

# Olmi, Ulmer, Jünger: *I fidanzati* y los fantasmas de la tierra baldía

*Alberto Lena Ordóñez*

*Universidad de Valladolid, España.*

*alena\_ord@yahoo.co.uk*

## Resumen

*I fidanzati* de Olmi es una obra clave del cine italiano de los años sesenta por ir más allá del realismo, al mostrar el lado subjetivo de los personajes. En este ensayo se analiza el film desde otro punto de vista: se recurre al concepto del trabajador de Jünger y a diferentes aspectos del film *noir* procedentes de *Detour* de Ulmer. Con esto se pretende demostrar que *I fidanzati* representa un paradigma nuevo en el cine italiano: no solo muestra el lado oscuro del *boom* económico de Italia, sino que la idea de progreso no es más que una ilusión.

**Palabras clave:** Cine italiano, film *noir*, modernidad, tierra baldía, trabajador universal de Jünger.

## Olmi, Ulmer, Jünger: *I Fidanzati* and the Wasteland Ghosts

### Abstract

Olmi's *I fidanzati* is considered a landmark in 1960s Italian cinema because the film managed to go beyond realism by showing the main characters from a subjective perspective. This essay analyzes the film from a different approach. Thus, drawing upon Jünger's notion of universal worker and several film noir motives appearing in Ulmer's *De-*

*tour*, this essay argues that *I fidanzati* represents a new paradigm in Italian cinema because the film not only shows the dark side of Italian economic boom but that it cast doubts on the very idea of progress as well.

**Keywords:** Italian cinema, film noir, modernity, wasteland, Jünger's worker.

## 1. UN NUEVO PARADIGMA EN EL CINE ITALIANO

Estrenada en 1963, durante el periodo álgido del *boom* de la economía italiana, *I fidanzati* es una de las obras más complejas en la carrera cinematográfica del director milanés Ermanno Olmi. A pesar de no gozar de un gran éxito de taquilla, *I fidanzati* ha sido apreciada por cineastas de la talla de Martin Scorsese por la singularidad de su puesta en escena y su montaje (Morandini, 2009: 44). Además, a lo largo de las últimas décadas diferentes trabajos académicos han resaltado la importancia histórica del film (Jones: 2003; Morandini, 2009: 44-45; Cardullo, 2010: 96-98; Cepeda Romero; Sánchez Blasco, 2013: 89-90). Estos trabajos muestran que *I fidanzati* es una obra a contracorriente, pues desafía la construcción narrativa tradicional que aparece en otras obras cinematográficas de la época que abordan temas sociales, como por ejemplo, *Una storia milanese* (1962) de Eriprando Visconti o *I ragazzi che si amano* (1963) de Alberto Caldana. Por el contrario, *I fidanzati* se apoya en la vanguardia narrativa del cine francés, en concreto de Alain Resnais, a la hora de profundizar en la importancia del recuerdo y de la subjetividad. Olmi recurre al uso del *flashback* y del *flashforward* de manera original con el fin de mostrar el mundo interior de los personajes principales. Teniendo en cuenta los estudios mencionados anteriormente, en este trabajo se pretende analizar el film de Olmi desde otro paradigma. Por una parte, *I fidanzati* representa la constatación de una nueva realidad: la de una Italia que ha surgido con la llegada de la modernidad, una Italia dinámica, industrializada y altamente tecnológica que ha dejado atrás la imagen de un país agrario y retrasado, que aspira a convertirse en una potencia mundial. Por otra parte, *I fidanzati* deja entrever el precio que supone para el individuo el desarrollo pleno de esa modernidad: un mundo de cambios constantes, tanto a nivel espacial como a nivel psíquico, que exigen enormes esfuerzos y sacrificios, que quizás no valgan la pena.

En este ensayo intentaremos analizar esa doble dimensión de esta obra de Olmi, haciendo hincapié en que la película se puede considerar

como un ambiguo símbolo de un mundo en constante transformación, así como una reflexión sobre los peligros y posibilidades de la modernidad. Intentaremos mostrar que la introducción de estos elementos hace que se pueda considerar *Ifidanzati* como una obra cinematográfica única dentro del panorama cultural italiano de principios de los años sesenta, y acerca el cine de Olmi a las preocupaciones del cine de Hollywood y a la vanguardia cultural europea que se había enfrentado con diferentes aspectos técnicos y sociales de la modernidad desde principios de 1930. Analizaremos la película de Olmi teniendo en cuenta el contexto cultural de la misma. Se recurrirá al método comparativo, siguiendo la metodología que aparece en trabajos de historiadores cinematográficos, como por ejemplo, los de Millicent Marcus (Marcus, 1993), Alexander Nemerov (Nemerov, 2005), Linda Hutcheon (Hutcheon, 2006) y Jonathan Auerbach (Auerbach, 2011). Así, en primer lugar, trataremos de comprender la trayectoria ideológica de Olmi antes de filmar la película: sus años de formación en Milán. En segundo lugar, se analizan en el film diferentes motivos ideológicos relacionados con la modernidad: el tema del viaje en *Detour* y la figura del trabajador universal en la obra de Ulmer. Finalmente, se utilizan estos elementos para comprender mejor la visión que tiene Olmi de la modernidad tal y como se expresa en *Ifidanzati*. Este contexto ideológico permitirá valorar por qué esta película representa un nuevo paradigma dentro del cine italiano de los años sesenta, ya que el film de Olmi anuncia, de forma original, muchas de las problemáticas sociales y ecológicas que afectarán a Europa en las siguientes décadas.

## 2. EL HOMBRE DE LA EDISONVOLTA

Nacido en Bérgamo en el año 1931, Ermanno Olmi es un director de cine italiano profundamente unido tanto al mundo rural como industrial de la región lombarda. Su padre, un trabajador de ferrocarril de Rovato, entre Brescia y Bergamo, pertenece a la pequeña burguesía de la época. Durante el periodo fascista, el padre de Olmi es despedido debido a su ideología política. Se ve obligado a trasladarse a Milán y allí encuentra trabajo en una importante compañía de electricidad y gas: la Edisonvolta. La familia se instala en un barrio periférico de Bérgamo, Malpensata, en donde será testigo de los momentos más críticos del régimen, del estallido de la Segunda Guerra Mundial y de las bombas que se ciernen sobre la Lombardía (Olmi, 2014: 111-121). Durante ese

grave periodo de crisis y de desconcierto que conduce a la sociedad italiana a grandes y violentas transformaciones, la compañía Edisonvolta se convierte en una gran familia. Evacúa de la ciudad a los hijos de sus empleados para protegerlos de las bombas. Gracias a la Edisonvolta, Olmi pasa dos años en Pallanza, una localidad cercana al Lago Maggiore y logra así escapar al horror de la guerra que atenaza Milán (Olmi; Manzoni, 2015: 83). A los catorce años regresa a la capital lombarda para encontrarse un paisaje de pesadilla y de terror mientras estudia en un colegio salesiano muy cerca de la Estación Central de la ciudad y de las bombas. Son momentos duros y difíciles para Olmi. Su padre muere víctima de las bombas que caen sobre la ciudad, pero la familia no está completamente sola. La Edisonvolta le ofrece un trabajo a su madre. Más tarde, cuando Olmi decide que no desea seguir sus estudios y desperdicia la oportunidad de terminar el bachillerato, encuentra trabajo también en la compañía milanesa (Olmi, 2014: 62-63).

La relación inicial entre Olmi y la Edisonvolta será fundamental para comprender los primeros años de la carrera del futuro realizador italiano. En la Edisonvolta Olmi desempeña diferentes oficios a lo largo de su juventud que lo llevan a conocer desde dentro el funcionamiento de esa gran compañía. La empresa milanesa se convierte para él en su territorio natural, en su propio país. Trabajando para la Edisonvolta, Olmi puede observar el progresivo desarrollo industrial de un país que ha dejado atrás un mundo agrario y semifeudal, así como un régimen totalitario, y ahora aspira a convertirse en una potencia mundial y en un modelo de democracia para todo el Mediterráneo. Es en esos años cuando Olmi descubre que el cine es mucho más que un mero espectáculo hollywoodiense, que se trata de una poderosa arma social y política. A través de la obra de Roberto Rossellini, de Robert Flaherty y Vittorio de Sica, Olmi descubre la potencialidad del medio cinematográfico, el realismo, el cine documental y la importancia de la autenticidad. A este aprendizaje filmico, se añade el descubrimiento de un mundo intelectual. En Roma comienza a frecuentar el bar Rosati, en la Piazza del Popolo en donde se reúne con destacados escritores de la época como Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini y Tullio Kezich (Olmi, 2008: 24-28).

Sin embargo, a pesar de la riqueza intelectual de Roma y Milán, Olmi no se deja atrapar en la torre de marfil de la vida cultural italiana de los años cincuenta. Es un hombre formado en las fábricas de gas y en los pasillos de una compañía eléctrica, ha visto demasiado a pesar de su ju-

ventud y desconfía de ese mundo intelectual que al mismo tiempo parece atraerlo con tanta fuerza. Sabe que la mayoría de los intelectuales que lo circundan en esos momentos nunca ha pisado una fábrica y, sin embargo, aspira a explicarle al obrero cómo debe vivir el proletariado (Olimi, 2014: 149-150). Olmi, además, está siendo testigo de un momento histórico en el que la ciudad de Milán aspira a convertirse en la capital europea de la política y de la economía (Montanelli; Cervi, 2002: 156-161). El joven empleado de la compañía eléctrica sabe aprovecharse de ese gran momento intelectual y económico de la ciudad. A partir de 1953 y hasta 1961, la Edisonvolta le concede a Olmi la oportunidad de mostrar cómo es realmente el mundo industrial que está surgiendo. Con su entusiasmo y su creatividad logra convencer a los dirigentes de la compañía de la importancia del cine como un instrumento fundamental para valorar su desarrollo tecnológico, así como un importante instrumento publicitario de la misma. Gracias al apoyo de altos dirigentes de la Edisonvolta, Olmi comienza a filmar centrales eléctricas, diques, galerías de montañas, pabellones industriales, complejos petroquímicos (Olimi; Manzoni, 2015: 83). Olmi recorre Italia de norte a sur, convirtiéndose en un testigo único de las transformaciones de todo un país. Surgen así algunos de sus mejores documentales como *La diga sul ghiacciaio* (1953), *Dialogo tra un venditore di almanacchi e un passeggero* (1954), *La pattuglia del Passo San Giacomo* (1954), *Manon: Finestra 2* (1956), *Tre fili fino a Milano* (1958) o *Il grande paese d'acciaio* (1960).

En estos documentales Olmi muestra todo su optimismo, su fe en el progreso tecnológico, en la nueva Italia que está surgiendo tras la pesadilla del Fascismo. A pesar del cambio, Olmi cree que existe aún una continuidad entre el mundo rural y la nueva realidad industrial. La nueva Milán que está surgiendo en esos momentos aparece retratada en su adaptación de un texto de Giacomo Leopardi, *Dialogo di un venditore di almanacchi e un passaggere* (1832). Es una ciudad de veloces luces de neón y atractivos escaparates, en donde se mueve el dinero y el poder, pero en la que no han desaparecido los humildes vendedores ambulantes procedentes del mundo rural que recuerdan a sus transeúntes lo efímero del tiempo y los vínculos culturales existentes aún entre el campo y la ciudad. Los trabajadores que se abren paso por las montañas lombardas en *Tre fili fino a Milano* o *Manon: Finestra 2*, desafiando todos los peligros, son el reflejo de una generación de italianos que ha abandonado un mundo rural para integrarse en la realidad tecnológica del país, pero que no por

ello han perdido sus raíces, sus tradiciones ancestrales y su amor por el trabajo artesanal.

En los documentales de Olmi, la industria y la tecnología se adaptan al mundo de la naturaleza y de la cultura tradicional, perfeccionan esas realidades, no las destruyen. Con sus manos, con su inteligencia y con sus dotes artesanales, los trabajadores transforman la realidad y encuentran una nueva dignidad en un mundo en constante cambio (Olmi; Manzoni, 2015: 57-59; 84-86). En *Tre figli fino a Milano*, los obreros logran con un enorme desgaste físico que se establezca una red telefónica que una las montañas a Milán y luego celebran su gesta compartiendo el vino y las viejas tradiciones de un mundo rural. Sus voces dialectales, sus sonrisas y sus gestos celebran la belleza del trabajo bien hecho y muestran al mismo tiempo un profundo respeto por el entorno natural del que se acaban de apropiar. Sin embargo, a pesar de ese optimismo, en el cine documental de Olmi hay también momentos de silencio y de cansancio que muestran la soledad de los trabajadores, su progresivo desarraigo de un entorno rural y comunal, su angustioso alejamiento del entorno familiar como en *La diga sul ghiacciaio*. A pesar de esos momentos de incertidumbre y desasosiego, en este documental se muestra con optimismo el triunfo de la nueva sociedad industrial, la misteriosa belleza de los glaciares del monte Adamello acompañados por las voces humanas y la nueva tecnología.

### 3. EL ENIGMÁTICO SUR

*I fidanzati* es el tercer largometraje de Olmi, tras rodar anteriormente *Il tempo si è fermato* (1957) y *Il Posto* (*El empleo*, 1961), por los que había recibido un gran reconocimiento, tanto a nivel nacional como internacional. Las primeras obras de Olmi muestran el surgimiento de una Italia industrial y tecnológica, lo que plantea nuevos retos a los individuos. El pasado agrario ha ido quedando atrás, aunque no ha desaparecido del todo, y de manera paulatina Italia se ha ido convirtiendo tras la Segunda Guerra mundial en un mundo enormemente burocratizado, en el que los valores tradicionales vinculados a la cultura de la tierra y a las tradiciones familiares han sido alterados. La nueva realidad industrial del norte de Italia exige al individuo nuevas adaptaciones y nuevas respuestas.

En *Il tempo si è fermato* aparecen dos generaciones diferentes de italianos. Por una parte, se retrata la Italia tradicional encarnada por un obrero veterano, Natale (Natale Rossi), que se encarga de controlar la

construcción de una presa a 2,500 metros de altitud. Por otra parte, aparece la Italia moderna encarnada por un joven estudiante amante de la música rock, Roberto (Roberto Seveso), encargado de sustituir a un empleado veterano de la compañía. Los dos personajes, atrapados en las duras condiciones climáticas del monte Adamello, son los guardianes silenciosos de un complejo universo tecnológico que trata de controlar la fuerza de la naturaleza. Entre ambos personajes se establece un diálogo, no exento de silencios, que parece indicar la posibilidad de que surja una armonía generacional entre la Italia que ha sobrevivido a la guerra y la nueva Italia de la música rock, de la riqueza económica y de los bruscos cambios sociales.

En *Il posto*, Olmi retrata con menos optimismo la realidad tecnológica e industrial que está surgiendo en las grandes ciudades del norte de Italia como Milán. El protagonista del film, Domenico (Alessandro Panseri), procede de un pequeño pueblo de Lombardía, Meda, a pocos kilómetros de Milán y encuentra trabajo en el seno de una gran compañía de dicha ciudad. El futuro de un joven como Domenico, lleno de vitalidad e inocencia, en la Italia de finales de los años cincuenta no es otro que el de quedar atrapado en una anónima oficina a contemplar cómo van pasando las horas de su vida sin ninguna esperanza. En estas dos obras, Olmi nos muestra las dos caras de la modernidad que impregnan los inicios de su obra: la posibilidad de la armonía entre hombre y naturaleza, entre la vieja y la nueva Italia, como se muestra en *Il tempo si è fermato* y el riesgo de que el brusco desarrollo industrial acabe con todo lo espontáneo y creativo del ser humano y termine fosilizándolo como le sucede a Domenico en *Il posto*.

A diferencia de las obras anteriores ubicadas en diferentes parajes de Lombardía, aunque no abandona completamente esa región, *Ifidanzati* se ubica además en Sicilia, en los alrededores de Siracusa, en una Italia que todavía no ha sido trasformada de manera radical por la tecnología y la industrialización incipientes, un paisaje cercano a la visión de una Italia exótica y misteriosa que había sido retratada por Roberto Rossellini en *Viaggio in Italia (Te querré siempre, 1954)*. Sin embargo, Olmi no renuncia a abordar los retos que plantea para Italia la nueva realidad económica. Con *Ifidanzati*, Olmi da un salto cualitativo en su carrera cinematográfica. El cineasta pretende pararse en el tiempo y hacer un balance de la nueva sociedad que tiene delante de sus ojos. Nos encontramos en una época en la que se ha consolidado el desarrollo tecnológico y la economía italiana ocupa uno de los primeros puestos a nivel mundial, gracias al llamado

*triángulo industrial* que se establece entre Turín, Milán y Génova. El pasado trágico de Italia parece haber quedado atrás y ha surgido un nuevo horizonte industrial que se debe explorar y comprender. Son pocas las obras filmadas a principios de los años sesenta que se adentran con tanta valentía en ese nuevo horizonte cultural como lo hace *I fidanzati*, a través de una historia de amor, aparentemente simple, pero que encierra complejas connotaciones culturales. La película muestra como una pareja de novios milaneses, Liliana (Anna Canzi) y Giovanni (Carlo Cabrini), se ve obligada a separarse durante un cierto tiempo: Giovanni, que trabaja como soldador, tiene la oportunidad de ascender en su trabajo y trasladarse al sur, a Sicilia, en donde su compañía está instalando un enorme complejo petroquímico en Priolo, Siracusa. Ir al sur significa para Giovanni abandonar momentáneamente una relación amorosa llena de dudas y de altibajos, así como tener que dejar en un asilo a su padre, anciano y enfermo. Ir al sur representa también para Giovanni una ruptura con la realidad industrial de Milán, descubrir un mundo preindustrial de tradiciones arcaicas y sofisticadas que nada tienen que ver con el norte de Italia. Giovanni es el instrumento de un mundo tecnológico y global que quiere colonizar el sur de Italia y convertirlo en una realidad no menos anónima que el Milán en el que viven Liliana y Giovanni.

Liliana y Giovanni son los hijos del *boom* económico que se había apoderado del norte de Italia tras la Segunda Guerra Mundial. Se han conocido hace diez años en una sala de baile milanesa y desde entonces han tratado de realizar un proyecto de vida en común. Sin embargo, la estrechez económica de la vida en una pequeña metrópolis no les permite tener el dinero suficiente para comprar una vivienda. Su mundo se reduce a la fábrica, al barrio industrial en el que viven, a sus paseos en moto por el extrarradio y a la sala de baile. Se han desarraigado casi por completo del mundo del campo del que proceden, pero en el universo urbano en el que se han adaptado no pueden aspirar a más que a ser unos meros supervivientes que anhelan una vida mejor. Olmi logra presentar de forma austera y casi desnuda unos hechos cotidianos llenos de transcendencia y significado. La película comienza en una sala de baile milanesa, días antes de que Giovanni se aleje de la ciudad rumbo a Sicilia. Es una sala poblada de silencios y de miradas que recuerda la solemnidad de una nave industrial. Un grupo de trabajadores, que vive en el barrio, baila solemne y ordenadamente ante la mirada desesperada de Liliana y la incomprensión y la rabia de Giovanni. Los dos están sentados en un lado de la sala,



se miran sin hablar, muestran sus miedos y su desesperación. Para Liliana el viaje a Sicilia representa el fin de la relación, un horizonte de incertidumbre. Al final, la pareja acaba uniéndose al grupo, participa del baile y de sus reglas y, a través del ritual, acepta la incertidumbre de su destino de una manera ciega.

La llegada a Sicilia significa para Giovanni el encuentro con un nuevo mundo y con los lados más oscuros de su personalidad. La compañía le paga el viaje en avión hasta Catania y lo aloja por unos días en un anónimo hotel, producto de la especulación inmobiliaria de esos años. Pronto, el trabajo se apodera de Giovanni, conoce el complejo petroquímico de Priolo, se adapta a sus ritmos y a sus compañeros, muchos de ellos trabajadores inexpertos. Se da cuenta de que no es un trabajador más, que es superior a los trabajadores sicilianos procedentes de un mundo rural que aún no han interiorizado el ritmo de trabajo de las grandes fábricas. En su tiempo libre, Giovanni recorre el paisaje semidesértico de la Sicilia rural, con sus antiguas calles e iglesias, con sus playas y sus arenales. La lejanía hace que Giovanni viva en tres dimensiones diferentes del tiempo: en el presente, en el pasado y en el futuro (Muguiro, 2008: 76). El mundo exterior, el universo siciliano con sus gentes y sus rituales, parece invadir su conciencia. Por otra parte, la nueva realidad que no acaba de comprender y a la que parece no haberse podido adaptar plenamente, lo aliena y hace que se refugie en su mundo interior que se llena de fantasías, recuerdos y dudas. Giovanni habita en dos mundos diferentes y no pertenece a ninguno. Milán y Sicilia parecen tan cercanos como distantes. No le faltan momentos de extrañamiento y, al mismo tiempo, su conciencia comienza a despertar al enfrentarse a tantos cambios imprevistos. Su amor por Liliana parece a veces muy lejano, especialmente cuando se siente atraído por una mujer que conoce durante el Carnaval de Paternò, en Catania. Este inesperado encuentro revela en su inconsciente la atracción por una compañera de baile en sus días milaneses: un recuerdo que había censurado, pero que ahora sale a la luz en un mundo lejano. Al final de la película, Giovanni comienza a recibir diferentes cartas de Liliana en las que le habla de su amor, de su soledad, de sus dudas. Las palabras de Liliana parecen despertar en Giovanni un cierto sentimiento de amor que lo llevan a llamar por teléfono a su prometida, pero ante la llegada de una tormenta, la comunicación se interrumpe.

Poco a poco, a lo largo de sus días en Sicilia, Giovanni ha ido descubriendo una nueva verdad acerca de sí mismo. Como en *Viaggio in Italia* de

Rossellini, Olmi sumerge a los personajes de ficción en un mundo concreto y real para llevar a cabo un proceso de descubrimiento interno en el que la verdad sale a la luz (Cepeda Romero; Sánchez Blasco, 2013: 89). Tras colgar el teléfono después de hablar con Liliana, protegido por un parapeto, Giovanni contempla la tormenta inesperada que se ha desencadenado en el cielo siciliano. Todo parece estar en movimiento, los árboles, los campos, las aspas del molino, el mar. También la mente de Giovanni parece estar en movimiento, se resiste a ser un ente mecánico atrapado por un mundo que no conoce. Quizás en el futuro se pueda volver a reunir con Liliana y con su padre, quizás el ascenso social llegue pronto. Entretanto, Giovanni no es más que un soldador que forma parte del engranaje de una gran compañía y un hombre perdido en medio de los campos sicilianos, un hombre desarraigado de su familia, torturado por sus anhelos y por sus recuerdos. Olmi muestra en 1963 que ese es el precio del cambio tecnológico que está sufriendo en esos momentos Italia: un mundo de tierras baldías y de desarraigo, de enormes costes sociales y familiares, en el que el único dios parece ser el dinero que mueve de una parte a otra del país a hombres como Giovanni con falsas promesas y un futuro incierto.

#### 4. OLMI, *DETOUR* Y LA METÁFORA MODERNA DEL VIAJE

Con *Ifidanzati*, Olmi muestra todo su desencanto con la modernidad que se apodera de Italia a principios de los años sesenta. Su cine se aleja del optimismo de los años de la Edisonvolta, de la idea de que el progreso técnico y el desarrollo pleno del capitalismo pueden cambiar al ser humano y mejorar su condición social. Olmi se aleja también de los paradigmas del cine italiano de la época, del mero realismo social y de la crítica amarga a las instituciones que aparece en obras contemporáneas como *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco y sus hermanos*, 1960) de Luchino Visconti. En esta obra, Visconti nos muestra la desintegración de una familia siciliana que emigra a Milán. La ciudad destruye la Italia tradicional, los valores de la familia y al final lo único que permanece es un individuo desarraigado y violento que ha perdido sus referentes culturales. Aunque ambos autores, Olmi y Visconti, hablen de los contrastes norte y sur, así como del desarraigo del individuo, *Ifidanzati* se adelanta a su época. Ya no nos encontramos meramente entre el enfrentamiento entre un mundo urbano y rural,

sino que el espectador tiene ante sus ojos una nueva realidad: la de un individuo aislado que se separa por completo de su comunidad para emprender un viaje que no solo lo aleja de su entorno natural y de su familia, sino también de sí mismo, de sus anhelos y de sus recuerdos. Giovanni vive en un mundo global, en el que ha interiorizado el valor de la técnica y la importancia del cambio geográfico, no solo para sobrevivir o escapar de la miseria como los personajes de Visconti, sino sobre todo para ascender socialmente. En los momentos más críticos del film, cuando el personaje se siente alejado de su familia y del entorno siciliano que lo acoge, Olmi parece darnos a entender que Giovanni no pertenece a ninguna realidad geográfica, solo a su trabajo, y a las expectativas que genera en él la nueva realidad macroeconómica italiana.

La obra de Olmi refleja una enorme modernidad y un gran poder visionario para ser rodada a principios de los años sesenta, en una Italia optimista y autocomplaciente, muy lejana aún de los problemas que surgirán a partir de finales de los años setenta tras la crisis del petróleo y la postindustrialización. Su preocupación por los efectos de la modernidad se muestra en el sufrimiento de los personajes al tener que separarse. La metáfora de la separación de la pareja, de los peligros del viaje y de la soledad e incertidumbre de los seres humanos en el mundo moderno son elementos que están ya presentes en el film *noir*. Este género cinematográfico había surgido en los Estados Unidos en los años cuarenta para expresar una nueva realidad marcada por el miedo, el desarraigo y la frustración social (Simsolo, 2009: 141-146). En esa década, obras *noir* como *Detour* (1945) de Edgar G. Ulmer, utilizan la metáfora del viaje para analizar la modernidad. Como en la obra de Olmi, en *Detour* aparece retratada una pareja que no puede realizar sus deseos acosada por los problemas económicos de una gran ciudad, Nueva York. Se trata de una cantante, Sue Harvey (Claudia Drake), y un pianista fracasado, Al Roberts (Tom Neal), que se ganan la vida en un anónimo club nocturno. De una forma parecida a Giovanni, Sue decide alejarse de Nueva York y emprender un viaje a California con el fin de poder triunfar como cantante: el viaje supone la posibilidad de realizar un anhelo y un cambio social. Dicho viaje altera la relación de la pareja y la lleva al borde de la ruptura. Como Giovanni, que no deja de ser un soldador en Sicilia, Sue descubre al llegar a la tierra prometida que su condición no mejora, que sigue ganándose la vida en locales anónimos. Al contrario que Liliana atrapada en Milán, en *Detour*, Al decide ir al encuentro de su amada. Sin dinero, emprende un

viaje en autoestop hasta California que lo lleva a descubrir un nuevo mundo interior y un nuevo paisaje de tierras baldías y de gasolineras.

El viaje de Al por las desérticas carreteras estadounidenses se puede comparar al viaje de Giovanni en Sicilia. Es un viaje que lleva a ambos personajes al desarraigo interior, a un mundo en el que no existe en realidad el progreso, ya que no es más que una ilusión. El viaje los aleja de sus amadas, los acerca a un mundo de peligros y despierta en ellos sueños eróticos que no pueden controlar. El viaje termina convirtiéndose en un viaje interior: el inconsciente acabará adueñándose de ambos personajes. Además, su meta parecerá más y más lejana. El personaje de Ulmer es más trágico y complejo que Giovanni. Al acaba sintiéndose culpable de la muerte accidental de un hombre y, tras usurpar la personalidad de este, queda atrapado en una relación con una mujer, Vera (Ann Savage), que lo alejará para siempre de su objetivo final: una vida feliz con su prometida. Además, Al como narrador resulta un personaje desconcertante de quien la audiencia no puede fiarse (Britton, 1992: 175-178; Auerbach, 2011: 146). Por otra parte, el mundo interior de Giovanni parece ser más transparente y fehaciente. Sin embargo, Al y Giovanni comparten un universo marcado por la incertidumbre y la decepción. Los dos personajes viven en un universo que es seguro e inseguro a la vez. Giovanni viaja a Sicilia como parte de una compañía que quiere colonizar la isla. Se siente seguro en el mundo del complejo petroquímico, en el hotel que lo acoge, con los compañeros milaneses. Su vida es parte de un engranaje que se rompe de repente cuando comienza a vagar por las calles de Sicilia, cuando siente la tentación de una figura femenina durante el Carnaval, o cuando comparte el diminuto espacio de la pensión con otros huéspedes que invaden una y otra vez su frágil universo privado. Al, por otra parte, recorre haciendo autoestop las planicies de los Estados Unidos colonizadas por una red de gasolineras y de restaurantes, en las que nunca falta la presencia de la policía ni de las autoridades federales y en las que el poder burocrático del estado está siempre presente: no es fácil deshacerse de un cadáver y aún más complicado de un coche robado. En ese universo controlado y predecible, Al descubre el poder del destino y de la casualidad, se encuentra con hombres y mujeres irracionales, que lo llevan a alejarse de su meta y a cometer un asesinato. Tanto Olmi como Ulmer muestran la metáfora del viaje en la modernidad como reveladora de un mundo bajo el poder total del capitalismo que, sin embargo, es un universo inseguro, frágil y amenazador.

A pesar de los elementos en común, el universo de Olmi no es un universo trágico como el de Ulmer. La desolación y el vacío del mundo capitalista llevan a Al y a los personajes de *Detour* a la pérdida completa de la identidad personal y al sentido de la orientación: el universo se transforma en una tierra baldía (Cantor, 2007: 139-148). Como Molloy, el personaje de Samuel Beckett, símbolo de la Europa que nace tras las ruinas de la Segunda Guerra Mundial, los personajes de *Detour* descubren que en el camino no se avanza ni se retrocede, porque han desaparecido tanto las metas como los puntos de partida. Por el contrario, Giovanni, aunque atrapado en una realidad que no conoce, sabe que el pasado (Liliana, su padre, Milán) está todavía ahí, aún no se ha desvanecido de la conciencia: el nihilismo no ha acabado todavía con la esperanza (Cardullo, 2010: 98). Olmi saca a la luz las amenazas que irrumpen en la vida de los hombres y las mujeres del mundo moderno atrapados por anhelos y esperanzas ilusorias, pero no se deja arrastrar por un pesimismo absoluto.

## **5. I FIDANZATI Y JÜNGER: EL NUEVO TRABAJADOR PLANETARIO**

Olmi contempla la modernidad que comienza a surgir en Italia en los años sesenta con un gran escepticismo. *I fidanzati* refleja un mundo en transformación, en el que no parece haber armonía entre técnica y civilización, entre progreso y naturaleza, que era una de las constantes principales del cine de Olmi a finales de los años cincuenta. El universo de la Edisonvolta, el de un modelo paternalista de capitalismo, ha dejado paso a un modelo de empresa impersonal y enormemente burocrático. El laberinto de acero que ha construido sobre el fértil suelo siciliano la empresa para la que trabaja Giovanni es el ejemplo palpable de una nueva realidad industrial en la que ya no existe la posibilidad de una continuidad entre el mundo artesanal y el mundo técnico, tan celebrada por Olmi en *La diga sul ghiacciaio*. Giovanni no puede aspirar a ser más que un soldador: una pieza minúscula en un complejo engranaje industrial (Owens, 2001: 44). Como hemos mencionado anteriormente, el valor de su trabajo no es el producto de su creatividad sino de una serie de circunstancias favorables: su disposición para la movilidad geográfica y la baja calidad de la especialización industrial de muchos trabajadores del sur en ese momento histórico.

Además, la vida de Giovanni, sus conocimientos, su técnica, su vocación por el trabajo y sus ambiciones sociales se convierten en instrumentos que utiliza la modernidad para ir transformando el territorio siciliano, aunque el personaje de Olmi no sea consciente de ello, atrapado por las necesidades cotidianas. En muchos sentidos, Giovanni encarna la figura del trabajador universal que ha sido analizada por Ernst Jünger en su obra *Der Arbeiter (El trabajador, 1932)*. En esta obra el autor alemán propone una nueva figura social: la del trabajador del siglo XX. Se trata de un modelo que rompe para siempre con el orden burgués que se había establecido en Europa a partir del siglo XVI y que se había consolidado tras las revoluciones industriales del siglo XIX. Para Jünger, la figura del trabajador que surge tras la Primera Guerra Mundial en todo el mundo industrial no es más que el producto de un nuevo paradigma técnico que pretende controlar toda la realidad. En esa nueva realidad desaparecen muchos de los valores de la vieja burguesía: el culto al ocio, la seguridad y el apego a los objetos (Jünger, 2005: 309-312). El mundo se convierte en una realidad dinámica y totalitaria controlada por la técnica que en un principio no era más que la expresión de la voluntad de poder del capitalismo y ahora se rebela contra él. La técnica subyuga todo lo humano, impone una voluntad de poder infinita y convierte la realidad en un continuo cambio y devenir sin ninguna meta posible, en una suerte de nihilismo (Armitage, 2003: 191-196; Sánchez Durá, 2005: 58-62).

Jünger muestra que la historia ha cambiado su curso de manera radical con la llegada de la técnica. Antes del triunfo de la Ilustración, el ser humano se afanaba por dominar la naturaleza. La naturaleza era algo incomprendible, difícil de dominar, un reto constante. Con el desarrollo de la técnica el ser humano creía poder controlar la realidad y subyugar la naturaleza. Sin embargo, las catástrofes que acontecen a la humanidad a partir del siglo XX muestran que la técnica es algo que escapa al ser humano, que va más allá de su capacidad, y que el universo técnico es ahora no menos incomprendible y desconcertante que lo que era la naturaleza en otras épocas de la historia. La figura del trabajador universal encarna el poder de la técnica sobre el ser humano. Ya no puede aspirar a los valores de un mundo burgués: su tiempo libre está controlado, su identidad es el trabajo sin descanso (Jünger, 1990: 58-61; 69-76). Desaparecen para él los ciclos de las estaciones, el día y la noche y poder controlar el tiempo y el espacio fuera de la jornada laboral. Su vida es el reflejo de la voluntad de poder de la técnica. Además, como un soldado, se encuentra en un estado de movilización.

ción total, siempre alerta, dispuesto a moverse en el espacio. El trabajo se convierte en el centro de su vida afectiva y psíquica, además de su entorno material (De Benoist, 2008: 54-56; Jünger, 1990: 77-82; 89-94).

Con gran habilidad, Olmi muestra en *Ifidanzati* que la vida de Giovanni y de muchos de sus compañeros de trabajo se ha convertido en la imagen de ese nuevo orden técnico. Los trabajadores que aparecen en la sala de baile al principio de la película han perdido toda la espontaneidad del mundo de la campiña lombarda, se mueven mecánica y ordenadamente en la pista, apenas hablan, su tiempo libre se ha convertido en una rutina ordenada, en una continuidad de la fábrica. Giovanni aparece como un personaje atrapado en ese engranaje técnico. No puede rehusar a formar parte de la movilización total, es decir, tiene que irse a Sicilia y dejar su entorno material y afectivo: sabe que no tiene otro remedio, que si se niega a ir, otros obreros ocuparan su lugar. Más tarde, al llegar a Sicilia, Giovanni aparece atrapado en el frenético ritmo de la empresa. En su primera noche en el hotel, descubre a otros hombres cansados como él, que regresan del trabajo como si fuesen sonámbulos: incapaces de hablar y de comunicar entre sí se agolpan delante de una televisión antes de la llegada del sueño. Esa misma noche, al salir del hotel y entrar en un café cercano, Giovanni descubre la realidad del mundo técnico: nadie duerme ya placenteramente, el complejo petroquímico no cesa en su actividad, los autobuses recogen y descargan a los obreros durante la noche, no hay descanso, no hay reposo. Los trabajadores sicilianos del hotel y de los bares reflejan en sus rostros y en sus movimientos una extraña mezcla de cansancio y de mecanicismo que se ha apoderado de ellos.

Con esos pequeños detalles, Olmi muestra cómo el universo infernal y subterráneo que aparece en *Metropolis* (*Metrópolis*, 1927) de Fritz Lang se está apoderando de la clara superficie y la belleza virginal de la isla de Sicilia, a la cual se refiere el cineasta italiano en la entrevista concedida a Charlie Owens (Owens, 2001: 48-49). En ese paisaje paradisíaco, Giovanni descubre que su única identidad es la de ser un soldador en el engranaje de una planta industrial. La planta, con sus horarios sin descanso, representa un reto para la isla. Giovanni ha interiorizado ese mundo: trabaja a veces de día, a veces de noche, también algunos domingos, asiste a clase durante su tiempo libre y participa de las actividades grupales de su empresa. Una de las escenas cumbre de la película tiene lugar cuando, tras pasar toda la noche soldando en el complejo petroquímico, Giovanni regresa a la pensión siciliana en la que ahora se aloja. El mundo

despierta, una luz enorme invade la ciudad, la gente se despierta para ir a trabajar, mientras Giovanni penetra en la penumbra de su cuarto e intenta dormir, pero no puede. Hay demasiada luz, demasiado ruido, demasiada vida a su alrededor. Es como si Olmi nos estuviera diciendo que no hay descanso para el trabajador planetario, que su verdadera condena es la de no poder dormir.

Además, en sus ensoñaciones, Giovanni intenta regresar a la naturaleza, se imagina a sí mismo con su amada reposando sobre la hierba tras jugar amorosamente con ella en un río. Esa hierba, ese río, la espontaneidad de los personajes, la armonía que surge inexplicable entre lo humano y la natural es tan solo transitoria. Olmi nos muestra que muy cerca de las márgenes del río se expanden los enormes edificios de la ciudad de Milán, símbolo de la especulación inmobiliaria que no cesa y que está destruyendo la ciudad. Es una escena enigmática en la que aparece un anhelo de catarsis y la imposibilidad de alcanzar la misma en un mundo dotado de una racionalidad ciega que lo convierte en algo absurdo, como si fuera uno de los parajes urbanos que aparecen en *1984* (1949) de George Orwell. Olmi muestra como el progreso está destruyendo no solo la naturaleza, sino también el mundo interior de los seres humanos.

Sin embargo, la Sicilia de Olmi es aún un paisaje en transición. La propia conciencia de Giovanni, que se muestra en la película a través de *flashbacks* y de *flashforwards*, parece rebelarse contra ese estado de mecanización y de movilización total que se está adueñando de su vida. Y, además, los propios trabajadores sicilianos se rebelan contra ese mundo: aprovechan cualquier oportunidad para volver al campo y escabullirse del trabajo en el complejo petroquímico. Además, cuando llueve permanecen en sus casas y no van al trabajo. Sus tradiciones y sus valores aún no han cambiado completamente: sus fiestas, la forma que tienen de divertirse espontáneamente durante el Carnaval muestra que no han sido colonizados aún por un mundo técnico que aspira a apropiarse no solo de su trabajo, sino además de su tiempo libre. Ese mundo siciliano, aún vinculado a una cultura agraria, a los molinos de sal, a la naturaleza salvaje, a otro ritmo del tiempo y del espacio, incita a Giovanni a vagabundear de un lado al otro, a alejarse de sus compañeros de trabajo y a encontrar una nueva identidad. En ese mundo arcano y misterioso, de tradiciones milenarias, asaltado por la vitalidad de sus gentes, Giovanni, inconscientemente, va encontrando fragmentos de su propia identidad como ser humano que ha dejado atrás en un mundo perdido. Sin embargo, Olmi



muestra que ese renacer de la conciencia es un proceso lento y complejo, que Giovanni es un soldado en el frente siciliano, que su destino es el universo marcado por las leyes implacables de las grandes empresas, y que ese puede ser no solo el destino de Giovanni, sino el de Sicilia y el de la humanidad entera, que todos terminaremos convirtiéndonos en seres mecánicos, sin esperanza. Con todo, Olmi descubre en la conciencia de los hombres y mujeres atrapados por la modernidad, una red de necesidades emotivas que subyacen en el inconsciente humano que la nueva realidad técnica no parece ser capaz de aniquilar.

Los personajes de Olmi, como Giovanni en *I fidanzati*, son seres corrientes, atrapados en un mundo complejo que parece devorarlos, al que aceptan pasivamente. Al contrario que Federico Fellini en *La dolce vita* (1960) que recurre a un complejo personaje, Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), para mostrar la rebelión del hombre moderno contra la sociedad que está naciendo en la Italia del *boom*, Olmi evita representar seres excepcionales en sus películas. La decadencia final de Marcello Rubini en la película de Fellini es el producto de una larga lucha con su mundo interior y con la realidad que rodea al personaje. Giovanni, por el contrario, no es más que el producto de un mundo dominado por el trabajo, un ser que se deja arrastrar indefenso por la corriente de la modernidad. A pesar de eso, Olmi consigue mostrar, sin recurrir a un personaje excepcional como Marcello Rubini, cómo cualquier persona es interesante para el ojo de la cámara, cómo la conciencia puede despertar y rebelarse contra la realidad sin importar la clase social ni la formación de la persona. Basta tan solo sentir y vivir para despertar a la realidad.

Eso es lo que hace Giovanni que vaga por Sicilia con la misma indeterminación y la misma soledad que lo hace Marcello Rubini por las calles de Roma. Los contrastes de la realidad siciliana con sus puestas de sol, sus perros que deambulan perdidos por las iglesias, con la alegría de sus gentes, se apodera de un hombre corriente como Giovanni. Esa realidad invade sus sentidos, hace que algo muy profundo nazca en su conciencia y que le haga enfrentarse a su vida de una manera más auténtica. Giovanni es el hombre atrapado por la rutina del trabajo que descubre en su tiempo libre una nueva realidad interior. Como Domenico, el personaje de *Il Posto*, Giovanni se puede identificar con millones de italianos que tan solo tratan de sobrevivir y adaptarse a las necesidades de una nueva realidad técnica e industrial.

## 6. LA NUEVA SICILIA

Olmi retrata con valentía el nacimiento de una nueva Sicilia que está surgiendo lentamente con la llegada de la industrialización acelerada. Se trata de un film visionario que rompe con muchos de los tópicos acerca de la isla. El film se estrena en el mismo año que *Il Gattopardo* (*El gatopardo*, 1963) de Luchino Visconti, una reflexión amarga de la historia de Italia con Sicilia como fondo, basado en la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958). El universo de *Il Gattopardo*, que se expresa a través del discurso de don Fabrizio Corbera, el príncipe de Salina, es el de una Sicilia determinista, incapaz de superar un pasado agrario y feudal que condiciona para siempre la vida de la isla. El carácter siciliano, el clima extremo, la ignorancia y la soberbia de los lugareños, así como el peso de la historia determinan la realidad siciliana: un mundo en el que no es posible el progreso, en el que todo cambia para seguir siendo lo mismo (Tomasi di Lampedusa, 1963: 123-127).

Por otro lado, la película de Olmi parece rebelarse contra esa visión fatalista de la vida siciliana. Olmi sugiere que, como el Milán de los años cincuenta, Sicilia está sujeta a una serie de cambios radicales que van a alterar para siempre las vidas de sus habitantes. El complejo petroquímico supone una invasión y un reto para una realidad agraria que tendrá que adaptarse a la nueva realidad industrial que va a transformar no solo Sicilia, sino todo el planeta. El pueblo siciliano no es inmune a los cambios y *I fidanzati* muestra cómo esa población se adapta creativamente a la realidad que se le viene encima tratando de mezclar innovación y tradición (Morandini, 2009: 44).

Con su parsimonia, con su vida familiar y con sus tradiciones milenarias, los sicilianos se enfrentan a la nueva realidad industrial. Para Giovanni y Liliana, la modernidad supone separación y soledad, angustia, incertidumbre. Para Sicilia, la modernidad supone nuevas oportunidades de trabajo, nuevos ritmos de vida, la posibilidad de la riqueza económica y nuevas ambiciones para una población que se ha pasado siglos luchando con la pobreza y las contradicciones de un mundo feudal. El mundo tradicional del molino de sal y del trabajo manual no ha desaparecido aún. El calor, la sensación de letargo, la capacidad de la gente para comunicar emociones, como el camarero del hotel hastiado de los horarios, son algunos de los rasgos distintivos de la cultura siciliana que no puede borrar la tecnología. Por si fuera poco, los trabajadores salen de las fábricas para ir a la

huerta: la continuidad campo ciudad prosigue inalterable como en el Milán de principios del siglo XX, como hace notar Ermanno Olmi en una entrevista que concede a Charlie Owens (Owens, 2001: 44; 49).

Sin embargo, *Ifidanzati* deja entrever que hay muchas cosas que están cambiando en la isla como consecuencia de la invasión del norte. Los complejos hoteleros que están surgiendo al lado de los aeropuertos, los autobuses que transportan a los obreros a las fábricas durante todo el día, la progresiva avidez pecuniaria de los habitantes deseosos de aumentar la renta de las casas, son ejemplos del cambio que se avecina. Curiosamente, Olmi regresará a Sicilia cuando han pasado seis meses del rodaje de la película. Allí descubre amargamente que se han cristalizado algunos de los cambios sociales más amenazadores que anticipaba su obra. Olmi constata que la ambición y la riqueza se han apoderado de muchos sicilianos con la llegada del dinero fácil de los complejos industriales. Algunas mujeres de la zona de Siracusa en la que rodó la película han abandonado su vida tradicional dedicada a las tareas del campo y de la familia para dedicarse a la prostitución (Owens, 2001: 48-49). El dinero ha comenzado a corromper a los sicilianos como antes lo había hecho con los milaneses.

Sin embargo, el mundo que retrata Olmi en *Ifidanzati* es aún una Sicilia en transición, un mundo que pugna por alcanzar un equilibrio entre el mundo moderno y los valores tradicionales. Es aún un universo abierto, lleno de posibilidades, que escapa al determinismo histórico de *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa. La Sicilia de Olmi se puede transformar, se puede abrir al mundo y retener una parte importante de su rico bagaje cultural. A pesar de eso, Olmi comparte con Lampedusa un enorme pesimismo, aunque este sea diferente al del escritor siciliano. El problema, para Olmi, no está en el carácter siciliano, sino en la nueva realidad industrial de Italia que está produciendo un modelo de progreso en el que desaparecen los valores de la familia, la riqueza de una cultura tradicional vinculada a la tierra y desaparece la esperanza de que la técnica y la naturaleza puedan convivir en armonía. En esa nueva realidad hombres y mujeres como Liliana y Giovanni se ven atrapados por un mundo de falsas promesas.

## 7. CONCLUSIÓN

Lejos de ser un mero film intimista o una mera crónica del *boom* económico, *Ifidanzati* es una obra ambiciosa que se adelanta a su época ya que muestra las consecuencias de la modernidad en la familia, en la pareja

y en el individuo. Como muchos films *noir* del Hollywood de los años cuarenta, muestra un mundo de individuos desarraigados, traicionados por las falsas esperanzas de la modernidad, que recorren paisajes desérticos y tierras baldías en busca de una identidad. Es el mundo del trabajador planetario, ya descrito por Ernst Jünger en los años treinta: el trabajo constituye la única identidad del individuo, un individuo que ya no pertenece a ninguna comunidad, que se ha desarraigado de la tierra y que es solo un instrumento de la voluntad de poder para controlar el mundo.

No es de extrañar que, al valorar la película, con la mirada puesta en su trayectoria cinematográfica, Olmi advierte que se trata de una de sus obras más complejas, una reflexión sobre el destino de los seres humanos en un mundo cambiante. Este aspecto había pasado por completo inadvertido por la crítica de la época (Owens, 2001: 43-44). Olmi se había percatado en los años sesenta de que estaba naciendo una nueva realidad social y tecnológica en Italia que nada tenía que ver con la revolución industrial del siglo XIX y de los cambios que había sufrido la sociedad del norte de Italia con la Primera Guerra Mundial y el Fascismo. En ciudades como Milán, la continuidad entre el campo y la ciudad ha desaparecido de la vida italiana, un hecho cultural fundamental en la historia de ese país tan vinculado al mundo agrícola desde hace milenios. La nueva realidad industrial es tan dinámica como amenazadora y debe ser descubierta y analizada para comprenderla en su conjunto.

Ante esa realidad, el final de *Ifidanzati* muestra un horizonte lleno de incertidumbre. Es un final abierto, no menos enigmático que el que aparece en *L'eclisse* (*El eclipse*, 1962) de Michelangelo Antonioni. La escena final tiene lugar en una mañana de domingo cuando Giovanni se decide a llamar por teléfono a Liliana. La llama porque desea oír su voz, porque siente nostalgia del mundo que ha dejado y porque es domingo y la factura del teléfono se reduce a la mitad. Giovanni y Liliana tratan de hablar, de manera entrecortada, son incapaces de sostener un largo discurso, no saben qué decirse. Antes de que llegue la tormenta y la conversación se interrumpa, ya que solo pueden hablar por teléfono un breve tiempo, Giovanni le dice a Liliana que si él decide no ir al trabajo, no va a pasar nada, nadie notará su ausencia. Se ha dado cuenta, por primera vez, de que su trabajo no lo dignifica, que es una pieza más de un enorme engranaje industrial en el que todo parece ser indiferente.

Cuando llega el vendaval, Giovanni se refugia en una casa y contempla la llegada de la lluvia antes de que el autobús pase a recogerlo

para transportarlo al trabajo. Es una escena enigmática y telúrica. Giovanni decide no ir al trabajo. Se convierte de repente en un espectador y abandona su vida enmarcada por el ritmo de los turnos del complejo industrial. Contempla la lluvia que cae cerca del mar y de las casas humildes: es como si dentro de él hubiese brotado de repente una conciencia diferente que lo obliga a meditar sobre su futuro y dejar de lado la acción. Los otros obreros parecen también no querer ir al trabajo, huyen a refugiarse de la lluvia. El complejo petroquímico, aunque parezca desierto, no teme a la lluvia, más bien la reta: es una catedral que se yergue sobre la tierra virgen (Morandini, 2009: 44).

Sin embargo, el viento y la lluvia parecen más fuertes que todo, más fuertes que la tecnología humana, que las ambiciones y que los recuerdos. Es como si Olmi quisiera hacer notar a los espectadores que la naturaleza, al final, se impone a la técnica y a la industrialización, que el ser humano no es más que una diminuta parte del cosmos. A pesar de eso, el autobús está listo para pasar a recoger a los obreros y llevarlos al trabajo: la planta no puede parar ni en domingo, ni con el viento ni con la lluvia. Es como si la película quisiera cerrarse con una serie de preguntas: ¿Será la tecnología capaz de cambiar a Sicilia? ¿La tierra virgen se convertirá en tierra baldía? ¿Será el hombre capaz algún día de dominar la naturaleza? ¿No será todo nada más que una ilusión? Ese horizonte de incertidumbre, lleno a la vez de esperanza y desasosiego hace de *Ifidanzati* una obra cumbre del cine italiano.

### Referencias Bibliográficas

- ARMITAGE, J. 2003. **On Ernst Jünger's 'Total Mobilization': a Re-evaluation in the Era of the War on Terrorism.** *Body & Society*. N° 9: 191-213. Nottingham Trent University (Reino Unido).
- AUERBACH, Jonathan. 2011. **Dark Borders. Film Noir and American Citizenship.** Duke University Press. Durham, NC, and London (Estados Unidos y Reino Unido).
- BRITTON, Andrew. 1992. "Detour" en CAMERON, I. (editor). **The Movie Book of Film Noir.** pp. 174-183. Studio Vista. London (Reino Unido).
- CANTOR, Paul A. 2007. "Film Noir and the Frankfurt School: America as Wasteland in Edgar Ulmer's *Detour*" en CONARD, Mark T. (editor). **The Philosophy of Film Noir.** pp. 139-161. University Press of Kentucky. Lexington, KY (Estados Unidos).

- CARDULLO, Bert. 2010. **Screen Writings: Partial Views of a Total Art, Classic to Contemporary.** Anthem Press. New York (Estados Unidos).
- CEPEDA ROMERO, José Antonio; SÁNCHEZ BLASCO, Pablo. 2013. **El tiempo de la conciencia. Las ficciones de Ermanno Olmi.** Universidad de Valladolid. Valladolid (España).
- DE BENOIST, Alain. 2008. Soldier, Worker, Rebel, Anarch: an Introduction to Ernst Jünger. **The Occidental Quarterly.** Vol. 8. Nº 3: 49-59. Charles Martel Society (Estados Unidos).
- HUTCHEON, Linda. 2006. **A Theory of Adaptation.** Routledge. New York and London (Estados Unidos y Reino Unido).
- JONES, Kent. 2003. **I Fidanzati: Rhapsody in the Rain.** Disponible en [www.criterion.com/current/posts/290-i-fidanzati-rhapsody-in-the-rain](http://www.criterion.com/current/posts/290-i-fidanzati-rhapsody-in-the-rain). Consultado el 20-08-2015.
- JÜNGER, Ernst. 1990. **El trabajador. Dominio y figura.** Tusquets. Barcelona. (España). (Ed. Orig. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, 1932).
- JÜNGER, Ernst. 2005. **El mundo transformado seguido de El instante peligroso.** Pre-textos. Valencia. (España). (Ed. Orig. *Die veränderte Welt*, 1932; *Der gefährliche Augenblick*, 1931).
- MILLICENT, Marcus. 1993. **Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation.** The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London (Estados Unidos y Reino Unido).
- MONTANELLI, Indro; CERVI, Mario. 2002. **Milano Ventesimo Secolo. Storia della capitale morale da Bava Beccaris all'anno 2000.** Bur Editore. Milano. (Italia).
- MORANDINI, Morando. 2009. **Ermanno Olmi. Il castoro cinema.** Milano (Italia).
- MUGUIRO, Carlos (editor). 2008. **Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes.** Gobierno de Navarra. Pamplona (España).
- NEMEROV, Alexander. 2005. **Icons of Grief: Val Lewton's Home Front Pictures.** University of California Press. Berkeley, Los Angeles and London (Estados Unidos y Reino Unido).
- OLMI, Ermanno. 2008. "Olmi su Olmi" en TOBAGI, B. (editor). **I volti e le mani.** pp. 17-31. Feltrinelli Editore. Milano (Italia).
- OLMI, Ermanno. 2014. **L'apocalisse è un lieto fine. Storie della mia vita e del nostro futuro.** Bur Editore. Milano (Italia).
- OLMI, Ermanno; MANZONI, Marco. 2015. **Il primo sguardo.** Bompiani Editore. Milano (Italia).
- OWENS, Charlie. 2001. **Ermanno Olmi.** Gremese Editore. Roma (Italia).

- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. 2005. “Rojo sangre, gris de máquina. Ernst Jünger y la inscripción técnica de un mundo peligroso” en JÜNGER, Ernst. **El mundo transformado seguido de El instante peligroso**. pp. 11-114. Pre-textos. Valencia (España).
- SIMSOLO, Noël. 2009. **El cine negro**. Alianza Editorial. Madrid (España).
- TOMASIDI LAMPEDUSA, Giuseppe. 1963. **Il gattopardo**. Feltrinelli Editore. Milano (Italia).