

Payasos sin sonrisas

Gabriel Rodríguez Álvarez

*Considerando que cada realismo es diferente de la realidad,
la realidad se convierte en imagen, y la imagen de lo que nosotros
vemos se convierte en realidad.*

Mario Giacomelli

La fabricación de imágenes obtenidas a través del cine y la fotografía tuvo su auge en Italia durante el fascismo. Con la creación de las Secciones Cinematográficas y Fotográficas del Instituto LUCE entre 1924 y 1927, el estado aplicó una estrategia de apoyo y control de la producción “visual-mecánica” similar a la que ocurrió en la URSS en ese periodo. Contrariamente a la multiplicación del mensaje y las consignas fascistas, en Italia bajó a la mitad el número de periodistas y en esos tres años, la propaganda cobró un rol central como vehículo de ideología. El llamado Realismo se implementó en la prensa por medio de la fotografía, que sirvió como amplificador de la visión de Mussolini pero también sentó las bases de actualidad y objetividad informativa que se arraigaron en las rotativas de los cotidianos italianos. El humorismo y el doble sentido de la crítica al dictador, se escondieron en las tiras cómicas o en publicaciones literarias con un perfil más bajo aparentemente. En la lucha política de los primeros años de la república nacida con la Resistencia, la gravedad de la imagen sobre el texto jugó un papel especial y paralelamente, la fotografía tuvo un peso en y a través de la poética neorrealista. De acuerdo con Giuseppe Pinna, el Neorrealismo cinematográfico acentuó la primacía de lo visual y quiso superar en las costumbres la “alta supremacía” que ejercían la literatura y las artes figurativas tradicionales. Su innegable influencia encontró un terreno fértil en las imágenes fotográficas. Los aprendices no estaban interesados en las fotos de salón, por lo que reivindicaron un estilo menos formal y decidieron privilegiar los contenidos de la imagen. El Neorrealismo jugó un papel indudable en el imaginario de la posguerra y antes de

que se apagarán las cenizas de su primera época, los jóvenes de la lente ya habían emprendido el rumbo inspirados por el lenguaje visual de Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio De Sica.

Latidos en blanco y negro Franco Pinna nació en la Isla de La Maddalena el veintinueve de julio de 1929 y debutó como fotógrafo a los quince años de edad, el día en que los aliados llegaron a Roma. Ese año se alistó en la Polizia Africa Italiana (PAI) y en esa ciudad participó en operaciones de guerra previas a la Liberación. Luego de abandonar la PAI se inscribió al Distrito Militar local como empleado. En 1946 obtuvo la calificación de combatiente y el nombramiento de asistente técnico en los campos minados. Se desempeñó como desenterrador de minas en Friuli hasta julio del año siguiente y concluyó su labor con una herida que le paralizó una pierna. De regreso a la capital, frecuentó el ambiente cinematográfico y afiliado a la Federazione Italiana Lavoratori Spettacolo (FILS), se inscribió a la Confederazione Generale Italiana del Lavoro (CGIL) en calidad de asistente de electricista. Tras la muerte de su padre en 1949 y por insistencia de su familia, tomó el empleo de representante de Spalmach/Olivetti. Ese año obtuvo el derecho de beneficios a combatientes y heridos de guerra. A los veintiún años de edad se inscribió al Partido Comunista Italiano (PCI) y ese año conoció al latinista Luca Canali y a Giampaolo Testa, con quien estableció una amistad intensa y duradera. Según testimonios del propio Canali, al reinscribirse al PCI al año siguiente, Franco Pinna no dio señas de su oficio, que pudo haber sido de vendedor ambulante.

Su llegada al cine se dio como asistente de operador y fungió como director de fotografía en el documental *Canto d'estate* dirigido por Stefano Ubezio y Pier Luigi Martinori. En ese rodaje también participó Pablo Volta y al poco tiempo, Pinna fundó con éste, Plinio de Martiis, Caio Mario y Nicola Sansone la cooperativa Fotografi Associati, núcleo fundamental de la escuela romana de fotoperiodismo. El grupo se adhirió al instantaneísmo de Henri Cartier-Bresson y a la rigurosa objetividad documental que hizo notar Eugene Smith en *Life*. Hubo otras empresas de fotoperiodistas en Italia, como la Union Fotografica fundada

por Pietro Donizelli quien, luego de su ruptura con el Circolo Fotografico Milanese en 1950, prosiguió a través de su agencia el enfrentamiento con las visiones tradicionalistas. Al auge de los clubes fotográficos correspondió una diversidad de puntos de vista que no siempre llegaron al entendimiento. La fotografía necesitaba discutirse para aprenderse y allí en donde hubo demanda de imágenes, no faltaron profesionales y artistas para satisfacerla. Fotografi Associati trabajó especialmente para los diarios (*L'Uniti*, *Paese Sera*) y los semanarios (*Vie Nuove*, *Noi Dorme* e *Il Lavoro*) de tendencias comunistas, pero también para revistas periodísticas más abiertas y de una reconocida calidad fotográfica (*Il Mondo*, *Le Ore*). [...]

Fragmento del texto publicado en *Luna Córnea 29. Maravilla*
México, Centro de la Imagen/ Conaculta/ Cenart, 2005.