

ENTRE EL CINE Y LA REALIDAD: METODOLOGÍAS DE ANÁLISIS. EL CASO DE *IPOTESI CINEMA*

Mercedes Miguel Borrás
Universidad de Valladolid
mermiborras@gmail.com

1. Introducción

Este estudio tiene por objeto exponer el método de investigación y enseñanza planteado desde *Ipotesi cinema*. Una escuela creada en 1982 por el cineasta Ermanno Olmi y Paolo Valmarana (crítico y responsable de programación de RAI 1), en Bassano del Grappa (Italia), que creó films realistas concebidos desde un punto de vista muy cercano al documental y al mismo tiempo a la poesía.

Estudiaremos los parámetros que definen esta escuela que basa sus principios en provocar el acercamiento del lenguaje del cine hacia la realidad, alejado de todo artificio, a través de la mirada de cada estudiante-autor.

Nos adentraremos en sus innovadores (podríamos decir que subversivos) métodos de trabajo. Una forma de entender el sentido del cine, que ha dado como resultado (y sigue dando) una cantera de artistas que investigan en el lenguaje experimentando con sus propios films, en el largo proceso que supone su elaboración. Es decir, estudian desde el interior de sus estructuras la esencia del cine, o de la realidad, que para estos cineastas forma parte de una misma idea.

Un caso ejemplar de lo que estamos diciendo es el del profesor Mario Brenta, cineasta y uno de sus miembros fundadores. Sus escritos y films, surgidos en el seno de *Ipotesi cinema*, tejen un perfecto entramado a través del cual se van descubriendo los hilos de ese realismo poético que forma parte intrínseca del cine surgido en el seno de esta escuela.

A lo largo de sus treinta años de existencia, *Ipotesi cinema* ha ido reconstruyendo un universo de ficciones y realidades. Es nuestro propósito rastrear en sus parámetros constitutivos, empezando así a descubrir uno de los velos (capas de sentido) que envuelven las innovadoras propuestas de esta escuela-no escuela (*scuola-non scuola*).

2. *Ipotesi cinema: scuola-non scuola*

Ipotesi cinema nace con el propósito de abrir una vía alternativa para que los jóvenes creadores interesados en la comunicación audiovisual descubran a través de la experiencia, su propia creatividad. Una escuela destinada a investigar, documentar y contar la memoria de la convivencia humana.

No podríamos entender *Ipotesi cinema* sin su verdadero artífice, Ermanno Olmi, cineasta que lleva más de 50 años dejando huellas de su mirada humanista, desde que

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

en 1958 irrumpiera en el panorama cinematográfico con *Il tempo si è fermato*. Su cine es una constante indagación en los problemas del hombre enfrentado al desafío de vivir. Desde sus primeros films, impregnados del neorrealismo, su mirada se ha ido acercando cada vez más al realismo poético (*El árbol de los zuecos; L'albero degli zoccoli*, 1978), que conduciría en la década de los años ochenta a un cine plenamente inmerso en la metáfora (*La leyenda del santo bebedor; La leggenda del santo bevitore*, 1988).

Para Olmi el cine es una forma de conocimiento y, por tanto, es educativo en ese sentido de poder compartir experiencias. Es perfectamente lógico que el cineasta se embarcara en una experiencia como *Ipotesi cinema* con el objetivo de abrir nuevas vías de expresión a la creación cinematográfica.

Acceder a los principios, estructura y método de trabajo de esta escuela-no escuela (scuola-non scuola, como la denominan sus integrantes), supone entrar en una suerte de *Escuela de Atenas*, un lugar donde el arte y la vida conviven.

“El objetivo de *Ipotesi cinema* no es transmitir un conocimiento institucionalizado, sino crear las mejores condiciones para que maestros y alumnos sin distinción podamos hacer un recorrido de investigación y descubrimiento que nos dé la posibilidad de aprender juntos” (Olmi, 1992: 2).

Una investigación que se sumerge de lleno en el encuentro personal de cada estudiante con la realidad. Pero ese lugar donde se produce el encuentro es indefinible apunta Rodolfo Bisatti –alumno y profesor de la escuela- porque “es fruto del modo diverso de amar de cada autor” (Bisatti, 1992: 3).

Mario Brenta revela un dato importante para entender lo que estamos diciendo: “La esencia de esta experiencia radica en que el estudiante encuentre su propia voz; lo que quiere ser” (Brenta, 2011: 99¹⁹).

3. El cine como instrumento de conocimiento del mundo

Acercarnos a los planteamientos de *Ipotesi cinema* parece llevarnos ante las puertas de la gran escuela que podrían haber creado Roberto Rosellini, desde ese acercamiento casi simbiótico con el entorno, y Jean-Pierre Melville, para quien el director debía implicarse en todo el proceso de elaboración de una película, ser un artista total.

François Truffaut, como la mayoría de los cineastas de la Nouvelle Vague, vio en el cine una prolongación de su vida. En *El placer de la mirada* señalaba que había que trasladar el problema de “cómo hacer cine” a “para qué hacer cine” (Truffaut, 1987). Estos cinéfilos reivindicaban el cine como lenguaje y un mayor acercamiento a la realidad a través de las formas expresivas. Sus ideas recogían muchos de los principios

¹⁹ *L'Occhio Selvaggio*, es un libro inédito, escrito por Mario Brenta y concluido a finales de 2011.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

surgidos a partir del Neorrealismo italiano, esas historias sin artificios, cercanas al público, contadas con crudeza documental y al mismo tiempo extrayendo una fuerza poética pocas veces alcanzadas en el cine (como ocurriera en *Roma città aperta*; Roma ciudad abierta, R. Rossellini, 1945).

Es indudable que el Neorrealismo abrió nuevas vías expresivas; el público era al mismo tiempo espectador y protagonista, la pantalla se convertía en una proyección del alma colectiva. Gian Piero Brunetta, referencia obligada en los estudios sobre el Neorrealismo, dice que el cine neorrealista más que espectáculo es puesta en escena de la realidad circundante (Brunetta, 2008). Las ideas de estos cineastas han sido y siguen siendo fuente de un cine que toma la realidad como motor de sus discursos.

Ipotesi cinema tiene muchos puntos en común con el Neorrealismo y con las rupturas narrativas de las *Nuevas olas*, pero sus planteamientos, van un poco más allá, son reflejo de otra época.

En una de las reflexiones planteadas desde la escuela, señalaba Ermanno Olmi:

“No necesitamos -como ocurrió en la experiencia neorrealista- esperar una nueva guerra para hacer del cine un instrumento de comprensión del mundo y lucha civil. Queremos en coherencia, y dentro del límite de nuestra capacidad, hacer de Bassano un lugar en el que podamos conducir la “guerra” del poeta, la batalla civil y moral contra la falta de armonía de la sociedad” (Olmi, 1992, 5).

3.1 Hacia un replanteamiento de la esencia del cine

Desde su fundación en 1982, la seña de identidad de *Ipotesi cinema* ha sido su constante empeño por investigar en el lenguaje, en pos de encontrar el acercamiento necesario a la realidad que le proporciona la verdadera naturaleza del cine.

Los medios audiovisuales han evolucionado a la velocidad de la luz y están pidiendo a gritos un replanteamiento de las formas expresivas (que no viajan tan rápido como la técnica) con las que la realidad se inscribe en la representación. Ángel Quintana plantea partir de una reformulación del realismo genético para entender cómo se inscribe la realidad en la representación. Este investigador, que ha dedicado numerosos textos a estudiar el realismo en el cine, propone “revitalizar esas marcas de lo visible que fueron desplazadas por las artes... una ética de la representación, capaz de cuestionar los límites de lo virtual... Un discurso epistemológico abierto al conocimiento del mundo, que habla de la relación de los individuos y las cosas (y que se opone a su disolución en diferentes representaciones autosuficientes” (Quintana, 2003:43).

Un Realismo, por tanto, entendido como una actitud ética, más que estética, es decir, la relación que el artista establece con lo que le rodea. El cine es expresión de una determinada ideología, representa la realidad mediante una mirada, un encuadre, un

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

punto de vista desde el cual acceder a los acontecimientos. Marc Ferro, uno de los primeros teóricos que trabajaron en las relaciones entre el cine y la historia afirma que “la cámara, más que copia de la realidad, revela el secreto” (Ferro, 1995).

Quizá sería el momento de volver plantearse la esencia del cine y, a partir de esa pregunta formulada por Bazin *¿Que es el cine?* (Bazin, 1959-62), leer con otra mirada -la de esos ojos saturados por imágenes cargados con tanta memoria impostada- a los primeros teóricos, desde Béla Balázs a Siegfried Kracauer o Edgar Morin.

Como si tratase de devolver al cine su esencia, su verdadera naturaleza, explorando en sus elementos primarios para restituirle al hombre lo visible. Cuando el cine era un lenguaje todavía en ciernes, señalaba Balázs (1924), en uno de sus primeros escritos teóricos que la cultura estaba nublada por lo conceptual, la hegemonía de la palabra y el cine nos devuelve la “imagen” del hombre y las cosas. La cultura actual no está dominada por la angustia de la palabra, sino de las imágenes, hay que regresar a sus orígenes para encontrar su verdadero sentido.

El realismo no es una cuestión estética ni de estilo, sino es un problema de orden semántico (Brenta, 2011). De nuevo resuenan los ecos de esos teóricos esencialistas. El cine también tenía una intención redentora para Kracauer. Estudioso de la realidad fílmica -que tanto molestaba a los teóricos formalistas- en *De Caligari a Hitler*, planteaba un problema crucial: dado que el cine permite acceder al conocimiento del mundo ¿cómo le afecta la expresividad? (Kracauer, 1947). El problema, decía Bazin (1959-1962), es que es índice (señala) y es icono (simboliza); su esencia *es ser* huella, certifica la realidad, da carta de naturaleza al pasado; pero la realidad en la que se sustenta el mundo no es empírica, la cámara esta condicionada por la intencionalidad del sujeto.

3.1.2 La naturaleza del realismo poético

A estas alturas ningún teórico, escuela o cineasta pone en cuestión que el cine es un hecho de lenguaje. Se trata de un discurso no marcado, totalmente abierto a su dimensión artística, en el que los rasgos poéticos están inscritos en la propia naturaleza de su discurso. Christian Metz abrió las puertas hacia la semiología en *Le Cinéma langue au langage* (1964) y con él una serie de estudiosos con acreditada formación científica buscaron las leyes de funcionamiento. Durante esos años el cineasta Pier Paolo Pasolini, (un caso extraño ya que en su mayoría eran teóricos) aportaba ideas muy interesantes sobre la inscripción de la realidad en el cine. Este artista reivindicaba el cine como un discurso subjetivo cercano a la poesía. A diferencia de la escritura que se rige por sistema cerrado de signos, en el cine el director se sitúa frente a la amplia realidad y escoge, selecciona. El cine es intermediario entre lo real y la escritura. Se inscribe en la realidad a través del lenguaje de la acción (el primero que se percibe) (Pasolini, 1972).

En *L’Occhio Selvaggio* -libro en el que Mario Brenta (2011) expone sus teorías sobre cine, fruto de la experiencia como profesor en *Ipotesi cinema* y como director-, afirma

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

que en el lenguaje audiovisual, la interpretación conceptual parte de una realidad primitiva, virgen, rica en significados por descubrir. Se trata de filmar el pensamiento a través de las cosas y no viceversa.

El cine, señala “es una suerte de protolenguaje universal que el hombre ha adoptado desde siempre” (Brenta, 2011: 4). Para este cineasta, el lenguaje audiovisual es innato en el hombre, dada su necesidad de interpretar la realidad con la que se va encontrando. Independiente pues del lenguaje escrito y relacionado con las infinitas posibilidades que ofrece la imagen mental. Es posible, prosigue Brenta, que exista una amplia distancia entre el referente y el significante o es posible que coincidan. El realismo no puede reducirse a un problema de verosimilitud. Lo verosímil no siempre es verdad. Se trata de buscar en la expresión, nuestro modo de ver el mundo. El lenguaje, afirma el teórico italiano, se encuentra en ese momento en el que se pasa de lo puramente perceptivo a lo expresivo. Nuestro “ser en el mundo” con el cual nos relacionamos a través de un proceso de simbolización-abstracción.

Estas ideas de Mario Brenta se ven reflejadas en los principios en los que se fundamenta *Ipotesi cinema*, esta interesante experiencia didáctica que tuvo lugar en Italia a principios de los años ochenta y que prosigue en la actualidad.

4. Los principios de *Ipotesi cinema*

Ipotesi cinema está formado por un grupo heterogéneo en edad, experiencia, estilo, ideas, pero homogéneo por el inconformismo, que huye de los estereotipos y los lugares comunes, respetando la realidad como es. La escuela surge de esta dialéctica, homogeneidad-heterogeneidad.

Un colectivo basado en la devoción a la individualidad, la libertad de elección y discusión. Trabajo en grupo y no trabajo de grupo -afirma Brenta- aunque el alma de cada trabajo debe seguir siendo el conjunto (Brenta, 2012²⁰).

El objetivo es acercarse a la realidad, buscar en la vida, y el cine no es más que un instrumento. Cada estudiante aprende a descubrir “eso” que busca.

¿Ha creado Ipotesi una nueva forma de entender-aprender la representación de la realidad? Y si así lo fuera ¿reducir el artificio puede ayudar a su aprendizaje?

4.1 Metodología

Se trata de un laboratorio colectivo que entiende la enseñanza como un recorrido de autoaprendizaje del lenguaje cinematográfico.

²⁰ Entrevistas realizadas a Mario Brenta entre julio y noviembre de 2012, por la autora de este trabajo.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Es un lugar de encuentro y trabajo, que deja total libertad y espontaneidad a los alumnos. No hay disciplinas específicas de enseñanza (sin horarios, ni programa preestablecido); no hay distinción formal entre alumno y profesor. Se somete a los aspirantes a un examen inicial para buscar cuáles son las propias aspiraciones. Una vez en la escuela, durante el aprendizaje, hay un proceso de selección natural: las puertas están abiertas para entrar y salir (Brenta, 2012).

Un método de enseñanza autogestivo y autoformativo en el que los profesores, más que transmitir nociones, reflejan su experiencia a lo largo del desarrollo de la actividad.

En esta escuela-no escuela, la teoría siempre está a favor de la experiencia. Es una forma natural de aprendizaje (alejado de esa especialización, que cada vez está más presente).

El estudiante entra en contacto directo con la creación de un film, interviniendo de forma directa en todas las fases, desde la idea hasta el producto acabado, pasando por el guión, escenografía, dirección y montaje.

Se prioriza el uso automático e irreflexivo del lenguaje como descubrimiento. La fase teórica se plantea como aspecto reflexivo a partir de los datos extraídos de la experiencia y el conocimiento adquiridos en la relación directa con la realidad.

Ipotesi cinema se propone formar artistas, no artesanos; y, apunta Mario Brenta, que para llegar a ser artista no basta con ir a la escuela, hay que aprender a serlo, “*se trata de volverse artista*” (Brenta, 2012).

Hay que aprender a mirar, *sapere vedere* decía Leonardo da Vinci; y ello lleva implícito la expresividad y la emoción (vehículos inseparables de la comunicación y por supuesto del arte). Se trata de encontrar el vínculo preciso que une el contenido y la forma como parte de un mismo corpus. En este proceso se deja sentir, e irrumpe, la voz del artista.

4.2 Hipótesis de Ipotesi

Paradójicamente, y este es uno de sus grandes hallazgos metodológicos, esta escuela-no escuela basa todo su trabajo en la investigación y estudio del lenguaje cinematográfico, un discurso al que todavía le queda mucho camino por recorrer.

Ya el propio nombre de la escuela -*Ipotesi cinema* (Hipótesis del cine)- lleva implícito su carácter investigador. Plantea una doble hipótesis para poder refutar y verificar sus planteamientos e investigaciones, tanto sincrónica como diacrónicamente:

La primera, a nivel sincrónico, parte del proceso de aprendizaje de los alumnos: observar la realidad y desde ella encontrar la propia voz y de este modo representar “eso que yo veo-entiendo de la realidad. Mi forma de ver el mundo”.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

La segunda, a nivel diacrónico, es la que da origen y fundamenta, *Ipotesi de cinema*, cuyos resultados se constatan a largo plazo, a lo largo de los tres periodos que han marcado este largo viaje. Sus conclusiones provocan una reformulación de los principios dando paso a un nuevo periodo.

4.3 Fuentes

Ipotesi fundamenta sus estudios y discusiones teóricas poniendo en funcionamiento las ideas expuestas a partir de la Gran sintagmática de Metz, la semiología y consecuentemente los estudios postestructuralistas que abordaron el film como texto, “ese lugar donde el lenguaje se trabaja” (González Requena, 1982), donde confluyen múltiples significantes, una galaxia de sentidos abierta a la pluralidad, como señalaba Roland Barthes (1973).

La radicalidad de esta novedosa propuesta, si se puede llamar así cuando llevan 30 años, es que deconstruye el propio texto desde su interior. No se trata de analizar un trabajo ya realizado, sino estudiarlo en su elaboración.

Desde *Ipotesi* se estudia el film no como un producto acabado, sino en su proceso de creación, que se abre así a esa “galaxia de sentidos” en el interior del propio discurso. Se trabaja a partir de los proyectos en ciernes que cada autor-artista ha producido, *ese exceso de material signifiante* (Jakobson, 1985) que expresa su forma de ver el mundo, su “voz”, su poética.

Los métodos aplicados en esta escuela no rompen, pues, con las teorías, se adentra en ellas en profundidad, pero invirtiendo el recorrido. El estudio, investigación y análisis planteados efectúan el proceso inverso a la enseñanza tradicional, es decir, van de la práctica a la teoría y de ésta de nuevo a la práctica.

Deconstruyen el film plano a plano, como hiciera Roland Barthes con el relato de Balzac, *Sarrasine* (Barthes, 1970) que en su descomposición irrumpían las grandes estructuras del relato, códigos que en su interrelación otorgan el verdadero sentido al texto.

La diferencia con el análisis de Barthes estriba en el planteamiento, pues *Ipotesi* no parte del estudioso que analiza un trabajo acabado, sino del artista que busca en su interior para encontrar su propia obra, su modo de hacer.

4.3.1 Estrellas polares de la creación

Partiendo siempre del acercamiento a la realidad, libre de condicionamientos industriales, condición sine qua non de *Ipotesi* desde su nacimiento, los proyectos presentados son múltiples, como variados son los caracteres y experiencias vitales e intelectuales.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Los estudiantes trabajan de forma individual, y el grupo actúa como elemento catalizador de la dinámica. Este contacto con la realidad debe ser consciente y activo, es decir, respetuoso con lo que uno es, su propia individualidad, y están sustentados sobre tres puntos de referencia -Originalidad de la idea, Autenticidad de la expresión, Novedad en las estructuras- para Ermanno Olmi (1992: 2), las estrellas polares de la creación.

Mario Brenta (2011) especifica algunos detalles para entender el sentido de esta propuesta:

Originalidad de la idea: o inspiración si se prefiere, no es un acto pasivo en el que el autor es tocado por la voluntad divina; deriva de la responsabilidad en el trabajo. Es una fuente que comienza a fluir estando atento a lo que ocurre. Pero es un error pensar que con ella es suficiente, así como el repetir modelos ya existentes.

Autenticidad de la expresión: es la relación que establecemos con el mundo que nos rodea; es decir, encontrar la propia voz; pero también lleva implícito el reconocer las deudas de los predecesores. La técnica siempre está subordinada a la expresión y, por tanto, sujeta a modificaciones.

Novedad en las estructuras: rechazo a los excesivos dogmatismos provocados por las tecnologías audiovisuales. Las formas van surgiendo a lo largo del proceso creativo, o dicho de otra forma, en el cruce entre idea-contenido-forma.

Por tanto, en la escuela, cada estudiante, cada proyecto, se constituye en un observatorio permanente, que se discute y reelabora, un lugar de la memoria individual y colectiva, que nos lleva a concluir, señala Brenta “que la capacidad de contar no nace de saber explicar sino de saber vivir”.

5. Evolución de Ipotesi

Las tres sedes que han acogido a esta escuela durante sus 30 años de existencia – Bassano del Grappa, Villa Serena y la Cineteca de Bologna-, contribuyen a señalar las etapas que vertebran su historia. Cada periodo está refrendado por diferentes proyectos audiovisuales para cine y televisión (tanto de ficción como documental).

Di paesi, di città, Il Serpentone y Osolemio. Autoritratto italiano -elaborados mediante una estructura caleidoscópica, hilo conductor que sirve para mostrar la realidad desde miradas (voces) diferentes-, son una muestra significativa de la solvencia de los planteamientos metodológicos de *Ipotesi cinema*, al tiempo que van dejando huellas de la renovación de esta escuela no-escuela; un lugar de aprendizaje e investigación del lenguaje del cine, un recorrido en incesante retorno.

5.1. Primer periodo (1982-1989)

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Tomando como referencia la observación atenta de la realidad a través de lo cotidiano, estos artistas en ciernes, algunos de los cuales no habían utilizado nunca una cámara, comienzan a realizar los primeros cortometrajes. Alumnos y profesores comparten sus experiencias en la antigua casa de reposo (Bassano del Grappa) donde está ubicada la escuela. Tras la observación de la vida diaria, presentan sus ideas; discuten los proyectos en grupo.

Di paesi, di città, serie de televisión producida y emitida durante cuatro años en la RAI 1 (1985-88), fue el primer trabajo realizado en el seno de esta escuela.

Paralelamente a la realización de la serie, fueron apareciendo las voces de algunos autores, cuyos films, coproducidos por Ipotesi y RAI 1, se estrenaban comercialmente: *La terra* (Luciano Zaccaria y Toni de Gregorio, Rodolfo Bisatti, 1988); *Maicol* (Mario Brenta, 1988); *In coda alla coda* (Maurizzio Zaccaro, 1989), son ejemplos de ello.

5.1.1 *Di paesi, di città*

Compuesta por 12 capítulos de una hora, *Di paesi, di città* ejemplifica esta arriesgada experiencia metodológica. Contempla en sí todas las características de ese producto experimental del que se nutren los principios formativos y de investigación planteados desde *Ipotesi cinema*.

Los diferentes episodios nacen de la improvisación, pero partiendo siempre de una idea bien definida: confrontar los diferentes aspectos de la vida cotidiana.

Cada capítulo está construido por pequeñas historias, documentales o/y de ficción, independientes -unidades sintagmáticas-, que se van entrelazando y forman en su conjunto un relato -gran sintagma-. Es el resultado, en suma, de una doble articulación, elaborada desde una mirada individual y colectiva hacia la realidad.

El beneplácito de la crítica y el éxito de público alcanzado por *Di paesi, di città* (un millón y medio de espectadores), confirmaba que las propuestas metodológicas de *Ipotesi cinema* habían logrado sus objetivos.

5.2 Segundo periodo (1989-2000)

Aunque durante 3 años continúan en la casa de reposo de Bassano del Grappa, en 1992 la sede se traslada a Villa Serena. Esta etapa supone un punto de inflexión en los principios formativos de la escuela que se denominó *Postazione per la Memoria*.

Il Serpentone, film coral realizado durante esos años, es el resultado de estas nuevas propuestas.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Paralelamente se realizaron largometrajes como *L'attesa* (Fabrizio Borelli, 1991; *Quasi un anno* (Giorgio Diritti, 1996) *Domani* (Giulio Ciarambino, 1997), *Tre storie* (Piergiorgio Gay e Roberto Sanpietro, 1998), *Case* (Rodolfo Bisatti, 1998).

5.2.1 Postazione per la Memoria

Durante los años que llevaba en funcionamiento la escuela, los medios audiovisuales estaban evolucionando a grandes pasos. Aunque los primeros cortometrajes realizados por *Ipotesi* se rodaron en 16 mm. (formato que abrió tantas puertas a neorrealistas y nuevas olas), el soporte magnético y la cámara de pequeño formato (que daba mayor libertad, además de abaratar costes) se iba instalando en las producciones. Paralelamente las nuevas tecnologías (televisión, internet) permitían un acceso rápido a la realidad sin tener ningún tipo de contacto con ella. *La información de la actualidad –decía Bisatti- está caracterizada por la inmediatez, es un producto desechable* (1992: 5).

Todo esto estaba suponiendo la apertura hacia nuevas vías expresivas. Ermanno Olmi consideró necesario refundar los principios de *Ipotesi cinema* y propuso volver a plantear ese acercamiento del cine hacia la realidad a través de la *Postazione per la Memoria* (Emplazamiento para la Memoria).

Para Olmi “El emplazamiento (la *postazione*) es un lugar donde pararse y esperar el acontecer. La contemplación es la confianza en un asombro que seguramente se producirá, si dispones de tiempo y corazón para esperar. Este asombro es el fundamento de lo que llamo *Postazione per la memoria*” (Muguiro, 2008).

Esta *Postazione* comenzó a tomar forma a partir de una serie de entrevistas realizadas a profesores y alumnos, además de una selección de textos recopilados por el Instituto Paolo Valmarana (1989-92), que incidían en los planteamientos formales y expresivos en los que se refunda la escuela: poner de manifiesto la importancia de la escucha atenta, “estar al acecho”. Es *necesario –apunta Bisatti- experimentar en el lenguaje de la vida, su naturaleza simbólica*. La vida en su acontecer cotidiano es la mejor escuela de dirección que existe (Bisatti, 1989: 5).

Se trata de provocar un encuentro con la realidad, y la observación atenta es fundamental antes de emprender la narración. Como señala Mario Brenta, “no se puede contar sin memoria y la mirada es el lugar primario para la reflexión. Es un acto natural –perceptivo- y creativo, produce el relato de nuestra vida. Lo que nuestra conciencia recoge de la existencia a través de la percepción y la participación. Consecuentemente el registro de esa mirada, surgirá de nuestra memoria, resultado de la percepción y la reflexión, esencia de nuestra comunicación” (2012).

“No sabemos -concluye Olmi- si esta labor de observación dará frutos, pero si nuestras hipótesis tenían fundamento lo constataríamos si al salir del cine el espectador siente necesidad de saber más sobre nuestros films, de ese modo habremos conseguido nuestro fin” (Olmi, 1992: 3).

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

5.2.2 Il Serpentone

Es el resultado de las primeras experiencias realizadas a partir de la *Postazione per la Memoria*. Se trata de un film colectivo compuesto por varios capítulos, subdivididos, a su vez, en pequeños microrrelatos. *La lección de historia* son dos relatos diferentes unidos por lo cotidiano; en *Mistero e Delicatessen*, accedemos al sufrimiento como parte de la existencia; *La conoscenza del mondo* muestra el misterio que provoca el conocimiento. Las diferentes miradas sobre una misma idea que vertebran cada capítulo, van creando un recorrido sintáctico y al mismo tiempo semántico. Macrosintagmas que operan inscritos en microsintagmas de orden inferior y que revelan la riqueza del lenguaje del cine.

Tras la aparente sencillez de *La lección de historia* se percibe una elaborada construcción semántica: en el primer relato una mujer gitana y su hija caminan por un descampado cargadas con enseres recogidos de las basuras; a la niña le caen unas cajas cuando intenta cruzar la carretera. En el segundo, sentadas en el sofá del salón familiar, una mujer con un libro entre las manos explica a su hija la lección de historia. Idéntico signo -una madre y su hija- sobre el que sobrevuelan significados contrapuestos -clase dominante, dominada; naturaleza, cultura- activando procedimientos asociativos, que nos conducen hacia un discurso antropológico y social.



El dolor se plantea como origen de la vida y de la muerte en *Mistero e Delicatessen*: en el momento anterior al parto, una mujer a punto de dar a luz permanece unida a un cable; durante el parto la cámara se aleja hasta que la madre coge a su hijo. En el otro relato un hombre en su lecho de muerte está unido por un cable a un aparato (como la parturienta) que parece darle el último aliento de vida.

En *La conoscenza del mondo*, el mundo es mostrado como objeto perceptivo e interpretativo. Cada microrrelato desvela una forma distinta de percibir las sensaciones del mundo: Primaria (táctil) -unos invidentes aprenden arte mediante el tacto-; Carnal -el despertar de un hombre a través de la música y la danza- y Estética -

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

la clase de de botánica en el campo despierta en los adolescentes la experiencia de los sentidos-.



Es interesante resaltar la escena en la cual el maestro, durante la clase, encuadra una piedra a través de un papel recortado, la observa detenidamente, mientras plantea la obra de arte como “un modelo finito de un universo infinito”. Esta idea parece reproducir los principios artísticos en los que se refunda Ipotesi.

5.3 Tercer periodo

En 2002 Ipotesi se traslada a la cineteca de Bologna. Si decíamos que el segundo periodo estaba caracterizado por la refundación de los principios de la escuela, el tercero, y último (por el momento), está marcado por un cambio en sus directrices originales: desaparece la sede, como ese lugar de convivencia y transmisión de experiencias, que diera origen a Ipotesi; se pierde por tanto el contacto diario para dejar paso a encuentros periódicos en los que se aprueban las propuestas, poniéndolas en común y discutiendo las experiencias.

Este cambio no debe llevarnos al error de pensar que esta escuela-no escuela había perdido su esencia. *Osolemio. Autoritratto italiano* (presentada en la Mostra de Venecia en 2004) es la confirmación de que las ideas y planteamientos metodológicos de *Ipotesi cinema* estaban en plena eferescencia.

Este film realizado de forma colectiva, como los anteriores, parece resolver las hipótesis planteadas por la escuela desde su origen. De manera que *Osolemio. Autoritratto italiano* puede leerse como una suerte de Tesis: están consolidadas la metodología y las propuestas de investigación.

Señala Mario Brenta (2012), coordinador del film, que el proyecto se planteaba como una reflexión sobre los aspectos gramaticales del lenguaje cinematográfico que inciden directamente sobre su retórica como vehículo para la expresión artística.

Como en *Il Serpentone*, se trata de un film colectivo, sustentado en la escucha atenta hacia la realidad y la técnica siempre subordinada a la expresión y, como tal, sujeta a modificaciones.

Pero si el mencionado *Il Serpentone* parte de una autonomía de cada episodio y autor, *Osolemio. Autoritratto italiano* tiene una única estructura narrativa y la dinámica

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

formativa se configura como una red de relaciones dialécticas entre autor, estudioso, espectador y el mundo.

Osolemio. Autoritratto italiano es el resultado de un trabajo colectivo realizado durante dos años y medio, en el que trabajaron veintiocho estudiantes.

Partiendo de un tema general –plasmear lo que sucede en la Italia actual- trabajaban sin ninguna imposición. Una realidad, por tanto, muy cercana en la que los estudiantes-autores son al mismo tiempo observadores y actores.



Señala Brenta que “había que mirar aquello que encuentras en las calles, en las casas, una realidad que se nos aparece a nosotros que vivimos en Italia paseando, conociendo a las personas... no había ningún prejuicio en este sentido” (2012).

En esa observación atenta de la realidad (*postazione*), las situaciones con las que se iban encontrando daban lugar a las ideas. De manera que se invierte el procedimiento: no es un concepto el que nos acerca a las cosas, sino son éstas las que nos llevan a los conceptos. Aquello que aparece en la superficie es fundamental para llegar a entender los múltiples sentidos que oculta en su interior.

Cada uno de los veintiocho alumnos que participaron en el film efectuó su propia “*postazione*”. Recopilado el material de esta *postazione* (tras su visionado y selección), se pasó a darle estructura: para ello se crearon en el interior del gran proyecto cinco subgrupos de cinco alumnos cada uno. Cada grupo realizó su propio montaje con el material individual y el del grupo. Un depósito común formado por cinco esbozos diversos a partir de los que se fue reconstruyendo la película. Se escogía, se alternaba el orden de las cosas, pero siempre a partir de un trabajo en colaboración, tomábamos las decisiones que salían de las propuestas, se razonaba.....

Osolemio. Autoritratto italiano funciona como un hipertexto en el que cada estudiante-autor se reencuentra con su propia historia. Una suerte de introspección de la mirada, espejo fragmentado que refleja una única luz pero en la que se percibe la intermitencia constante creada por el flujo de puntos de vista. Un conjunto de realidades, una suerte de microrrelatos, que se enlazan formando un puzle de afinidades y contrastes que en su conjunción devuelven la idea de Italia.

6. La poética del cine de Mario Brenta

Acceder a los hilos que tejen *Ipotesi cinema* supone conocer el universo de Mario Brenta, artista, profesor, alma de *Ipotesi*, como venimos señalando, uno de sus miembros fundadores del que formó parte activa entre 1982-2008. Pero no podríamos cerrar el verdadero sentido de estas páginas, y por ende de entender *Ipotesi cinema*, sin adentrarnos en sus films, narrativos, pero cercanos a la poesía y, consecuentemente, a su forma de entender la realidad.

Su cine forma parte de un gran texto que ha ido construyendo a lo largo de una dilatada carrera (aunque no muy prolífica). En él se percibe un mismo deseo de acercamiento a la realidad a través del lenguaje para buscar su esencia. Y sin embargo Brenta siempre se ha distanciado de la verosimilitud del significante. Huye de la mirada neutra y objetiva. No se trata de forzar su lógica con ideas preconcebidas -señala el cineasta- es la propia realidad la que va sugiriendo caminos de sentido (2012). Porque Brenta no intenta dar respuestas, sino proponer cuestiones que provoquen al espectador.

Mario Brenta es heredero de Ermanno Omi, pero también de André Bresson, cuyas sensibilidades se revelan afines a su discurso. De Bresson admira la lucidez y honestidad de su mirada, su respeto y amor por el mundo; con Olmi comparte el interés por el cine y el lenguaje como instrumento de indagación de la realidad. Brenta busca en el interior del hombre, pero su visión, a diferencia de Olmi, no es introspectiva, pone a sus personajes en relación con el entorno, sus pequeños problemas representan los grandes males que acechan a la humanidad.

6.1 Del realismo fenomenológico a la visión simbólica de la realidad.

A lo largo de los años su discurso ha ido evolucionando, desde sus dos primeros films, retratos de marginación provocada por el sistema -*Vermisat* (1975), un campesino en paro y enfermo, víctima de la industrialización; y *Maicol* (1989), un niño solitario hijo de emigrantes, que parece huir del mundo-, inmersos en un realismo fenomenológico; se va distanciando de este nexo narrativo para penetrar en la subjetividad, a través de estructuras más libres que se abren hacia nuevos caminos cercanos a la poesía. *Calle de la Pietà*, en busca de las huellas dejadas por Tiziano en la Venecia actual; o *Agnus Dei*, el viaje de una mujer a su encuentro con el pasado (codirigidas ambas con Karine de Villers), son una visión simbólica de la realidad creada con una lógica más emocional que racional.

Alma y motor de *Ipotesi*, insistimos, la indagación en la realidad está siempre presente en sus films. Sugiere al espectador para abrirle nuevas cuestiones. No busca la objetividad sino su interpretación, provocando un realismo cuyos signos se disparan hacia múltiples sentidos, que deja espacio a las preguntas sin respuesta, que en definitiva, es la esencia de nuestra realidad.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

El cine, señala Brenta “es un instrumento de comunicación y conocimiento del mundo, muestra lo invisible a través de lo visible y la mirada de los personajes es uno de los vehículos fundamentales para mostrarlo” (2012)

En *Maicol* (film realizado en el seno de *Ipotesi cinema*) un niño efectúa un largo viaje por los subterráneos de la ciudad, sentado en un vagón de metro. Solo y cada vez más perdido, a través de sus ojos, el viaje se transforma. En su recorrido real, y al mismo tiempo figurado, por la noche metropolitana, hace un auténtico viaje hacia lo más profundo de la propia interioridad.



“La mirada de Maicol es indiferente, pero sólo en apariencia. Discreta, pero no elusiva, que mira al efecto más que a la causa, a la huella más que a la cosa misma (metonimia), que no es otra cosa que el alma de la metáfora: llama sintáctica que interrumpe la certeza del paradigma, que socava las fronteras, para abrir los vastos horizontes del sentido” (Brenta, 2012).

6.2 Metáfora de la realidad, pero realidad

Nos dice Roman Jakobson (1985) que la poética es aquello que hace a las palabras desviarse de su sentido recto, convirtiéndolas en extrañas. Lo que produce la literalidad de un texto, es ese exceso de material significante presente en el lenguaje. Un juego producido en las relaciones (sintagmáticas y paradigmáticas) de las palabras que las lleva a alejarse de su uso cotidiano, las vuelve ambiguas y las convierte en una lengua extraña. La poesía surge en el encuentro entre el lenguaje y la realidad, produciendo un nuevo significado: de lo conocido nace lo desconocido (Miguel Borrás, 2008).

El cine de Mario Brenta está impregnado de esa poética de la que hablamos e irrumpe en el encuentro entre el lenguaje con la realidad, le da un nuevo significado.

“Si la metáfora, cadena de metonimias como la denomina Greimas, redescubre el significado oculto del mundo ¿podemos considerar el mundo como una gran metonimia de la verdad?” (Brenta, 2012)

Han pasado muchos años desde que el joven Mario Brenta irrumpiera en el panorama cinematográfico, y aunque sus planteamientos realistas han cambiado (se distancia de

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

lo propiamente narrativo, de la semejanza con el referente), *Vermisat* y *Agnus Dei* parten de un mismo acercamiento poético hacia la realidad. “Metáfora de la realidad, pero realidad” (Brenta, 2012).

La enfermedad que aqueja al protagonista en *Vermisat* no le impide vender su sangre y las lombrices que consigue extraer del fango; la mujer con la que vive, comercia con su cuerpo. El film muestra una realidad cercana, en ocasiones, a lo surreal, como los escarceos sexuales que mantienen los enfermos del hospital en el baño, mientras el personaje oculto, contempla lo sucedido derramando sin querer la botella en la que llevaba su propia sangre.



La sociedad del bienestar condena a los hombres a la marginación y a llevar una vida clandestina. “Esta relación de exclusión no es de extrañar que coincida con el propio cuerpo, una retroalimentación que no puede llevar sino a la muerte. Obligado a vivir en el lodo, tanto metafórico como real. La sangre se convierte así en metáfora de su vida y al mismo tiempo del mundo.... Una existencia sin esperanza” (Brenta, 2012). Los primeros minutos de *Agnus Dei* anticipan el sentido del film: el Cristo sobre la cruz, la protagonista en la iglesia; el padre en un hospital en sus últimos momentos de vida. Tras esta obertura y sobre fondo negro se escucha: “Aquello que hemos olvidado no se olvida de nosotros”.



A partir de este momento el film se organiza en una relación de orden temático-afectiva que no respeta la causalidad del relato. La protagonista efectúa un viaje en el que va recomponiendo su vida. Son pequeños retazos de su existencia pero que al mismo tiempo pertenecen a la memoria colectiva.

“Una ruptura con las estructuras que funciona en otro orden más que sintáctico-narrativo, semántico. No necesariamente respetuoso con la cronología lineal (o, tal vez, incluso una cronología verdadera y propia), recorriendo las imágenes personales que al mismo tiempo pertenecen a nuestra memoria colectiva (una suerte de hic et nunc atemporal”.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

7. Breve apunte final

A lo largo de estas páginas hemos constatado cómo *Ipotesi cinema* ha creado un lugar de investigación y aprendizaje del lenguaje del cine. Reduciendo el artificio, provocando la escucha atenta hacia la realidad (*postazione*) encuentra la verdadera esencia del cine. Una forma de acercarse al lenguaje que se sumerge en la vida y desvela la poética que se inscribe en su interior.

Hemos ido comprobando cómo se verificaban las propuestas de investigación de esta *escuela- no escuela* a través de sus proyectos audiovisuales y en esa refundación denominada *Postazione per la Memoria*.

Esto supondría afirmar que las hipótesis planteadas por la escuela se han cumplido, pero como expresa certeramente Mario Brenta: "Recorrer un camino, investigar... no es y no será para *Ipotesi cinema* otra cosa que una propuesta. O una Hipotesis" (2012).

8. Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland [1973] (1980). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- _____ (1970). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI Editores.

BAZIN, André [1959-62] (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

BRENTA, Mario (1998) *Cinema: vero o verosimile?*. In *Arte, vita e rappresentazione cinematografica*. Roma: Ente dello Spettacolo Editore.

_____ (2011). *L'Occhio Selvaggio. Pendiente de publicación*.

BRUNETTA (2008) *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*. Roma: Laterza.

FERRO, Marc (1995) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

GONZALEZ REQUENA, Jesús (1983) *Para una definición de una teoría del texto artístico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo.

JAKOBSON, Roman (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta agostini.

KRAKAUER, Sigfried [1947] (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós

METZ, Cristian (1972) *El cine ¿Lengua o lenguaje?*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

_____ (1974) El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. En *Revista Lenguajes*, año 1, número 2. Buenos Aires: Nueva Visión.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

MIGUEL BORRAS, Mercedes (2008) *La Poética del cine*. En: Miguel, Borrás, M. Bermejo Berros, J; Canga Sosa, M. *Siete miradas, una misma luz (Teoría y análisis cinematográfico)*. Valladolid: Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid.

MUGUIRO, Carlos (ed.) (2008) *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*. Gobierno de Navarra.

OLMI, Ermanno (1992) *A propósito de una escuela no escuela de cine*. Dichiarazione dattiloscritta di Ermanno Olmi, dal fascicolo *A proposito di una non-scuola di cinema –*

PASOLINI, Pier Paolo (1972) *Empirismo erético*. Milano: Garzanti

VV.AA. *Materiali di Ipotesi Cinema in dieci anni della sua storia*, Bassano, 1992, conservato presso il Fondo Paolo Valmarana, Cineteca di Bologna.

QUINTANA, Ángel (2003) *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acanalado

TRUFFAUT, François (1987) *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós