

EL

CINE

ITALIANO



Gustavo Provitina



la marca
editora

EL

CINE

ITALIANO

la marca
e d i t o r a

BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera—, pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de constituir en el lector una mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Estos no refieren necesariamente (al menos no en modo directo) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apuntan a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Listado © 1995-2024 Enciclopedia de la cultura digital

EL

CINE

ITALIANO

El matiz de la mirada

la marca
editora

Gustavo Provitina



la marca
editora

Título	<i>El cine italiano: El matiz de la mirada</i>	
Autor	Gustavo Provitina	
Colección	Biblioteca de la Mirada	
Director de colección	Guido Indij	
Composición de interior, tapa y edición	Fernando Ozón	
Corrección	Florencia Piluso	
Foto de tapa	fotograma de <i>La muerte en Venecia</i> (1970), de Luccino Visconti	
Editorial	la marca editora	
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015)	
	Buenos Aires, Argentina	
Fax	(54-11) 4 372-8091	
Tel	(54-11) 4 372-4957	
E-mail	info@lamarcaeditora.com	
W ³	www.lamarcaeditora.com	
Imprenta	Buenos Aires Print	
Taller	Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires	
ISBN	978-950-889-381-9	
Fecha de impresión	Febrero de 2024	
Lugar de impresión	Buenos Aires, Argentina. <i>Printed in Argentina.</i>	
Depósito de ley	11.723	
©	la marca editora	

Provitina, Gustavo

El cine italiano : el matiz de la mirada / Gustavo Provitina. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2024.

216 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la Mirada)

ISBN 978-950-889-381-9

1. Cine. 2. Italia. 3. Ensayo. I. Título.

CDD 791.43094

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Prólogo	11
Fotogramas del cine moderno	15
La entonación dramática	21
Rossellini. Fellini. Moretti. <i>La entonación dramática dispersiva</i>	27
<i>Viaggio in Italia</i> (Roberto Rossellini, 1954)	
<i>La strada</i> (Federico Fellini, 1954)	
<i>Caro diario</i> (Nanni Moretti, 1993)	
Fellini. Sorrentino. Visconti. <i>La entonación dramática refractaria</i>	49
<i>La dolce vita</i> (Federico Fellini, 1960)	
<i>La grande bellezza</i> (Paolo Sorrentino, 2013)	
<i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967)	
Bellocchio. Fellini. Tornatore. <i>La entonación dramática por reflexión especular</i>	81
<i>Enrico IV</i> (Marco Bellocchio, 1984)	
<i>Casanova</i> (Federico Fellini, 1976)	
<i>Cinema Paradiso</i> (Giuseppe Tornatore, 1987)	
Antonioni. Scola. Visconti. <i>La entonación dramática por reflexión difusa</i>	107
<i>La notte</i> (Michelangelo Antonioni, 1961)	
<i>L'eclisse</i> (Michelangelo Antonioni, 1962)	
<i>C'eravamo tanto amati</i> (Ettore Scola, 1974)	
<i>Le notti bianche</i> (Luchino Visconti, 1957)	
Visconti. Moretti. <i>La entonación dramática por difracción</i>	145
<i>Morte a Venezia</i> (Luchino Visconti, 1970)	
<i>La stanza del figlio</i> (Nanni Moretti, 2001)	
<i>Mia madre</i> (Nanni Moretti, 2015)	

Retratos en carbonillas	163
Roberto Rossellini: artífice de la modernidad	165
Federico Fellini	173
Michelangelo Antonioni	181
Pier Paolo Pasolini: la muerte a veinticuatro cuadros	187

la marca
editora

Agradecimientos

*A mis padres, Jorge y María Elisa,
que me dieron la vida y con ella el amor al cine.*

*A Gabriela Mónaco que hace del cine
una prolongación de su sensibilidad e inteligencia.*

A mi sobrino Matías, lúcido indagador de los misterios de la vida.

A la UNA Audiovisuales.

A la cátedra Najmias-Compagnet.

A la cátedra Pasolini y a su titular Marcelo González Magnasco.

A Conrado Beretta, valioso docente y amigo.

Al maestro Carlos Demartino, sagaz observador del arte y de la vida.

*A Carlos Brown y Cecilia Orsini,
con afecto entrañable, renovado y agradecido.*

*A Carlos Spaltro, Miguel Pérez y Gabriel D'Iorio,
virtuosos cultores de lo humano.*

A los cofrades del grupo Cinema.

A Juani Herrera y Baruc Sutter, fieles compañeros de cátedra.

*A los integrantes de PIEBA (Piamonteses en Buenos Aires) y a la arquitecta
Susana Bonicatto, que han participado con un tesón ciclópeo
en la organización de los cursos sobre cine italiano dictados
desde 2017 hasta la fecha y cuyo empeño se prolongó más allá
de los cursos y culminó en las páginas de este libro.*

Es conocido el aforismo de Kafka: “un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado dentro de nosotros”. Imaginamos la deflagración de las coagulaciones internas que un libro es capaz de provocar si el filo de su escritura traspasa las resistencias de un lector sagaz. El libro pensado como azuela es, también, un poderoso disolvente de fronteras, de murallas fermentadas por la rigidez de lo aprendido. La imagen del hacha o del martillo de Nietzsche, capaz de fracturar las severas columnas de nuestra presunción de conocimiento, es el estímulo de toda vocación docente. En los apuntes de las clases que precedieron a la escritura de este libro titilaban dos imágenes vinculadas al efecto gratamente alborotador del cine y la lectura: la ventana abierta a la realidad, tal como definía el plano cinematográfico André Bazin y la expresión de Totò, el niño de *Cinema Paradiso*, observando la boca de la cabina de proyección desde la que emanaba el haz de luz azulina, trasmisora del embeleso fílmico. La ventana de Bazin y el haz de luz del Paradiso equivalen, para el cinéfilo, al efecto del hacha de Kafka o del martillo de Nietzsche, a los ojos del lector avezado. El pensamiento de la mirada o la mirada del pensamiento, anverso y reverso de un mismo efecto, es lo que el cine representa para nosotros. El cinéfilo cabal, tarde o temprano, es despabilado por la poderosa maquinaria simbólica del cine y, como el pequeño Totò, advierte en el haz de luz que atraviesa la sala para volverse imagen en la pantalla un albor capaz de iluminar zonas íntimas, profundas, intangibles de la emoción y del pensamiento. Esa relación dialéctica entre el espectador y la obra, entre el cineasta y su público, abre secuencias de debate que intentamos madurar en la escritura. El cine es, pues, un candil para despabilar la conciencia. Viene a cuento la frase de la obra *Enrico IV* de Luigi Pirandello: “la conciencia es los demás dentro de mí”. Esos otros que se abren paso a través de la conciencia del espectador hasta inmiscuirse en su deseo de mirar para mirarse actúan como el disco de Newton, los colores (rojo, naranja, verde,

amarillo, azul, índigo y violeta) al girar se mezclan y forman el blanco, alfa y omega de todo proceso de expectación genuino. Esa síntesis propulsa el fluir de la marea de imágenes que, antes del hacha luminiscente de toda experiencia cinematográfica, yacían congeladas en el mar conjeturado por Kafka.

La miscelánea de influencias y de imágenes mezcladas por la memoria y la emoción del buen cinéfilo nos recuerda un ensayo de Montaigne en el que se refiere a la imposibilidad de dar cuenta del caudal de influencias, imágenes, diríamos nosotros, que se mezclan y manifiestan en su escritura. Esa misma frase podríamos abonar nosotros para manifestar el flujo de la memoria cercandó el íntimo montaje del espectador, su escritura insospechada y silenciosa trazada con fotogramas de su asombro dispuesta a trascender la escena formal del visionado. Ese collage de imágenes recortadas por la mirada que oculta innumerables cadenas de asociaciones es la *hylé* de las pequeñas iridiscencias aquí testimoniadas.

Quien se sumerja en el curso de estas aguas iniciará un viaje sin orillas, el propósito no es trasladarnos hacia un destino final sino celebrar la quimera del peregrino errante despojado de toda frontera: el caminar abierto. No hay pues un lugar adónde ir, puesto que el arte es lo contrario de un manual de instrucciones o de una guía turística. El mapa del tesoro prefiere caminos directos y el curso de este curso desconfía de los atajos tanto como del sendero recto, veloz y despejado. Acaso en el campo de los análisis estéticos es donde más claramente cobra vigencia el trajinado aforismo del pensador de Éfeso. La evidencia práctica constatable tras cada sumersión en una obra de arte es el detalle novedoso, el gesto de decir “eso antes no lo había notado”. El hallazgo siempre estuvo allí, pero ahora, tras el curso de un nuevo visionado, se abre a nuestros ojos para demostrarnos la dinámica vital de todo acto profundo de contemplación. Las obras maestras –y las películas aquí citadas ya pertenecen al patrimonio histórico del cine mundial– se resisten a toda clausura de sentido y desmienten, como preconizó Susan Sontag, la ambición de pensar el valor del arte reduciéndolo a la sombra conceptual de un significado que lo justifique.

Este libro testimonia el matiz de la mirada como espejo y escritura, método difuso y espontáneo que combina la sensibilidad y el pensamiento. Roland Barthes pensó el matiz en el sentido que nos interesa al definirlo como un aprendizaje de la sutileza y aún más el matiz, en la medida en que comprende un grado de distinción o de diferencia, está incesantemente en contraste, en lucha, con lo que lo rodea, lo oprime, aquello de lo que busca distinguirse mediante un salto vital... El noema de este curso nunca ha sido la pretensión

de la totalidad, tampoco la fragmentación deliberada sino la búsqueda –nunca azarosa– del matiz, de esa leve diferencia que gravita en los intersticios de la mirada. La sutileza reclamada por Barthes se abre a los sentidos desde un ángulo a menudo insospechado que se presenta en una yuxtaposición de momentos, en la dinámica de una secuencia, en la miríada de ínfimos contrastes modulados entre los tejidos de una imagen o de un sonido clarificador apto para declarar en riesgo nuestro conformismo.

Este libro es el registro escrito de una serie de cursos. Los remotos precursores del latín utilizaban la palabra *cursus* como un sinónimo de carrera. La palabra ramificó en abundantes y originales derivaciones, tan anchas como la distancia semántica que es posible constatar entre cursor, corcel o correr. Hablamos de curso, en suma, para referir un desplazamiento, ya sea en el tiempo, la mente o el espacio. La palabra menta por igual el objeto material y el acto mismo vinculado al movimiento de cursar.

Cursar, en términos pedagógicos, significa atravesar un canal que promete un destino cuyo capital simbólico o anhelado botín es el conocimiento. El tránsito hacia el conocimiento suele ser una ruta escarpada en la que es preciso detenerse para respirar, como en el ritmo de las grandes lecturas, y que, al retomarlo, siempre algo nuevo e inesperado parece salir a nuestro encuentro. La máxima de Heráclito de Éfeso, no es posible sumergirse dos veces en el mismo río, ha fundado los principios de la inmersión dialéctica aludida. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan. Cursar significa, además, enviar, y esa acepción apunta también el propósito de este libro.

El libro hilvanado por la necesidad del extracto elude, pues, la pretenciosa totalidad de los tomos de historia y, en su lugar, reúne los apuntes de las clases que me ha invitado a dar una sociedad civil llamada PIEBA (Piamonteses en Buenos Aires).

Pocas veces aprendí tanto en el curso de mi labor docente. El debate originado al final de cada una de las proyecciones enriquecía y modelaba el horizonte semántico de los filmes y abría una prodigiosa ringlera de ventanas vecinas del infinito. Las múltiples y variadas intervenciones, los análisis insospechados brotados espontáneamente de los concurrentes, cuyo entusiasmo inagotable hizo posible el proyecto y desvaneció la distancia profesor-alumno, merecen un párrafo aparte. Ellos integran la nómina de los maestros providenciales cuya sabiduría tanto agradezco.

Los maestros aquí estudiados han construido sus películas partiendo de estímulos que eran también matices: Rossellini necesitaba aclarar la idea

central antes de modular las imágenes; Fellini y Antonioni procedían, generalmente, de modo contrario, las imágenes insistían en integrarse a una idea que las contuvieran.

El corpus de filmes analizados responde a cinco categorías pensadas en función de la entonación dramática preponderante en cada uno de ellos o, expresado en otros términos, al trayecto y destino de la tensión agonal: dispersiva (*Viaggio in Italia, La strada, Caro diario*); refractaria (*La dolce vita, La grande bellezza, El extranjero*); por reflexión especular (*Enrico IV, Casanova, Cinema Paradiso*); por reflexión difusa (*La notte, El eclipse, Noches blancas, Nos habíamos amado tanto*) y por difracción (*Muerte en Venecia, La habitación del hijo, Mia madre*).

La segunda y última parte, “Retratos en carbonilla”, completa el marco conceptual de las ideas vertidas en este libro.

Hay géneros que no participan de este recorrido como la *commedia all’italiana* y el cine bélico, son entonaciones dramáticas que integran un corpus alejado de nuestro enfoque. Razones de espacio nos impidieron la inclusión de realizadores claves como: Vittorio De Sica, Sergio Leone, Dino Risi, Francesco Rosi, Ermanno Olmi, Mario Monicelli, Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci, Dario Argento... Esperamos remediar estas involuntarias omisiones en futuros trabajos.

Lector, usted tiene en sus manos la versión impresa de los seminarios dictados en el transcurso de los años 2017 a 2021 en el Auditorio del Colegio de Agrimensores de la ciudad de La Plata. La puesta en serie de las clases, como habrá advertido, obedece a un principio de clasificación que se relaciona con el concepto de entonación dramática que será profusamente analizado en estas páginas.

“Celebrar es procurar anular el tiempo” opinó Horacio González en *La ética picaresca* (2017) y es precisamente esa la motivación intrínseca de este libro, sustituir las alambicadas concepciones del tiempo, su mensurable presión que no perdona, trocar las cronologías en favor de la poética eternidad contenida en el parpadeo fugaz de un fotograma.

Gustavo Provitina

Buenos Aires, 17 de Noviembre de 2023

la marca
editora

Fotogramas del cine moderno

La palabra *moderno*, como toda palabra, reclama la soldadura de un marco que nos permita pensarla en el seno de un territorio semántico estable. Nuestro cartabón, para impedir que la palabra moderno se escurra o se disperse, será una glosa del filósofo Arthur C. Danto:

Mi propio campo, la filosofía, se divide en antigua, medieval y moderna. Generalmente se considera que la filosofía “moderna” empieza con René Descartes, y que se distinguió por el giro hacia el interior que adoptó dicho filósofo (su famosa regresión al “yo pienso”), en el que el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino cómo alguien, cuya mente está estructurada de una determinada manera, está obligado a pensar qué son las cosas.¹

La tripartición temporal mencionada por Danto, para dividir la historia de la filosofía, ubica el nacimiento del período moderno en el punto de inflexión suscitado por el cogito cartesiano. Las tres etapas aludidas –antigua, medieval y moderna– responden a un criterio histórico orientado por una cronología lineal. ¿Sería pertinente aplicar un criterio similar para estudiar la historia del cine? La pregunta parecerá, quizá, insubsistente, pero no por eso extemporánea. Hemos aprendido la historia del cine como si viéramos pasar un tren y cada una de las ventanillas correspondiera a una nueva etapa. Nos enseñaron a pensar la historia del cine desde una visión consecutiva y externa, el tren pasa y nosotros lo contemplamos desde lejos. ¿Qué ocurriría si subiéramos al tren y nos fuera permitido caminar por los vagones? Esa imagen asoma en algún plano de la conciencia frente al estímulo de imaginar que nos vemos forzados a diseñar un tríptico cronológico, sumamente

1 Danto, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

esquemático y sustentado desde un enfoque formal, para desplegarlo en una clase introductoria de historia del cine; acaso no resultaría desatinado –sin perjuicio de promover la irritación de no pocos teóricos– proponer tres categorías: cine clásico, experimental (vanguardista) y moderno. Es preciso pensar esas tres categorías simultáneamente. No hay trazo alguno de curva evolutiva en ese diseño considerado desde el punto de vista creativo. La primera observación que podría plantearse a ese bosquejo, focalizada en la categoría de cine moderno, es que el cinematógrafo es un producto de la modernidad. Esa observación no se opone a nuestro esquema, ni hace mella en el planteo general, pero no lo integra. Disociamos, como resulta evidente, el concepto de modernización histórica, vinculado a la evolución tecnológica acelerada luego de la Revolución Industrial, de la noción de cine moderno, prohijada en estas páginas, orientadas a pensar ese criterio desde la sustancia interna de la historia del cinematógrafo. Nuestra tabla de contenidos no desconoce los matices que el diseño propuesto manifiesta. Habrá quienes opten por analizar la historia del cine consignando su evolución tecnológica. El horizonte de ese plan nos parece limitado. Lo único que puede obtenerse de semejante planteo es un inventario técnico de artefactos etiquetados por épocas y modelos. Suponer que los cambios de orden tecnológico obran favorablemente en la evolución creativa del arte cinematográfico es una falacia que podría fácilmente desmontarse con un análisis comparativo de lo producido desde los años germinales del cinematógrafo hasta la actualidad. Pero esa misma comparación a la postre resultaría falible porque las obras cinematográficas no son objetos subordinados a la utilidad o a un criterio evolutivo similar al de un artefacto mecánico.

El propósito de este libro, como puede advertirse fácilmente, lejos se encuentra de sumar un nuevo criterio de análisis histórico al campo de los estudios de crítica cinematográfica. Tampoco nos alienta el ofrecer una investigación minuciosa y cerrada sobre el cine moderno en su totalidad, por eso recortamos una serie de fotogramas, un corpus, que nos permite trazar un arco parcial pero abundante en recursos para el análisis. Ese recorte se produjo sobre un repertorio significativo de películas italianas.

¿Cómo situarnos, pues, en un campo teórico, afín a nuestra demanda de equilibrio conceptual, que nos ubique en el plano justo para pensar el cine moderno? El camino más consistente para definir el origen del cine moderno nos parece que es el de la perspectiva teórica desarrollada por Gilles Deleuze. El enfoque del filósofo francés parte de un diagnóstico: el agotamiento de la imagen-acción como forma y el paulatino advenimiento de un esquema de

representación regulado por otro paradigma, las situaciones ópticas y sonoras puras; en ese cruce es posible cifrar la almástiga del cine moderno.

La imagen-acción, sujeta al canon del realismo, la configuración de un relato cuyo núcleo es el duelo, un binomio, el enfrentamiento del hombre frente a su medio que lo compele a reaccionar para resolver una situación conflictiva, agota sus recursos formales. La crisis de la imagen-acción impulsa un nuevo enfoque formal que ve la luz entre los remanentes trágicos de la posguerra. El neorrealismo, siguiendo el camino abierto por Deleuze en sus cursos en Vincennes, constituye el engranaje cinético de una nueva imagen: “la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse”.² Detengámonos en este bucle, en el que puede rastrearse la voz preclara de Henri Bergson, para no dar por sentada la comprensión apresurada de lo expuesto hasta el momento. El paradigma del realismo consistía en organizar todo su sistema sobre el eje de la acción como vector principal para movilizar a los personajes acicateados por la suma de sus cualidades y potencias reunidas en el pespunte de un duelo; Deleuze las piensa “actualizadas en un estado de cosas, constituyendo desde ese momento un medio real alrededor de un centro, una situación con respecto a un sujeto: espiral”.³ El neorrealismo asoma entre las rendijas de esa configuración y su foco de construcción formal son las situaciones ópticas y sonoras puras. Para fijar el concepto esbochemos, mentalmente, un cuadro de doble entrada en una pizarra y de un flanco anotemos situaciones sensoriomotrices debajo del paradigma realista y del otro situaciones ópticas y sonoras puras para caracterizar al neorrealismo. En un margen de la pizarra imaginaria urge apuntar una cita: “La situación sensoriomotriz tiene por espacio un medio bien calificado, y supone una acción que la revela o suscita una reacción que se adapta a ella o que la modifica”.⁴ El realismo es, siguiendo a Deleuze, la representación de los afectos y las pulsiones materializados en comportamientos, organizados por el oscilante escabel de las pasiones. Este esquema, cuya vigencia nunca cesó de constituir el eje dominante de las preferencias cinematográficas comerciales, sufrirá una crisis al promediar los años cuarenta que dará origen a un nuevo modo de representación formal, cuyo centro ya no será la acción. El neorrealismo, además de representar un capítulo decisivo en la configuración social del lenguaje

2 — Deleuze, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1985.

3 — Deleuze, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

4 — Ídem.

cinematográfico, expresa una epopeya cultural. Deleuze ofrece una definición señera de esta corriente:

es un cine vidente, ya no es un cine de acción. Lo que define al neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo.⁵

El corte formal con el paradigma clásico debe situarse entre los escombros literales de la posguerra. Esa fecha es al cine –reanudando brevemente el párrafo de Danto citado al comienzo del capítulo– lo que a la filosofía el cogito cartesiano. El neorrealismo italiano funda el cine moderno; inaugura un modo de producción que no parte, al decir de Cesare Zavattini, “de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine”.⁶ Los directores neorrealistas no filman, pues, un argumento, sino una conciencia. La conciencia del obrero despojado de su herramienta de trabajo en *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948); la trágica conciencia de Edmund en *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948); el compromiso moral del padre Pietro en *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) o la angustia liminar del anciano desamparado en *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952). El espectador debe asomarse pues al abismo interior de los personajes no como si viera un espectáculo, sino como si asistiera a un proceso de crisis moral observado desde los pliegues mismo de la percepción dramática de los protagonistas.

Roberto Rossellini será, primero, De Sica después, el precursor de un imperativo categórico rodado a veinticuatro cuadros por segundos: la necesidad apremiante de documentar los escombros de la guerra, la miseria de las calles, la crisis moral y económica, la historia abierta en esa gran fosa a cielo abierto que era Roma en los años de la posguerra. Lo que había que contar podía prescindir del confort de los estudios y del control estético, formal, del cine que se había forjado en tiempos de abundancia. Aquel cine, el de la industria, concebido para el entretenimiento, yacía agónico entre los remanentes de una de sus tantas crisis, su recuperación sería lenta y sinuosa.

5 Ídem.

6 Alsina Thevenet, H. y Romaguera i Ramió, J. (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.

El neorrealismo construye un nuevo sujeto, una pura conciencia flotante atada a la sensorialidad de la tragedia. Nunca antes el cine había testimoniado, a medio camino entre lo documental y la ficción, un punto de inflexión histórico tan determinante como significó el fin de la guerra.

El neorrealismo fue, en pocas palabras, la cantera de cultivo y germinación del cine moderno.

Un lector escrupuloso se preguntará, a esta altura del capítulo, por una palabra cuya resonancia consignamos lánguidamente: modernidad. Le respondemos. En los tempranos borradores de este libro, ese vocablo yacía cautivo del paradigma teórico de Nicolás Casullo. Una lectura lejana de *Itinerarios de la modernidad* nos invitó a pensar este concepto en un sentido amplio, como “una particular condición de la historia”.⁷ Anotamos la frase en los márgenes del texto y continuamos su lectura. La cepa de la palabra modernidad, nos dice Casullo, se remonta al siglo V de la Roma antigua después de Cristo, cuando se la utilizaba “para referir un ‘modo’, un tiempo de lo inmediato, una modalidad de lo reciente”.⁸ Subrayamos primero, de esta última definición, la palabra *modo*, la desvinculamos de lo reciente o lo novedoso y hacemos foco sobre ella hasta encontrar su punto claro de nitidez. Hay un modo de hacer, de pensar, de posicionarse en el tablero de la historia que está condicionado por una subjetividad desligada de todo acto de repetición o de continuidad. Eso entendemos por modernidad, en un sentido tan amplio que acaso no permita distinguir los pequeños matices.

En suma: moderno es, para nosotros, aquello que desafía la tradición sin negar su gravitación histórica. Lo moderno es, pues, un modo particular de situarse en oposición a lo tradicional pensado desde la pureza estática de lo cristalizado. Esto no significa un acto de negación dirigido contra la herencia cultural, sino la afirmación de una independencia de criterio no disociada, necesariamente, de la tradición. Hemos tenido la prudencia de pialar la volátil condición de la palabra moderno en la dársena de lo cinematográfico, cuya historia nos permite cifrar con un margen de frustración menor la dificultad de definirla cabalmente. Es posible afirmar, como hemos señalado en otro párrafo de este capítulo, que el cine es un producto de la modernidad considerada como esa “condición de la historia que comienza a darse de manera consciente entre los pensadores, entre los actores de esta

7 — Casullo, N.; Forster, R.; Kaufman, A., *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.

8 — Ídem.

historia, en Europa, básicamente entre los siglos xvii y xviii”.⁹ Desde esa perspectiva resulta palmaria la adscripción legítima del cinematógrafo en el seno de los avances tecnológicos surgidos en torno a la Revolución Industrial. El cinematógrafo y el cine, pensado como práctica artística, no son conceptos equivalentes sino complementarios. El primero es un invento patentado por los hermanos Lumière, era una cámara liviana que permitía filmar y proyectar y su advenimiento tuvo lugar en el contexto de la modernidad tecnológica; el segundo alude al desarrollo artístico en su complejo entramado de recursos expresivos. Nosotros no hablamos del cinematógrafo como artefacto, nuestro campo de estudio es el cine como arte y método de escritura audiovisual, portentoso caleidoscopio de íntimas proyecciones metafísicas, ojo escultor de humanos destellos.

El cine moderno, al fin y al cabo, hace foco en la percepción subjetiva del tiempo y el espacio anudados a la situación existencial de los personajes, narra los humanos avatares de la conciencia en crisis de un mundo estremecido, inerme, fatalmente resignado a los embates de la decadencia.

la marca
editora

9 Ídem.

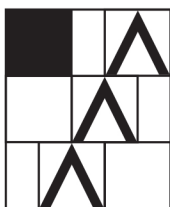
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.lamarcaeditora.com y en cientos de
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



la marca
editora