



QUADERNI DEL CENTRO STUDI SUL CINEMA ITALIANO

Ivana Margarese

C

omo autor de películas vivo en el mundo de la imagen, un mundo a medio camino entre yo mismo y la realidad

JOHAN VAN DER KEUKEN

Del 3 al 14 de diciembre de 2008 ha tenido lugar, en Palermo, un encuentro dedicado al *Estado General del documental italiano*, en el que han confluído distintas iniciativas que, desde hace tiempo, dedican sus esfuerzos a defender el cine (especialmente el documental) en Italia.

Entre éstas, los *Quaderni del centro studi sul Cinema Italiano* se presentan como lugar de encuentro y reflexión sobre el cine italiano, y vuelven la mirada tanto a autores y obras del pasado (así lo demuestran los números monográficos sobre Federico Fellini y Cesare Zavattini, y los estudios sobre la circulación del cine italiano en España y América Latina, o sobre las coproducciones hispano-italianas), como a producciones recientes y a autores contemporáneos, que exigen mayor atención y un análisis más profundo.

La revista, dedicada al cine italiano y editada anualmente en Barcelona, demuestra su voluntad de convertirse en un espacio concreto de

diálogo y encuentro cultural: de hecho, alberga trabajos originales en italiano, en español y en catalán.

En este horizonte de investigación se coloca el cuarto número de los *Quaderni*, cuya sección monográfica, coordinada por Marco Bertozzi, lleva por título “El espejismo de lo real: hacia un mapa del cine documental italiano”.

Documentalista, teórico, autor de textos como *La idea del documental. Otras miradas desde el cine italiano e Historia del documental italiano. Imágenes y culturas del otro cine*, Bertozzi es zahorí e intérprete del género y de las formas del lenguaje documental, una de las experiencias más creativas y prometedoras del panorama italiano de los últimos años: “un cine capaz de dar ojos a historias nunca vistas”, y de regalarnos a nosotros, los espectadores, una mirada diferente –más rica en pensamientos y emociones- de la realidad.

En su introducción al número, el autor pasa lista a las cualidades y problemas del cine documental, sin olvidar los riesgos que puede correr esta “bella utopía que junta el trabajo y la vida, conocer y vivir, orden y desorden, dar y recibir”¹.

Un documental, contradiciendo lo que sugiere la palabra misma (que da a entender que nada se interpone entre el signo y el referente), no es simplemente lo que rueda un “ojo neutro”, sino una representación: re-presentación de una mirada personal a través de un dispositivo específico; punto de vista que se abre y dialoga con otros, convirtiéndose en cine de relación, lugar de contacto posible para la “comunidad que viene”².

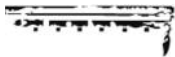
Como recuerda el director Bruno Oliviero, cada vez que se nos ofrece una mirada única y diferente de la realidad, se nos libera del empobrecimiento que supone concebir lo real como algo que ya se conoce, que ya se sabe; se abren nuevas posibilidades para el debate: “un debate que puede dar fuerza a las voces más diversas, y en el que las personas que miran se sienten vivas, implicadas, llamadas a descifrar códigos y a producir, a su vez, sentidos”.

Desde esta perspectiva, el documental es fiel a la naturaleza misma del cine, que es un arte poliédrico, sincrético, compuesto por muchas otras artes. La visión, más allá de una simple percepción mecánica, es una creación que invoca de forma activa al sujeto/los sujetos para que participen. Para que algo llegue es necesario renunciar a la autoridad performativa que decide qué llega, y recuperar la capacidad de poner en marcha un dispositivo de puesta en escena en el que la realidad, tal como es, anuncia algo más, una mirada, una tensión (¿moral? ¿visual?) todavía no representados: algo que refleja lo contemporáneo de forma ambigua, no evidente.³

Esta variedad caleidoscópica de la mirada es un concepto recurrente en los autores –más de cuarenta- a los que se ha invitado a intervenir con testimonios en forma de entrevistas a sí mismos o de reflexión libre. “Uno para todos”, el director palermitano Salvo Cuccia escribe:

En cualquier caso, no creo que exista una (una sola) forma de concebir el cine documental; y la mía –que no existe, porque es una (una sola)- no excluye las otras. La forma en que yo lo concibo, para existir, para ser verdadera, requiere todas las otras formas, todos los demás enfoques teóricos y prácticos... Una cosa no excluye la otra: al contrario, la refuerza.

Son muchas, pues, las voces de autores que dialogan desde las páginas de la revista, que dejan espacio a una pluralidad de tonos y matices y manifiestan la variedad de posturas hacia el llamado “cine de lo real”. Sin embargo –como señala Daniela Aronica, directora y editora de los *Quaderni del CSCI*- existe un hilo conductor común que atraviesa las poéticas de estos autores, y es la convicción profunda de la necesidad de una



REVISTAS



Ivana Margarese
QUADERNI DEL CENTRO STUDI SUL CINEMA ITALIANO

dialéctica entre ética y estética. Como maestros de referencia se cita a Zavattini, Rossellini, Pasolini y De Seta. Este último –entrevistado dentro de la sección “Firmas” de este número– habla de la importancia del sentimiento poético en todas las artes (forma parte de ellas, las convierte en eternas), y al mismo tiempo refleja el interés, constante en sus películas, por la marginalidad y el mundo popular, poniendo de manifiesto el estrecho vínculo entre estética y ética, característico del trabajo documental.

De Seta explica también cómo, en la realización de sus películas “de ficción”, el patrimonio documental ha sido muy relevante, y se mostrado especialmente útil por su capacidad de adaptarse al ambiente y a las situaciones, de ponerse al servicio de la realidad, practicando lo que Zavattini llamaba “seguimiento”.

La figura de Zavattini, muy apreciada en los países de América Latina, donde se reconoce su valor cultural y político, es significativa para los documentalistas, puesto que, ya en 1930, se declaraba contrario al modelo hollywoodiense del cine como fábrica de sueños, como *star system*:

¿La película que me gustaría hacer? La ideal, para mí, sería una en la que se describiera el día de un hombre, desde que se despierta hasta que se acuesta: hablo de un hombre cualquiera. La duración de la película debería corresponderse con la duración del día de mi héroe⁴.

El cine documental es, como escribe Enrica Colusso, un posible lugar de encuentro y de contacto entre el autor y el mundo, entre el autor y sus personajes: la documentación de una mirada. En la misma dirección van las palabras de Paolo Pisanelli, que afirma:

El *cine de lo real* es, para mí, el más temerario, el más curioso, el más imaginativo que se puede ver en el mundo; es un cine fuera de las reglas y dentro de las cosas. Es un cuerpo a cuerpo entre quien filma y quien es filmado, una improvisación dinámica hecha de miradas, palabras y movimientos. Este encuentro ayuda a aclararse uno mismo y a aspirar a la comprensión de las cosas.⁵

A estas consideraciones se une la denuncia de la difícil situación en Italia, donde falta una cultura documental y donde se hace muy cuesta arriba encontrar producción y distribución para este género cinematográfico. Italia se presenta como el país de la televisión soberana, y la televisión, ya sea pública o privada, prefiere invertir en *reality shows* o en series de ficción. Lo que el público televisivo entiende por “género documental” se reduce tristemente a los documentales

de animales, a series de ficción de tema histórico o científico, con una vaga base documental, o, por último, a reportajes sensacionalistas. De esta forma, todo se produce y se consume deprisa, cuando lo que el documental exige, precisamente, es atención, escucha; tiempo lento, complejo:

En el cine documental conviven el respeto por lo filmado, la creatividad del cineasta, la conciencia de su puesto y del puesto del espectador, la libertad interpretativa del público que ve y escucha, al que se no se le impone ninguna guía autoritaria. Cuando es eficaz, se debe, entre otras cosas, a que el cineasta cree en lo que filma, en el acto mismo de rodar, cree en la espera, cree en lo real, más allá de las manipulaciones necesarias del montaje o de la preparación de las situaciones.⁶

Así, la supervivencia del género documental se debe más a las voluntades y esfuerzos individuales que a un impulso del sistema.

Para reunir estas singularidades nació hace unos diez años la asociación *Doc.it* –que reúne a todos los profesionales implicados en la producción, promoción y distribución del cine documental en Italia–, a la que se han añadido el circuito independiente *Documé* y diversos festivales con secciones reservadas al documental, o explícitamente dedicados a éste.

Estas iniciativas no bastan para el reconocimiento y la valoración plena de un género que, en una época que idolatra la imagen, en la que se considera invisible sólo aquello que en el mundo no se ha hecho todavía suficientemente visible, y en la que todo lo que es ficticio se vuelve real, conserva nuestra memoria y activa una mirada crítica capaz de ver más de lo que se ve o se cree ver.

El cuarto número de los *Quaderni* proporciona, pues, un recorrido vigoroso y, en la medida de lo posible, completo, por la compleja actividad documental en Italia, lo que lo convierte en un instrumento precioso de información y profundización de lenguajes y narraciones cinematográficas.

El futuro, citando a Hannah Arendt, nos alcanza siempre por detrás.

NOTAS

¹ G. PEDOTE, “La chimera produttiva”, en *Quaderni del CSCI, Rivista annuale di cinema italiano*, p. 86.

² G. AGAMBEN, *La comunità che viene*, Einaudi, Turín, 1990.

³ C. PICCINO, “Nazionale/internazionale, temi di un confronto”, en *Quaderni del CSCI, Rivista annuale di cinema italiano*, p. 62.

⁴ C. ZAVATTINI, *Cronache da Hollywood*, Lucarini, Roma 1991, p. 144; cf. A. Giannarelli, “Zavattini documentarista”, en *Quaderni del CSCI, Rivista annuale di cinema italiano*, p. 202.

⁵ P. PISANELLI, *Le voci dei protagonisti: interviste e testimonianze*, p. 139.

⁶ L. BARISON, *Figure con paesaggio. Modi e tempi del documentario in Italia*, p. 20.

Traducción de Teresa Grau