

DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES

ROBERTO ROSELLINI: LA FICCIÓN DE LA EXPERIENCIA.
LA TRILOGÍA DE LA GUERRA: TÉCNICAS
DOCUMENTALES EN LA FICCIÓN

PABLO FERRANDO GARCÍA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 2 de novembre de 2004 davant un tribunal format per:

- Dr. Santos Zunzunegui Diez
- Dra. Pilar Pedraza Martínez
- Dr. F. Javier Marzal Felici
- Dr. José Luis Castro de Paz
- Dr. José M^a Bernardo Paniagua

Va ser dirigida per:
Dr. Juan Miguel Company Ramón

©Copyright: Servei de Publicacions
Pablo Ferrando García

Dipòsit legal: V-830-2010
I.S.B.N.: 978-84-370-7582-2

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Arts Gràfiques, 13 baix
46010 València
Spain
Telèfon:(0034)963864115

Departament Teoría dels Llenguatges

TESIS DOCTORAL

*Trilogía de la Guerra de Roberto
Rossellini: La Ficción de la Experiencia.*

**Tesis presentada por:
Pablo Ferrando García**

**Dirigida por:
Dr. Juan Miguel Company**

Valencia, Junio de 2004

ÍNDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9
PRIMERA PARTE:	
CONCEPTOS DE LA IMAGEN	31
Capítulo 1. LA IMAGEN DE LA REALIDAD	31
1.1. La colonización audiovisual de la realidad.....	31
1.2. La imagen: una realidad modelizada.....	40
1.3. La cualidad material de las imágenes	51
1.4. La percepción de las imágenes.....	56
1.4.1. La psicología perceptiva de la forma: la Gestalt	60
1.5. Las estructuras conformantes de la imagen: la espacial, la temporal.....	71
Capítulo 2. LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD	77
2.1. El problema del referente.....	77
2.2. El cine de ficción / no ficción	86
SEGUNDA PARTE:	
ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE LA GUERRA	111
Capítulo 3. INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES PREVIAS	111
3.1. El contexto cinematográfico de Roma, città aperta.....	111
3.2. El neorrealismo italiano	114
3.3. Roma, città aperta en la filmografía de Rossellini	122
Capítulo 4. ALGUNAS ACOTACIONES HISTÓRICAS	129
4.1. Antes de la dictadura de Mussolini	130
4.2. La dictadura fascista	133
4.3. La república italiana	137
Capítulo 5. EN TORNO A LA ESTRUCTURA DE ROMA, CITTÀ APERTA	143
5.1. Las coordenadas de tiempo y espacio	143
5.2. Una articulación clásica: planteamiento, nudo y desenlace.....	149
5.3. Esquema de la estructura	151

	Página
Capítulo 6. ANÁLISIS DE ROMA, CITTÀ APERTA.....	161
6.1. Presentación Narrativa	161
6.1.1. Títulos de crédito sobre Roma ocupada	157
6.1.2. Arranque de la película: búsqueda infructuosa de la Gestapo a Manfredi	166
6.1.3. Presentación de los personajes:	
a) Mayor Bergmann.....	169
b) Pina.....	172
c) Manfredi.....	177
d) Don Pietro y Marcello	179
6.2. Desarrollo Narrativo	183
6.2.1. La empresa de Don Pietro: visita a la imprenta clandestina.....	183
6.2.2. Presentación de Marina y de Ingrid	186
6.2.3. Pina y D. Pietro en Via Casilina	193
6.2.4. Escena amorosa de Pina y Francesco: la attesa	197
6.2.5. La muerte de una obrera y ama de casa: Pina.....	204
6.3. Desenlace Narrativo	213
6.3.1. La tortura mortal a Manfredi	213
6.3.2. Interrogatorio a Manfredi	216
6.3.3. El mayor Bergmann reta a Don Pietro	222
6.3.4. El mayor Hartmann: un escéptico nazi	227
6.3.5. Muerte de Manfredi y desafío de Don Pietro a los nazis	232
6.4. Epílogo	241
6.4.1. La esperanza de la libertad	241
a) Fusilamiento de Don Pietro.....	241
b) Los niños vuelven a Roma.....	245
Capítulo 7. LOS RECURSOS EXPRESIVOS Y NARRATIVOS DE ROMA, CITTÀ APERTA.....	249
7.1. La fotografía	249
7.2. El espacio dramático	261
7.3. El montaje.....	272
7.4. El guión	286
7.5. La música	300
7.6. Los intérpretes	313
Capítulo 8. EL NEORREALISMO COMO PRIMER PASO HACIA EL CINE MODERNO	325
8.1. Delimitaciones de la modernidad cinematográfica.....	325
8.2. Semejanzas entre el neorrealismo y el cine moderno	331

	Página
Capítulo 9. ANÁLISIS DE PAISÀ.....	337
9.1. Estructura narrativa	337
9.2. Génesis de la producción	349
9.3. Primeras aproximaciones	353
9.4. Análisis fílmico de Paisá	361
9.4.1. Primer episodio:	362
a) La introducción documental	362
b) Imágenes ontológicas de la ficción.....	368
c) Una mirada multicultural del objeto estético.....	382
d) El castillo: espacio de soledad y muerte	386
9.5. Cuarto episodio: Florencia.....	395
9.5.1. La calidad cinemática y el melodrama	395
9.5.2. La voz del documental en la ficción.....	399
9.5.3. La crónica de una muerte anunciada	404
9.5.4. La “objetividad” de las acciones narrativas	413
a) La narración objetiva de Ernest Hemingway	415
9.5.5. Una mirada sobre la ciudad fantasmal.....	425
9.6. Quinto episodio: Emilia Romana	438
9.6.1. Una mirada a la humildad franciscana	438
9.6.2. El tono antidramático como signo enunciativo.....	441
9.6.3. Una apelación directa al espectador	444
9.6.4. La armonía del hombre con la naturaleza.....	447
9.6.5. El amateurismo rosselliniano	449
9.6.6. Una diacronía interrumpida	451
9.7. Sexto episodio: Las ciénagas del Po.....	452
9.7.1. ¿Una muerte inútil?	452
9.7.2. La ficción hecha reportaje.....	458
9.7.3. El montaje como expresión discursiva	470
Capítulo 10. ANÁLISIS DE GERMANIA ANNO ZERO	487
10.1. Estructura narrativa	487
10.2. Orígenes del proyecto	502
10.3. Primeras reflexiones en torno a Germania Anno Zero.....	515
10.4. Análisis fílmico de Germania Anno Zero.....	527
10.5. El testimonio de una ciudad	529
10.6. El fantasma de la muerte.....	539
10.7. Avatares del desplazamiento.....	550
10.8. Retrato de una sociedad inmovilizada: Alemania en el año cero.....	556
10.9. La familia berlinesa de postguerra	571
10.10. Los descensos al infierno	591
10.10.1. Primer escalón: aproximación a la muerte	591
10.10.2. Segundo escalón: la banalidad del mal.....	607
10.10.3. Tercer escalón: el peso de la culpabilidad	628
a) La muerte del padre como emergencia de una falsa moral	628
b) El descenso inexorable a los infiernos	644
c) La expulsión del mundo originario	657

	Página
FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS	683
1. Roma, città aperta (1945).....	683
2. Paisà (1946).....	687
3. Germania anno zero (1947).....	691
A MODO DE CONCLUSIONES	693
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	703
1. Obras de carácter general	703
2. Textos sobre cine	706
3. Textos sobre el neorrealismo.....	710
4. Textos sobre Roberto Rossellini.....	712
5. Revistas, Artículos, Reseñas y Referencias varias	714
6. Internet	718
MATERIAL AUDIOVISUAL.....	719

AGRADECIMIENTOS

Sirvan estas líneas como un sentido homenaje a todas las personas que, de una u otra forma, han contribuido a la Tesis. Desde aquellas que me han arropado afectivamente hasta quienes me han formado en el terreno profesional y académico; sin olvidar tampoco a los amigos, pues gracias al aliento que me han dado lograron estimularme en este trabajo sobre el cual pesa el áspero asunto del horror y la lucha por la supervivencia. Debemos reconocer que, en la difícil época que atravesamos, hay una progresiva desnaturalización de los valores humanos: las comodidades, la frivolidad existencial, el autoritarismo del dinero, la incomunicación, la pérdida del sentido de la realidad, etc. Todo ello, ha hecho que el hombre actual se sienta desorientado en sus conductas morales. Por eso, también quisiera rendir un cálido tributo a las reclamaciones éticas de Roberto Rossellini.

Así pues, en primer lugar, dedico el trabajo a mis padres, que son quienes han permitido que me dedique a la enseñanza audiovisual y por apoyarme incondicionalmente en todo momento. A mi hermana Cruz, por su infinita paciencia, pues ha seguido página tras página el trayecto efectuado a lo largo de la Tesis Doctoral, sirva este reconocimiento para compensar aquella vieja tarea que quedó inconclusa... También quisiera recordar a mi familia: Maria Pilar, mis hermanos (Ana, Ernesto, Jorge, Manolo y Susana), Luis, Jaime, Begoña, Lucas, Alex, a mis sobrinos (Mario, Carla y Tatiana), mi primos (David, Silvia y Carlos), mi tío Juanjo y José, a todos les agradezco el interés que han tenido por mis progresos en el trabajo. También a mis tíos (Oti y Vicente) y primos de Madrid (Nuria, Eva y Alejandro) por su hospitalaria y cariñosa acogida en mis viajes a la capital.

Sin embargo, sería injusto olvidar a mis amigos. Tengo una gran deuda con Alfonso Guiard pues fue quien me abrió los ojos a las infinitas posibilidades expresivas del cine. A Marisa Pérez por el cariñoso apoyo que siempre me ha ofrecido. A Nacho Cagiga, por su sencilla amabilidad y la ayuda desinteresada. Agradezco a Juan Aguado las conversaciones estimulantes. Y, cómo no, a Domingo Arroyas por su inestimable colaboración en los últimos retoques. A mis compañeros de trabajo en el colegio Juan Comenius les debo los años en los que me he formado como docente.

Quisiera concluir haciendo público mi reconocimiento a una serie de personas sin cuya intervención no habría sido posible la Tesis Doctoral. Entre ellas está Alejandro Montiel, Profesor de Historia del Cine de la Universidad Politécnica de Valencia y Doctor en Bellas Artes, con su desinteresado apoyo y las interesantes discusiones; Juan José Romero Cortés, Coordinador de Proceso Técnico en la Biblioteca d'Humanitats Joan Reglá, me facilitó un valioso libro con datos bastantes desconocidos; el profesor del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento Juan Bautista Llinares, cuya curiosidad contagiosa me ayudó a averiguar sustanciosas informaciones sobre *Alemania, año cero*. José Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Universitat Jaume I de Castelló y Doctor en Filosofía del Arte de la Universitat de València, por el importante impulso que me dió para que el trabajo de investigación se hiciera realidad. Y por último, Juan Miguel Company, mi director de Tesis y profesor del Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. A él le agradezco, sinceramente, cuanto ha hecho por mí: su generosidad, su amistad y por ser una de las personas que más me han influido en el terreno intelectual y personal.

INTRODUCCIÓN

El origen de esta Tesis se remonta al año 96, cuando estuve en Bolonia como becario Erasmus. Fue el día en que el profesor Antonio Costa me propuso un trabajo sobre Visconti. Pero, en el mismo instante en que sugirió realizar el estudio sobre este cineasta, puse algunas objeciones al respecto por considerar que algunas de sus películas, hoy en día, apenas aguantan el peso del tiempo: su puesta en escena recargada, el empleo abusivo del *zoom* y la excesiva contaminación operística las convierten en trabajos de acusada afectación. Además, sus películas más emblemáticas (*Senso*, *Il gattopardo*, *La muerte en Venecia*) me parecían sobrevaloradas. Sólo las dos primeras, *Ossessione* (1942) y *La Terra Trema* (1948), significativamente realizadas en el período neorrealista, son las que conservan actualmente un vivo interés. *Ossessione* es considerada como la primera muestra del neorrealismo y en cuanto a *La Terra Trema* presenta el conflicto social de la lucha de clases desde la óptica marxista. Sin renunciar a la vocación de estilo, en las dos películas, Visconti llevó a cabo una cuidada puesta en escena con materiales documentales. Por tanto, ambos filmes, aunque ya manifestaban el estilo barroco, poseían un fuerte carácter transgresor y enérgico, en contraste al panorama cinematográfico italiano del momento. Sin embargo, aún hoy, conservan su intensidad dramática y radicalidad.

Entonces, Antonio Costa rectificó amablemente y sugirió la posibilidad de un trabajo sobre Roberto Rossellini. Cuando lo mencionó, no dudé. Acepté la nueva propuesta al valorar que en España, había sido muy

poco investigado¹. Pero, sobre todo, porque las películas del cineasta romano siempre me han impactado emocionalmente y quería saber el motivo.

Un primer acercamiento analítico, me permitió averiguar el *shock* producido y constaté la dominante tensión cinematográfica desde sus inicios profesionales. Cuando aún realizaba películas bajo los auspicios del fascismo italiano, Rossellini ya combinaba el documental con la ficción. *La nave bianca* (1941) y *Un pilota ritorna* (1942) eran balbuceantes trabajos impregnados de un fuerte discurso fascista. Pese a ello, en estas películas no se escatimaban esfuerzos por convertirlas en narraciones canónicas. El modelo imitado fue el cine hollywoodiense, al emplear los elementos de la ficción espectacular. Se ponía en evidencia la causalidad narrativa para impulsar el desarrollo lineal y generar una expectativa dramática planteando, al final, un discurso específico: la promoción de las instituciones militares (de la marina y la aviación respectivamente) en el gobierno mussoliniano. Todo ello arropado con los dispositivos propios del cine de ficción: el empleo de una banda sonora espectacular y empática que involucra emocionalmente al espectador; la combinación de algunos intérpretes estelares (sobre todo en su segundo film: Massimo Girotti y Michela Belmonte) con actores no profesionales; el eficaz apoyo de un montaje a través de diversas técnicas: desde las soviéticas (véase: Eisenstein, Kulechov) hasta el énfasis griffithiano del montaje paralelo con el estilema del salvamento en el último instante; una plástica visual esmerada y concebida para la fotogenia del actor, aunque también podía apreciarse un tratamiento más espontáneo y naturalista. Si bien, en

¹ En aquellos años, sólo se conocía la monografía de José Luis Guarnier y los primeros estudios de Ángel Quintana. Aunque, curiosamente, sobre el neorrealismo ya había una abundante literatura por la coyuntura histórica y cinematográfica en nuestro país.

ocasiones, se apoyaba con imágenes de archivo para contextualizar el marco histórico del relato. De este modo, somete dicho contexto, al mismo tiempo, a una cierta dialéctica entre el relato cotidiano y la Historia.

Así pues, ya advertí en los primeros trabajos de Rossellini, una marca enunciativa identificativa, fácilmente reconocible en los filmes posteriores y que, a la postre, ha sido el rasgo diferenciador entre el resto de los cineastas neorrealistas contemporáneos: la conjugación de las dos modalidades cinematográficas (ficción-no ficción), integradas en un marco narrativo cuya estrecha relación con los acontecimientos históricos han determinado el discurso fílmico. Pero en el enunciado expuesto por el narrador implícito, pese a pronunciarse claramente por el régimen autoritario, podía advertirse algunas grietas que cuestionaban el mismo planteamiento ideológico. Sin embargo, aunque sus películas más personales y comprometidas remiten, de forma literal, a una denuncia contra el fascismo también se proyecta una dimensión moral humanista que va más allá de una base política.

En este trabajo de investigación, he tratado de profundizar, en las operaciones cinematográficas que lleva a cabo Rossellini centrándome sólo en la trilogía de la guerra: *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, Año Zero* (1947). Estas estrategias van desde el ámbito de la estricta narratología, es decir, aquellas que afectan a las técnicas del relato en función de los puntos de vista adoptados para desarrollar la historia, hasta aquellas prácticas que son específicamente cinematográficas como el uso modesto de unas técnicas próximas al *amateurismo* con objeto de transmitir una cercanía familiar y una cotidiana veracidad. Pero estas técnicas no tienen un uso autónomo e independiente. Más bien se trata de la hibridación entre las formas documentales y la planificación del cine clásico con el fin

de buscar la máxima eficacia dramática para implicar emocionalmente al espectador.

Por otro lado, encontramos una sabia y elaborada combinación de plásticas visuales que refuerzan los gestos semánticos del enunciado. El tratamiento variado de las imágenes supone un ejemplo de las operaciones significantes: desde el uso de la fotografía tradicional de los tres puntos, pasando por el violento contraste de luces y sombras, propia del expresionismo alemán, hasta la exposición tan descarnada y sobria como desaliñada que encontramos en una buena parte de los planos de su trilogía.

Por tanto, volvemos a encontrar el elemento de tensión cinematográfica que distingue el estilo rosselliniano. Ahora bien, este conflicto no sólo viene dado a través de unas formalizaciones técnicas y plásticas. Creo que es importante señalar otro aspecto fundamental derivado del pronunciamiento del sujeto de la enunciación. Me refiero a esa emergencia de la verdad surgida de la propia revelación vectorializada en los puntos de inflexión narrativa. Tales afloramientos no son, ni mucho menos, producto del absoluto control de la figura demiúrgica. Si fuera así, nos encontraríamos ante la fórmula predeterminada de la narración clásica dominante. La manera rosselliniana es mostrar, como señala con precisión Víctor Erice, que en “la realidad se desprende un sentido que estaba latente, pero escondido.”² Se trata de un fluir subterráneo del mundo real en las imágenes, como testigos de una verdad emergente y literal. En este sentido, cabe reivindicar este cine ya que corren tiempos en los que la simulación, los simulacros están a la orden del día. El cine ha quedado relegado como

² Entrevista a Víctor Erice realizada por José Luis Guarner, grabada en Madrid el 23 de julio de 1992 y recogida en el press book de *El sol del membrillo*. Publicada también en Guarner, José Luis: “*Conversaciones con Víctor Erice*” en *Filmcrítica*, n° 429, noviembre, 1992.

medio de expresión dominante y es la televisión la que ha pasado a convertirse, a partir de los años 60-70, en la forma privilegiada de comunicación de masas³. Ante la “era de la sospecha”, según define Ignacio Ramonet esta época que vivimos, la realidad se ha convertido en inextricable y la visión del horror, cada vez más espectacularizada, ha pasado a estar gravemente afectada por una serie de determinaciones económicas y políticas. Pero, sobre todo, el espectador cuestiona confusamente la legitimidad de las informaciones vertidas en los medios audiovisuales sobre el mundo real:

“Escepticismo. Desconfianza. Incredulidad. Tales son los sentimientos dominantes entre los ciudadanos respecto a los *media* y muy particularmente respecto a la televisión. Confusamente, se percibe que algo no marcha en el funcionamiento general de información. Sobre todo desde 1991, cuando las mentiras y mistificaciones de la guerra del Golfo (<<Irak, cuarto ejército del mundo>>, <<la marea negra del siglo>>, <<una línea defensiva inexpugnable>>, <<los ataques quirúrgicos>>, <<la eficacia de los Patriot>>, <<el búnker de Bagdad>>, etc.) chocaron profundamente a los telespectadores; algo que confirmó la gran impresión de malestar que ya habían suscitado asuntos como el falso enterramiento de Timisoara... y se ha prolongado *ad nauseam* después en cada mega-acontecimiento.”⁴

³ El propio Rossellini, consciente de las enormes potencialidades del nuevo medio y cansado del cine, decidió experimentar. El resultado, tal como señalo en mi trabajo, fue el proyecto didáctico. Sin embargo, tuvo que abandonarlo por los incesantes desencuentros con los productores de las cadenas televisivas dado que sus episodios humanistas eran escasamente comerciales.

⁴ Ramonet, Ignacio: *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate, 1998.pág. 191.

Esta nueva circunstancia de los medios de comunicación evidencia la imposibilidad de ofrecer, de forma directa, el espectáculo de la realidad ya que ésta parece demasiado críptica e incontrolable para ser transmitida. Y, frente a la anulación de una objetividad informativa, se está conformando la irrupción de la imaginería virtual como antídoto apropiado a la falta de una objetividad informativa. Pero, otra solución ha sido la fórmula del *reality show*⁵. Las nuevas tendencias televisivas pretenden devolver a la imagen su capacidad de reconstruir o de simular verdades a través de efectos de realidad, inspirados en los códigos fílmicos dentro del marco del periodismo televisivo. Tales efectos son elaborados a partir de una serie de pequeños relatos. Estos microrrelatos son aderezados con una dosis melodramática en las relaciones humanas para reforzar el carácter sentimental de las imágenes con objeto de llegar fácilmente al corazón del espectador.

Lo más importante, sin embargo, reside en el hecho de que ya no hay una transitividad del objeto real en expresión (como se da en el cine de Roberto Rossellini). Esto se debe al convertir el mismo objeto en algo simulado o virtualizado. El objeto representado se ha vaciado de contenido para constituirse en un significante sin significado alguno. Dicho en otros términos, el objeto se constituye en una potencialidad al sobredimensionar el efecto real de su propia representación. Es, por tanto, la imagen de una imagen: se exhibe su capacidad de ser simulado. Como si la misma realidad ya no importara y ésta fuera sustituida o suplantada por una imagen especulativa.

⁵ En 1980 Bertrand Tavernier, con *La muerte en directo*, ya se anticipó a las prácticas del *reality show* televisivo. La película cuenta la historia de una mujer (Romy Schneider) que es víctima de una enfermedad mortal y acepta la transmisión en directo su vida privada y convierte el dolor de su afección en elemento espectacular.

Frente a esta crisis de transparencia del mundo, que parece retrotraernos a la caverna platónica, la representación fílmica de la realidad de Rossellini nos permite enlazar de forma directa con el referente histórico y con ello apelar a la conciencia de una moral humanista. Pero esta moral debe observarse desde la tradición filosófica occidental. Tiene que entenderse como el “...conjunto de comportamientos y normas que solemos aceptar (universalmente o casi) como válidos.”⁶

De modo que la actuación del individuo, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, estaba sujeta al dilema de una supervivencia. Pero esta lucha por la vida se forjaba con una base ética que proporcionaba la misma razón de existir. Había conciencia de una realidad que estaba ahí para gozarla. Por eso mismo, Rossellini planteaba en sus películas una llamada a esa interpelación del mundo real. Las imágenes constituían el medio especular con que reflejarse para someter a reflexión su propio compromiso con la realidad. Porque, en palabras de Francisco Fernández Buey, la ética no es más que “...la reflexión (filosófica, filosófico-científica o sistemática, según los autores) sobre porqué consideramos válidos estas normas y comportamientos.”⁷

Y la validez de éstos responde a las mismas aspiraciones de un bienestar general en una sociedad en libertad. En el extremo opuesto, en cambio, nos encontramos hoy, si lo comparamos con la visión humanista de Rossellini. El sujeto de la era digital se ve inmerso en unas nuevas coordenadas espacio-temporales caracterizadas por una desmaterialización de la imagen. La ausencia de materialidad perceptiva supone una total imposibilidad de identificar la huella de la propia realidad. Como si el

⁶ Fernández Buey, Francisco: *Política*. Madrid: Losada, 2003. pág. 11.

⁷ Fernández Buey, Francisco: Op.cit. pág. 11.

mundo no fuese más que “...una superposición de diferentes construcciones de la realidad, cuya auténtica existencia no se halla en lo empírico sino en el interior del propio cerebro, entendido como creador de universos exteriores y forjador de la propia consciencia.”⁸

Así, parece que el mundo real sólo es conocido y filtrado por el mundo audiovisual y aquél no existe sin éste. La paradoja de hoy en día reside en la concepción idealista de que el mundo real sólo es comprendido y aceptado por la imagen audiovisual. Y sólo tenemos consciencia de lo real a partir de nuestro conocimiento. Pero, a diferencia del período de postguerra, la imagen no nos devuelve a la realidad, sino a la **confusa idea** que tenemos de la realidad. De manera que nos encontramos ante una “aldea global” gobernada por los medios audiovisuales⁹ ofreciendo una apariencia de visión del mundo. La fuente de conocimiento sobre el mundo real parece ya provenir de lo virtual, de la simulación, sin necesidad de contar con la aprehensión directa de las cosas. En definitiva, la televisión se ha convertido en el principal medio masivo, pero también en el legitimador de la realidad.

Esto último explica las dos grandes tendencias de los medios audiovisuales y, en particular, del cine. De hecho, una de estas nuevas orientaciones me sirve para justificar el propósito de mi trabajo de investigación. En líneas generales (aunque esto sería matizable) existe, por un lado, un importante volumen de producción audiovisual caracterizado o apoyado por el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales. Por otra parte, se persigue el naturalismo visual acercándose a los hechos reales mediante

⁸ Quintana, Ángel: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado, 2003, págs. 281-282.

⁹ El universo literario de Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* se me antoja, en este sentido, visionario. La pervivencia de la memoria histórica vendrá dada por el conocimiento dado por los libros y heredado de padres a hijos o de hombres a mujeres. La televisión será el medio para anular las conciencias y servir de base ideológica al poder establecido.

películas documentales donde se combinan los recursos fílmicos con los televisivos. Hay, sin embargo, como ya veremos, un punto intermedio en el cual pueden apreciarse filmes de ficción que operan sobre técnicas documentales.

En la práctica de las técnicas digitales se pueden advertir varios tipos de productos destinados a ser fagotizados por la televisión, entre los cuales, se encuentra la publicidad televisiva, que es un espacio privilegiado (y un destacado campo de experimentación) para la emergencia de las nuevas tecnologías. A poco que nos fijemos, existe un gran porcentaje de *spots* que hacen gala del uso de las últimas aplicaciones como un alarde elitista del producto promovido. Sin embargo, también están los programas de producción propia de las cadenas televisivas, que también exhiben sus posibilidades tecnológicas con objeto de asombrar al público con las mismas simulaciones visuales. Además, se puede constatar en el cine la mostración de unos cuerpos ingravidos¹⁰ que flotan (cual si estuviéramos sumidos en el más profundo de nuestros sueños) por espacios que, bien pueden provenir del entorno real, o de lugares tan fantásticos como increíblemente realistas. Y esta ingravidez, en el fondo, no es más que una ilustrativa metáfora sobre esa ausencia de materialidad física que ha sufrido la imagen actual. No obstante, este tipo de producción cinematográfica es, posteriormente, devorada por la pantalla electrónica, llegando incluso, a convertirse en el plato fuerte de la misma programación televisiva. Dichos filmes, pues, quedan hermanados felizmente con la misma producción televisiva. Hasta el punto de que aquellos son subsidiarios de éstos y tal dependencia, afecta, al final, a los mismos modos de realización

¹⁰ Ejemplos de ello hay muchos. Sin embargo señalaré una muestra significativa: *Matrix* (*The Matrix*, 1999) de Larry y Andy Wachowski; *Tigre y Dragón* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000) de Ang Lee o *Space Cowboys* (2000) de Clint Eastwood, entre otros.

cinematográfica siendo contaminados o esclavizados por las maneras televisivas.¹¹

La aceptación y el placer que despierta en el espectador el mundo virtual, no debe explicarse, como antaño, desde la mirada del deseo sino desde la pulsión escópica, que viene determinada por la simulación física de ese deseo. Creo, pues, que ahí radica la nueva mirada cinematográfica. Una mirada que se aleja, cada vez más, del acto contemplativo al decantarse por un montaje frenético y ultrafragmentado, generando en el espectador un estado hipnótico e inconsciente sobre las imágenes que desfilan en la pantalla. Este mismo comportamiento pasivo del público actual provoca, igualmente, una falta de sensibilidad por el propio referente real porque la misma desmesura fílmica es interpretada como factura del mismo producto audiovisual. De manera que, al final, parece que existe una tácita actitud sobre el hecho de encontrarse frente a unas imágenes que no pertenecen a la realidad.¹²

La otra gran tendencia, en cambio, está más inclinada a la mirada del mundo real. Esta nueva orientación cada vez prolifera más y ello justifica mi tesis. En efecto, durante los últimos años, se puede advertir igualmente una importante cantidad de producción documental o de películas próximas a la modalidad no-ficcional. Y en este tipo de trabajos se aprecian, a su vez, varias líneas de dirección. Pero todas ellas, responden a una alternativa del

¹¹ Sobre este contagio hay un interesante texto donde se plantean, de forma más concreta, las cualidades de este tipo de cinematografía: Company, Juan Miguel; Marzal, José Javier: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

¹² Una ilustración radical de denuncia sobre estas cuestiones se encuentra en el realizador alemán Michael Haneke. Tanto *Benny's Video* (1992), como *Funny Games* (1997), *Código Desconocido* (*Code Inconnu*, 2000), o *La Pianista* (*Le Pianiste*, 2001) abordan el fenómeno social de la violencia desde el ámbito de lo cotidiano. En todas ellas se marginan en fuera de campo los hechos violentos para sugestionar y obligar a **imaginar** al espectador las escenas. Pese al grado de incomodidad, hasta llegar al límite de lo tolerable, Haneke elabora toda una batería de efectos deconstructivos con objeto de que el público tenga conciencia de lo peligrosa que puede llegar a ser la insensibilización de la representación audiovisual de la violencia.

cine dominante. Obedece, por un lado a una cierta sensación de hartazgo por parte del espectador de un cine escapista, como si éste se hubiese dado cuenta de que el cine espectacular tan sólo persigue la mera exhibición de unos “fuegos artificiales” sin contar apenas con el argumento. En cambio, hay una audiencia algo más exigente que demanda filmes con una mayor capacidad de informar sobre cualquier tema del mundo, o de ofrecer un testimonio histórico-social. Ahora bien, otra cosa ya son los resultados que puedan reportar este tipo de películas.

Con todo, sin duda, hay una emergente producción de documentales cuyo reconocimiento popular es más notable. El éxito alcanzado con *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore, *Ser y tener (Être et avoir)*, (2002) de Nicolas Philibert, o *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez, corrobora esta bonancible situación. Hay otros trabajos marginales igualmente interesantes que también buscan la denuncia y la reflexión en torno a las injusticias sociales y políticas, como *La espalda del mundo* (2000) de Javier Corcuera. En España, ha comenzado un resurgimiento de esta variante cinematográfica, pese a que muchas de las producciones estén destinadas a la pequeña pantalla. Prueba de ello, es que están sujetas a las exigencias del consumo televisivo: *A propósito de Luis Buñuel* (2000) o *Extranjeros de sí mismos* (2000), ambas de Javier Rioyo y José Luis López-Linares, *Balseros* de Carles Bosch y Josep M. Doménech, o *Saharai* (2004) de Pedro Rosado.

Ello explica, además, la frecuente rutinización de las técnicas de realización próximas a los mismos *realities shows*¹³, así como la

¹³ Significativamente, en este tipo de documental se emplea el formato video, ya sea analógico o digital. Aunque, claro está, esta opción en ocasiones viene determinada por los límites económicos de la producción. Pero, en otras, la decisión se toma para lograr un mayor efecto de verosimilitud y realismo en la reproducción de los hechos, aunque algunos trabajos pecan de efectistas.

presentación de pequeños relatos sin buscar una reflexión operativa acerca del mismo enunciado. Son testimonios planos, evocaciones, reconstrucciones e incluso simulaciones de los hechos acaecidos. Una gran parte de ellos, pues, son expuestos de forma epidérmica y, sin otro afán que la mera ilustración visual de unos acontecimientos o de una información sobre el mundo humano o animal¹⁴.

Sin embargo, hay, por otro lado, una importante cantera de francotiradores¹⁵ que han sabido caminar por el mismo borde entre la ficción y la no-ficción. Dicho itinerario es fruto de una base reflexiva en torno a los mismos dispositivos cinematográficos los cuales, curiosamente, hunden sus raíces en la modernidad cinematográfica de Roberto Rossellini, aunque tales operaciones vienen sustentadas por un proceso deconstructivo donde se aprecian los diferentes territorios sobre los cuales caminan. Tanto José Luis Guerín (véase *En construcción*, 2001) como Abbas Kiarostami (*El viento nos llevará*, 1999) han sabido llevar a cabo un cine antropológico más allá de las mismas técnicas documentales y emplean también algunas técnicas narrativas y cinematográficas para intentar encontrar aquellos instantes que puedan hacer respirar una total autenticidad. Y ello responde al intento de acercarse a una mirada generosa para la revelación de una verdad real. Dicha mirada ha sido reflejada, sintomáticamente, mediante unas imágenes de una enorme corporeidad física. Son imágenes que se pueden sentir, se pueden oler o tocar.

¹⁴ Entre los documentales atractivos sobre asuntos zoológicos, cabe indicar *Microcosmos (Microcosmos: Le peuple de l'herbe*, 1996) de Claude Nuridsany y Marie Pérennou, la coproducción de Italia, Francia, Alemania, España y Suiza, *Nómadas del viento* (2002) de Jacques Cluzaud o *Deep Blue* (2003) de Andy Byatt y Alastair Fothergill.

¹⁵ Entre ellos cabe señalar a Agnès Vardá con la sensible *Los espigadores y la espigadora (Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000), o Chris Marker en su especulativo y, a veces, espeso trabajo titulado *Level Five* (1997) sobre un suceso que pudo cambiar la Segunda Guerra Mundial, aunque, según los especialistas, su obra maestra es el antropológico y complejo documental sobre las diferencias de supervivencia entre Japón y África: *Sin Sol (Sans Soleil*, 1982).

En un punto intermedio de estas dos posiciones existen, sin embargo, otros filmes de ficción que tienen el fin de narrar historias. Pero, al mismo tiempo, emplean técnicas de realización documentales con el claro objetivo de hacer más próximos y veraces los relatos¹⁶: Ken Loach, Michael Winterbottom, los hermanos Dardenne, Erich Rohmer, los cineastas del Dogma (Lars Von Trier, Lone Scherfig, Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen...). Muchos de ellos, aunque parten de narraciones cotidianas, no tienen ningún inconveniente en adscribirlos bajo el marco de la narración realista. Hasta el punto de que, en ocasiones, puedan quedarse confundidos en el mismo registro genérico, es decir, que comiencen a ser relatos fílmicos y acaben por constituirse en documentales o viceversa.

Hay, por último, otro tipo de películas, bajo presupuestos mucho más modestos pero con resultados notables en las que se plantean graves circunstancias políticas, sociales, religiosas y culturales. Me refiero a toda esa sorprendente y estimulante producción de Afganistán, Irán e Irak donde se denuncian una serie de abusos e injusticias: *La pizarra* (2000) de Said Mahamadi, *El círculo* (2001) de Jafar Panahi, *Osama* (2003) de Siddiq Barmak, *Ten* (2002) de Abbas Kiarostami. Son películas directas, duras y muy críticas con el sistema político y religioso. Pero sobre todo, remiten a una realidad que, culturalmente, cada vez está más cerca. Es una realidad empírica sobre temas vinculados a la lucha por la supervivencia y el bienestar de una sociedad que irrumpe con enorme fuerza en la nuestra.

Respecto a la estructura que he mantenido a lo largo de este trabajo de investigación conviene señalar que está orientado bajo un criterio más bien temático. En aras de una mayor claridad expositiva, he desarrollado en la

¹⁶ En España encontramos, por ejemplo, el film tan áspero como bronco titulado *Salvajes* (2001) de Carlos Molinero.

primera parte de mi tesis una serie de reflexiones teóricas acerca de la noción de la imagen y su integración en el mundo real. Para ello he dividido el estudio en dos bloques perfectamente diferenciados: el primero aborda el concepto de imagen como objeto real inmerso en la realidad contemporánea. De ahí que se parta del hecho de que los medios audiovisuales, los verdaderos productores de imágenes, están influyendo en el comportamiento del hombre y en su contacto con el entorno.

Además, se establece cuáles son las cualidades materiales de la imagen, así como la naturaleza perceptiva de ésta. Y cierro el primer capítulo señalando las coordenadas espacio-temporales que caracterizan la imagen secuencial con objeto de centrar el estudio en las particularidades que presentan estos parámetros dentro del cine rosselliniano. Todo ello ha sido objeto de una reflexión abstracta y general sobre la esencia conceptual de la imagen.

En el segundo capítulo, y todavía dentro de la primera parte, se plantean dos conceptos generalmente mal entendidos. Por ello mismo, he dedicado este bloque a esclarecer el problema del referente y la dicotomía ficción/no-ficción. Ambos asuntos se han afrontado con objeto de remitirme a la falacia generalizada de que el neorrealismo italiano (y en concreto el cine de Rossellini) se caracteriza por el registro de una realidad histórica. En este apartado he puesto el énfasis en que la noción del referente no se vincula directamente con el objeto representado sino con la concepción simbólica que se tiene de dicho objeto. Y esta operación transitiva del objeto en expresión simbólica se constituye, precisamente, en uno de los rasgos fundamentales de este cine. Pero también se ha puesto el esfuerzo en dirimir las diferentes variantes cinematográficas. Se ha matizado el marco genérico del cine narrativo ya que, pese a la evidente finalidad de contar historias,

también juega con materiales abstractos y plásticos. Por esta razón, no puede darse una distinción diáfana en esta dicotomía dado que, igualmente, podemos encontrar filmes no-ficcionales que coquetean con algunos elementos narrativos.

En el caso de Roberto Rossellini, según mi planteamiento de trabajo, las dos modalidades no están separadas sino interrelacionadas. Hay una interdependencia entre la ficción y el documental. Y tanto uno como otro son expuestos en conflicto para que se produzca una dialéctica en el mismo discurso. Dicho con palabras más sencillas, la historia que se cuenta queda definida en un pequeño hecho cotidiano que contrasta con la Historia presentada, con las imágenes documentales. Ambas modalidades establecen un juego socrático para interpelar al espectador sobre su propia experiencia vital.

La segunda parte de la tesis está dedicada a un exhaustivo análisis de las tres películas que abordan la postguerra: *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (1947). En el primer capítulo del segundo bloque, se presenta el marco cinematográfico en que se desarrolló la trilogía arriba mencionada. Se dan las características esenciales del neorrealismo cinematográfico italiano sin ser exhaustivo ya que sobre el mismo hay abundante literatura. No obstante, también he querido aclarar algunos tópicos de esta corriente italiana ya que existen, aún hoy, bastantes equívocos. Por lo tanto, se incide en determinados aspectos con el objetivo de centrarme en las particularidades del cine rosselliniano.

Además, he indicado otros aspectos que suelen olvidarse sobre las singularidades que se dieron en la producción italiana de mediados de los cuarenta. Se comenta el curioso período inicial del neorrealismo en que se

hicieron películas (como *Roma, ciudad abierta*) bajo condiciones muy especiales y limitadas si bien, en el momento en que empezó a establecerse la industria, ésta no dudó en desmarcarse del estilo neorrealista y llevar a cabo otros productos más comerciales. De hecho, el mismo gobierno (Andreotti¹⁷ a la cabeza) se preocupó de promover una campaña contra “el cine miserabilista” que ofrecía esta corriente por ofrecer una mala imagen internacional del país.

En este primer capítulo también se hace una retrospectiva filmográfica de Rossellini para conocer el lugar que ocupa la trilogía de la guerra. Pero también sirve para apreciar algunas constantes halladas a lo largo de todos sus trabajos. Así, puede constatarse la enorme coherencia que hay en su carrera cinematográfica. Una prueba de ello la tenemos en el momento en que abandonó la temática neorrealista para decantarse hacia una mirada interior¹⁸ tratando de superar el dogma comunista mediante otro de raíz cristiana y cercana al que planteó Simone Weill.

En el cuarto capítulo se expone una serie de acotaciones históricas. Sin ánimo de ser prolijo, el propósito no era otro que explicar cuáles fueron las circunstancias históricas más importantes que se produjeron antes, durante y después de *Roma, ciudad abierta*. El hecho de tomar como punto cardinal esta película se debe al carácter emblemático que tuvo. Sin embargo, y dada la proximidad en la producción de las otras dos, bien puede delimitarse el cuadro histórico descrito para la trilogía completa. El capítulo está dividido en tres grandes etapas. La primera, dibujando los hechos

¹⁷ Andreotti, Giulio: “*Il cinema italiano non é comunista*” Oggi, 16 de octubre, 1952.

¹⁸ No se puede comprender un film como *Stromboli*, o más particularmente *Europa 1951*, sin apreciar el pensamiento iconoclasta de Rossellini en el que procuraba distanciarse de las dos corrientes políticas dominantes: el comunismo y la democracia cristiana. El cristianismo existencial, por el que se decantó Rossellini, estaba marcado por la búsqueda de unas respuestas que no podían darse en las ideologías dominantes, las cuales mantenían una radicalización de posturas frente a la realidad política del momento.

acaecidos antes de la dictadura de Mussolini. La segunda etapa, explica la naturaleza de la dictadura fascista. Y por último, en la tercera, hay un breve resumen del advenimiento y la constitución de la república italiana.

El capítulo quinto comienza con el análisis de la trilogía. Siguiendo el orden cronológico de las películas, he planteado una estructura que facilite el seguimiento de su lectura. En primer lugar, se procede a unas introductorias reflexiones para cada una de las películas. Por tanto, al inicio de cada análisis hay un estudio sobre la vertebración fílmica: las coordenadas espacio-temporales. Esta prioridad es importante porque permite arrojar suficiente luz sobre la escritura cinematográfica de Roberto Rossellini. En el caso de *Roma, ciudad abierta* se subraya el respeto que tiene aún el cineasta italiano por el modelo clásico que desarrollaba (y aún desarrolla) Hollywood. De ahí que se hable de la articulación convencional de planteamiento, nudo y desenlace.

En el siguiente capítulo es donde se analiza pormenorizadamente la película de *Roma, ciudad abierta*. Hay un desglose, escrupuloso en detalles, que ha servido para constatar un meditado proceso creativo. Y no sólo en las técnicas narrativas -los responsables del proyecto, Rossellini y Sergio Amidei, trataron de emular a la vanguardia literaria norteamericana- sino también en aquellas referidas a las prácticas cinematográficas. A lo largo del análisis he seguido el mismo esquema prefigurado por el modelo clásico para ir viendo las diversas estrategias que se operan en la narración.

En el capítulo séptimo da un repaso de los recursos expresivos y narrativos esenciales de *Roma, ciudad abierta*: La fotografía, el espacio, el montaje, el guión, la música y los intérpretes. En dichos elementos se ha hecho el esfuerzo por detallar el proceso creativo y explicar el contexto en

que se elaboraron para entender mejor las dificultades que existieron en la consecución del proyecto.

El siguiente apartado es un paréntesis sobre el desarrollo analítico de la trilogía. Este capítulo lleva a cabo una serie de acotaciones preliminares con objeto de señalar la radicalidad vanguardista de *Paisà* y *Alemania, año cero*. Las reflexiones giran en torno a las diferencias y semejanzas que hay entre el neorrealismo y el cine moderno. Y estas anotaciones son importantes dado que se considera a Rossellini como una de las figuras fundadoras de esta última tendencia. No puede decirse que *Paisà* y *Alemania, año cero* sean películas modernas, sin embargo sí que pueden advertirse, en ambas, los primeros pasos¹⁹ hacia *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), considerada por derecho propio como el primer film de la modernidad.

Así pues, en los análisis de *Paisà* y *Alemania, año cero* se hace hincapié en el alejamiento del modelo clásico. Ya no sólo por la ruptura con la estructura fílmica convencional, sino también por una serie de ejercicios técnicos y narrativos que han sido todavía más radicalizados que en *Roma, ciudad abierta*. Con el objetivo de entresacar estos aspectos se ha estudiado la naturaleza episódica de *Paisà*. Para ello he estudiado las cuatro historias que consideraba más significativas del cine rosselliniano, aunque también son aquellas que guardan una mayor relación con *Alemania, año cero* y la estética rosselliniana. Por último, he procedido al análisis de la película que cierra la trilogía. En ella se aprecia el carácter desalentador en el futuro de una ciudad derrotada y aniquilada por la perversa ideología nazi. Además, esta película también supone el primer gesto, por parte de Roberto

¹⁹ Ángel Quintana no duda en considerar *Paisà* como la primera piedra del cine moderno: *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. pág. 93.

Rossellini, de un alejamiento de la postguerra de su país. Pero también el último esfuerzo por desarrollar la temática neorrealista.

La primera hipótesis de trabajo ha sido demostrar cuáles son los elementos narrativos y cinematográficos del neorrealismo que entroncan con el cine moderno. Más concretamente, se ha tomado como objetivo señalar los rasgos creativos de la trilogía que van a desembocar en su obra cumbre *Te querré siempre (Viaggio in Italia, 1953)*. Sin embargo, no entro a analizar esta película porque se escapaba de los límites del campo de estudio. Por esta razón, mi tesis precisa determinados aspectos que consideraba aún confusos en textos anteriores sobre la trilogía (como los interesantes trabajos de Ángel Quintana) en los que se ha analizado fundamentalmente el marco ideológico. Así pues, en nuestro país no conozco demasiados trabajos que aborden las características estéticas de la trilogía. Quizás por su excesiva obviedad parecen haberse omitido las diversas estrategias formales. De ahí que la línea de investigación, desde el principio fue tratar de especificarlas. Hubo, entonces, una primera suposición: la trilogía no pretende, en última instancia, **reproducir** simplemente un contexto histórico. No se trata de efectuar una operación **mimética** de la propia realidad vivida por Rossellini y sus amigos. Pese a trabajar con materiales de la ficción y del documental, el realizador italiano buscaba más allá de la propia captura fotográfica a través del marco histórico-social. Por esta razón he puesto el acento en los elementos expresivos y narrativos de la trilogía.

De modo que he optado por dejar el contenido ideológico algo más aparcado, aunque sin menoscabar su incidencia. No obstante, quisiera señalar el reto de Rossellini en su trilogía de someterse a un pronunciamiento de dimensiones éticas. Entre otras razones esta lúcida

decisión obedece a un criterio de su personalidad pragmática: las ideologías caducan pero las conductas morales no. Además, la misma postura política del realizador, era muy contraria a los valores radicales del comunismo y a los dogmas de la democracia cristiana (aunque simpatizante de este partido), le obligaba a ubicarse en tierra de nadie.

Por último, quisiera señalar que otra hipótesis de trabajo era plantear cuál era exactamente el modelo narrativo que seguía Roberto Rossellini después de romper las convenciones clásicas, después de *Roma, ciudad abierta*. La línea de investigación me llevó a buscar dentro de la literatura moderna norteamericana, con la que dicho modelo mantenía similares operaciones narrativas. Y el primer planteamiento esgrimido era alejarse de quien se consideraba el punto de referencia más evocado por el cineasta: John Dos Passos. Otro de los interrogantes planteados consistía en desmentir esta afinidad y encontrar un verdadero modelo literario para confirmar la hipótesis señalada arriba: tras la descripción de los detalles de los objetos descubrir el valor expresivo de los mismos que va más allá de su propia descripción. Ambos, cineasta y escritor, elaboran una narración objetiva a base de presentar un relato fenomenológico. Esto significa que los dos artistas muestran las conductas de los personajes desde afuera. A través de una focalización externa el espectador/lector tiene que hacer una inferencia de los gestos y expresiones con el fin de descubrir las anotaciones y observaciones del sujeto de enunciación. Pero en ningún caso el narrador accede al mundo interior de los personajes. De ahí que encontrara en Hemingway el referente literario más cercano, pues además, no casualmente, también ha sido un hábil narrador de episódicas historias cotidianas durante la Guerra Civil española y la posterior contienda internacional.

Para acabar, quisiera indicar que hay un doble motivo en la elección de la trilogía rosselliniana. Primero: era un campo de investigación fácilmente abarcable para desarrollar nociones que, en el fondo, van más allá de las propias marcas de Rossellini. Con ello se pretendía desestimar algunos tópicos del neorrealismo al abordar tres películas de dicha tendencia. De este modo, también he estudiado una de las modalidades cinematográficas que está ahora en boga: el documental. Segundo: reivindicar un cine tan vivo como estimulante. Esta reclamación personal no la considero baladí después de comprobar cómo se está produciendo, en los últimos tiempos, una pérdida de dimensión moral en los mismos discursos fílmicos. Máxime cuando, tras la pérdida de reconocimiento de la realidad empírica ante la arrolladora invasión de la imagen virtual, parece que comienzan a surgir nuevas voces que beben de las fuentes de quienes se inspiraron en ella para comprometerse con el mundo y las personas. Y hoy esto ya es una razón de suficiente peso.

PRIMERA PARTE: CONCEPTOS DE LA IMAGEN

Capítulo 1. LA IMAGEN DE LA REALIDAD.

1.1. La colonización audiovisual en la realidad.

A las mismas puertas del siglo XXI nos encontramos con una nueva transformación del paisaje cultural de la imagen. Nadie duda ya de que vivimos en la civilización audiovisual. El enorme peso que ejerce ésta en nuestra forma de percepción de la realidad ha subvertido los modos de conducta. Y, prácticamente, desde principios del siglo XIX hasta nuestros días la fotografía, el cine, la radio, la prensa escrita, la televisión, el video (analógico/digital) y ahora el ordenador, el móvil, internet etc., han contribuido al establecimiento de la sociedad de información. Este nuevo orden del mundo responde a un contexto histórico-político y cultural singular: la globalización económica y cultural. Además, el estrechamiento de los límites espacio-temporales, ante al consumo democrático²⁰ de los medios de comunicación nos ha llevado a una mayor cotidianización del concepto de la aldea global *mcluhaniana* y más aún cuando ahora los modernos sistemas de enlace vía satélite llegan a cualquier punto del planeta instantáneamente. Por tanto, el avance tecnológico de los medios de comunicación ha favorecido “...el crecimiento imparable de lo que

²⁰ Esta familiar proximidad proviene de la desaparición del concepto de “aura”, planteada por Walter Benjamin con las técnicas nuevas de la reproductibilidad del arte ante el advenimiento de la era industrial. Véase en Benjamin, Walter: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 1973. págs. 22 y 24.

podríamos llamar los sistemas de mediación significativa entre el hombre y el mundo.’²¹

Debido a la imperiosa necesidad del saber, de su insaciable curiosidad, el ser humano se ha visto impulsado a una inexorable expansión de las fuentes de conocimiento, de la comprensión y del control de la realidad. Sin embargo, actualmente comenzamos a advertir la amenazante confusión de los propios límites de aquella. Hoy, más que nunca, parece existir una ambigua frontera del mundo real con las imágenes ya que éstas parecen invadir, como galopante tumor, nuestro propio entorno cotidiano hasta el punto de que Manuel Castells puede hablar de una “virtual real” invocadora de nuestra percepción misma de la realidad. Por un lado convivimos con infinitas manifestaciones visuales (vallas publicitarias, señales de tráfico, pictogramas, imágenes televisivas, videojuegos, cómics, fotografías, películas, etc.) que nos alejan del contacto con la propia realidad para alimentar y satisfacer permanentemente el imaginario, aunque el acceso directo a todo un repertorio de manifestaciones audiovisuales nos ayuda a recoger con mayor facilidad la información.

Por otro lado, podemos considerar una postura más crítica sobre el empleo de los medios audiovisuales. El consumo de las representaciones icónicas produce un efecto alienante gracias al carácter hipnótico y a la sistemática exhibición de una cadena de significantes desprovistos de cualquier contenido semántico. El saturador desfile de imágenes gratuitas que fluye a nuestro alrededor anula, cada vez más, el hábito de la contemplación pausada. Desde hace unos treinta años, parece haber una decidida tendencia perceptiva basada en la avalancha visual a través de la

²¹ Zunzunegui, Santos: *Mirar la imagen*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco. 1984. pág. 15

aceleración, la homogeneización y la redundancia. Incluso el cine contemporáneo comercial se ha visto contaminado por esta inercia ya que “...la dimensión narrativa aparece subordinada a una puesta en escena basada en el golpe visual, en la búsqueda por satisfacer una siempre ansiosa y nunca saciable *pulsión escópica* que parece haberse instalado definitivamente.”²²

Pero, en el fondo, el cine de acción contemporáneo no ha desistido en la construcción de un verosímil fílmico, sino que ha perseguido “...un grado de autorreferencialidad comparable al que practica el mundo de la televisión. Así pues, en estos espacios se venden, como tales, el desarrollo de los trucos visuales más sorprendentes, en una lógica que efectivamente nos aproxima al universo del circo, del espectáculo de feria o del vodevil, como sucedía en los comienzos del cine.”²³

Ante la imparable catarata de productos audiovisuales de nuestro entorno nos convertimos en sujetos pasivos del enorme impacto recibido a través de márgenes de tiempo cada vez más reducidos. Frente a esta demanda masiva e indiscriminada de imágenes José Saborit llega a considerar la saturación informativa como el elemento preferente de los medios audiovisuales contemporáneos:

“Ellos se encargan de procurar elevadas dosis de imágenes, capaces de alterar nuestros hábitos de recepción, que se decantan por la acumulación y la abundancia. Ante este sistema dominante las formas tradicionales del ‘Arte’ apenas pueden hacerse ver desde un

²² Company, Juan Miguel/ Marzal, José Javier: *La mirada cautiva. (Formas de ver en el cine contemporáneo)*. Consellería de Cultura, Educació i Ciencia. Generalitat Valenciana. 1999. pág. 39.

²³ Company, Juan Miguel/ Marzal, José Javier: Op. cit., pág. 39.

lugar generalmente estático, de acceso minoritario y restringido, y fundamentalmente aburrido.”²⁴

De ahí que se detecten, en los medios de comunicación audiovisuales imperantes, una serie de síntomas claramente definidos que apuntan a las actitudes del receptor: la ausencia de linealidad, la ultrafragmentación, el mestizaje cultural, la pérdida de sentido de la realidad y de los valores éticos, así como la colonización de la experiencia. Esta progresiva e irreversible invasión de los *mass media*, y en especial la televisión, ha generado posiciones contrapuestas. Por un lado se encuentran los detractores. Entre ellos caben señalar a una serie de periodistas²⁵ y estudiosos de la imagen²⁶ que fueron los primeros en comprobar las consecuencias del nuevo aparato doméstico. Por otro, existe una tendencia más favorable donde se defiende la cultura de masas como un bien común para la mayoría absoluta al expresar su libre voluntad²⁷. Estas posturas enfrentadas han llevado a dos orientaciones sobre la televisión y que Eco denominó en un momento apocalípticos e integrados²⁸. Sin embargo, esta rivalidad hoy se nos antoja pueril dado que el problema de fondo se encuentra en la instrumentalización del medio, es decir, cómo éste ha afectado a la propia realidad y viceversa.

Efectivamente, en gran medida, la televisión y la publicidad son los principales responsables del dominio icónico en la comunicación actual.

²⁴ Saborit, José: *La imagen publicitaria*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen. 1992, pág. 14.

²⁵ Ramonet, Ignacio: *The Chewing - Gum des yeux*. París: Alain Moreau, 1980. Traducción española J. Elías, *La golosina visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

²⁶ Requena, Jesús González: *El discurso televisivo*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen. 1993. Entre el sector crítico también podemos señalar a los teóricos de la escuela de Francfort (Habermas especialmente), a sociólogos europeos y norteamericanos. Véase Furio Colombo, Baggaley-Duck, Raymond Williams, Jerry Mander, Frederic Jameson, etc.

²⁷ Gil Calvo, Enrique: *Los depredadores audiovisuales*. Barcelona: Tecnos. 1985, pág. 9.

²⁸ Eco, Umberto: *Apocalíptici e integrati*. Milano: Bompiani, 1965. Traducción española de Andrés Boglar *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen. 1984, págs. 39 -66

Ambos medios emplean la imagen como soporte fundamental para transmitir sus mensajes. Roberto Rossellini ya atisbaba el enorme potencial de la televisión y, por ello mismo, se alejó del cine a mediados de los años sesenta con la intención de desarrollar este medio con fines didácticos. Creía que se trataba de una nueva forma de transmisión masiva donde permitía **dar a ver** conocimiento al telespectador. Aunque el cineasta italiano era realista y ya entonces percibía que quienes tenían el control de las televisiones lo empleaban como entretenimiento y difusión propagandística:

“Para ellos, la televisión no es más que un medio de obtener ‘diversión’ y popularidad; lo emplean como vector de propaganda para vender ciertas mercancías, y para ganar adeptos a esta o aquella ideología, a este o aquel bando político, para dar mayor peso a este o aquel grupo de presión. Salta a la vista la rapidez con que la televisión se ha cimentado y desarrollado, antes de degradarse no menos rápidamente, hasta reducirse al vehículo publicitario de un producto o una opinión; salta a la vista el afán con que se ha alejado de toda verdad concreta.”²⁹

Hoy en día no sorprende este pronóstico porque nadie duda de que la televisión haya desbancado al cine ya que aquella se ha convertido en el medio privilegiado de transmisión comunicativa social. Su carácter de inmediatez, su acceso cómodo y cotidiano ha propiciado que la pantalla electrónica se convierta en la punta de lanza de los *mass media*. Sin embargo, no debemos olvidar que la televisión también se constituye en el lugar casi monopolístico para la publicidad:

²⁹ Rossellini, Roberto: *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*. París: Libraire Arthème Fayard, 1977. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. (Escritos sobre cine y educación)*. Barcelona: Ediciones Paidós. Traducción de José Luis Guarner. 2001, pág. 105.

“Se trata de reconocer un hecho evidente: que la publicidad no es un mero accidente insertado en la publicidad, sino más bien un fenómeno central y expansivo que tiende a contaminar los espacios en cuyos márgenes viene a inscribirse. Hasta el punto de que comienza a ser lícito preguntarse por la existencia de algún tipo de expresión comunicativa que no participe o que deje retomar alguna de las técnicas del discurso publicitario.”³⁰

De modo que la programación televisiva se define y articula con la **ultrafragmentación** de los espacios publicitarios. Las franjas horarias y los ciclos temporales van a ser los que configuren los mensajes comerciales y a qué espectro de audiencia van ir destinados los mismos. De todas formas hoy en día los intersticios ya no son los únicos lugares en los cuales se exponen los consejos publicitarios. Los discursos de publicidad también están fuertemente cohesionados al mismo medio y su contaminación alcanza al interior de los programas. Así pues, advertimos que la publicidad, en la estructura de la producción televisiva, no sólo se exhibe en simples promociones de una marca comercial, sino que también procura establecer y supeditar numerosos aspectos de la organización y producción de la propia emisora de televisión. Esto significa que las decisiones sobre la naturaleza publicitaria incluyen aspectos relacionados al mismo proceso de la realización del programa televisivo en cuestión. Detalles como los decorados, el vestuario, la edición o los intérpretes no están formalizados como elementos configurantes de una puesta en escena creativa sino que,

³⁰ Zunzunegui, Santos: “*Televisión: el silencio de la imagen*”. *Contracampo* n° 39, Valencia: ed. Instituto de Cine y Radio Televisión, año VII, primavera-verano, 1985, pág. 24.

cada vez más, estos aspectos estarán directamente vinculados con los productos interesados para promocionar. Así surge la nueva forma de **publicidad encubierta** (o no tan encubierta, según se mire) y que, en el fondo, se manifiesta a modo de conformación discursiva de los modelos de comportamiento que el espectador ha de considerar gracias a los consejos publicitarios:

“Si intentamos detectar minuciosamente qué relación pretende cualquier fragmento televisivo con respecto a nosotros, observamos que con mayor o menor inmediatez, y de un modo más o menos escondido, cualquier fragmento televisivo pretende vendernos algo. La promoción de productos o ideas es altamente frecuente; todos los programas propagan valores, pautas y modelos de comportamiento, que con mayor o menor evidencia enuncian el entramado de leyes que velan por la producción, reproducción y mantenimiento del sistema económico, cultural y social en cuyo seno se han generado.”³¹

Con lo cual esto nos lleva al hecho indiscutible de que la publicidad es **inherente** al mismo **fenómeno televisivo**. El espectador ha asumido y asimilado su propia consustancialidad y por ello acoge los mismos mensajes publicitarios como parte integrante del espectáculo audiovisual. Sin embargo, ya apuntaba arriba que aún siendo la televisión y la publicidad los principales baluartes de la comunicación contemporánea no son los únicos. Lo que nos interesa, sin embargo, para no desviarnos en nuestra exposición, es el hecho de que todos los medios audiovisuales emplean la imagen como principal instrumento para difundir buena parte de sus enunciados. En este

³¹ Saborit, José: Op. cit., pág. 21.

sentido, quisiera destacar que si reunimos, en nuestro avatar cotidiano, todos los aparatos domésticos audiovisuales, llegamos a considerar que el hombre actual desarrolla un esfuerzo sensorial considerable:

“En torno a un 94% de las informaciones del mundo exterior que recibe el cerebro humano, se reciben vía audio-visual. Y más del 80% específicamente, a través del mecanismo de percepción visual.”³²

De ahí pueda concluir (y del mismo modo que lo hace Zunzunegui) que la información contemporánea y la cultura es fundamentalmente visual.

Entonces, la siguiente pregunta que debiéramos formularnos es porqué la imagen ha adquirido ese dominio tan monopolístico y ha superado los límites de la palabra escrita alcanzando un papel esencial en los medios de comunicación. Hay muchas respuestas a esta interrogación. Sin embargo podemos destacar una por encima de las demás: el hecho de que la imagen proporcione una cierta impresión o **reflejo especular** de la propia realidad. La **inmediatez** con que facilita una *mimesis* o réplica de la misma. Y precisamente la formalización de cualquier imagen en su inmediatez (en especial aquellas que son generadas mediante tecnologías desarrolladas como el cine, la fotografía, la imagen electrónica y la digital) es la que puede prestar al equívoco. Como señala el profesor Zunzunegui “...muchas veces no suele ser fácil distinguir la realidad de la imagen de la imagen de la realidad.”³³

³² Zunzunegui, Santos: *Mirar la imagen*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco. 1984, pág. 16.

³³ Zunzunegui, Santos: Op. cit., pág. 16.

La confusa y generalizada idea de que la imagen implica una *imitación* de las *formas externas* del referente impide ver cual es su papel. Sin embargo, Gombrich matiza la noción tratando de vincularla estrechamente con representación y no con reproducción mimética. El historiador del Arte vienés plantea que representar no es más que la **sustitución** del objeto real, significa evocarlo, ocupar el lugar del mismo. Pero ese **lugar** tiene que cumplir la **función simbólica** del objeto representado:

“El niño ‘hace’ un tren con unos trozos de madera o con lápiz y papel. Rodeados como estamos de carteles y periódicos que llevan ilustraciones de mercancías o sucesos, encontramos difícil librarnos del prejuicio de que todas las imágenes habrían de ‘leerse’ como referidas a alguna realidad imaginaria o efectiva.”³⁴

De modo que el tren hecho a base de trozos de madera, o a lápiz, sustituye al referente cumpliendo la función de éste para el deseo de su creador. Pero, lo importante, es señalar que la cosa simbolizada no es la forma externa sino la **función** de ésta, ocupar el lugar del referente.

Si nos olvidamos de este importante matiz, parece como si las propias imágenes **legitimaran** o **representaran** la propia realidad mostrada y nos olvidáramos del proceso de modelización a que es sometido la producción de la misma. Dicho en otras palabras, se suele obviar la **transferencia** que se efectúa de la realidad a la manifestación icónica y, por lo tanto, al eliminarse sus cualidades naturales prescindimos de cualquier diferenciación entre las mismas. Para poder establecer una acotación a la imagen debiéramos partir de una definición. Y esto nos servirá para despejar

³⁴ Gombrich, Ernst H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral. Museo.1968. págs. 13-14.

algunas dudas acerca de la falacia generalizada en torno al carácter especular o mimético que suponen las imágenes neorrealistas de Roberto Rossellini en la **trilogía de la guerra** que estudiaré más adelante.

1.2. La imagen: una realidad modelizada.

Nadie pone en duda que una imagen nunca es la realidad misma, si bien cualquier imagen mantiene siempre algún tipo de vínculo o conexión con ella, independientemente del parecido o fidelidad que tenga con ella. Así, por ejemplo, entre unas imágenes de video y un cuadro figurativo sobre el mismo tema no hay apenas diferencias en lo esencial (su naturaleza icónica, es decir, el hecho de que ambos son imágenes), tan sólo encontramos diferentes niveles de semejanza con la realidad. En el cuadro figurativo las relaciones que encontramos con la realidad se establecen a un nivel más elemental respecto a aquellas que están grabadas en video. En el cuadro reconozco las formas, los colores o las texturas de su referente, sin embargo, el movimiento, la resolución y los detalles están prácticamente abstraídos.

Por consiguiente, toda imagen es un modelo de realidad. Pero lo que varía no es la relación que una imagen mantiene con su referente, sino la manera diferente que tiene esa imagen de sustituir, **interpretar, traducir o modelizar**³⁵ la realidad. Frente a esta clara distinción, ¿cómo podemos definir la imagen?

³⁵ Esta idea conceptual ha sido propuesta por Justo Villafañe y aunque esta acepción no se encuentra en el diccionario he querido mantenerla porque me parece bastante ajustada.

Una vez que haya definido el concepto de imagen luego puedo establecer su relación con el referente y así demostrar dónde se encuentran las fronteras de la **ficción** con la **no ficción**. Sin embargo, precisar una descripción general y, al mismo tiempo, concreta no resulta una tarea demasiado fácil. El profesor Justo Villafañe, incluso, manifiesta su escasa operatividad si la tomamos como un término fenomenológico:

“Creo innecesario justificar la ineficacia de una definición de la imagen, al menos en los términos en los que son definibles cosas como la fotosíntesis, el calor o lo que es un mamífero. Para que una aproximación al concepto de imagen no resulte descabellada es necesario, en primer lugar, que los límites de dicho concepto sean amplios y al mismo tiempo precisos y, además, disponer de unos elementos definatorios específicamente icónicos, que sirvan al mismo tiempo para diferenciar unas imágenes de otras.”³⁶

La dificultad de hallar un marco conceptual de la imagen estriba en su propia naturaleza. Esto quiere decir que la manifestación icónica ofrece un territorio mucho más vasto que el que normalmente se concibe para crear producciones audiovisuales y artísticas. Abarca otros ámbitos como los procesos psico-perceptivos, la memoria, el pensamiento, etc. De este tipo de imágenes hablaré más adelante con el fin de mostrar la complejidad que tiene establecer una definición donde se pueda dar cabida a cualquier manifestación visual al margen de su materialidad.

Desde otra perspectiva y partiendo de la raíz epistemológica, Santos Zunzunegui acude al Diccionario de la Real Academia para desarrollar un

³⁶ Villafañe, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. 1985, pág. 29.

punto de partida. Comienza a plantear el origen de la palabra imagen con el latín: *imago*, el cual viene de la acepción *imitari*³⁷, es decir, copia o analogía. Luego expone los principales significados castellanos del término y su vinculación con la **representación** y **reproducción**:

“Figura o representación de un objeto. Representación mental de algo percibido por los sentidos. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de rayos luminosos.”³⁸

Por tanto, se puede considerar, a tenor de las acepciones vistas aquí, que la imagen es una imitación o copia de la realidad. Pero ésta se formaliza a modo de representación. ¿Pero qué entendemos por representación visual? La respuesta podemos encontrarla en Arnheim que la entiende como “...un enunciado sobre las cualidades visuales, y tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción.”³⁹

Lo que equivale a decir que entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural. Pero el grado de relación entre ambas es variable según la proximidad de una y otra, es decir, depende del nivel de abstracción que posee la imagen representada.

Por otro lado, Zunzunegui también trata de acotar el concepto de imagen desde la disciplina semiótica remitiéndose a Charles S. Peirce para relacionar los iconos con los signos que tienen un alto grado de isomorfismo

³⁷ Zunzunegui, Santos: Op. cit., pág. 18.

³⁸ En la vigésima primera edición del Diccionario de la Real Academia se describe como el grado de analogía o aparential de la realidad: “Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa”. Y desde el punto de vista de la retórica se define de la siguiente manera: “Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje”. Ver en DRAE Madrid: Espasa Calpe, Tomo II, 1992, pág. 1142. En esta última acepción podemos destacar cómo se manifiesta a través de la palabra. La mirada particular de la realidad singulariza la propia representación.

³⁹ Arnheim, Rudolf: *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba, 1976. pág. 135.

sobre los objetos reales. De manera que, al aproximarse a la noción de imagen, Santos Zunzunegui coincide con Villafañe al afirmar que “...el lazo entre la realidad y la imagen parece tenderse de forma clara y directa.”⁴⁰

De ahí que haga hincapié en la consideración de que la imagen sea una parte o fragmento del mundo perceptivo, ofreciendo, a su vez, una nueva realidad a raíz del proceso interactivo entre el hombre y su mirada en lo real. En este sentido el profesor Zunzunegui plantea que la imagen debe entenderse más como un “...conjunto de apariencias, susceptible de ser separado del lugar en que se produjo físicamente y preservado para futuros observadores.”⁴¹

Por eso mismo la percepción se ve forzada a valorar la imagen, primero, como un objeto más y, segundo, como el objeto que representa. En cambio, Justo Villafañe, parte de la idea de que existen tres hechos básicos para admitir la imagen como tal:

“Una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis, entendida ésta como una manifestación de orden. Todo fenómeno que admita reducirse a esta manera, sin alterar su naturaleza, puede considerarse una imagen.”⁴²

Sin embargo, estos tres factores, que sirven como reconocimiento de una imagen, requieren, a su vez, dos grandes procesos: la **percepción** y la **representación**.

⁴⁰Zunzunegui, Santos: Op. cit., pág. 18.

⁴¹Zunzunegui, Santos: Op. cit., pág. 20.

⁴²Villafañe, Justo: Op. cit., pág. 30.

El primero, se refiere a los procesos selectivos de la realidad que hace el observador para reducir el marco de la manifestación visual. Y en cuanto a la representación, viene a evidenciar un aspecto singular de la misma. A partir de ahí es cuando se comienza a llevar a cabo la transferencia modelizadora de la realidad a una imagen. Por otra parte Villafañe también destaca la facilidad con que puede categorizarse las diferentes manifestaciones plásticas. Para establecer una taxonomía toma como criterio la naturaleza material de las imágenes. De ahí que se pregunte:

“¿En qué se diferencian una foto de un niño, la imagen natural que del mismo obtenemos mediante la percepción directa, el recuerdo de su fisonomía cuando está ausente, un retrato suyo, o sus movimientos grabados en un video?”⁴³

Esta diferenciación de imágenes coincide con el mismo referente, pero suscita dos nuevas cuestiones. Por un lado, encuentro importante el grado aparental con que han sido elaboradas cada una de ellas. Y, por otro, el nivel de semejanza que tienen con el referente. En cuanto el nivel de figuración, o representación visual, se refiere a las diversas formas de llevar a cabo la imagen. Dicho con otras palabras, la intención es ver la orientación dada a la imagen modelizada. Villafañe propone que estas formas modelizadoras no se corresponden a unos tipos de imágenes, sino más bien a tres funciones icónicas. Ahora bien, una misma imagen puede cumplir, simultáneamente, varias funciones. La definición de cada una de ellas se tiene que llevar a cabo a través de la comparativa entre la realidad y la imagen. Las funciones icónicas son: la **modelización representativa**, la **simbólica** y la **funcional**.

⁴³ Villafañe, Justo: Op. cit., pág. 29.

- 1) La **modelización representativa** establece una analogía entre la realidad y la imagen. Entendiendo analogía como “...el fenómeno de homologación figurativa entre la forma visual y el concepto visual correspondiente.”⁴⁴

Por ejemplo, una fotografía en color de una persona. En dicha imagen fotográfica existe una similitud o equivalencia con el individuo real. Es posible reconocer, con mayor o menor detalle, al sujeto que aparece en la foto por comparación con su aspecto “real”. En cualquier caso toda representación, por muy rigurosa que sea, es siempre convencional o artificiosa, si bien hay convenciones más “naturales” que otras (por ejemplo, la perspectiva en el dibujo).

Podemos deducir que la función representativa lo que hace es restituir algunas características visuales apropiadas de la realidad. El observador interpreta a ésta desde los rasgos abstraídos y modelizados para comprender el enunciado visual. Las caricaturas de personajes célebres son una didáctica ilustración de cuanto estoy planteando. El perfil que se haga de Rodríguez Zapatero o de Mariano Rajoy no tiene por qué respetar las proporciones naturales y mucho menos someter una transferencia literal del referente. Del líder socialista, por ejemplo, podemos exagerar los rasgos faciales más singulares para poder reconocerlo fácilmente: pronunciado mentón, nariz más afilada y puntiaguda, cejas exageradamente arqueadas y ojos azulados brillantes. En cuanto al representante conservador podemos caricaturizar sus gafas, su barba y su nariz. Los dibujos de ambos, de cualquier forma, constituyen una abstracción de los personajes reales y el espectador realiza una interpretación “racional” de su observación provocándole, cuanto

⁴⁴ Villafañe, Justo: Op. cit., pág. 36.

menos, la sonrisa. Bien es cierto que dichas caricaturas forman parte de, como certeramente señala Ernst Gombrich, un “proceso de condensación y fusión”⁴⁵. Los dibujantes se inspiran con el lenguaje y el contexto histórico-social para resumir de forma sintética sus miradas sobre los políticos. Por tanto, aquí entra la buena disposición del observador.

- 2) La **modelización simbólica** Esta función de la imagen atribuye una forma visual a un concepto o una idea. Pero en todo símbolo icónico existe un doble referente: uno figurativo y otro de sentido o significado. Así, por ejemplo, la balanza que simboliza la justicia, la hoz y el martillo que significa el comunismo, el dibujo de la explosión de una bomba que representa a la guerra. Todos ellos son símbolos comúnmente aceptados con un referente figurativo (la balanza que representa el peso de inocencia y culpabilidad; la hoz y el martillo que son utensilios cercanos de los trabajadores; la bomba como arma empleado en el ejército para el combate) y un referente de sentido (la justicia, el comunismo, la guerra).

Así pues, la relación entre el símbolo icónico y la realidad se caracteriza por el hecho de que aquél guarda un nivel de abstracción menor (la balanza, la hoz y el martillo, la bomba,) que su referente simbólico (el concepto de justicia, de guerra o de paz). Cualquier símbolo o convención visual va a tener un mayor grado de iconicidad respecto al concepto que lo representa ya que su vinculación con el referente es más cercano (una balanza genérica, una hoz y un martillo cualquiera, o el arma del ejército).

⁴⁵ Gombrich, Ernst H. : *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968. pág. 170.

Estas imágenes actúan primero como representaciones visuales y, en segundo lugar, como encarnación de un hecho o concepto abstracto.

3) La **modelización convencional** De las tres funciones icónicas ésta es la más arbitraria respecto a la realidad. En este caso la imagen sustituye a la realidad sin reflejar ninguna de sus características visuales. No existe analogía con lo real (al menos de forma visual). En realidad, esta función icónica se manifiesta a modo de pacto o convención cultural. Son una serie de signos (como las palabras escritas o algunas señales de tráfico o la bandera de un país) formalizados, más o menos, arbitrariamente. Hacen referencia a un contenido particular o a un objeto pero sin reflejar sus características visuales en la realidad. Responden más a cuestiones de operatividad cultural, a la facilidad de reconocimiento de un entorno o situación, etc.

Así, frente a estas tres funciones modelizadoras cabe señalar el hecho de que las imágenes pueden, muy bien, encarnar simultáneamente más de una de éstas. Entonces, a la hora de analizar los iconos se tiene que destacar cual de ellos domina sobre los demás. Por este motivo es recomendable hablar de **función icónica dominante** para reflejar la forma de modelización más evidente que soporta una imagen.

El siguiente paso será indicar cuáles son las características de las imágenes y qué grado de cercanía puede tener con la propia realidad. Está directamente relacionado con la idea de verosimilitud aparential o con la aproximación que tiene respecto a los modelos reales. Dicho en otras palabras, me he estoy refiriendo al nivel de mayor o menor abstracción que

tiene una imagen y que Abraham Moles define como **grado de iconicidad**.⁴⁶ Pero este concepto sólo puede servir para constatar el nivel de proximidad que guarda la imagen con su referente. En definitiva, no tiene otra finalidad más que establecer una clasificación de imágenes para situar a cada una de ellas en una escala cuantificada y organizada que ayude a caracterizar el universo de los iconos. Sin embargo, llevar a cabo una categorización no deja de resultar, en gran medida, un ejercicio convencional, pero puede resultar didáctico para poder esclarecer los diferentes niveles de realidad que podemos encontrar en las imágenes, aunque Villafañe se sirve de la más conocida, la de Moles en 1975⁴⁷, para cuestionar su ineficacia a la hora de aplicarla a la imagen. En todo caso, considera que el grado de iconicidad es un elemento más de la definición icónica, en ningún caso suficiente por sí mismo. Por otro lado quisiera recordar que esta escalaridad analiza las imágenes fijas-aisladas. ¿Pero... qué ocurre con las imágenes secuenciales? Aún así, pese a esta importante limitación voy a tratar de exponerla porque puede ser útil, desde una óptica pedagógica, para conocer cuál es el uso que el creador de la imagen quiere hacer. Cada uno de los niveles, pues, significa un grado de iconicidad más abstracto y ello significa que la imagen pierde alguna propiedad sensible de la que depende la citada iconicidad.

Grado	Nivel de Realidad	Criterio	Ejemplo
11	La imagen natural	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Pietá de Miguel Ángel.
9	Imágenes de registro estereoscópico.	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color.	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros sea visto como un punto.

⁴⁶ Moles, Abraham: *L'image. Communication fonctionnelle*. París: Casterman. 1981. pág. 32.

⁴⁷ Moles, Abraham: *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Mensajero, 1975. pág. 335.

Grado	Nivel de Realidad	Criterio	Ejemplo
7	Fotografía en blanco y negro.	Igual que el anterior.	Igual que el anterior.
6	Pintura realista.	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	La balsa de la Medusa de Théodore Géricault.
5	Representación figurativa no realista.	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	Formas musicales (Guitarra y clarinete) de George Braque.
4	Pictograma.	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Una caricatura de Forges.
3	Esquemas motivados	Todas las características sensibles están abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.	Siluetas, Monigotes infantiles.
2	Esquemas arbitrarios	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de tráfico de prohibido el paso.
1	Representación no figurativa	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Jackson Pollock.

Frente a la escasa operatividad de la escala expuesta en las páginas precedentes, el profesor Villafañe propone, sin embargo, que las imágenes tengan una mayor o menor adecuación para efectuar una determinada función pragmática. De este modo, si la función primordial es de **reconocimiento** (por ejemplo, conocer la distribución espacial de un edificio con fines educativos) el nivel más adecuado es el 11, es decir, la observación directa.

Si lo que queremos es que la imagen tenga una función **descriptiva** de una realidad determinada (véase, presentar los distintos espacios en los que se desarrolla la actividad educativa de un centro o institución) puede ser apropiado hacer uso de los niveles 10, 9, 8 ó 7 de la escala de iconicidad.

En caso de que la función básica sea la **informativa**, los niveles 4, 3 y 2 son los más adecuados, puesto que la abstracción es mayor y la conceptualización más evidente.

Por último, si la función es esencialmente **artística**, es decir, de carácter estético, los grados 8, 7, 6, 5 ó 1 podrían ser los más idóneos.

Así pues, podemos concluir que la **imagen natural**, cumple una función principal que es la de **reconocimiento**. Se suministra una buena información visual a nuestro cerebro para que las operaciones de conceptualización (equiparando la identidad del estímulo con un “modelo” almacenado anteriormente) tengan provecho y pueda ser reconocida. Lógicamente, si queremos que esta función pueda cumplirse, se requieren imágenes con el mayor grado de iconicidad. En contraste a esta función operativa de las imágenes quisiera comentar la otra escala que me interesa a nuestro estudio: el grado 7, 8. Se trata de una zona intermedia, situada a mitad de camino entre la **descripción** y la **creación**, cuando me refiero a la fotografía artística. En el caso de las técnicas fotográficas del Neorrealismo, y más concretamente las de las películas de Roberto Rossellini que abarcan esta tendencia, se mueven en esa función. Efectivamente, la borrosidad, la plástica descarnada, la iluminación pobre o modesta, son algunos de los rasgos configuradores en las imágenes del cine rosselliniano. Pero esta elección que, en gran medida, obedecía a razones de producción, supuso también un garante de frescura o espontaneidad en la captura de una realidad accesible. Por tanto, la necesidad se convirtió en una cualidad estética. Y esta virtud es una operación significativa para el discurso fílmico. Ya no se trata exclusivamente, pues, de **mostrar** (empleando la palabra tan querida por Rossellini) la realidad sino, además, de **producir un sentido** a las imágenes.

1.3. La cualidad material de las imágenes.

Hasta aquí he intentado analizar la naturaleza de la imagen. Pero también, he procurado aproximarme a una acotación conceptual y su relación con la realidad. Sin embargo, todavía no he podido definir su materialidad.

Hay una cosa que está clara. Como ya hemos señalado arriba, para que la imagen se manifieste deben darse tres factores: una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis, es decir, una organización de la imagen. Toda imagen que se precie debe atenerse a estos tres factores. Pero, una vez que se establezcan estos hechos esenciales, se lleva a cabo una doble fase para la creación de las imágenes: la percepción y la representación. De la primera, influyen todos los mecanismos perceptivos con el fin de seleccionar la parte de la realidad que nos interese a la hora de crear un enunciado visual. De la segunda, supone evidenciar, a través de dicho enunciado, una forma particular de la realidad. Ambos procesos participan, además, del fenómeno transferencial de la imagen-realidad. De manera que, si en el primer paso, la figura activa es el creador, en el segundo nos encontramos con la figura del lector-espectador. Así pues, independientemente de la naturaleza material y de su grado de **iconicidad**, en la imagen podemos apreciar dos grandes procesos: el primero, de creación icónica y el segundo, de apreciación. Veamos como se desarrollan:

1) Proceso de creación icónica:

Este primer paso desarrolla la forma en que se lleva a cabo la imagen: desde su origen hasta el acabado de la misma. Así pues, se parte de un análisis de observación de nuestro entorno real. El emisor o creador de la

imagen procura recoger, de la misma realidad, una serie de rasgos configuradores que sean esenciales para la representación visual. Sin embargo, conseguir esto requiere una serie de mecanismos mentales y perceptivos que posibiliten el ejercicio de **selección** de elementos, de **abstracción** y de **simplificación** o **síntesis**. Supone, por tanto, el comienzo de la elaboración del enunciado visual. La primera operación Justo Villafañe lo denomina **esquema preicónico**⁴⁸. En dicho proceso se realiza la **primera modelización**, la cual supone los primeros esbozos de cualquier tipo de composición. Por ejemplo, los posibles encuadres que efectuamos sobre el visor de la cámara fotográfica o cinematográfica equivaldrían a este esquema preicónico y ello es el fruto de la observación de la realidad para reflejar nuestras intenciones expresivas.

La segunda fase de la representación, se corresponde a la elección de los elementos abstractos que permitan restituir la propia realidad, para efectuar una abstracción, gracias a la mirada que hemos hecho de ella. Esta **segunda modelización** (por continuar con la terminología empleada por el profesor Villafañe) se caracteriza por la analogía que hay entre las marcas enunciativas, sometidas al enunciado visual, y el contexto real. Aunque también podemos advertir, en la misma representación, vínculos de orden al ser transferidas las coordenadas espacio-temporales de la realidad a una imagen. Digamos, pues, que aquí es cuando se ha concluido la creación icónica. Dicho de otro modo, se ha conseguido una abstracción al establecer sólo unos pocos rasgos estructurales y sensibles de la realidad para trasladarlos a una composición icónica. Siguiendo el ejemplo de arriba, tras efectuar una serie de posibles encuadres (esquema preicónico) nos decidimos a realizar la foto para, finalmente, positivarla. En ella quedarán

⁴⁸ Villafañe, Justo: Op. cit., pág. 31.

reducidos algunos aspectos de la realidad (tridimensionalidad, nivel de resolución visual, limitación del marco real, etc.) pero, las relaciones de forma, y algunos otros elementos de la realidad quedarán finalmente reflejados.

2) Proceso de **apreciación icónica**:

Una vez que obtenemos la imagen, tras la fase de la representación (visto arriba), queda materializada la imagen. Entonces es cuando ésta, convertida en **modelo de realidad**, se convierte en objeto real e independiente del creador. En este sentido son interesantes las reflexiones de Santos Zunzunegui sobre la imagen como **objeto físico** que comienza a realizar una nueva andadura al emanciparse del creador visual. Entonces, será ahí cuando se convierta en uno más del “...flujo global de imágenes que pueblan el universo de la comunicación visual. (...) Objeto que presenta la característica de *dar a ver* a otros objetos distintos de ella misma, a los que remite, sobre los que informa y a los que sustituye.”⁴⁹

No obstante, para que lleguen las imágenes al ámbito de la realidad también pueden advertirse una serie de fases en el consumo de las mismas. En esta ocasión, debe situarse el proceso de **modelización icónica** de la **realidad**, el cual comienza, del mismo modo que iniciara la primera, o sea, desde la observación. Ahora, el “espectador” recoge, de la imagen, un **esquema icónico**. Esto significa que el observador somete a ésta una abstracción de los elementos que sean equivalentes a los rasgos de la realidad representados. Así, se lleva a cabo una comparativa racional entre el modelo y la realidad para encontrar una identificación entre ambos: el objeto real (lo representado) y el referente (la realidad objetiva). Al llegar a

⁴⁹ Zunzunegui, Santos: Op. cit., pág. 19.

este punto se pueden dar dos respuestas posibles frente a la percepción de los elementos reales modelizados. La primera de ellas es que el consumidor de la imagen la **asimile conceptualmente**. En tal caso, se puede señalar el hecho de que se ha producido una buena comunicación con la realidad objetiva, integrándose, en aquella, para desarrollarse el fenómeno de **retroalimentación** o *feedback*. A partir de aquí se procedería a comenzar de nuevo con una nueva lectura de la creación icónica, contagiada por las tendencias culturales o los intereses particulares del responsable de las nuevas imágenes. De modo que se daría una transferencia de la creación icónica a la realidad.

Respecto a la segunda respuesta, ante la realidad modelizada, es decir, según la apreciación de la imagen, cabe señalar que se produzca un **cortocircuito** o **ruido comunicativo**. Esto quiere decir que ha sido imposible la asimilación conceptual de la imagen, y que, dicho sea de paso, se produce en una buena parte de las ocasiones: bien porque ésta tiene un bajo nivel de iconicidad, o bien porque son arbitrarias o convencionales. Por tanto, al no ser posible la conceptualización se interrumpe la transferencia de la imagen-realidad.

Hasta aquí, sólo he supuesto aquellas imágenes que necesitan de un soporte para su propia existencia. Pero debo insistir, no obstante, en otras que no requieren de su materialidad para manifestarse físicamente. Sin embargo, éstas poseen un elevado componente sensorial, guardan cierta vinculación con el referente aunque, a veces, constituyan modelos de realidad abstractos. Estoy refiriéndome a las imágenes altamente interiorizadas, es decir, aquellas que tienen una naturaleza psíquica: las mentales. Éstas tratan de aprehender cualquier objeto ausente o inexistente a través de un estímulo físico o psíquico. Por ello mismo, se pueden encontrar

una gran variedad de imágenes mentales. Desde aquellas que se refieren a los estados nerviosos de los niños en los cuales proyectan imágenes de impresiones muy fuertes (las eidéticas) hasta las imágenes oníricas, las alucinatorias o las que corresponden a nuestros pensamientos, ya sean las que corresponden a las psicopatologías de la vida cotidiana como aquellas que son más normales (recuerdos o evocaciones). Tanto unas como otras deben ser consideradas o valoradas como un importante repertorio de imágenes que el hombre experimenta.

Así pues, si hemos visto que las imágenes mentales carecen de soporte físico para manifestarse no significa que puedan omitirse u olvidarse. Éstas ocupan un lugar preeminente en nuestro avatar cotidiano. Aunque hay una idea más generalizada de que está más cerca de su carácter representacional aquellas en las que su materialización ha de producirse en un soporte para que adquieran el estatuto de modelos de la realidad y puedan estar integrados en el mundo exterior con el fin de ser agotados y referenciados a modo de objetos de consumo y de expresión. Esto explica porqué la definición de Abraham Moles es la más comúnmente aceptada:

“La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través del tiempo, y que constituye uno de los componentes principales de los *mass-media* (fotografía, pintura, ilustraciones, escultura, cine, televisión).”⁵⁰

Lo más interesante de esta descripción radica en la naturaleza física de la imagen, es decir, la posibilidad de materializar la imagen sobre un

⁵⁰ Moles, Abraham: *L'image. Communication fonctionnelle*. París: Casterman.1981, pág. 20.

determinado soporte, el registro de una parte de la realidad. Por obvio que resulte este aspecto, no debemos olvidar que, en dicha definición, se establece un estrecho vínculo entre el sujeto que percibe y crea y su entorno exterior. De este modo, convertido en un aspecto parcial del mundo perceptivo, se ofrece como una nueva realidad derivada de la interrelación entre el hombre con la mirada ejercida por éste sobre el entorno que le rodea. En este sentido, me parece interesante la puntualización que hace Santos Zunzunegui de la imagen como visión reproductora. En verdad debe ser entendida en un “...conjunto de apariencias, susceptible de ser separado del lugar en que se produjo físicamente y preservado para futuros observadores.”⁵¹

Este matiz responde a la idea de que la mirada del observador sobre la imagen debe funcionar bajo una doble condición. Por un lado, un objeto icónico se encuentra integrada en la realidad cotidiana respondiendo del mismo modo que lo hace cualquier otro físico o cotidiano (teléfono, puerta, coche o lo que sea...). Por otro lado, lo que diferencia a la imagen del resto de los objetos, es que su propia naturaleza física se confunde con la realidad para convertirse, a la vez, en elemento **representado**. De manera que en las imágenes que son figurativas lo que ha sido representado tiende a imponerse como la mera **representación**.

1.4. La percepción de las imágenes.

La condición privilegiada que tiene la fotografía y el cine ha dotado a las imágenes registradas de un valor testimonial de la realidad: incluso, en

⁵¹ Zunzunegui, Santos: Op. cit., pág. 19.

ocasiones⁵², superior al que se puede tener de la directa percepción humana, sobre todo por el hecho de que han aportado aspectos desconocidos de su entorno visual y se han convertido en importantes fuentes de información ante la posibilidad de congelar, *embalsamar* -siguiendo el concepto baziniano-, el instante de cualquier fenómeno físico. Gracias al invento fotográfico se ha logrado apreciar (véase la experiencia de Muybridge con su *zoopraxinoscopio*) que cuando un caballo galopa apoya sólo una pata en el suelo... Así pues, las imágenes fotográficas han arrojado luz sobre los detalles del mundo real. Pero también han permitido poner en pie una mirada más curiosa sobre nuestro entorno.

Por otro lado, y como ya he señalado, la fotografía, al estar físicamente afectada por el objeto, que ha dejado su marca, su huella de luz, queda revestida con los atributos de una realidad óptica. Hay una cierta tendencia por establecer (a modo de planteamiento antropomórfico de la imagen fotográfica) un paralelismo entre el ojo y la cámara. Pero esta semejanza, aunque no deja de ser ingénuo, en cierta medida puede ser acertada si se toma en cuenta el modo en que se forman las imágenes. El aparato fotográfico, en realidad, no es más que una evolución lógica de la *perspectiva artificialis*. El carácter inocente de la antropomorfización fotográfica, tal como señala con buen tino el profesor Torán, no considera las circunstancias concretas del sujeto perceptor de la imagen:

“Realmente, el casquete esférico de la retina, donde están los fotosensores más tupidos, es pequeño en la relación con el globo

⁵² Sobre esta cuestión hablaré más adelante. Pero me interesa destacar el efecto espectacular de la realidad en los medios informativos de la televisión. Además, quisiera señalar, aquí, el hecho singular de que el actual consumidor de imágenes, parece estar más insensibilizado o desorientado (en el mejor de los casos) con la noción de la realidad. El consumo de imágenes invade la propia realidad y ésta es integrada en el medio como material espectacular. Parece que las fronteras entre la realidad y lo virtual o lo visual cada vez están más confusamente diluidas.

ocular; por ello su curvatura es poco pronunciada y la imagen sobre tal superficie, difiere poco de la proyectada sobre un plano. Pero aunque no existiera tal diferencia sería lo mismo a todos los efectos. La analogía o igualdad de la imagen retiniana con una proyección central sobre un plano no autoriza a deducir la *realidad visual* de la fotografía y, por tanto, del espacio proyectivo. El realismo ingenuo no tiene en cuenta que la fotografía al ser contemplada por alguien, se convierte a su vez en objeto estimulador que va a crear una pauta retiniana en condiciones muy diferentes de las presentadas por el objeto material.”⁵³

Por esa misma razón los inventores de la perspectiva nunca se esforzaron en imitar la imagen retiniana. Entre otras razones porque no tenían una idea muy precisa de esta naturaleza visual. Ellos tomaron el punto de partida con la pirámide formada por los rayos que salían o llegaban al iris del ojo y rodeaban los objetos hasta crear siluetas. Ahora bien, poco les importaba qué era lo que hacía la parte interna del ojo, pues la preocupación de los creadores de esta convención visual era sustituir visualmente los objetos por la intersección de la mencionada pirámide visual con el plano del cuadro. Mediante la imagen creada por la perspectiva central (como la fotográfica), se pretende generar el mismo tipo de estimulación retiniana que la formada por la percepción directa del objeto.

⁵³ Torán, L. Enrique: *El espacio en la imagen (De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico)*. Barcelona: Mitre, 1985. pág. 111.

En cualquier caso, el percepto no está marcado exclusivamente por el estímulo físico. El observador participa de forma activa en el proceso contribuyendo a un ejercicio subjetivo que proviene del reconocimiento. Este fenómeno perceptivo ha sido estudiado por no pocas disciplinas científicas. Sin embargo, quisiera centrarme, fundamentalmente, en la teoría de la **Gestalt** dado que me servirá para defender la siguiente tesis: el cine neorrealista de Rossellini no opera sobre la *mimesis*, es decir, sobre la captura directa de la realidad. Su **trilogía de la guerra** ofrece una serie de elementos semánticos que se basan en la organización del campo visual, en su relación interactiva de las formas plásticas, así como la imbricación de la figura con el fondo. El acto perceptivo de las imágenes no se agota en su mera lectura directa y explícita. Existen, además, una serie de conductas perceptivas que se rigen por motivos culturales o por una serie de estímulos fisiológicos. La escuela de la Gestalt -vocablo germánico que viene a significar **forma**- en el fondo especula sobre la hipótesis de que la realidad es vista como tal, gracias a un criterio de orden de campo. Y ésta da lugar al proceso llevado a cabo por la **estimulación retiniana**⁵⁴, lo que, simplificando las cosas, viene a decir que “la percepción visual es el pensamiento visual”⁵⁵. Pero, una lectura más actualizada y crítica a esta teoría pone en duda, por ejemplo los fenómenos perceptivos del color o el espacio. Tal como señala Zunzunegui⁵⁶, R. L. Gregory ironiza al preguntarse si cuando vemos un semáforo en verde el cerebro se torna del mismo color. O la percepción del espacio tridimensional obedece al hecho de que al ser nuestro cerebro un órgano con tres dimensiones, el proceso neurofisiológico se producía igualmente en un campo tridimensional. Pese a

⁵⁴ A este tipo de estimulación Koffka lo llama **próxima** y la estimulación **distante** es el objeto que se percibe directamente. Ver en Koffka, Kurt: *Principles of gestalt psychology*. Hartcourt, Brace and Company. Nueva York, 1935 *Principios de la Psicología de la Forma*. Barcelona: Paidós. 1973.

⁵⁵ Arheim, Rudolf: *Visual Thinking*. University of California Press. Los Ángeles, 1969 (*El pensamiento visual*. Eudeba: Buenos Aires, 1971)

⁵⁶ Zunzunegui, Santos: Op. cit., pág. 52.

estas ingenuidades o limitaciones, considero algunas de sus aportaciones un campo fértil para el planteamiento esgrimido en el cine rosselliniano. A continuación voy a tratar de señalar algunas consideraciones interesantes para mi estudio analítico de las películas neorrealistas.

1.4.1. La psicología perceptiva de la forma: la Gestalt.

Para empezar, quisiera señalar que la teoría de la Gestalt ha trascendido el campo de la psicología ya que sus conclusiones son muy útiles para la Teoría del Arte, la Teoría de la Información, el Diseño y la Publicidad. La escuela alemana, parte de la idea de que en condiciones experimentales las formas visuales, aún presentadas incompletas o débiles, tienden a ser recogidas como completas, simétricas o significativas. Se trata, en definitiva, de una serie de leyes generales del proceso perceptivo. En ellas se plantea, básicamente, el concepto de **campo**, de **isomorfismo** y de **pregnancia**.

El origen de la escuela alemana viene de los estudios de investigación que llevó a cabo Von Ehrenfels en Viena. Poco después serían desarrollados por un grupo de estudiosos procedentes de la Universidad de Berlín a comienzos del siglo XX. Sin embargo, la subida al poder del régimen nacionalsocialista en 1931 les obligará a exiliarse ya que buena parte de estos investigadores eran judíos, aunque hubo otros tantos que, aun siendo arios, como Wolfgang Köhler, tuvieron que abandonar Alemania en 1933 por no comulgar con el gobierno autoritario.

Esta circunstancia histórica, junto al fuerte impacto en el medio científico que provocó las bases teóricas de la Gestalt, posibilitó bastante su

influencia ya no sólo en el ámbito de la disciplina de la psicología sino también en otros dominios académicos. Incluso en la actualidad la teoría de la Gestalt es considerada como una de las bases más importantes de la disciplina científica de la psicología de la percepción. En suma, ha generado unos estimulantes resultados a la hora de analizar los dispositivos de reconocimiento de la forma. Los principales responsables de esta tendencia fueron, el fundador M. Wertheimer, su discípulo Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, entre otros (Rubin, Voth, Lewin, etc.).

Digamos que no fue hasta 1920 cuando se comenzó a establecer la metodología descriptiva de los fenómenos de la percepción. Sin embargo, según Villafañe⁵⁷, la obra decisiva que marcó definitivamente es la publicación de los *Principios de la psicología de la forma* de Koffka. Gracias a este importante trabajo de investigación la Gestalt se convierte en un punto de referencia para los posteriores estudios experimentales, si bien es cierto que, pese a la decisiva influencia en el área de la psicología de la percepción, muchas de las propuestas sólo tienen una base especulativa. No obstante, esto no significa, en modo alguno, que tal método sirva de modelo de trabajo para futuros estudios.

¿Pero cuáles son los conceptos que rigen esta escuela formalista de la percepción? Sin lugar a dudas el primero de ellos es el de la **Gestalt** o **Forma**. Sobre esta noción parece pivotar todo el corpus teórico de la mencionada escuela:

“Podría definirse este concepto como ‘una agrupación de estímulos que no es fruto del azar’. La Gestalt, no obstante, no es algo que

⁵⁷ Villafañe, Justo: Op. cit., pág. 57.

posean los objetos, sino que hace referencia a un ‘**reconocimiento**’ por parte de un observador; la Gestalt sólo se manifiesta en la percepción del estímulo cuando se reconoce la **estructura** de éste.”⁵⁸

La idea parte de la creencia de que existe una serie de “trazos cerebrales” eléctricos que se supone adoptan la forma de los objetos que son percibidos. Según Köhler, estos trazos cerebrales tienen que activar los mecanismos perceptivos. Por otro lado, Von Ehrenfels llegó a sugerir que cualquier forma visible se mantiene mediante su esencia. En cambio, los elementos pueden ser modificados. De ahí planteara que, por encima de las partes de un estímulo está la **idea del todo**. Por esta misma razón, también pusieron el acento en la noción de **contorno**. Para ellos el observador articula la percepción física del entorno a través de diversas formas, aunque esta aprehensión de la realidad es igualmente jerarquizada y ordenada. Así, el espacio que encierra los contornos de cualquier motivo visual se considera la **zona endotópica**, es decir, la **figura**. Mientras que la parte externa del mismo es considerado como la **zona exotópica**, o sea, el **fondo**, el *background*. Y, según los gestaltistas, se produce un mayor esfuerzo estimulador en la percepción de las zonas endotópicas que en las exotópicas. Sin embargo, esto no es tan sencillo. Las formas de la realidad están imbricadas entre ellas y nunca las vemos separadas o independientes. Sólo gracias a un complejo trabajo de la percepción procedemos a realizar una serie de operaciones psíquicas cuya tendencia natural es reafirmar el peso visual de la figuras.

Pero volviendo a los conceptos de la Gestalt, quisiera subrayar que existen múltiples manifestaciones psicoperceptivas no exentas de interés

⁵⁸ Villafañe, Justo: Op. cit., pág. 57 - 58. La negrita es mía para señalar los conceptos más desarrollados en la escuela de psicología alemana.

teórico. Las que más adelante desarrollaré son, quizás, los principios conceptuales más importantes: el **cierre**, la **clausura**, la **semejanza**, el **contraste**, la **inclusividad**, la **buena continuidad**, etc. Dichas manifestaciones psicoperceptivas responden, a fin de cuentas, a las nociones nucleares de la teoría de la Gestalt. En las siguientes líneas trataré de resumir las que considero más pertinentes para mi línea de investigación.

En primer lugar, es importante destacar los denominados “procesos de campo” que Köhler plantea como experiencias visuales del observador. Dichos procesos los relaciona con el campo visual, el estímulo cerebral y la percepción. Estas tres expresiones producen, en los mismos objetos, una *gestalt* o **forma** y son conceptualizados por el individuo. Para entender el concepto de **campo** Köhler emplea el símil de la radiación electromagnética que los polos de un imán llegan a producir. Al meter en la zona de corriente una pequeña pieza de hierro se demuestra la energía potencial de los polos. Pero también, permite definir las características del campo magnético. Pues bien, los científicos formalistas de la Gestalt, creen que algo similar ocurre con la percepción. Las diferencias que hay entre el estímulo del campo visual y la experiencia que tenemos de ese estímulo ya asimilado demuestran dos hechos: primero, la producción de un trabajo perceptivo y, segundo, la naturaleza y los resultados de dicho trabajo.

Con objeto de comprender mejor cuanto estoy tratando de resumir, convendría realizar una ilustración. Si alguien me preguntase qué representa la figura que voy a trazar debajo de este párrafo (ver figura 1), muy probablemente, la respuesta sería atribuir al dibujo una forma circular. Pero, convengamos que esta apreciación no es del todo exacta, pues sabemos que, por definición, un círculo está formado por una línea curva, cerrada y por puntos equidistantes de otro central. En cambio, el ejemplo que presento en

estas líneas ni la figura está cerrada, ni los puntos conservan la misma distancia unos de otros. Lo significativo es que, pese a las imprecisiones formales del círculo nuestro estímulo perceptivo lo ha reconocido y asimilado como uno verdadero:



Figura 1: un círculo que no es tal.

Esto se explica porque se ha establecido una comparativa entre el estímulo físico real (un círculo que no es tal) y la experiencia perceptiva que tenemos del mismo círculo. En este caso, se ha realizado una operación de **cierre** para poder regularizar o equilibrar la tensión producida por el estímulo percibido.

Pero, volviendo al concepto de **campo**, para la Gestalt éste es **dinámico** y **tetradimensional**. Su dinamismo se deriva de la gravitación de procesos similares dando origen a unas fuerzas de cohesión dentro del mismo campo. Dichas fuerzas cohesivas son proporcionadas también por las cuatro dimensiones, las cuales responden al hecho de sumarse a las tres coordenadas del espacio y a la del tiempo. Es evidente que, cuanto más unidos estén los procesos similares en el espacio y el tiempo, mayor cohesión existe entre ellos. Pero la intensidad entre los procesos parecidos puede cambiar según la vinculación que haya entre dos tipos de estímulos. Y esta relación puede obedecer básicamente a cuatro situaciones:

1- La **fuerza de cohesión** entre los procesos desarrollados en el campo visual será mayor cuando, entre ambos, exista el mayor parecido posible. Nuestro cerebro agrupa cosas que tienen alguna propiedad visual en común, como el color o el movimiento. Una ilustración gráfica la encontramos a continuación:

Ersiude
Jfisgvñ
Efdoude
Mxeovsp
Pdkdfhq
Luryxnu
Okoxwij

Figura 2: la palabra **EJEMPLO** aparece aquí como un acróstico.

Si las letras de arriba que figuran en mayúsculas estuvieran en minúsculas no sería posible reconocer la palabra **EJEMPLO**. El conjunto de letras no permitiría una distinción de elementos. Este tipo de manifestación podemos encontrarlo en los sonetos acrósticos. Aunque, en este ejemplo, se mantienen los elementos, el acróstico queda disimulado por el hecho de que las letras conforman palabras.

2- Mayor es la fuerza de cohesión entre los dos procesos cuando haya una semejanza intensiva de ambos. En este caso cualquier tipo de imagen en el que las luminosidades de la figura con el fondo se pierdan debido a la uniformidad.

3- Cuanto menos distancia exista entre procesos similares mayores será la fuerza que haya entre ellos.

4-. Cuanto menos intervalo de tiempo haya entre procesos semejantes mayor fuerza cohesiva habra entre éstos.

Estos dos últimos casos pueden ejemplificarse con dos luces próximas que se encienden alternadamente con un intervalo temporal apropiado. Este fenómeno perceptivo será, finalmente, conceptualizado como un solo proceso en movimiento.

Por otra parte, además del concepto de *gestalt* y de **campo**, quedan por explicar otros dos: **isomorfismo** y **pregnancia**. El primero se refiere a la relación que hay entre un estímulo del campo visual y el mismo estímulo en el campo cerebral. Dicho con otras palabras, la correspondencia entre la realidad y nuestra experiencia cotidiana. De modo que, si existe **forma** habrá, también, **isomorfismo**. Hay, pues una equivalencia recíproca entre el estímulo físico y el modelo almacenado en nuestra memoria. En el isomorfismo psicofísico que expone Köhler pretende establecer una **homologación de dos estructuras** (la del estímulo y aquella retenida como modelo en nuestra memoria). Esto significa una correlación estructural entre ambos procesos. Pero, en ningún caso, son réplicas exactas.

Finalmente queda por señalar otra de las nociones más significativas de los Gestaltistas. Este concepto es, quizás, el que más me interesa para tratar de esclarecer cuáles son los rasgos formales que se operan en las películas de Roberto Rossellini que voy a analizar: la trilogía de la guerra. Me estoy refiriendo al concepto de **pregnancia**. Se trata de la ley más general de la organización perceptiva. El resto de las leyes que se inspiran sobre los principios de separación visual, son aspectos concretos o derivaciones de la **pregnancia**. Esta noción tiene que ver con la fuerza de la estructura del estímulo. Para que ésta se produzca ha de darse una

organización visual estable y ello obedece al equilibrio de los dos procesos: el perceptivo y el cerebral. Dicho en otros términos, está directamente relacionado con el criterio de “buena forma”. Wertheimer⁵⁹ ha sido quien ha establecido dos clases de leyes de organización visual: unas **intrínsecas** y otras **extrínsecas**. En las primeras puede señalarse la ley del **cierre**, la del **enmascaramiento**, la de la **buena continuidad** y **dirección**, la de la **proximidad** y la de **semejanza**.

1-. La ley **del cierre**: cuando un motivo visual está inacabado (ya sea real o virtualmente) el observador tiende a completarlo para lograr una mayor sencillez y estabilidad. En este tipo de fenómeno perceptivo se pueden encontrar dos tipos de situación. El primero se refiere a aquellas figuras incompletas, mientras que el segundo tipo, obedece a los casos en que dos motivos están asociados. En el primer caso referido se ha demostrado que el cierre se lleva a cabo de forma natural y sin que intervenga ningún tipo de aprendizaje (véase la **Figura 1** que he comentado arriba). En cuanto al segundo tipo de cierre, es decir, cuando encontramos a las figuras interseccionadas, se hicieron pruebas para ver las reacciones de personas que no padecieran ningún tipo de enfermedad mental. Y los resultados ofrecían que los observadores apreciaban objetos solapados.

2-. La ley del **enmascaramiento** consiste en presentar una figura simple integrada en el interior de una estructura visual más compleja, hasta el punto de que puede perder su identidad resultando casi imposible su reconocimiento. Esta ley de organización perceptiva tiene una variante igualmente interesante. Me refiero al concepto de **inclusividad**. Ésta consiste en que la característica global de la figura tiende a transformar la

⁵⁹ Wertheimer, M.: *Principios de organización perceptual*. Buenos Aires: Ediciones Tres, 1960.

forma o identidad de uno de sus elementos. Así, por ejemplo, las hojas de un árbol forman un todo a nuestros ojos, de la misma forma que cualquier ser vivo es más fácilmente localizable si se mueve, ya que agrupamos todas las partes de su cuerpo porque todas ellas se desplazan en el mismo sentido. Si queremos pasar desapercibidos lo primero que hacemos es permanecer inmóviles. Esto lo sabían muy bien los hombres primitivos, pues de su inmovilidad dependían sus vidas.

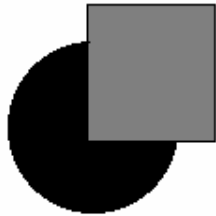


Figura 3: Figura solapada de un círculo por un cuadrado

Otro didáctico ejemplo que puede ilustrar la ley de inclusividad es cualquier vista general de *Roma città aperta*, *Paisá* o *Germania Anno Zero*. Rossellini hace en estas películas un empleo sistemático de los **planos**

medios y **generales**. Esta insistencia, por parte del cineasta italiano, significa un evidente signo formal que viene a expresar una **mirada simbólica** sobre la realidad. Estas dimensiones escalares de la imagen cinematográfica son consideradas (a partir de que Griffith las instalara en la normativa hollywoodiense) con una orientación expresiva y dramática muy concreta. La relación de la **figura-fondo** va a ir definiendo el tipo de plano correspondiente y se irán desgranando, en el montaje de “transparencia narrativa”⁶⁰, conforme lo exija la acción dramática. Así, los encuadres más abiertos, es decir, los **grandes planos generales** o los **planos generales** anulan o reducen al máximo la presencia de la figura. Es el paisaje o el marco espacial el que cobra verdadera presencia visual. En cambio, los planos intermedios (los americanos o planos medios) son aquellos que

⁶⁰ Sería el equivalente a lo que los semióticos denominan la borradura de un sujeto enunciativo.

establecen un reparto equitativo del dominio visual de los dos elementos. Aquí tiene igual importancia la figura que el fondo, por lo cual, es muy frecuente encontrar una relación interactiva entre ambos elementos compositivos. La figura humana, directamente integrada en el marco urbano postbélico, acentúa la visión del narrador, pero también permite visualizar de forma externa la situación emocional de los personajes.

3- La ley de la **buena continuidad y dirección** consiste en presentar una composición constituida por una serie de elementos sucesivos que garantizan equilibrio y armonía plástica para ser percibida por el observador de forma sencilla y directa. De modo que una serie de componentes figurativos orientados en el mismo sentido, tienden a organizarse de una forma determinada. Por lo tanto, una buena armonía se produce cuando percibimos algunas figuras o líneas discontinuas con algún criterio de orden:

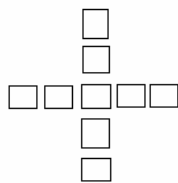


Figura 4: Los cuadrados, orientados en la adecuada dirección, permiten ver una cruz en lugar de nueve figuras pequeñas.

4- La ley de la **proximidad** se basa en la inclinación que tenemos para captar asociaciones, nexos o separaciones en función de los estímulos que tenemos con la distancia de los elementos percibidos. En circunstancias similares, los estímulos pueden llegar a ser percibidos como elementos conformados de una figura independiente. Tendemos a agrupar cosas que se encuentran cercanas unas a otras pero más alejadas de otros objetos

parecidos. En este sentido los elementos que se encuentren más cerca van a percibirse como una sola figura. Véase la siguiente figura:

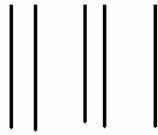


Figura 5: La tendencia es ver dos columnas estrechas y una raya aislada.

5-. La ley de **contraste**: un elemento se distingue del resto por su singularidad, por su especificidad. Un objeto puede contrastar con otros por color, forma, tamaño, cualidades intrínsecas del mismo objeto, etc.

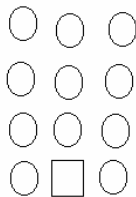


Figura 6: La figura cuadrada singulariza esta composición por contraste figurativo.

Todas las leyes vistas arriba corresponden a las intrínsecas. En ellas, tal como he expuesto, obedecen a las espontáneas reacciones estimulares del sujeto a la hora de crear unos criterios de orden visual.

Por tanto, no se tiene en cuenta la influencia que puede ejercer la memoria, los códigos lingüísticos aprendidos con el paso del tiempo. Hay algunos científicos, como los conductistas, que postulan la idea de que el orden perceptivo se da gracias al proceso de entrenamiento. Ante

determinadas configuraciones puede suceder que no sirvan ninguna de las leyes que he indicado en las páginas precedentes para organizar nuestra experiencia sensorial o, en el mejor de los casos, se produzca de forma defectuosa. Será, entonces el aprendizaje el agente movilizador quien ofrezca algún sentido a la percepción. Por ejemplo, cualquier persona que tenga un dominio de la lengua española puede, con dificultades, reconocer esta frase: “ laca sa des ara esgr an dey roja”. En cambio, mucho me temo, que un alemán que desconozca nuestro idioma, pueda ordenar y comprender razonablemente esta frase. En suma, las leyes extrínsecas son un conjunto de normas de diversa índole que se vinculan más a unas convenciones aprendidas que al mero proceso perceptivo.

1.5. Las estructuras conformantes de la imagen: la temporal y la espacial.

Hasta ahora he tratado de analizar los diferentes rasgos que conforman a la imagen. Sin embargo, cabría explicar qué es lo que convierte a ésta como un todo. Ya planteé que el tercer factor importante para la configuración de cualquier motivo visual era la sintaxis, es decir, la organización de los elementos plásticos para integrarlo en objeto icónico. Y también he señalado, en páginas precedentes, que la imagen se caracteriza por una serie de cualidades materiales. Pero la naturaleza icónica no responde exclusivamente a estos componentes, sino que además cuenta con una serie de rasgos formales, los cuales se corresponden con aquellos. Estos elementos formales están articulados a través de unas estructuras que facilitarán el sentido enunciativo del motivo visual. Las estructuras básicas a las que me refiero son: la espacial y la temporal.

Las dos estructuras, mencionadas arriba, pueden acogerse, perfectamente, a un estudio metodológico. Las coordenadas espacio-temporales tienen, sin duda, enormes aspectos formales que influyen en la operación de sentido plástico. Sería posible, por tanto, enumerar una clasificación según las funciones que puedan desarrollar ambas estructuras cualitativas. No obstante, quisiera simplificarlo bajo el criterio de ser lo más claro y funcional. Por ello mismo, cabría establecer cuatro tipos de parámetros. Dos serían espaciales y otros dos de orden temporal.

En términos objetivos, el primer parámetro espacial se corresponde a la naturaleza dinámica de la imagen. Este criterio obedece a la distinción entre las que son **fijas** (las estáticas) y las que poseen **movimiento** (las secuenciales). Respecto al segundo de los parámetros espaciales tiene que ver con las dimensiones físicas del soporte: bidimensional y tridimensional. Aquí podemos establecer, por tanto, la categoría espacial de las **imágenes planas o estereoscópicas**.

El segundo par de estructuras, que son las que más me interesan desarrollar ahora, corresponden a la temporalidad. En ellas existen dos opciones: la **simultaneidad** o la **secuencia temporal**. Estas dos variantes estructurales producen imágenes aisladas (en el caso de la opción de la simultaneidad) o **secuenciales** si se da una temporalización visual.

En el cine rosselliniano hay un rasgo fundamental: la emergencia de unas imágenes definidas por su carácter azaroso o arbitrario. El realismo de las mismas está formalizado bajo un estilo modesto y directo. Pero, además, tratan de reducir las potencialidades expresivas en el proceso de construcción del imaginario fílmico (véase puesta en escena, montaje, fotografía, etc.). No sólo se procura recoger un mundo verosímil que

parezca real sino que, también, hay un esfuerzo por estrechar los lazos temporales de la realidad a través de una representación visual. El concepto de **espera** o **attesa** en *Roma, città aperta*, *Paisà* o *Germania Anno Zero* obedece a este criterio de orden temporal. La suspensión del avatar ficcional se convierte, pues, en elemento configurador de una marca enunciativa. Pero tal enunciado emergente se ha logrado por esta equivalencia temporal del tiempo de proyección con el tiempo real capturado en las imágenes, es decir, la experiencia de la ficción se equipara al tiempo real de la misma proyección, convertido en una relación especular de la realidad. Bien es cierto que, en la primera de las películas mencionadas, los personajes estaban más subordinados a una maquinaria narrativa al uso. En ella se puede encontrar el esquema convencional de **planteamiento, nudo y desenlace**. Y esta estructura narrativa se sujeta a unas estrategias dramáticas, en las cuales, el marco temporal queda conceptualizado como un elemento de significación discursiva. El tiempo está secuencializado y concentrado en unos límites que están determinados por la causalidad narrativa.

En cuanto a la otra de las coordenadas, la espacial, quisiera destacar que en la trilogía de la guerra, las imágenes no se esfuerzan tanto en reflejar miméticamente los hechos acaecidos contemporáneamente a la acción narrativa. En realidad se pretende cargarlas de sentido, de otorgarlas una **función simbólica** con respecto a aquello que se quiere remitir. Las imágenes realistas de Rossellini sugieren mucho más allá de cuanto se muestra. Es verdad que los espacios urbanos están definidos y concretados. Son fácilmente reconocibles por el espectador. Pero cabría preguntarse porqué se han escogidos tales lugares y no otros que, perfectamente, podrían haber cumplido el mismo papel referencial. Y la respuesta debe encontrarse en la capacidad semántica de las imágenes. Gombrich plantea que cualquier

imagen debe cumplir la función de sustituir, de forma simbólica, al referente. En el didáctico ejemplo del caballo de juguete, en el que, en realidad, no es más que un simple palo, trata de explicarlo:

“Cuando el niño llama ‘caballo’ a un palo, evidentemente no quiere decir nada de esa índole. El palo no es un signo que significa el concepto ‘caballo’, ni es un retrato de un caballo individualizado. Por su capacidad para servir como ‘**sustitutivo**’, el palo se convierte en caballo por derecho propio, pertenece al grupo de los ‘arre-arre’ y hasta quizá puede merecer un nombre propio.”⁶¹

Por tanto, el juguete sustituye simbólicamente al objeto real (“un caballo”) y ello es debido a la función dada por el objeto sustitutivo: el hecho de cabalgar y la importancia dada a este hecho.

Los espacios escogidos no están expuestos sólo para un reconocimiento geográfico, histórico o social (o los tres a la vez). Estos lugares también pretenden condensar o abstraer la realidad espacial, es decir, vienen a convertirse en figuras metafóricas o metonímicas con objeto de expresar simbólicamente un marco visual preciso. A lo largo de la trilogía trataré de explicar cómo el espacio pretende ir más allá de su propia exposición realista. Está claro, pues, que las imágenes poseen una gran capacidad de sugerencia. Cuando nos las ofrecen, estamos incitados o seducidos a imaginarnos cosas en torno a lo que las rodean. Dotamos de un espacio mucho más amplio y abstracto alrededor de las formas visuales, lo cual significa que es otro modo de concebir la visión tridimensional de la

⁶¹ Gombrich, Ernst H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968. pág. 13. La negrita es mía.

realidad evocada por las imágenes. La mirada ejercida sobre ellas está delimitada por ese ejercicio de abstracción. Pero esta condensación espacial debe verse, igualmente, como un ejercicio que potencie la sugerencia a través de los límites del marco espacial. Gombrich ilustra esta estimulación del espectador con el detalle del fresco de Giotto *La anunciación a los Pastores*, pintado hacia 1306 en la Capilla de la Arena, de Padua⁶². En esta pintura hay un uso particular de las figuras al ser presentadas de espaldas al observador de la obra. Los dos pastores retratados están mirando más allá del ángulo superior izquierdo. Sin embargo, no podemos ver qué es lo que están mirando. Aunque la insinuación de que ocurre algo más fuera del campo visual estimula nuestra **imaginación espacial** para fantasear más allá de cuanto vemos.



Detalle del fresco de la Capilla de la Arena, Padua (Hacia 1306)

Rossellini no hizo algo muy distinto. En una gran cantidad de ocasiones, va a posibilitar la sugerencia visual mediante el fuera de campo. Veremos, por ejemplo, cómo anula sistemáticamente la alternancia de plano-contraplano⁶³. Sin duda alguna, se trata de una apuesta consciente por eliminar gran parte de los códigos impuestos por la narrativa hollywoodiense. Pero, sobre todo, por generar un plus de realismo cinematográfico al evitar la ubicuidad omnisciente del narrador implícito.

En *Roma, ciudad abierta*, por ejemplo, la escena amorosa de Pina y Francesco está presentada con el diálogo. Sin embargo, la eliminación del

⁶² Gombrich, Ernst H.: Op. cit. pág. 21.

⁶³ En *Roma, ciudad abierta* aún veremos secuencias aisladas con esta práctica cinematográfica. Esto demuestra que esta película todavía se encuentra supeditada bajo el modelo hollywoodiense.

plano-contraplano y las miradas de ambos personajes a los bordes del encuadre, suscitan en el espectador una interpelación directa. Por lo que las fronteras espaciales (y visuales) quedan diluidas, mezcladas o combinadas con las del espectador.

En el episodio de Florencia, en *Paisá*, Harriet y Massimo, han alcanzado la cima de una colina y se encuentran a unos oficiales británicos. Miran la ciudad con unos prismáticos y hablan de ello. Pero el espectador no contempla lo que están observando. No nos invitan a verlo. Tenemos que estimular nuestra imaginación para tratar de reconstruir aquello que no nos ha sido dado a ver.

En *Germania Anno Zero*, poco antes de tirarse al vacío sólo vemos la mirada perdida, derrumbada y atormentada de un niño que no puede superar su peso de culpabilidad. Edmund, compungido y avejentado, se tapa los ojos. Pero no hemos tenido acceso a la mirada subjetiva del protagonista. No existe una relación de contraplano porque el punto de vista ofrecido es desde afuera, desde el exterior del personaje.

Así pues, en las tres películas de postguerra realizadas por Roberto Rossellini, no hay un ejercicio de reproducir de forma especular la propia realidad. Las coordenadas espacio-temporales están instrumentalizadas para operar sobre la construcción del imaginario forjado por las experiencias vividas del sujeto de enunciación. Las imágenes, en definitiva, no devienen de un referente sino de la mirada particular del narrador.

Capítulo 2. LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD.

2.1. El problema del referente.

Conviene empezar hablando con la confusión generalizada de que el significado de un significante esté relacionado directamente con el objeto real:

“Decir que un significado corresponde a un objeto real constituye una actitud ingénuo (...) Efectivamente, sabido es de sobra que existen significantes que se refieren a entidades inexistentes como ‘unicornio’ o ‘sirena’. (...) Los códigos, por el hecho de estar aceptados por una sociedad, constituyen un mundo cultural que no es ni actual ni posible (por lo menos en los términos de la ontología tradicional): **su existencia es de orden cultural**”⁶⁴

No obstante, en la mayoría de los casos, los signos icónicos tienen una fuerte dependencia con la realidad (en el sentido de que una imagen figurativa refleja, directa o indirectamente, una parte de ella). Roland Barthes aseguraba, a propósito de la literatura realista y ejemplificándolo con un pasaje del cuento de Flaubert “*Un coeur simple*”, que los detalles pertenecen al reino de la descripción. Consideraba el detalle descriptivo como la representación cruda y dura de la realidad, como una serie de anotaciones insignificantes:

⁶⁴ Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1977. pág. 122. La negrita es mía.

“La anotación insignificante (tomada esta palabra en su sentido fuerte: aparentemente sustraída de la estructura semiótica del relato) tiene parentesco con la descripción, incluso cuando el objeto parezca no estar denotado más que por una palabra (en realidad, la palabra pura no existe: el barómetro de Flaubert no está citado en sí mismo; está situado, aprehendido en un sintagma referencial y a la vez sintáctico) (...) ésta (la descripción) no lleva ninguna marca predictiva; al ser ‘analógica’ su estructura es puramente aditiva y no contiene esa trayectoria de opciones y alternativas que da a la narración el diseño de un amplio *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial (y no solamente discursiva)”⁶⁵

De ahí que llegase a la conclusión de que, semióticamente, los detalles descriptivos constituyen un pacto directo entre el referente y el significante, estando, a la vez, desprovistos de significado. Dicho de otro modo, Barthes parece plantear que las descripciones no son más que una **ilusión referencial**. En verdad, denotan directamente ‘lo real’, pretenden **indicar** que los objetos detallados pertenecen al **ámbito de ‘lo real’**:

“...La misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad.”⁶⁶

⁶⁵ Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. págs. 180-181. Traducción de C. Fernández Medrano.

⁶⁶ Barthes, Roland: Op.cit. pág. 186.

Si nos atenemos a lo que he señalado en el apartado anterior (ver 1.5) puede advertirse una considerable discrepancia con lo esgrimido por Roland Barthes. Su planteamiento idealista contrasta con el de Emilio Garroni⁶⁷, quien, de manera implícita, responde a los argumentos barthesianos matizando que el referente no es la “cosa misma”, sino nuestro modo de operar sobre las cosas, de manipularlas y configurarlas a modo de correlato implícito del lenguaje. La “operación”, a su vez, es este mismo manipular concreto que no puede desligarse de nuestra forma de representarnos las cosas y de nuestra manipulación de las mismas, o sea, de nuestro “tomar las distancias” con respecto a los estímulos inmediatos. Ello supone, por consiguiente, nuestro conocer y hablar de ellos.

Según Garroni, las cosas no se encuentran ahí arrojadas y carentes de sentido, esperando o aguardando que se las represente sino que deben formarse mediante el lenguaje:

“El contexto implícito es, más bien, una ‘presuposición’ indispensable de un contexto explícito, no su “equivalente extralingüístico”: es aquello en lo que se constituye el **sentido** respecto al cual el **significado** no es una duplicación en términos explícitos, sino una transformación y reelaboración original que reacciona también a nivel de contexto implícito y de operaciones.”⁶⁸

Como ya señalé en el apartado anterior, Gombrich plantea del mismo modo el problema del referente. Bien es cierto que usando otras terminologías, pero van en la misma dirección: la referencia no proviene de

⁶⁷ Garroni, Emilio: *Ricognizione della semiotica*. Roma: Officina Edizioni. 1977.

⁶⁸ Garroni, Emilio: Op cit.

las formas externas del objeto sino de la función de sustituir, de forma simbólica, dicho objeto y del sentido dado por la cultura y la sociedad.

Entonces, si pienso, por ejemplo, en el retrato fotográfico de August Sander de un obrero (significante icónico + significado ‘obrero’), no tiene como referente el trabajador particular que se ha escogido para realizarla. En realidad, el referente tomado es la categoría de los obreros: es necesario distinguir entre el acto de la toma fotográfica, que requiere un obrero en particular, y la atribución de un referente a la imagen vista por los que la miran. El referente también vendrá dado por el significado cultural que otorgamos al objeto particular: el valor histórico-social que haya tenido la figura obrera. Por tanto, un objeto-representante solo remite a esta categoría y no al objeto en sí que se ha utilizado para la fotografía.

Del mismo modo, se puede entender que, dentro del lenguaje cinematográfico el referente, tal como señala Aumont, “...no debe ser entendido como un objeto singular preciso, sino más bien como una categoría, una clase de objetos. Consiste en categorías abstractas que se aplican a la realidad, pero que tanto pueden quedar virtuales como actualizarse en un objeto particular”⁶⁹

Así pues, no podemos hablar de un solo tipo de referente. Para verlo con claridad se puede establecer la diferencia entre una película de ficción y un reportaje *amateur* de vacaciones o familiar. En dicha distinción se puede apreciar, en el film narrativo, la existencia de diversos niveles referenciales según las informaciones con las que cuenta el espectador a partir de la imagen y de los conocimientos personales. De ahí que se encuentren

⁶⁹ Aumont, J; Bergala, A.; Marie M.; Vernet, M: *Estética del cine (Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje)*. Barcelona: Paidós, 1985. pág. 102.

categorías referenciales que van desde las más generales a otras más complejas. Lo que no significa, además, que estas últimas no sean tan “verdaderas” como las primeras, pues también pueden fundamentarse sobre un saber veraz, sobre un sistema verosímil o, simplemente, sobre el sentido común.

Esto significa, como ya he señalado arriba, que el referente de una película de ficción no será nunca su rodaje, sino el universo diegético que reconstruye. Y la nueva construcción imaginaria también recoge las fuentes cinematográficas anteriores. De este modo, la experiencia fílmica integra un “tejido de relaciones” - en términos de Julia Kristeva -. Esta operación intertextual, no es más que un juego retórico en el que “...la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector. El paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye en este caso la base de la generación del sentido. Esa construcción, ante todo intensifica el elemento del juego en el texto: desde la posición de otro modo de codificar, el texto adquiere rasgos de una elevada convencionalidad, se acentúa su carácter lúdico: su sentido irónico, paródico, teatralizado, etc.”⁷⁰

Esta operación no es más que un juego aplicado en el texto convencionalizado. Pero tales códigos deben ser revisados y/o consolidados con objeto de que se ofrezca una nueva disposición en la referencia textual. Para entender cuanto estoy planteando me remito al didáctico ejemplo de Aumont. En dicha ilustración el referente de una película puede estar

⁷⁰ Lotman, Iuri: “*Criterios*”. Ciudad de la Habana: ed. Especial, julio 1993. pág. 126.

constituido por el cúmulo de experiencias culturales que van más allá de las del propio objeto fílmico:

“En las películas policíacas americanas de la década de 1930, el referente no es la época real de la prohibición, sino el universo imaginario de la prohibición tal como se constituía en el espíritu del espectador con los artículos, novelas y películas que leía y veía.”⁷¹

Por lo tanto, en la película de ficción, algunos de los referentes puede estar motivado por la evocación de otras películas mediante la cita explícita o implícita, o a través de una relectura del género o de la propia narración, aportando una nueva perspectiva y adecuándolo al aire de los nuevos tiempos. Y para convertir esta operación en algo natural y funcional, las ficciones cinematográficas son proclives a elegir relatos (actuales o de época) cuyo asunto se constituye como un discurso universal. Así puede resultar que la ficción está subsumida y/o sometida a la realidad, cuando, en el fondo, lo que se hace es dar credibilidad a la historia relatada. Y esta operación verosímil permite convertir el texto fílmico en vehículo de ideologías.

La vista general de Roma (en *Roma, città aperta*), Florencia (en *Paisá*) o Berlín (*Germania Anno Zero*) supone, por un lado, el referente icónico (las imágenes de dichas vistas) y, además, lo que representan cada una de estas imágenes. Pero, por paradójico que pueda resultar, estas tres tomas no tienen sólo como referente particular cada una de las zonas de las ciudades que son retratadas. No es la captación cinematográfica concreta de cada paisaje urbano, sino también la visión metafórica que se ha hecho de

⁷¹ Aumont, J y otros: Op cit. pág. 106.

ellas, así como las experiencias vitales que se tienen de dichos espacios y las relaciones intertextuales: cada una de estas imágenes pueden estar relacionadas con otras ya fundadas o creadas. En este último caso, por ejemplo, podemos encontrar composiciones plásticas con idéntico motivo iconográfico. A lo largo de la trilogía de la guerra puede rastrearse el tema de *La Pietá* de Miguel Ángel como una operación intertextual: en *Roma città aperta* al morir Pina en brazos de Don Pietro en medio de una calle; *Paisá* presenta el mismo tema visual al final del episodio de Florencia: un partisano muerto en brazos de la enfermera Harriet. Por último, *Germania Anno Zero* ofrece igualmente la representación iconográfica de *La pietá* en las últimas imágenes de la película. La exiliada ha sido testigo del suicidio de Edmund y acude a él comprobando su muerte. Aquí se remite a una manifestación iconográfica cuya significación plástica surge del sentido que le han dado. El valor semántico vehiculado por este motivo ha propiciado una nueva lectura del mismo.

Miguel Ángel esculpió *La Pietà* (1498-1500) para la Basílica de San Pedro del Vaticano. Todos sabemos que se trata de una magnífica escultura en mármol que aún se conserva en su emplazamiento original. Es, sin duda, una de sus obras de arte más conocida⁷². Sentada majestuosamente, la juvenil Virgen María sostiene a Cristo muerto en su regazo y su iconografía proviene del arte procedente del norte de Europa. En la escultura podemos advertir que, en lugar de aparentar dolor, María se contiene, se refrena, con una expresión en el rostro de total resignación. Lo que nos interesa, sin embargo, es que en esta obra, Miguel Ángel, **resume las innovaciones escultóricas** de sus **predecesores** en el siglo XV, como Donatello, a la vez

⁷² Casi seguro, según los expertos, la esculpió cuando todavía contaba con 25 años, es decir, entre 1498-99. A modo de curiosidad, se trata de la única obra en la que aparece su firma.

que introduce un **nuevo criterio de monumentalidad**⁷³ (característico del estilo renacentista del siglo XVI). Y, significativamente, se le ha calificado como el escultor - maestro de la piedra viva⁷⁴, dada la enorme fuerza, el dinamismo y detalle que proporcionaba a la materia prima:

“La verdad es que no nos presenta adorables objetos naturales, como Leonardo ni Ticiano, sino solamente el sombreado más frío y más elemental de la roca o del árbol; ningún ropaje adorable ni los atractivos gestos de la vida, sino solo las austeras verdades de la naturaleza humana; "personas sencillas" -como replicó con sus maneras rudas a la crítica lastimera de Julio II, para quien faltaba oro en las figuras de la Capilla Sixtina-, "personas sencillas que no visten oro sino sus vestidos", pero nos penetra con el sentimiento de esa fuerza que nosotros asociamos con la calidez y la plenitud del mundo, esa sensación que nos hace pensar en enjambres de pájaros, de flores y de insectos. Estamos en presencia del espíritu germinante de la vida; y el verano puede estallar en cualquier momento”⁷⁵.

Rossellini utiliza este motivo escultórico precisamente por su **función simbólica** y no para referirse directamente a la obra de Miguel Ángel. Los planos citados arriba pretenden sustituir el objeto estético con el fin de que satisfaga la operación de sentido a través del fácil reconocimiento de las formas externas de *La Piedad*. En los términos de Garroni, el contexto implícito es el valor semántico (o sea aquello de lo que decimos) que se da al contexto explícito (el lugar mismo desde donde producimos sentido: la obra de Miguel Ángel). El significado que se da a *La Piedad*: la que siente

⁷³ www.epdlp.com/miguelangel.html La negrita es mía para subrayar los conceptos que nos interesan.

⁷⁴ Atribuciones, por cierto, muy similares a las que podemos emparentar con las vibrantes imágenes rossellinianas que nos ocupan. Sobre esto ya entraré en detalle en la segunda parte de la tesis, en los análisis filmicos de la trilogía.

la Virgen Madre por el cuerpo muerto de Cristo, la extendía a todas las madres por todos sus hijos muertos mediante la representación de la escultura del dolor, de la lástima de la Virgen María al sostener el cadáver de Jesucristo descendido de la cruz. El hecho de haber sacrificado su vida por la salvación de los hombres supone también el dolor de una madre que sostiene en sus brazos al hijo muerto. La austeridad y sencillez de las figuras retratadas están compartidas con la intensidad emocional que expresan las mismas. El sacrificio permite salvar vidas pero también va a reportar misericordia y sufrimiento. Este es, pues, el referente que pretende transferir en imágenes cinematográficas Rossellini. En cada una de las situaciones tendrá una significación plástica diferente. Estas matizaciones se corresponderán a la forma en que se hayan organizado los elementos figurativos y lo que puedan representar cada uno de éstos. Pero, a pesar de las modificaciones, no se nos impide reconocer las cualidades referenciales del motivo escultórico y su significado. Y todos ellos envueltos en unas imágenes que están articuladas entre dos aguas: el documental y la ficción cinematográfica. Pero estas orillas ya serán el tema del siguiente capítulo.



*Figura 2.1. La Pietá de Miguel Ángel.
Mide 174 x 195 cm.*

⁷⁵ Pater, Walter: "La poesía de Miguel Ángel", en *El Renacimiento*. Icaria: Barcelona, 1982. pág. 65-81.

2.2. El cine de ficción/no ficción.

Hasta aquí he desarrollado algunas cuestiones teóricas sobre la naturaleza de la imagen y su integración en el mundo real. El trayecto que he trazado, desde luego, no ha sido lineal, ni exhaustivo. Ha sido, más bien, un desplazamiento similar a la metáfora que empleó André Bazin para explicar la técnica narrativa de Rossellini en la intelegibilidad de la sucesión de hechos ante el uso de enormes elipsis: mediante saltos conceptuales, como si fueran, cada uno de ellos, las piedras que necesitamos para atravesar “el río”.

Primero traté de rastrear el paisaje en el que las imágenes están integradas en la realidad y analicé cuáles son sus operaciones para que éstas compartan el mundo en que vivimos. He intentado desentrañar los hechos esenciales que permiten definir a la imagen como tal y también cuáles son los procesos que han de darse para que se convierta en un objeto iconográfico. Y esto ha de verse al margen de las particularidades materiales. Por otro lado, he establecido las funciones icónicas que pueden tener las imágenes y también llevamos a cabo una categorización sobre el grado de abstracción que puedan tener a través del concepto de iconicidad.

En el siguiente capítulo reflexioné sobre las operaciones psicoperceptivas que pueden darse en el observador de la imagen y su efectividad en la significación plástica. Bien es cierto que la Gestalt no es, ni mucho menos, la única teoría que ha planteado los problemas de la percepción. Por ejemplo, está la psicofísica que plantea una correlación entre los estímulos y los procesos perceptivos⁷⁶. La mirada del mundo

⁷⁶ Gibson, James, J.: *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974.

empírico significa aprehender el espacio concreto donde se desenvuelve el hombre (véase superficies, texturas, formas...). Dentro del psicoanálisis, también se ha desarrollado una gran cantidad de investigaciones acerca de la percepción artística. Desde Freud, pasando por Rosolato, Lacan, Ehrenzweig, etc. Éste último, por ejemplo, en su libro *El orden oculto del arte*⁷⁷ establece dos clases de percepciones contrapuestas: la “analítica” y la “sincrética”, entendido ésta como la captación comprensiva y precisa de un todo, cuyos componentes son modificables y permutables. Esta idea va por delante de la visión analítica y distanciadora al ser descompuesta la realidad en elementos variados para su estudio. Por otro lado, Lacan concibe “lo real” como algo imposible de ser representada (la muerte, el sexo...) y significa lo contrario a lo planteado en la misma Gestalt.

El último punto analizado planteaba las dos coordenadas espacio-temporales que definen la imagen secuencial, que es la específica del cine o el video (analógica y digital). En este apartado traté de esclarecer las singularidades que ofrecía Rossellini con el empleo de dichos parámetros para tomarlo como punto de partida de los análisis fílmicos de la trilogía.

En cambio, con este capítulo inicié una de las polémicas que ha suscitado el cine neorrealista: el empleo de la cámara que captura y mimetiza fielmente la realidad. Se ha tomado, el referente, falazmente, como la aprehensión directa y pura de la selección de la realidad. Aquí, por tanto, procuré arrojar luz acerca del verdadero concepto del referente y su papel simbólico dentro la codificación cultural tanto en la realidad como en

⁷⁷ Ehrenzweig, Anton: *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor, 1973.

la imagen. En este segundo apartado, que es el que me ocupa ahora, tengo la intención de ver cómo el referente se constituye en un material para ser representado y dramatizado.

En principio, conviene decir que no es adecuado realizar una comparación entre el cine narrativo y el documental. Hay una idea extendida de que existen dos *status* cinematográficos. Bajo esta distinción parece sobreentenderse que el documental debe corresponder al ámbito cinematográfico totalmente ajeno a la narrativa, entendido como un género específico, sin estrategias dramáticas, carente de técnicas de relato y, por tanto, sin una organización narrativa precisa. Por el contrario, se dice que el cine de ficción responde a todas (o casi todas) las cualidades que no tiene el documental. Es verdad que uno de los atractivos que suscitan los documentales es su capacidad para levantar o despertar cuestiones políticas y someterla a la actualidad. También es posible que el documental no ofrezca un camino tan directo o escénico al inconsciente como lo hacen la mayoría de las ficciones. Los documentales son una parte fundamental de “...las formaciones discursivas, los juegos sintácticos y las estrategias retóricas a través de los que placer y poder, ideologías y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible.”⁷⁸

En ellos vemos imágenes del mundo y éstas reflejan aspectos sociales, culturales, políticos... La objetividad aparece como un criterio y punto de compromiso determinante. El aserto de que “esto es así”, o “esto ha sucedido de esta manera”, con su implícita confirmación “¿Verdad?” nos induce a aceptar lo que se nos plantea, hace de la objetividad y lo denotativo un aliado natural de la retórica documental. Parece claro que el

⁷⁸ Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. 1997. pág. 39.

vínculo que tiene el documental con los acontecimientos de la realidad se convierte en el rasgo esencial y particular de esta modalidad cinematográfica: utiliza la grabación del sonido directo como efecto de verosimilitud; el emplazamiento de una cámara ligera y móvil⁷⁹ que refleja los hechos *in situ*, las entrevistas de los testigos presenciales, etc. Los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores creemos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente de la misma forma si la cámara y la grabadora no hubieran estado allí. La literalidad del documental se centra en torno al aspecto de las cosas en el mundo como un índice de significado. Todo esto, permite que el registro de las imágenes va a contribuir a la conformación de la memoria histórica y a crear una sensación veraz de los acontecimientos reflejados. Por tanto, el documental se balancea entre el reconocimiento de la realidad histórica y el reconocimiento de una argumentación sobre la misma.

En el cine de ficción, el espectador lleva a cabo una racionalización de la película al considerar la distancia metafórica de la realidad histórica con el arranque de la historia (“Érase una vez...”) y la clausura (“Y así son las cosas...”). De manera que el texto presenta una **representación metonímica** del mundo tal y como lo conocemos. En cambio el documental exhibe una **reproducción metonímica** donde la ficción alcanza un “efecto de realidad” suministrando datos históricos auténticos en el universo

⁷⁹ Otra cosa es el tono o el tratamiento de estos instrumentos pues en la actualidad televisiva, por ejemplo, existe una intencionada espectacularización de las imágenes. Se procede a recursos digitales deslumbrantes y hasta se logra manipular la información. Entonces es cuando, en términos de Baudrillard, alcanzamos el reino de los simulacros.

imaginario (trajes, herramientas, vehículos, lugares o personajes conocidos), las mismas referencias en el documental sirven como garante tangible del mismo mundo histórico al que se alude para apoyarse en la propia argumentación.

Así pues, el documental es mucho más complejo y no puede constituirse como una sola “categoría genérica”. En todo caso debiera precisarse el tratamiento llevado a cabo por los documentales⁸⁰. Además, existen otro tipo de películas, al margen del documental, que tampoco tienen vocación de narrar sino que pretenden reducirlos a la mínima expresión o bien reflexionar sobre los mismos mecanismos ficcionales sin necesidad de dar fe sobre los avatares históricos, sociales, culturales, etc.

Véase, por ejemplo, *Wavelength* (1966-1967) de Michael Snow: un único plano en *zoom* hacia delante y el sonido en *off* invita al espectador a imaginarse un suceso narrativo (en el fuera de campo). Este cine no - ficcional, también busca subvertir algunos componentes del relato con objeto de ver las posibilidades de dichos materiales o jugar con rasgos visuales para darles una orientación formalista. Una ilustración de esto último son los experimentos plásticos de José Val del Omar⁸¹ (*Aguaespejo granadino*, 1954; *Fuego en Castilla*, 1959) donde el *collage*, la sinestesia

⁸⁰ Uno de los mayores expertos en la materia, Bill Nichols, establece una categorización según las modalidades de representación documental: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. En ellas puede constatarse cómo hay determinadas tácticas narrativas comunes a la ficción clásica. Ver en: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós, 1997. págs 65-106.

⁸¹ Nació en 1904, Granada, y falleció en 1982, en Madrid. Fue inventor de aparatos audiovisuales y cineasta. Realizó importantes aportaciones en el campo de la óptica: objetivo de ángulo variable (*zoom*), pantalla cóncava, imagen panorámica e iluminación táctil. Autor de numerosos documentales y fotografías sobre la actuación de las *Misiones Pedagógicas de la República* (1933 y 1934). Creador de efectos especiales en los estudios Chamartin, fundador del Laboratorio Experimental del Electroacústica de Radio Nacional de España, así como del Servicio Audiovisual del Instituto de Cultura entre otras actividades. Cristina Esteban realizó un didáctico mediometrage biográfico - *Ojalá* (1994) - sobre la obra de este artista y científico tan heterodoxo como interesante.

táctil o sonora, etc., son proporcionados gracias a un constante tratamiento deformado de las imágenes figurativas y/o abstractas.

Resulta evidente que, para que una película sea totalmente no ficcional, también tendría que ser no-representativa, es decir, no tendría que reconocerse ninguna forma visual, ni tampoco podríamos advertir los parámetros temporales, ni habría posibilidad de encontrar una relación sucesiva de imágenes, ni asociaríamos la relación fenomenológica de causa - efecto entre los planos o las funciones significativas de los elementos visuales... Todas estas relaciones que habitualmente percibimos en el cine narrativo son gestionadas para que se tenga la impresión de un desarrollo imaginario gobernado por una instancia narrativa. Y esto es imposible que se cumpla plenamente en las películas no ficcionales pues en la mayoría de ellas hay una explícita operación enunciativa donde entran aspectos cercanos al cine de ficción.

Además, si una película no ficcional pudiera existir, el espectador tendría la natural inclinación a convertir cualquier elemento en una mínima línea narrativa al interpretar o justificar la imagen. Veamos un ejemplo para comprender este curioso fenómeno del espectador. En el film experimental citado arriba, del artista y cineasta canadiense independiente Michael Snow⁸², *Wavelength*, vemos un pausado avance de *zoom* acercándose a las ventanas de una sala vacía. Tras ellas, puede observarse el ajetreo cotidiano urbano de una calle durante buena parte de los 45 minutos del *zoom* lento. A lo largo de todo ese tiempo, escuchamos el sonido directo del exterior. Sin

⁸² Nació el 10 de diciembre de 1929 en Toronto. Es hijo de un ingeniero inglés y de una pianista canadiense-francesa. Desde muy pronto desarrolló sus aptitudes artísticas y ya tenía talento para la música (especialmente el jazz). Entre sus trabajos experimentales de vanguardia destacan: *New York Eye and Ear Control* (1964); *Short Shave* (1965); *Back and Forth, One Second in Montreal* (1969) *La Région centrale/The Central Region* (1971); *Two slides to Every Story* (1974); *So Is It This* (1983); *Sealed Figures* (1989), entre otros.

embargo, cuando se ha realizado la mitad del movimiento óptico de las lentes, el espectador escucha un disparo en fuera de campo. Pero la cámara, sin moverse de su emplazamiento, continúa inalterable en el avance del *zoom*. El espectador ya ha comenzado a alimentar su fantasía con esa única información sonora. La ausencia de su propia representación, activa las expectativas formadas por aquello que ha sido sugerido con el **sonido diegético**. Lo cual sobredimensiona el único dato **aportado** sin ser **mostrado**, ni **representado visualmente** (en todo caso de forma sonora). Se trata, pues, de un ejercicio experimental donde Snow elude toda posibilidad de **narrativizar** un hecho.

Pero la película no acaba, tras la mínima expectativa, con la decepción del espectador. El *zoom* avanza hasta alcanzar a una fotografía enmarcada. El objetivo de la cámara llega a cubrir toda la pantalla con la imagen fija. Es una foto en blanco y negro de la orilla de una playa. Pero simultáneamente a la exposición de la imagen fotográfica, **escuchamos** el ir y venir de las olas (y anulándose el ruidoso ajetreo urbano). Esta información sonora no pertenece al marco visual (hemos visto durante unos 35 minutos un contexto urbano por las ventanas de la sala vacía) sino que, nuevamente, nos estimula la imaginación para construir, con ello, nuestro propio sentido. Entonces, cabría preguntarse desde qué lugar ha sido formalizada la **acusmatización**.⁸³ O mejor aún, desde qué instancia se ha tomado el desplazamiento óptico para alcanzar una minimizada **representación** audio-visual. Esta pregunta puede arrojar alguna luz sobre la intencionalidad de la misma **representación**: no se trata de transmitir una

⁸³ El sonido acusmático es aquella fuente sonora desligada de su objeto original. Aquello que se oye y se independiza del tiempo y lugar que se ha manifestado. Por ejemplo, si escuchamos un concierto de Beethoven en un equipo musical la **fuentes sonora acusmática** proviene del aparato, pero no del lugar, ni del momento en que se grabó dicho concierto. En Gêrtrudix Barrio, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones Laberinto Comunicación. 2003. pág. 153.

información sino de expresar unos materiales a través de unas mínimas operaciones que permiten traslucir un **gesto narrativo**. En el caso que nos ocupa tenemos un sonido que, lejos de ser independiente a la imagen, aporta una interpretación a la foto mostrada. El sonido ayuda a referenciar la imagen para que el espectador pueda sugestionarse con esta vinculación y así fantasear sobre ella pues carece de vida ante la falta de movimiento: sólo vemos un espacio privado que es presentado vacío y muerto⁸⁴. En suma, la presencia de un campo visual vacío y la falta de movimiento activan en el espectador una expectativa generada a través de los puntuales datos suministrados por la instancia narradora. Pero el movimiento óptico de la cámara y las escasas informaciones suministradas (sonido *off* del disparo y de las olas), más el contraste generado entre espacio vacío (la sala: silencio y ausencia de figuras humanas) y espacio lleno (la calle: saturada de información sonora y de personas) nos hacen pensar en una **instancia narradora**.

Volviendo al concepto de cine de ficción, lo primero que me pregunto es qué se entiende por narrar. Esta aclaración permitirá encontrar, de algún modo, algún tipo de frontera sobre la cual hallar el territorio cinematográfico del documental. Narrar consiste en contar una historia, un acontecimiento, ya sea **real** o **imaginario**. Es independiente del hecho cinematográfico. Lo narrativo no pertenece al ámbito específico de lo cinematográfico. Y esto nos hace pensar en dos cosas: primero, que el desarrollo de la historia se delegue a la libertad del narrador y que puedan emplearse ciertas estrategias o trucos para lograr sus efectos. Segundo, que el relato adquiera un desarrollo narrativo formalizado con unas normas

⁸⁴ Dicho espacio privado o interior contrasta con el exterior de la sala ya que podemos apreciar una vía pública llena de vehículos y ciudadanos.

acordadas (tácita o explícitamente, según sea el caso) por el narrador y también “por los modelos en los que se conforma.”⁸⁵

Al margen de esta última consideración, Christian Metz definía lo **cinematográfico**⁸⁶ como todo lo que es específico de su propio **lenguaje**, es decir, todos los dispositivos que son inherentes a la consustancialidad fílmica y que se constituyen como un lenguaje propio. Es cierto que en los primeros tiempos, el cine estuvo excesivamente contaminado por materiales ajenos a su especificidad. Véase, por ejemplo, los *films d'art*⁸⁷ de 1908-1914. La denominación de esta corriente francesa vino de la compañía de los hermanos Lafitte que trataron de sacar del anonimato (que era lo habitual en aquellos tiempos), a los artífices de sus producciones contratando a grandes escritores (Anatole France, Jules Lemaitre, Lavedan, Richepin, Sardou, Rostand, etc.), a los intérpretes más célebres de la *Comédie Française* (Mounet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sarah Bernhardt, etc), incluso a los mejores escenógrafos y músicos. Todo ello era para encumbrar y ennoblecer el séptimo arte a raíz de una crisis en la cual los temas parecían haberse agotado. Por esta razón se intentó incorporar las cualidades teatrales y literarias: para levantar de nuevo el vuelo comercial del cine. Pero, al final, ello derivó en la mera reproducción o traslación del espectáculo teatral y el material exhibido comenzó a carecer de las propiedades estrictamente cinematográficas, convirtiéndose, al final, en una mera ilustración visual del espectáculo teatral.

Sin embargo, un ejemplo opuesto a lo expuesto arriba ilustra el concepto metziano de lo cinematográfico. Podemos constatarlo con la

⁸⁵ Aumont, J; Bergala, A; Vernet, M; Marie, M: Op. cit. pág. 92.

⁸⁶ Metz, Christian: *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta. 1973/*Langage et Cinéma*. París: Albatros. 1977.

⁸⁷ Probablemente, la película más paradigmática que resume esta tendencia fue *L'assassinat du duc de Guise* (1908).

adaptación que hace Benito Perojo de la zarzuela homónima de Ricardo de la Vega *La verbena de la Paloma* (1935). Recordemos sucintamente que se trata de un texto teatral costumbrista y cuyo origen proviene del teatro por horas finisecular. Al ser trasladado a la pantalla tuvo que ampliarse dicho texto para convertirse en el formato de un largometraje. Los añadidos y desarrollos de la película de Perojo no solo respetan fielmente el espíritu de la obra original sino que la revitalizan y actualizan desde una mirada populista a través de un marcado punto de vista republicano. Variaciones tan brillantes como el tema de los mantones de Manila, monólogo teatral que ocupaba apenas una sola línea, o como el baile de la mazurka en el salón aristocrático que nos permiten comprobar el neto rechazo de una música interclasista. Además, encontramos hallazgos cinematográficos tan audaces como el montaje de atracciones eisensteniano entre el novio protagonista cantando una romanza popular en la imprenta donde trabaja y alternado con el taller de su novia Susana. O bien otros temas musicales en los que recurre al efecto Kulechov mediante la relación de contigüidad entre planos (véase las réplicas entre vecinos dentro de una misma canción y en distintos lugares del barrio). Por tanto, la película de Perojo⁸⁸ ha conseguido desprenderse de su material original recreando “...la teatralidad desde una nueva perspectiva para articular una dramaturgia irreductiblemente cinematográfica de minuciosa y trabajada historicidad, pero también lúcidamente exenta de la menor nostalgia”⁸⁹.

⁸⁸ Ver un detallado análisis de Félix Fanés en *Antología Crítica del Cine Español 1906-1995. Flor en la sombra*: Madrid. Cátedra/ Filmoteca Española. Serie mayor. Julio Pérez Perucha (ed.). págs. 98-100.

⁸⁹ Téllez, José Luis: *La verbena de la Paloma* en *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Díaz y Gallejones (Diorama). 1996. pág.25. Y sobre la figura del cineasta cosmopolita y republicano ver el documentado trabajo de Román Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española/Ministerio de Cultura.1994.

Retomando lo que estábamos planteando, la nueva historiografía ha considerado el cine como el resultado de un laborioso proceso de intertextualidad respecto a las demás artes. Esto quiere decir que el cine narrativo tiene que manifestarse a partir de una serie de presupuestos que no tienen que nada que ver con su propio lenguaje. Lo narrativo es, estrictamente, algo extra-cinematográfico puesto que está vinculado con el teatro, la novela decimonónica los relatos de la tradición oral⁹⁰ o la conversación cotidiana: los sistemas de narración han sido desarrollados fuera del cine y, desde luego, históricamente antes de su existencia. Esto explica, por ejemplo, que las funciones de los personajes de una película puedan ser estudiadas con los planteamientos formalistas narratológicos de Vladimir Propp⁹¹ (1895-1970). En su conocido trabajo propone un listado de funciones de personajes que representan la base morfológica de los cuentos maravillosos: interdicción, transgresión, partida, vuelta, victoria...

Por otra parte, también podemos emplear los diversos elementos para una teoría semántica del relato mítico que desarrolló Greimas⁹² inspirándose en las bases estructuralistas de Lévi-Strauss. Partía de la base de que toda descripción del mito debe tener en cuenta tres elementos fundamentales que son el armazón, el mensaje y el código. Analizaba el relato como una estructura semántica simple. Lejos de preocuparse por la interpretación de

⁹⁰ En el último trabajo de Tim Burton, *Big Fish* (2003), encontramos una sensible y brillante reflexión en torno al concepto de la verdad a través de la manifiesta verbalización del imaginario. En ella recupera los relatos de la tradición oral para intentar defender el hecho de que el imaginario es tan verdadero, o más, y que bebe de la misma la realidad: “*La ligne de séparation entre la réalité et l’imaginaire est constamment floue. L’ élection d’Arnold Schwarzenegger comme gouverneur de Californie, est-ce la réalité? Por moi, l’imaginaire est plus vrai. J’apprécie les gens qui admettent qu’un fantasme, s’il parle aux gens, leur apporte plus de réalité.*” Declaraciones realizadas por Tim Burton a Michel Ciment y Lauren Vachaud en *Positif* n° 517 Marzo, 2004, pág. 16.

⁹¹ *Morphologie du conte* Paris: Seuil, 1970. En España fue traducido en la editorial Fundamentos. Similares presupuestos metodológicos emplearon en su conocido estudio sobre el estilo cinematográfico y modo de producción hollywoodiense hasta 1960. Ver Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.

⁹² Greimas, Algirdas-Julien: “*Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*”. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo en Comunicaciones. 1972. Traducción de Beatriz Dorriots.

los enunciados, la teoría semántica se dedica a analizar los enunciados articulados en los relatos.

El propio fundador del cine narrativo canónico, David Wark Griffith, reconocía que el origen de sus operaciones venía de los trucos del relato dickensiano para llevarlos a las imágenes y así potenciar los recursos técnicos del cine, aunque José Javier Marzal precisa que la esencia del cine de Griffith no está en la novela, sino en el melodrama teatral donde el cineasta norteamericano consolidó sus trabajos. El melodrama teatral incorporó una variedad de efectos visuales en el escenario, como las vistas ópticas, o el destacado papel de los decorados como fuente informativa y estética de la propia representación. Sin duda ejerció un gran impacto en Griffith puesto que impulsó una serie de técnicas destinadas al desarrollo lineal y continuo de la acción narrativa: los cambios de escena con fundidos, los cuales definieron el concepto de secuencia o la utilización de los *flash backs*. Pero también fueron decisivas, para la formación del imaginario cinematográfico, otras prácticas espectaculares no narrativas, como la pantomima, el vodevil o el *music-hall*⁹³.

Por otro lado, Tom Gunning defiende la idea de que el rasgo definitorio de la obra griffithiana es su hábil combinación de los dos sistemas de representación: aquellos vinculados a los espectáculos de atracciones en los cuales se empleaba la figura del explicador⁹⁴ y el sistema de integración narrativa que el cine americano consolidó en el primer decenio del siglo XX, donde el relato cinematográfico adquirió una total

⁹³ Marzal, José Javier: *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra. 1998. pág. 51.

⁹⁴ Se encargaba de hacer los comentarios durante las proyecciones y en los locales de *music-hall* de los orígenes. Sobre esta figura hay un sensible relato de Gert Hofmann: *El narrador de películas*. Madrid: Anaya & Muchnick. 1993. Traducido del alemán por Helga Pawlowsky.

autonomía⁹⁵. Esto supuso la desaparición de la figura del explicador, ya que el cine fue capaz de producir sus propias instancias narrativas.

Según Tom Gunning, en este desarrollo “...la narratividad define la fuerza motora del acto de filmar y demuestra la existencia de una importante separación entre el nuevo cine de integración narrativa y el viejo sistema del explicador. El desarrollo del cine se orienta hacia la explicación de relatos”⁹⁶.

El propio estudioso norteamericano del cine primitivo plantea que el cine narrativo de Griffith organizó el proceso de montaje según la importancia que tenían los elementos narrativos, como la organización del trabajo de los actores en relación a lo narrado, el empleo funcional de los espacios dramáticos o la producción de un universo diegético en el que todos los elementos que están en juego adquirieran un enorme grado de verosimilitud.

Existe otro rasgo que caracteriza al cine narrativo clásico. Me refiero a la anulación del sujeto de enunciación. En este cine, nunca son expuestos directamente los dispositivos discursivos. Hay un claro esfuerzo por borrarlos. No existen miradas directas de interpelación a la cámara y la instancia narradora siempre es camuflada o escamoteada. Estamos, pues, ante una transparencia narrativa que consiste en hacernos creer que la pantalla es el mundo y no está sujeta a ningún tipo de ley discursiva. El montaje intenta provocar la sensación de continuidad y pretende transformar la película en un todo perfectamente integrado que refleje la objetividad del

⁹⁵ Ver la noción de los Modos de Representación Institucional en *El tragaluz del Infinito* de Noël Burch. Madrid: Cátedra. 1997.

⁹⁶ Gunning, Tom: *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Chicago: University of Illinois Press. 1991. pág. 290.

raccord o sistema de sutura entre los diferentes planos que componen la película. El *raccord* debe impedir que el espectador tome consciencia del fragmento, de los cambios de plano y del sentido de discontinuidad del propio relato. Así, el espectador se encuentra (auto)engañado frente a un proceso de objetivación que pretende ser mostrado al mundo como algo perfectamente entrelazado. El público que se enfrenta a una película clásica acaba perdiendo la consciencia de lo fragmentario y concibe el film como un todo compacto.

Sin embargo, pese a estas diferencias, encontramos paradójicamente coincidencias formales en los dos ámbitos: narrativo / no - narrativo. Dicho con otras palabras, en el cine narrativo no todo conduce a un claro sistema de representación con la exclusiva vocación de ficcionar. Incluso, en ocasiones, resulta harto complicado establecer una clara frontera entre ambos mundos cinematográficos. Una prueba la tenemos en la reciente publicación de Antonio Weinrichter que ubica un indefinido marco para la no-ficción. Aunque, en este caso no queda nada clara la noción del documental convencional:

“No ficción. Una categoría negativa que designa una ‘terra incógnita’, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer síntesis de ficción, de información y de reflexión: Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva”⁹⁷

⁹⁷ Weinrichter, Antonio: *Desvíos de lo real*. Festival Internacional de Cine de Las Palmas, con la colaboración de IV AC -La Filmoteca y CGAI.

Paradójicamente, en el interior del cine de integración narrativa encontramos unos materiales abstractos: los fundidos en negro, las panorámicas sucesivas, los juegos de composición como los re-encuadres, el color, etc. Además, podemos encontrar películas que bordean, con virtuoso malabarismo, la frontera entre el cine de ficción con el documental. Hoy en día encontramos no pocos cineastas que apuestan por una línea reflexiva de esa convivencia entre los dos ámbitos cinematográficos. José Luis Guerín, Chris Marker o Agnès Varda, Abbas Kiarostami, son algunos de los cineastas fronterizos que tratan de explorar las nuevas líneas expresivas. A través de una serie de dispositivos técnicos y narrativos, propios de la ficción cinematográfica (alternancia de planos y contraplanos, continuos efectos de re-encuadre, elipsis sugeridas, planos de espacios vacíos -los *pillows shots*-, montaje continuo...) consiguen bordear el filo para tocar sutilmente el otro territorio con objeto de aproximarnos a la realidad de una forma más directa y verdadera⁹⁸.

Sin embargo, existe otra serie de realizadores que adornan o visten el documental bajo rasgos espectaculares para convertirlo en objeto de consumo inmediato. Su destino fagocitador encuentra en el medio televisivo su mejor huésped. No en vano este tipo de documentales son generados con una fuerte dosis de complicidad para el espectador. El modelo del documental ramplón, epidérmico y anecdótico, que sigue los dictados de la trivialidad de los enunciados es lo que prevalece en una serie de trabajos donde se privilegia la espectacularización visual a base de efectos emocionales o visuales. Los documentales del tándem Javier Rioyo-José

⁹⁸ Sobre estas consideraciones ver mi artículo publicado en el *fanzine* de Radio City nº 2 (noviembre, 2001): *En construcción* (2001) de José Luis Guerín. págs. 22-23. Y sobre la resbaladiza frontera entre la narración y el documental hay un brillante análisis de *Tren de sombras* de José Luis Guerín (1996) en Company, Juan Miguel; Marzal, José Javier: *La mirada cautiva*. Formas de ver en el cine contemporáneo. Generalitat Valenciana. Colección Arte, Estética y pensamiento. págs. 123-132.

Luis López Linares son una buena muestra de ello⁹⁹. Existe, además, en esta misma línea otra serie de documentales con vocación periodística que procuran investigar determinados fenómenos sociales¹⁰⁰. Y el hecho de que, en el medio televisivo, haya una acusada tendencia por convertir en espectáculo visual la propia realidad permite comprender la aparición de numerosas producciones documentales¹⁰¹: las imágenes de los informativos de televisión procuran ser las más llamativas, las más fastuosas, las más sensacionalistas; los anuncios publicitarios persiguen la mayor sofisticación y detalle visual con los nuevos equipos digitales: el imaginario y el realismo visual se confunden; el público se convierte en los propios actores del mismo espectáculo televisivo... Por tanto estos son algunos de los factores que nos inducen a pensar en la euforia que está teniendo el documental en nuestros días: la misma realidad se convierte en argumento espectacular, en un mundo platónico donde ya no se percibe la realidad que está ahí sino sólo imágenes: simulan algo que ya no es accesible excepto a través de estas simulaciones.

Por el contrario, el cine que se decanta por la vía explorativa o experimental evita el sistemático empleo de los rasgos narrativos. Aunque, esto no significa que, de forma puntual, conserve algún elemento narrativo útil a sus expectativas formales. Bien porque, precisamente, se busque

⁹⁹ En el año 2000 se celebró el centenario del nacimiento de Luis Buñuel. Y los mass-media se apresuraron a realizar no pocas efemérides para sacar provecho de tan iconoclasta figura. De manera que comenzaron a invadir museos, librerías y comercios, exposiciones, ensayos, revistas, videos, al tiempo que se hacían retrospectivas del cineasta aragonés en Filmotecas o canales televisivos. En este mismo contexto se estrenó, por doble vía además (en salas de cine y televisión) “*A propósito de Buñuel*” de Javier Rioyo y José Luis López Linares (2000).

¹⁰⁰ *La espalda del mundo* (2000) de Javier Corcuera es un loable trabajo de denuncia sobre los marginados del sistema.

¹⁰¹ Un ejemplo intermedio en el que se emplea la ficción con el documental desde el terreno del cine de autor es el Grupo Dogma 95. Visto con la perspectiva que ofrece el tiempo se ha confirmado que, pese a algunas interesantes películas (*Celebración* o *Italiano para principiantes...*), no fue más que una hábil promoción del cine danés. La propuesta de Dogma 95 apunta hacia la exhibición de un realismo desmesurado en la puesta en escena y lo más accesible a nuestra percepción de la realidad. Ver Marzal, José Javier: “*Atrapar la emoción: y el grupo Dogma 95 ante el cine digital*”. *Arbor* CLXXIV. n.º 686 (febrero, 2003). págs.373 -389.

analizar las consecuencias últimas de un rasgo narrativo (por ejemplo, la relación de los límites del encuadre: el campo y el contracampo), o bien porque, en ocasiones, difiera en la regularización de una práctica propia del relato episódico. Hay filmes, como los del canadiense Norman McLaren (*Neighbours*, 1952; *Rhythmic*, 1956; *Chairy Tale*, 1957), que combinan una serializada réplica de elementos o figuras (sin expectativa dramática, ni personajes) con la velocidad del movimiento visual. Pese a esta notable desvinculación del cine clásico, en el fondo recupera uno de los conceptos básicos del modelo tradicional narrativo: la impresión de un proceso lógico de imágenes que llevan a una resolución final.

Además debo matizar que, en la actualidad, hay una serie de películas de ficción que pone en práctica algunas rutinas técnicas del documental con el fin de escamotear, de algún modo la dramatización. Es, en el fondo, una operación de restituir “lo real” mediante combinaciones entre la ficción y el documental (películas de Ken Loach, los hermanos Dardenne, Winterbottom...) donde, igualmente, ofrecen algunos juegos visuales de índole espectacular. También existe una variante de la ficción que emplea de forma neta, las técnicas, las operaciones persuasivas y la presentación del mundo histórico esforzándose en ser verosímil pero en absoluto real u objetiva: me refiero al falso documental. En él se vierten numerosos datos históricos falsos creando un mundo que parece real pero no es auténtico sino forjado de un universo ficcional.

Por otra parte, y para ir concluyendo, Aumont expone que las críticas vertidas sobre el cine narrativo clásico se inspiran en el hecho de que el séptimo arte se “... descarrió al alinearse con el modelo hollywoodiano. Este tendría tres errores: ser americano y, por tanto, políticamente determinado;

ser narrativo en la más estricta tradición del siglo XIX; y ser industrial, es decir fabricante de productos calibrados.”¹⁰²

En una primera vista, estas apreciaciones, podrían ser ciertas y, en cierta medida, razonables. Sin embargo, una reflexión más profunda permite ver que tales argumentos no cubren la totalidad del cine “clásico” pues existen otras cinematografías que han bebido y beben aún de las bases fundacionales del cine narrativo clásico. En España, Francia, Alemania, Italia o Gran Bretaña, se ha emulado incluso, durante muchos años al modelo hollywoodiense¹⁰³ sin menoscabo de las propias raíces culturales de cada país. Y, por otro lado, determinadas producciones europeas combinan algunas convenciones narrativas con audacias más o menos innovadoras.

Además, puede parecer que el cine no-narrativo, se vea como un cine de significantes sin significados. Y, por el contrario, el cine narrativo clásico, se conciba como un cine de contenidos pero, a la vez, carente de operaciones significantes. Por otra parte, encontramos películas no-narrativas (véase documentales) con enormes dosis de significados articulando apenas significantes. De ahí que se pueda argumentar que en el cine no solo hay contenido ideológico. Independientemente de que se trate del narrativo o del no-narrativo los dispositivos fílmicos son válidos tanto para uno como para otro. Y la idea de una alienación del cine narrativo conservando los modelos novelescos y teatrales obedece a un par de equívocos. Primero, se da por sentado el hecho de que el lenguaje específico de lo cinematográfico no tiene que estar contaminado por otros lenguajes. El segundo equívoco responde a un cierto olvido por el reconocimiento de los medios fílmicos. Y ello, en gran medida, responde a una mayor atención

¹⁰² Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet, M.: Op. cit. pág. 93.

¹⁰³ Véase Cifesa, Pathé, Rank, Ufa, Lux...

prestada a los relatos en detrimento de las figuras particulares de la expresión cinematográfica como, por ejemplo, el montaje alterno, la planificación, los movimientos de cámaras... Todo ello exhibido en aras de una mayor claridad y efectividad narrativa para el público cinematográfico.

En cuanto al cine no-narrativo, es cierto que todas estas articulaciones no están orientadas a un énfasis dramático. Entre otras muchas razones (y por obvio que resulte), porque precisamente se prescinde de contar una historia. Sin embargo, ya he señalado más arriba, que el cine experimental conserva algunos rasgos narrativos. Aún así, podemos advertir ejemplos radicales (véase el film comentado de Michael Snow) en los cuales puede mantenerse una mínima intriga basada en algún dato ofrecido por los medios cinematográficos que sirven para crear los efectos narrativos. Aunque, también, se debe recordar que el cine narrativo no siempre trabaja con la creación de una expectativa dramática y que, incluso, ocasionalmente, recurre a determinadas exploraciones formales.

Está claro que el cine con vocación globalizadora se sustenta en lo narrativo. Es cuantitativamente importante y dominante. Pero esto no significa tampoco que sea el que despierte mayor entusiasmo por parte de los historiadores y estudiosos del cine; todo lo contrario. Al tratarse de una producción estandarizada (por su carácter serializado) y conservadora (en el sentido literal de la palabra) lo convierte en un trabajo industrial. De ahí que, en la actualidad, haya surgido una serie de productos que pretenden revalorizar la creación artística artesanal. Este tipo de filmes ha sido adjetivado como **independientes**¹⁰⁴ con el único fin de activar una industria

¹⁰⁴ El caso de Robert Rodriguez con *El Mariachi* (1992) es ejemplar en este sentido. Un avispa productor la despolvió de un almacén y la convirtió en una película de serie B. Tal fue el éxito comercial que, tres años después, llevó a cabo un *remake* internacional: *Desperado*.

en fase de estancamiento creativo. Pero este mismo encumbramiento se tiene que ver con precaución, dado que se puede dar una visión demasiado idealista de la figura romántica del creador solitario que requiere de la inspiración artística.

Por tanto, respecto a lo dicho hasta ahora, cabe señalar que tiene que haber una clara justificación para que cualquier película, sea narrativa o no, pueda ser susceptible de una reflexión. Ni el contenido explícito de una película puede explicar el enunciado textual, ni tampoco podemos asegurar que los elementos formales (los significantes del significado) puedan ser los únicos aspectos interesantes para analizar. Así pues, en ningún caso son rasgos exclusivos de un determinado tipo de cine (ya sea narrativo o no). En este sentido cabría hablar de cómo se procede a llevar la representación de la realidad y en qué registros la llevamos a cabo. Para ello quisiera volver al punto de partida y centrarme en la noción de realismo. Esta orientación plástica es importante para contrastar cómo se exhibe este concepto en el cine “documental” y, por otro lado, de qué manera puede convivir éste con el cine narrativo clásico puesto que la relación de ambos fue, precisamente, el estilo de Rossellini.

En primer lugar hay que destacar que el realismo documental formula el acuerdo que establecemos entre el texto y el referente histórico, “...minimizando la resistencia o duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad. Junto con las cuestiones más específicas de perspectiva y comentario, de estilo personal y retórica, el realismo es la serie de convenciones y normas para la representación visual que aborda prácticamente todo texto documental.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997. pág. 217. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.

¿Y este realismo puede adscribirse al cine de ficción? La respuesta es, indudablemente, no. No es lo mismo porque el documental obedece a unas exigencias concretas y también plantea una serie de conflictos ajenos al cine narrativo, como indicaré más adelante. Ya he señalado antes que en el cine de ficción, el realismo narrativo restituye un mundo **aparentemente verdadero**¹⁰⁶. El realismo de ficción hace que sea **verosímil** el universo creado. Este realismo ontológico se aleja del concepto de **estilización**, cuyos rasgos narrativos y plásticos (convertidos en marcas enunciativas) permiten configurar el universo **simbolizado** por cualquier cineasta. Santos Zunzunegui lo señala también en términos más generales. Considera que la estilización es el empleo de unos esquemas míticos, arquetipos narrativos, estructuras preestablecidas por un determinado género y mediante elementos simbólicos:

“Esta búsqueda de elementos míticos conduce al relato hacia fuentes esenciales que actúan de matriz básica para la construcción del drama.”¹⁰⁷

En este caso lo mítico se opone a la noción del realismo para dar al proceso de la elaboración plástica una nueva orientación estética.

Pero volviendo a lo que nos ocupa, si en la ficción el realismo debe definirse como una recreación verosímil del universo imaginario, en el documental el tratamiento realista se convierte en un sólido argumento para abordar los hechos históricos de la forma más convincente. El realismo de la

¹⁰⁶ Entre los profesionales del cine existe la idea generalizada, a la hora de contar historias, de que para decir la verdad hay que mentir...

¹⁰⁷ Zunzunegui, Santos: “Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español” En Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio: *El cine de Manuel Mur Oti*. Orense: Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, 1999, págs. 21-22.

ficción suele exhibirse con un talante modesto¹⁰⁸ y reduce el sentido espectacular de los dispositivos fílmicos. La mirada de un realizador de ficción realista surge de los ritmos, de las cualidades texturales del mundo imaginario, de los detalles de la puesta en escena, los movimientos de cámara, el sonido, el montaje, etcétera, que en un primer momento dan la impresión de ser naturales, inevitables o simplemente de estar al servicio de la historia. En la narrativa hollywoodiense (especialmente a partir de los años 40 en los que, de forma significativa, se produjeron las primeras fisuras), el realismo lleva a cabo una miscelánea entre la construcción visual de un universo ficcional y la evidencia de un narrador con objeto de explicitar un discurso fílmico ejemplarizante para el espectador. Y en contraste a ésta, la narrativa moderna (véase la *Nouvelle Vague*, por ejemplo) aborda el realismo con la combinación entre el universo ficcional, a través de la hibridación de una serie de voces (objetivas y subjetivas) y la exhibición de un estilo personal o singular. Pero, en este caso, el discurso reflejado adquiere una mayor ambigüedad.

En cambio, la mirada del documentalista se centra en la adopción de un punto de vista sobre el mundo histórico desarrollado. *Shoah* (1985) de Claude Lanzman, es un elocuente ejemplo de cómo el realizador asume explícitamente el papel de figura comprometida que apela a la memoria haciéndose, incluso presente en las entrevistas, para que los supervivientes de los campos de concentración, puedan aliviar sus traumas¹⁰⁹ y, al mismo tiempo, den a conocer al mundo todo cuanto sucedió. Y aunque el argumento del documental está trazado a través de entrevistas, tanto el realizador como los entrevistados llegan a introducir comentarios en sus

¹⁰⁸ Ver el apartado 7.1 y 7.2 de los espacios dramáticos y de la fotografía de *Roma, ciudad abierta*.

¹⁰⁹ Sobre esta cuestión el profesor universitario norteamericano Bill Nichols es escéptico ya que tiene algunas dudas del valor terapéutico que pueda tener la evocación trágica de los supervivientes de los campos de exterminio. Ver en Nichols, Bill: Op. cit. pág. 81.

descripciones y relatos. El documental hace gala de una presentación sobria y descarnada de las cosas tal como se pueden percibir en nuestro actual entorno cotidiano. En este sentido, la cámara y el equipo de registro sonoro recogen el entorno perceptivo que habitualmente estamos acostumbrados a percibir con nuestros ojos y oídos. De manera que esa proximidad o familiaridad de la imagen y el sonido del documental respecto a la percepción real de la vida cotidiana parece legitimar el discurso fílmico, porque el realismo del reportaje fortalece la verdad revelada por la palabra y los rostros. Es, en gran medida, un lugar privilegiado por el cual se puede ver la vida e involucrarnos en ella. Pero también se dan la mano dos representaciones objetivas: aquella referente al mundo histórico y la explicitación de la retórica para esgrimir un razonamiento sobre la vida real y la verdad.

En suma, los dos tipos de cine expuestos (la ficción clásica, y el documental) podrían condensarse de una forma bastante sencilla. En cada caso planteado se efectúa un aserto en correspondencia a las cualidades plásticas del realismo y a la orientación dada a la propia representación de la realidad, aunque, básicamente, el realismo de la ficción está vinculado con el tratamiento estético. Mientras que en el documental el realismo descansa en la exposición de una racionalizada argumentación sobre el mundo:

“Sostiene una visión lógica del mundo, una visión en la que una perspectiva razonada parece subordinar y movilizar la pasión con objetivos propios en vez de orquestar los sentimientos para abordar o resolver contradicciones que siguen siendo espinosas para la razón o que se siguen de patrones de organización social (jerarquía, dominio, control, represión, rebelión, etc). En cualquier caso hay implicaciones ideológicas, pero el punto de partida y el énfasis

difieren. El realismo documental no es sólo un estilo sino también un código profesional, una ética y un ritual.”¹¹⁰

Sobre ambos territorios (ficción y no-ficción) será donde se mueva Rossellini en la trilogía que a continuación voy a analizar. En las películas neorrealistas del realizador italiano podremos apreciar la ficción de una experiencia. Pero esta ficción será compartida con el espectador para recoger la dimensión moral de su discurso fílmico.

¹¹⁰ Nichols, Bill: Op. cit. pág. 219.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE LA GUERRA

Capítulo 3. INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES PREVIAS.

3.1. El contexto cinematográfico de *Roma, città aperta*.

« Tous les chemins mènent à *Roma, città aperta* »

Jean Luc Godard (*Cahiers du cinéma*, nº 94, abril 1959, pág.22.)

Nadie duda de la enorme trascendencia que supuso *Roma, ciudad abierta*, pese a que, al comienzo de su exhibición en Italia, los profesionales y críticos contemporáneos acogieron con tibieza la película. Había muchos motivos que empujaban a reacciones negativas. Los principales fueron, más bien, políticos. Existían fuerzas sociales y políticas que deseaban orientar sus intereses partidistas cuando el país comenzaba a disfrutar de la libertad. Pero los distintos grupos políticos todavía no habían establecido las bases de un gobierno que pudiera equilibrar las distintas tendencias. Tras la liberación el país carecía de norte y los diferentes representantes temían que el siguiente gobierno democrático tomara posturas radicales frente a los nuevos y anhelados tiempos. Ello explica, por tanto, la razón por la cual se llevara una coalición tan dispar: democristianos, socialistas, comunistas, liberales y radicales. El democristiano De Gasperi tuvo que compartir, en distintas elecciones, su gobierno junto a la izquierda moderada y radical hasta mediados de los cincuenta, además de efectuar la nueva singladura nacional convirtiendo a Italia en una república, en lugar de una monarquía.

Así pues, la izquierda esperaba con impaciencia la película de Roberto Rossellini porque suponía la primera respuesta cinematográfica después de “la larga noche de invierno” dominada por el terror y el hambre, tal como vemos en los diálogos de la película al referirse al período político de la dictadura y la ocupación alemana. Durante el régimen fascista de Mussolini, el pueblo italiano respondió de forma pasiva al darse una represión más blanda que la llevada a cabo en Alemania con Hitler. Sin embargo, la invasión alemana significó, probablemente, el pretexto perfecto para sacudir las conciencias del ciudadano y ello encendió los ánimos de los más radicales. *Roma, ciudad abierta* supuso una enorme decepción para los comunistas al ver que sus figuras representativas iban siendo desdibujadas frente a la figura humana y liberal de un sacerdote. Los comunistas no eran retratados como grandes protagonistas sino como antihéroes. No había, pues, ninguna convicción de raíz marxista en un relato coral que estaba impregnado de un marcado realismo social. La burguesía no estaba representada al colaborar de forma tácita con las fuerzas del orden que apoyaron la ocupación, por lo que su omisión significa una muda denuncia hacia esta clase social. Y tampoco debió gustar nada el hecho de que se diera un perfil más humano a un oficial nazi. Ni siquiera entusiasmó a la Iglesia, ni a los democristianos, al comprobar la actividad clandestina de un cura que protegía a comunistas. Rossellini tenía claro que tan sólo se buscaba la verdad de unos hechos recientemente acaecidos. El filme tenía que prescindir de cierto espesor ideológico para evitar el carácter propagandístico ya que el criterio básico que esgrimía Roberto Rossellini con su colaborador, Sergio Amidei, como veremos más adelante en el trabajo, era aligerar el discurso ideológico de la película. De haber sido más propagandística, la película se hubiese convertido, probablemente, en un discurso más coyuntural y parcial en la descripción de los hechos. Por otra parte, la película también habría carecido de una perspectiva universal.

El tiempo ha dado la razón a Rossellini al constatarse que *Roma, ciudad abierta* se erige en una película humanista, no exenta de una orientación ideológica al apoyar la libertad y repudiar la práctica represiva y violenta de los alemanes sobre el pueblo italiano. Esta dimensión más integradora y unitaria del sentir común con el ciudadano de a pie, ha permitido que la película continúe teniendo la misma fuerza y frescura que entonces.

Pero, como hemos señalado al principio, *Roma, ciudad abierta* tampoco fue bien recibida en el mismo ámbito cinematográfico. Tuvieron que ser primero los críticos y profesionales americanos y luego los franceses quienes se dieran cuenta del verdadero potencial que había en la película. Dominaba la desconfianza, incluso, como comprobaremos más tarde, entre los mismos colaboradores por las enormes dificultades que tuvieron para hacer la película. Cuando se vió terminada, muy poca gente apostaba por ella. La razón de este frío recibimiento era el hecho de que *Roma, ciudad abierta* ofrecía enormes transgresiones que no fueron comprendidas en el momento. Se cuestionó la calidad fotográfica debido a su naturaleza vaporosa y su descuidada composición plástica, aspecto este último evidente si se comparaba con la perfeccionista fotogenia de las producciones italianas del régimen fascista. Tampoco se valoró la interpretación naturalista (ya sea de los profesionales como de los actores improvisados), ni la dilatación temporal de las acciones narrativas donde se pretendía reflejar momentos auténticos de la propia realidad.

Roma, ciudad abierta sirvió de pórtico al *neorrealismo*, aunque los responsables no fueron conscientes de estar gestando una tendencia nueva. La película se realizó instintiva y espontáneamente con los escasos medios que disponían. Rossellini, como persona pragmática que era, se percató de

esta insuficiencia y vio con claridad que debía rentabilizarla en el terreno dramático. El cine italiano tenía que renacer de las cenizas, como el ave Fénix, para poder llevar a cabo films alejados de las instituciones y de las exigencias comerciales, pero sin excluir al público mayoritario. Por eso pudo advertirse, en los primeros pasos del *neorrealismo* con películas como *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942) de Alessandro Blasetti y *Obsesión* (*Ossessione* 1943) de Luchino Visconti, la necesidad de una cinematografía que fuera fiel reflejo de un entorno real, donde el espectador pudiera reconocerse con sus problemas cotidianos y sus conflictos morales. Rossellini observó la necesidad de una mirada generosa y paciente que permitiera encontrar, en la vastedad del mundo real, las particularidades del ser humano dentro de su espacio vital. Pero esto requería una operación selectiva de lugares, objetos y personas mediante un conocimiento muy respetuoso y profundo sobre todos ellos. Esta era, pues, la esencia del *neorrealismo*: tomar una postura moral, procurar indagar en la realidad para hallar la verdad.

3.2. El neorrealismo italiano.

Es frecuente encontrarse con una gran cantidad de textos sobre historia del cine los cuales señalan que el neorrealismo conforma una serie de características plenamente reconocibles: el rodaje en las calles ante la falta de estudios al terminar la guerra, (los más importantes de Roma, los *Cinecittá*, hoy en día aún activos, se emplearon como espacio de acogida para los refugiados, dado que se encontraban abandonados). Los materiales técnicos y de laboratorio se habían exportado a Alemania, por lo que las condiciones industriales eran muy difíciles. También se ha definido al neorrealismo por la intervención de actores no profesionales, el registro de

la realidad mediante procedimientos documentales, sin mediación de la industria cinematográfica y cierta apariencia de neutralidad discursiva ante las míseras circunstancias cotidianas. Los argumentos narrativos del neorrealismo fueron, sin duda, los hechos históricos: en concreto, la lucha contra el fascismo y la resistencia, así como las penurias sociales ocasionadas por el conflicto bélico. Sin embargo, y como veremos más adelante, el neorrealismo resultó más complejo que todo esto.

Para empezar, el cine neorrealista no fue la única producción italiana que se realizó durante el período que nos ocupa. Hubo una gran cantidad de películas comerciales que buscaban únicamente el entretenimiento y alcanzar un buen rendimiento de taquilla. Estas producciones tenían un claro sabor popular. Eran filmes que presentaban temas regionales, ambientes folclóricos, evocaciones operísticas e históricas, incluso de aventuras: *Noche de tempestad* (*Notte di tempesta*, Gianni Franciolini, 1945), *Un americano en vacaciones* (*Un americano in vacanza*, Luigi Zampa, 1945), *Las miserias de M. Travet* (*Le miserie de Monsú Travet*, Mario Soldati, 1945), *Rigoletto* (Carmine Gallone, 1946), *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1948) o *Águila Negra* (*Aquila Nera*, Riccardo Freda, 1946).

Por otra parte, conviene aclarar dos importantes aspectos sobre la tendencia neorrealista. En primer lugar, el neorrealismo no se presentó como una corriente unitaria y homogénea. Y en segundo lugar, debe aclararse que tampoco fue un punto y aparte respecto al cine precedente, o sea, el del régimen fascista.

La ausencia de una cohesión estética, puede explicarse, en buena medida, por la singular situación en que se encontraba la industria italiana. Y ello permitió un desarrollo espontáneo, sin un plan de acción por parte de

los cineastas que lo impulsaron. Tras la liberación del país, la industria estaba en proceso de reconversión y no existía un claro sistema organizado de producción, lo cual permitió la realización de proyectos inusuales: de hecho, las iniciativas procedían de situaciones nada comunes. Las principales películas neorrealistas se llevaron a cabo gracias a acuerdos y vinculaciones con las infraestructuras del régimen fascista, aunque se dieron paradójicas relaciones laborales debido al encuentro de personalidades muy alejadas entre sí (véase la relación del demócratacristiano Roberto Rossellini y el comunista Sergio Amidei en *Roma, ciudad abierta*).

No obstante, ya en 1947, puede decirse que la industria italiana comenzó a instalarse, hasta el punto de que convirtieron buena parte de sus productos en filmes de marca neorrealistas. La productora Lux, fundada por Ricardo Gualino, y llevada a su máximo apogeo por Carlo Ponti y Dino de Laurentis, ha sido una de las empresas fundamentales que contribuyó al desarrollo de las estructuras industriales. Para ello, cultivaron un tipo de cine en el cual combinaban elementos neorrealistas con géneros clásicos, como la comedia, el melodrama o la aventura. De Santis, Zampa, Lattuada o Soldati se aprestaron a esta contaminación estética y a convertir la misma tendencia neorrealista en un “género” exclusivo. Pero dicho registro dramático se saturó hasta derivar en el neorrealismo rosa o en la parodia. La Lux sucumbió a mediados de los cincuenta, casi al mismo tiempo que el neorrealismo.

Muchas de las propuestas más radicales llegaron a fructificar mediante apoyos económicos de asociaciones o de partidos políticos. Tal es el caso de *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946), que fue subvencionada por la Asociación Nacional de Partisanos Italianos. *La Terra Trema* (Luchino Visconti, 1948) surgió de un ambicioso proyecto respaldado por el Partido

Comunista Italiano que perseguía fines electoralistas con la película. En realidad, la película de Visconti se concibió como la primera parte de una trilogía sobre la lucha de clases desde la óptica marxista. Junto a esta historia de marineros, se pensó en otras dos, una sobre los mineros de azufre y otra acerca de los campesinos. *La Terra Trema* (La Tierra Tiembla) se rodó en Aci Treza, Sicilia, donde el escritor Verga enmarcaba su novela de *Malavoglia*, fuente inspiradora del film. Para muchos esta película supone el punto culminante del neorrealismo, aunque fue un sonoro fracaso comercial. Los pocos productores que se animaron a promover algunos filmes venían impulsados por iniciativas de los propios realizadores. Pero todas las propuestas trataron de revitalizar espontáneamente el cine italiano al encontrarse éste casi paralizado.

Así pues, en realidad surgieron múltiples opciones durante el período neorrealista. Desde posturas más humanistas en los que mostraron la crónica cotidiana como material poético de narración (Vittorio De Sica/Cesare Zavattini), pasando por cineastas más formalistas (llamados negativamente “*caligráficos*” por las esmeradas y sofisticadas puestas en escena: Lattuada, Castellani o Soldati). Además, podemos encontrar cineastas que se inspiraron en el cine clásico americano al integrar el imaginario hollywoodiense (el cine de Capra, el western, cine negro...) con el paisaje italiano y el hombre normal de la calle (el retrato del hombre corriente, el *common man*, era presentado, como una persona claramente solidaria, humilde, sin ideales políticos y con unas arraigadas convicciones cívicas). La versión italiana del *common man* fue el hombre *qualunque* (cualquiera), una réplica pobre de la política practicada por el presidente americano Roosevelt. Guglielmo Giannini fue el máximo dirigente del Frente dell’Uomo Qualunque, grupo político representado por ex fascistas que no llegaron a integrarse en el Frente Popular. Este partido obtuvo treinta

diputados en las primeras elecciones democráticas de la posguerra. En suma, Luigi Zampa, Pietro Germi y Alberto Lattuada (éste en su etapa neorrealista) se esforzaron en plantear “...el compromiso populista, la explotación del tipismo italiano y la estética neorrealista.”¹¹¹

El segundo aspecto que debe despejarse es la falsa idea de que el neorrealismo estableció una ruptura diáfana con el cine del régimen fascista. Más bien fue al contrario, ya que podemos encontrar bastantes elementos neorrealistas procedentes del régimen autoritario: desde esa firme defensa de un cine nacional, popular y realista, manifestada en las revistas *Cinema* (liderada por el hijo del duce, Vittorio Mussolini) y *Bianco e Nero* (revista creada por el mismo *Centro Sperimentale di Cinematografia*), hasta la propia repercusión que tuvo el acervo cultural impulsado por el *Centro Sperimentale di Roma* (tanto por los profesores - véase Umberto Barbaro, comunista y conocido opositor al gobierno fascista, o Luigi Chiarini, realizador cinematográfico liberal- como por los alumnos: Antonioni, Germi, De Santis, Rossellini...), entre los jóvenes escritores (Vittorini, Pratolini, Pavese) y los críticos (Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, etc.). Quienes intervinieron en estas revistas (Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Mario Alicata, Michelangelo Antonioni, Guido Aristarco) trataron de dar paulatinamente a los textos un talante más liberal. Todos ellos lograron arrojar luz sobre las más modernas nociones teóricas al traducir ensayos de Pudovkin, Eisenstein, Balazs o Arnheim.

Si comparamos la producción anterior con la década que nos ocupa, advertimos, en buena medida, ciertas similitudes cinematográficas. En la

¹¹¹ Quintana, Ángel: *El cine italiano 1942-1961 (Del neorrealismo a la modernidad)*. Barcelona: Paidós: 1997, pág. 101.

realización de una serie de películas rurales, comedias y relatos cotidianos con tono documental como *Tierra Madre* (Alessandro Blasetti, 1931), *¡Qué sinvergüenzas son los hombres!* (*Gli uomini che mascalzoni...*, Mario Camerini, 1932) se apreciaban rasgos de un referente cotidiano y familiar. Tales ingredientes son comunes al neorrealismo, sobre todo en la producción documental. En ella las máximas instancias fascistas favorecieron este tipo de trabajos. Entre los que despuntaron cabe reseñar la intervención del militar Francesco De Robertis, que llevó a cabo en 1940 *Uomini sul fondo* (*Hombres sobre el fondo del mar*): un reportaje (que llegó alcanzar cierto éxito) descarnado y desmitificador sobre la vida del marino. Precisamente a causa de la favorable acogida de este documental, De Robertis encargó a Rossellini repetir la misma fórmula con *La nave bianca* (1941).

Simplificando las cosas, el neorrealismo desarrolló dos grandes alternativas cinematográficas: el documental y la ficción realista a través de ópticas diversas. Por un lado, las prácticas documentales se nutrieron de la misma realidad para convertirla en material fílmico. La captura del mundo real se apoyaba en inesperados sucesos productos del azar, para contribuir al propio discurso. El movimiento neorrealista recuperó la dimensión estética y social del género documental. Hay una sensación de mostrar un ámbito de la realidad más vasto, “... no expresado e inexpressable de experiencia y revelación, que derivaba de una táctica retórica en la ficción clásica, deriva aquí de la propia estructura narrativa. En la ficción canónica, la sensación de una mayor plenitud.”¹¹²

¹¹²Nicholls, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. 1997. pág. 221.

De manera que con la corriente italiana de postguerra, el realismo documental se ganó un aliado en el ámbito de la ficción “...a su llamada ética en la forma de representación histórica responsable, cuando no comprometida.”¹¹³

Como tendencia cinematográfica que desarrollaba la ficción, asumió el reto del documental de organizar su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no sólo en lo que se refiere a los asuntos y perfiles de los personajes sino, además, en la propia elaboración plástica y narrativa.

Por otro lado, la tendencia cinematográfica de la posguerra, respetó los códigos establecidos en el cine clásico americano. Aunque aspectos como las conexiones causales del cine hollywoodiense, que justificaban cada frase de diálogo, cada mirada del encuadre, cada movimiento de cámara y corte, ahora se vinieron abajo al desarrollar la contingencia y el azar. El tiempo y el espacio de la experiencia vivida lograron representaciones imaginativas en películas como *Paisà* (1947), *La Terra Trema* (1947), *El limpiabotas* (1947) y *Umberto D* (1951). Todos estos filmes combinaron sabiamente el ojo observador del documental con las estrategias intersubjetivas e identificativas de la ficción.

La corriente neorrealista pone más hincapié en la historia que en la argumentación, en la representación ficticia que en la histórica, en los personajes imaginarios que en los actores sociales. Rompe con algunas de las convenciones que parecen separar la ficción del documental con mayor claridad: la cualidad compositiva de la imagen; el distanciamiento del mundo de la imagen con respecto al dominio de la historia; la dependencia

¹¹³Nicholls, Bill: Op. cit. pág. 219.

del montaje en continuidad; la tendencia a motivar, en el sentido informal de ofrecer una justificación verosímil para la presencia de objetos, personajes, acciones y contexto en la medida de lo posible.

Las películas estaban construidas sobre un determinado universo poético, estilizado y controlado. Todo ello barnizado con una pátina de realismo provocando así la sensación de verosimilitud. Por lo tanto, esta segunda tendencia obliga a desmentir la falacia de que el neorrealismo siempre se llevó a cabo con actores no profesionales (cuando en muchos casos era al contrario: véase *Roma, ciudad abierta*), con rodajes callejeros y con una descuidada formalización visual (lejos de estas apreciaciones encontramos el cine elaborado de Germi o de Castellani). Sin embargo, en lo que sí prevaleció el cine italiano de la posguerra respecto a otros países fue, como indicó Bazin, en su apego a la actualidad que se “...explica y justifica interiormente por una adhesión espiritual a la época.”¹¹⁴

Una adhesión cuyo discurso ideológico tiene su vector en la liberación, la resistencia y el antifascismo, lo cual permite comprobar que el neorrealismo contenía una buena dosis de “humanismo, humanitarismo y populismo”¹¹⁵.

En suma, dicha tendencia debe entenderse como una toma de **conciencia moral** sobre los acontecimientos histórico-sociales: los recursos formales se orientaron hacia la reflexión sobre la actitud ética del espectador frente a la realidad. Esto explica el mismo carácter espectacular que tenían las imágenes neorrealistas, ya que el objetivo de sus responsables

¹¹⁴ Bazin, André: *¿Qué es el cine?*. Ed. Rialp. Madrid. 1990, pág. 292.

¹¹⁵ Fernández Fernández, Luis Miguel: *El neorrealismo en la narración española de los cincuenta*. Ed. Universidade de Santiago de Compostela. 1992, pág. 33.

era producir un proceso identificador y especular con la vida. Dicho de otro modo, y en palabras de Cesare Zavattini, uno de los representantes más importantes, el cine no debía ser un mero registro de la realidad sino tener la capacidad de “anular el espacio entre vida y espectáculo”¹¹⁶. El neorrealismo tenía fe en la realidad y por ello exploraba una estética más que una lógica que pudiera estar al servicio de la mencionada fe.

3.3. *Roma, città aperta* en la filmografía de Rossellini

Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, 1945) supuso un momento determinante, no sólo en la carrera profesional de Rossellini sino también en los avatares del cine italiano. Su importancia debe entenderse en un doble sentido. Por un lado, *Roma, ciudad abierta* favoreció el reconocimiento profesional de Rossellini dentro y fuera de Italia. Por otro lado, la película representó el emblema de una tendencia cinematográfica que se extendería unos diez años con el *neorrealismo* (1945-1955).

Roberto Rossellini comenzó su andadura profesional con tres películas de propaganda fascista realizadas con cierta torpeza: *La nave bianca* (*La nave bianca*, 1941), *Un pilota ritorna* (1942) y *L'uomo della Croce* (1943). En ellas se advierten algunos aspectos que ya le acompañarán a lo largo de su posterior obra: desde esa frecuente convivencia entre la ficción y las prácticas documentales provocando internas tensiones narrativas, hasta ciertas coincidencias temáticas como la lucha por hallar la libertad.

¹¹⁶Monterde, José Enrique; Selva Masoliver, Marta y Solà Arguimbau, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.200, pág. 217.

El film que precedió a *Roma, ciudad abierta* fue *Desiderio* (1943/1946). Esta película resultó una accidentada producción a causa de la guerra (nueve días después de que los aliados entrasen en Sicilia comenzó el rodaje, cuyo título original fue *Scalo Mercè*). Su importancia, dentro de la obra rosselliniana, obedece al alejamiento de los temas bélicos de propaganda fascista, además de presentar un melodrama sobre la confusión moral que existía en el fascismo italiano. El tema central planteaba la imposibilidad de retornar a los orígenes y la lucha por superar la soledad.

Después del reconocimiento internacional de *Roma, ciudad abierta* (especialmente en Estados Unidos) Rossellini realizó *Paisà* (1946). Esta película fue la más radical en sus planteamientos neorrealistas ya que buscó un montaje paralelo entre la microhistoria y la macrohistoria de la liberación del país y en ella nos presenta prácticamente todos los rasgos estilísticos que le llevarían a ser encumbrado por los críticos franceses y cineastas de la *Nouvelle Vague*. *Alemania, Año Cero* (*Germania, anno zero*, 1947) cerró su bloque temático sobre las tremendas consecuencias de la guerra.

A lo largo de su filmografía podemos encontrar una gran cantidad de películas hechas por episodios: *L'amore* (1947-1948), *L'invidia* (el quinto episodio de la coproducción italo-francés titulada *Los siete pecados capitales*¹¹⁷ y producido en 1951), *Napoli 43* (1954), *L'India vista da Rossellini* (1957-1958), *Illibatezza* (realizada en 1962 y traducible como pureza, fue el episodio realizado por Rossellini en el film colectivo *Rogopag*. El título responde a un acróstico entre quienes participaron en la película: **R**ossellini, **G**odard, **P**asolini y **G**regoretti).

¹¹⁷ Los otros episodios son: *La avaricia* y *La ira* de Eduardo De Filippo, *La lujuria* de Yves Allègre, *La gula* de Carlo Rim, *La soberbia* de Claude Autant-Lara y *La pereza* de Jean Dréville.

No obstante, existen filmes cuya estructura episódica es similar a *Paisà*. Tal es el caso de *Francesco, juglar de Dios* (1950), once capítulos a modo de secuencias aisladas y con bruscas elipsis que facilitan cierta continuidad narrativa. No debemos olvidar que *Roma, ciudad abierta* estaba concebida, en principio, como relatos episódicos bajo el título inicial de *Storie di ieri* (*Historias de ayer*). También *Paisà* está estructurada en seis pequeñas historias que transcurren, cada una de ellas, en una zona estratégica de Italia (Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, Romaña y el Po). El itinerario marcado en *Paisà* parece seguir a las tropas americanas en la liberación de Italia. De hecho, y como señala Ángel Quintana¹¹⁸, este seguimiento permitió a Rossellini llevar una progresión dramática empleando documentales para contrastar la historia oficial con la del individuo.

La inclinación que tuvo Rossellini por narrar breves historias tiene un doble motivo. En primer lugar, el cineasta romano siempre se sintió más cómodo relatando minúsculos acontecimientos de los personajes pues le interesaba detenerse en los pequeños detalles, aunque también cabe precisar su interés por la frecuente suspensión del relato. Este hecho era una decidida intención, por parte del cineasta italiano, de desmarcarse de las convenciones clásicas del cine imperante. En segundo lugar, el deseo de que el espectador participara en los relatos. En *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953) lo llevó a las máximas consecuencias. No debemos olvidar que la película mencionada representó el inicio del cine moderno y para llegar a esta película decisiva -todos los especialistas (André Bazin, José L. Guarner, Ángel Quintana y Alain Bergala) coinciden con esta observación-, Rossellini comenzó a dinamitar el cine clásico prácticamente desde *Paisà*.

¹¹⁸ Quintana, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid. Cátedra.1995, pág. 74.

Pero la desmarcación del *neorrealismo* vino a través de lo que Rondolino denominó la *trilogía de la soledad*¹¹⁹: tríptico introspectivo y de acentuado misticismo donde nos retrataba las condiciones morales degradadas del hombre en la Europa posbélica: *Stromboli (Stromboli, terra di Dio*, 1949), *Europa 51* (1952) y *Te querré siempre (Viaggio in Italia*, 1953).

Stromboli muestra la soledad espiritual, marcada por el egoísmo de la protagonista, incapaz de integrarse en la realidad circundante y de aceptar sus propios límites. La segunda película de la mencionada trilogía, *Europa 51*, plantea una mirada hacia el vacío moral, el conformismo ético e intelectual, en una sociedad de bienestar. Y *Te querré siempre* expone una estética muy próxima al documental con el fin de llevar a cabo la búsqueda de una posible verdad revelada.

Durante el período de esta “trilogía de la soledad” Rossellini también estrenó un par de películas de notable interés: *Francesco, juglar de Dios (Francesco, giulare di Dio*, 1950) y *Dov'è la libertà...? (¿Dónde está la libertad?*, 1952), aunque las dos producciones parecían alejarse de los planteamientos estéticos del momento, aluden a la vulneración de los valores en la sociedad italiana de aquel falso progreso económico. *Dov'è la libertà...?* es una parábola contra la corrupción social y moral despojada de misticismo, mientras *Francesco, juglar de Dios* trató de convertir a la mítica figura de San Francisco de Asís, y a sus discípulos, en un retrato de fuertes atributos cotidianos: modificó la leyenda del popular fraile para presentarla como una crónica cotidiana. Por ello prescindió del tiempo histórico del relato y lo convirtió en un filme de tono documental sobre los pequeños

¹¹⁹ Rondolino, Gianni: *Rossellini*. Torino. Utet. 1989, pág. 187.

hechos de la vida cotidiana del religioso. Este procedimiento narrativo, muy querido por el cineasta romano, lo encontraremos nuevamente en sus trabajos televisivos de los años sesenta. La destacada exposición de hechos cotidianos, sobre figuras relevantes de la humanidad, va a servir para establecer un contraste narrativo: la diferencia entre el individuo y su contexto histórico. Además, dicha tensión narrativa contribuirá al afloramiento de la imagen esencial. La aparición sistemática de esta concentrada imagen, en casi todas las producciones televisivas, permitió considerarlas como trabajos con fines didácticos de cara al público.

El resto de las producciones filmográficas apenas han tenido relevancia. Todas ellas fueron trabajos más bien de encargo o comerciales: *Juana de Arco a la hoguera: (Giovanna d'Arco al rogo, 1954)*, *La paura (1954)*, *El general de la Rovere (1959)*, *Fugitivos en la noche (Era notte a Roma, 1960)*, *Viva l'Italia (1960)*, *Vanina, Vanini (1961)* o *Anima Nera (1962)*. A causa del creciente desinterés hacia las indagaciones cinematográficas, Rossellini estaba decepcionado por los sucesivos fracasos y fatigado ante los continuos esfuerzos para defender su cine personal. Sólo realizó dos largometrajes más al terminar su experiencia televisiva: *Anno Unno (1974)* y *El Mesías (1975)*. Rossellini quiso seguir con sus planteamientos televisivos en estas dos últimas producciones cinematográficas pero ambas fracasaron estrepitosamente.

El período televisivo, que transcurrió desde 1964 hasta 1973, fue experimental, aunque tenía una clara intención humanista o didáctica. Llevó a cabo nueve producciones. Estos trabajos televisivos contaban con una doble vertiente y ello se debió a una imposición de la televisión estatal italiana: aquellas obras concebidas como productos de carácter enciclopédico, mostrando el desarrollo científico de la humanidad y aquellas

en las que se hacen retratos biográficos de grandes figuras que han influido en la historia del pensamiento. Entre las primeras está *La edad del hierro* (1964), *La lucha del hombre por la supervivencia* (1967-69), *Los Hechos de los Apóstoles* (1968). Respecto al segundo tipo de trabajos están *La prise du pouvoir par Louis XIV* (1965), *Sócrates* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ipbona* (1972), *L'età di Cosimo de Medici* (1972) y *Cartesius* (1973).

Rossellini consideró durante este período que la televisión debía ser pública para emplearla como un servicio útil de saber y educación. Pero también tenía el pleno convencimiento de la falta de un lenguaje específico en televisión. Era el lenguaje del cine el que se incorporaba al medio televisivo. Con todo, su interés radicaba en el potencial de audiencia que era capaz de arrastrar respecto al cine.

Los trabajos televisivos conservan buena parte de su estilo cinematográfico al presentar unas historias que permitieran cierto flujo espontáneo de las acciones. El hecho de poder reproducir dicha realidad suponía, al igual que en sus películas, partir de la noción de *attesa* o de espera de un descubrimiento moral o vital por parte de un personaje. No es exagerado parangonar, en este sentido, la cámara con un microscopio que aprecia la verdad abrigada en el interior de los personajes, así como en los pequeños hechos.

Capítulo 4. ALGUNAS ACOTACIONES HISTÓRICAS¹²⁰

Ya he señalado, en varias ocasiones, que el *neorrealismo* no puede entenderse sin un claro **compromisto moral** derivado de una conciencia histórica inmediata. Para alcanzar tal compromiso, dicha tendencia debía conducir los diferentes recursos formales y narrativos a la “exhibición de la verdad”¹²¹, entendida ésta como una manifestación tan próxima a la realidad que lograra borrar la difícil frontera entre vida y espectáculo. Ese esfuerzo por capturar instantes auténticos de la vida no es, pues, una simple preocupación de mostrar la realidad tal cual: más bien, supone un proceso interactivo entre el espectador y las imágenes fílmicas, como si los hechos ocurridos recientemente fueran expuestos con el fin de servir de conocimiento para el ser humano, cobrando éste conciencia de lo real y de su propia identidad. En el caso de *Roma, ciudad abierta*, supone una implicación directa hacia un público que todavía conservaba las heridas ocasionadas por unos acontecimientos vividos en sus propias carnes. Según Ugo Pirro, en la documentada novela *Celuloide*, ninguno de los figurantes de *Roma, ciudad abierta* que encarnaban a los nazis deseaban, de buen grado, representarlos por miedo a que la gente los confundiera realmente por las calles y tuvieran represalias. Rossellini iniciaba el rodaje durante la noche del 17 de enero de 1945, cuando Italia estaba todavía en guerra y Roma era una ciudad liberada de la ocupación nazi apenas siete meses atrás...

¹²⁰ Para desarrollar el apartado he recurrido al texto de Angel Quintana: *El cine Italiano 1942- 1961* y a la publicación nº 9 de *Historia 16: La Europa de las dictaduras. De Mussolini a Primo de Rivera y Salazar*.

¹²¹ Monterde, José Enrique; Selva Masoliver, Marta y Solà Arguimbau, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal. 2001, pág. 217.

Para comprender mejor el discurso ideológico de la película conviene establecer un somero marco histórico. De este modo, el lector podrá tener una visión más precisa sobre las alusiones políticas que se exponen a lo largo de la misma. Para ello vamos a presentar tres períodos perfectamente diferenciados. En primer lugar, el origen del fascismo en Italia: las devastadoras consecuencias de la contienda mundial. De este modo se comprenderá el largo período en que el país estuvo bajo el yugo del régimen autoritario. Las fechas de la ocupación nazi corresponden a las circunstancias de la producción de *Roma, ciudad abierta*. Sin embargo, no quisiera concluir este apartado sin dar algunas pinceladas de lo que aconteció hasta mediados de los cincuenta, justo cuando Italia es admitida en la ONU (el 29 de abril de 1955). Es dicho año, el considerado entre los historiadores y teóricos, como el momento crepuscular del *neorrealismo* y, a partir de ahí, el cine moderno iniciará sus primeros pasos balbuceantes.

4.1. Antes de la dictadura de Mussolini

Debido a la Primera Guerra Mundial, Italia había realizado un esfuerzo que superaba con creces sus verdaderas posibilidades. El 15 de noviembre de 1918 el país transalpino acababa con el conflicto internacional. Pero la factura había sido demasiado grande: 68000 muertos. Si añadimos a esta trágica cifra un número similar de mutilados y de incapacitados, más la inopinada epidemia de gripe que arrasó no sólo a Italia sino también a casi toda Europa (en torno a las 400.000 víctimas) nos encontramos con un panorama que afectó muy negativamente al ámbito económico y social del país.

A la gran cantidad de fallecidos se juntó el coste económico de la guerra: en 1918 se alcanzaron los 20.600 millones de liras, por lo cual hubo de recurrirse a los préstamos internacionales, en especial a los Estados Unidos dado que era el principal país que abastecía las importaciones italianas. La agricultura italiana, una de sus fuentes naturales de riqueza fundamentales, fue igualmente catastrófica ya que la pérdida de brazos (por la cantidad de víctimas) para el campo influyó decisivamente en la producción agrícola, sin contar, además, con las pobres condiciones técnicas en las que se encontraban. Por otro lado, el comercio también experimentó profundas transformaciones debido al aumento de las importaciones alimenticias y petrolíferas, mientras las exportaciones se redujeron bastante. Finalmente, la industria había desarrollado una gran actividad productiva durante la guerra. Aunque, una vez concluida ésta, imperaba la necesidad de reconvertir este sector. La subida de los impuestos sobre los beneficios de la guerra, la revisión de los contratos firmados entre el Estado y las empresas, preocuparon mucho a los empresarios industriales. Sin embargo, la inquietud de éstos creció ante el auge de las organizaciones obreras, la presión sindical y las huelgas.

Todos los historiadores coinciden en que el surgimiento del fascismo, en gran medida, se originó gracias a una gran lucha de clases. No sólo entre la burguesía y el proletariado, sino también entre los distintos sectores de la misma burguesía: los industriales o los financieros (que fueron los grandes beneficiarios de la guerra) y la pequeña y mediana burguesía (afectados por la inflación y la disminución de su poder adquisitivo). Esta pequeña y media burguesía, mermado considerablemente su capital, iba en camino de convertirse en un nuevo proletariado que se vuelve contra la clase política y el mismo sistema. De modo que, frustrado por su pobre condición económica, y anuladas sus ambiciones, se convirtió en el enemigo del

gobierno, en un improvisado ejército de asalto y en uno de los núcleos iniciales del fascismo llamados los *arditi*.

La crisis económica también radicalizó el movimiento obrero y permitió el surgimiento, en las elecciones legislativas de noviembre de 1919, del Partido Popular (obteniendo un centenar de diputados) y del Partido Socialista (156 escaños), algunos de cuyos miembros se habían afiliado a la III internacional (marzo 1919), antes de constituirse, bajo la jefatura de Antonio Gramsci y de Palmiro Togliatti, en el Partido Comunista Italiano (congreso de Livorno, en 1921). Pero la mayoría gubernamental fue incapaz de intermediar con la irreductible oposición de los socialistas y de la extrema derecha. Por eso los gobiernos fueron efímeros (Nitti, junio 1919-junio 1920; Giolitti, junio 1920-10 julio 1921; Bonomi, julio 1921 - febrero 1922; L. Facta, febrero - octubre 1922). La alta burguesía, viendo la fragilidad del poder, nerviosa por la huelga general y dada la ocupación de los obreros de las fábricas del valle del Po, prestó su ayuda económica al movimiento fascista, cuyas milicias creía que podían garantizar el orden. El Partido Popular, antecedente de la actual Democracia Cristiana, fue fundado a principios de 1919, con el consentimiento del Vaticano, por don Luigi Sturzo (sacerdote convertido en alcalde de Castaldirone en 1905, secretario general de Acción Católica y principal instigador en la participación política de los católicos).

Tras la victoria aliada, Italia contaba con 332000 kilómetros cuadrados. Su territorio había aumentado gracias a las numerosas anexiones: Trentino, Alto Adigio hasta alcanzar Brennero (tratado de Saint-Germain, 10 de septiembre de 1919), Trieste, Istria, Zara, etc. (tratado italo-yugoslavo de Rapallo, el 12 de noviembre de 1920). Respecto a la posesión de Fiume ha sido analizada por los expertos como uno de los hitos en el avance del

fascismo al poder. El principal artífice de la operación militar, el escritor Gabriele D'Annunzio (Pescara, 1863 - Gardone Riviera, 1938) un fervoroso nacionalista, ávido de fama, dinero y poder, conquistó Fiume con la ayuda de los *arditi* (unos 2.500 soldados) y la erigió en ciudad libre el 12 de noviembre de 1920. Este hecho histórico supuso un éxito militar y alentó el nacionalismo, por parte de las autoridades militares, aunque también generó una enorme tensión en el interior de las instituciones gubernamentales.

4.2. La dictadura fascista

Benito Mussolini saldría de la **marcha sobre Roma** reforzado como jefe de Gobierno italiano en un momento en el cual todavía no contaba con un número considerable de adeptos. Sin embargo, supo aprovechar la inquieta situación política que invadía el país ya que, por un lado, se estaba produciendo un enorme desgaste político entre quienes controlaban el poder ante los apresurados cambios de sucesión de gobierno. Por otro, hubo un nutrido sector de políticos oportunistas como Salandra, líder de la derecha liberal conservadora, Orlando, Giolitti o Facta (en ese momento era el presidente del Gobierno), que vieron muy cerca la llegada del fascismo y aceptaron, como única salida posible a la inestable situación política, un régimen autoritario. Es entonces cuando, entre el 27 y 28 de octubre de 1922, se llevó a cabo la operación militar de la *marcha sobre Roma* que consistió en tomar la capital italiana y exigir de inmediato el poder sin restricciones. Al día siguiente, el monarca Víctor Manuel III llamó a Mussolini a palacio ofreciéndole el Gobierno. A partir de la fecha señalada, hasta 1943 Italia sólo conoció la dictadura fascista. El Vaticano, representado por Pío XII, apoyó tácitamente el nuevo régimen. Pero el tiempo iba pasando y la invasión nazi recrudeció las medidas represivas. De

ahí el agotamiento del pueblo italiano ante tan prolongada represión social y política y que en *Roma, ciudad abierta* queda reflejada en la bella y sensible conversación de las escaleras entre Pina y Francesco.

Cuando Mussolini se instauró en el poder, trató de anular cualquier tipo de oposición (véase el caso Matteotti) que sólo pudo existir abiertamente entre los emigrados (Sforza, Nitti, Sturzo, Togliatti, Turati, Treves, el historiador Salvemini, Toscanini, los escritores Borghese, Silone, etc.) y en la clandestinidad (Gramsci estuvo en prisión hasta su muerte). Por otra parte, las masas, manipuladas mediante una fuerte educación nacionalista desde la juventud, apoyaban favorablemente el régimen, que contaba con operaciones espectaculares: leyes de asistencia, valorización de la lira, desecación y saneamiento de tierras en la Campania romana y en el Mezzogiorno; grandes obras públicas en la península y en Libia, cuya colonización fue bastante rápida; firma de los acuerdos de Letrán con la Iglesia, con el objeto de ganarse la simpatía entre los católicos (11 febr. 1929), etc. Además, se orientó hacia la alianza alemana (acuerdo italo-alemán de Ginebra, 1926). A pesar de la afinidad política, Mussolini dudó mucho antes de aliarse definitivamente con Hitler. Prefirió, en principio, firmar por diez años, con Alemania, Francia y el Reino Unido, el pacto a cuatro, que le hizo partidario del desarme (7 junio 1933).

Pero al iniciar la guerra contra Etiopía se irritó por la hostilidad de la S. D. N. (política de ‘sanciones’, por otra parte absolutamente ineficaz), y abandonó este organismo (11 dic. 1937) después de haberse aliado con Hitler (Eje Roma - Berlín, 1 nov.1936). Mussollini apoyó militarmente a Franco durante la guerra civil española, ocupó Albania (abril 1939) y firmó con Hitler el Pacto de Acero (22 mayo 1939), etapa decisiva hacia una Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, no participó en el conflicto hasta

después de la derrota francesa de junio de 1940. Es entonces cuando decide atacar a Grecia en octubre de 1940, pero fue derrotado el ejército italiano, lo que entorpeció el plan de guerra alemán en lugar de facilitararlo. En 1942 el ejército italiano, aliada con los alemanes, participa en el cerco de Stalingrado y en la campaña de Alejandría. El mismo año (1942) se funda clandestinamente el Partido de Acción Liberal, constituido por liberales, republicanos, socialistas liberales y socialdemócratas. En la U.R.R.S., después de Stalingrado, los contingentes italianos iniciaron una difícil retirada hacia Rumania. Mientras tanto, en África siguieron los movimientos de Rommel, sin poder influir en ellos. El 9 de julio de 1943 es cuando se produce el desembarco anglonorteamericano en Sicilia. Pero el ejército fascista no ofreció resistencia. Mussolini, en franca minoría, en la sesión del gran consejo fascista solicitada por Grandi (en la noche del 24 al 25 de julio), fue detenido a la mañana siguiente por orden del rey y nombra al mariscal Badoglio como jefe de gobierno, quien el 8 de septiembre proclama el armisticio junto a los aliados, el día en que los angloamericanos desembarcaron en Salerno. Sin embargo, los alemanes les hicieron frente y el monarca tuvo que huir de Roma con sus principales ministros. El 10 de septiembre las tropas alemanas entran en la capital de Italia y la declaran ciudad abierta. El 13 de octubre, el rey declara la guerra a Alemania e Italia se encuentra partida: por un lado la zona del sur está controlada por los aliados y, por otro lado, el norte, conquistada por los alemanes.

El Vaticano no se pronunció ante los genocidios perpetrados por los nazis y mantuvo una ambigua postura frente a la invasión de los alemanes en Italia. Incluso cuando los alemanes y fascistas cayeron derrotados Pio XII dió cobijo y facilitó la huida a países sudamericanos a altos mandos (sobre la posición diplomática ambivalente del Vaticano da buena cuenta la reciente película de Costa-Gavras, *Amén*, 2002).

El 12 de septiembre de 1943 Mussolini fue liberado por el S.S. Skorzeny y proclamó en Saló la República social italiana satélite de Alemania, al servicio de la cual estaban los milicianos fanáticos, capaces aún de hostigar con efectividad a los guerrilleros que luchaban en el Norte contra los alemanes. Se proclama el *Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia* en enero de 1944 como gobierno provisional del Norte. El 24 de enero del mismo año son fusilados en Roma por el ejército nazi 335 ciudadanos en las fosas ardientinas.

En el sur del país los jefes de los seis partidos antifascistas aceptaron, el 22 abril de 1944, colaborar provisionalmente con Badoglio, establecido en Salerno, que se responsabilizó del ministerio de Asuntos Exteriores. Después de la liberación de Roma, ocurrida el 4 junio 1944, gracias al ejército norteamericano, el monarca abdicó en su hijo Humberto II. El 11 de Agosto del mismo año los aliados expulsan a los alemanes de Florencia. Y durante ese mes, agosto, se forman diferentes zonas libres administradas por los partisanos. En Roma, Rossellini, Vergano y Guarini crean el *Sindacato Lavoratori del Cinema*, integrado en el *Comitato di Liberazione Nazionale*.

El Comité de Liberación Nacional, presidido por el socialista Bonomi, formó un ministerio (18 junio - 10 dic. 1944) con los jefes de los seis partidos (liberal, demócratacristiano, demócrata del trabajo, de 'acción' socialista y comunista), emprendió la limpieza de la administración pública, reactivó la vida económica y se esforzó en ayudar militarmente a los angloamericanos para expulsar de Italia a las últimas tropas alemanas. Es en esas fechas cuando Rossellini inicia el rodaje de *Roma, ciudad abierta*. Mussolini fue capturado por los partisanos (27 abril 1945) y ejecutado al día siguiente en Giulino di Mezzegra, mientras se hundía definitivamente el régimen hitleriano. El 7 de mayo de 1945 toda Italia es

liberada y *Roma, ciudad abierta* todavía estaba en curso de realización (acabaría en el mes de julio del mismo año). A lo largo de la lucha antifascista llegan a morir 46.000 partisanos en territorio italiano. El 20 de junio, los partidos forman un gobierno de unidad nacional presidido por Ferruccio Parri. Pero surge una crisis de gobierno provocando el cambio de un nuevo gabinete, liderado por el democristiano Alcide De Gasperi. En cuanto al contexto cinematográfico, de los 25 estudios existentes en 1941, sólo pueden ser útiles 10 en 1945. La película virgen es un bien escaso y el precio de construcción de estudios es demasiado elevado, por lo que los cineastas están obligados a rodar en espacios naturales. El 5 de octubre se crea una ley de cinematografía que proclama el ejercicio de la profesión libre y anula la normativa impuesta por el régimen fascista. En el año 1945 se censaron 18 empresas de producción realizándose 26 películas en total.

4.3. La república italiana

Con la paz se reanudó la vida política, en el seno de la Asamblea consultiva provisional, donde se afirmó la preponderancia de socialistas, comunistas y democristianos; el jefe de estos últimos, De Gasperi, dirigió Italia desde diciembre de 1945 hasta julio de 1953 al frente de ministerios, que primeramente eran tripartitos (con los comunistas y los socialistas), y, a partir de diciembre de 1947, cuatripartitos (con los liberales, los republicanos y los socialdemócratas de Saragat). El 2 de junio se celebra un referéndum constitucional para optar por el nuevo régimen político: la república. El mismo día, el partido democristiano obtiene en el sufragio un 35% de los votos. De Gasperi aseguró, sin dificultades, la sustitución de la monarquía por la república (abdicación de Víctor Manuel

III a favor de Humberto II, 9 mayo 1946) y dió a su partido una sólida mayoría parlamentaria (elecciones constituyentes del 2 de junio 1946), que fue reforzada en 1948. La república se convirtió en el régimen legal el 10 de junio de 1946. El 12 de julio se forma el segundo gabinete de Alcide De Gasperi, en coalición entre democristianos, socialistas, comunistas, liberales y radicales. En el contexto socioeconómico, Italia cuenta con dos millones de parados y la inflación se agrava. Los cines venden 416 millones de entradas y son importadas unas 600 películas americanas, mientras la producción italiana se concentra en 70 films. Lo más destacado es que el cine italiano empieza a triunfar en los festivales internacionales.

El 31 de enero de 1947, De Gasperi crea su tercer gobierno en coalición con socialistas y comunistas. Sin embargo, cuatro meses más tarde retira su coalición y crea un nuevo gobierno plenamente democristianos, lo que provoca malestar a socialistas y comunistas, hasta el punto de convocar en diciembre del mismo año una huelga general. Este abandono o cisma gubernamental de los partidos de izquierda por parte de los democristianos fue visto certeramente en la película de *Roma, ciudad abierta*. (Recordemos la secuencia de los interrogatorios de Manfredi y Don Pietro: ver apartados **6.3.2.** y **6.3.3.**). Cuando el oficial nazi, Bergmann, propone al ingeniero comunista que se suministre información, insinúa, de pasada, que los democristianos abandonarán a los partidos de izquierda cuando lleguen al poder. Vaticinio, como vemos, cumplido y que deja a la película en una posición más objetiva respecto a los acontecimientos políticos venideros. El 16 de mayo se aprueba una nueva ley cinematográfica con intenciones proteccionistas y en diciembre de 1947, treinta y cinco directores envían una carta abierta manifestando su protesta contra la política censora.

La economía del país empieza avanzar con lentitud y los americanos envían la primera ayuda financiera por un valor de 150 millones de dólares. E. de Nicola fue nombrado jefe provisional del estado italiano y De Gasperi hizo ratificar por la Asamblea Constituyente el tratado de París: pérdida de Albania, a la que se unió la isla de Sáseno; cesión del Dodecaneso a Grecia; de Zara, de la isla de Pelagosa, y de Istria, excepto Trieste, cuyo estatuto de ciudad libre fue puesto en duda a Yugoslavia; devolución a China de la concesión de Tien-tsin; abandono de todas las colonias; supresión de la flota; limitación del ejército a 250.000 hombres; reparaciones financieras, etc. Por otra parte, para asegurar la estabilidad del régimen, la asamblea ratificó una constitución parlamentaria. La democracia cristiana conservó la mayoría absoluta, obteniendo el 48 % de los votos, en las elecciones legislativas del 18 de abril de 1948. De Gasperi pudo continuar gobernando el país con el apoyo de los partidos de centro y a pesar de la oposición del nuevo partido neofascista (M. S. I.) y del Frente Democrático Popular (comunistas, socialistas de Nenni e independientes de izquierda).

Paralelamente a su resurgimiento económico, Italia, gracias a la frenada de inflación y a la ayuda de créditos norteamericanos de 300 millones de dólares del Plan Marshall, se adhirió al pacto del Atlántico el 4 de abril de 1949. En 1949, Italia sigue recibiendo apoyo económico mediante el Plan Marshall y la economía empieza su proceso de recuperación disminuyendo el número de parados. El cine neorrealista es objeto de debate en el senado y el estado es incapaz de mejorar las condiciones de ayuda a la producción cinematográfica. El 20 de febrero se produce una manifestación de profesionales del cine en la *Piazza del Popolo di Roma*. Tras esta sonora protesta se aprueba una nueva ley, promovida por el subsecretario de cinematografía Giulio Andreotti, que establece una tasa por el doblaje de películas extranjeras.

En 1950 el gobierno empieza a instaurar las bases de una reforma agraria y, además, crea un organismo que pueda promover y difundir el cine italiano en el extranjero. En ese mismo año entra en vigor la ley Andreotti cuyo fin era impulsar un cine esencialmente comercial y lavar la imagen miserabilista que, según el gobierno, se había forjado con el *neorrealismo*. De hecho, a partir de esta fecha, el *neorrealismo* comienza a caer en declive, en detrimento del nuevo modelo de cine industrial, el cual empieza a aumentar la producción cinematográfica hasta 110 películas.

El país comienza a despejar sus problemas fronterizos con Austria (concesión de la nacionalidad austríaca a los habitantes del Alto Adigio, en el acuerdo de 1950) y con Yugoslavia (acuerdos de 1951); recuperación de Trieste, el 5 de octubre de 1954); recibió de la O. N. U. un mandato sobre la Somalia italiana (1950), a la que dió la independencia el 1 de julio de 1960; restableció las relaciones diplomáticas con Etiopía (1950) y se adhirió a la C.E.C.A. en 1951. Alcide De Gasperi crea un nuevo gobierno en colaboración con los republicanos en 1951. Aunque el 7 de junio de 1953 obtuvo el 40% de los votos el partido de De Gasperi, la oposición de la extrema izquierda (comunistas y socialistas de Nenni), la derecha monárquica y neofascista lograron impedir la constitución de un nuevo gabinete y obligaron al presidente a retirarse de la política, dimitiendo, de este modo, el 28 de julio. Alcide De Gasperi murió en 1954, muy poco después de su desvinculación con la política. Pero su partido consiguió mantenerse en el poder, después del intermedio de un gobierno de centro (Segni y Zoli), presidido por el democristiano Mario Scelba (de febrero de 1954 a junio de 1955) y elegir a uno de los suyos, Giovanni Gronchi, como presidente de la República el 29 de abril de 1955. La división de sus adversarios, puesto que los socialistas de Nenni pusieron fin a la unidad de acción con los

comunistas, le favoreció, si bien a partir de 1955 se hicieron más patentes las crisis internas dentro de la mayoría democristiana.

Durante 1952 Giulio Andreotti firma varios artículos cuestionando gravemente *Umberto D*, de Vittorio De Sica. Sus ataques furibundos obedecen sobre todo, a esa obsesiva preocupación porque los realizadores transmitieran una situación de penuria económica del país. En 1953 los guionistas Renzo Renzi y Guido Aristarco son encarcelados por escribir un guión antimilitarista de la ocupación llevada a cabo por el ejército italiano en Grecia. En ese mismo año, se celebra un congreso sobre el neorrealismo en Parma y, al año siguiente se celebra otro en la ciudad de Varese. El 3 de enero de 1954 se llevan a cabo las primeras transmisiones regulares de la televisión italiana, que son seguidas por 88.118 espectadores.

Capítulo 5. EN TORNO A LA ESTRUCTURA DE *ROMA, CITTÁ APERTA.*

5.1. Las coordenadas de espacio y tiempo.

Para empezar, conviene advertir que *Roma, ciudad abierta* no ha ocupado un lugar destacado, según los historiadores, en cuanto a posibles experimentaciones narrativas. La estructura narrativa de *Roma, ciudad abierta* es bastante convencional ya que el esquema está diseñado de forma lineal, con protagonistas y antagonistas. Los primeros persiguen alcanzar la libertad, luchando contra el fascismo. En cambio, los segundos tratan de eliminar los focos de resistencia. Hay un **planteamiento** narrativo: la presentación de personajes (Manfredi, Pina, Don Pietro), el cual termina con la aceptación del cura de ayudar a la resistencia (ver el esquema narrativo de la página 148: escena **9.2.**). Posteriormente se **desarrolla** la historia, como nudo o conflicto de los personajes principales (si logran, o no, Manfredi, Pina y Don Pietro, eludir el asedio efectuado por la Gestapo) para despejarse, en el **desenlace**, con una frustrada expectativa de los protagonistas (en este caso no consiguen librarse de la opresión: sólo Francesco, novio de Pina, logra fortuitamente salir libre). Así pues, en gran medida presenta un esquema narrativo canónico al seguir la lógica causal propia del relato hollywoodiense¹²².

¹²² Bordwell, David y Thompson, Kristin: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995, pág. 479.

Esta fórmula narrativa de la escritura clásica, obliga a cada acción a que tenga una dependencia o sea consecuencia de la precedente para que la historia pueda resultar comprensible y, simultáneamente, transmita al espectador la ilusión de una progresión narrativa. La aplicación de esta fórmula es algo común en las primeras películas que abrieron el *neorrealismo* (*Obsesión, Roma, ciudad abierta y El limpiabotas*) ya que no buscaron, conscientemente, transgresiones narrativas. Dicho de otro modo, los incipientes *neorrealistas* respetaron con relativa fidelidad el modelo impuesto por Hollywood. Y si decimos que su integridad hacia el modelo narrativo del cine clásico no es plena se debe a que los cineastas italianos emplearon algunos elementos narrativos que estaban marginados o prohibidos: protagonismo de los *tiempos muertos*, secuencias independientes que carecen de continuidad narrativa, abundantes elipsis, finales no resueltos o que adquieren un tono pesimista, trascendencia metafórica de la puesta en escena... Todos estos rasgos narrativos y formales fueron, a la postre, desarrollados con mayor grado de sofisticación al final de la década de los cincuenta y principios de los sesenta en el denominado *cine moderno* que inauguró Rossellini en *Viaggio in Italia (Te querré siempre, 1952)*.

También podemos apreciar otro signo de *Roma, ciudad abierta* que remite al cine clásico americano. Me refiero a la relación simétrica entre la imagen de los créditos con una vista panorámica, desde las afueras de la capital, y la secuencia final de los niños cabizbajos, tras presenciar el fusilamiento de Don Pietro, con la perspectiva de la basílica de San Pedro. Esta forma de unir la imagen que sirve de pórtico con aquella que clausura el relato es un efecto narrativo muy frecuente en el cine clásico americano y que analizaré con mayor detalle en el próximo apartado.

Sin embargo, existen otros aspectos narrativos que las alejan del modelo clásico. En la mayoría de las películas del cine *neorrealista*, las causas de las acciones de los personajes son de carácter económico o político (pobreza, opresión, desempleo, explotación...) y sus repercusiones están mostradas de forma episódica o fragmentaria. Pero dichas acciones no siempre están resueltas (algo muy alejado de los protocolos hollywoodienses) ya que es frecuente encontrarse con finales abiertos y también con escenas que no siguen una relación causal. En este sentido *Roma, ciudad abierta*, presenta también muchos huecos narrativos que no han sido esclarecidos totalmente. Por ejemplo, el espectador poco sabe de la paternidad de Marcello: Pina confiesa a Don Pietro (siendo testigo el espectador), en Via Casilina, que haberse enamorado le ha llevado a ser algo inconsciente (refiriéndose al embarazo) pero no se muestra arrepentida porque ha sido fruto del amor con Francesco. Sin embargo, del padre de Marcello nada se cuenta (ver esquema narrativo: secuencia 13). Tampoco se sabe demasiado sobre los inquilinos de la casa realquilada de la señora Sorel en la que vive Lairetta (ver esquema: escena 16.3). Ni siquiera sabemos, en la secuencia siguiente, la vinculación de los niños respecto a los protagonistas. Se supone que son hijos de los vecinos y hay una niña que solicita a Marcello incorporarse a la pandilla para realizar sabotajes a los nazis (ver esquema narrativo: secuencia 18). Estos dos últimos ejemplos son secuencias independientes, aisladas, que casi carecen de correlación narrativa. Dichos segmentos narrativos autónomos generan ambigüedad al negarse los narradores a dar un seguimiento explicativo de los mismos. Pero esto último obedece al esfuerzo por eliminar la presencia del narrador omnisciente que trata de abrochar todas las acciones para que adquieran su sentido. Por tanto, podemos asegurar que se trata de un rasgo específicamente neorrealista, el cual también observamos en *Roma, ciudad abierta*. De este modo, los impulsores de esta tendencia transmitían al

público, mediante una estructura narrativa dispersa, vaga y elíptica, la visión de una realidad imposible de acotar, de ser representada. Como señala Deleuze, en lugar de “...representar un real descifrado, el *neorrealismo* apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo,”¹²³ lo cual explica la fuerte presencia del *plano-secuencia* (aunque *Roma, ciudad abierta* carece de ellos) logrando así eliminar toda manipulación visual a través del montaje y simular el **efecto de realidad**¹²⁴. Y esa búsqueda de la imagen natural, virgen y espontánea, propia de los neorrealistas, André Bazin la definió **imagen-hecho**.

Otro de los aspectos más significativos, consecuencia de la estructura narrativa de *Roma, ciudad abierta*, es su enorme intensidad dramática. Para alcanzar esa fuerza emocional, necesariamente tuvo que concentrarse el marco narrativo, de modo que los narradores de la historia se vieron obligados a ceñirse a una reducida acotación espacio-temporal. Al margen de las puras exigencias de producción, los responsables de tan emblemática película buscaron la proximidad de los espacios narrativos con el propósito de **intensificar** el dramatismo. Mediante el recurso de escenarios adyacentes, obligaron a estirar las acciones de las secuencias y unir las escenas seguidas en el tiempo. La finalidad de esta intención era incrementar el **impacto dramático** sin crear tiempos muertos, presentando amplios bloques narrativos en los que apenas surgieran momentos relajados para el espectador. Así, elaborando largas acciones (son secuencias de considerable duración y fraccionadas en una gran cantidad de escenas) se reducía el tiempo *diegético* o límite temporal establecido en el marco interior del relato y, a la vez, se transmitía desasosiego al público, tal como

¹²³ Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona Paidós Comunicación, 1996, pág.11.

¹²⁴ Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid. Ed. Rialp, 1966. pág. 312.

los propios autores del guión recordaban en sus experiencias personales. Un ejemplo de cuanto decimos lo tenemos en la célebre secuencia de la redada de la Gestapo el día de la boda de Pina y Francesco (ver esquema en secuencia 26). Primero vemos a Francesco y a vecinos que huyen por los sótanos (ver esquema narrativo la escena 26.1). A continuación los nazis inspeccionan el edificio por el mismo lugar por donde han huido los vecinos y Francesco (ver esquema escena 26.2). Luego, pasamos al vecindario concentrado en el patio de la finca (ver escena 26.3) y prosigue la secuencia con la llegada de Don Pietro y Marcello (en escena 26.4). La cámara sigue al cura y a Marcello que van en busca de Romoletto (26.5). La escena siguiente (ver escena 26.6) muestra a una patrulla alemana que desconfía de las verdaderas intenciones de Don Pietro y Marcello y persigue a éstos. Entonces se inicia un montaje paralelo entre la patrulla nazi y el cura con Marcello. Mientras tanto, Don Pietro y el niño han logrado frenar las intenciones de Romoletto y esconden las armas en la casa del anciano Bagio (ver escena 26.7). Cuando la patrulla alemana llega a la habitación, Don Pietro y Marcello logran disimular su presencia rezando ante el falso moribundo (en escena 26.8). La secuencia (y en contraste dramático con la escena anterior: el comentario jocoso de Marcello ante el sartenazo del sacerdote al anciano) termina con la escena de la detención de Francesco y la trágica muerte de Pina (ver escena 26.9).

El relato de *Roma, ciudad abierta* tiene una extensión de tres días enteros. Una gran parte de la acción transcurre por la noche (la última media hora es la larga secuencia nocturna en la sede de la Gestapo). Son cuatro las noches que viven los personajes de esta historia. La película empieza con una madrugada sombría en la secuencia de la fallida captura de Manfredi (ver esquema en secuencia 2). Avanzadas unas horas, se inicia un asalto a una panadería (ver secuencia 4). El relato continúa a las 16,30 horas del

mismo día, cuando Pina conversa con Agostino (secuencia 12). Don Pietro entrega el dinero a la Junta Militar de la Resistencia a las 18,00 horas silbando la “*Mañana Florentina*” (secuencia 14). Cae la noche cuando Francesco se pone al día con su amigo Manfredi y Pina está preocupada por no encontrar a Marcello (secuencia 16). El día siguiente (el segundo) es la boda de Francesco y Pina, por lo que comienzan los preparativos (secuencia 23). Pero éstos son interrumpidos bruscamente debido a la redada, la captura de Francesco y la muerte de Pina (secuencia 26). Poco después, los *partisanos* rodean a los nazis que llevaron a cabo la redada y Francesco queda libre (secuencia 27). Al caer la noche, Manfredi y Francesco acuden a Marina para refugiarse en su casa (secuencia 30). Antes de acostarse, Marina les delata (secuencia 32). Vuelve otro día (el tercero) y Manfredi acude a la parroquia de Don Pietro para refugiarse en el convento con el austríaco y Francesco (secuencia 33). Éste se despide de Marcello y su retraso le salva de la detención de los nazis (secuencia 35). Al llegar a las oficinas de la Gestapo se hace de noche con los interrogatorios y la tortura de Manfredi (secuencia 44). En la madrugada del día siguiente (son las ocho; es el cuarto y último día) fusilan al cura (secuencia 45), por lo que el marco temporal se cierra simétricamente con el inicio, es decir, con la madrugada.

En cuanto al marco espacial es importante indicar que no es mostrado sólo como mero telón de fondo. El espacio en *Roma, Ciudad abierta*, adquiere un enorme peso dramático y simbólico pues los personajes están integrados en el marco narrativo de tal modo que ambos elementos coexisten para representar la verdad histórica y cobrar conciencia de la lucha antifascista. Quiero destacar, además, la relación próxima establecida entre los diferentes espacios: la finca de Pina está unida a la casa de Francesco, a través del rellano, las escaleras, el sótano y el patio. La

cercanía de Via Casilina (lugar de confesión de Pina con Don Pietro) con el puente de Tiburtino (entrega del dinero para la Junta Militar) y la estación ferroviaria (explosión provocada por los niños) logra transmitir la sensación al espectador de un espacio integrador con los protagonistas. Por otro lado, es significativo cómo están definidos dos grandes espacios en la película, según Alessandra Migliorini¹²⁵: uno elevado y otro bajo. El espacio inferior representa el nivel de la calle, dominado por el peligro y la muerte, mientras la salvación y la fuga se encuentran en el elevado, sobre los techos, aunque la libertad está también en los sótanos y subterráneos. Además, en términos urbanos puede advertirse una oposición entre el barrio Prenestino (el inmueble de Pina) y la zona de las oficinas de la Gestapo en la Via Tasso. Este último marco espacial es conocido por los personajes a través de sus diálogos: es un espacio más abstracto por cuanto carece de rostro. Lo único que conoce el espectador sobre este último es que resulta ordenado, geométrico y funcional. Pero también es un marco dramático cuyo orden tiene connotaciones negativas al ser privado de vida y humanidad. Por el contrario, el barrio de Prenestino es un espacio abierto, luminoso y articulado: el piso de Pina está frente al de Francesco y ambos conforman un espacio unitario. Las relaciones espaciales (tanto las de los héroes como la de los antagonistas) las conocemos por la relación de contigüidad dada en muchas ocasiones por contracampo para sugerir al espectador acciones casi simultáneas como contraste dramático.

5.2. Una articulación clásica: planteamiento, nudo y desenlace.

A continuación, voy a mostrar la estructura narrativa que me ha servido para numerar las secuencias y escenas. De este modo, tendremos un mejor

¹²⁵ Migliorini, Alessandra: “*Roma come set*” en el texto a cargo de Adriano Aprà: *Roma, città aperta de Roberto Rossellini*. Ed. Comune di Roma. Septiembre 1994, pág. 170-177.

seguimiento en el esquema narrativo llevado a cabo para nuestro posterior análisis. Existen, pues, tres grandes bloques narrativos, propios del relato clásico cinematográfico y literario: presentación, nudo o desarrollo y desenlace. La **presentación (5.1)** del conflicto, en este caso, describe a los tres personajes fundamentales (en orden de aparición Manfredi, Pina y Don Pietro) tratando de escapar de la opresión nazi, aunque, cada uno, con objetivos bien distintos. Manfredi intenta esquivar el acoso del que está siendo objeto por considerarse un peligroso miembro de la resistencia. Pina rechaza a los nazis, negándose a casarse en un juzgado fascista. Y, finalmente, Don Pietro procura facilitar documentos falsos y entregar un dinero necesario a la Resistencia. En el segundo gran bloque narrativo, el **desarrollo (5.2)**, el espectador irá presenciado el miedo, la angustia, la preocupación y el cansancio que padecen los personajes por la represión del fascismo. Manfredi se refugiará, en la casa de Pina, con el fin de eludir su captura. Seguiremos los avatares de Don Pietro para entregar un dinero a la Junta Militar y el público presenciará con enorme desazón la trágica y repentina muerte de Pina. Por último, el **desenlace (5.3)** será representado con la tortura mortal de Manfredi, así como con el fusilamiento de D. Pietro.

Dentro de cada uno de los grandes bloques narrativos presentaré, a título informativo, las intenciones narrativas de las secuencias con una numeración que vincula a los tres grandes segmentos (presentación, desarrollo, desenlace). Así pues, la dilatación secuencial responde a un acomodo por atender a los detalles y obedece al particular interés por abandonarse al encuentro de situaciones espontáneas o puras y capturar instantes de verdad, de una realidad verdadera que podamos reconocer y reflexionar sobre ella para que nos conduzca a una sedimentada conciencia moral. Pero veamos el esquema narrativo de la película:

5.3. Esquema de la estructura:

Presentación: Espacios y situaciones dramáticas.	Secuencias y Escenas.
Los créditos y el arranque del film.	(0) Los títulos de crédito sobre la ciudad de Roma.
Proximidades de Piazza di Spagna.	(1) Patrulla nazi cantando en Piazza di Spagna y proximidades.
Pensión de Manfredi.	(1) Búsqueda de la Gestapo en la pensión de Manfredi.
Oficinas de la Gestapo en Via Tasso.	(2) El mayor Bergmann explica las investigaciones sobre Manfredi al Jefe Superior de Policía de Roma.
Presentación de Pina.	(4) Motín en una panadería: (4.1) Un brigadier ayuda a Pina embarazada. (4.2) El sacristán Agostino se mete en el motín.
Inmueble de Pina.	(5) Pina obsequia panecillos al brigadier por la ayuda.
Presentación de Marcello.	(6) Pina conoce a Manfredi. (6.1) Pina llama a su hijo Marcello para avisar a Don Pietro. (6.2) Manfredi conoce a Lauretta y le envía recado a su novia Marina.
Presentación de Lauretta.	

<p>Parroquia de San Clemente: patio.</p> <p>Presentación de Don Pietro.</p> <p>Casa de Pina.</p> <p>Don Pietro acude a la imprenta clandestina.</p> <p>Marina y Laretta en el camerino: Presentación de Marina y de Ingrid.</p>	<p>(6.3) Manfredi presiente haber perdido a Marina.</p> <p>(7) Marcello encuentra a Don Pietro y da el recado de su madre.</p> <p>(8) Marcello habla de luchar contra el enemigo a Don Pietro.</p> <p>(9) Conversación privada de Pina y Manfredi: (9.1) Pina informa de su boda para el día siguiente. (9.2) Manfredi conoce a Don Pietro.</p> <p>(10) Don Pietro emprende la tarea encomendada por Manfredi. (10.1) El cura entra en la tienda de objetos religiosos. (10.2) En la imprenta clandestina encuentra a Francesco. (10.3) Gino: el jefe de imprenta entrega el dinero a Don Pietro.</p> <p>(10) Marina desesperada, busca droga y Laretta le da el recado de Manfredi.</p> <p>(11) Ingrid visita a Marina: insinuación lésbica. (Ingrid ha obtenido droga para Marina).</p>
--	---

<p>Parroquia de S. Clemente: Sacristía y Capilla.</p>	<p>(12) 4'30 de la tarde: Pina espera confesarse antes de su boda.</p> <p>(12.1) Agostino, el sacristán, y Pina hablan del saqueo matinal.</p> <p>(12.2) Don Pietro llega agobiado con el dinero y acompaña a Pina.</p> <p>(12.3) El austríaco nazi se confiesa disidente.</p> <p>(12.4) Don Pietro se reencuentra con Pina en la capilla.</p>
<p>Encuentro de Don Pietro con oficial nazi disidente.</p>	
<p>Conversación de Pina y Don Pietro en Via Casilina.</p>	<p>(13) Pina cuenta al cura su situación vital.</p>
<p>Puente Tiburtino: proximidades de la estación.</p>	<p>(14) Son las 6 de la tarde: El cura entrega el dinero.</p>
<p>Inmueble de Pina y Francesco: patio y casa de Francesco.</p>	<p>(15) Francesco llega a casa:</p> <p>(15.1) En el patio encuentra a Lauretta despidiéndose de oficiales nazis</p>
<p>Casa de Francesco: Manfredi y Francesco se ponen al día.</p>	<p>(16) Francesco informa a Manfredi:</p> <p>(16.1) Pina preocupada por la desaparición de Marcello.</p> <p>(16.2) Explosión exterior: Pina, Francesco y Manfredi acuden a la Ventana.</p>
<p>Sótanos del inmueble de Pina: Marcello, Romoletto y amigos.</p>	<p>(17) Romoletto felicita al grupo por la actividad clandestina: atentado en la estación.</p> <p>(17.1) Escaleras: los niños azotados por llegar tarde.</p> <p>(17.2) Marcello llega a casa y Pina también le azota.</p> <p>(17.3) Discusión acalorada entre Lauretta y la sra. Sorel, inquilina de la</p>
<p>Comedor de la Sra. Sorel.</p>	

<p>Complicidad entre Francesco y Marcello.</p> <p>Encuentro amoroso de Pina y Francesco en las escaleras.</p> <p>Pensión de Manfredi.</p> <p>Oficinas Via Tasso.</p> <p>Iglesia de S.Clemente.</p> <p>Casa de Francesco y alrededores.</p> <p>Edificio de Pina: lavandería, sótanos y patio.</p>	<p>casa.</p> <p>(17.4) El abuelo recuerda a Francesco que se casa al día siguiente.</p> <p>(18) Una niña pide colaborar en las peligrosas actividades de la pandilla.</p> <p>(18.1) Francesco respeta el secreto de Marcello.</p> <p>(19) Francesco va en busca de Pina.</p> <p>(19.1) Pina sale abatida y fatigada tras una acalorada discusión con Laretta.</p> <p>(19.2) Pina y Francesco recuerdan cómo se conocieron.</p> <p>(20) Llamada telefónica de Marina preguntando por Manfredi.</p> <p>(21) Últimos informes del Jefe de la Policía al mayor Bergmann.</p> <p>(21.1) Revelaciones sobre Manfredi.</p> <p>(21.2) El Mayor Bergmann busca a Ingrid para la captura de Manfredi.</p> <p>(22) Don Pietro recibiendo a los niños.</p> <p>(23) Preparativos de la boda:</p> <p>(23.1) Manfredi y Francesco se arreglan para la ceremonia.</p> <p>(23.2) Pina avisa del peligro nazi a Francesco y a Manfredi.</p> <p>(24) Redada de los nazis en el inmueble de</p>
---	---

<p>Iglesia de S.Clemente.</p> <p>Alrededores del inmueble de Pina y Francesco.</p>	<p>Pina.</p> <p>(25) Don Pietro es informado de la redada.</p> <p>(26) Los nazis deteniendo al vecindario.</p> <p>(26.1) Francesco y vecinos huyendo del acoso.</p> <p>(26.2) Soldados alemanes inspeccionando el sótano.</p> <p>(26.3) Vecindario concentrado en el patio.</p> <p>(26.4) Don Pietro llega al inmueble con Marcello.</p> <p>(26.5) Don Pietro y Marcello en busca de Romoletto.</p> <p>(26.6) Patrulla fascista persigue a Don Pietro y a Marcello.</p> <p>(26.7) Don Pietro y Marcello esconden las armas en la casa del anciano Bagio.</p> <p>(26.8) Patrulla nazi comprueba la presencia de Don Pietro y Marcello con el anciano Bagio.</p> <p>(26.9) Francesco es detenido y Pina muere en brazos de Don Pietro.</p>
<p>Las afueras de Roma.</p>	<p>(27) Los partisanos liberan a los detenidos de la redada.</p>
<p>En una Trattoria.</p>	<p>(28) Por la noche: cita de Francesco y Manfredi con Marina.</p> <p>(28.1) Dos soldados alemanes piden cordero para cenar.</p> <p>(28.2) Manfredi solicita ayuda a Marina.</p> <p>(28.3) Nazis matando con pistola a los</p>

<p>Iglesia de S. Clemente y sacristía.</p> <p>Casa de Marina: discusión y ruptura entre Manfredi y Marina.</p> <p>Dependencias de la Gestapo.</p> <p>Habitación de Marina.</p> <p>Comedor de Marina.</p> <p>Habitación de Marina.</p> <p>Parroquia de S. Clemente: sacristía, patio y alrededores.</p>	<p>corderos.</p> <p>(29) Misa de luto por la muerte de Pina: el disidente austríaco y Marcello durmiendo en sacristía.</p> <p>(30) Marina acomoda a Manfredi y a Francesco.</p> <p>(30.1) Llega Laretta ebria.</p> <p>(30.2) Manfredi tranquiliza a Francesco.</p> <p>(30.3) Habitación de Marina: Manfredi busca aspirinas.</p> <p>(30.4) Ingrid telefona a Marina y pregunta por Manfredi.</p> <p>(30.5) Marina y Manfredi discuten por la morfina.</p> <p>(30.6) Laretta aparece inoportuna y Marina se enfada consigo misma.</p> <p>(31) Plan del día siguiente para Francesco y Manfredi (Marina los escucha).</p> <p>(32) Laretta duerme y Marina les delata.</p> <p>(33) Manfredi llega a la iglesia.</p> <p>(34) Manfredi, el disidente austríaco y Don Pietro ultiman los preparativos en la sacristía.</p> <p>(34.1) Don Pietro ordena a Agostino que haga marcha durante su ausencia.</p>
---	--

<p>Via Tasso: oficinas, celdas, sala de torturas y sala de fiestas de la Gestapo.</p>	<p>(35) Captura de Don Pietro, el austriaco y Manfredi.</p> <p>(35.1) Francesco despide a Marcello.</p> <p>(35.2) Detienen al cura, al ex – oficial y a Manfredi.</p> <p>(35.3) Francesco logra escapar.</p> <p>(36) El mayor Bergmann prepara el interrogatorio.</p> <p>(36.1) El oficial es informado de la detención de Manfredi y acompañantes.</p> <p>(36.2) Ingrid felicita a Marina por los datos.</p> <p>(37) Don Pietro, Manfredi y el austriaco llegan a la celda.</p> <p>(38) Informe del Suboficial al mayor Bergmann de lo requisado a los tres detenidos.</p> <p>(39) Confesiones personales de los detenidos: el sentido antifascista y el temor a morir.</p> <p>(39.1) Manfredi defiende su silencio.</p> <p>(40) El mayor Bergmann establece el límite temporal de los interrogatorios.</p> <p>(41) Manfredi sale de la celda sin revelar su origen político a Don Pietro.</p> <p>(42) Interrogatorio a Manfredi.</p> <p>(43) Sale Don Pietro de la celda.</p>
--	---

<p>Campamento Militar: madrugada del día siguiente.</p>	<p>(44) El mayor Bergmann amenaza al cura y a Manfredi para que delaten.</p> <p>(44.1) El mayor reta a Don Pietro a hablar.</p> <p>(44.2) El mayor conversa con el oficial Hartmann en sala de fiestas: un escéptico de la ocupación.</p> <p>(44.3) Hostigamiento y torturas a Manfredi.</p> <p>(44.4) Llega Don Pietro a la sala de torturas.</p> <p>(44.5) Muere Manfredi: el cura maldice a los nazis.</p> <p>(44.6) Marina ve muerto a Manfredi y se desmaya.</p> <p>(44.7) El mayor Bergmann e Ingrid se desentienden del interrogatorio.</p> <p>(45) Fusilamiento de Don Pietro presenciado por los niños: son las ocho de la mañana.</p> <p>(45.1) Oficial nervioso por el retraso del convoy.</p> <p>(45.2) La policía realiza los preparativos del fusilamiento de Don Pietro.</p> <p>(45.3) Llega el convoy con Don Pietro.</p> <p>(45.4) Ejecución de Don Pietro.</p> <p>(45.5) Los niños presencian el fusilamiento y regresan a la ciudad.</p>
--	---

Para una mayor claridad de exposición y sencillez en el análisis, he optado por desarrollar los fragmentos narrativos que considero fundamentales. Sólo haré un seguimiento detallado con las secuencias

nucleares de la narración que expliciten las intenciones de los autores de la película. Por ello mismo, planteo un esquema más operativo que sirva de instrumento de trabajo para analizar el discurso fílmico. De modo que la estructura que presento para el análisis de la película tendrá la siguiente forma:

Presentación.

Los créditos y el arranque del film:

Títulos de crédito sobre Roma ocupada.

Arranque de la película: búsqueda infructuosa de Manfredi.

Presentación de los personajes:

- a) Mayor Bergmann.**
- b) Pina.**
- c) Manfredi.**
- d) Don Pietro y Marcello.**

Desarrollo.

La empresa de D. Pietro: visita a la imprenta clandestina.

Presentación de Marina y de Ingrid.

Pina y D.Pietro en Via Casilina.

Escena amorosa de Pina y Francesco: la *attessa*.

La muerte de una obrera y ama de casa: Pina.

Desenlace: La tortura mortal de Manfredi

Interrogatorio a Manfredi

El mayor Bergmann reta a D. Pietro

El mayor Hartmann: un escéptico nazi

Muerte de Manfredi y desafío de D. Pietro

Epílogo.

Fusilamiento de D. Pietro

Los niños vuelven a Roma

Capítulo 6. ANÁLISIS DE *ROMA, CITTÁ APERTA*.

6.1. PRESENTACIÓN NARRATIVA.

6.1.1. Títulos de crédito sobre Roma ocupada.

Un segundo antes de los títulos de crédito de la película, cuando la pantalla todavía está en negro, ya sentimos una música vibrante y nerviosa. El propósito de arrancar con la música *extradiegetica* (el narrador la emplea para significar un determinado momento, definir un personaje o delimitar el género narrativo y normalmente tiene una intención espectacular) no es otro que transmitir sensación de desasosiego lo más inmediato posible y enmarcar, al mismo tiempo, el género dramático de la película. Nos encontramos en este caso con un **drama histórico**¹²⁶, aunque a lo largo del relato fílmico habrá momentos ligeros de comedia a modo de contrapunto (sobre todo en la primera mitad del relato). La película no es un **melodrama** porque en este género el espectador se encuentra en una posición privilegiada respecto al conocimiento de los personajes y de la historia. Cuando vemos *Roma, ciudad abierta* asistimos y sufrimos los acontecimientos al mismo tiempo que los personajes. Y la dimensión del paso del tiempo, fundamental en el **melodrama**, no cobra aquí un fin discursivo porque es la recreación de una crónica histórica la que rige el relato.

¹²⁶ Para un acercamiento a los géneros recomendamos el destacado texto de Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación. 2000.

Por tanto, es más preciso hablar de **drama histórico**: la película ha tratado de **representar** una realidad muy reciente con el fin de suscitar en el espectador intensas reacciones emocionales (rabia, miedo, tristeza...). Una prueba de ello es que los narradores del film procuraron recrear muchas situaciones verídicas.

La música nos acompañará en todos los títulos de presentación. Mientras, van desfilando los créditos, mediante encadenados rápidos sobre la vista general de la ciudad de Roma, en lo alto de la avenida de Trinitá dei Monti. La panorámica inicial de Roma muestra la parte histórica y más reconocible por sus campanarios y la arquitectura de los palacios. Esta vista general ofrece, pues, una primera indicación de la coralidad del relato en la cual la historia de cada uno se mezcla con la de la ciudad entera. Y aunque en buena medida el área histórica de Roma también representa a la clase social acomodada, es significativa su falta de representación en el fresco social del film. Ello podemos aducirlo no a un olvido, sino más bien a todo lo contrario. Se trata de una consciente elisión, una muda denuncia por su vinculación con el fascismo.

El primer título de crédito, corresponde a dos estrellas que comenzaban a despuntar, Aldo Fabrizi y Anna Magnani. Este cartel informativo respeta el programa inaugural de todo film clásico al tratar de promocionar e imponer el protagonismo estelar. A continuación se desvanecen los nombres de los principales intérpretes para anunciar la productora: Excelsa Film. Después emerge el título de la película en el que se muestra ROMA en grande, con cuerpo de letra más gruesa y de color negro. Sobre la palabra ROMA vienen impresionadas, a menor tamaño, en blanco y mayúsculas CITTÁ APERTA: puede leerse así que la capital italiana se halla de *luto*, amenazada de muerte, ante la ocupación fascista. Este **duelo** urbano cobra

mayor significado cuando, a lo largo de la película, el espectador vaya asistiendo a un *via crucis* trágico. Tal recorrido agónico será el de la muerte de los tres personajes fundamentales (Pina, Manfredi y Don Pietro, sucesivamente) que serán las figuras sociales más representativas de la ciudad en la lucha contra el fascismo: una obrera y ama de casa, un ingeniero comunista y un sacerdote.



Significativamente, poco antes de desaparecer el título, la cámara inicia una lenta panorámica de derecha a izquierda sobre la ciudad. Este movimiento servirá para hacer una simetría con la clausura del film: el plano final de la película muestra a los niños abatidos por el fusilamiento del cura y dirigiéndose hacia la ciudad. Es una toma de vistas muy similar a la que abre el relato. Se realiza una panorámica de seguimiento a los pupilos del sacerdote en el sentido opuesto al que inaugura la película, es decir, de izquierda a derecha. El sentido de estas últimas imágenes lo analizaremos en su momento. No obstante, podemos adelantar que la rima visual entre la

apertura y el cierre de la historia ayudará al espectador a cobrar conciencia de la experiencia emocional por la que ha debido pasar a lo largo de la proyección. Pero también, debemos considerar esta simetría visual como un rasgo propio del cine clásico que va a redundar en el discurso. Esta práctica de establecer la coincidencia en el motivo visual entre el principio y el final se utilizaba para cerrar el sentido de la película y crear, a su vez, una imagen emblemática que condense el relato y que Roland Barthes denominó **frase hermenéutica**¹²⁷.

Los dos siguientes títulos informan sobre los responsables de la película. Primero presentan a Sergio Amidei como autor del argumento y, posteriormente, la dirección del film a cargo de Roberto Rossellini. En el germen del argumento, además de Rossellini, también participó un amigo de Amidei que no figura en los créditos: Alberto Consiglio. Los tres plantearon, en un principio, realizar una película de episodios que tendría por título *Storie di ieri* (Historias de ayer). Las tres historias, sacadas de hechos reales (ver apartado 6.4.), serían: el dirigente comunista perseguido por los nazis, el cura que colaboraba con la resistencia falseando documentos (siendo fusilado por los alemanes) y un episodio sobre los niños romanos que participaron en la resistencia durante la ocupación nazi.

Los títulos de presentación de la película concluyen con un cartel informativo sobre el contexto en que se basa el relato:

“Los hechos y personajes de esta película... aunque se inspiren en la crónica trágica y heroica de nueve meses de ocupación nazi, son

¹²⁷ Aumont, J.; Bergala, A.; Varie, M. y Vernet, M.: *Estética del cine*. Barcelona. Paidós. 1989, pág.125.

imaginarios Así pues, toda semejanza con la realidad es casual.”¹²⁸

En el momento en que aparece el cartel informativo sobre la película empieza a escucharse un canto marcial en alemán. El texto informativo confirma el género dramático (del que ya hemos hablado al inicio de este apartado). Me interesa subrayar los adjetivos que califican a la crónica de trágica y heroica porque tales valoraciones ayudarán al espectador a prepararse sobre lo que va a **presenciar**. Este anticipo define el marco y el tono en el que se moverá el relato y con ello reflejará la herida de un pasado muy reciente. Y en este sentido puede entenderse mejor cuando José Luis Guarner definía a *Roma, ciudad abierta* como un **melodrama simbólico**¹²⁹. Las intenciones de aviso del narrador hacia el público, sobre lo que éste va a revivir (la compasión y el horror ante el infausto destino deparado a algunas personas y la lucha por la libertad) servirán para mover las conciencias, recuperar la memoria y reflexionar en torno a una postura moral. Dicho de otra manera, la tragedia épica de los personajes que han sacrificado sus vidas, adquiere un cierto significado religioso ante la redención que supone el sacrificio de sus vidas, un tema, por cierto, que transitará en toda la obra de Rossellini¹³⁰.

Los títulos de crédito se cierran mediante un pausado fundido en negro. Este efecto visual marca una diáfana separación para indicar el arranque de la historia. Pero el canto militar todavía sigue escuchándose y ello servirá de encadenamiento entre los rótulos y el inicio del relato. La película posee, de

¹²⁸ El texto está sacado de la versión subtitulada de la película que emitió TVE. Debemos señalar que la realidad imaginada es menos casual de lo que se afirma puesto que el argumento está lleno de referentes histórico - sociales (personajes y hechos).

¹²⁹ Guarner, José Luis: *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1985, pág. 30

¹³⁰ Esta observación ha sido señalada en no pocos estudios sobre la obra del cineasta romano. Véase en Monterde, José Enrique: “Roberto Rossellini. Entre el rechazo y la veneración”. *Dirigido Por...* nº124. Barcelona: Abril 1985. pág. 21; Michelone, Guido: *Invito al cinema di Rossellini*. Milano: Mursia, 1996, pág. 76; Rondolino, Gianni: *Rossellini*. Torino: UTET. 1986, pág. 87.

este modo, fluidez y evita relajación o quietud dramática. Algo que Rossellini va a tener muy en cuenta a lo largo de toda la obra.

6.1.2. Arranque de la película: Búsqueda infructuosa de Manfredi por la Gestapo.

Los dos primeros planos del relato nos muestran un espacio urbano muy concreto y conocido: la Piazza di Spagna y sus proximidades (a lo largo de la película Rossellini, como veremos, va a ser bastante riguroso en la localización espacial del relato). Las imágenes son tan oscuras que no llegamos a ver con claridad: es una plaza desierta, fantasmagórica y no hay gente. Vemos, en primer lugar, un plano general nocturno de la fachada de Trinità dei Monti y luego pasamos a otro plano, todavía más abierto, aunque igualmente ominoso y falto de luz. Sin embargo, son las primeras luces del alba. Simultáneamente escuchamos, con más fuerza si cabe, el canto marcial de los nazis por la plaza. En este segundo largo plano general los soldados apenas tienen presencia visual. Sólo los pasos firmes y la canción militar transmiten la sensación de amenaza, mientras que la siguiente imagen enlazará con el arranque de la historia. Para ello se dan dos panorámicas de seguimiento consecutivas y en la misma dirección (de izquierda a derecha): primero es un plano general corto de la patrulla nazi que está cantando y luego se pasa a un rápido encadenado con objeto de seguir el desplazamiento del convoy que se dirige a la pensión de Giorgio Manfredi. Estos dos movimientos panorámicos, separados por un encadenado rápido, dividen las dos secuencias iniciales de la película. Interesa destacar aquí el *raccord* de movimiento panorámico por dos razones. Primero, porque se demuestra el dominio narrativo y visual del realizador, desmintiendo que la película siempre guarda el carácter espontáneo e improvisado propio del

estilo rosselliniano (aunque el resultado plástico no es preciosista). En segundo lugar, se mantiene la misma dirección del movimiento de la cámara y obliga a dirigir la atención hacia el lugar donde va destinada la amenaza.

Así pues, el planteamiento narrativo se visualiza a través de los dos actantes opuestos entre sí: la Gestapo y el líder de la resistencia. En el siguiente plano (un picado), la cámara está pegada a las ventanas de un balcón y oímos una emisora de radio: “La voce di Londra”¹³¹. Los inquilinos (Nadina, dueña de la pensión, Manfredi y una anciana) tardarán unos segundos en reaccionar tras la llamada de los nazis. En ese tiempo, por elipsis, las imágenes nos sugieren que el perseguido estaba escuchando la emisora independiente. Luego podrá escapar por las azoteas (desde las cuales se divisa la iglesia de la Trinità dei Monti). El último bloque de esta secuencia muestra a la patrulla alemana llevando a cabo una inspección infructuosa por el alojamiento del ingeniero Giorgio Manfredi. De repente suena el teléfono y el capitán de la patrulla se adelanta a cogerlo para averiguar alguna cosa. Quien llama es Marina Mari, la bailarina de revista, amante de Manfredi, que telefona desde su apartamento, ubicado en los Parioli, uno de los barrios burgueses de la ciudad. Pero Marina sospecha del peligro y decide colgar.

Esta secuencia permite comentar dos aspectos que van a darse a lo largo de la película. Primero, debo señalar cómo los sucesos reales sirven de inspiración argumental para la película. Recordemos que, aunque el personaje de Manfredi está sacado de un personaje real, muchas situaciones

¹³¹ Emisora radiofónica independiente, instalada en la capital británica que jugó un importante papel informativo para todos los países que lucharon contra el fascismo. Era el único medio de comunicación que podía informar sobre los acontecimientos internacionales. En España, dicha emisora junto a la Radio Pirenaica (promocionada por el PCE), eran las únicas fuentes informativas clandestinas que recibían los republicanos o los maquis.

son evocadas de las experiencias de los mismos responsables del film: Sergio Amidei alguna vez tuvo que escapar de la prisión en la que vivía durante los tiempos de la ocupación y donde escondía a comunistas. Con este detalle él mismo se ha permitido un guiño personal con la novia de Manfredi, pues la intérprete de Marina (Maria Michi) era, en realidad, su compañera sentimental, por lo que la escena representada fue un hecho que ambos vivieron en sus propias carnes.

Al mismo tiempo, sirve como una señal narrativa que vaticina el trágico final. Marina delatará, avanzada la historia, a Manfredi, justamente por teléfono. Sin embargo, antes de hacerlo habrá una segunda conversación telefónica en la que estará presente Manfredi (aunque ignora con quién está hablando Marina, para el espectador queda claro que el peligro está cada vez más cerca).

En segundo lugar, la escena de la conversación telefónica posee interés en cuanto a la composición plástica del plano - contraplano. Esta imagen compuesta del capitán nazi, hablando por teléfono, presenta visualmente una iluminación expresionista. La luz proviene desde abajo y marca considerablemente los rasgos del rostro. Como una marca convencional propia de la iconografía del terror o del cine negro (y heredado por el expresionismo alemán), esta imagen tiene un valor denotativo por su aspecto siniestro, negativo y de amenaza. En cambio, el *contraplano* de Marina está iluminado más uniformemente, es decir, bajo una equilibrada luz refleja un espacio más lujoso que la habitación que acaba de verse de Manfredi.

Estos dos planos son una buena muestra de la ausencia de realismo en la composición de las imágenes. Las intenciones de Rossellini tampoco eran

las de crear una iconografía verista. Según Guarner “...el proceso creativo operado en *Roma, ciudad abierta* es curiosamente reversible: pasa del documental a la ficción para llegar de nuevo al documental.”¹³²

Era importante, para el cineasta, que la plástica no desviase la atención del espectador sobre la esencia discursiva, de ahí la austeridad expresiva de sus imágenes. El realismo de *Roma, ciudad abierta* habrá que advertirlo más en la proyección de los acontecimientos sobre el espectador para movilizar su conciencia moral.

6.1.3. Presentación de los personajes:

a) Mayor Bergmann.

La tercera secuencia de la película se abre, a través de un corto *travelling* hacia atrás, con un mapa de la ciudad de Roma. Al término del breve desplazamiento de la cámara, entra en campo el mayor Bergmann (ligeramente desenfocado por estar de espaldas) y el prefecto de la policía de Roma, un colaboracionista del fascismo italiano (éste se encuentra más centrado en campo visual). Nos hallamos en las oficinas de la Gestapo, ubicadas en Via Tasso. El militar nazi le enseña al jefe de la policía el mapa de la ciudad dividido en catorce zonas urbanas para explicarle el sistema estratégico denominado Schröder. Esta táctica militar, que ya ha sido aplicada en otras ciudades europeas cual si fuera un experimento científico, pretende minimizar el coste de operativos con la mayor eficacia posible en las redadas. La escena del mapa nos sirve para mostrar una crónica histórica pero también para presentarnos el perfil militar agresivo e inhumano del

¹³² Guarner, J.L.: Op. cit. pág.38.

mayor Bergmann. En cambio, el policía romano nos es mostrado de forma pasiva, escuchando servicial y sumisamente los fríos comentarios del militar nazi, dejando constancia de su papel secundario en la trama narrativa.

A lo largo del film, Rossellini nos reconstruye dramáticamente pequeños hechos históricos con algunas estrategias del género documental, aunque, en la mayoría de las ocasiones, llevará a cabo una planificación propia del relato de ficción. Esto último podemos verlo con la aparición de un subalterno que informa al mayor Bergmann de la fallida captura de Giorgio Manfredi (siguiendo la lógica causal del relato clásico). La corta escena se nos presenta mediante una doble alternancia de planos-contraplanos para seguir un diálogo entre los dos personajes.

Este sencillo ejemplo nos sirve como ilustración del montaje de *Roma, ciudad abierta*. La articulación de planos está al servicio de la narración y de los personajes, manteniendo así las pautas del cine clásico hollywoodiense. No tenemos más que seguir la secuencia que nos ocupa. El jefe nazi pide al subalterno que se vaya con un gesto entre afeminado e irritado.

Pocos instantes después, el mayor se dirige hacia la mesa y responde a su colaborador fascista sobre la persona que están buscando. Esta acción (continuando la relación de causa-efecto) nos presentará indirectamente el perfil político de Giorgio Manfredi. La cámara realiza una panorámica de seguimiento de izquierda a derecha, en dirección a la mesa, para evitar cualquier estatismo dramático. A su vez, esta escena nos anticipa el desenlace narrativo de la película, es decir, el deseo de Bergmann por capturar a Manfredi para sacarle información valiosa, dado su importante papel en la Junta Militar de la Resistencia. Pero ambos permanecen aún de

pie en plano medio general cuando el jefe de policía recibe la fotografía. La imagen siguiente es un primerísimo plano subjetivo de la foto, la cual es vista por el prefecto y, al mismo tiempo, por el espectador. En dicha fotografía vemos a Manfredi y a Marina bajando las escaleras de la Piazza di Spagna (la misma que el espectador verá en el camerino de Marina -en la escena -11.1-).

Toda esta escena de diálogos entre el mayor Bergmann y el jefe de policía está resuelta con tres planos-contraplanos sucesivos. A continuación, el mayor Bergmann entrega a su interlocutor más fotos en las que aparece Manfredi de militar de la resistencia. En este otro inserto de la nueva instantánea le acompaña también la que vimos antes. Poco después, la cámara hace un salto de 180° para recoger a los dos personajes sentados junto a la mesa (en un plano general corto). Bergmann se incorpora nuevamente. La iniciativa siempre viene dada por este personaje y nunca por el policía romano.

En el término de la secuencia donde se nos presenta al mayor Bergmann porque debemos indicar un par de datos que van a ser importantes para el desarrollo de la película. El primero, alude directamente al desenlace del drama: las torturas. El momento en el que se sienta el oficial Bergmann sobre la mesa, por contracampo y con el sonido en *off* de un grito, nos sugiere las torturas a la que es sometido un antifascista (el subalterno informará que se trata de un catedrático) en las proximidades de la oficina (concretamente tras una puerta que comunica con el despacho de Bergmann). Por esta razón el comandante nazi llamará al subalterno, para pedirle que no les molesten. De nuevo una alternancia de plano-contraplano sirve como seguimiento del diálogo entre los dos militares nazis. La conversación es breve. Por corte neto, pasamos otra vez a Bergmann, pero

en esta ocasión se nos muestra en un enfático y descriptivo primer plano manifestando su crueldad y falta de escrúpulos ante el italiano antifascista torturado: “¡Cuánto gritan estos italianos!”. Es evidente que esta escena nos va a anticipar el bloque narrativo más importante de la película: los interrogatorios, la consiguiente tortura de Manfredi y el fusilamiento de Don Pietro. En esta ocasión nos es negada la visión del torturado. Por un lado, para sugerir el anonimato de las muchas víctimas en la violenta represión del nazismo. Por otro, sólo las muertes de nuestros héroes suponen la representación visual del pueblo sacrificado.

b) Pina

La aparición de Pina surge (entre otras mujeres anónimas) en la cuarta secuencia de la película. La protagonista emerge desde un colectivo de mujeres encolerizadas, en medio del asalto a una panadería. Con ello se busca visualizar la figura individual, entre el grupo de vecinas, que lucha desesperadamente por sobrevivir. Desde una perspectiva histórico-social, se escenifica una crónica que era común en aquellas fechas excepcionales. Antes de que obtengamos información sobre Pina, descubriremos varias escenas que abundarán en las dificultades de supervivencia. Pero la siguiente situación será mostrada con una nota cómica, a modo de contrapunto, mediante breves pinceladas descriptivas de Agostino, el sacristán de Don Pietro. Antes de introducirse en el motín ya le hemos visto comerse el bollo de una mujer que se lamenta de los dueños del horno, pues éstos habían ocultado al vecindario hambriento el género del que verdaderamente disponían. El sacristán implora (elevando la mirada al cielo y santiguándose) ser perdonado por el pecado que va a cometer al meterse en el motín. Así pues, el hambre afecta a todos por igual. Esta coincidencia

supone un rasgo de empatía para el público con los representantes de la iglesia.

A lo largo de toda la primera parte de la película, vamos a encontrarnos con una estrategia similar a la empleada en esta secuencia. Comprobaremos la alternancia de acciones que tienen un tono trágico junto a otras más distendidas o ligeras. Una vez que el relato llegue a la muerte de Pina los narradores se inclinarán definitivamente hacia la tragedia.

En la secuencia que sucede a la que acabamos de describir arriba, y separada por una *cortinilla*¹³³, asistimos a la llegada al inmueble de Pina que viene junto con el *brigadier*. El policía local insinúa a Pina que le dé algún obsequio de su pillería en el horno. La mujer lo comprende enseguida y le ofrece dos bollos en un gesto solidario. Ante la entrega de los obsequios el *brigadier* se justifica por el hambre atrasada, aunque, antes de subir las escaleras, el policía pregunta a Pina si los americanos han llegado. Entonces la mujer, con un rostro fatigado, mira un edificio destruido sin asentir todavía. Este plano subjetivo de Pina puede entenderse como una metáfora visual del estado anímico de la población romana. José Luis Guarner se expresa en los mismos términos al señalar el paralelismo entre los héroes torturados y muertos (Pina, Manfredi y Don Pietro) y la imagen de la casa convertida en figura metafórica “de toda una ciudad sumida en el dolor”¹³⁴. Pero volvamos a la circunstancia histórica: la inminente liberación de la capital (se supone que los americanos están iniciando la liberación de Italia por el sur) y la directa alusión al mercado negro (un hombre pregunta a

¹³³ Efecto visual que sirve para establecer la transición de una imagen a otra con el fin de marcar una elipsis o paso de tiempo. Las cortinillas o *Wipes* pueden tener múltiples formas. Desde líneas verticales (con o sin bordes, con colores o sin ellos) hasta círculos o cuadrados. Con ellas se pretende agilizar el relato.

¹³⁴ Guarner, José Luis: *Roberto Rossellini*. Fundamentos: Madrid.1985, pág. 32.

Pina, justo en el portal del inmueble, si lleva artículos de estraperlo). Pero el policía municipal, que aún no se ha despedido de la mujer, se esfuerza inútil e ingenuamente en defenderla con el bolso. Ella agradece las buenas intenciones del *brigadier* y se despide para ir a su casa. Estas escenas son presentadas con planos medios con el objeto de ubicar y describir a los personajes en el entorno urbano: la casa de Pina (al igual que la de Francesco) es de condición humilde.

Por tanto, antes de que sepamos cosas de Pina, habremos advertido su sentimiento solidario hacia los débiles, así como su temperamento fuerte. Recordemos la escena en la que conocemos por primera vez a Pina: el policía municipal recrimina a Pina en el motín por arriesgarse en su estado y ésta le replica con vehemencia que no desea pasar hambre. Acto seguido, insulta a una mujer entre el tumulto del motín porque ha denunciado al policía que se lleva género de la panadería.

A continuación, conoceremos a Pina en su intimidad al mismo tiempo que a Manfredi. En la secuencia de presentación de Manfredi y Pina, comprobaremos la ausencia de tiempos muertos y ello está buscado intencionadamente. El ritmo de este segmento narrativo es fluido y vivo. Pero será más nervioso y acelerado a medida que el relato vaya avanzando. Es como si hubiera intención de transmitir la fugacidad del presente, como si el tiempo transcurriera vertiginosamente. Un presente que no cesa de sufrir cambios y fuera constantemente provisional. Y no sólo en la crónica cotidiana, también en los cambios políticos.

Cuando señalo que el pulso narrativo posee viveza es porque ya en estas primeras secuencias observamos pocos momentos sosegados. Nada más entrar Manfredi en la casa de Pina, pregunta a la mujer por Don Pietro. Pina

se ofrece a buscarlo pero el ingeniero lo desaprueba al verla embarazada (ambos están encuadrados en plano medio). Entonces, la mujer propone que sea su hijo Marcello quien vaya al encuentro del sacerdote. La cámara sigue a Pina, en corta panorámica de izquierda a derecha, saliendo de su casa hasta el rellano para avisar a su hijo. Marcello se asoma con el fin de escuchar y obedecer, a regañadientes, el recado de su madre: traer a Don Pietro. En una elipsis fugaz, y sugerido por una cortinilla vertical para agilizar la acción, vemos al niño que ya ha descendido las escaleras con el fin de encontrarse con su madre. Pina da el recado a Marcello, entra nuevamente en su casa y sigue la conversación con Manfredi.

La secuencia continúa sin pausa alguna. Los personajes son presentados mediante sucesivas panorámicas de seguimiento y con planos medios, vinculándolos, de este modo, con el espacio vital. Esta dimensión escalar es la que cobra mayor predominio en toda la película. Pina le habla del motín de la panadería a Manfredi, pero ambos comienzan a intimar y ello se produce espontáneamente tras la presencia inoportuna de Lauretta (todas sus irrupciones son inopinadas y sus comentarios tan impertinentes como egoístas). La hermana de Pina, Lauretta, conoce al ingeniero Manfredi por su amistad con Marina. Pero la secuencia prosigue y se alarga. Pina se disculpa por no haber ofrecido café y acude a la cocina interrumpiendo así la conversación privada. Seguidamente, por corte neto, el espectador asiste a la primera aparición de Don Pietro. El sacerdote está jugando al fútbol con unos niños cuando Marcello da el recado de su madre.

Sin solución de continuidad, volvemos a la casa de Pina. Ya ha terminado de hacer el café. Un plano medio general de Pina y Manfredi ubica de nuevo la escena doméstica. Detrás de Manfredi observamos el mapa de la capital en dimensiones mayores, cubriendo la pared e integrado,

pues, en el entorno doméstico a modo de utensilio informativo y en contraste con la diminuta cartografía del mayor Bergmann. Pina informa de su boda para el día siguiente a Manfredi, se confiesa católica ante el amigo comunista y expresa el deseo de casarse por la iglesia para evitar el juzgado fascista. La mujer se sienta (en una escueta panorámica hacia abajo) e informa de que “es un matrimonio de guerra” y será, por tanto, celebrado como mero trámite: “lo celebrará Don Pietro en un momento”. Esta escena será presentada en un juego de planos - contraplanos (cuatro de cada uno) y todas las confesiones de Pina serán expresadas en primeros planos como un explícito retrato de la heroína. Si me detengo en esta escena es con el objeto de definir el perfil socio-político de la mujer. En la declaración personal ella misma se describe como trabajadora en paro por la usurpación de los nazis de la fábrica donde trabajaba. Así pues, Pina es una ama de casa y trabajadora, solidaria con los débiles, antifascista y católica (en el momento en que confiesa su creencia en Dios ésta se incomoda al comprobar el recelo del ingeniero comunista).

Poco después es cuando Manfredi comenta sus dudas sentimentales a Pina. Pero llegan el párroco y Marcello. La mujer los deja solos para que Manfredi pueda pedir ayuda a Don Pietro. Todo el bloque narrativo descrito arriba son ocho minutos de duración con un ritmo vivo. Detengámonos un poco más en este fragmento que ha sido empleado para presentar a las tres grandes víctimas de la tragedia: Pina, Manfredi y Don Pietro. No deja de ser curioso que casi en el mismo orden en el que son presentados igualmente son asesinados.

c) Manfredi

Si bien ya hemos tenido ocasión de conocer a Manfredi en la segunda secuencia de la película, al ser buscado por la Gestapo, en realidad sólo inferimos que su captura es muy deseada por el enemigo. En la tercera secuencia de la película, mediante las informaciones transmitidas por Bergmann, sabemos el perfil político - militar del ingeniero comunista. Sin embargo, el retrato humano de Manfredi va a ser presentado, junto al de Pina, en dos tiempos. Al inicio de la primera parte, un expresivo plano general corto integra a ambos por primera vez justo en el momento en que se identifican: en el rellano del portal de Pina, cuando ella ha subido las escaleras tras abandonar la compañía del *brigadier*. La primera parte de la presentación está mostrada con una mayor entidad melodramática. Pero la larga escena está separada por la presentación de Don Pietro (la secuencia de los niños jugando a la pelota) y sirve de contrapunto frente a la situación melodramática anterior.

Este nuevo bloque se aprovecha para definir el lado sentimental de Manfredi al retomar la conversación con Pina. La última escena, de impronta melodramática, surge por la evocación de un pasado feliz no muy lejano pero ya extinto: un hombre enamorado y decepcionado por una mujer que no ha correspondido a sus expectativas. El monólogo de Manfredi, de tono nostálgico y triste, evoca el primer encuentro en que se conocieron (estaban en una pizzería y Marina era una joven alegre, valiente y algo inconsciente, que no se atemorizaba con los bombardeos). Cuando Manfredi mira hacia la ventana de la casa de Pina especula que “tal vez, en los tiempos en que vivía en Via Tiburtino, podría haber sido una buena mujer”. Por lo que sugiere que la guerra ha cambiado negativamente a su novia Marina y augura un final inmediato en su relación: “Presiento que esto tiene

que acabar. Ya ha durado mucho.” Pina pregunta cuándo se conocieron y éste responde que fue hace cuatro meses.

Si Manfredi representa la **figura individual** dentro del fresco histórico del relato, su amigo (y novio de Pina) Francesco, padre adoptivo de Marcello, comunista, combatiente antifascista y colaborador de un periódico clandestino (*L'Unità*), por el contrario, representará la **figura colectiva** (es importante recordar que el pueblo romano viene representado por las clases humildes y la burguesía romana está ausente en la lucha antifascista). Manfredi es una figura individual por el protagonismo que cobra en el relato, siendo, asimismo, una de las víctimas del drama. Es decir, particulariza el drama al efectuarse un seguimiento narrativo (con rasgos del melodrama y la tragedia) a través de las vicisitudes de su conflicto personal (o sentimental) y político.

Francesco, en cambio, es una figura secundaria en el interior del relato. Su papel está más diseminado a lo largo de la historia y forma parte de los personajes corales. Nada más concluir el final de la primera parte¹³⁵ de la película, será rescatado por los partisanos que esperan, desde las afueras de Roma, al convoy en el que ha sido capturado. Una vez que comienza el asalto del camión que transporta a los detenidos del inmueble, Francesco cogerá un fusil para participar en el ataque, por lo que se integrará en el colectivo anónimo que lucha contra el fascismo. Asimismo, Francesco será el único personaje que saldrá vivo de la captura definitiva y así puede pensarse que se trata de la única situación optimista en la clausura del relato. Situación que también vendrá avalada a través de la última imagen de la película: los niños caminando cabizbajos hacia Roma significan el futuro

¹³⁵ En Italia es corriente dividir las películas en dos tiempos. Solía hacerse como intermedio o descanso de la proyección. Y aún hoy en día sigue empleándose esta práctica de partir en dos mitades.

esperanzador de la ciudad. En definitiva, el público inferirá que Francesco y Marcello volverán juntos y procurarán conservar la memoria de quienes se enfrentaron a la represión nazi.

d) Don Pietro y Marcello

En la séptima secuencia del film conocemos al último de los personajes nucleares del relato: Don Pietro (será también el último en morir). Aparece de espaldas a la cámara y tapándola al inicio del plano (justo en el sentido inverso en el que se despedirá en la película y de forma similar a la presentación de Bergmann). Es un plano general donde el cura va del primer término hasta el fondo del patio, anexo a la iglesia San Clemente. Está jugando al fútbol con sus pupilos, ejerciendo de árbitro con una dudosa autoridad pues apenas le obedecen (uno de ellos avisa al cura de la trayectoria aérea del balón hacia su cabeza: situación que será motivo de risas para los chicos).

En el desarrollo de esta secuencia veremos una sucesión de panorámicas de izquierda a derecha, interrumpida por algunos insertos de planos generales o medios de los niños jugando o dando un cabezazo al balón junto a Don Pietro. Estas imágenes son presentadas de forma viva, juguetona, casi caprichosa, hasta que aparece Marcello. La cámara los recoge a ambos en plano medio (Don Pietro a la izquierda del encuadre y Marcello a la derecha). El párroco le recrimina porque es un milagro que aparezca por el oratorio y Marcello le contesta que le ha enviado su madre. Entonces, el cura hace ademán de llevárselo a la iglesia al tiempo que le dice que su madre ha hecho bien en traerlo. Pero el gesto mecánico del sacerdote, posando su mano sobre el hombro de Marcello e invitándolo a la sacristía, es mostrado a través de un corto *travelling* lateral de derecha a izquierda.

Este movimiento de cámara emula el gesto de Don Pietro, al desplazarse de forma simultánea con el sacerdote hacia la iglesia.

Es en este instante cuando entendemos que se ha producido el equívoco del cura al creer que es Pina quien le ha mandado al oratorio para rezar. Esta sugerencia visual del malentendido nos insinúa a un personaje despistado. Pero el equívoco lo resuelve Marcello, en una actitud más propia de una persona madura que de un niño, al tomar la iniciativa pues le pide que le deje hablar. Le aclarará inmediatamente que viene de parte de su madre para que acuda a su casa por un importante asunto. Don Pietro, intrigado, le pregunta al niño de qué se trata y éste responde en tono serio e interesado por su empresa que no sabe el motivo pero que ha venido alguien a casa de Francesco. Siguen los dos personajes en plano medio encuadrados casi frontalmente. Don Pietro acaricia a Marcello e intuye que se trata de una colaboración clandestina contra los alemanes (el espectador lo infiere cuando Manfredi le pida ayuda). En ese instante, el cura se da por enterado y salen hacia la izquierda del encuadre para cerrar la escena.

A continuación, se muestran dos planos descriptivos cuyo fin es establecer una relación espacial de la parroquia de San Clemente. El primero es un plano general corto, con Don Pietro y Marcello de espaldas saliendo de la iglesia. Luego, pasamos por corte a un plano general más abierto que nos muestra la fachada exterior de la iglesia con los dos personajes dirigiéndose a casa de Pina. La imagen está presentada con cámara en mano, como si se tratase de capturar un instante real donde los personajes de la historia formasen parte de un documental. En dicho plano hay unos pocos transeúntes que circulan por la calle y un tranvía atraviesa la pantalla de derecha a izquierda, lo cual servirá para realizar una *cortinilla*

rápida en sentido contrario marcando así una transición temporal a modo de elipsis.

Pero el relato todavía sigue a Don Pietro y a Marcello en una nueva secuencia. El cura y el niño son seguidos en un *travelling* de derecha a izquierda. Esta imagen, en movimiento lateral, vuelve a recobrar el tono ficcional de la película y lo confirma el diálogo que ambos retoman. En plano medio y desde la calle, el cura increpa al niño porque ya no va al oratorio. Marcello, entre serio y solemne, le contesta que no tiene tiempo para esas cosas. Don Pietro le reprende enfadado y sorprendido. Pero Marcello no se amedrenta y le dice que un cura no lo puede entender. Entonces, el niño comienza a manifestar una soflama, cual si fuera un convencido antifascista: “debemos hacer un bloque compacto y luchar contra el enemigo”. Don Pietro se para un instante estupefacto y le pregunta a Marcello quien le dice esas cosas. Aquí se pasa a un primer plano de Marcello y llama la atención que el retrato del niño es borroso. Como si se quisiera dar un aire de desaliño a la situación. Entonces, en tono de amenaza y por fuera de campo, el cura le pregunta si es Romoletto quien le dice eso. El primer plano de Marcello todavía permanece cuando le ruega al cura que no le delate. Volvemos otra vez a plano medio de ambos en la calle para mostrarnos que reanudan el trayecto y de nuevo nos avisa de que estamos asistiendo a una ficción, a través de un corto *travelling* tras el plano documental de Marcello. El desplazamiento físico de la cámara obliga al espectador a seguir y compartir los hechos con los personajes.

La siguiente escena es el encuentro de Don Pietro y Marcello con el sacristán Agostino. Es el chico quien lo divisa señalando hacia él y llamándolo “purgatorio”. Tal mote define el carácter pícaro y poco ejemplar de su persona, pero también le confiere cierta simpatía por el tono ligero

empleado. Vemos un plano general de Agostino en medio de las ruinas de la ciudad con gente paseando. El sacristán entra por la izquierda del encuadre del siguiente plano medio para acercarse al niño y a Don Pietro. El cura, que está de espaldas a la cámara con el fin de que pueda observarse mejor la reacción del sacristán, levanta el manto donde esconde Agostino los bollos del motín y le pregunta por lo que lleva encima. Marcello también interviene en esta escena ligera (el espectador es el único que tiene la información respecto a la anécdota y de ahí su registro cómico) ironizando sobre si ha gastado todos los cupones de la cartilla de racionamiento. El sacristán, agobiado, responde que ya no quedaba ni un panecillo. Don Pietro, extrañado, le pregunta cómo es que lleva tanto pan. Pero el sacristán le responde con una mentira irónica: “No sé que fiesta era. Ni el panadero lo sabía”. Agostino, temeroso de ser descubierto por su picaresca, se excusa y se despide. Don Pietro decide emprender nuevamente el camino sin comprender lo que ha podido suceder. Sin embargo, antes de clausurar la secuencia Marcello piensa en voz alta que su madre quizás haya podido enterarse de ‘dicho festín’.

Esta última frase del niño servirá para recordarnos dónde nos habíamos quedado. En la nueva secuencia, vamos a la conversación que habían abandonado Pina y Manfredi. Esta segunda escena de los héroes también va a servir para el encuentro cordial del comunista con el cura. Es una escena importante porque define políticamente a Don Pietro. Dicha situación está presentada en plano medio con objeto de integrarlos en la imagen y así parangonar visualmente a ambos al mismo nivel de importancia en el relato. Mientras Manfredi se encuentra a la derecha de la imagen, informando de que hay quinientos hombres escondidos por las montañas, Don Pietro está sentado (por cansancio) limpiando los cristales de sus gafas. Entonces, Manfredi continúa explicando al sacerdote que hay una cita en el puente de

Tiburtino a las 18:00 horas. Pero él no puede ir porque cree que está vigilado y sería peligroso acudir dado que el toque de queda es una hora antes de la cita. Don Pietro entiende la insinuación y se ofrece a ayudarlo. Es la vertiente de un cura comprometido con la lucha antifascista y el retrato más cercano al referente real. Manfredi comenta que no esperaba otra cosa de él. Don Pietro pregunta por el mensaje que debe transmitir, pero el comunista le explica que es la entrega de un dinero necesario para la Junta Militar y debe identificarse al silbar la canción popular *Mañana Florentina*. Al principio le cuesta acordarse de la melodía y cuando Manfredi empieza a silbarla Don Pietro la reconoce y le sigue. Pocos instantes después, el cura se reprimirá ante Manfredi por el excesivo entusiasmo dispensado a la popular. Este último detalle refleja, otra vez, el tono dramático fluctuante de la película musiquilla. Hemos pasado de una situación grave (el compromiso con la lucha antifascista) a una más cómica (el alegre tema popular que silba el cura). En este punto concluye la escena que ha servido, asimismo, para cerrar la presentación de los tres personajes fundamentales.

6.2. DESARROLLO NARRATIVO.

6.2.1. La empresa de D. Pietro: visita a la imprenta clandestina.

A continuación, se consolidan las expectativas definidas en la **presentación** de los personajes. Por un lado, se salva momentáneamente el ingeniero. Por otro, la posibilidad de que Don Pietro realice la empresa encomendada: entregar el dinero a la Junta Militar para que los partisanos puedan luchar con nuevos bríos. Así pues, a partir de la décima secuencia de la película, asistimos a la actuación del párroco para ayudar a los antifascistas.

Pero, vayamos por partes. Nos encontramos con la destacada presencia de Don Pietro: acude a una tienda de artículos religiosos para recoger el dinero destinado a la Junta Militar. El párroco pregunta por Francesco y el dependiente le ruega que espere unos instantes. Entretanto, Don Pietro advierte que la figura del San Roque¹³⁶ está frente a la de Venus. Un plano medio corto nos muestra la mirada reprimida de Don Pietro, que procura esconder la pequeña escultura ocultando las nalgas de la diosa de la hermosura. Pero se percata de que la figura del San Roque todavía tiene suficiente perspectiva y Don Pietro, finalmente, coloca el santo de espaldas a Venus para que no vea el desnudo. Al poco, el cura es llamado (en *off*) por el dependiente del establecimiento. Entonces se adentra en la tienda y encuentra a Francesco (futuro esposo de Pina). El plano general corto de Don Pietro bajando las escaleras, antes de reconocer a Francesco, nos recuerda a las catacumbas. Esta impresión visual abunda en el significado simbólico de los tres héroes: han luchado y sacrificado sus vidas por la liberación. Un sacrificio que nos recuerda al cristianismo primitivo.

Al cruzarse Don Pietro con Francesco le pone al corriente de su amigo Manfredi y le entrega un papel. Aparece un nuevo plano medio general fijo: el cura comenta las intenciones de enviar a Manfredi al convento de San Juan de los pensionistas, pero éste ha rehusado porque piensa que podría ser peligroso.

¹³⁶ San Roque nació en Montpellier (Francia), hacia el año 1295, abandonó el risueño porvenir de hacendado para entregarse a obras de caridad recorriendo pueblos y ciudades. Fue el santo taumaturgo más famoso del siglo XIV. Su misión consistió en atender a los apestados, curar a los enfermos, asistir a los moribundos y hacerse todo para todos, recorriendo en incesante peregrinación la Provenza, la Lombardía y la Toscana hasta los mismos confines de la Campaña romana. Se representa con un perro a los pies, que solía traerle el alimento los últimos años de su vida y lamerle las úlceras purulentas cuando se vió atacado también de la peste. Murió en su ciudad natal en 1327.

De nuevo un plano de conjunto: estamos en una dependencia próxima a la anterior (la imprenta clandestina de *L'Unitá*¹³⁷). Al fondo, vemos a un operario entre máquinas y en último lugar a otro también trabajando. En primer término, observamos al jefe de la imprenta, Gino, que ha estado escuchando a ambos. El hombre se lamenta ya que ellos son pocos, y si encima, se van al convento apenas contarían con refuerzos. En plano medio, vemos a los tres personajes encuadrados. El cura acepta la queja del jefe de imprenta. Francesco presenta a Don Pietro al director de la imprenta y éste halaga al sacerdote reconociendo que ha oído hablar mucho de él. Don Pietro agradece la loable consideración con una respuesta humilde: “Eso no es bueno ni para mi modestia, ni para mi salud”. Pero Gino insiste: “Usted nos ayuda mucho”. Y el sacerdote finalmente contesta con una frase propia de sus convicciones religiosas: “Gracias. Mi deber es socorrer a quien lo necesita. Eso es todo”. Entonces Francesco desaparece del campo visual por la derecha y Gino invita al párroco a seguirle.

Un nuevo plano medio corto nos muestra a Gino y a Don Pietro entrando en una pequeña y estrecha dependencia delimitada por un mostrador. El director de la imprenta, lleva en las manos todavía unos papeles y los hojea poco antes de salir del encuadre por la derecha. La cámara reencuadra a Don Pietro en corta panorámica a la izquierda para equilibrar la composición del plano y pasados un par de segundos regresa Gino. Se supone que ha dejado los papeles pues, ahora, entra en campo con tres pesados volúmenes para dejarlos en el mostrador a la vista de Don Pietro. El sacerdote, extrañado, le asegura al hombre que Manfredi le había hablado de una cantidad de dinero. Pero Gino le insinúa que son los libros los que llevan el dinero. El cura termina de echarles un vistazo y asiente con

¹³⁷ *L'Unitá*, plataforma del PCI (Partido Comunista Italiano), es uno de los diarios de mayor circulación (unos 150000 ejemplares aproximadamente en Roma).

la cabeza al comprender lo que le ha transmitido y Gino responde que son 1000 páginas. Al mismo tiempo que Don Pietro comprende (“Ah... un millón¹³⁸ ...”) y recoge los libros del mostrador.

Así pues, nos encontramos en un taller obrero donde se lleva a cabo una actividad clandestina y solidaria para ayudar a quienes luchan contra el fascismo. La visita del párroco tiene algo de extraordinario: nos hallamos ante un representante de la Iglesia que toma partido en esta situación de compromiso político-social, pese a que las altas instancias vaticanas no se pronunciaron del mismo modo. Pero en nuestra película el protagonista es consciente de que dicha vinculación le supone el riesgo de su propia vida y en los momentos descritos parece estar muy seguro de sí mismo junto a la gente de la calle.

6.2.2. Presentación de Marina y de Ingrid

De modo brusco, se nos han introducido en otro espacio y con un personaje distinto, por lo que podemos pensar en una relación directa con lo que precede. Por otra parte, ya nos hemos familiarizado con el personaje de Marina. Recordemos que, en la segunda secuencia de la película, la Gestapo trataba de capturar a Giorgio Manfredi. Ella telefoneaba para hablar con él pero el capitán de la patrulla nazi intentaba sonsacarle (esta primera escena representa un signo vaticinador de su definitiva delación). En una segunda ocasión, nos es presentada indirectamente a través de la conversación del mayor Bergmann y el Jefe Superior de la Policía Romana, afín a los nazis (ver al término de la tercera secuencia). En dicho diálogo, hacen

¹³⁸ En el año 2004 equivaldría, aproximadamente, a 170 millones de liras, lo que supone en Euros 87.147 (unos 14 millones y medio de pesetas).

comentarios sobre una foto en la que Marina desciende, junto a Manfredi, las escaleras de la Piazza di Spagna. Los libidinosos comentarios del Jefe de la Policía Romana nos informan de la profesión de Marina. De este modo, podemos ya reconocerla en esta secuencia y así se consigue diseminar discretamente el protagonismo de Don Pietro con el propósito de mostrar un **retrato colectivo** de la sociedad romana. Se trata, pues, de evitar el heroísmo individualizado para eludir cualquier inclinación enunciativa sobre lo que representa cada personaje¹³⁹(comunismo, iglesia, el/la trabajador/a, el ama de casa y los disidentes por un lado; el fascismo por el otro: Gestapo, la policía italiana y el ámbito de la prostitución).

Así pues, Marina entra por la puerta del camerino desde la derecha del encuadre, acompañada por una *cortinilla* veloz. Se detiene al cerrar la puerta. Afuera puede escucharse con claridad, aunque algo lejana, música alegre y zumbona, de claro acento caribeño. El gesto de Marina es de preocupación. De inmediato, se echa el flequillo hacia atrás, convirtiendo este ademán en gesto nervioso del personaje. Da un paso hacia adelante pero vuelve a detenerse y se dirige a la puerta para cerrar con pestillo. La música alegre y vivaracha contrasta con la triste expresión de Marina. Finalmente, decide sentarse delante del espejo iluminado ante el que se maquilla. La cámara recoge, en un plano *semisubjetivo*, el rostro y medio cuerpo de Marina desde el espejo que ocupa gran parte de la pantalla. Detrás vemos algunos vestidos para los espectáculos: la mayoría son oscuros. Al lado del espejo sólo hay una pequeña parte cubierta por algunas fotografías de artistas. Marina se halla de espaldas a la cámara y su rostro se refleja en el espejo. Incluso llega a mirar un instante hacia la cámara. Recordemos que en la escena **36.2** Ingrid premia a Marina por la delación con un abrigo

¹³⁹ Este planteamiento difiere completamente de las reservas planteadas por Agee, James: *Escritos sobre cine*. Colección La memoria del cine. Barcelona: Paidós. 2001. pág 178.

negro de piel. Entonces, Marina, empieza a arrepentirse de su gesto y pregunta con temor si van a hacer daño a Manfredi. Cuando Marina pregunta esto, también mira a un espejo. Pero Ingrid tratará de calmarla con sus caricias y la imagen está tomada en un leve picado, como claro aviso de amenaza: el sino de Marina estará claramente marcado por su amoralidad, como se reflejará en su trágico desenlace.

Podríamos entender, con todo lo descrito, que el espejo en el cual Marina se refleja, puede resultar un símil de la pantalla cinematográfica. La mirada de Marina sobre el espejo-pantalla queda explicitada en dos gestos inmediatos que realiza: primero, el espectador la ve contemplándose. Acto seguido, la mirada de Marina se cruza con el objetivo de la cámara y pasa a interpelar al público acerca de su desesperada circunstancia, por lo que, en un elocuente efecto fílmico mediante la metáfora del espejo como pantalla, puede comprenderse la intención narrativa de crear una relación especular entre el personaje y el espectador. Además, debemos indicar que uno de los motivos visuales más recurrentes del melodrama es la mirada del personaje frente a un espejo en señal de su pérdida de identidad.

Luego, Marina abre una pequeña caja para sacar, del interior de ésta, un frasco de morfina. Logra desenroscar el tapón y lo sacude con la otra mano de forma impaciente. Pero no consigue nada. Poco después Marina tira la botellita a la mesa, vencida y desesperada. Su rostro expresa desesperación, abatimiento, confusión y nerviosismo. Se detiene a mirarse en el espejo, por segunda vez y, de repente, se pone de pie en otro otro plano medio. Marina da la vuelta y comienza a caminar hacia la puerta del camerino (de espaldas a la cámara). Durante el trayecto advertimos que sus manos están pegadas. Pero cuando se gira, al llegar a la altura de la puerta, observamos sus manos unidas y ligeramente alzadas. Ello nos hace pensar en la metáfora visual de

una prisionera, de que las tiene maniatadas pues parece sentirse atada en su situación personal e intuye su reclusión (confusión moral y emocional por su adicción a las drogas en tiempos de escasez).

Toda la acción expuesta arriba tiene varias peculiaridades. En primer lugar, la puesta en escena es expresionista. El camerino del personaje presenta una iluminación contrastada de luces y sombras. En las paredes cuelgan diferentes trajes que emplean Marina y Lauretta para sus actuaciones musicales. Y la presencia de estos vestidos que rodean a Marina, la mayoría de ellos oscuros, denotan un valor siniestro en la circunstancia del personaje. Más aún cuando los vestidos son objetos inertes y será, precisamente, un abrigo de piel el valor de cambio que Marina dará a su moralidad. Delatará a Manfredi a la Gestapo a cambio de morfina, pero Ingrid se decidirá por regalarle un abrigo de piel negro en lugar de la droga. En segundo lugar, se trata de una escena de cincuenta segundos sin diálogos y casi muda (la música del local de variedades, mostrada en *off*, es el único adorno sonoro). Toda esta escena puede suponer un punto de cierto respiro narrativo (advirtamos que la película tiene largos diálogos: la escena cómica de Don Pietro a la llegada al anticuario y ésta son las únicas que carecen de ellos por el momento). Precisamente, el silencio de Marina muestra su enorme dificultad por adaptarse a la cruda realidad, su incapacidad de manifestarse abiertamente, su aislamiento respecto al entorno (la reclusión, como metáfora visual, es también expresada por su propio silencio).

Sin embargo, la secuencia no termina aquí. Podríamos considerar que dentro de la misma existen tres escenas claras: la primera es la acción solitaria de Marina; la segunda es el momento en que aparece Lauretta; la tercera es la aparición demoníaca de Ingrid, que será quien cierre la secuencia.

Cuando la cámara se emplaza sobre el mismo eje, tras el plano en que Marina vuelve a sentarse, ocupa el lugar del espejo y la iluminación cambia totalmente: el camerino es mucho más luminoso en el instante en que se cambia de plano. Luego, llaman a la puerta y Marina pregunta, ofuscada, quién llama: es Lauretta que ha terminado su número musical caribeño. Por un momento Marina vuelve a mirar el frasco y lo esconde enérgicamente en la caja oscura mientras se incorpora para abrir la puerta. La cámara aún permanece en la posición del espejo. Marina abre la puerta a Lauretta. La amiga de Marina saluda al mismo tiempo que ésta se sienta otra vez (la cámara todavía emplazada en el espejo). Lauretta cuenta en tono despreocupado que ha venido a verle Manfredi. Entonces, Marina, volviéndose hacia su amiga, la mira con furia y gira de nuevo el rostro hacia el espejo. Marina se siente preocupada al preguntarle los detalles de la visita de Manfredi y ella le transmite su recado de Manfredi. Más confundida, insiste a Lauretta para que cuente más detalles sobre el recado del ingeniero comunista. Pero su amiga contesta, abrumada por la insistencia, de forma adolescente y egoísta que no sabe nada.

Entonces, Lauretta le recuerda que es su turno para actuar. Por un momento, Marina no reacciona. Pero unos segundos después se levanta, gira la cabeza hacia Lauretta y vuelve a preguntarle cómo se ha enterado Manfredi de donde vive ella. Mientras tanto, Marina se desplaza hacia la derecha del encuadre para comenzar a cambiarse de ropa. Toda esta acción se justifica para preparar la escena **36.2.** por que es aquí cuando Lauretta le pide a su amiga vivir juntas hasta que encuentre alojamiento (como luego veremos, su llegada a la casa de Marina tendrá verdaderos tintes trágicos). Marina dulcifica la voz y le invita despreocupadamente a ir a su casa, al tiempo que vuelve a mirarse en el espejo para comprobar su rostro. Lauretta

se aproxima, entusiasmada, a su amiga para agradecerle el favor dándole un beso y Marina acoge pasivamente el agradecimiento efusivo de su amiga.

De repente, Marina la agarra por el brazo izquierdo recriminándole al pensar que su amiga está curioseando donde ella esconde la morfina. Lauretta, entre sorprendida y enojada por su brusquedad le informa de que tan sólo buscaba un cigarrillo. Entonces, Marina se coloca un pañuelo en la cintura y oímos en *off* que faltan cinco minutos para la función. Lauretta se dirige a su amiga preguntándole si está o no enamorada de Manfredi y se coloca al lado izquierdo del encuadre, su amiga le recrimina por entrometerse. Lauretta consciente de su estado de ansiedad, le reprende. Pero Marina reacciona mal. En ese momento suena en *off* un tema alegre de *jazz*. Llaman a la puerta de forma más enérgica, por lo que Lauretta decide acudir. Cuando abre, Lauretta sale del campo visual y, entre nubes de humo, irrumpe Ingrid en primer plano. La imagen de presentación del personaje recién incorporado a la acción es harto expresiva. El hecho de que el primer plano de Ingrid emerja desde el humo, nos transmite una iconografía vampírica. Si a ello añadimos el lujoso vestuario en negro, el lazo cursi del mismo color, más el maquillaje excesivo que acentúa los rasgos afilados y duros de un rostro que se asemeja a una máscara, podemos reconocer a una figura demoníaca. En términos psicoanalíticos, Ingrid podría definirse como una mujer fálica, un personaje instalado en el poder que trata de vampirizar-dominar a su amante con el fin de obtener el máximo beneficio de éste (como veremos en la secuencia **36**).

Ingrid sonrío al ver a Marina y le pregunta cómo se encuentra. En la presentación de dicho personaje no se integra en el mismo campo visual a Marina y ello nos permite anticipar que existe una distancia (personal y social) entre ambas y puede verificarse en los siguientes planos al

responderle en *off* cuando vemos en campo a aquella: la cámara efectúa una panorámica siguiendo a Ingrid para abrazar a Marina. Ésta se vuelve melosa y solícita. Abraza cariñosamente a Ingrid y sonrío de forma exagerada, casi teatralmente: “¡Qué hermosa está esta tarde...! Pero usted siempre tan elegante...” Esta última escena sugiere una relación sexual entre Marina e Ingrid. Los efusivos gestos de cariño contrastan con los que tuvo con Lauretta. Dicho detalle queda aún más manifiesto por el respeto y la sumisión que expresa Marina hacia Ingrid.

Lauretta, que se halla detrás de Ingrid y en *contracampo*, comprueba que está de más y en tono molesto se despide. Ingrid y Marina comprueban la salida de Lauretta. Pero la actriz de revista se excusa con Ingrid. Entonces su amante, la coge amorosamente por los brazos y asiente en el momento que ha terminado el tema vivo de *jazz* y comienza otro del mismo estilo. Marina pregunta si ha encontrado morfina e Ingrid responde que le ha conseguido más dosis. En este instante el rostro de Marina se relaja y acude al escenario. Sin embargo, Ingrid permanece en el camerino a la espera de que termine el espectáculo. Se desenfunda sus guantes y centra su mirada sobre un lado del espejo que todavía está en fuera de campo. Una panorámica hacia la izquierda sigue a Ingrid, que se detiene al llamarle la atención la foto en la que Manfredi y Marina están bajando las escaleras de la Piazza di Spagna. Ingrid se refleja, de perfil, en el extremo derecho del espejo en señal de una amenaza más próxima por la relación con Marina y su debilidad con la droga.

La secuencia se cierra con una *cortinilla*. Pero cuando ésta aún no ha barrido la imagen entera del camerino, vemos a Agostino junto a la estufa preparando la comida. Ingrid, por el lado derecho, parece mirar la escena de

Agostino como si estuviera espiando desde el ángulo inferior derecho en señal de dominio y amenaza.

6.2.3. Pina y D.Pietro en Via Casilina.

Después de esta breve acción, pasamos a una de las secuencias que ha sido más comentada y está considerada como una de las imágenes representativas de la película por cuanto forma ya parte de la iconografía neorrealista: la conversación entre Pina y Don Pietro. Ello es debido no sólo a la espontaneidad que respiran dichas imágenes sino también por lo que significan simbólicamente.

Deben ser cerca de las seis de la tarde: cuando Don Pietro tiene que acudir a entregar el dinero a la Resistencia. Pero aún el cura está caminando con Pina por Via Casilina (muy próxima al domicilio de Pina y a la estación ferroviaria). La cámara realiza un largo *travelling* frontal de seguimiento. Este movimiento subraya un claro efecto dramático dentro de la ficción. Detrás de la mujer y el cura se advierte un túnel de ferrocarril por el que pasa un tren expulsando un denso humo negro. Pina admite tener vergüenza porque lleva mucho tiempo sin confesarse. Don Pietro ladea la cabeza, como gesto de comprensión, y trata de calmarla. Pero ella interrumpe lo que comienza a decir el sacerdote y admite que hay cosas que no debería haberlas hecho pero que las hizo sin pensarlas porque estaba enamorada de un hombre inteligente y bueno por lo cual no tenía impresión de hacerlas mal. Al terminar sus palabras se detienen los dos. Pero la mujer, tras un instante de silencio, retoma su confesión reconociendo que Francesco podía haber escogido a una chica más joven en lugar de una viuda con hijo mayor y sin recursos. Cuando termina de comentar su situación los dos

protagonistas vuelven a caminar. El *travelling* frontal, en plano medio, se mantiene y la mujer prosigue con su monólogo expresando su escepticismo: “Y la vida es cada vez peor ¿Quién nos hará olvidar los sufrimientos, estas ansias, estos temores. ¡Cristo no nos ve!”.

El rostro de gravedad de Don Pietro y sus palabras, expresan la inquietud generalizada de buena parte de la población romana, constituida en gran medida por gente religiosa¹⁴⁰ y/o de izquierdas: “muchos me lo preguntan ¿Cristo no nos ve? ¿Estamos seguros de vivir según las leyes del señor? ”. Nada más pronunciar estas palabras, Don Pietro mira, por un momento, al cielo. La llegada de una ráfaga de aire desordena los cabellos de Pina y agita el sombrero de Don Pietro. Una buena parte de la población italiana comulga con ambos pensamientos, aunque resulten contradictorios. Quizás ello responda a la implicación, por parte de los representantes de la iglesia en la vida política del país. Durante el tiempo en que el cura profería sus impresiones, ambos se han detenido para enfatizar sus convicciones. Pero al volver (ahora en primer término: marca de la voz narradora) a su discurso religioso vuelven a andar y se pregunta: “¿Pero el Señor... no nos ve?, ¿No tiene piedad el Señor? Sí, el Señor tendrá piedad de nosotros pero... ¡Tenemos que hacernos perdonar tantas cosas! Por eso es necesario rezar y perdonar. ”

De nuevo una ráfaga de aire. Pina asiente y responde con cierta desesperación: “Tiene razón Don Pietro. Pero...¿Cómo se hace?”. Ella mira

¹⁴⁰ Luigi Sturzo fue el primer sacerdote convertido en una figura política: primero alcalde de Caltagirone en 1905 y luego secretario general de Acción Católica (1915-1917), para, finalmente crear el Partido Popular Italiano en 1919, que fue el antecedente de la actual Democracia Cristiana. Por otro lado, debemos tener en cuenta la fuerte impregnación cultural, la enorme influencia de la educación católica que hay en el país. De hecho, se ha realizado una considerable cantidad de producciones cinematográficas donde se refleja la convivencia pacífica entre la iglesia y el comunismo. Véase el ejemplo más popular en **Don Camilo** (1952) de Julien Duvivier y Gino Cervi.

al contracampo e inmediatamente comprobamos que lo que está observando (en un plano general) es un carro con un caballo blanco y a tres soldados alemanes acosando al dueño de éste. En *off*, Pina comienza a refunfuñar: “Los veo y quisiera darles con el bolso en la cara” Pero, antes de terminar la frase, ya estamos viendo a los dos personajes positivos. Concretamente, vemos cómo Don Pietro sonríe ante el comentario de Pina ya que tiene la misma impresión: “cierto. Tienes razón”. Nada más decirlo el cura reacciona entre sorprendido y avergonzado por su papel institucional: “¡Qué cosas me haces decir! Dame el paquete. Se hace tarde Pina. Buenas tardes”. Esta última situación de nota ligera redundante en la relación empática de los dos personajes con el público ya que se establece una clara identificación ante el comentario impulsivo de ambos.

Don Pietro sale por la izquierda del encuadre y, por momentos, Pina se queda sola, mirando extrañada ante la reacción brusca del cura. Sin embargo la secuencia no se cierra aquí. Vemos otra vez el plano general del caballo blanco con su propietario y los tres militares alemanes. Éstos, al final del mismo, salen por la izquierda del encuadre, mirando con respeto y cierto temor a Don Pietro al pasar cerca de ellos (el mismo temor habrá cuando maldiga a los nazis en **44.5**). Un encadenado sirve de transición rápida al lugar donde el cura se había citado para entregar el dinero. Dicho momento es recogido con la cámara oscilante y muestra un plano medio general en el que Don Pietro silba *Mañana Florentina* en un punto elevado frente a la estación ferroviaria. Estamos en el interior de una imagen documental que parece reflejar una escena tan verídica como las que pudieron suceder al personaje real en el que se inspira Don Pietro. En un último plano medio general, vemos nuevamente al cura silbando todavía y cruzándose con el ferroviario, dando también la contraseña, para entregarle el dinero escondido en los libros. De aquí, pasamos a un fundido en negro. Todos

estos planos nos remiten a un espacio exterior perteneciente al pueblo romano y vinculado también con los héroes. La relación espacial servirá para que asociemos la proximidad de la estación con el inmueble de Pina al hacer explotar los niños una bomba casera (ver en **16.2**).

El espectador ha asistido a una confesión, personal y espontánea, de una obrera en paro cuyas circunstancias son bastantes delicadas: viuda, embarazada, criando a un hijo y luchando para sobrevivir, complacida por el amor que le profesa Francesco, aunque preocupada por mantener su dignidad (no hay arrepentimiento de sus deslices, más bien, una justificación de su amor hacia el futuro marido). Estamos ante uno de los momentos más privilegiados de Pina¹⁴¹. La imagen en Via Casilina, cuando conversan Pina y el sacerdote, muestra un día ventoso y su plasmación visual, por su registro espontáneo, la hace irrepetible. Dicha frescura parece provenir de la filmación instantánea de una circunstancia azarosa, de un accidente natural: el soplo real del aire (y nos remite al registro primitivo de los Lumière en *Le déjeuner du bébé*). Es una situación donde el relato se ha detenido y **muestra** “...una condensación del tiempo, clausurada en el espacio de la toma. (...) La operación de montaje hace rentable una circunstancia aleatoria - el viento - del rodaje para dramatizarla.”¹⁴²

En este sentido, aparece un signo premonitorio del trágico desenlace que aguarda a Pina y a Don Pietro. Esta fatídica señal queda igualmente expresada por el humo negro de un tren que pasa por detrás de los personajes. Por tanto en esta imagen puede comprobarse “ ... cierta tensión

¹⁴¹ Ana Magnani no estaba muy conforme en hacer el papel dada su escasa presencia en el conjunto de la película. Por esta razón, los guionistas se afanaron en escribir un monólogo donde pudiera lucirse la actriz para que ésta aceptara el papel.

¹⁴² Company, Juan M.: *El aprendizaje del tiempo*. Ediciones Episteme S.L. Colección Eutopías/Mayor. Valencia. 1995, pág. 24.

entre la plástica del plano, resistente al fluir narrativo y la lógica del montaje que redundan en el avance narrativo”¹⁴³.

Lo cual es perfectamente compatible con el concepto de Rossellini denominado *attesa*: la espera o detenimiento de una escena dramática que paraliza la progresión narrativa con objeto de capturar un instante verdadero. Esta operación dramática rosselliniana, habrá ocasión de apreciarla en la emotiva secuencia de las escaleras entre Francesco y Pina. Pero antes de llegar a ese bello y sensible momento conocemos la segunda amenaza al ingeniero Manfredi. Nos referimos a la escena de la segunda llamada de Marina a la pensión. El breve paréntesis viene acompañado por la secuencia **21**, aquella en la que el Jefe Superior de la Policía Romana visita las oficinas de Via Tasso para informar al mayor Bergmann de una valiosa documentación que ha obtenido del pasado político de Manfredi. Dicha secuencia sirve para reforzar el dominio de Bergmann sobre el dócil colaboracionismo de la policía romana.

6.2.4. Escena amorosa de Pina y Francesco: la *attesa*.

El fragmento que estudiamos a continuación tiene el fin de otorgar a Francesco, el último héroe importante, un discreto protagonismo aunque no es su primera aparición pues el público ya lo había visto, de forma sumaria en la secuencia de la imprenta clandestina de *L'Unitá*. Siguiendo el criterio adoptado en la presentación de los personajes, durante las primeras secuencias del film, los responsables del guión han optado por mostrarlo de un modo disimulado y que así forme parte de la trama coral dentro de la

¹⁴³ Marzal, José Javier: *David Wark Griffith*. Cátedra. Signo/Imagen. Madrid.1998, pág 102.

historia épica. Para lograr dicha estrategia los guionistas procuraron alternar secuencias en las que destacase Francesco con otras en que no interviniera (cuando los niños llegan al inmueble tras explotar una bomba casera en la estación) o que se hallara en segundo plano (la llegada de Pina tras la búsqueda infructuosa de Marcello, antes de la explosión o la reyerta doméstica del comedor con los niños y con Lairetta).

Por otra parte, podemos considerar que, en este bloque narrativo, existen dos personajes fundamentales: Francesco y Marcello (representando a los niños). Al término de este mismo bloque, en la hermosa escena de las escaleras con Pina, ya podemos considerar que Francesco aparece destacado. Un momento privilegiado que significa el valor simbólico de la esperanza y del héroe anónimo activo. Si afirmamos que se le ha conferido un papel operativo, se debe al hecho de que representa el actante positivo que, junto con Marcello, lucha directamente contra la represión nacionalsocialista, aunque esto último no aparece hasta que los partisanos rodean los camiones donde están los detenidos (entre ellos Francesco) en la redada del inmueble, después de que Pina fuera ametrallada.

En esta secuencia, que efectúa un importante giro narrativo, asistimos a la participación directa de Francesco como uno de tantos que coge un fusil para luchar contra los nazis que los asedian. Pero resulta interesante la relación paterno-filial ya que avanzada la película, el público tendrá constancia (aparte del mutuo afecto y simpatía que se profesan) del valor simbólico de dicho afecto: ver el momento de la despedida de Francesco a Marcello en el patio de la iglesia de San Clemente.

El bloque donde se sigue a Francesco contiene cinco secuencias. Las tres primeras son más anecdóticas, pues éstas forman parte de lo que Roland

Barthes llama **catálisis**¹⁴⁴: la retención del tipógrafo en las proximidades de su casa, llevada a cabo por tres soldados italianos (secuencia **15**); el encuentro con Laretta en una muda conversación (escena **15.1**), donde su futuro cuñado reprueba su actuación mercantilista hacia los oficiales alemanes; la conversación de Manfredi con Francesco en la que dan un rápido repaso de cuanto ha sucedido hasta el momento para ayudar al público a familiarizarse más con los personajes y el relato (**16**). Estos tres fragmentos, presentados con una baja intensidad dramática, contrastan con las acciones siguientes pues éstas tienen mayor fuerza, dada la agitación psicológica de los personajes y los subrayados musicales que vuelven a aparecer tras el arranque inicial del relato: la irrupción nerviosa de Pina al no encontrar a Marcello y la llegada de los niños a la finca, después de explotar una bomba casera en **13.1** (esto se infiere luego, cuando el mayor Bergmann le cuenta al comisario romano el incidente creyendo que lo ha realizado Manfredi, y el espectador lo asocia con los niños). Pero la intensidad disminuye en la secuencia de los enfados acalorados de Pina, los padres del amigo de Marcello y Laretta. Y ello obedece más al tratamiento dramático que a la propia agitación de los personajes. El tono tragicómico de la situación, por la exagerada respuesta de los padres y Pina hacia los niños que llegan tarde a sus casas, así como los insertos del abuelo de la familia que presencia la escena son evidentes signos de la caricatura doméstica.

Es en la escena amorosa de las escaleras donde Francesco aparece definido con nitidez. La bella secuencia amorosa que transcurre en las

¹⁴⁴ Los sucesos considerados no cruciales para la trama principal. Éstos pueden ser suprimidos sin alterar la lógica de la trama, aunque está claro que su omisión va a empobrecer la narración. Su función es la de rellenar, elaborar, completar los núcleos (éstos son acontecimientos narrativos de gran importancia que, sin ellos sería imposible la comprensión del relato principal). Barthes, Roland: *L'analyse structurale du récit*. París: Seuil, 1966. / *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. pág. 21.

escaleras entre Pina y Francesco destaca por su sencillez, el carácter melodramático y la importancia que da Rossellini a la noción de *attesa* buscada en esta escena privada y emotiva. En italiano *attesa* significa espera o expectativa. Rossellini empleaba esta palabra para encontrar una situación de espera con el objeto de cumplir las expectativas anheladas y que pasaban por la captura de instantes verdaderos, auténticos, mágicos: aquellos en los que flota en toda su plenitud la vida real y no una representación visual. De ahí que pueda parangonarse con el **tiempo muerto**. En dichas circunstancias (tratándose de momentos dramáticos pasivos o faltos de progresión dramática) las situaciones mostradas forman parte de la diégesis del relato.



La sencillez dramática se produce al recurrir a primeros planos de la pareja, evitando una complicada planificación y presentando intimidad en un espacio público. El monólogo de Francesco está mostrado en un largo plano sostenido para transmitir el máximo verismo posible a la emotiva

escena. La fuerza de la palabra y la de sus rostros expresan esa verdad de lo real, el deseo de todo el pueblo italiano por encontrar la libertad. Precisamente, la palabra y los rostros, junto al espacio en el que se encuentran, nos permiten pensar en una situación de clara impronta melodramática. La palabra alude a la huella del tiempo pasado: obliga a remontarse al momento en que se conocieron para revivir aquellos felices días.

Cuando la pareja va hacia la derecha, seguida por una leve panorámica (en plano medio), ésta se dirige a las escaleras después de que Pina lo solicite: “...Como la primera vez que hablamos ¿Te acuerdas?”. Los novios se sientan en las escaleras. Un plano medio general recoge a los dos. Ambos se están mirando al rostro y Francesco le recuerda la cara de enfado que puso ella cuando se conocieron. La imagen siguiente se aproxima a la pareja en un plano medio corto y Pina continúa evocando aquél momento con nostalgia: “Pusiste un clavo en la pared y me tiraste el espejo...”. La música sigue escuchándose discretamente desde la escena anterior (desde el abrazo entre Marcello y Francesco). “...Sin embargo no se rompió”, prosigue la mujer. Francesco sonrío y escenifica la situación: “¿Quién se cree que es, el rey del universo?”. Pina, al acordarse de la frase, le confiesa: “!Qué mal me caías; Llevabas aquí dos meses y en la escalera ni me saludabas. Han pasado dos años...;Qué lejos queda aquello!;Cómo ha cambiado todo; Y eso que ya estábamos en guerra.”

Francesco responde al comentario final de la mujer: “Si. Todos pensábamos que acabaría pronto y que la veríamos sólo en el cine y en cambio... Entonces la mujer se pregunta en tono triste y cansado, cuándo acabará la guerra pues admite que ya no puede aguantar más.

Jordi Balló considera que el motivo de la escalera no es más que un “...receptáculo de las pasiones del pasado y el futuro la escalera aguarda, inmóvil, a ser pisada por los personajes que albergarán todos los instintos básicos posibles: el amor sexual, el poder, la violencia, la filiación, el instinto de supervivencia...”¹⁴⁵.

En este caso, nos encontramos con una escena amorosa donde los protagonistas evocan el modo en que se conocieron. Resulta paradójico que la escena privada esté representada en un espacio público. Pero no es casual puesto que los narradores quisieron integrar el marco narrativo con objeto de poner el acento cotidiano a la escena. Así pues, nos encontramos con una situación plenamente melodramática ante la recuperación momentánea de un pasado a través del mismo espacio. Las escaleras adquieren el valor simbólico del paso del tiempo en la relación de la pareja. Fue en las escaleras donde se encontraron por primera vez y comenzaron a conocerse.

Pero, convengamos que ese primer encuentro antipático rima con el primero que tuvo Pina al conocer a Manfredi, el *alter ego* de Francesco. Ahora, sentados en las mismas escaleras, hacen recuento de esos dos años en los que, casi al mismo tiempo, la guerra hacía acto de presencia. Aunque al inicio ésta se hallaba lejos, ahora, con el miedo en los cuerpos por la constante persecución nazi, el tiempo se hace más intenso.

La música tranquila continúa sonando y destaca en los escasos segundos de silencio. Pero Pina, con lágrimas en los ojos, exterioriza sus temores: “Este invierno parece no acabar nunca...”. Francesco le asegura que acabará y al cabo de unos instantes el tipógrafo retoma sus palabras: “Y

¹⁴⁵ Balló, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.2000, pág. 105.

volverá la primavera. Y será más bonita que las otras porque seremos libres...¡Es necesario creerlo!¡Es necesario verlo!”

Sus palabras no terminan aquí pues sigue transmitiendo optimistas vibraciones a la que supuestamente será, al día siguiente, su mujer: “Yo estas cosas las sé, las siento... pero no sé explicarlas”. Francesco gira la cabeza dirigiéndose a su casa aludiendo a Manfredi, afirmando que éste es un hombre instruido y viajero que sabe hablar bien. Pero también advierte a Pina que no deben tener miedo porque cree que están en el camino justo.

Durante todo el monólogo de Francesco, no ha apartado Pina los ojos del rostro de su amado y le contesta ciega y positivamente. El momento en que profiere estas palabras optimistas, la cámara recoge un plano medio de los novios. Pina está frente a ella y, en primer término, en escorzo, se encuentra Francesco. Entonces, para marcar la interpelación directa al espectador¹⁴⁶, al mismo tiempo que a Pina, se aprecia un primer plano de Francesco en un emplazamiento lateral al realizar un salto de 30° respecto al plano anterior. Y dado que Francesco se encontraba de perfil ahora permite encuadrarlo casi frontalmente.

Así pues, la posibilidad de aislar al protagonista favorece una proyección hacia afuera de la pantalla cinematográfica con el fin de llamar a la reflexión al espectador. El novio de Pina continúa su dulce y certero presentimiento: “Luchamos por una cosa que debe llegar, es imposible que no llegue¹⁴⁷. Quizás el camino sea largo y difícil pero llegaremos. Y

¹⁴⁶ Tal marca del sujeto de la enunciación queda patente por la inclusión de un tema musical de tonos suaves y alegres.

¹⁴⁷ Los subtítulos del video distribuido por Manga Films, en la colección Biblioteca de cine, traducen las palabras de Francesco de forma incorrecta cuando el novio de Pina manifiesta que “luchamos por algo que tiene que venir, **pero tarda**” (la negrita es mía). Sin embargo Francesco, en su declaración original expresa una doble negación “Noi lottiamo per una cosa che deve venire, che **non puo non venire**”. Con la doble

veremos un mundo mejor. Y sobre todo lo verán nuestros hijos. Marcello y él... el que esperamos.”

Francesco inclina la cabeza hacia la barriga señalando el embarazo de su prometida. Un enfático primer plano de Francesco subraya las últimas palabras del monólogo: “Por eso no debemos tener miedo. Nunca. Pase lo que pase.” Al poco de manifestar estas últimas palabras Pina contesta, algo cabizbaja (en primer plano a punto de sollozar y para destacar la sentida emoción), que nunca tiene miedo. La secuencia concluye con la interrupción de la música plácida y melódica que envolvía la situación amorosa de la pareja. De aquí pasamos a la pensión de Manfredi a modo de contraste pues en este caso se muestra el poco entendimiento que hay entre la otra pareja positiva de la película. Marina llama a la pensión de Manfredi queriendo saber el paradero de éste. Pero la dueña desconoce dónde se encuentra escondido. Tras llamar por segunda vez, desde su cama, Marina se recuesta y manifiesta preocupación en su cara. En su tercera tentativa es cuando llegará a delatar, finalmente, a Manfredi y a Francesco ignorando la verdadera tragedia, desvirtuada en sus valores éticos al estar supeditada a la morfina.

6.2.5. La muerte de una obrera y ama de casa: Pina.

Si hay una secuencia que pueda definir a *Roma, ciudad abierta* ésta es la de la muerte de Pina (por su modélica concepción cinematográfica, por su impacto emocional, su carácter discursivo y simbólico). La secuencia a la que nos referimos condensa en gran medida, los criterios que caracterizan a

negación se crea una afirmación, es decir, que son conscientes de que ya no hay marcha atrás hacia la libertad.

la película. De un lado, existe el claro referente de lo real en el reciente pasado histórico de la ciudad ocupada por los representantes del fascismo europeo y, del otro, encontramos un transparente choque entre los diferentes dispositivos cinematográficos a los que el director ha recurrido a lo largo de todo el bloque narrativo: técnicas documentales, a través de una focalización neutra en los acontecimientos mostrados, sustentados además con la identificación del espectador con los personajes de la tragedia histórica, así como la representación de un relato basado en procesos de complicidad y persuasión. De este modo, podemos comprobar, a lo largo de toda la película, una atención esmerada en el equilibrio entre el documental y la elaborada puesta en imágenes del cine clásico. Dicho criterio formal debe aducirse, entre otras razones, a las constantes dificultades de producción que tuvo la película durante el rodaje. De ahí el aspecto aparentemente desaliñado, precipitado y brusco, de desenfoques y desencuadres. Todo esto formaba parte de esa impronta documental y tales rasgos generaban un efecto sinestésico en el espectador mediante las imágenes compulsivas. En la película de Rossellini, el realismo no sólo viene, pues, de la propia representación visual, sino también del efecto psicoperceptivo que se transfiere al espectador. De modo que, en este caso, las insuficiencias técnicas se han convertido en una atrevida virtud.

Por otro lado, las imágenes de la muerte de Pina han sido objeto de un gran número de estudios y homenajes. Quizás la referencia más recordada sea la de Jean Luc Godard. El cineasta de la *Nouvelle Vague*¹⁴⁸ ha declarado en múltiples ocasiones la enorme impresión que le causó la secuencia en la cual nos encontramos, hasta el punto de haber rendido un sentido homenaje

¹⁴⁸ Corriente cinematográfica impulsada en 1959 desde *Cahiers du Cinéma* y con André Bazin a la cabeza. En dicha revista especializada sus colaboradores auspiciaban la noción autoral basándose en la responsabilidad íntegra del resultado final del discurso fílmico.

a la muerte de Pina con el asesinato de Nana (Ana Karina) en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962). En su hermosa película, Godard buscaba, paradójicamente, un tono seco y antidramático (no hay subrayados melódicos, ni apenas diálogos) para la conclusión de su relato. Dicha clausura viene presentada por una sucesión de *travellings* laterales y abruptas panorámicas de reacción entre los diversos personajes. Este anticlimax en el desenlace de *Vivir su vida* era muy afin a las modas culturales de comienzos de los años sesenta (el existencialismo de Camus y Sartre, el absurdo beckettiano, el distanciamiento brechtiano...) y el cineasta francés pretendía mostrar a sus personajes cual si fueran títeres o figuras de mimos, con la evidente intención de manifestar el carácter teatral de la muerte de Nana. Con ello recreaba el sentir existencial de aquellos tiempos.

A continuación presenciamos uno de los momentos más desgarradores y atrevidos de la película: la muerte de Pina. En el interior de esta larga e intensa secuencia, es el último fragmento el que posee, sin duda, el enorme impacto emocional a causa de esa orfandad empática del público ante la pérdida de Pina. Recordemos que todavía no hemos llegado a la mitad de la película y la tragedia de Pina irrumpe de forma abrupta e inopinada. Esa impresión de desorden y brusquedad está buscada gracias a una meditada labor de montaje y puesta en escena con el firme propósito de transmitir un momento verdadero. Parece como si fuera arrancado del mundo de lo real, como si el ojo de la cámara fuese partícipe de un suceso auténtico, espontáneo, sin trampas. Y esta ilusión de lo real es quizás lo que realmente impresionó tanto a Godard como a otros muchos espectadores. Vayamos por partes.

Tras recobrar el abuelo Bagio, paulatinamente, el conocimiento (a modo de anticlimax), el relato vuelve al patio interior donde los fascistas y

soldados alemanes han cercado a los habitantes de la finca de Pina y Francesco. El retorno a dicho espacio urbano se presenta con el plano medio de Pina junto a las vecinas. La mujer que lloraba desconsolada todavía está cobijada por nuestra heroína y por la mujer que venía del sótano (lugar en el que se encuentra el lavadero). Pina procura calmarla, pero un soldado alemán entra en primer término acudiendo a las mujeres. La cámara sigue el desplazamiento del militar en una leve panorámica a la izquierda y, sin llegar a detenerse, se dirige al lado derecho del encuadre, colocándose junto a Pina. Cuando se aproxima a ella, Pina lo mira de reojo, conteniendo la ira. El soldado atosiga a Pina al decirle que su cabello oscuro hace juego con el color del abrigo. El nazi comienza a acariciar el brazo izquierdo de Pina y ella, sin aguantar más la rabia reprimida, le propina un sonoro manotazo al militar para que interrumpa el acoso.

Pocos segundos después del incidente de Pina, observamos a Francesco detenido por fascistas italianos. El reconocimiento es rápido dado que el novio de Pina está (luchando por escapar) el primero entre una pequeña hilera de hombres capturados por los fascistas. Hay un silencio sepulcral hasta que Pina acaba de ver a Francesco. El soldado que se había preparado con ella trata de impedir que Pina se marche hacia su novio. Pina forcejea y grita tres veces el nombre de Francesco. El héroe se muestra impotente al no poder deshacerse de los soldados italianos (afines de los nazis). En el siguiente plano, asistimos a la reacción de Francesco, en plano medio, ante las llamadas desesperadas de su novia. A través de una corta y brusca panorámica a la izquierda del encuadre, responde a Pina preso de rabia y desesperación. Acto seguido volvemos a Pina. La mujer forcejea y lucha por deshacerse del soldado alemán. Y, finalmente, después de abofetearlo violentamente logra escapar. Entonces Pina sale corriendo de cuadro y el soldado se queda sorprendido por la energía de la mujer. De ahí pasamos al

lugar donde se encuentra el *brigadier* (en primer término y a la izquierda del encuadre) y la mujer fascista, intérprete del alemán al italiano (a la derecha del plano). Éstos se hallan frente al umbral del patio cuando Pina sale hacia un inútil encuentro con Francesco. La mujer fascista se esfuerza por obstruir el paso de Pina, pero nuestra heroína se encuentra tan rabiosa que logra desprenderse con facilidad de su represora y sale disparada hacia la calle. En el umbral de la puerta otros soldados le cortan el paso. En este preciso momento, aparece Don Pietro después de haber descendido de las escaleras tras su peripecia con Romeletto y el anciano Bagio. El cura ha llegado al encuentro de Pina para procurar calmarla.

Los planos se suceden atropelladamente dado el frenético ritmo visual impuesto por las imágenes. Ahora vemos la camioneta con Francesco flanqueado por dos fascistas y luchando de forma denodada. Mientras tanto, Pina sigue rodeada de alemanes y de Don Pietro en la entrada del edificio.

La mujer persiste en su titánica y vana intención de alcanzar a su amado. Sin embargo, Don Pietro se esfuerza para que entre en razón, pero su desesperación le ciega (no olvidemos que iba a ser el día que iban a esposarse; de ser uno de los más felices va a convertirse en el fin de sus días) y hace caso omiso a los consejos de los soldados, del párroco y del *brigadier*.

También Marcello es testigo de la encarnizada protesta de su madre aunque él está en segundo término, agarrado por un nazi y, en mimética expresión, lucha igualmente por quitarse de encima al militar pegándole una patada. Pina se desprende de todo el mundo y, ni el cura, ni el *brigadier*, consiguen calmarla porque sale corriendo tras la furgoneta en la cual se

encuentra detenido Francesco. Don Pietro ve impotente la escena y observa también a Marcello sacudiendo al soldado alemán.

Después de que saliera Pina de cuadro en el plano anterior asistimos a las imágenes más emblemáticas no sólo de la película, sino del *neorrealismo* italiano: la carrera de Pina tras la camioneta en la que se encuentra detenido Francesco. Primero, nos muestran un plano general de Pina en la calle. A la izquierda, una acera llena de gente detenida y con los brazos en alto ya que los nazis les están apuntando con sus armas. Es un plano general frontal de Pina corriendo por mitad de la calle, con una mano en alto y con la otra agarra el pañuelo. Este plano, en realidad, es la mirada subjetiva de Francesco desde la camioneta. La imagen presentada es temblorosa y desequilibrada. La tensión dramática de la escena no cesa porque tras el plano subjetivo de Francesco se describe el desplazamiento de Pina cuando está corriendo tras la camioneta. La cámara sigue a la mujer en una acelerado *travelling* de seguimiento lateral hacia la izquierda del encuadre. Esta vez, el punto de vista adoptado es el del propio narrador, que persigue la reacción de sus personajes, al suturar dicho plano con el de Don Pietro tapando la cara de Marcello ante la inminente muerte de su madre en un rotundo montaje analítico. Marcello llama a gritos a su madre y Don Pietro alerta igualmente a la mujer.

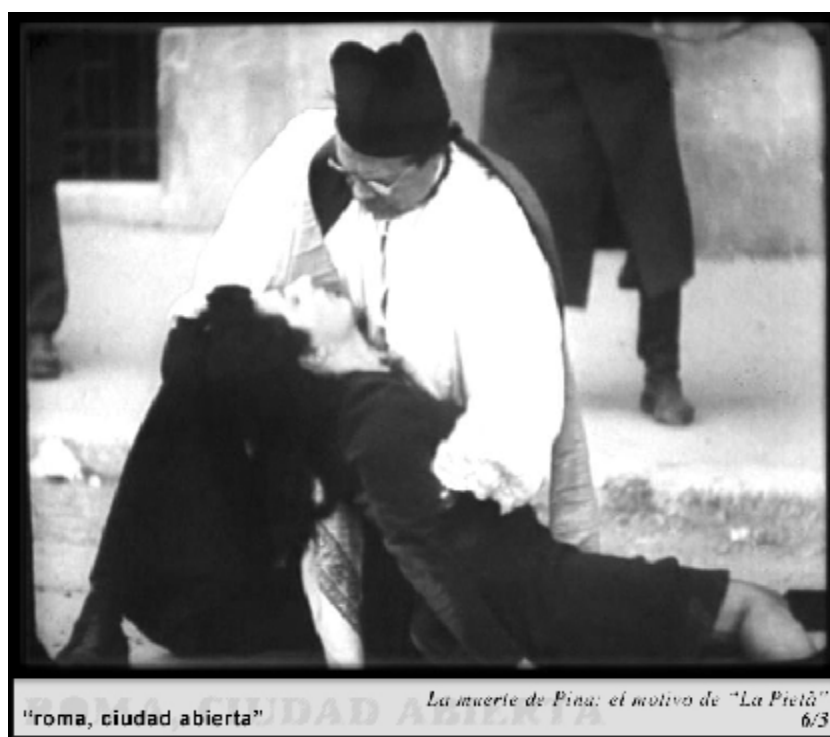
El tercer personaje activo de la tragedia, Francesco, sigue luchando para librarse de los soldados sin éxito y mirando, desesperado, la carrera de Pina. Tras los gritos de Francesco, se oyen ráfagas de metralleta en *off* y acto seguido los espectadores asistimos a la muerte de Pina. Observamos un idéntico plano general subjetivo de Francesco, en el que aparece Pina acribillada y cayendo al suelo, en medio de la calle. Lo vemos junto a Francesco para compartir su punto de vista. Entonces, surge otra vez la

música *extradiegetica* para subrayar el trágico momento. Después, vemos un plano medio corto, en idéntico *travelling*¹⁴⁹ de seguimiento lateral, hacia la izquierda, a Marcello que corre hacia su madre exangüe. Cuando el niño se acerca, abraza, sollozando, a su madre. Esta escena aparece en un plano general corto donde, al fondo, se ven los pies quietos de los soldados (como si éstos abandonaran y respetaran la intimidad del niño protagonista). Don Pietro llega a la altura de Marcello y lo aparta de su madre para pasárselo al *brigadier*. La banda sonora continúa. El siguiente plano general corto de la calle nos presenta, en primer término y en el centro de la imagen, el cuerpo sin vida de Pina y Don Pietro. Tras el párroco se encuentra el *brigadier* que trata de calmar a un Marcello abatido. En la esquina vemos a los soldados y a los detenidos contemplando con respetuoso silencio la escena. Entonces, Don Pietro coge a la mujer en brazos componiendo iconográficamente el motivo visual de *La Pietá* de Miguel Ángel. Al acercarse la cámara, en la siguiente imagen, dicho motivo iconográfico queda reforzado: Don Pietro recoge el cuerpo yacente de Pina, mientras lo que hay alrededor del cura queda aislado y la música alcanza su máxima intensidad. Resulta significativo que toda la acción está vista aquí de forma distanciada y ello es debido a las técnicas documentales empleadas (cámara al hombro y mirada externa o neutra frente a la escena).

Encontramos, pues, en la imagen compuesta de *La Piedad* varias funciones dramáticas. Primero, nos confirma la muerte de Pina. Segundo, la composición, netamente expresiva, sugiere una dilatación temporal de la circunstancia de los personajes que han sido testigos de la tragedia. El silencio delata la parálisis de los nazis que, tan sólo por un instante,

¹⁴⁹ Esta simetría visual entre Pina y su hijo Marcello confirma la sedimentada labor de montaje por parte de Rossellini. Ello puede comprobarse en la película *Celuloide* (*Celluloide*, 1996) de Carlo Lizzani donde dramatiza el documentado texto homónimo de Ugo Pirro.

exteriorizan un hondo sentimiento humano de respeto hacia la intimidad de los allegados a la víctima. Pero esta dilatación es muy propia del cine rosselliniano. La suspensión temporal deviene de la acción exterior, aquella que es protagonizada por los nazis y que, especularmente, la devuelve al núcleo dramático donde se encuentra Don Pietro recogiendo el cuerpo exangüe de Pina. Pero, como señala certeramente Jordi Balló, “...la suspensión tiene una función narrativa: es un tiempo que Rossellini segrega de la acción exterior, protagonizada por los nazis, para devolverlo a la acción interior, donde a través de la identificación gestual y táctil de las dos figuras se resume sentimentalmente el estado de ánimo de todo el pueblo.”¹⁵⁰



Sin embargo, existe una tercera e importante función narrativa en la imagen que estamos comentando. Nos referimos al enunciado solidario

¹⁵⁰ Balló, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Ed: Anagrama.Barcelona.2000, pág. 44.

proyectado hacia el público, donde se representa el dolor del sacerdote por la muerte atroz de Pina y, al mismo tiempo, la premonición de la muerte de Don Pietro en la clausura de la película. El relevo efectuado en la citada imagen, no es más que una retórica operación del enunciado, es decir, supone la representación del **sacrificio** llevado a cabo por una obrera y ama de casa que cede el testigo a un representante de la iglesia, firme defensor de los oprimidos y un activo luchador antifascista. Por tanto, este punto álgido en el que se da el relevo de un personaje (Pina) a otro (Don Pietro) vaticina el desenlace final de *Roma, ciudad abierta*.

Sin embargo, el bloque narrativo en el que nos encontramos, el nudo o desarrollo del relato, no termina en este punto. Hay, de hecho, una última y significativa secuencia donde asistimos a la liberación de Francesco y de todos aquellos hombres que habían sido detenidos en la redada del inmueble de Pina. El valor simbólico de la secuencia que nos ocupa ahora, esto es, la liberación de los presos, responde al efecto metonímico de la escena. Entre todos los liberados, Francesco se mezcla con los personajes anónimos siendo uno entre muchos, tomará las armas como otro más para reunirse con los partisanos.

Así pues, del motivo de *La Piedad* se pasa, a través de un encadenado, a Manfredi y a un nutrido grupo de la resistencia que cerca a los nazis en las afueras de Roma. Al fondo de donde espera Manfredi junto al grupo de partisanos, se observa el Palazzo della Civiltà del Lavoro¹⁵¹ (Palacio de la Civilización del Trabajo). Este edificio es uno de los símbolos

¹⁵¹ Fue diseñado por Marcello Piacentini en 1938 y anticipa la arquitectura posmoderna de diseñadores tales como Louis Kahn, rodeando el edificio con ventanas en forma de arcos, en un intento de evocar las ruinas romanas. Sin embargo, en el inmueble, también podemos encontrar estatuas de un dudoso gusto y monumentales escalinatas, muy propias de la estética fascista. De igual modo pueden verse efigies humanas con rostros inexpresivos y cuerpos fornidos.

del fascismo y utilizarlo como telón de fondo significa colocar la imagen en una clara denuncia contra los colaboracionistas pues connota las consecuencias negativas del pasado histórico y una conquista de los iconos fascistas.



6.3. DESENLACE NARRATIVO.

6.3.1. La tortura mortal a Manfredi.

En la última parte de la película, Rossellini acentúa el drama histórico y lo deriva hacia un discurso más político. En este sentido, como veremos más adelante, la secuencia del interrogatorio final dará suficientes pistas para adelantarse a los verdaderos acontecimientos que tuvieron lugar tras la liberación. Por otra parte, la mirada más humana de los nazis (a través de la

escéptica postura del oficial Hartmann), que describe Rossellini, debió molestar a una buena parte de la izquierda¹⁵². No es de extrañar que Sergio Amidei y Rossellini tuvieran cada uno discusiones en torno a estos detalles humanos de los antagonistas del relato. Pero ya hemos señalado que la tensión entre Amidei (afín a los militantes comunistas) y Rossellini (un confeso democristiano) fue constante en la elaboración del guión y el rodaje. Si para Amidei la película debía ser la toma de una conciencia política concreta, Rossellini apelaba a la recuperación de una moral perdida en la desnortada sociedad posbélica. Ello explica el talante humanista que domina el último tramo del film. Y más allá de inclinaciones partidistas se pretende conferir un enunciado universal al relato, trascendiéndolo en metáfora visual de la propia condición humana.

Desde el punto de vista narrativo, el tono es más sombrío en este último bloque. Los personajes secundarios que servían de contrapunto cómico ahora ceden su protagonismo para dejar paso a los héroes. Paralelamente a los personajes positivos, nos encontramos con el antagonista. Éste nos es mostrado con un perfil más humano para evitar un retrato parcial o maniqueo de los personajes. Como nota añadida a los últimos, figura el oficial nazi disidente que encarna la equivocada y oportunista apuesta por el poder, pero también al cobarde en la lucha contra el nazismo, siendo el suicidio es la única vía de escape que tiene tras enfrentarse a su error.

¹⁵² Entre los muchos ejemplos, cabe destacar a James Agee, escritor y guionista de cine, que publicó en el periódico de *The Nation* (13 de abril de 1943) una tibia reseña acerca de *Roma, ciudad abierta*. El cronista norteamericano duda de que las motivaciones pragmáticas de la izquierda y la iglesia fueran representados a partir de lo mejor y más noble de cada grupo. Agee, James: *Escritos sobre cine*. Paidós. La memoria del cine 8. Barcelona. 2001, págs. 177-181.

Con el fin de alcanzar tal rotundo enunciado, el desenlace está prácticamente concentrado en una larguísima secuencia, subdividida en siete largas escenas, con el objeto de proyectar eficazmente las emociones dimanadas de las circunstancias trágicas de la clausura. Podemos afirmar, sin duda alguna, que esta extensa acción narrativa es, discursivamente hablando, la razón de la película. Y aunque Rossellini buscó la fidelidad histórica de los hechos y los espacios urbanos a lo largo del film, el cineasta se permitió en este último tramo una licencia dramática, esto es, alejarse del modelo real y anexionar la sala de torturas y la de juegos con el despacho del oficial de la Gestapo. Esta distribución espacial jamás fue llevada a cabo en la verdadera oficina de Via Tasso del oficial Kappler. Sin embargo, nos resulta muy expresiva, puesto que en cada momento ubicamos simultáneamente las diferentes acciones narrativas y estamos más implicados emocionalmente. Dicha solución fue una necesidad de producción, resuelta con inteligencia para intensificar la acción dramática bajo la voluntad de precipitar la resolución del conflicto y así impactar más eficazmente las acciones con fines persuasivos.

Resulta particularmente llamativa la duración temporal de este último bloque narrativo. Desde que el oficial Bergmann es informado de la captura de los protagonistas, hasta la resolución, es decir, cuando éste fracasa con el interrogatorio llevando a fusilar a Don Pietro, transcurren 23 minutos. Teniendo en cuenta, además, que toda la acción va a transcurrir en las estancias de la Gestapo de Via Tasso, podemos deducir su gran trascendencia respecto al conjunto de la película.

6. 3. 2. Interrogatorio a Manfredi.

El triste desenlace se abre con la escena en la que Bergmann recibe la confirmación telefónica de la detención de los principales actantes que quedan en la película (Manfredi y Don Pietro). Suena el teléfono¹⁵³. Mientras Ingrid, juguetea con una regla junto a Bergmann, éste entiende que ha sido un éxito la operación. Cuelga el teléfono y el militar le confirma, en alemán, el feliz resultado de la misma. Entonces, Ingrid, sin mediar palabra, tiende la mano para recibir el frasco de morfina que tiene intención, en principio, de darle a Marina como recompensa. La cámara recoge, en un *travelling* lateral a la derecha, el desplazamiento de la mujer maléfica hasta llegar a donde se encuentra Marina.

Después de sentirse arrepentida, confusa y humillada, Marina se ve dominada por Ingrid al impedirle ésta que salga del salón de fiestas de Via Tasso. Luego, vemos las reacciones de Don Pietro, Manfredi y el austríaco en el interior de la celda donde tratan de disculparse cada uno por la responsabilidad de haberles traído al tan temido lugar. Y de ahí pasamos al inicio de los interrogatorios.

En un plano medio abierto, vemos al oficial Bergmann sentado en su mesa, recibiendo la documentación por parte de un subalterno militar. El soldado entrega a su superior todos los papeles requisados falsos. Los papeles pertenecen al apartamento alquilado y la documentación personal de Manfredi. Entonces el mayor Bergmann le pregunta igualmente al soldado si han registrado la casa del párroco, a lo que responde que sí y también la

¹⁵³ En más de una ocasión Ugo Pirro (op. cit.) comenta irónicamente el uso abusivo de Rossellini del teléfono, calificándolo incluso como artefacto diabólico. En la película el empleo del teléfono podría entenderse como un guiño, dado que siempre es mostrado en situaciones peligrosas y amenazantes.

sacristía. Al oír las últimas palabras, Bergmann le reprende severamente afirmando que ha sido una imprudencia. Esta agria queja obedece más a la estrategia del capitán por efectuar lo más discretamente la detención para que no pueda reaccionar la Junta Militar de la Resistencia. Pero, como hemos visto, hay un dato que ignoran los alemanes, esto es, que Francesco ha podido salvarse gracias al hecho de haberse rezagado, con lo cual, dicho objetivo militar resulta ya imposible. Hemos de recordar, además, que un tranvía ha sido también testigo de la detención: el objetivo militar del mayor Bergmann parece más bien ingenuo. A continuación, el soldado relata la presencia en la sacristía de un niño y un sacristán rezando y muertos de miedo (probablemente avisados por Francesco, una vez que éste lograra escapar). Mientras Bergmann escucha las incidencias de la redada ojea la documentación. Pero ante las últimas palabras el oficial amenaza a los detenidos asegurando que “éstos hablarán”. Entonces el subalterno sale de la oficina y Bergmann pide a otro que se lleve la documentación.

Esta última escena informa de que no han capturado a Francesco y amenazan a los tres detenidos. Por otra parte, conviene señalar la inferencia narrativa de los dos personajes aludidos: es la última actuación del sacristán en el relato (tras haberlo conocido como personaje secundario y en contraste a la figura seria y responsable del párroco) y Marcello aún será protagonista del epílogo de la película (ya que le habrá llegado fácilmente la noticia del fusilamiento de Don Pietro).

Ahora el relato se dirige a la celda donde se encuentran Manfredi, Don Pietro y el disidente nazi. El austríaco, a los pocos segundos de mostrarnos en campo a Manfredi y a Don Pietro, entra en el encuadre por la derecha atravesando la celda hasta aproximarse al ingeniero. El ex-oficial nazi pregunta al ingeniero comunista si no tiene miedo. Pero éste le aclara

que mucho, aunque también se siente tranquilo. El contínuo ir y venir del disidente austríaco visualiza el terror del personaje, el cual, a lo largo de la película ya se nos ha mostrado como un ser atormentado. Y, a diferencia de éste, aparece Don Pietro más tranquilo, en solidaridad con Manfredi pero también procurando calmar al disidente. Al instante, Manfredi le responde que comprende al párroco y ello evidencia la perfecta comunión de los dos personajes positivos. Acto seguido, el hombre nervioso se acerca al cura y al comunista para tratar de cambiarles de parecer y que delaten. Pero un plano medio más corto acota a Manfredi y al austríaco con la intención de mostrar la reacción del ingeniero ante las cobardes palabras del disidente.

Manfredi, que se encuentra a la izquierda del encuadre y casi frontal, se pone a mirar al austríaco (situado a la derecha y más elevado que el ingeniero porque se ha puesto en cuclillas) al proferir éste que “hay vidas que dependen de su silencio. Creen que podrán soportar sus torturas”. Tales palabras escudan la cobardía y el temor a la muerte del ex-oficial nazi. Su desesperación va en aumento cuando, refiriéndose a los alemanes, les asegura a los dos “que deben saber que doblegan incluso a los héroes”. Para destacar el nerviosismo del austríaco se ha mostrado al disidente aislado, en un plano medio corto respecto a los otros dos personajes. Esta operación de montaje redundante en la idea de separación y distancia que existe entre el austríaco respecto a Manfredi y Don Pietro. De hecho, en el siguiente plano medio corto, se presenta al comunista con el sombrero puesto, igualmente aislado, y mirando hacia la derecha del encuadre para aclarar al ex-militar que “no somos héroes”. En este punto mueve la cabeza señalando a los nazis para seguir afirmando que “nunca sabrán nada”. La última declaración que cierra la escueta secuencia sirve como respuesta a la amenaza del mayor Bergmann durante la acción anterior. Recordemos que el oficial nazi amenazaba con obligar a los detenidos a hablar. Así pues, en términos de

guión, se plantea otra expectativa donde se evidencia la moralidad de unos personajes que han luchado por la libertad. Ahora, cuando sus vidas están en juego, se cuestionará el sentido de sus actividades ante el sacrificio de sus vidas cual si fuera una relación especular con el mesianismo cristiano.

Al regresar nuevamente a la oficina de Bergmann, los tres personajes negativos (Ingrid, el suboficial y Bergmann) están presentados en un plano americano como si fuera una imagen teatral. Bergmann pregunta la hora al soldado y éste le informa que son las ocho y media. Entonces, el comandante desafía en voz alta a los detenidos que confiesen esa noche y considera que su captura ha de guardarse en secreto. Ingrid reacciona de forma indiferente ante las palabras de su colaborador, que continúa diciendo: “Los rebeldes no se enterarán... Todavía tenemos diez horas”. Pero nosotros sabemos que Francesco logró huir y que los planes del mayor Bergmann, al menos, ya no van a cumplirse del todo. Al final, los tres vuelven a estar en la posición original, en un plano fijo americano, como si fuera el cierre de un acto teatral: se nos muestra a los personajes negativos en la misma disposición que tenían al comienzo de esta secuencia (40).

Luego, aparece la celda de Don Pietro y Manfredi, en un plano americano, casi absorbidos por la negrura de la oscuridad. El ingeniero se aproxima al párroco para agradecerle todo cuanto ha ayudado pues no sabe cuánto tiempo van a estar juntos, ni si van a volverse a encontrar tras ser encerrados. El instante en que va a empezar a comunicar Manfredi su verdadera identidad a Don Pietro, la voz (en *off*) del austríaco, que proviene de detrás de los dos, interrumpe las intenciones del ingeniero comunista para avisar de la proximidad de unos pasos que están acercándose a la puerta de la celda. Al final, llegan dos militares alemanes para recoger a Manfredi.

La siguiente secuencia (42) se abre por corte con un plano medio del mayor Bergmann en el escritorio. Una vez que arregla el escritorio y ordena a un subalterno que entre el detenido. Un soldado alemán atraviesa el umbral de la puerta y cede el paso a Manfredi. Es un plano medio y los armarios situados al lado del militar, pegados a la pared, están visiblemente ordenados. Hay un gorra militar nazi reposando sobre un pequeño armario, entre carpetas bien apiladas: el orden refuerza el carácter inerte de los objetos, como expresión metafórica de muerte, de un lugar y unos objetos sin vida. Manfredi entra serio, con paso titubeante y temeroso de lo que puedan hacerle. El suboficial lleva al ingeniero a sentarse en la silla situada frente a Bergmann. Al sentarse Manfredi, el oficial nazi le pregunta su nombre. En este punto la cámara efectúa un cambio de punto de vista, de unos cien grados, aproximadamente, para mostrarnos a Manfredi identificándose con el nombre falso proporcionado por Don Pietro: Giovanni Episcopo. Tras la respuesta, un nuevo encuadre nos sitúa al héroe en primer término y Bergmann al fondo (en medio de los dos aparece la mesa y el flexo). Entonces Bergmann lee en voz alta su documentación: “Si. Episcopo, nacido en Bari. Comerciante.” Esta planificación visualiza, de forma metafórica, la separación ideológica entre los dos personajes.

La barrera, escenificada por la mesa, unida al desinterés por reconocerse, anticipa el imposible acuerdo que pueda haber entre ambos. En el siguiente plano, se nos presenta a los dos personajes de perfil para dinamizar el interrogatorio. El mayor Bergmann le pregunta con qué comercia y Manfredi contesta, en tono neutro: aceite y vinos. El oficial alemán repite con sorna los productos de su supuesto comercio (“¡Aceite y vinos!”), moviendo a la vez la cabeza en señal de incredulidad y le dice irónicamente que le gustaría hablar del comercio pero, por desgracia tiene prisa. Entonces, va al grano y afirma conocer su nombre real, así como la

actividad política pasada del detenido. En este punto Bergmann enseña a Manfredi los papeles dejándoselos a la vista y le descubre como uno de los Jefes de la Junta Militar del Comité de Liberación Nacional y vinculado con el Centro Militar Badogliano¹⁵⁴. El oficial presiona al comunista para que le proporcione detalles acerca de su organización. La cámara se dirige en plano medio a Manfredi y, entre tanto, Bergmann sale de cuadro por la derecha, dirigiéndose de nuevo a su silla. El ingeniero comunista, se defiende argumentando irónicamente que si sabe tan bien quién es él y si conoce su actividad política pasada y presente porqué le plantea tal propuesta convirtiéndole en un delator. También señala que tiene conocimiento de las estancias en las que se encuentran y donde se ha propuesto lo mismo a generales italianos badoglianos que pagaron con su vida el silencio.

Todo el monólogo de Manfredi está presentado en un significativo plano frontal con el flexo en primer término. Este encuadre se justifica como una interpelación hacia el espectador. Su declamación está igualmente proyectada hacia el público, como una apelación directa. Bergmann continúa diciendo que los italianos, al margen de las ideologías, tienen la enfermedad de la retórica y pronostica que antes del amanecer los dos estarán de acuerdo. Al terminar de hablar y con el fin de relajar la tensión, le ofrece un cigarrillo al interrogado. Pero éste desconfía por unos momentos y el militar nazi le tranquiliza animándole a fumar, pues ello no le va a obligar a hablar. Este detalle supone una pincelada humana para maquillar el maniqueísmo del personaje negativo cuyo retrato podría resultar excesivamente despiadado. De hecho, el oficial concluye esta escena

¹⁵⁴ Los badoglianos eran aquellos que combatían a los nazis y los fascistas en nombre de la monarquía representando a Vittorio Emanuele. Eran, por tanto, los que preservaban el estado monárquico y quienes negaban la ruptura entre el estado fascista y el nuevo estado democrático tras la liberación del país.

diciendo que “...Se dicen tantas cosas raras de la Gestapo...” Pero, sin pausa alguna, el jefe militar ordena al subordinado que se lleve al detenido a la sala de torturas.

El suboficial se acerca a Manfredi y le coge por el brazo obligándole a avanzar hacia adelante. Un plano medio describe el desplazamiento de ambos. Mientras que el soldado nazi camina más deprisa, el ingeniero ralentiza sus pasos. Frente a Manfredi, (previamente lo vemos en un primer plano borroso) aparece una sala donde le aguardan dos militares que, sin contemplaciones, le prenden con violencia para sentarlo. El subalterno sale de la sala de tortura, Bergmann guarda la documentación en el cajón y ordena que traigan al párroco.

6. 3. 3. El mayor Bergmann reta a Don Pietro

Después de la secuencia anterior (42) asistimos al interrogatorio de Don Pietro por el mayor Bergmann. El párroco está sentado en la misma silla que estuvo el comunista. El oficial alemán informa de que han encontrado documentación falsa en su sacristía. Acto seguido se la tira y de ahí pasamos a ver una serie de planos medios cortos en los que se alterna a Don Pietro y al mayor Bergmann, quien asegura que sin duda el objetivo del sacerdote era perjudicar al Reich y a sus Fuerzas Armadas. A lo que responde inmediatamente Don Pietro que ése no es exactamente su objetivo. Entonces, al oír tal respuesta, muy ofendido Bergmann, le pregunta para qué proporciona documentos falsos y refugia a italianos que preparan atentados contra sus soldados. Durante las últimas palabras, de lo irritado que está el oficial alemán, palmea fuertemente la mesa y se levanta de ella. La cámara le ha seguido en panorámica vertical hacia arriba con el fin de escenificar su

enfado. El oficial Bergmann, con adusta expresión, continúa preguntando al párroco porqué da cobijo y ayuda a desertores alemanes (refiriéndose al disidente). Don Pietro, le explica que intenta ejercer de la manera más digna la caridad. Pero Bergmann le reprende aclarándole que el ex - oficial nazi es un traidor y debe ser castigado según las leyes de guerra del Reich. En el siguiente plano medio corto de Don Pietro oímos, en *off*, las últimas palabras de Bergmann. El cura esboza una triste sonrisa ante el agresivo comentario del oficial nazi y expresa que será lo que Dios quiera.

A continuación, Bergmann en un nuevo plano medio corto en el que, antes de sentarse, aún furioso por las respuestas del cura, vuelve a ordenar que preste atención. Una vez se ha acomodado en el escritorio, detiene su impulso de amenaza y no tarda en aclarar al cura que su amigo Episcopo es el jefe de una organización militar que se supone debe conocer perfectamente. Poco después de informar del papel que ejerce Manfredi en la Resistencia, propone a Don Pietro que hable o convenza a Manfredi. El militar realiza una breve pausa con la intención de reanudar su discurso en un plano medio corto y, bajo un tono más calmado, señala que los hombres de Manfredi preparan atentados y sabotajes contra las fuerzas alemanas y violan los derechos de una potencia ocupante avalada por diversos tratados internacionales. Así pues, trata de persuadir al sacerdote bajo el argumento de un poder impuesto supuestamente legitimado.

El final del enunciado de Bergmann recae en un plano medio corto de Don Pietro para comprobar su reacción. El oficial alemán termina de explicar que, en definitiva, son francotiradores y deben ser entregados a la justicia. A lo que responde, enseguida, de forma irónica el párroco que sus palabras le han conmovido. Pero el oficial Bergmann lo entiende mal y se cree que ha logrado convencerlo. Un nuevo plano medio del oficial alemán,

mirando al cura a la izquierda del encuadre, nos permite apreciar su reacción equivocada: “¡por fin!”. Entonces dirige la mirada al otro lado del encuadre para avisar al suboficial que se prepare para transcribir la declaración del cura.

Tras una larga pausa, Don Pietro le dice al oficial alemán que no tiene nada que decir y lo poco que sabe lo ha escuchado en confesión, por lo que esos secretos, según la disciplina sacerdotal, morirán con él. Bergmann se pone furioso al verse frustrado ante la negativa del párroco de declarar para proporcionar información valiosa asegurando que no le interesa la disciplina religiosa. Pero el cura le recuerda que a él sí le interesa y a “ese” (mirando al techo refiriéndose a Dios) que está por encima de los dos. Y debido a la insistencia del comandante, el párroco defiende al ingeniero comunista creyendo que éste no sabe nada de cuanto sospecha aquél. Pero Bergmann no le cree. Entonces Don Pietro explica, desde su mentalidad religiosa, que Manfredi era un hombre que necesitaba su modesta ayuda. Bergmann en cambio, sostiene que ese hombre es un subversivo¹⁵⁵ y un enemigo suyo. A continuación, pasamos a un significativo primer plano en *zoom*. Tal movimiento óptico de la cámara pretende subrayar la importancia de la réplica de Don Pietro haciendo emerger, de este modo, al narrador implícito del relato. El cura se define como sacerdote católico, “que cree que quien combate por la justicia y la libertad camina por el sendero del señor y los senderos del señor son infinitos”.

Bergmann le reprende al creer que le está sermoneando y Don Pietro, apenado y mirando al vacío, le asegura que no tiene tal intención. Cuando el

¹⁵⁵ En la colección de video Biblioteca de Cine distribuida por Manga Films, los subtítulos traducen la afirmación del mayor Bergmann como que Manfredi es “! un hombre sin Dios; ”, lo cual otorga a sus palabras un matiz más religioso y en clara oposición con la conciencia religiosa de Don Pietro.

interrogatorio parece ya acabarse, el oficial le da una última oportunidad al párroco (antes de dirigirse a la sala de tortura que tiene enfrente) para que reconsidere su decisión y así ahorrarle sufrimientos inimaginables a Manfredi.

En este punto, Bergmann comienza a caminar desde el fondo del escritorio a la altura de Don Pietro y la cámara nos muestra la acción del oficial en un *travelling* hacia atrás. El sacerdote le aclara que se imagina mejor de lo que cree lo que van a hacerle a su amigo y además le explica que si el ingeniero comunista es tal como dice, será difícil convencerle para que hable. Y, en un tono firme y amenazante el oficial nazi pronostica que Manfredi hablará. Don Pietro no cree lo mismo y le informa de que rezará por él. Desafiante, Bergmann, comenta que no encontrará (refiriéndose a Manfredi por sus convicciones comunistas) comprensión en su Padre Eterno.

Tras desafiar el oficial a Don Pietro, se da la vuelta cerca de la celda de castigos y cierra la puerta de la sala de torturas. La cámara se vuelve en plano medio abierto a Don Pietro, agotado, temiendo lo peor. Al poco, el oficial vuelve abrir la sala de torturas con el objeto de que veamos junto al párroco (la cámara está emplazada en una toma semisubjetiva) lo que hacen con Manfredi. Todo ello está mostrado en un plano general. Mientras está el párroco en primer término, el mayor Bergmann nos ofrece el triste espectáculo cual si fuera el maestro de ceremonias. Finalmente, en dicho plano general, tras éste encontramos a dos soldados acompañando a Manfredi, que está sentado en una silla de espaldas a Don Pietro. Uno de ellos tiene en sus manos un soplete y otro está inclinado junto al torturado y mirando las herramientas de tortura dispuestas en la mesita. Un tercero, entra por la derecha del encuadre, cruzando la sala, hasta colocarse detrás de

los otros dos soldados nazis. El cura observa compungido la sala donde van a torturar a Manfredi en otro plano medio abierto. Mientras continúan los preparativos de la tortura el oficial Bergmann informa a su subalterno que se va al salón y que le avisen si ocurre alguna novedad. Justo en ese momento, suena la puerta de acceso de su despacho y otro soldado informa a Bergmann que el austríaco desertor se ha suicidado. Un nuevo plano medio de reacción permite ver al oficial y al subalterno. Al escuchar la noticia del ex - oficial nazi suicidado, el comandante aparece enfadado por creer que ha perdido la oportunidad de averiguar algún dato valioso. Luego vemos a Don Pietro que comienza a rezar.

En este punto conviene hacer una observación. Recordemos que Rossellini ha hecho un inserto en primer plano de Don Pietro, en medio del plano de reacción de Bergmann, frustrado al enterarse de que el austríaco se ha quitado la vida. El montaje continuo¹⁵⁶ obliga a creer al espectador que Don Pietro ha entendido cuanto han dicho los militares pues se nos muestra al cura con el rostro muy abatido. Sin embargo, esto no es así pues una mirada más atenta nos obliga a pensar que Don Pietro no sabe alemán. El espectador sí conoce la situación y, gracias a la suma de los planos, el narrador transmite la sensación de que ha comprendido la noticia del austríaco suicidado. En realidad, si reza el párroco es más por la escena que está presenciando (la tortura de Manfredi) que por el suicidio del ex-militar nazi. Sin embargo, el golpe producido en el espectador ante la noticia recibida vaticina malos augurios para los dos protagonistas. Por ello mismo, el efecto producido es todavía más impactante para el espectador que para el sufrido párroco.

¹⁵⁶ Véase el *efecto* Kulechov, que anteponeía la expresión neutra del popular actor de la época Iván Mojuskiné sumándolo al plano de un plato de sopa, un ataúd y una mujer en un diván. De este modo el cineasta soviético postulaba la **operación de sentido** al **yuxtaponer** dos planos **contiguos**: el hambre para el primer caso, la tristeza para el segundo y el deseo para el tercero.

Después de la reacción de Don Pietro, el mayor Bergmann pasa a la altura del párroco y, al abrir la puerta, se queda un instante parado observando la reacción del cura tras escuchar los gritos de dolor proferidos por Manfredi. Bergmann sonríe de forma cruel por el dominio de la situación. Al llegar al umbral de la puerta, comenzamos a escuchar una melodía alegre que viene del salón al que éste acude.

La siguiente escena presenta la llegada del mayor Bergmann a la sala de juegos, donde tendrá lugar una importante conversación con el oficial Hartmann.

6.3.4. El mayor Hartmann: un escéptico nazi

El mayor Bergmann entra en el salón de juegos. Al mismo tiempo que abre la puerta de la sala, invade la escena una música vivaracha de piano. El tema musical parece estar interpretado con cierta torpeza (la pieza tiene aires de la primera polonesa op. 40 y de la conocida op.53 de Chopin). El oficial se dirige a la barra de bar para servirse una copa. Junto a las bebidas vemos a una enajenada Marina y a Ingrid observando los movimientos de Bergmann con cierto aire arrogante. Una vez que se ha preparado la copa, se dirige a la mesa con el fin de tantear cómo van las cosas en el juego de cartas. El desplazamiento se lleva a cabo en un *travelling* hacia adelante para que sigamos sus movimientos y comprobemos su ufana vanidad. Se acerca a la mesa de juego y, en este último encuadre, apreciamos un plano americano que nos permite relacionar las dos figuras activas de la imagen: los jugadores y el oficial Bergmann. Al acercarse éste, los jugadores le invitan a participar pero el recién llegado rehúsa. Tan sólo se interesa por la marcha del juego y pregunta quién es el que gana. El militar más próximo a

él, situado a espaldas de la cámara, le responde en alemán, señalando simultáneamente a su vecino jugador, que gana el mismo de siempre. Ello sirve para sugerir la forma cotidiana de combatir el aburrimiento en la ciudad ocupada. Tras escuchar el comentario del jugador, Bergmann se aleja de la mesa con la copa en la mano hacia la izquierda de la imagen. El nuevo desplazamiento del oficial se realiza en una panorámica, hasta detenerse a un par de metros del sofá donde se encuentra Ingrid fumando y Marina postrada. Tras ellas dos, se advierte un cupido y una armadura. Estas figuras de *atrezzo* no dejan de ser irónicas dada la turbia relación que mantiene Marina con la *madame* Ingrid.

Unos segundos después de ver la escena de las dos mujeres, Bergmann continúa caminando por la sala mientras la pegadiza música de aire chopiniano impregna el ambiente apacible. Esta atmósfera contrasta profundamente con la situación presentada en el espacio contiguo, donde, por contracampo, sabemos que están martirizando a Manfredi mientras Don Pietro presencia horrorizado tales vejaciones.

La cámara sigue en *travelling* a Bergmann hasta alcanzar el piano de cola donde un aficionado toca unas alegres notas. Encima del piano hay un candelabro con velas encendidas. Tal elemento de *atrezzo* favorece un clima más tenebroso que festivo. A la derecha del encuadre, observamos al pianista mientras Bergmann acerca su pitillo a una de las velas. En un plano americano se vuelve a interrelacionar las figuras del entorno. Y en este punto, la melodía ha cambiado porque se torna más alegre. El oficial Hartmann, situado en el extremo del piano de cola y sentado en un sillón palaciego, le pregunta a Bergmann si tiene mucho trabajo esa tarde. El interpelado se aproxima, en otro plano americano, a Hartmann y le contesta, igualmente en alemán, que poco pero interesante. Aclara, en plano medio,

que hay un detenido que se niega a hablar (refiriéndose a Manfredi) y un cura italiano que reza para que no hable (Don Pietro). Entonces el oficial coge la copa y se aleja de su interlocutor.

Durante estos planos medios hemos podido advertir la integración de ambos en un mismo espacio como signo de camaradería militar y de una rutinaria conversación. Sin embargo, cuando el comandante Hartmann le pregunta, algo ebrio, aunque lo suficientemente lúcido, qué pasará si a pesar de todo no hablan los detenidos, se aísla a los dos personajes: con dos visiones distintas de ver la guerra las que están en juego. La interrogación es formulada en *off*, mientras vemos a Bergmann alejarse de su homólogo y dándonos a entender que está muy seguro de sus intenciones. Bergmann se vuelve hacia el interlocutor, en plano medio, para contestarle que significaría la equivalencia entre un italiano y un alemán. No habría, por tanto, diferencia entre la raza de los esclavos y la de los amos. Tras estas últimas palabras clasistas y xenófobas, toma orgulloso un sorbo y pregunta, en tono pausado, a su interlocutor el sentido de la lucha que llevan a cabo mientras la música comienza a languidecer nuevamente. Acto seguido, Hartmann le contesta que hace veinticinco años dirigía una compañía en Francia y creía que los alemanes eran una raza superior.

En este punto, se ofrece un plano medio del mayor Bergmann, todavía sentado en el sillón, para comprobar su reacción por las palabras de su homólogo. Aquí, Bergmann le da la espalda en señal de desinterés por su comentario y tomando la copa mientras escuchamos en *off* el monólogo del nazi escéptico: “Pero los patriotas franceses, antes de hablar, preferían morir”. El montaje nos muestra el inserto de un plano medio del pianista que sigue tocando. Seguimos escuchando las palabras del mayor Hartmann, en *off*, afirmando que los alemanes no quieren entender que el pueblo desea

la libertad. Al decir estas últimas palabras, el pianista reprueba con su mirada la declaración de Hartmann y gira la cabeza en dirección al otro comandante para comprobar su reacción. El soldado aficionado al piano, ante la violenta respuesta del oficial Bergmann, deja de tocar. Entonces éste, furioso, recrimina a Hartmann el que esté borracho y el oficial responde, sin alterarse, que sí lo está. El ambiente se carga de tensión y ello lo vemos en el plano medio de la mesa donde están los jugadores de cartas volviéndose para escuchar al oficial ebrio que bebe “para olvidarlo todo”. Un nuevo plano medio de Hartmann nos muestra la expresión de un rostro confundido que prosigue en su reflexión personal, asegurando que ahora lo ve más claro.

Cuando parece que ya ha terminado de hablar, observamos un plano medio de Marina impertérrita y de Ingrid, algo más atenta hacia lo que está sucediendo, que escucha las sentidas palabras de Hartmann. A través del plano medio de las dos mujeres, escuchamos al nazi escéptico cuya voz en *off* sugiere el contracampo de éste donde sigue lamentándose de que “lo único que hemos hecho es matar”. Este inserto de las dos mujeres evidencia la emergencia del narrador que parece pronunciarse sobre la delación de Marina cuya responsable directa es Ingrid.

De nuevo, regresamos al plano medio del mayor Hartmann, sentado en su sillón, que prosigue su monólogo con énfasis y rabia: “...matar... matar... Hemos sembrado Europa de cadáveres...¡Esta guerra sólo consigue aumentar el odio!;El maldito odio!...El odio nos exterminará...sin esperanza...”

Al llegar a pronunciar las últimas y rotundas palabras ha sacudido la ceniza en señal de repulsa por la actuación militar alemana. Pero Bergmann

(mostrado en un plano que sólo dura un segundo) no está dispuesto a escuchar más y se levanta de su sillón, muy furioso, para ordenar a su compañero que se calle. Sin embargo, éste no obedece y continúa inalterable con su visión humana de la tragedia cometida, repitiendo que todos los alemanes morirán sin esperanza. Bergmann, iracundo y ya puesto en pie, se aproxima a Hartmann, a través de una panorámica de seguimiento, para prohibirle que siga hablando. Al llegar, Bergmann, a la altura de su interlocutor éste desobedece y reitera sus últimas palabras en un tono más apesadumbrado: "...Sin esperanza...".

Bergmann no puede aceptar más las afirmaciones de su interlocutor y le recuerda, muy alterado, que es un oficial alemán. En este momento Hartmann levanta su copa para calmar su sed e interrumpe el discurso. Sin solución de continuidad, a través de un plano medio, y por detrás del sillón de Hartmann, se efectúa un *raccord* en el eje donde se nos muestra a un subalterno que acaba de entrar a la sala de juegos. Mientras tanto, Hartmann sigue bebiendo con el fin de ahogar su culpa. Luego, el subalterno saluda marcialmente desde el fondo, a los oficiales y al darse cuenta Bergmann de la presencia de su subalterno se aleja del piano y de Hartmann, en busca de nuevas noticias sobre Manfredi. Entonces el subalterno informa de que el comunista no ha hablado y que nunca habían visto tal obstinación.

Curiosamente, en medio de este plano contemplamos una última imagen de Marina e Ingrid, que, a su vez, está escuchando las noticias del soldado en *off*. A continuación, se recupera la imagen de Bergmann con su subalterno. Al escuchar las malas noticias, el oficial reacciona con rabia tirando el pitillo que estaba fumando y, sin contestar a la petición del soldado, se aleja de la sala de juegos en dirección a su oficina y a la sala de torturas.

6.3.5. Muerte de Manfredi y desafío de D. Pietro a los nazis.

Cuando el subalterno llega a la oficina, abre la doble puerta de acceso para ceder el paso a su superior. Después, aparece el oficial nazi seguido con una panorámica a la derecha (en otro plano medio para relacionar el espacio con el personaje) hasta alcanzar la altura donde se encuentra sentado el párroco. El oficial nazi mira a Don Pietro y luego se dirige a la sala de torturas a través de un nuevo movimiento panorámico a la derecha. Al aproximarse a la sala de torturas, Bergmann se interesa por lo que ocurre y en un plano americano vemos al responsable de la tortura informando a su jefe de que deben esperar a que recupere las fuerzas el torturado. Pero el oficial, impaciente por obtener resultados, responde que eso es imposible pues no hay tiempo. El temor de Bergmann es que la resistencia se entere de la captura de Manfredi para poder reordenar sus filas. Ante la premura de Bergmann, el soldado encargado de las torturas propone emplear métodos psicológicos. Sin embargo Bergmann cree que tales métodos son tonterías y que tiene que hablar enseguida Manfredi. Después del comentario Bergmann se dirige al comunista casi moribundo, que está postrado en una silla y sangrando por todo el cuerpo.

La cámara permanece en plano medio mostrando a Manfredi con la cara iluminada y muy malherido. El militar que lleva a cabo el castigo mira la situación y pide a un ayudante, colocado detrás de su jefe, que le pase la jeringa. Luego, el ayudante se dirige a la mesita y, mediante un primer plano, contemplamos sin concesiones los instrumentos para la muerte: unos alicates, instrumental de tortura y un soplete que vomita fuego. La sangre salpicada resalta sobre el blanco mantel de la mesa. Y los guantes del ayudante, que también están manchados de sangre, recogen una pequeña caja donde se encuentra la jeringuilla. Tras esta siniestra imagen,

apreciamos a Bergmann en una atmósfera expresionista con el fin de acentuar su representación maléfica: en la pared del fondo se advierte una ominosa sombra de un aparato de tortura. Y, desde el punto de vista de Bergmann, presenciamos, en un picado de plano medio, la inyección sobre el hombro de Manfredi. A los pocos segundos, reacciona Manfredi alzando la cabeza lentamente. Cuando el ingeniero comunista reconoce su situación mira con desprecio al mayor Bergmann y éste le ofrece la última oportunidad para salvar su vida. En este punto vemos un significativo y sobreexposto primer plano del rostro de Manfredi expresando rabia y odio a la vez. Bergmann no ha terminado las últimas palabras de amenaza mientras las escuchamos en *off* sobre la cara del ingeniero. A la siguiente afirmación del mayor no le falta razón: mediante un simétrico primer plano, el oficial alemán (conservando la sombra de un aparato de tortura) vaticina la situación política de Italia tras la liberación. Concretamente, expresa que siendo comunista y habiendo firmado su partido una alianza con las fuerzas reaccionarias (refiriéndose a los democristianos) su esfuerzo es inútil dado que tal situación sólo es coyuntural. Sobre un plano medio corto de Manfredi, el militar nazi comenta en *off*: “ahora os unís en contra nuestra. Pero mañana, cuando Roma sea ocupada o liberada...”

Estas palabras encierran el carácter provisional de las ideologías. Los comunistas recelaban del sentimiento monárquico de los badoglianos y, como ya hemos indicado, los comunistas y la iglesia al final se desentendieron tras la liberación.

Después de dejar en suspenso la última frase, volvemos a observar a Bergmann con la misma iconografía expresionista de los planos precedentes. La nueva presentación del plano medio del oficial alemán sirve

para subrayar el enunciado: “como dice usted ¿serán todavía sus aliados esos soldados monárquicos?”

A continuación, vemos el inserto de un plano medio general de Don Pietro sentado en la silla y escuchando las palabras del oficial nazi. Gracias al reencuadre con el vano de la puerta, visto desde la habitación en la cual torturan a Manfredi, se nos obliga a leer la separación del cura y Manfredi, es decir, lo que representa cada personaje: iglesia y comunismo. Con ello, apreciamos metafóricamente el futuro político de Italia. Efectivamente, tras el 20 de junio de 1945, los partidos constituyen un bloque nacional liderado por el centrista liberal Ferruccio Parri. Pero no tardó en surgir una crisis y tuvo que cambiarse el gabinete rápidamente. Alcide De Gasperi, el representante demócratacristiano, fue quien tomó las riendas del gobierno pactando con las diversas fuerzas políticas (demócratacristianos, socialistas, comunistas, liberales y radicales). Después de tres formaciones gubernamentales, el 30 de mayo de 1947, rompe su coalición y crea un nuevo gobierno formado exclusivamente por miembros de su partido, con lo cual se produciría un profundo cisma entre éstos y los partidos de la izquierda. Como consecuencia de tales diferencias, los comunistas y socialistas llevaron a cabo una huelga general en diciembre del mismo año.

El oficial nazi ofrece a Manfredi una solución mientras vemos nuevamente el rostro malherido del comunista: a cambio de su libertad y de la inmunidad para los hombres de su partido, debe facilitar los nombres de los oficiales badoglianos, así como ayudar a arrestarlos. Después de terminar su oferta, volvemos a ver el plano expresionista de Bergmann, dirigiendo su mirada, en fuera de campo, al ingeniero torturado: “¿Qué me dice, señor Ferraris?”. Sin embargo, en un primer plano, Manfredi escupe a la cara del oficial nazi en respuesta a su ofrecimiento. Bergmann reacciona

con virulencia hacia el detenido maldiciéndolo y unos instantes después coge, lleno de rabia, un látigo y le propina unos cuantos golpes fuertes. Entre tanto observamos un plano medio frontal de Manfredi recibiendo los latigazos del oficial y luego Bergmann ordena a sus suboficiales que continúen hasta el final. El mayor se aleja de la celda de torturas para aproximarse a Don Pietro y durante todo este tiempo no hemos parado de escuchar en *off* los gritos de dolor de Manfredi. Todo ello expuesto sin truculencia, sin espectacularizar las vejaciones y torturas, con el fin de desenmascarar la historia oficial que siempre omitió esta parte cruda y deshumanizada de la realidad. La representación visual de la tortura obliga a desaparecer, como señala Ángel Quintana, “la inocencia del cine ante la crueldad del mundo real.”¹⁵⁷

Entonces, de forma simultánea a los severos golpes que infligen los nazis a Manfredi, cuya acción está sugerida en fuera de campo, la cámara permanece con el subalterno sacando punta a su lápiz: así se refleja la insensibilidad del militar ante la brutal violencia, provocada por la fuerza de la costumbre. Luego nos muestra el desplazamiento de Bergmann, entrando y saliendo del campo visual, hasta que decide sentarse, impaciente, en su propia mesa. Es, justo en ese momento, cuando vemos un primer plano frontal del comunista semidesnudo, para luego pasar a un encuadre más abierto donde se nos presenta crucificado en una pared. En contraste con el cuerpo semidesnudo y dolorido del comunista, aparece el militar nazi con su ordenado uniforme empleando un soplete sobre el pecho del torturado: Manfredi tiene los brazos en cruz, gritando de dolor. Desde una perspectiva iconográfica podemos apreciar dos formas de representación visual totalmente opuestas.

¹⁵⁷ Quintana, Ángel: *El cine italiano, 1942-1961*. Barcelona. 1997, pág. 74

Ángel Quintana plantea esta composición plástica a través de dos formas extremas de mostrar el cuerpo humano en el cine italiano. Por un lado, supone un referente a la iconografía fascista donde se evidencia la “...artificialidad de las representaciones hieráticas del cuerpo visto como estatua.”¹⁵⁸

Por el otro, constituye un evidente motivo visual de raíz cristiana: la Pasión de Cristo. Debemos señalar al respecto que en casi todos los libros de historia del cine aparece dicho plano como ejemplo visual de la película.



Poco después de esta cruda y emblemática imagen, llega Ingrid para ver cómo avanza la operación. Comienza a caminar mientras la cámara realiza un *travelling* hacia atrás con el fin de mostrar a los dos antagonistas principales: Ingrid mira al cura y luego al oficial Bergmann, a quien le dice que obligar a hablar a los italianos no era tan fácil. Los gemidos de dolor de

¹⁵⁸ Quintana, Ángel: Op.cit., pág .73.

Manfredi no han cesado y el oficial alemán abandona la mirada de la mujer manifestándose vencido. Sin embargo, ella sigue andando hacia la sala de torturas. En un plano medio abierto aparece la *madame* observando cómo tiran al suelo a Manfredi moribundo. Pero, después, los soldados nazis vuelven a sentarlo en la silla y observamos a Ingrid en el vano de la puerta mirando a un inconsciente Manfredi. Una panorámica a la izquierda sigue el desplazamiento de la maléfica mujer hacia la mesa de Bergmann. El silencio se hace cada vez más denso y amenazante, anunciando los peores augurios sobre el fatal desenlace del héroe. De hecho, la incorporación de un nuevo plano medio de Manfredi agonizando, mientras un soldado comprueba su estado, da un serio aviso de su pronto fallecimiento. Pero el soldado, sin compasión alguna, comienza arrancarle las uñas. Pocos instantes más tarde, observamos un plano medio abierto de Ingrid que se sienta frente a Don Pietro.

Todo este *impasse* representa visualmente la conciencia del horror y la rabia por parte del espectador que, gracias al contracampo, se alimenta todavía más, si cabe, ante los gritos de dolor que todavía escucha. El oficial, frustrado por no obtener información, ordena traer al cura a la sala de torturas. Y un plano medio abierto muestra a dos soldados que conducen a Don Pietro a la habitación de castigos. Pero la entrada del sacerdote a la sala de torturas es providencial (dramáticamente hablando), ya que después de las imágenes precedentes comprobamos un significativo primer plano de Manfredi agonizante. Ello para justifica la reacción humana y comprometida de Don Pietro: Bergmann pretende responsabilizar al cura de la penosa circunstancia del ingeniero comunista, al reprocharle si esa es la caridad cristiana que promueve y si ese es su amor hacia el hermano de Cristo. Esta escena integra al militar y al cura en un mismo plano medio para exponer el choque ideológico que se va a producir entre ambos.

Igualmente, como efecto acumulativo de la tensión dramática, vemos llegar, a la sala de torturas a Ingrid y al suboficial de Bergmann, flanqueados por dos soldados alemanes. El montaje nos conduce la mirada hacia un primer plano de Don Pietro apenado. Aunque se irán alternando primeros planos del rostro afligido del cura y del rostro moribundo de Manfredi, también escuchamos al mismo tiempo (en *off*) las amenazas de Bergmann hacia el sacerdote asegurándole que no se salvará.

Frente a las enajedadas palabras de un iracundo Bergmann, presenciamos un primer plano de Don Pietro esbozando una triste sonrisa al darse cuenta de que ha ganado la apuesta porque el rostro agónico de Manfredi evidencia que no ha hablado. Y, a modo de respuesta visual, un contraplano sin diálogos nos muestra el instante en que Manfredi muere: una sucinta anotación musical fúnebre confirma el fallecimiento. Pero la música crecerá en el siguiente plano, cuando observamos a Don Pietro hincándose de rodillas. Al fondo del plano medio corto, advertimos la inquietante sombra de un aparato de tortura. Durante unos segundos más, la música refuerza la emotiva acción compasiva de Don Pietro hacia el yacente Manfredi. Sin embargo, un salto de noventa grados sirve para que el perfil del párroco dirija la mirada a Bergmann. De este modo, comenzarán las desafiantes palabras del cura a los nazis: “¡queráis matar a su alma y habéis matado sólo a su cuerpo!, ¡Malditos!”.

De repente vemos a un paralizado Bergmann por las severas expresiones del cura en *off*: volvemos a ver a Don Pietro y en esta ocasión se pretende, con el acercamiento de la cámara (en primer plano), un efecto sinestésico: la proximidad del hombre religioso acentúa visualmente una manifestación verbal. Don Pietro está ahora más rabioso, si cabe, cerrando el puño en señal de desafío y posteriormente abalanzándose hacia los

alemanes. Acto seguido, veremos el plano de reacción de un soldado, Ingrid y el suboficial, quienes, inesperadamente, se echan hacia atrás por el grave respeto que les han inspirado las encendidas palabras del párroco.

Si, a todo ello, sumamos la música, la escena ha alcanzado el punto culminante. Don Pietro, sin embargo, no ha cesado de amenazarlos anunciándoles un funesto desenlace y, poco después de reiterar su maldición a los alemanes, eleva la mirada hacia arriba, comenzando a sollozar y arrepintiéndose de sus palabras. Toda esta situación la vemos en un primer plano para seguir los contradictorios sentimientos del cura. En cambio, para cerrar la trágica escena Rossellini recurre nuevamente a una nueva composición religiosa. Mediante un plano general corto, Don Pietro, que se arrodilla espontáneamente ante los alemanes y frente al fallecido Manfredi, solicita el perdón por sus palabras a Dios: delante del cuerpo sin vida de Manfredi. Mientras reza, la cámara se aleja de la escena (como un gesto pudoroso y, de paso, introducir al nuevo personaje en la escena), a través de un plano general corto para llevarnos a la irrupción de Marina en el despacho de Bergmann: ajena a cuanto sucede, viene cortejada por Hartmann, caminando en dirección al tumulto. La pareja acaba de abandonar la sala de fiestas y la música se desliza por la doble puerta que han dejado abierta. En el momento en que Marina alcanza el umbral de la puerta de la sala de torturas, la cámara retrocede hasta retratarla en un plano medio. Entonces se percata del trágico espectáculo y comienza a reirse de forma histérica al principio, sin que llegue a creerse lo que sus ojos, horrorizados, alcanzan a ver. Es, entonces, cuando se da verdadera cuenta de lo que ha provocado: grita desesperadamente y cae desplomada al suelo.

En este punto, el mayor Bergmann pone orden y, furioso porque la situación se le ha escapado de las manos, expulsa a todo el mundo de la sala

de torturas y manda que se lleven al cura. Mientras los militares comienzan a obedecer las órdenes de su superior, vemos un plano medio corto de unas botas militares que pasan sobre Marina desmayada. A continuación seguimos los pasos de Ingrid, en plano americano, a la que nuevamente vemos sentada en el escritorio de Bergmann mientras saborea, impertérrita, una copa. Luego, vemos al mayor Hartmann sentarse sobre la silla en que habían estado Manfredi y Don Pietro durante el interrogatorio. A lo largo de toda esta situación, Ingrid y Bergmann se desentienden de los interrogatorios y una música lánguida, de aires chopinianos, intensifica todavía más la casi insoportable mirada del espectador sobre la **tragedia experimentada** en la pantalla.

Ingrid decide el triste final de Marina (encerrándola durante un par de días para, seguramente, luego matarla) y Bergmann la invita a salir del despacho para divertirse un rato. Sin embargo, la eficiencia del suboficial de Bergmann obliga a frenar las intenciones de la pareja al preguntar por el nombre que debe poner al recién fallecido (Manfredi o Ferraris). Bergmann responde en tono cínico y mucho más calmado, que simplemente le ponga de nombre Giovanni Episcopo (el nombre de guerra alude a un personaje literario de Gabriele D'Annunzio¹⁵⁹) pues ya tienen suficientes mártires. Poco después de la respuesta del oficial Bergmann, Ingrid sale de campo y se dirige a donde está tirada, en el suelo, Marina para recoger el abrigo de pieles que le había regalado. Durante toda esta acción, podemos seguir escuchando las notas lánguidas de piano. Simultáneamente, el momento en que se nos muestra a Marina en el suelo recoge también el cuerpo de Manfredi. Ingrid sacude el abrigo para desprenderle el polvo y sale otra vez

¹⁵⁹ No deja de ser una ironía, por parte de los creadores de los personajes cuando se refieren, de forma implícita, al escritor fascista (ver página 130, en el apartado histórico **4.1.** su implicación en la conquista del Fiume con los *arditi*).

de campo afirmando que será útil para la próxima ocasión. Por tanto, este tratamiento similar del cuerpo exangüe de Manfredi y la recogida del abrigo nos sobrecoge por la enorme crudeza y frialdad de las imágenes.

El último plano de esta secuencia es un plano general corto que nos presenta a los tres personajes que cierran la acción: Bergmann, Ingrid y Hartmann. A punto de irse la pareja, vemos un *travelling* hacia adelante del oficial escéptico que llega a expresar sarcásticamente, a modo de conclusión por todo lo visto, que “somos una raza superior”. Después de terminar la frase, Hartmann escancia su copa y su rostro se encadena con un nuevo día.

6.4. EPÍLOGO.

6.4.1. La esperanza de la libertad.

a) Fusilamiento de D. Pietro.

El bloque de clausura abrocha el discurso de la película al sugerir un futuro esperanzador a través de los niños. En el plano final de la película, vemos a unos niños que han sido testigos privilegiados del fallecimiento de su mentor. No debemos olvidar su comportamiento solidario cuando alcanzan la valla metálica desde la cual van a presenciar el fusilamiento del párroco. Los niños comenzarán a silbar a Don Pietro para que éste tenga constancia de que están allí. Así, los niños se convierten en sujetos de una inocencia perdida al obligarles a conocer la experiencia de la muerte y la crueldad humana en unas devastadoras circunstancias históricas.

A lo largo de los cuarenta y seis planos del epílogo asistimos, junto a los niños, a la tercera muerte importante de la historia. Es la representación de la muerte menos pictórica. En este caso se ha buscado una recreación mortal verídica inspirándose en la presumible situación del personaje histórico (véase la página 319, en el apartado **7.6.**). La presentación seca y abrupta del fusilamiento no ofrece concesión alguna. De este modo Rossellini anula toda espectacularidad para dirigirnos a la conceptualización visual: asumir la conciencia de la experiencia vital.

Gran parte del bloque narrativo que cierra la película, transcurre en un campo militar. Son las ocho y catorce minutos y la policía secreta ultima los preparativos para el fusilamiento de Don Pietro. En un plano general, el oficial nazi ordena a los soldados que estén preparados y, al mismo tiempo, la policía secreta apuntala la silla donde se va a ejecutar al cura. El capitán avisa a todos los colaboradores para que estén dispuestos y los policías abandonan la silla obedeciendo las órdenes. En la siguiente imagen vemos un nuevo plano general con el pelotón fascista preparándose para el fusilamiento.

La camioneta se detiene levantando una polvareda considerable. Esta imagen nos sugiere de forma sutil la intensidad dramática del desenlace. Al descender Don Pietro, con las manos unidas, da unos pasos adelante llegando a ver, a través de un inserto en plano largo, la silla de ejecución. Al volver al plano medio del cura, observamos que se ha detenido un instante al ver ya su final. Entonces, el joven acompañante de nuestro héroe le da ánimos. Pero Don Pietro afirma que “...No es difícil morir bien. Lo difícil es vivir bien”. Esta frase alude a una falta de conciencia del joven por colaborar con el fascismo. Poco después, comienzan a caminar y se nos muestra con una panorámica de seguimiento a los dos curas para que

adivinemos la proximidad del final del *via crucis* con nuestra tercera víctima. Así pues, tras haber escuchado el comentario de nuestro héroe a su acompañante sobre el hecho de vivir con la conciencia limpia, asociamos la connivencia de éste con los nazis mediante el montaje continuo de planos. La mirada del oficial germano sigue la aproximación de los dos curas (en un nuevo plano general) a la silla de ejecución. Poco después entran en el campo visual los dos policías que ya conocemos de la escena de preparación del fusilamiento. La pareja de policías ayuda a sentar a Don Pietro en la silla donde será ejecutado de manera inmediata. Simultáneamente a esta escena, seguimos escuchando, en el mismo plano sonoro, las oraciones del cura joven. Poco después, un pelotón de soldados fascistas inicia una marcha marcial y las pisadas de éstos ahogan, por momentos, las oraciones del sacerdote. La sucesión de los últimos planos que hemos visto ofrece un montaje analítico que lo aleja completamente del montaje sintético que ha practicado Rossellini a lo largo de la película. Creo que el montaje se asemeja bastante al estilo eisensteniano por el patetismo narrativo y el choque visual de la composición plástica (aunque, quizás, con un ritmo menos frenético).

El oficial alemán da la orden para iniciar el ritual del fusilamiento¹⁶⁰ con un discreto gesto hacia la policía secreta y al joven cura colaboracionista. Pero, pocos instantes después vemos un plano medio más abierto respecto al anterior, donde presenciamos la llegada de los niños que se arriman a una valla metálica. Entre ellos, distinguimos a Marcello y a Romoletto: es un plano frontal y algo más luminoso que los planos

¹⁶⁰ Con motivo del ciclo dedicado a Luchino Visconti, en la Filmoteca Valenciana, durante el mes de febrero de 2004, he visto un interesante, por inédito, y duro, documental de 1945 titulado *Días de gloria* (*Giorni di gloria*, 1945). En él se presentan los diversos episodios de la lucha de la resistencia, la sublevación popular y las acciones represivas de los nazis y los fascistas italianos. Visconti ofrece un testimonio brutal del fusilamiento de Caruso y su ayudante (la policía colaboradora de los nazis). Ambos fueron ejecutados en similares condiciones que el personaje de Don Pietro.

anteriores. Al arrimarse a la valla, en el mismo plano medio general frontal, comienzan a silbar con el objeto de avisar a su mentor de que están presentes. Luego, vemos a tres soldados fascistas de espaldas a la cámara formando una figura triangular. El soldado que forma el vértice se gira y, sobre el eje óptico, mira hacia la procedencia de los silbidos. Don Pietro recibe del joven cura un apretón en su antebrazo como señal de despedida. Pero los silbidos no han cesado de sonar. Los niños silban con más fuerza para dejar constancia de que están junto a él. De hecho, en la siguiente imagen vemos a nuestro héroe en primer plano mostrando su reacción al escuchar (en *off*) los silbidos de sus pupilos. Por unos instantes el cura, elevando la mirada hacia el cielo, los reconoce y le hacen sonreír. En el mismo primer plano del cura apreciamos el fondo desenfocado donde el pelotón se ha girado para apuntar hacia el blanco mortal. La primera hilera de soldados se arrodilla y durante este plano se oyen las oraciones del cura joven en *off* simultáneamente a los silbidos de los niños.

A continuación, aparecen dos planos consecutivos de soldados fascistas apuntando al sacerdote. Estos dos planos de escala media forman composiciones triangulares de los ejecutores concentrados en el blanco. Tras estos dos planos medios vemos uno general donde la cámara se halla inmersa en el pelotón, junto a uno de los soldados apuntando a Don Pietro de espaldas. En efecto, poco después asistimos a los disparos y al plano de reacción de Don Pietro. Se levanta una polvareda alrededor del sacerdote recién acribillado a balazos. Esta imagen abrupta y seca, unida a la polvareda arriba mencionada, nos provoca una fuerte sacudida emocional al sentir la pérdida del último personaje heroico.

Entonces, la cámara, consciente de la pérdida del último protagonista, se aferra, metafóricamente hablando, a los niños (cual si fueran los ojos del

espectador) que, cabizbajos y apenados, han dejado de silbar. Pero, en un nuevo primer plano comprobamos la agonía de Don Pietro. Durante esos instantes, descubrimos a un soldado que se ha visto incapaz de disparar al cura y el oficial nazi le instiga, furioso, a dispararle. Después, vemos otro primer plano de Don Pietro rezando, ajeno al incidente. El oficial nazi, saca enojado y con aspavientos, la pistola de su funda, sale del campo visual y se acerca a la nuca del sacerdote para darle el tiro de gracia.

b) Los niños vuelven a Roma.

Tras el disparo mortal, la cámara se dirige nuevamente, en plano medio corto, a los niños protagonistas (Marcello y Romoletto, entre otros). La música irrumpe otra vez con el tema que identifica a los niños. Éstos, apenados ante la trágica escena que acaban de presenciar, asumen definitivamente la muerte de Don Pietro, cuando el joven cura colaboracionista, así como los dos policías se acercan a la silla a comprobar el cuerpo exangüe de Don Pietro. Mientras, al fondo de este plano general, el pelotón se aleja del lugar de la ejecución. La música, sin embargo, sigue escuchándose con el objeto de reforzar el primer plano de Marcello, que aún se encuentra compungido junto a la valla metálica. Entonces Romoletto abraza por los hombros, como mudo gesto solidario, a Marcello. Ambos se dan la vuelta alejándose del lugar de la ejecución. Siguen vibrando las melancólicas notas musicales de Renzo Rossellini en el momento en que se efectúa un rápido encadenado. Una vez realizada la transición, la cámara nos describe un plano general de los niños (centrándose la imagen en Marcello y su amigo, abrazado hombro con hombro) a través de una panorámica de seguimiento en dirección a la ciudad.

El gran plano general de la vista de la ciudad, con la basílica de San Pedro como fondo y en primer término los niños cabizbajos tras presenciar la muerte de Don Pietro, representa una imagen simétrica respecto a la imagen inaugural de la película. Este plano final ha sido homenajeado en el film negro y postbélico de Akira Kurosawa *Perro rabioso (Ira Inu, 1945)*, que retrata a una desencantada sociedad nipona donde nos pretendía mostrar, en el plano de clausura, el relevo generacional como signo optimista del futuro en aquel país.



Así pues, el espectador ha podido asumir el recorrido de una experiencia a través de las emociones vividas y reconocidas en la pantalla. Pero el reconocimiento de esa trayectoria lo identificamos, en buena medida, con las imágenes que abren y cierran la película. Y, aunque existe rima visual entre el plano inaugural y el de clausura, existen entre ambos, al menos, dos diferencias sustanciales. En primer lugar, hay un cambio compositivo plástico - visual. La imagen que nos abre el film presenta una

visión urbana laberíntica, abigarrada y bajo una lóbrega madrugada. La cámara parece estar inmersa en la ciudad (entre tejados) y su vista le impide ver alguna vía de salida. Es como encontrarse en la imagen metafórica de las copas de los árboles que dificultan ver el bosque.

En cuanto al plano final, vemos en primer término, un sendero que nos conduce a la ciudad. La imagen de clausura muestra las afueras de la capital, por lo que encontramos una composición más despejada. Pero también, apreciamos una madrugada algo más luminosa. Por tanto, el plano final nos invita a una visión más optimista del futuro de esos niños que se encaminan hacia la ciudad. Además, el desplazamiento de los mismos a la capital y la posterior incorporación del rótulo de **Fine** con graffías blancas, contrastando con el rótulo inicial de Roma en negro, permite dar una doble interpretación. Por un lado los niños van a ser los concedores de ese mundo mejor por el que han luchado nuestros héroes: el título indica el fin del relato y también sugiere, por el color blanco, una evidente alusión a la anhelada paz.

Por otro lado, debemos precisar que las letras van a emerger en la pantalla justo en el momento en que los niños comienzan a desaparecer del camino adentrándose en la ciudad. Dicha indicación visualiza metafóricamente un final abierto y lo aleja de las convenciones del cine hollywoodiense ya que éste acostumbra cerrar los relatos sin dejar fisura alguna procurando, al mismo tiempo, una resolución positiva y feliz. En este caso, el cierre del relato ni es feliz ni agota las posibilidades narrativas de los personajes, sino más bien es un final que los propios espectadores italianos contemporáneos tocaron con sus propias manos dada la proximidad histórica respecto a la producción del film.

Capítulo 7. LOS RECURSOS EXPRESIVOS Y NARRATIVOS DE *ROMA, CITTÀ APERTA*.

Mucho se ha hablado del carácter histórico-político y la impronta neorrealista de *Roma, ciudad abierta*. Sin embargo, pocas cosas se han dicho acerca de sus aspectos formales. Bien es cierto que, bastantes de ellos, no suponen precisamente los rasgos más llamativos. Se han llegado a cuestionar incluso determinados recursos expresivos por cuanto carecen de un esmerado cuidado formal. El desaliño estético rosselliniano ha sido despachado presurosamente, por historiadores y críticos, sin llegar a explicar sus razones últimas, pese a dar, en algunas ocasiones, motivos logísticos de producción, hasta el punto de haberse llegado a evidenciar los hechos reales de una leyenda cinematográfica para encumbrar la figura del creador cinematográfico, olvidando así a sus colaboradores más próximos. Vamos a explicar algunas características esenciales de la estética visual y de la narración del film, procurando ver cuáles fueron sus aportaciones al *neorrealismo*.

7.1. La fotografía.

¿Cuáles son las características de la fotografía en la película que nos ocupa? Quizás no sea la plástica visual el elemento más llamativo o espectacular de *Roma, ciudad abierta*. Sin embargo, cuando evocamos las imágenes más señeras coincidimos en una impresión única: son planos de gran impacto emocional. Mediante el ejercicio de la memoria reconocemos su enorme fuerza dramática por una doble razón. En primer lugar la crudeza

de las imágenes. En segundo lugar, la sensación vívida de experimentar sucesos auténticos. Así pues, la primera conclusión a la que podemos llegar es que la fotografía de la película la recordamos como una viva imagen de la realidad experimentada por el espectador contemporáneo. Y, aunque la película remite a una realidad histórica concreta, gracias al carácter coral y a su relativa abstracción dramática (véase el valor simbólico de los personajes, así como la puesta en escena), ésta cobra una dimensión más universal. La imagen y, por medio del desarrollo temporal, el plano, “...ponen su cualidad de ‘sustancia pegajosa’ al servicio de la representación histórica. Las yuxtaposiciones extrañas, las técnicas expresionistas, las suaves continuidades de la narrativa clásica y el realismo psicológico disminuyen para dejar momentos desnudos, unidos por esa cualidad improvisada, de ‘véalo usted mismo’, de los documentales, a merced de unos acontecimientos que no se pueden controlar directamente”¹⁶¹.

Hay, en ello, por tanto, un arte de la naturalidad del que Rossellini sabía su verdadero efecto:

“El rechazo a hacer de la imagen algo más de lo que hay ahí, y una tentativa de dejar que los rostros, gestos y entornos (cuanto más sencillos mejor) digan lo que tengan que decir y después sigan adelante”¹⁶²

Cuando Néstor Almendros¹⁶³ establece el origen de la fotografía neorrealista en la película de Rossellini y *L'Espoir* (1938) de André Malraux, duda realmente que ambas fueran producto de una sedimentada

¹⁶¹ Nichols, Bill: Op.cit. pág. 221.

¹⁶² Kolker, Robert: *The Altering Eye*. Nueva York: Oxford University Press, 1983. págs. 25-26.

¹⁶³ Almendros, Néstor: *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona: Seix Barral. Mayo, 1992. pág. 74.

determinación estética. El célebre director de fotografía sospecha, más bien, que se trataba de una necesaria casualidad ya que, ambas películas, disponían de insuficientes medios técnicos y, por ello, se vieron obligadas a una plástica visual primaria.

Además, Néstor Almendros emparenta la fotografía cinematográfica del *neorrealismo* con Cartier Bresson. Pero, a nuestro entender, no es demasiado atinado el parentesco, desde el punto de vista formal, ya que la composición visual del fotógrafo francés es elaborada (por geométrica y abstracta en ocasiones) en comparación a la tendencia neorrealista. Si tuviese que vincular a un reportero fotográfico creo que Robert Capa¹⁶⁴ está más cerca de las intenciones profundas del *neorrealismo*, incluso en su propio discurso. Por un lado, vemos que las fotos de Capa son técnicamente deficientes. Recordemos las fotos del desembarco de Normandía¹⁶⁵: los desencuadres, los desenfoces, una manifiesta tensión plástica de las imágenes..., les confieren un rasgo de autenticidad, de testimonio fehaciente al sacrificar la calidad visual procurando dar documentos de los hechos experimentados. El ruido en la imagen es empleado en este caso como forma de expresión, como signo estético, para transmitir las sensaciones físicas de sus propias vivencias, así como una orientación semántica con el objeto de significar el punto de vista del fotógrafo.

¹⁶⁴ Artista de origen húngaro, formado en el Berlín de entreguerras y residente en París desde 1933, Robert Capa, seudónimo de André Friedmann, es una de las figuras fundamentales de la fotografía del siglo XX. En 1947 fundó en Nueva York la Agencia Magnum. Falleció en Vietnam en 1954. Datos sacados en Los Grandes Fotógrafos: Robert Capa. Orbis/Fabri. Barcelona.1990.

¹⁶⁵ Al parecer, los positivos del desembarco de Normandía fueron producto de un error. Finalmente optó por aceptar su equivocación y presentar la exposición tal como la conocemos actualmente; creo que Eugene Smith (1918 -1978) también está muy próximo a las intenciones neorrealistas. Fue colaborador de la revista *Life* y la Magnum en casi más de cincuenta reportajes, entre los que destacan: *Country doctor* (*Médico rural*, 1948), *Spanish Village* (*Pueblo español*,1951), *A man of mercy* (*Un hombre de caridad*, 1951) o las fotos de la batalla de Saipán (1944).

Almendros sostiene que el primer gran director de fotografía neorrealista fue G.R. Aldo. Esto responde a la constatación de que el mencionado profesional ya era plenamente consciente de sus intenciones plásticas. A partir de su primera colaboración con Visconti en *La Terra Trema*, Aldo va a utilizar la luz ambiente sin recurrir prácticamente a focos. Pero la elección fotográfica era el fruto de una reflexión artística que exigía la película. Su inexperiencia en el campo cinematográfico (provenía de la fotografía fija) le obligó a llevar a cabo continuas investigaciones que estaban muy alejadas de las que se realizaban hasta entonces.

En cambio, Ubaldo Arata, el responsable de la fotografía de *Roma, ciudad abierta*, era un veterano profesional que, según Ugo Pirro¹⁶⁶, empleaba las técnicas tradicionales. Estaba acostumbrado a trabajar con una iluminación esteticista, tratando de embellecer lo más posible los decorados y actores.

Las relaciones profesionales entre realizador y director de fotografía, durante el rodaje de *Roma, ciudad abierta*, fueron muy difíciles por los tremendos obstáculos técnicos que debían superar. De hecho, Arata amenazó con abandonar el rodaje en más de una ocasión. Las razones que le impulsaron a ello fueron los momentos en que hacía las medidas de luz con los *brutos*¹⁶⁷ pues éstos emitían un haz amarillento, debido a su débil intensidad, en lugar de proyectar una potente luz que inundase los decorados para crear el efecto de luz de día. A ello debemos añadir la enorme preocupación que tenía por la calidad del negativo (cuyo celuloide todavía era inflamable y poco sensible a la luz: fue uno de los mayores problemas del rodaje) y por la posible decepción de los que trabajaban en la película

¹⁶⁶ Ugo Pirro: *Celuloide*. Libertarias. Madrid. Noviembre.1990. p. 250

¹⁶⁷ Los arcos brutos son focos de luz de 5 a 10 Kilowatios.

tras ser revelada y positivada, ante la previsible situación de encontrarse con oscuras e inservibles imágenes. Así pues, su temor era doble. De un lado el director de fotografía temía perjudicar a la ya de por sí frágil producción. Del otro, no deseaba en modo alguno manchar su buen nombre profesional. En medio de todo ello, su nerviosismo aumentaba al ver pasar los días de rodaje ignorando el resultado de su trabajo. Por ello, necesitaba ver los *copiones*, es decir, el material que ya había sido filmado. Pero tuvo que pasar más de una semana, desde que comenzara el rodaje, para comprobar el resultado fotográfico logrado con la escasa luz con que contaba. Y parece ser que, hasta que Giuseppe Amato (uno de los primeros empresarios que financiaron el proyecto) no participó en la producción de *Roma, ciudad abierta*, los laboratorios se negaban revelar la copia del negativo debido a la desconfianza que inspiraba Rossellini.

El rodaje se hizo, en gran parte, por las noches porque, tras la liberación, sólo podía disponerse de energía eléctrica para iluminar durante esas horas. De este modo, era también posible robar la corriente. Pirro explica que en aquella época era muy frecuente, en los barrios populares, colocar una cuña en el contador para impedir que avanzara. Se hacía sin preocuparse de las posibles sanciones o multas, dada la ineficacia de los inspectores y la desorganización de la compañía eléctrica. Otra dificultad añadida era la obtención de película pues tuvieron que acudir al mercado negro, a establecimientos de fotografía que vendían formato universal de cámara doméstica, a *stocks* de almacenes comprando a los americanos que realizaban documentales de guerra. Aunque también adquirían metros de película en los estudios *Cinecittà*. Un testigo de excepción de estos avatares fue Sven Nykvist, quien rodaba en esas fechas la película titulada *La donna del peccato* de Harry Hasso. El prestigioso director de fotografía y habitual colaborador de Ingmar Bergman, relata en sus memorias, que un joven

ayudante de fotografía italiano, llamado Carlo di Palma, visitaba los estudios cinematográficos de *Cinecittà* para conseguir los *shorts-ends* o *colas* de película sobrante. Es bastante infrecuente utilizar el rollo entero de trescientos metros (que es la máxima capacidad del chasis) ya que los restos que quedan en el chasis no son suficientes para la toma siguiente, y por esta razón, se cambia por otro rollo nuevo. Así pues, como Nykvist simpatizó con el joven italiano le regalaba las colas para ese “...proyecto que se estaba rodando clandestinamente puesto que trataba de la ‘ocupación’ germánica.”

168

En resumen, Ubaldo Arata tuvo que trabajar bajo pésimas condiciones técnicas. No obstante, el director de fotografía también debió enfrentarse con harta frecuencia a Rossellini por cuestiones plásticas. El realizador era muy consciente de las penurias de producción y deseaba hacer de la necesidad una virtud. Según Ugo Pirro¹⁶⁹, la intención del cineasta era mostrar cierto aire de desaliño formal e improvisación: la interpretación, los decorados, los encuadres... En suma, buscaba sencillez en las escenas para transmitir sensación veraz en las imágenes. De lo contrario, se hubiera notado la falsedad dadas las insuficiencias técnicas y artísticas. Rossellini intuía que si daba una pátina documental a la ficción dramatizada lograría un efecto mayor. Esto explica, en buena medida, que el cineasta romano se inclinase por una fotografía burda y descuidada. Y dicha postura estética debió disgustar mucho a Ubaldo Arata, pues sus gustos eran completamente opuestos a los del realizador. De todas formas, independientemente de las circunstancias extracinematográficas, la película presentaba importantes rupturas plásticas que se desmarcaban de las tradicionales. Y estas prácticas

¹⁶⁸ Nykvist, Sven: *Culto a la luz*. Ediciones del imán. Madrid.1998, págs. 32 - 33.

¹⁶⁹ Pirro, Ugo: Op. cit., pág. 250.

revolucionarias se convirtieron en uno de los rasgos distintivos del neorrealismo.

Néstor Almendros afirma que la fotografía neorrealista fue revolucionaria¹⁷⁰ porque, entre otras cosas, abandonó la técnica de las cuatro fuentes de luz: *Key Light* o luz principal que modela a la figura; *Filling light* o luz de relleno para suavizar las sombras duras ocasionadas por la luz principal; *Hair light* o contraluz que es aquella que viene en dirección opuesta a la cámara, creando así un halo alrededor del pelo de los actores con el fin de separar la figura del fondo y, por último, la *Background light* o luz ambiental, de fondo, para destacar los decorados. Esta técnica de iluminación fue creada en la UFA con el fin de emplearla en los decorados de interiores de los filmes expresionistas.

Luego, Hollywood importó las nuevas formas fotográficas¹⁷¹ alemanas y las institucionalizó convirtiéndolas en reglas casi inamovibles. Éstas eran, por tanto, algunas prácticas comunes que Ubaldo conocía muy bien pero que, igualmente, las asemejaba a la cinematografía fascista italiana, la cual mostraba una fastuosa y falsa imagen cuya máxima representación simbólica fueron las llamadas comedias de los “*teléfonos blancos*”, suntuosos filmes con decorados irreales, sofisticados y poblados por personajes de clase adinerada que no hacían más que vivir en la abundancia, el lujo y la despreocupación. Los teléfonos blancos eran una expresiva figura metonímica de las representaciones visuales.

¹⁷⁰ En similares términos valoran David Bordwell y Kristin Thompson la fotografía neorrealista: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós. 1995, pág. 479

¹⁷¹ Hollywood no sólo mimetizó la plástica visual expresionista sino que también reclutó en sus estudios a una gran representación de artistas alemanes: Murnau, Freund, Jannings, Veidt, Lang, Reinhardt.

Así pues, y en contra de estos principios, la fotografía neorrealista se caracterizaba por las exposiciones a las sombras sobreexponiendo el sol (técnica muy usada en *La Terra Trema*); se aplicaba el *High Key* o luz cenital (en *Roma, ciudad abierta* los planos de la secuencia **44.1**, donde Don Pietro reta a Bergmann y, luego, éste amenaza de muerte a Manfredi); el uso de la baja exposición general consiguiendo así mayores densidades y riquezas de tonos; enfrentarse a filmaciones con iluminación poco propicia o conveniente (véase los planos iniciales de la Piazza di Spagna), cosa que antes era muy improbable que se efectuase. Sobre todo, se convirtió, y no sólo en *Roma, ciudad abierta*, en una práctica común el empleo de la luz de los interiores reales proveniente de las ventanas o puertas (aunque mediante pequeños añadidos de luz artificial) con la ayuda de paneles, paredes o lienzos, para rebotarla sobre estas superficies, creando, de este modo, una luz más natural y alejada de las imágenes glamourosas de los estudios.

Con todo y después de lo visto, debo precisar que la verdadera naturaleza plástica de las imágenes de *Roma, ciudad abierta* es bastante contradictoria¹⁷². No existe un tratamiento homogéneo de las imágenes a lo largo de todo el largometraje porque encontramos una manifiesta tensión visual entre las mismas. Por un lado, nos encontramos con una estética muy próxima al expresionismo. Un ejemplo lo encontramos al inicio del film, en la escena en que el capitán nazi dirige la captura de Manfredi en la pensión de éste, el momento en que el militar coge el teléfono para averiguar el paradero del líder comunista y quien llama es Marina (ver secuencia **2**) que igualmente desea saber dónde está su novio. Por otro lado, también

¹⁷² Mucho más radical fue, desde esta óptica, su posterior film: *Paisà*. En él combinó imágenes documentales de archivo con imágenes naturales captadas por la cámara de Otello Martelli, otro consumado profesional cuyo papel en el *neorrealismo* resultó igualmente importante. Entre sus filmes más destacados están: *Caza trágica*, *Arroz amargo*, *Stromboli*, *Luces de variedad*, *I vitelloni*, *Francesco giullare di Dio*, *La strada*, *Il bidone*, *Roma a las once*, *La dolce vita*, etc.

comprobamos muchos planos que muestran una puesta en escena más espontánea (el paseo de Don Pietro y Marcello para acudir al encargo de Manfredi).

Este conflicto visual, de todos modos, favorece los fines dramáticos del filme. En efecto, la película pretende transmitir similares emociones y sensaciones que los mismos personajes padecen en sus avatares y Rossellini tenía muy claro, al menos en esto, buscar la mayor eficacia dramática para implicar emocionalmente al espectador, aunque ello fuera en detrimento de la estética tradicional. Pero la razón de este sacrificio plástico representa una de las mayores preocupaciones cinematográficas de Roberto Rossellini, esto es: alcanzar la verdad con las imágenes sin importarle el perfecto acabado de las mismas, muy en las antípodas de la espectacularidad.

Por tanto *Roma, ciudad abierta* presenta un doble estilo fotográfico. En primer lugar, se aprecia un expresivo efecto sinestésico de las imágenes, cuyo fin último es transmitir cierta fisicidad para lograr una elocuente sensación verídica. En segundo lugar, advertimos una plástica más esmerada, de claras resonancias expresionistas y hollywoodienses donde se pretende reforzar el carácter dramático de la ficción representada, bien empatizando con las estrellas, bien connotando determinadas situaciones y espacios específicos. Veamos, pues, con mayor detenimiento, estas alternativas fotográficas.

En la última escena de la secuencia **26** (concretamente la escena **26.9**), donde se muestra el asesinato de Pina, advertimos desencuadres y desenfoces, además de un montaje compulsivo. Durante la carrera de la mujer, en el imposible encuentro con su novio, Francesco, detenido en la camioneta, comprobamos unos planos que chocan frontalmente con la

estética que precedía al cine italiano fascista. Para justificar estas composiciones desequilibradas y borrosas se nos muestran diferentes puntos de vista: el narrador implícito, Francesco desde el mismo vehículo, y Pina. También existen primeros planos muy llamativos, a lo largo de la película, presentados con ostensibles desenfoques. Destacaríamos dos. El primer plano de Marcello durante la secuencia (8) cuando exhorta al cura a luchar en grupo contra el enemigo. Y el segundo es la secuencia (11) de presentación de Marina: un plano medio corto durante sus paseos por el camerino. Considero que ambos planos pretenden anular la belleza de los intérpretes y simultáneamente dar un aire de improvisación a las situaciones dramáticas. Aunque también debo precisar que toda la película presenta imágenes levemente vaporosas, algo similar al efecto *flou* que sirve para eliminar las asperezas visuales al reducir considerablemente el grado de nitidez o resolución.

Tampoco debemos olvidar los diversos segmentos del film en los que se da una ambientación documental a los planos, aunque éstos se encuentren mediatizados por una calculada planificación. Llamativas son, en este sentido, las oscuras imágenes que abren la película en la secuencia (1). Pero tenemos que destacar también el bloque de la redada en la finca de Pina y Francesco (ver secuencias 24 y 26) ya que los planos están rodados con iluminación natural. Pero la sensación veraz está reforzada con el punto de vista neutro adoptado por el narrador puesto que la cámara se distancia de la acción. Similar estrategia se efectúa en la escena (35.2): la detención en la calle, de Don Pietro, Manfredi y el austríaco. En dicha acción dramática la cámara adopta el punto de vista del fugado Francesco que, desde una esquina de la calle ve cómo la Gestapo captura a sus tres

amigos¹⁷³. En dicha situación, la cámara se mueve ligeramente para asimilarse al punto de vista de Francesco. Pero también vemos una fotografía con iluminación natural.

La otra variante plástica de *Roma, ciudad abierta* presenta una fotografía esmerada y expresiva. Casi todos los planos que tienen una mayor elaboración plástica están rodados en los estudios. Aquí, muy posiblemente, Ubaldo Arata trató de imponer su criterio formal dado su experiencia en ello. Arata pretendía resaltar las figuras sobre el decorado buscando, de manera especial, los rostros de los actores. En este sentido, podemos destacar especialmente todo el bloque del interrogatorio, realizado a Manfredi y Don Pietro. Tanto los rostros de los dos personajes citados, como el del mayor Bergmann y, en menor medida, del desertor austríaco, están potenciados a través de una luz directa con el fin de realzar la interiorización de los personajes. Dentro del gran bloque dedicado al interrogatorio, encontramos un grupo de planos en los que es empleada la técnica del contraluz: véanse al respecto los planos (en **44**) del oficial Bergmann sentado en su mesa de despacho. Su altivez política, cinismo e impasibilidad descansan totalmente en el rostro sobrio del actor Harry Feist. Hay, además, unos pocos planos en los que se ilumina a Bergmann desde abajo, con una luz en contrapicado. No es casual que sean estas imágenes del oficial nazi, en la sala de torturas, las que tengan este tratamiento pues se pretende significar su perfil inquisidor. Esta composición plástica remite, pues, a la imaginería expresionista al explicitar una dimensión siniestra y tenebrista del personaje.

¹⁷³ Según señala Ferruccio De Martino en la entrevista realizada por Adriano Aprà (realizada en Roma, en mayo de 1987) éstos fueron los últimos planos que se rodaron de la película.

Muy diferente tratamiento fotográfico encontramos en los planos medios cortos de Manfredi y del sacerdote. La iluminación reposa en los rostros de los héroes de la película procurando exteriorizar lo que, con las palabras, sólo puede ser sugerido: los sentimientos de honda tristeza, impotencia y rabia contenida ante el ultraje al que están siendo sometidos por los nazis. Destaquemos, además, que Don Pietro ya no dispone de gafas. Este detalle *atrezzístico* es importante para denotar el cambio psicológico del personaje. Hasta el momento, habíamos conocido a un hombre débil y con ligeros toques cómicos. Sin embargo, a esta altura de la historia, encontramos un cambio notable en su perfil humano. Recordemos también que el cura llega a desafiar a los alemanes en el momento en que acaba de morir Manfredi, maldiciéndoles con los puños cerrados. Serán las manos y la cara donde se proyecte la luz para centrar esencialmente la atención.

Por otro lado, dentro del mismo bloque de las torturas, aparece un plano de indudable importancia en el sentido discursivo de la película y que muestra, además una elaborada composición plástica. Dicha imagen fue censurada en 1969, año del estreno del film en la modalidad exhibitiva de Arte y Ensayo, bajo la acción de la censura franquista. Nos referimos al momento en que Manfredi es quemado con un soplete. Esta imagen, junto a la muerte de Pina, convertida en una de las más emblemáticas para los historiadores, está investida de una manifiesta connotación simbólica. Se trata de un plano de fuertes contrastes, de luces y sombras, donde reconocemos un trasunto de la crucifixión de Cristo. La iluminación está proyectada sobre el cuerpo casi exangüe de la víctima, como si el aura divina (¿de dónde proviene, pues, tan forzada proyección de luz?) asistiera al combativo cuerpo del sacrificado por su lealtad hacia aquellos que comulgan ideológicamente con él, mientras que las áreas más oscuras del plano están pobladas por el verdugo nazi representando el espacio de las

tinieblas, de la crueldad. Por tanto, es una desgarradora imagen, de fuerte impacto visual, que trasciende la imaginería religiosa (católica) al restituir la figura mesiánica por un antihéroe víctima de la represión fascista. Así pues, su fuerza dramática reside en la transposición de un motivo religioso en uno político.

Pese a ser más elaborados estos planos y estar claramente inspirados en técnicas fotográficas similares a las hollywoodienses tienen la particularidad de presentarse con un cierto tono irregular pues no siempre guardan una iluminación uniforme. El ejemplo más elocuente lo encontramos en los planos de la conversación entre los dos oficiales alemanes (Bergmann y Hartmann). Si nos fijamos bien, los de Bergmann no guardan correctamente el *raccord* de iluminación y no es difícil imaginar, después de lo que hemos detallado, las razones de estos errores. Sin embargo, estas insuficiencias, dan a la película esa tensión visual, propiciadora de un aire espontáneo, que la aleja de los cánones de la fotografía expresionista. En suma, cuanto acabamos de argumentar abunda en la tesis según la cual *Roma, ciudad abierta* presenta dos técnicas totalmente opuestas, anulando, de este modo, el tópico sobre la fotografía neorrealista basada exclusivamente en la iluminación natural de exteriores.

7.2. El espacio dramático.

El espacio dramático del *neorrealismo* es otro de los lugares comunes a la hora de definir su propia tendencia. Según se dice en estos casos ello es debido a la sistemática utilización de escenarios naturales. Y el argumento que se esgrime para explicar esta práctica habitual, es la imposibilidad de recurrir a los estudios al ser inutilizables por la guerra. Además de esta

observación existe otra igualmente frecuente. Nos referimos al valor simbólico que se atribuye a los escenarios de las películas neorrealistas. Ambas apreciaciones son ciertas. Sin embargo, debemos matizar estas acotaciones convencionales y, si hablamos de *Roma, ciudad abierta*, aún con mayor razón. Porque la película de Rossellini, en su mayoría fue rodada en los estudios Capitani Film de Liborio, ubicados en la *Via de los Avignonesi* número 30. Pero si rastreamos películas de Vittorio De Sica (*Ladrón de bicicletas*, *Umberto D*), Visconti (*Ossessione*, *Bellissima*), Zampa (*Vivir en paz*), Soldati (*Le miserie di Monsú Travet*) o Germi (*In nome della legge*), podemos encontrar algunas imágenes filmadas igualmente en estudios.

Respecto a la caracterización simbólica de los escenarios neorrealistas tampoco es un recurso empleado de forma exclusiva o habitual. La mayoría de las películas postbélicas italianas narran historias de la calle. Por eso mismo, la urbe está mostrada como espacio cohesionado al ciudadano de a pie, con sus problemas diarios de supervivencia y dignidad. Si la representación clásica, llevada a cabo en los grandes estudios, se fundamenta en un tratamiento escenográfico orientado a la verosimilitud y espectacularización, la corriente italiana evidencia el espacio dramático como mimético reflejo de la misma realidad. La diferencia fundamental entre ambas cinematografías reside, básicamente, en la anulación o no del efecto ilusionista de la ficción dramatizada. El cine hollywoodiense se esfuerza en materializar el imaginario colectivo, es decir, hace gala de una construcción idealizada de la propia realidad. En los filmes norteamericanos se sacrifica el realismo y la veracidad escenográfica por un estilo ecléctico que redunde en la mostración de un universo fantástico alejado de la

realidad¹⁷⁴. Sin embargo, el *neorrealismo* italiano es, justamente, lo contrario. Se elimina la distancia que existe entre el mundo de lo real con el espacio de la ficción. El público debe asumir su propia realidad, reconocerse y proyectarse en el “espejo” de la pantalla cinematográfica. Buena prueba de ello la tenemos con la película que nos ocupa. Aún siendo Rossellini consciente del carácter ficcional de *Roma, ciudad abierta* se preocupó por la autenticidad de los decorados y el *atrezzo*, remitiéndose lo más posible a los escenarios históricos verdaderos. Jone Tuzzi, la secretaria del rodaje, evocaba este criterio¹⁷⁵ no sólo para las localizaciones naturales, sino también en los *sets* o lugares donde se filmaba la película. Recuerda Tuzzi que la historia de la mujer encinta ametrallada por seguir al camión que llevaba a su marido era un suceso real, ocurrido cinco meses antes de filmarse en el mismo lugar: la Piazza Adriana. Pero también cuenta la *script* de Rossellini que había una puerta pintada en la habitación de Marina que se notaba demasiado y, al final, se decidió eliminar por su manifiesta falsedad.

Si en el cine clásico americano los decorados son funcionales, desde el punto de vista narratológico, sobre lo que se cuenta en la historia, en el *neorrealismo* no sólo tienen un valor referencial sino que los trasciende a un nivel connotativo de la propia realidad histórica. Para entender mejor esta diferenciación podemos acudir al mismo título de la película, el cual recoge dos lecturas referentes a la idea de *Roma, ciudad abierta*. La primera, de signo histórico, viene a definir las poblaciones urbanas que están sin fortificar, sin guarnecerse de armamentos en tiempos de guerra. Esto es porque carecen de interés estratégico al no ser consideradas objetivos militares. Por la misma razón, se convierten en ciudades ocupadas pero no

¹⁷⁴ Sobre el mundo escenográfico de Hollywood está el brillante y documentado estudio de Juan Antonio Ramírez: *La arquitectura en el cine (Hollywood, la Edad de Oro)*. Madrid: Hermann Blume. 1986.

¹⁷⁵ Faldini, Franca y Fofi, Goffredo: *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*. Vol.I, 1935-1959. Milano: Feltrinelli.1979, págs.92-94.

atacadas militarmente. Mientras que la segunda lectura es de signo narrativo. Como señala Adriano Aprà, la gente del pueblo vive al aire libre en la ciudad y *Roma, ciudad abierta* es “la historia de un microcosmos que sintetiza toda ciudad”¹⁷⁶.

Por el contrario, los enemigos del pueblo romano generalmente habitan en espacios herméticos, opresivos y faltos de aliento vital. La muestra más expresiva es el salón burgués que sirve como lugar de esparcimiento para los oficiales alemanes. El espacio es mostrado a través de figuras estáticas, rígidas y en un ambiente muy poco festivo. Todas estas impresiones pueden notarse no sólo por la lúgubre iluminación y la música de aires chopinianos que toca el militar aficionado al piano, sino también por la forma rectangular y cerrada del escenario, la decoración de resonancias góticas (velas, piano, armadura, espejos, ostentosa escultura de un niño) y el oscuro vestuario (uniformes militares y vestidos de Ingrid y Marina). Si en la casa de Francesco observamos (ver secuencia **6**) un mapa de la ciudad que cubre la pared, formando parte del mobiliario y probablemente empleado como consulta para las actividades clandestinas, la minúscula carta topográfica que mira Bergmann en su presentación (ver al inicio de la secuencia **3**), sugiere la idea de una ciudad controlada, cuantificada y completamente inanimada.

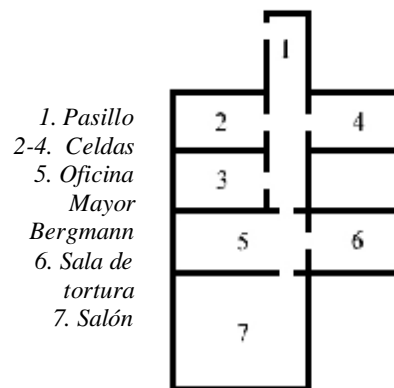
En *Roma, ciudad abierta* fue Rosario Megna quien hizo (junto a Maria Michi que aportó objetos de adorno y muebles) los cuatro decorados: la sacristía del cura, la oficina del mayor Bergmann, el salón de juego y la sala de torturas. Según explica Ugo Pirro¹⁷⁷ estos cuatro interiores estaban pegados unos a otros, de manera que era fácil encontrarse con paredes

¹⁷⁶ Micciché, Lino: *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Saggi Marsilio, 1999, pág. 292.

¹⁷⁷ Pirro, Ugo: Op. cit. p.241.

comunes. La situación descrita en estas líneas supuso, más que un problema, una enorme ventaja dramática, pese a que, paradójicamente, se tratara de la escenografía menos realista. En realidad Kappler, el modelo real inspirado para la encarnación de Bergmann, nunca llegó a torturar a los antifascistas al lado de su despacho. Ni tampoco estaba tan próximo el salón de fiesta. Pero esta contigüidad espacial permitía crear ese clima asfixiante gracias a un ritmo fluido de las acciones narrativas y al ambiente opresivo. Además, esto permitía sugerir tres acciones simultáneas sin necesidad de mostrarlas. Mientras asistimos al interrogatorio del mayor Bergmann con el sacerdote, sabemos que en contracampo están torturando a Manfredi. Y, cuando el oficial nazi acude al salón para conversar con su homólogo Hartmann, el espectador tiene información de tres acciones paralelas: la primera es la tortura a Manfredi, la segunda sugiere la escena del cura abatido y la tercera (después de pasar por delante Bergmann) nos recuerda que Marina ha sido la traidora al delatar a su novio y amigos.

En este sentido, Rossellini era muy consciente de que debía establecer una rápida sucesión de escenas manteniéndolas con largos planos en su duración y escala, así como panorámicas de seguimiento con el objeto de relacionar los diferentes espacios y sus correspondientes escenas dramáticas. De este modo, se alcanza una considerable fuerza dramática gracias a la eficacia del contracampo, que ayudaba a crear mentalmente la geografía de las diferentes dependencias:



Por otro lado, es significativo que la película se articule sobre dos áreas: “un espacio elevado y otro bajo”¹⁷⁸. Éste representa el nivel de la calle, dominado por el peligro y la muerte, mientras la salvación y la fuga se encuentran en el elevado, sobre los tejados, aunque la libertad también está en los sótanos y subterráneos. Además, desde la geografía urbana puede advertirse una clara oposición entre el barrio Prenestino (el inmueble de Pina) y la zona de las oficinas de la Gestapo en Via Tasso. Este último marco espacial es conocido por el espectador a través de los diálogos entre los personajes, aunque es más abstracto porque carece de rostro o de un espacio físico definido. Lo único que se conoce sobre dicho espacio es que resulta extremadamente ordenado, geométrico y funcional. Pero también es una escenografía cuyo orden tiene connotaciones negativas al ser privado de humanidad y vida.

Así pues, se podría concluir que las oficinas de Via Tasso presentan un lugar sin cara externa. Sólo es representado de forma hermética, oscura y alejada del referente real (de hecho es la licencia dramática más llamativa de la película). En este sentido, el tratamiento escenográfico se aproxima bastante a las formas hollywoodienses puesto que, al carecer de rostro urbano, cumple la función de vincularlo con la caracterización de los personajes. Aunque también podríamos pensar que la ausencia de rostro deja latente una herida, aún no suturada y reprimida, por tratarse de un recuerdo demasiado doloroso para los responsables del film (y también para el espectador contemporáneo a la producción de la película) de aquel lugar que significaba el terror y la muerte. A tenor de lo dicho, es realmente llamativo que la omisión del rostro enemigo quede evidenciada

¹⁷⁸ Artículo de Alessandra Migliorini en el texto a cargo de Adriano Aprà: *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini. Ed: Comune di Roma. Septiembre 1994, págs 170-177.

gráficamente por la ausencia de retratos de Hitler y de Mussolini en las dependencias de la Gestapo en la capital. De hecho, tenemos que estar muy atentos para apreciar una foto de Hitler en el despacho de Bergmann durante la secuencia **44**, pues pasa desapercibida por las continuas panorámicas de seguimiento.

Por el contrario, el barrio de Prenestino es un espacio vivo, abierto, luminoso y articulado. El ejemplo más expresivo lo encontramos en el piso de Pina, que está frente al de Francesco. Ambas estancias conforman un espacio separado por el rellano. Pero la distancia de las dos dependencias es más física que dramática puesto que el rellano parece una prolongación doméstica del piso: recordemos la escena amorosa de Pina y Francesco. Este emotivo encuentro tiene un notable carácter melodramático precisamente porque el espacio es una marca temporal evocada por los dos protagonistas. Por obvio que resulte, no debemos olvidar que el mencionado espacio es un **área pública de tránsito**. Su marco escenográfico crea, a la vez, una paradoja espacial (público- privado) y temporal (pasado-presente). Pero el espacio transitorio también establece conexiones espaciales proporcionadas por las escaleras. Por un lado, conduce a la azotea, que es el lugar de reunión entre Marcello y Romoletto. Por el otro, las escaleras llevan a la calle y a los sótanos. A lo largo de la historia, las escaleras son presentadas en tres momentos de gran expectativa dramática. La primera situación es cuando Pina conoce a Manfredi. Se trata de una escena en la cual la mujer actúa de forma recelosa al creer que el amigo de su novio es un policía fascista. El segundo momento destacado es la tardía llegada de los niños y la consiguiente reacción severa de los padres, tras el toque de queda. El tercer y largo segmento narrativo importante es el protagonizado por Don Pietro y Marcello al tratar de coger las armas de Romoletto.

El barrio de Prenestino (también denominado Pigneto), lugar donde se encuentra ubicado el inmueble de Pina y Francesco, se llama así porque alude a la calle más importante de la zona: la Via Prenestino, con su prolongación hasta alcanzar una plaza abierta o explanada, divide este núcleo urbano en dos mitades. Las calles que cruzan perpendicularmente a Prenestino, son Via Casilina, Montecuccoli y E. Fieramosca. Mientras que en el otro lado, hacia el oeste, es Via Casilina la que domina la zona. Al norte de la misma calle, se encuentra la estación de ferrocarril. El citado barrio, situado en la periferia en 1945, fue construido durante el fascismo y habitado por campesinos de la zona meridional. Pero también hubo muchos ciudadanos que se vieron obligados a abandonar las casas del centro histórico, a consecuencia de las obras de saneamiento, y vivir en este barrio humilde. Toda esta área urbana delimitada es la que ha servido para recrear el marco narrativo en el cual se mueven los héroes del film. Y casi todos los espacios donde se mueven nuestros protagonistas son escenarios naturales.

Otros lugares importantes de la película son: la sacristía de Don Pietro y el apartamento de Marina. Ambos espacios fueron igualmente elaborados en Via de los Avignonesi. El decorado de la sacristía representa un lugar de doble funcionalidad: por un lado, es un espacio religioso, para preparar el oficio de la misa y, por otro lado, es un espacio clandestino donde se elabora documentación falsa. Este humilde espacio es un sencillo y práctico despacho adornado austeramente. Los reflejos de los dibujos, en forma dentada, de la cortina que se reflejan en la pared opuesta permiten darle un aire algo más profano, al tiempo que perceptivamente transmiten un clima de tensión dramática. El momento más evidente es cuando el austríaco confiesa su desertión al párroco. Pero el espacio de la sacristía también ofrece un matiz más cómico. Al comienzo de la película, a tono con el aire dramático del film en este segmento (ver secuencia **12**), muestra un par de

escenas ligeras para describir a Agostino. Recordemos que la secuencia anterior (11) nos plantea el segundo conflicto dramático (la adicción a la morfina de Marina) y ello genera otra situación grave por cuanto nos llena de negros presagios.

Respecto a la casa de Marina, podemos señalar que contrasta dramática y gráficamente con la de Lauretta y Pina. Lleva un tratamiento escenográfico más amplio, luminoso y lleno de comodidades propio de la burguesía romana, por lo que choca frontalmente con la situación de penurias que atraviesa la ciudad. En la casa de Marina podemos ver muebles caros de la época (sofá, sillones, cama lujosa con una cabecera llamativa), vestidos y cuadros religiosos, como el de la virgen en la habitación, o contemporáneos figurativos en el comedor (en casa de Francesco vemos unos pocos y pequeños cuadros: destacan más los utensilios domésticos). Así pues, conoceremos el egoísmo materialista de Marina, al sacrificar su dignidad a costa de obtener bienes materiales y su falta de solidaridad hacia los demás en la lucha por la libertad: algo que no difiere en absoluto de la reacción ideológica de la burguesía romana. Querer alejarse de los orígenes de su clase social humilde convierte a Marina en una mujer confusa y perdida. Pero sus vínculos familiares y laborales la ponen más cerca de los héroes aunque reniegue de su condición social. Con todo lo explicado arriba, me parece que no es casual que el espectador conozca la casa de Marina poco después de asistir a la muerte de Pina (la mujer por excelencia del pueblo romano, la conocemos en la calle y la vemos morir en idéntico escenario urbano). El contraste espacial sirve para insinuar el enfrentamiento de dos grupos sociales en la ocupación.

Pese a encontrarnos en un relato coral, la burguesía romana no tiene rostro, ni un espacio concreto de representación en el film. Pierre Sorlin¹⁷⁹ sostiene que en la película de Rossellini sólo hay un único representante de la burguesía: el jefe superior de la policía romana. Tal aserto lo justifica por el trasunto real del personaje llamado Caruso. Pero, en la película, su condición social sólo es sugerida por los regalos (flores y café: bienes considerados de lujo) que ofrece a Ingrid. El personaje no está expuesto a modo de contrapunto social sino como figura integrada entre los enemigos de la resistencia ya que en realidad es un dócil servidor de los nazis. A lo largo de la película es presentado únicamente en Via Tasso y no en su domicilio particular, por lo que podemos entender que a los guionistas les interesaba mostrar el servilismo y oportunismo político del jefe de policía y no sus rasgos cotidianos.

Por consiguiente, la omisión verbal y visual hacia la clase acomodada, efectuada por los responsables de la película, manifiesta abiertamente el rechazo hacia este segmento social, pues actuó con una complicidad tácita hacia los fascistas italianos y los alemanes. A la hora de definir Gianfranco Bettetini la puesta en escena, afirma que son tan importantes todos “...los elementos presentes en la proyección de la película...como los explícitamente ausentes (toda exclusión implica una selección) o escondidos.”¹⁸⁰

En este caso, la ausencia de la burguesía romana se evidencia plásticamente a través de las vistas panorámicas que abren y cierran el film. Estos planos generales de la ciudad muestran las áreas de la Basílica de San

¹⁷⁹ Pierre Sorlin: “*Rossellini témoin de la Résistance italienne*”, Mélanges André Latreille, Audin, Lyon, 1972.

¹⁸⁰ Bettetini, Gianfranco: *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili. 1977. p.123

Pedro, el lugar donde reside dicha clase social. Si tenemos en cuenta, además, que la película pretende mostrar un fresco de la capital romana podemos inferir que, pese a la intención de recrear todo el tejido urbano, queda todavía más explícita la falta de representación conservadora. Bien es cierto que este espacio ha sido expuesto por el carácter emblemático de la Basílica de San Pedro¹⁸¹ para que pueda ser reconocido de forma universal y sintetizar simbólicamente la ciudad.

A continuación, repasaremos brevemente otros espacios que tienen escasa presencia por su funcionalidad dramática, aunque no dejan de tener interés por su notable valor enunciativo. En primer lugar, destacaremos la pensión de Piazza di Spagna de Manfredi, que era, realmente, el lugar donde vivía Sergio Amidei y sus camaradas durante muchas noches de angustia ante las continuas redadas de los nazis. Así pues, volvemos a encontrarnos más situaciones de ficción inspiradas en hechos reales. También destacamos el puente Tiburtino, situado en Porta San Lorenzo, que sirvió de escenario para la entrega del dinero por Don Pietro a la Junta Militar. Este punto urbano ha sido vinculado espacialmente con la estación ferroviaria, lugar donde se producirá la explosión llevada a cabo por la pandilla de Marcello. Este dato servirá, pues, para que el espectador obtenga una información de la que carece hasta la propia Gestapo: los verdaderos autores del atentado. Por último, debemos señalar las afueras de Roma, concretamente la actual Esposizione Universale di Roma (EUR). En dicho escenario se rodó la secuencia **27**: el ataque al convoy alemán para rescatar a los prisioneros capturados en la redada de Prenestino.

¹⁸¹ La última producción de Ettore Scola, titulada *Competencia desleal* (*Concorrenza sleale*, 2001), recrea precisamente esta zona urbana a través de dos comerciantes de textiles, en fechas históricas similares. En este caso, Scola presenta a dos familias (una católica y otra judía) que, por razones ideológicas y emotivas, chocan con los intereses fascistas y con los de los nazis.

Conviene destacar que la elección de este último emplazamiento no es baladí. Al inicio de dicha secuencia, cuando Manfredi alerta a sus colaboradores de la llegada de los nazis, observamos, en el fondo de la imagen, un llamativo y grandilocuente edificio construido por los fascistas que todavía hoy se conserva en Roma y representa uno de los símbolos del régimen mussoliniano. Nos referimos al Palazzo della Civiltà del Lavoro (Palacio de la Civilización del Trabajo). El hecho de emplearse como telón de fondo dota a las imágenes de una importante carga simbólica. Se trata, pues, de una explícita denuncia contra los colaboracionistas italianos, los fascistas de Mussolini, que apoyaron abiertamente la invasión alemana al país. La presencia, en primer término, de los partisanos manifiesta el enfrentamiento de ambos.

En conclusión, podemos resumir que la mayoría de los escenarios dramáticos elegidos se inscriben en el ámbito de la veracidad de los **acontecimientos históricos**. Sin embargo, no todos los espacios de la ficción dramatizada forman parte de lugares auténticos. También encontramos muchos decorados contruidos exprofeso para el film, lo cual nos permite matizar la idea falaz del exclusivo tratamiento naturalista en la escenografía del neorrealismo italiano.

7.3. El montaje.

André Bazin sostenía, en su fundamental texto ontológico sobre el fenómeno cinematográfico, que éste no ha cesado de estrechar los límites de la realidad. Para ello, debía ofrecerse al espectador la **ilusión** más cercana del mundo de lo real. Esta ilusoria aproximación hacia la realidad tenía que compatibilizarse con los imperativos de la lógica causal del relato (rasgo

esencial del cine clásico, que se lleva a cabo mediante la relación causa-efecto) así como con las limitaciones técnicas. El crítico y ensayista francés esgrimía que el realismo en el arte es vinculante con el artificio de la representación. En el caso particular del arte cinematográfico se “nutre de una contradicción”¹⁸²: por un lado, restituye el referente mediante una **selección parcial** de la realidad y, por otro, es necesaria su dependencia con la misma para su propia manifestación. De ahí que Bazin postulara el requerimiento del progreso técnico para generar un plus de realismo con los diferentes elementos expresivos (color, sonido, montaje, etc.).

Al final de todo el proceso, la realidad queda, pues, convertida en mera representación visual a través de todo un conjunto de elementos que son tanto abstractos (como la superficie de la pantalla, la elección del blanco y negro o de colores saturados, etc.) como convencionales (véase las normas del montaje o de la planificación). Aunque, frente a esta “alquimia inevitable y necesaria”¹⁸³, como señala literariamente el crítico galo, puede quedar algo para la realidad. Pero ésta no debe ser transferida en las imágenes como un rasgo cuantitativo sino cualitativo. Debe establecerse la cohesión de una estética que permita canalizar la impresión de una realidad cercana. Y es ahí donde entra el neorrealismo. Hasta este punto, las reflexiones de André Bazin son certeras. Sin embargo, alcanzan cierta ingenuidad en el momento que indica el ejemplo de *Ciudadano Kane* como ilustración de una puesta en escena “realista” gracias a la profundidad de campo. Si, desde el punto de vista óptico-fotográfico, es cierto que la película de Welles ofrece un alto grado de resolución visual, sólo cuando nos detenemos a observar los diferentes elementos de la puesta en escena podemos comenzar a dudar sobre las conclusiones efectuadas por Bazin. En

¹⁸² Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.1990, pág. 299.

¹⁸³ Bazin, André: Op. cit. pág. 299.

este mismo sentido, Javier Marzal cuestiona la observación del crítico francés al atribuir a la película de Welles un tratamiento manierista por su densa y abigarrada composición plástica así como por la “...gran variedad de recursos de montaje empleados en el film.”¹⁸⁴

No obstante, pese a la equivocada apreciación sobre la estética welliesiana, sí que debemos admitir el interés que despiertan las meditaciones del crítico francés en torno a las técnicas narrativas y al empleo de la temporalidad de los films neorrealistas. El paralelismo que presenta André Bazin entre la novela norteamericana de postguerra (concretamente Faulkner, Hemingway y Dos Passos) y las películas italianas -del período que nos ocupa- reside en la propia “naturaleza de los hechos constatados”¹⁸⁵. La coincidencia formal entre la literatura norteamericana y el cine italiano del mismo período se produce en la **gravitación** temporal del tiempo narrativo. Y ello es porque existe una suspensión del relato donde el tiempo de los hechos adquiere una dimensión casi física. Pero la ley de gravedad que preserva las acciones narrativas está relativamente alejada del informe mundo real. Sin embargo, a la hora de especificar la narración neorrealista Bazin concede una gran importancia a la improvisación. Aunque habría que precisar que tal margen de creativa libertad deriva, ya en el caso de Rossellini, en el concepto de *attesa* o espera, o sea, la expectativa de hallar el diamante en bruto que es la genuina realidad capturada milagrosamente.

En relación a lo dicho arriba, la estética rosselliniana nos lleva a dos conclusiones. Primero: los planos ya no conforman la unidad sintáctica

¹⁸⁴ Marzal Felici, José Javier: Op. cit., pág 90. También Vicente Sánchez-Biosca manifiesta similar perspectiva en el riguroso texto *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca Valenciana: Febrero.1991. pág. 117.

¹⁸⁵ Bazin, André: Op. cit., pág. 303.

mínima dado que el “...punto de vista abstracto sobre la realidad que se analiza”¹⁸⁶ es el **hecho** en sí. Segundo: como consecuencia de lo anterior las “**imágenes-hechos**”, denominadas por Bazin, no mantienen directamente una relación directa con éstas sino que es el carácter centrífugo de la imagen el que construye el sentido del relato: las imágenes están aprovechadas de tal modo que se extraen de ellas los elementos superfluos con el objeto de sacar la densidad específica, es decir, la esencia pura de la imagen. Para crear esa orientación narrativa es fundamental que el espectador pueda asociar mentalmente las elipsis efectuadas (bruscas, largas o disimuladas, según el caso) a través del montaje. Además, Rossellini, junto con el asesoramiento del montador Eraldo Da Roma, fue muy consciente en el uso del montaje, como eficaz herramienta, para transmitir las emociones adecuadas frente a la **esencia visual** de las imágenes.

Estas matizaciones formales del cineasta romano pueden advertirse con mayor claridad en *Paisà*, la película que realizó después de *Roma, ciudad abierta*. No obstante, debiéramos precisar que el montaje, tal como se concibe en el cine hollywoodiense, no interesaba a Rossellini porque contradecía la gestación de las “**imágenes-hechos**”. En el cine clásico americano podemos detectar un tipo de montaje que en absoluto interesaba a Bazin y que se caracterizaba por la descomposición analítica de planos, justificada ante la lógica interna del relato. De este modo, se efectúa, como señala Sánchez-Biosca, una “...*naturalización* del dirigismo de la mirada.”¹⁸⁷ Pero tal mirada responde a un proceso mental ‘natural’ derivado del propio deseo del espectador de verlo todo. Ahora bien, el deseo de ubicuidad se satisface parcialmente porque la fragmentación de planos se encuentra ligada a la lógica causal que facilita la progresión narrativa. Dicho

¹⁸⁶ Bazin, André: Op. cit., pág. 312.

¹⁸⁷ Sánchez –Biosca, Vicente: Op. cit., pág. 117.

con palabras más sencillas, se trata de que el deseo de ver del espectador se establezca desde el interior del universo de la historia narrada. Pero, claro está, el universo ha sido mostrado gracias al gobierno del montaje, es decir, al dominio o control de los planos despedazados, que en su asociación generan la ilusión de un mundo sin fisuras. Aunque a partir de los años cuarenta, comenzarán a surgir grietas en la industria hollywoodiense con los cineastas más personales (Ernst Lubitsch, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Vincent Minnelli, Joseph L. Mankiewicz, Nicholas Ray, entre otros) que pervirtieron el régimen del relato clásico.

Si me he detenido en estas reflexiones, ha sido para poder situar con la mayor precisión posible el lugar que ocupa *Roma, ciudad abierta* con objeto de definir el montaje empleado. Porque, como ya señalé, esta película abrió las puertas del neorrealismo y, sin embargo, también conserva muchos de los preceptos del cine clásico americano. Entonces, desde el punto de vista del montaje, ¿qué tipo de normas se han empleado en *Roma, ciudad abierta*? Algo ya he respondido cuando establecí la comparación estética entre *Paisá* y la película que ahora estudiamos. *Roma, ciudad abierta* carece, evidentemente, de la radicalidad de sus posteriores films. Sin embargo, esta película presenta una interesante circunstancia. Si el film que estudiamos llega a utilizar estrategias narrativas que son próximas al cine clásico (la lógica causal, por ejemplo), a tenor de lo visto con la constitución de esas “**imágenes-hechos**” no siempre es obediente a los cánones del mismo.

Así pues, nos encontramos con una película híbrida en rasgos convencionales y experimentales. Por un lado, puede encontrarse una serie de figuras narrativas del montaje que son específicas del cine clásico: los encadenados, los fundidos en negro o las cortinillas o la alternancia de

plano/contraplanos, entre otras. También, comprobamos suficientes marcas enunciativas que nos permiten apreciar el desvío formal respecto al clasicismo que conscientemente practica Rossellini en determinados segmentos de la película, para reflejar una verdad histórica. Pero vayamos por partes.

Antes que nada, debo señalar que el proceso de montaje habitualmente se considera el último paso de elaboración de una película: nos encontramos ante la fase denominada post-producción, donde no sólo se efectúa la ordenación más expresiva y eficaz posible de todos los planos que han sido filmados durante el rodaje según el criterio del realizador o del/los responsable/s¹⁸⁸ de la producción fílmica, sino que también se lleva a cabo la realización de efectos visuales que sirven como signos expresivos de puntuación para informar al espectador de las diversas transiciones temporales del relato (los encadenados, las cortinillas, los fundidos y fundidos encadenados, etc). Pero, dentro de este período de creación de efectos, también se preparan las distintas bandas de sonido ya que, como hemos señalado en alguna ocasión, *Roma, ciudad abierta* se rodó sin grabación sonora directa a causa de las penurias económicas por las que atravesó. Por eso hubo de cuidar con esmero los efectos sala o *sonidos in*, tal como los define el crítico Serge Daney en un artículo publicado en *Cahiers du Cinéma*¹⁸⁹, y también realizar los doblajes necesarios, la mezcla de los sonidos ambientales, los efectos especiales sonoros, así como la

¹⁸⁸ Es bien sabido que en la industria hollywoodiense el realizador no tenía acceso a las salas de montaje. Eran los productores quienes decidían (en ocasiones sugeridos por el montador) el acabado final de las películas. En cambio, en Europa hay una mayor tradición artesanal en los últimos retoques creativos del film, por lo que es el realizador quien decide el resultado final.

¹⁸⁹ Daney, Serge: *Cahiers du Cinéma*, nº 276/279, agosto-septiembre.1977. Posteriormente recopilado en el texto de Chion, Michel: *La voix au cinéma. Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile*, 1982. Dichos sonidos tienen una correspondencia directa con las imágenes, es decir, son sincrónicos: los labios del actor, pasos del intérprete, un golpe en la puerta, etc.

creación de la banda sonora musical. Aunque sobre estas cuestiones hablaremos en el apartado siguiente.

Entonces, una vez que contamos con todos estos elementos, se procede a la articulación definitiva de la copia cero o copia de trabajo. Y entre los recursos comentados uno de los más ortodoxos y visibles que han sido empleados en la película son los efectos visuales que delimitan, vinculan o contrastan, según sean las circunstancias, los diferentes segmentos narrativos. Significativamente hemos podido comprobar que la mayoría de los *encadenados* se encuentran en el bloque de presentación de personajes y desarrollo narrativo. Encontramos nueve *encadenados*: de secuencia **1 a 2**; de **2 a 3**; de **3 a 4**; en **7**; de **9 a 10**; de **13 a 14**; de **14 a 15**; de **15 a 16**, de **27.9 a 28**. Aunque también encontramos algunos más en el resto de la cinta, pero en menor cantidad: de secuencia **36.2 a 37**, de **44.7 a 45** y de **45.4 a 45.5**. Sin embargo, nos llama la atención que este signo de puntuación sea más empleado en la primera parte del film (según la división efectuada en la exhibición italiana) mediante rápidos cambios de secuencia. Creemos que ello responde a criterios rítmicos, máxime cuando nos encontramos en la presentación y desarrollo simultáneo de la acción de diversos espacios dramáticos y personajes, lo cual permite agilizar el relato sin dar apenas respiro al espectador. Sólo son bastante más pausados los dos últimos *encadenados* y se encuentran en la clausura de la película al marcar el cierre de la historia.

Así pues, en líneas generales, los *encadenados* han servido para avisar al espectador del paso de una secuencia a otra estableciendo, en algunos casos, bien rimas visuales o bien asociaciones narrativas que evidencian las huellas enunciativas del propio narrador. Por ejemplo, la transición de la

secuencia primera a la segunda relaciona directamente a las mismas figuras negativas: una patrulla nazi.

De este modo, el relato tiende a ir de lo general (se representa una gran metonimia de la ocupación: la opresión de la ciudad con la patrulla alemana como únicos viandantes en una de las calles normalmente más concurridas y emblemáticas) a lo individual (las imágenes nos conducen al ámbito de la propia ficción, es decir, a un personaje concreto que está siendo objeto de una persecución: Manfredi). En el siguiente *encadenado* comprobamos una rima visual de claras intenciones metafóricas. De la vista urbana general, donde observamos en primer término la terraza de la pensión de Manfredi, una vez que el ingeniero comunista logra evadirse de la captura de los soldados alemanes (poco después éstos miran el patio vecino -la embajada española- en un picado expresando el dominio urbano), se encadena, rápidamente, al mapa donde la ciudad está dividida en 14 zonas. Este *encadenado* pretende, pues, significar el dominio del ejército invasor. Pasamos del contrapicado del militar alemán que, convencionalmente, se emplea para magnificar o presentar la superioridad en la situación, a un mapa observado por el mayor Bergmann con claro gesto de imponer el máximo control sobre la ciudad.

En cuanto al resto de los *encadenados* también marcan diafanamente la separación de las secuencias y, en algunos casos, cumplen el fin de cambiar el tono dramático. Véase tal circunstancia, en el cambio del segmento **3** al **4**, y en el interior de la secuencia **7** (al pasar del patio, donde los niños juegan al fútbol, al interior de la iglesia). Ambas puntuaciones no sólo manifiestan un salto espacio-temporal, sino además un claro giro anímico. Por ejemplo, en el primer *encadenado* pasamos de la fría amenaza del oficial Bergmann al motín de la panadería. Respecto a la segunda transición, el cambio

dramático es a la inversa. De una escena cómica (el balonazo recibido en la cabeza de Don Pietro, su impotencia por controlar el juego e imponer autoridad en los niños) pasamos al interior de la iglesia con el cura y Marcello dirigiéndose al inmueble de Pina donde les espera Manfredi. Por lo demás, los encadenados persiguen la máxima fluidez narrativa para evitar bien información redundante o prolongaciones dramáticas innecesarias. Por ejemplo, las transiciones de las secuencias **13-14** y **15-16** nos llevan a la actuación clandestina del sacerdote y a la presentación de Francesco. Finalmente, nos queda por indicar el *encadenado* llevado a cabo desde **27.9** a **28**. Tras la muerte de Pina pasamos a la liberación (de los detenidos del inmueble de Pina) realizada por los partisanos. Es una transición que no permite relajar la tensión dramática, sino más bien mantenerla. Sin haber asimilado todavía el duro golpe que ha recibido el espectador, desasistido y acongojado, impotente ante el ametrallamiento mortal de Pina, aún le espera la desasosegante secuencia de la liberación de los detenidos, pues de ella dependerá la vida de Francesco.

Respecto a las otras puntuaciones narrativas que influyen en el montaje narrativo de *Roma, ciudad abierta*, cabe señalar dos efectos visuales utilizados con frecuencia: las *cortinillas* y los fundidos en negro. Las primeras cumplen una misión similar a los encadenados. Pero en lugar de vincular o asociar, aquí se evidencia una disociación narrativa. En este caso, se procura enlazar un elemento visual de una secuencia con otra figura de la acción siguiente para crear rimas o disimular el efecto tratando de dar mayor fluidez al relato. En líneas generales hemos hallado *cortinillas* que nos llevan de una escena a otra con apenas diferencias temporales. Por ejemplo, en la segunda secuencia de la película vemos una rápida *cortinilla* cuando Manfredi sale a la terraza de su pensión una vez que los alemanes han llamado a la puerta. Nuestro héroe todavía está arreglándose la chaqueta y el

cabello revuelto, sugiriendo, de este modo, al espectador, que ha sido sacado prácticamente de la cama (recordemos que la redada se hace de madrugada) mientras la patrulla nazi avisaba de su presencia. Las dos *cortinillas* siguientes nos indican un cambio espacial en un corto período de tiempo. Estamos hablando del momento en que sabemos que Pina se encuentra en estado y el policía municipal se apresta a acompañarla: justo antes de llegar al portal del inmueble de la mujer se realiza la *cortinilla*. El uso de dicha transición en la secuencia **6**, ha servido para agilizar el relato y conducirnos, en este caso, sin ambages, a las situaciones que le interesan al narrador. De igual modo, podemos considerar las *cortinillas* efectuadas entre las secuencias **8-9**, en el interior de la escena **9.1**, de **10.3 a 11**, de **11.1 a 12**, de **12.4 a 13**, de **29.3 a 30**, de **32 a 33** y de **34 a 35**. Aunque también advertimos algunas rimas visuales que permiten pasar más desapercibidas en los cambios de acción. Por ejemplo, en el paso de **8-9** aparece una *cortinilla* vertical que se desplaza de izquierda a derecha aprovechando el itinerario de un tranvía mostrado en primer término con el objeto de realizar el efecto visual en la misma dirección. Mientras que entre las secuencias **10.3 a 11** encontramos una veloz *cortinilla* vertical que va en idéntico sentido (de derecha a izquierda) a la puerta del camerino que Marina acaba de abrir.

Finalmente, queda por indicar el empleo de los fundidos en negro, cuyo fin persigue separar diferentes bloques narrativos de la película. Son recursos expresivos que marcan, de alguna manera, un contrapunto dramático. Vienen a presentarse en situaciones donde la narración se encuentra en un punto de inflexión dramática. Tal efecto no tiene otra intención que realizar un cambio de tono: pasar de un registro cómico a uno más melodramático o trágico, aunque sirven de igual forma para abrir y cerrar la película. A lo largo del relato, hemos encontrado siete, de los

cuales, cuatro de ellos aparecen durante la segunda parte del film, es decir, tras la liberación de los detenidos del inmueble de Pina. El resto se presentan al inicio de la película. En **22.2-23** ha servido para avisar al espectador del peligro que se cierne sobre los héroes. En realidad, se trata de una metáfora visual donde la amenaza ha sido advertida por el espectador, a quien se augura malos presagios con las intenciones de Ingrid y Bergmann de capturar a Manfredi. Así, el fundido en negro realizado en la secuencia **24** marca, pues, un nuevo giro dramático en la historia. No olvidemos que, hasta este punto, el relato es más ligero. Después del fundido en negro señalado, va a iniciarse la primera gran tragedia humana: la redada y posterior muerte de Pina. Por lo tanto, el respiro o la suspensión narrativa están justificados gracias a estas pausadas transiciones.

Respecto a los fundidos en negro presentados en el segundo bloque de la película, van de **28** a **29**, de **31.6** a **32**, de **33** a **34** y por último tras el rótulo de clausura del film. Durante todo este segundo segmento del film, hay un ritmo de montaje menos acelerado, aunque no abandona la tensión dramática, ni el desasosiego. El primero de los fundidos en negro enumerados en esta segunda mitad de la película funciona precisamente para fracturar el relato. El narrador nos avisa de un nuevo bloque narrativo y arranca de forma muy similar o simétrica con relación al comienzo de la historia: la ominosa presencia de soldados alemanes. Aquí el fundido en negro separa el fin de la primera parte del film (la liberación por parte de los partisanos de Francesco y vecinos) para empezar un nuevo segmento (la llegada de dos nazis a un restaurante con una pareja de corderos). La siguiente pausa narrativa se manifiesta como una opción plástica sustentada por el *impasse*. Al acabar la escena **31.6**, en la cual Laretta entra de nuevo, de forma inoportuna, en la habitación de su amiga Marina, nos vamos a la secuencia **32**, que es cuando Manfredi y Francesco están decidiendo sus

próximos planes de actuación. Pero Marina les escucha a través de la puerta entornada del comedor, de modo que la suspensión argumental vuelve a emerger, toda vez que poco después el espectador experimentará una nueva acción de fuerte intensidad dramática. La amenaza regresa, pero en esta ocasión de la mano de personajes cercanos a los héroes que van a colaborar con el enemigo. Y, por si había alguna duda, al final de la secuencia **33** vuelve a hacer acto de presencia el fundido en negro. Otra vez nos hallamos ante un decisivo punto de inflexión: de un lado, marca una elipsis temporal indicándonos el inicio de un nuevo día y, del otro, informa del trágico desenlace que van a tener los protagonistas.

Dentro del modelo clásico narrativo, se advierten operaciones de montaje en las que se emplean técnicas de fragmentación para dar al espectador un conocimiento que los personajes no tienen y que, por tanto, adquieren esa ubicuidad de la que hemos hablado más arriba. Y no sólo nos referimos solamente a secuencias concretas (véase el montaje paralelo de la secuencia **27**). Hablamos, igualmente, a un nivel más general de la misma historia. Por ejemplo, el seguimiento en las intenciones del oficial nazi Bergmann de capturar a Manfredi. A lo largo de la primera parte del relato se irán intercalando secuencias (**3** y **21**) de las oficinas generales de la Gestapo, en Via Tasso, con otras que nos muestran los avatares de los héroes principales (en el mismo orden de aparición: Manfredi, Pina y Don Pietro en las secuencias **2**, **4** y **7**), así como de los personajes secundarios (Marina, Laureta e Ingrid en las secuencias **2** y **11**; Marcello en **6** y Francesco en **10**). Por tanto, aunque el espectador asiste a los acontecimientos simultáneamente a como lo hacen los personajes, aquél va acumulando una información (a medida que avanza el relato) que no tiene ningún otro personaje de la historia. En este sentido nos hallamos ante un tipo de montaje que en nada difiere del cine norteamericano.

Sin embargo, esa preocupación que tenía Rossellini por evocar la veracidad no está reñida, en absoluto, con la “suspensión temporal” del relato, donde pormenoriza los detalles de la vida cotidiana en los personajes principales, mostrando así la exteriorización de sus propios sentimientos y/o pensamientos. De esta opción cinematográfica, destacaría la sencilla escena amorosa que transcurre en las escaleras entre Pina y Francesco (20.2). En ella puede advertirse una meditada planificación donde se ha evitado la alternancia convencional de planos/contraplanos en la planificación que es propia de una escena de diálogos del cine clásico. Aquí se procede, en cambio, a **mostrar** una situación lo más verdadera posible en forma de **tiempo muerto** narrativo. Pero a diferencia de la suspensión dramática convencional, no se pretende detener la narración de forma momentánea. En el caso que nos ocupa, hay una clara intención de abandonar el sentido de la representación con el objeto de adquirir verdaderos instantes de vida. Es una suerte de azar o de imprevisibilidad la que constituye la relativa **pureza** de las imágenes reales, de manera que los planos montados en esta secuencia son bastante largos precisamente por esta razón, Rossellini se dejaba llevar por el entorno de las circunstancias buscando la verdad esencial de las imágenes.

No interesa tanto **fragmentar** las réplicas de la pareja de amantes, para **conducir** al espectador a una **demostración**¹⁹⁰ narrativa, como el presentar en largos planos la verbalización de unos sentimientos que respiren autenticidad. La escena está presentada exactamente en cuatro planos. Arranca con una panorámica hacia la izquierda siguiendo a los personajes en plano medio. Francesco sugiere que vayan a su piso, pero a Pina le incomoda la presencia de Manfredi. Por eso la mujer solicita cariñosamente

¹⁹⁰ Una forma convencional sería reconstruir por imágenes, a modo de *flash back*, el momento en que se conocieron Pina y Francesco en lugar de verbalizarlo sólomente.

a su novio sentarse en las escaleras para que puedan hablar en privado. Entonces cambia de sentido la panorámica de seguimiento (esta vez hacia la derecha) y ambos se dirigen a las escaleras. La duración de los dos movimientos panorámicos es de 17 segundos. Al sentarse la pareja protagonista en las escaleras, la cámara encuadra un plano general y toma una angulación levemente en picado, avisando del peligro que se les avecina. En el siguiente plano y siguiendo el *raccord* en el eje comienza la emotiva conversación mostrada en un plano medio. Este encuadre, largo en su temporalidad (dura treinta y seis segundos), es un claro ejemplo del alejamiento de la práctica habitual del cine clásico norteamericano. Además, debemos subrayar la importancia que tiene la disposición de los intérpretes porque van a sugerir una indirecta apelación hacia el espectador. Si Pina está situada frontalmente a la cámara (y a su vez al público que asiste a la proyección), su mirada, en cambio, se dirige hacia la parte superior del encuadre. Pero Francesco aparece de perfil y su posición respecto a la cámara y a Pina sugiere sutilmente el papel de intermediario del propio narrador. No en vano advertimos, en la tercera imagen de la escena amorosa, un primer plano (de tres segundos) de Francesco donde se delata como sujeto activo (a modo de trasunto del narrador implícito) para llamar a la conciencia en la lucha por la libertad: esta declamación trata de interpelar simultáneamente a Pina y al espectador, mientras que el plano que cierra la escena muestra de nuevo a la pareja.

Así pues, puedo señalar en el montaje de *Roma, ciudad abierta* dos orientaciones funcionales. Por un lado, apreciamos una de carácter puramente analítico, que en nada se diferencia del cine clásico norteamericano. En segundo lugar, podemos encontrar una más sintética donde las panorámicas y los planos largos sostenidos pretenden transmitir una sensación de veracidad natural en las imágenes mostradas.

7.4. El guión.¹⁹¹

Sabemos, por los expertos sobre la obra de Roberto Rossellini, que el cineasta no fue demasiado amigo de escribir guiones literarios. Ya en *Paisá* comenzó a abandonar totalmente las rutinas convencionales de la escritura cinematográfica, hasta el punto de que en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953) improvisó un tratamiento de guión con una decena de folios, para tranquilizar a los productores, al perder los derechos de la adaptación de la novela titulada *Duo*, de la escritora francesa Colette. Sin embargo, Rossellini ya había recreado, dos años antes, un relato de Colette (*La chatte*) con el episodio que realizó para la coproducción *El diablo siempre pierde* (*Les sept péches capitaux*, 1951)¹⁹². Además, es de sobra conocido que Rossellini siempre se ha inspirado en sus propias experiencias personales para reflejar, como mero trasunto, las inquietudes existenciales del hombre. Por otra parte, Alain Bergala plantea, en términos muy similares a la gestación del cine moderno, que Rossellini (independientemente del carácter ficcional del relato fílmico) fue el primero en considerar el mismo avatar del rodaje como el propio documental de la película.

Sin embargo, esta práctica, tal como ya he señalado, comenzará a llevarla a cabo una vez que su prestigio internacional (a raíz del enorme éxito de *Roma, ciudad abierta* en los Estados Unidos y Francia, pues en su país fue bastante cuestionado) le permitió trabajar con mayor comodidad y seguridad. Pero en la película que estamos estudiando, dado que la industria

¹⁹¹ Este apartado se ha desarrollado gracias a la documentada y tantas veces mencionada novela de Ugo Pirro: *Celuloide*.

¹⁹² La película abordaba los diferentes pecados capitales y Rossellini trató la envidia. El capítulo realizado por el autor de *Roma, ciudad abierta* es quizás uno de los más interesantes ya que casi todos los demás son muy ingenuos y convencionales. Los otros relatos breves fueron llevados a cabo por Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Carlo-Rim, Jean Devrille, Eduardo De Filippo y Georges Lacombe. Curiosamente, el episodio de Rossellini no aparecía en la versión española según Ángel Quintana: *Roberto Rossellini*. Madrid. Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas. 1995. pág. 330

cinematográfica italiana se encontraba paralizada por las circunstancias históricas y Rossellini todavía no había alcanzado un respetuoso *status* entre sus compañeros de profesión, estaba forzado, pues, a acometer su proyecto desde la nada y reuniendo las fuerzas necesarias, con sus amigos más cercanos, para llevar a cabo una película en la que nadie apostaba por su terminación, debido a las muchas adversidades que encontraron.

Así pues, la escritura del guión se llevó a cabo, desde el principio de su gestación, a través de una serie de tertulias en las que se hablaba de todo: cine, literatura, política, anécdotas sociales, etc. Y el hecho de trabajar el guión entre varias personas no es un caso exclusivo de esta película. André Bazin comenta (en el tema de la técnica del relato del *neorrealismo*) que se trataba de una costumbre muy habitual de aquellos tiempos¹⁹³. Esta participación colectiva, en el ejercicio de la escritura, era más bien una forma de confiar al productor una orientación neutral política del relato. De ahí que, normalmente, se podría encontrar, en esta fase creativa, la convivencia de un demócrata-cristiano, un comunista y un anticomunista. La forma de concebir el guión en la Italia de este período se adaptaba a las cualidades de cada uno de los colaboradores. Mientras uno se centraba en articular la trama argumental, otro aportaba ideas, un tercero desarrollaba los chistes, el cuarto participante trabajaba los diálogos y un quinto proponía detalles para enriquecer las escenas. Luego, el director bien podía seguir libremente las aportaciones o no.

Fue, en definitiva, en el propio ambiente en el que se movía Roberto Rossellini donde se originó el punto de partida para la aventura accidentada de *Roma, ciudad abierta*. Como he señalado, todo empezó en una comida

¹⁹³ Bazin, André: Op. cit. pág 305.

donde unos amigos acostumbraban a *pegar la hebra para matar el tiempo*. Un comienzo bastante rocambolesco del que da buena cuenta Ugo Pirro en su documentada novela *Celuloide*. En dicho libro, recrea la situación inicial del proyecto en una conversación cotidiana y sin tener ninguna conciencia de que iban a realizar algo importante. Era agosto y se habían reunido Rossellini, Consiglio y Amidei, como cualquier otro día, en una *trattoria* llamada *Il cacciatore*, situada muy cerca de la via Rasella, lugar éste donde se cometió el grave atentado a cargo de Sasà Bentivegna contra las fuerzas de ocupación alemanas y en el que murieron 32 soldados nazis. Este grave suceso ocurrió el 23 de marzo de 1944, fecha en que se conmemoraba el 25º aniversario de la fundación del Partido Fascista. Al parecer¹⁹⁴, con el fin de boicotear los eventos programados para tal fecha, un comando formado por 17 miembros pertenecientes al Comité de Liberación Nacional (CLN) de la Resistencia, entre quienes se encontraban el líder mencionado de 21 años, Rosario Bentivegna (hoy en día un respetable médico laboral) vestido de barrendero, llegó a la via Rasella empujando un pequeño carro, en cuyo interior escondía 18 kilos de explosivos. En el momento en que advirtió la llegada del convoy de vehículos de las SS, abrió la tapa del cubo y, simulando vaciar su pipa, prendió la mecha con el objeto de disponer de 50 segundos para alejarse de la zona, mientras sus compañeros, ocultos entre los edificios, comenzaban a abrir fuego contra la división alemana. Sin embargo, las represalias por parte de la Gestapo a causa del atentado, fueron muy severas ya que trató de acabar, por cada soldado alemán asesinado, con diez prisioneros políticos de la prisión de *Regina Coeli* en las *Fosse* o canteras *Adreatine*, situadas en las afueras de Roma. Tales amenazas del

¹⁹⁴ *El Mundo*, domingo 29 de junio de 1997: “*Héroes partisanos italianos, convertidos en criminales de guerra*”. Firmado por el corresponsal Roberto Montoya. Estos hechos históricos han sido evocados en dicho artículo con motivo de la reapertura judicial del atentado, a cargo del abogado romano Maurizio Pacioni, que pretendía sancionar a los partisanos supervivientes por cometer, según el citado juez, un acto “ilegítimo” contra las fuerzas alemanas al considerar que no era de guerra.

ejército alemán se materializaron de inmediato, al ser fusilados trescientos veinte civiles, lo cual ocasionó un enorme trastorno emocional en los ciudadanos romanos¹⁹⁵.

En realidad, el proceso de escritura comenzó a partir de un encargo que ofreció Giuseppe (alias Peppino) Amato a Sergio Amidei de escribir el argumento para una película que dirigiría el realizador Alessandro Blasetti, uno de los mejores cineastas del período fascista que llegó a sortear con discreción y desenvoltura la propaganda fascista¹⁹⁶. Y la idea que Amidei había comenzado a desarrollar, al menos, de forma embrionaria, era abordar una historia sobre el mercado negro de Tor di Nona. Sus dos amigos, Alberto Consiglio y Roberto Rossellini, escucharon con atención el arranque con el que contaba para iniciar el relato y éste era muy similar al que aparece en las dos primeras secuencias de la película que ahora conocemos: a las diez de la noche, la irrupción violenta de una patrulla alemana en un portal de la Piazza di Spagna, contiguo a la embajada española, para capturar a un hombre del mercado negro. A los amigos de Amidei les gustó la idea pero no les convencían dos detalles: primero, el hecho de que un hombre dedicado al estraperlo viviera en el contexto descrito no resultaba creíble; segundo: la hora en que la patrulla nazi acometía la captura del comerciante clandestino tampoco les parecía convincente. Por esta razón, Rossellini sugería a Sergio Amidei que el hombre perseguido tenía que ser un personaje político para que tuviese más

¹⁹⁵ El máximo responsable de esta ejecución colectiva fue el comandante Kappler de las SS. Precisamente, el Viernes 27 de Junio de 1997 el fiscal Antonino Intelisano, según informó El Mundo (ver nota 81), solicitó la cadena perpetua para el ex – capitán nazi Erich Priebke, mientras que para el oficial Karl Hass pidió 24 años de prisión, por ser cómplices de aquella matanza, aunque, por la avanzada edad de ambos, finalmente cumplirían una pena de arresto domiciliario.

¹⁹⁶ Leprohon Pierre: Op.cit., pág. 332. Blasetti era diplomado en Derecho y debutó como crítico en el diario *L'Impero*. Más tarde llegó a tomar la dirección en diferentes revistas. Filmó su primera película en 1928 titulada *Sole* obteniendo mucho éxito. Entre sus películas más conocidas están *Héctor Fieramosca* (*Ettore Fieramosca*, 1937), *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, 1940), *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942), *Fabiola* (1948).

credibilidad narrativa, toda vez que Amidei había tenido una experiencia parecida y ello se le antojaba más verídico.

De ahí, pasó Rossellini a proponerle una película de breves episodios (al margen del encargo de Giuseppe Amato para que pudiera integrarse aquella interesante idea inicial) y fue entonces cuando a Consiglio se le ocurrió incorporar otra historia acerca de un cura de la periferia que, en los tiempos de la resistencia, facilitaba documentos de identidad. Este cura se llamaba Don Papagallo. A Sergio Amidei le gustó el apodo del personaje y también le atraía la idea de que un párroco falsificara documentos en la sacristía entre una misa y otra. El propio nombre le inducía a pensar que se trataba de un personaje divertido ya que en aquella época los curas se llamaban coloquialmente *begarozzi*, que significa cucarachas. Fue entonces cuando el guionista de *Roma, ciudad abierta* pensó en Aldo Fabrizi para el papel del cura dado su posible registro cómico. Dado que el actor tenía dudas al respecto, se barajaba, igualmente, los nombres de Nazzari o Fosco Giachetti, ambos actores muy populares en aquél momento.

Ante la imperiosa necesidad de encontrar dinero para sobrevivir, Rossellini trató de tomar la iniciativa ante el proyecto de su amigo Amidei. Con el fin de obtener un anticipo económico, y sin creerse demasiado que fuera verdaderamente factible la realización de una película, fue al encuentro de la condesa Carla Politi, que estaba interesada en producir alguna. Pero la mujer aristocrática y aventurera exigía, al menos, un argumento escrito que sirviera de garantía. Rossellini le cuenta el arranque ideado por Amidei (en principio a espaldas de éste) y también le propone la intención de hacer una película de varios episodios. A la condesa Politi le gusta la idea y le conmina a escribir el argumento para poder fijar un posible contrato y, también, un anticipo del proyecto. Después de hablar con la

aristócrata, el cineasta romano encarga, por su cuenta, a su amigo Alberto Consiglio que escriba la historia de Don Papagallo. Es entonces cuando el periodista incorpora a la historia del cura a otros dos personajes más inspirados, nuevamente, en acontecimientos verídicos. Se trata del sacerdote Don Morosini que fue fusilado por Kappler, la máxima figura de poder nazi en la ciudad eterna. Esta nueva idea será importante para futuras conversaciones entre los tres amigos porque surge por vez primera la figura negativa del relato: el mayor Bergmann, cuyo referente explícito era el temido oficial nazi, máximo responsable de la matanza de civiles en el caso de Via Rasella mencionado arriba.

Cuando Consiglio escribe la historia del cura, decide contárselo a Amidei y a Rossellini. A ambos les gusta la historia y cada vez cobra más fuerza la presencia de Fabrizi para ese papel. Durante esta segunda conversación que mantienen los tres amigos, aparece una nueva historia. Rossellini sugiere añadir un breve relato sobre los niños que intervinieron en la resistencia durante la ocupación. Pero también se le ocurre que la película bien podría titularse *Historias de ayer (Storie di ieri)*. La anécdota de los chavales carecía de articulación narrativa pues, simplemente, era una idea. Además de todas estas sugerencias, Rossellini volvió a recordar a Amidei que sería interesante emplear su experiencia personal para el argumento que le encargara Peppino Amato y Blasetti. Fue entonces, como cuenta el novelista Ugo Pirro, cuando el guionista habló de otro hecho real ocurrido en fechas de la ocupación nazi. Evocó la trágica muerte de una mujer encinta, llamada Teresa Gullace, en la avenida Giulio Cesare, entre el nº 41 y 71, que se opuso a la redada en la que fue detenido su marido. Las demás mujeres se habían dirigido, tras ella, hacia el camión donde estaban amontonados sus hombres, pero los alemanes trataron de evitar que la

situación se les fuera de las manos y mataron a la mujer embarazada. A Rossellini le encantó para añadirlo a la película como otro episodio más.

Pasaron los días y en un nuevo encuentro entre el cineasta y el guionista, éste le dijo que a Giuseppe Amato no le convencía el argumento. Sin embargo, ello no desanimó a los dos amigos. Poco después y nuevamente reunidos los tres en la *trattoria*, Amidei planteó la posibilidad de que el hombre a quien arrestan y torturan los nazis (en lugar de ser un comerciante del mercado negro) fuera un conocido líder comunista que ha sido traicionado por su novia. Además, Sergio Amidei presenta a otro nuevo personaje que es un tipógrafo clandestino del diario *L'Unità*¹⁹⁷, amigo del dirigente y que estaría ligado al personaje basado en Teresa Gullace, a quien bautizaría con el nombre de Pina. Incluso el guionista se atrevió a proponer que la novia del líder comunista fuera interpretada por su amante María Michi, que había trabajado de acomodadora en un cine, además de actuar en el teatro representando un texto del novelista ruso y amigo de Lenin, Máximo Gorki (1868-1936): *Los bajos fondos*.

Los tres tenían conciencia de que los comunistas habían sido los grandes protagonistas de la resistencia. Por tanto, en aquella conversación se había concluido que el cura iba a ser fusilado, el comunista torturado y la mujer embarazada, asesinada en medio de una redada. Eran demasiados muertos, en opinión de Consiglio y Rossellini, aunque también es verdad que veían que aquello comenzaba a tener forma. El peligro, desde la perspectiva de Ugo Pirro en esta circunstancia, es que la serie de asesinatos repartidos por todo el esquema narrativo bien pudiera dar una impresión de presentar acciones repetitivas fácilmente previsibles que anulasen el interés

¹⁹⁷ Sergio Amidei pensó en la imprenta de dicho periódico porque tenía amigos que trabajaban en ella y sabía que podía emplearla gratuitamente para el rodaje de la película.

del film. No obstante, se apreciaba igualmente una orientación trágica de la narración, similar a la sufrida por Roma, por lo cual, era fácil proyectarla en el público pero también se corría el riesgo de mostrar una imagen pasiva del ciudadano romano frente a la agresión nazi y esto no era cierto realmente. Así pues, Rossellini cerró aquella conversación al considerar de forma positiva todo cuanto llevaban trabajado. Le parecía bien ya que comenzaba a abrigar la posibilidad de unificar las tres historias, en lugar de realizar una película de episodios, tal como se concibió inicialmente. Y lo que tenía claro es que la película no podía funcionar con una sola historia. Por tanto, deberían entrelazarse varios hechos entre sí. Tenía pues, Rossellini, la vaga idea de construir relatos fragmentados a modo de esbozos. Y esta concepción narrativa quedará manifiesta a partir de su siguiente película (*Paisà*).

Digamos que, en estas conversaciones preliminares, todavía no se habían enfrentado al desarrollo definitivo del guión. Lo que estaban haciendo se trataba más bien de un somero tratamiento argumental. Fue después de que Rossellini acudiera por segunda vez a la condesa Politi para contarle los tres episodios y entregarle el argumento escrito por Alberto Consiglio, el cual se inspiraba remotamente en la figura de Don Morosini, cuando el cineasta decidió adueñarse definitivamente del proyecto. Porque a la condesa le gustaron las historias. Y no había señales de que Amato y Blasetti llegaran hacer de inmediato, al menos, alguna película. Al relatarle los episodios a la aristócrata, Rossellini evitó aludir a los dos comunistas para no disgustar a la futura productora de la película. La mujer le ofreció quince mil liras como un primer anticipo y ello motivó que Amidei comenzara ya a trabajar todos los días para la película *Historias de Ayer* (*Storie di ieri*). Fue entonces cuando Alberto Consiglio se distanció del proyecto.

Poco después, los tres episodios de *Historias de ayer* se habían convertido en dos y los chicos de Rossellini cobraron más presencia gracias a la relación con el párroco Don Pietro, siendo uno de ellos el hijo de Pina. Por otro lado, en opinión del autor de *Celuloide*, Pina se quedaba encinta para casarla cuanto antes (su novio era el tipógrafo). Es entonces, cuando, de forma lógica, la boda tenía que estar oficiada por Don Pietro en su iglesia. De modo que los personajes ya comenzaban a estar interrelacionados. Además, el hecho de casar el sacerdote a un comunista daba al relato un acento más social y humanista que ideológico. Pero, también es verdad que, como señala Ugo Pirro, esta situación no se admitía en la moral fascista y era otra forma de evidenciar la libertad con que podía llevarse a la pantalla la historia de una pareja en la que la mujer estuviera embarazada sin haber pasado previamente por la vicaría.

El guión dió otro paso hacia adelante cuando Roberto Rossellini permitió vincular el relato del militante comunista (bajo un nombre -Giorgio Manfredi- y una profesión -ingeniero- falsos) con el del cura. Y también comenzaba a tener claro que ambos personajes debían formar parte del segundo episodio. Además, éstos debían ser asesinados por luchar en favor de la libertad y la justicia, pese a sus ideologías contrapuestas. Por otro lado, Sergio Amidei consideraba que la señora Pina, el personaje que se le ocurrió después de haber leído la noticia en el diario *L'Unitá* sobre el ametrallamiento de Teresa Gullace, debía morir al término del primer episodio. Sin embargo, a medida que iban pasando los días, la inercia narrativa propiciaba la aparición de nuevos personajes al complicar y densificar cada vez más la idea inicial. Esto no era nada raro porque, en opinión de Ugo Pirro, la narrativa de Amidei se caracterizaba por ser “novelesca, espesa y construida a base de escenas fuertes y gestos

ejemplares”¹⁹⁸, lo que explica, en buena medida, el motivo por el cual tuvo la ocurrencia de unir sentimentalmente al líder comunista con el personaje de la delatora, que sería interpretado por María Michi. La importancia de la joven toxicómana radica en que ella debería ser quien entregase a su amante comunista a los nazis.

Aunque la droga no tenía mucha difusión en aquella época Amidei creyó conveniente justificar dramáticamente la delación a causa de su dependencia. Esta decisión no sólo fue una simple estrategia narrativa sino también una cautela ante la necesidad de sancionar al personaje traidor, pese a su tardío arrepentimiento, con objeto de concienciar al público acerca de las debilidades morales. Otra atrevida ocurrencia de Amidei consistió en otorgar al personaje de Marina inclinaciones homosexuales. De este modo, la relacionaba con la alemana de la Gestapo, Ingrid, para reforzar más el perfil negativo del personaje. Y una vez que la *madame* nazi ya se había aprovechado de Marina, aquella podía desprenderse de la delatora, al considerarla ya inservible como espía y amante, despojándola del abrigo de pieles. Pero el personaje de Marina Mari, la actriz de revista, no viene de la imaginación de Amidei. El guionista tuvo el referente en la popular actriz de la época Luisa Feridi.

A medida que el guión maduraba, se iba diluyendo paulatinamente la idea de construir una película de episodios. Pero fue en un encuentro casual de Sergio Amidei con su homólogo profesional, Ivo Perilli, colaborador habitual de Mario Camerini¹⁹⁹, en el que éste le sugirió espontáneamente la

¹⁹⁸ Pirro, Ugo: Op. cit., pág. 172.

¹⁹⁹ Uno de los realizadores más significativos de la etapa fascista, cuya carrera continuó en la postguerra. Se casó con la estrella Assia Noris y entre sus películas destacan *¡Qué sinvergüenzas son los hombres!* (*Gli uomini, che mascalzoni*, 1932), *El sombrero de tres picos* (*Il capello a tre punte*, 1934), *Bajo aristocrático disfraz* (*Il signor Max*, 1937), *Los novios* (*I promessi sposi*, 1940), *Te amaré siempre* (*T'ameró*

integración de las dos historias (la del cura con la del comunista) indicándole también los ajustes necesarios para la construcción de una historia única. De este modo, aquel mismo día Amidei comenzó a trabajar para unificar el relato entre los diversos personajes ya perfilados (el cura, Pina, el dirigente comunista, su amigo tipógrafo que debía casarse con Pina, Marina Mari, Lauretta, los niños, Bergmann e Ingrid). Al día siguiente, el guionista enseñó a Rossellini el trabajo realizado sin confesarle la sugerencia de Perilli porque temía perder su autoría ya que deseaba, a toda costa, ser el único responsable del trabajo literario. Al final, no consiguió tal exclusividad a causa, como veremos más adelante, de la necesaria colaboración de Fellini en el acabado final del guión, pese a que según atestigüa Ugo Pirro jamás le atribuyó Sergio Amidei ningún mérito.

En este punto, el guionista no lograba modelar la historia a su gusto. No podía evitar el carácter fragmentario del relato que ya existía desde que comenzara a trabajarlo. Tampoco estaba demasiado conforme respecto al lugar que ocupaba en el relato la muerte de Pina pues su deseo era desplazarlo más hacia el desenlace. Sin embargo, se daba cuenta de que tal medida no mejoraba el conjunto global porque se acumulaban excesivas muertes en las últimas secuencias. Esta situación desequilibraba por entero su estructura por lo que se vió obligado a concederle mayor protagonismo a Pina en la primera parte para hacerla desaparecer antes del inicio del segundo bloque narrativo. Elaborar la construcción de esta forma ha significado, involuntariamente, una ruptura con el modelo tradicional del relato clásico. En aquellas fechas no era nada frecuente eliminar tan tempranamente a la heroína. Ahora, con el paso del tiempo, se ha podido

sempre, 1943), *Los héroes del domingo* (*Gli eroi della domenica*, 1952), *El primer amor* (*Primo amore*, 1958).

apreciar que, lejos de reducir la intensidad dramática de este personaje, le dotó de una mayor fuerza.

En cuanto a la colaboración de Federico Fellini, bien es cierto que fue tardía pues se incorporó en las últimas fases del guión. Su presencia fue debida a la necesidad de buscar un nombre que avalara firmemente el proyecto para los eventuales productores. Y ese nombre estaba ya claro que debía ser Aldo Fabrizi. El problema era que este popular actor nunca había interpretado personajes dramáticos. Sin embargo, Rossellini encontró la solución al saber que Federico Fellini no sólo era amigo personal del actor sino también un fiel colaborador de los espectáculos de *music-hall* en los que intervenía Fabrizi: Fellini era quien le preparaba los textos cómicos para sus representaciones teatrales. Entonces, la maniobra de Rossellini, sin previa consulta a Sergio Amidei, fue persuadir a Fellini para colaborar en el guión y, de paso, pedirle que Aldo Fabrizi participara igualmente en la película. Al enterarse Amidei de que Fabrizi accedía a hacer el papel de Don Pietro, poco pudo hacer para negar la presencia de Fellini.

Por tanto, la aparición oficial de Fellini en el guión se produjo cuando Amidei tenía ya definido no sólo el planteamiento general del relato sino también la escaleta, es decir, la estructura narrativa donde cada progresión dramática correspondía a una acción concreta dibujada vagamente. Sergio Amidei tenía desarrolladas, incluso, algunas escenas con diálogo. Pero la intervención de Fellini se centró en la elaboración de los diálogos y las escenas cómicas. También trató de eliminar la espesura trágica del relato y algunas situaciones truculentas. Teniendo en cuenta, además, que la presencia de Aldo Fabrizi en *Roma, ciudad abierta* se debe a su vinculación profesional con Fellini no es de extrañar que éste le protegiera en el terreno que mejor se movía el actor (la comedia) ante un drama histórico. Esto

explica el tono más ligero que existe en la primera parte. Según informa Ugo Pirro, Fellini fue el responsable de la escena en que Don Pietro y Marcello tratan de salvarse de la persecución de la patrulla fascista en el edificio de Pina al dar un sartenazo en la cabeza del anciano Bagio para que le crean agonizando y necesitado de la extremaunción, justificando así la presencia de ambos en el lugar. Se trata de una hábil estrategia, como inteligente anticlimax narrativo, porque permite relajar sobremanera al espectador para que pueda recibir en mejores condiciones el impacto emocional del asesinato de Pina.

El cambio de título se debió a imperativos comerciales, es decir, por sugerencia de los productores. Después de unificar los diversos episodios ya tenía menos sentido titularlo *Historias de ayer (Storie di ieri)*. El propietario de Minerva Films (productora y distribuidora de la película), un tal Mosco, exigió a Giuseppe Amato, con quien compartía el capital del film en el momento en que se inició el rodaje (en la madrugada del 18 de enero de 1945), que se olvidaran de ese título y que debía salir en él la palabra Roma para su posible difusión internacional. Se pensó en titularla *Cadenas ensangrentadas* pero no gustó demasiado y, al final, Amidei fue quien logró dar con la solución. Al parecer tenía costumbre de buscar los títulos de sus películas acudiendo al catálogo de la Biblioteca Circulante Piale, ubicada muy cerca de donde vivía el guionista, en la Piazza di Spagna. Leía los títulos de los volúmenes disponibles y los adaptaba a las necesidades de la película que estaba escribiendo. Observó en un catálogo una novela que se titulaba *Ciudad cerrada* y Amidei le dijo inmediatamente a Rossellini que en esta ocasión acompañaba lo contrario: ciudad abierta. Entonces fueron a consultar a Amato y parecieron estar todos de acuerdo.

En conclusión, creo que la providencial y forzada presencia de Fellini mejoró en gran medida el tono dramático de la narración ya que hemos visto que Amidei tenía una acusada tendencia a dramatizar excesivamente las acciones. Por esta misma razón, pienso que los ligeros detalles sociales de la vida cotidiana parecen más bien ser sugerencias del realizador de *La dolce vita* (1959) que de Amidei. Toda vez que éste no era muy amigo de los pequeños detalles narrativos²⁰⁰. Pero después de haber seguido la trayectoria cinematográfica de Fellini considero que no es demasiado atrevido pronunciarse en este sentido. Por tanto, no es descabellado sostener que las escenas que a continuación voy a enumerar están muy cerca del universo felliniano. Podríamos destacar la secuencia del motín con el toque cómico de Agostino de comerse el bollo y meterse luego en el saqueo de la panadería (4.2), la escena en la que juegan al balón los niños con don Pietro (7), también cuando Don Pietro se ruboriza al silbar una canción popular algo picante (9.2), la escena cómica del anticuario donde pone de espaldas las esculturas de Venus y San Roque (10.1), las secuencias domésticas en el piso realquilado donde viven Pina y Laureta (17 y 18), las discusiones entre Andreina, la niña con coleta, y Marcello (al final, la chica podrá satisfacer su deseo de ayudar a los niños de la pandilla al avisar de la redada en la parroquia -ver en 19 y 25), el simpático saludo matinal de Don Pietro a Marcelo (23), la intervención del *brigadier* ante los responsables de la redada en la finca de Pina (26.4), o la del sartenazo (26.8).

En cualquier caso, lo que está claro es que Sergio Amidei fue el primero en plantear la historia y quien trabajó de forma más estrecha con Rossellini en *Roma, ciudad abierta* (Amidei también colaboró como primer ayudante

²⁰⁰ En *Celuloide* se cuenta la curiosa anécdota de la encendida discusión que tuvo Amidei con Zavattini y De Sica sobre el color del caballo cuando se confeccionaba el guión de la película *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1947). Al final, dado el irascible temperamento del guionista de *Roma, ciudad abierta*, los echó de su casa ante la insistencia, de ambos, por el color blanco del caballo.

de dirección junto a Federico Fellini en dicha película). Por eso, no sorprende que buena parte de la paternidad de la película corresponda a Sergio Amidei, razón por la cual ocupa tan privilegiado lugar en los créditos. Con todo, a pesar de las intenciones discursivas de Amidei, debemos considerar que eran muy distintas a las de Rossellini. El autor del argumento buscaba un discurso más político a causa de sus simpatías hacia el Partido Comunista. En cambio, Rossellini era democristiano²⁰¹ y temió que la película se convirtiera en un panfleto propagandístico. Precisamente esto llevó a Rossellini a luchar por un relato con tintes más humanistas. Pero estas tensiones entre ambos, sin embargo, fueron muy productivas para el resultado final de la película al darse, finalmente, una proyección más universal al relato. Precisamente, Gianni Rondolino²⁰² manifiesta que tanto Amidei como Ugo Pirro (en su novela *Celuloide* desmitifica la figura de Rossellini para resaltar la de Sergio Amidei), incluso Aldo Fabrizi, habían tratado de restar protagonismo a Rossellini. Sin embargo, está claro que las decisiones últimas del resultado de la película, así como las enormes dificultades técnicas y, sobre todo, económicas fueron resueltas con la pericia del cineasta romano. Sin su pragmatismo posiblemente estaríamos hablando de otra película muy distinta a la que nos ha llegado.

7.5. La música.

Probablemente la música es uno de los rasgos formales y expresivos menos interesantes de *Roma, ciudad abierta*. El hecho de que la música haya sido incorporada con claras intenciones espectaculares y expresivas ha contribuido a un acabado que en nada difiere de una producción del cine

²⁰¹ Así lo define ideológicamente Ugo Pirro, tanto a Amidei como a Rossellini: Op.cit.

²⁰² Rondolino, Gianni: *Rossellini*. Torino: UTET.1989. págs. 76 -77

clásico norteamericano convencional. La banda sonora musical de *Roma, ciudad abierta* contextualiza el marco de la ficción, es decir, permite informar al espectador del registro dramático en el cual se desenvuelve la historia. Es un rasgo definitorio del producto cinematográfico donde formaliza, en buena medida, el género narrativo, el tono y talante del relato. La partitura de Renzo Rossellini, hermano del realizador, presenta unas cualidades que están muy al servicio del relato. Son, pues, piezas musicales adecuadas y adaptadas funcionalmente al universo de la ficción. Además, y aunque resulte paradójico, si nos atenemos al papel que cumple la música, tal como arriba hemos definido, podemos sospechar que a Rossellini no le interesaba mucho dado que su cine es austero, escasamente espectacular y nada proclive a producciones con clara vocación esteticista. Esto es cierto, al menos parcialmente. Las películas del cineasta romano carecen de ese lustre *glamouroso* que lo aleja del producto comercial, aunque también era consciente de conceder determinadas licencias al público mayoritario porque creía que el cine también debe considerarse como un espectáculo de masas, o sea, una manifestación artística integrada en un proceso industrial²⁰³ y en *Roma, ciudad abierta* ya podemos apreciar nítidamente estos personales criterios. Por tanto, la construcción narrativa canónica, la creación de unos personajes fácilmente reconocibles por el público o la música fusionada de forma espectacular con las imágenes, son algunos de los aspectos que nos llevan a definir *Roma, ciudad abierta* como una producción familiarizada con los rasgos formales del cine clásico.

Nos encontramos, pues, en la película que nos ocupa, con temas musicales orquestados, rítmicos o melódicos -según sea la escena

²⁰³ Este criterio podemos constatarlo en la entrevista de *Nuestro Cine* nº 95. Marzo 1970. Fue realizada con magnetofón por Llinás, Francisco; Marías, Miguel; Drove, Antonio y Oliver, Jos: *Una panorámica de la historia. Entrevista con Rossellini.* Madrid, Enero de 1970. págs. 44 - 60.

dramática- que tienen el cometido de crear un efecto retórico o bien reducir la ambigüedad semántica de las imágenes. La música, entendida como información dramática ajena al espacio interno de la ficción, puede tener un efecto **empático** o **anempático**²⁰⁴. Y en *Roma, ciudad abierta* hallamos los dos tipos de efectos o funciones musicales. La primera (la **empática**) es aquella que se integra de manera expresiva para denotar emociones dramáticas tanto en las acciones como en los sentimientos particulares de los personajes. Tal cometido suele tener un valor redundante pese a que ésta normalmente se emplea para ‘colorear’ la escena, según señala Michel Chion, uno de los mayores expertos en la materia. En definitiva, el efecto empático no tiene otra finalidad más que servir como valor añadido a la escena visual. Sin embargo, se debe tener cuidado de utilizarlo como un **subrayado** en la acción narrativa dado que su función dejaría de ser ornamental y se convertiría en un signo vacío de contenido, es decir, en un efecto de ruido o de aviso informativo superfluo. Podemos encontrar una llamativa ilustración en la emotiva escena de los niños tras explotar una bomba en la estación ferroviaria (**16.2**). La melancólica y pegadiza melodía efectúa una fuerte implicación emocional del espectador por la complicidad que comporta con el enorme riesgo que han corrido realizando tamaña empresa.

El segundo efecto de la música **no diegética** (la **anempática**) persigue una finalidad de contraste emocional entre el acento melódico y la propia situación dramática. Dicho de otro modo, aquí ya no se busca la redundancia sino el efecto contrario. Se pretende reforzar la emoción por el choque sensible de las tonalidades entre la imagen y la música. Tal es el caso de escenas muy violentas que vienen acompañadas por una pieza

²⁰⁴ Chion, Michel: *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.1997, pág. 233.

musical cuyos fraseos alegres, vivos, regulares o rítmicos, sugieren una completa impasibilidad emocional. En este caso, no se tiene la intención de transmitir impresiones emocionales perversas, sino que, en la mayoría de los casos, ensancha el campo visual con el espacio exterior o en *off*. De esta manera, se establece una mirada mucho más amplia de la propia circunstancia, al asociar, simultáneamente, la relación de los personajes con la indiferencia del entorno junto a las trágicas escenas que están sucediendo fuera del campo visual. El ejemplo más claro en *Roma, ciudad abierta* lo tenemos con la tortura del ingeniero Manfredi. El mayor Bergmann decide relajarse durante unos momentos acudiendo al salón recreativo y comenzamos a escuchar una música vivaracha y alegre (aunque se trate de una torpe interpretación) que contrasta terriblemente con la escena a la que acabamos de asistir: la tortura del líder comunista. El ritmo regular y juguetón de la polonesa provoca en el espectador un efecto aún más desasosegante por la indiferencia ante el crimen que se está cometiendo en las estancias contiguas. Entonces, cuando el oficial Bergmann charla con su homólogo, éste comienza a mantener un discurso derrotista y escéptico acerca de la cruzada nazi. El momento en que las declaraciones del mayor Hartmann llegan a escandalizar, tanto a Bergmann como a sus compañeros que asisten perplejos a sus humanistas comentarios, el aficionado pianista alemán interrumpe su interpretación en señal reprobatoria. Por tanto, se ha colocado una música en la situación descrita para que pueda recrear una escena amenazadora e inquietante y alrededor del enorme vacío generado por las palabras de Hartmann, produce, al mismo tiempo un silencio acusador.

Este efecto anempático repercute de idéntica forma cuando Don Pietro maldice, poco después de fallecer Manfredi, a los nazis. Luego, el oficial Hartmann viene acompañado por Marina (ambos ebrios y ajenos a cuanto

sucede) del salón de fiestas cuya música (nuevamente polonesas chopinianas²⁰⁵) irrumpe en la sala de torturas violenta y agriamente. Al acercarse la pareja a curiosear para ver lo que sucede, Marina, aturdida por el alcohol y sin llegar a creérselo en un principio, emite una histérica risa para, acto seguido, gritar y desmayarse finalmente: es, en este momento, cuando ella toma conciencia de la tragedia que ha provocado.

Ya había comentado en páginas anteriores las enormes dificultades logísticas de producción de *Roma, ciudad abierta*. Quienes se responsabilizaron de la película se vieron obligados a realizarla con lo poco disponible, hasta el punto de que, para abaratar costes, se vieron impelidos a filmarla como si fuera muda, dado que iban superando día a día los obstáculos. Así pues, tal y como indica Ugo Pirro en *Celuloide*, con tan accidentado rodaje el cineasta resolvió tomar medidas prácticas para avanzar, paso a paso, en el trabajo. Rossellini tenía claro que si iba consiguiendo el dinero sobre la marcha, podría asegurarse paulatinamente la elaboración de la película. Esto llevó a la decisión de que el sonido ambiente, los diálogos, la música espectacular y la circunstancial (cuya fuente sonora proviene de la propia escena dramática) se realizasen en la parte final de la producción. También debemos aclarar que en Italia se tiene costumbre de doblar las películas²⁰⁶ y lo más frecuente en los rodajes es grabar con sonido directo los diálogos (que sirven de referencia en su ulterior doblaje), así como los ambientes para, acto seguido, doblar la voz de los actores. Esta práctica puede chocar si tenemos en cuenta que los neorrealistas tenían el firme propósito de recoger lo más fielmente posible la

²⁰⁵ En el citado texto Michel Chion menciona un vals (en las páginas 235 –236) en lugar de las polonesas de Chopin. Creo que es un error. No hay tales vals como ya hemos indicado en este trabajo.

²⁰⁶ En *La noche americana* (1976) de François Truffaut se alude a esta práctica. Nos referimos al momento en que la diva italiana tiene serios problemas por recitar sus diálogos y propone que éstos puedan ser doblados mientras ella pronuncia números en el rodaje.

realidad. Sin embargo, según Dominique Villain, en Italia sólo se ha llevado a cabo el sonido directo “...excepcionalmente hasta los años setenta: Luchino Visconti, para *La Terra trema*, Mario Monicelli para algunas secuencias de Totó, que se había quedado ciego y no se podía doblar. Incluso Rossellini, cuyo cine parecía pedir sonido directo, sólo lo practicó en raras ocasiones y por razones coyunturales.”²⁰⁷

Por tanto, lo más frecuente era postsincronizar o doblar las producciones italianas. Esto explica que las piezas musicales que escuchamos en el interior de la historia de *Roma, ciudad abierta* no proceden del momento de filmación. La mayoría de los fragmentos melódicos que escuchamos dentro del drama histórico probablemente han sido obtenidos gracias a extractos de grabaciones (algunos de ellos posiblemente sacados de discos de vinilo). Entre ellos, cabe señalar el canto marcial de los soldados en la secuencia (1), las canciones que provienen de la revista teatral en la que trabajan Marina y Lauretta durante la secuencia (11): un tema de aires caribeños, pero con letra italiana y asunto romántico (habla de una mujer en Copacabana que, en una noche de luna llena, espera vivir un romance) y tres piezas de *jazz*.

Además, quiero destacar las torpes notas de piano que un aficionado oficial trata de interpretar (son dos polonesas de Chopin: opus 40 y 53) de forma algo burda en la sala de ocio de Via Tasso durante la secuencias (21.2) y (44.2.) También está el tema musical que escuchamos en casa de Marina al encender la radio (ver secuencia 30). La emisora norteamericana emite una canción de *jazz* que recuerda el estilo de Glenn Miller.

²⁰⁷ Villain, Dominique: *El montaje*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen. nº34. 1994., pág. 72.

Así pues, los temas musicales mencionados arriba corresponden a las fuentes sonoras que proceden directamente del universo de la ficción. Este tipo de música, llamada **diegética** puede provocar cierta confusión en la película que estamos estudiando pues, como ya he advertido, no es del todo precisa debido a que, desde el punto de vista empírico o físico, no fue grabada en el lugar del rodaje sino en un estudio después de montarse la película. Sin embargo, a efectos prácticos, debemos considerarla en el interior del propio relato: su adherencia es plena, vincula estrechamente a los personajes y contrasta determinadas situaciones, como más adelante analizaremos.

No obstante, la música más empleada en *Roma, ciudad abierta* es aquella que está incorporada fuera de la narración. Nos referimos a la llamada música **extradiegética**. Los temas musicales podemos percibirlos nítidamente o bien no nos percatamos por encontrarse disimuladamente adheridos en la propia dinámica narrativa. Pero este tipo de música en *Roma, ciudad abierta* posee generalmente una fuerte presencia. Ello responde al **efecto empático**²⁰⁸ que el cineasta nos pretende transmitir con los diversos sentimientos que se suscitan desde las primeras imágenes de la narración: dolor, preocupación, emoción, etc. Dichos fragmentos musicales marcan claramente estas intenciones y eliminan cualquier tipo de ambivalencia discursiva. Recordemos que antes de aparecer los propios créditos iniciales, ya percibimos una música nerviosa y vibrante cuyo único fin es contagiarnos nerviosismo al acompañar, durante unos segundos, la pantalla en negro. Luego, comenzaremos a ver las vistas de la capital italiana y, por unos instantes, la melodía cambia cuando la cámara inicia el movimiento panorámico: la música parece relajarse y atempera el ritmo en

²⁰⁸ Chion, Michel: Op. cit., pág . 232.

unos cinco segundos. Sólo volverá a retomar el inquietante ritmo cuando emerja el nombre del director (*Regia Roberto Rossellini*), aunque esto no será por mucho tiempo. Al presentarse el texto inicial que sitúa el marco narrativo en el cual la película va a moverse, la música nerviosa irá desvaneciéndose, paulatinamente, conforme crezca la canción marcial de los soldados alemanes. En conclusión, puede derivarse de tales gestos semánticos que la música avisa al espectador del ‘color’ emocional del relato, así como de sus próximas intenciones discursivas: hablar de las gestas heroicas de ciudadanos anónimos que defendieron la libertad durante los nueve meses de ocupación nazi en un clima de miedo y angustia.

Por tanto, podemos encontrar básicamente dos temas musicales importantes a lo largo de la película cuyo fin no es otro que espectacularizar las imágenes e impregnar éstas de determinadas emociones. Las dos piezas fundamentales, al igual que el resto de los fragmentos parciales de carácter extradiegético, compuestas por Renzo Rossellini, fueron ejecutadas posteriormente, según Rondolino²⁰⁹, gracias al director de orquesta Luigi Ricci en los estudios de Fono Roma. La primera de las piezas principales es la que ya hemos descrito arriba. Pero el tema inaugural volverá a escucharse de nuevo en la secuencia (37): llegan el cura, el austríaco disidente y Manfredi a las dependencias de la Gestapo. Dicho fragmento rítmico, mantiene la misma intención inicial, si bien aquí la amenaza ya no se vaticina sino que cobra una mayor intensidad porque se constata el peligro real. La música suena (durante casi cincuenta segundos) a partir del instante en que los tres detenidos son conducidos por un militar alemán hacia la celda. A mitad del trayecto los tres protagonistas serán testigos del traslado de una víctima torturada a una celda que está enfrente. La música adquiere

²⁰⁹ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 401.

en esta escena, momentáneamente, mayor gravedad cuando los detenidos entran en la celda con el cura a la cabeza, que será arrojado bruscamente al interior. Pero lo importante es que el peligro está ya con ellos, atrapados y sin poder hacer nada. La música, curiosamente, cesará a través de imágenes oscuras, casi de la misma forma en que comenzó a escucharse por vez primera: mediante la pantalla en negro.

El segundo tema musical de *Roma, ciudad abierta* es, quizás, el más conocido y recordado. No sólo porque se escucha en varias ocasiones sino también por ser el más melódico de toda la película. Esto es debido a que el fragmento resulta bastante pegadizo: su bella factura y la fuerte carga melancólica que destilan las notas nos hacen mella: el tema musical de los niños. Dicha composición se escucha en cuatro ocasiones. La primera vez en la secuencia (16.2), que es cuando el espectador la conoce y viene precedida por una breve apoyatura musical (extradiegetica) rítmica y expresiva que nos avisan del peligro que acecha en las proximidades del inmueble de Pina durante la escena (16.1). La mujer acude a la casa de Francesco (que estaba hablando con Manfredi sobre las últimas noticias) para transmitir al novio su inquietud por la ausencia de su hijo Marcello. De repente, escuchamos una fuerte explosión y es entonces cuando irrumpe una desasosegante melodía rítmica, dibujada por la instrumentación de viento y cuerda, con graves notas para informar de la proximidad del vecino peligro. Los tres protagonistas se asoman a la ventana con el fin de comprobar el origen de la explosión: proviene de la estación ferroviaria y los niños están acercándose al sótano de la finca. La música inquietante no cesará de escucharse hasta que se nos muestre la pandilla infantil. Una vez que conocemos, junto a los tres héroes, el origen de la detonación, el narrador no acudirá al punto de vista de los rapaces con la intención de que constatemos la autoría del atentado. Así es, entonces, cómo percibimos la melodía

dedicada a los niños. Se trata de una pieza muy orquestada y definida por un intenso latido triste que sirve para transmitirnos un talante nada optimista frente a la situación histórica y las consecuencias inmediatas en el futuro.

La siguiente ocasión en que advertimos el tema de los niños será en una escena de claro sabor melodramático. Se trata de la secuencia (35.1), cuando Francesco se despide de Marcello en el patio de la Iglesia de Don Pietro. La despedida del niño a su padre adoptivo, adquiere un espesor melodramático gracias a la bufanda que le regala como recuerdo de Pina. En este caso el objeto (la bufanda) sustituye al sujeto (Pina) para evocar con la memoria la presencia de éste. Este gesto tiene un valor semántico reforzado por la melodía. El *in crescendo* musical evidencia la fuerte intensidad dramática para empatizar con el espectador ante el sensible detalle emocional. Su enorme fuerza melodramática está marcada por el peso simbólico que representa la ausencia de la figura materna con la intención de restituir sentimentalmente la familia que iba a constituirse de forma social/oficial con la boda.

Al final de la película, concretamente (45.5) en el epílogo, nos encontramos, otra vez, con el tema musical que estamos estudiando. En esta ocasión, el tema triste de los niños tiene un mayor desarrollo debido al carácter de clausura que presentan las últimas imágenes de la película. De modo que el estiramiento melódico tiene el propósito de informar al público del final narrativo. Pero también formaliza el talante de la metáfora visual que cierra la película. El futuro de la ciudad ocupada está en esos niños que han conocido, junto al espectador, el terror, la violencia, la opresión y la muerte. Y, significativamente, cuando los niños desaparecen por la línea del horizonte teniendo, igual que el espectador, enfrente a la ciudad, emerge el rótulo en blanco (como rasgo simbólico) de *Fin* indicándonos la futura

perspectiva de los chicos: la libertad. Sin embargo la banda sonora extradiegética no termina al fundirse en negro ya que la pieza musical seguirá escuchándose con los títulos finales de crédito.

El resto de la banda sonora no diegética son fragmentos únicos que no vuelven a reiterarse a lo largo de la película y son manifestados ex profeso para acompañar a cada una de las escenas dramáticas. Por ejemplo, en este sentido podemos señalar la secuencia (2) y la escena (26.5.).

Conviene precisar también que hay un detalle de carácter sonoro que tiene acento cómico. Nos referimos a la escena en que el capitán de la patrulla, después de ordenar a sus subordinados que registren la casa de Francesco, al llegar a la altura de un armario (situado en el pasillo y que inspeccionará pocos segundos más tarde) escucharemos un sonoro y seco estruendo, producto del sartenazo que Don Pietro propina al anciano Bagio mostrado con un sonido en *off*. Lo curioso de la anécdota es que el fuerte impacto está ligeramente camuflado con la música extradiegética que hemos descrito arriba pero, afortunadamente, el capitán fascista no lo llega a percibir pese a que, en una lectura más atenta, nos provoca, al menos, cierta extrañeza cuando sentimos el golpe ruidoso. Así pues, esta cómica anécdota, con el cómplice comentario de Marcello al enseñar la maltrecha sartén, supone un claro ejemplo de las estrategias operadas a lo largo de toda la película mediante la música extradiegética: el uso funcional de una aclimatación narrativa que permita la plena identificación con los sufridos avatares de los protagonistas. Por tanto, esta misma empresa ha sido llevada a cabo en otras secuencias: las imágenes de la redada en el inmueble de Pina y la consiguiente reacción del vecindario en (25) están impregnadas de una música rítmica y tensa, expresada con sonidos graves; las emblemáticas imágenes de la muerte de Pina en la escena (26.9) vienen acompañadas por

una intensa y grave orquestación (termina con un explícito redoble de tambores) con el objeto de marcar la tragedia; la música no tiene tregua posible con la secuencia visual (27); el subrayado musical informativo de la muerte de Manfredi (44.5) son unas pocas notas apocadas y tristes que se prolongan discretamente con un *in crescendo* paulatino en el momento en que Don Pietro maldice a los nazis; el instante en que Marina acude al lugar de las torturas la música extradiegética desaparece y el piano se siente lejanamente a través de un ritmo más sosegado y apagado.

Respecto a la música diegética destacamos principalmente cuatro temas. Tres de ellos aparecen en la secuencia de presentación de Marina (11). El primero de ellos tiene una duración de casi cuarenta segundos y cumple un efecto **anempático**. La música proveniente del escenario donde trabaja la mujer (con tono chispeante, romántico y entusiasta) contrasta con las sombrías imágenes y las idas y venidas de Marina, reflejando su confusión, así como su dependencia de la morfina. Recordemos que es un tema de aires tropicales y texto italiano que habla de una mujer en Copacabana.

El segundo tema musical, igualmente integrado en el marco de la ficción, se escucha poco después del referido arriba. En esta ocasión se ha cambiado completamente de registro. Durante casi cincuenta segundos y sin que hayamos salido todavía del camerino de Marina, percibimos con la misma lejanía que la anterior canción una melodía instrumental, zumbona y chispeante, que evoca las de Glenn Miller. Lauretta ha llegado al camerino y le informa del recado de Manfredi. Sin embargo, lo más llamativo de esta música, cuya fuente se encuentra en contracampo, es su fuerte contraste con la inquietud de Marina al saber noticias confusas de su novio. Pero también es significativa la inflexión musical ya que el ritmo se relaja y la pieza se vuelve más melódica. Este cambio musical del tema se produce en los

instantes en que Laretta besa a su amiga como agradecimiento a la invitación de ir a su casa. Así pues, el efecto dramático, continúa siendo similar al tema anterior (y nos recuerda, de igual modo, a Glenn Miller) porque la música no acompaña en absoluto la alegría ingenua e interesada de Laretta, ni tampoco revierte en la pasiva y apocada reacción de Marina. Poco después, el tema que emula las notas alegres de Glenn Miller suena más fuerte al llegar Ingrid al camerino. Pero menguará la intensidad musical al saludar Ingrid a Marina. Unos segundos después, tendremos tiempo de escuchar un tercer tema de *jazz*, todavía más vivo y alegre, si cabe, que los anteriores: cuando Marina se anima al saber que Ingrid le ha conseguido morfina, acude al escenario para actuar. Entonces, la recién llegada se fija en una fotografía de Manfredi y Marina, tomada desde las escaleras de la Piazza di Spagna. Será, pues, esta amenazante mirada, acompañada por la música zumbona y vivaracha de jazz, la que cierre esta larga secuencia de una Marina dominada por la droga y vinculada por una insinuada relación lésbica a la vampiresa Ingrid.

Otro tema de *jazz* que, igualmente, se vincula al personaje de Marina es la secuencia (30). En esta ocasión la música vuelve a cumplir un efecto anempático. Por un lado, tenemos a un agotado y apesadumbrado Francesco que acaba de perder a su amada. Por el otro, venimos de la secuencia (29): en la parroquia de Don Pietro se están efectuando las exequias de Pina, arropadas con música fúnebre de órgano. Por lo tanto, las vivas y festivas notas *jazzísticas* chocan frontalmente con el triste sentir de los héroes que acaban de ver morir a un ser querido, y, del mismo modo que sufren Francesco y Manfredi, también nosotros padecemos junto a ellos: la música, de tan alegre llega a ser dolorosa y chirriante. Prueba de ello la tenemos cuando Manfredi decide apagar la radio y el espectador siente un gran alivio ante el gesto del héroe.

En conclusión, podemos señalar que los cuatro temas de *jazz* se relacionan directamente con Marina. Estas canciones subvierten el efecto dramático para provocarnos una sensación opuesta a la que presentan las notas musicales de este género. Dicho de otro modo, describen un contraste ostensible entre la turbación, el abandono, la confusión y la tristeza de una mujer que se aleja de la dignidad, con un envoltorio musical frívolo y chispeante que en nada acompaña al estado anímico de Marina, sino más bien lo contrario.

Así pues, hemos podido constatar que la música diegética de *Roma, ciudad abierta*, produce efectos dramáticos elocuentemente expresivos cuyo valor dramático es de una enorme fuerza para orientar al público del clima de angustia y terror que experimentan los propios personajes en la opresión fascista y nazi.

7.6. Los intérpretes.

Una de las particularidades más señaladas de la naturaleza específica del realismo social cinematográfico ha sido la ausencia de actores profesionales y el *neorrealismo* italiano no se eximió de esta singularidad. Dicha tendencia cinematográfica ha llegado, incluso, a ser objeto de uno de los clichés más mencionados. Sin embargo, y como indica de forma acertada André Bazin, debiera hablarse de un gesto denegatorio de la concepción del *star-system*, tan arraigada en la industria hollywoodiense y exportada en otros países, así como del empleo sistemático de una “amalgama de intérpretes”²¹⁰. Esta disparidad de intérpretes debe

²¹⁰ Bazin, André: Op. cit., pág. 293.

entenderse como la habilidad pragmática (generalmente efectuada por el realizador) de moldear o de integrar a una serie de profesionales junto a unos figurantes improvisados que han sido escogidos, casi azarosamente, por sus características físicas y/o biográficas. Una elocuente ilustración al respecto la encontramos en la personal decisión de Vittorio De Sica de prescindir, en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Cary Grant como obrero en paro. Al parecer²¹¹, una firma americana ofreció la posibilidad de darle el papel principal a la famosa estrella hollywoodiense con objeto de distribuir mundialmente la película. Pero, no hay nada más absurdo que tal propuesta pues contravenía plenamente los criterios estéticos y discursivos cinematográficos del momento.

En las películas neorrealistas no había la intención de implicar a los personajes a la gran maquinaria narrativa de desarrollo, nudo o conflicto, clímax y resolución dramática sino sugerir la autonomía de las vidas individuales que albergan pequeños dramas propios. Las conversaciones podían ser vacilantes; los intérpretes reflejaban la incomodidad de los primeros encuentros y el descuido de unas acciones que no se habían ensayado suficientemente. Los personajes neorrealistas eluden ser cosificados, convertidos en objetos o símbolos bajo el dominio de la narrativa clásica.

Debemos precisar que ese rechazo por aceptar a las estrellas, en las fechas en que comenzara el *neorrealismo*, obedece a la práctica de alejar el cliché, es decir, olvidarse del registro dramático a que estaban acostumbrados, con el fin de evitar una imagen preconcebida de los

²¹¹ Sadoul, Georges: *Dictionnaire des Films*. Paris: Éditions du Seuil. 1967, pág. 273. De Laurentiis quiso contratar también, por idénticos motivos, a Cary Grant como protagonista en *La dolce vita* (1960) pero Fellini se negó rotundamente pues quería a Marcello Mastroianni. Véase en Ugo Pirro: Op. cit., pág. 261.

personajes encarnados por estos intérpretes. La elección de contratar a algunos profesionales, en realidad, responde sobre todo, a la necesidad de avalar la producción en la taquilla. Pero también a la exigencia de transmitir verosimilitud, canalizando su oficio con la puesta en escena y naturalizando de la mejor forma el personaje. En *Roma, ciudad abierta*, los dos actores principales (Anna Magnani y Aldo Fabrizi) provenían de la revista y del vodevil, por lo que sus actuaciones ligeras y cómicas estaban muy lejos de los trágicos papeles que iban a encarnar en la película de Rossellini. También podemos señalar a Harry Feist y a Giovanna Galletti como otros ejemplos profesionales. El primero citado era un bailarín austríaco que, cuando se preparaba la película, intervenía en la misma revista teatral de Anna Magnani. Sin embargo, pese a que advirtieron, tanto Sergio Amidei (que fue el primero en reparar en él según Ugo Pirro²¹²) como Roberto Rossellini, las escasas dotes interpretativas, por su afectada actuación teatral, sí convinieron en que el rostro germánico, pérfido y hierático, al igual que sus ondulantes andares de bailarín homosexual, constituían los rasgos más adecuados para la encarnación del mayor Bergmann. En cuanto a Giovanna Galletti, según el autor de *Celuloide*, fue una actriz de comedia conocida en la época y elegida por la misma razón que Harry Feist, es decir, por su rostro: una cara cuyos rasgos poco latinos presentaban un perfil cortante y una ceñuda mirada.

Así pues, la mayoría de los intérpretes, ya fueran profesionales o no, se escogieron por el aspecto singular de sus rostros. Rossellini era muy tajante en esta consideración, aunque creemos que no es una particularidad suya. Tanto Federico Fellini como Vittorio De Sica, han sido realizadores que igualmente recogían de las calles a ocasionales figurantes para sus películas.

²¹² Pirro, Ugo: Op. cit., págs. 211-214.

Según nos cuenta Bazin²¹³ los protagonistas de *El limpiabotas* (*Sciuscìa*, 1946), habían sido rescatados por De Sica en la calle. La chica protagonista de la primera historia de *Paisà* era una joven analfabeta que encontró Roberto Rossellini en los muelles durante el rodaje. Cuando el cineasta estaba buscando a Harry Feist en un lugar bohemio, llamado *Galleria Colonna*, apareció Nando Bruno, un secundario característico, a quien de inmediato, Rossellini convenció para hacer de Agostino, el sacristán. En cambio, Francesco Grandjacquet era un arquitecto que trabajó como actor de forma ocasional.

Así pues, Rossellini siempre rodaba con una figuración ocasional contratada en los mismos lugares en los que filmaba, por lo que no le preocupaba en absoluto el bagaje cinematográfico que pudieran tener los intérpretes. Eran sus cuerpos, sus miradas, sus ademanes o andares lo que le animaba a seleccionarlos.

André Bazin, que fue uno de los primeros entusiastas del *neorrealismo* y autor de las pioneras reflexiones sobre dicha tendencia señaló con certera sensibilidad que el pueblo italiano de la posguerra tenía el suficiente desparpajo y fotogenia para exponerse en las imágenes donde se recreaba su propia realidad. Se trata de esa difícil naturalidad de materializar la interpretación espontánea de los italianos que conocían de primera mano la tragedia urbana de la vida consuetudinaria tras las devastadoras consecuencias de la guerra (el hambre, la miseria, el dolor, etc.) y la represión fascista (la angustia, el miedo, el horror de la muerte, etc.).

²¹³ Bazin, André: Op. cit., p. 294.

La interpretación de los protagonistas puede definirse por una expresiva gestualidad facial que, en ocasiones, viene prolongada por las propias manos, cuyos ademanes son, incluso hoy en día, muy propios del ciudadano italiano. Con todo, es necesario subrayar que el retrato de Pina descansa sobre el rostro. Estamos hablando de un rostro carnal y trágico, matizado por una voz grave y rota, que es sensiblemente exteriorizado por las grandes dotes interpretativas de la actriz. Luchino Visconti en su emotivo film de *Bellísima* (*Bellissima*, 1948) supo verlo muy bien y llegó a explotarlo eficazmente: lo que se recuerda más de ella son los primeros planos que le dedica poco antes de terminar la historia de la madre.

En cuanto a Aldo Fabrizi podemos señalar lo mismo que hemos dicho sobre Ana Magnani. Quizás la diferencia más notable entre ambos se encuentra en la medida contención dramática a la hora de intervenir en el registro ligero que tiene Fabrizi. Pero esto no puede sorprendernos demasiado porque era el terreno que mejor conocía antes de ser contratado para *Roma, ciudad abierta*. Sin embargo, las situaciones en las cuales llevaba su actuación a un tono más trágico conducía hábilmente la humanidad de su personaje mediante dos elementos dramáticos. El primero corresponde a un objeto de *atrezzo*: las gafas. El nerviosismo y la valentía de afrontar la muerte queda manifiesto a través de la pérdida de las gafas. El segundo elemento son las manos. Fabrizi supo aprovechar las manos para canalizar los sentimientos del sacerdote ya sea oficiando su cometido religioso (rezar, calmar al desertor austríaco, etc.) o maldiciendo a los nazis. Por último, destacaríamos la marcada evolución física de su tono de voz mientras avanza la tragedia: a medida que el personaje se aproxima al final de su vida, es más triste y cansada.

Marcello Pagliero y Francesco Grandjaquet realizan una interpretación sencilla y natural. La mirada dramática de ambos, junto al apoyo de los diálogos, llevaba a sus personajes a una verosimilitud que los alejaban completamente de las postizas y forzadas actuaciones de las estrellas que intervenían en la década anterior. Por tanto la virtud de estas actuaciones residía en la natural neutralidad de sus rostros.

Algo muy parecido podemos decir acerca de las intervenciones de Harry Feist y de Giovanna Galletti. La sobriedad gestual de sus rostros permitía traslucir una expresión severa. Los personajes se convertían en unos seres crueles y odiosos debido a sus indiferentes reacciones al someter a vejaciones y torturas a las víctimas. Si Harry Feist componía su estirada figura con un atildado porte, Giovanna Galletti tenía que caracterizar a Ingrid mediante su aspecto físico y la fría expresión de la mirada en los intensos momentos dramáticos. Así, podía enfatizar su dominio y crueldad a través de una indolente reacción frente a las situaciones de peligro, violencia o manifestaciones cariñosas.

El filme de Roberto Rossellini también tiene su significación histórica por ser el que abrió el sendero naturalista en la interpretación de los actores italianos. Nadie pone en duda, por tanto, que la fresca y viva actuación de los protagonistas de *Roma, ciudad abierta* constituya uno de los valores notables y memorables (por vez primera se escenificaba en el cine italiano de forma espontánea a mujeres con ropa interior), hasta el punto de que algunas de las escenas más emotivas de la película (el diálogo amoroso de las escaleras entre Pina y Francesco, la muerte de Pina, o la de Manfredi con la consecuente maldición de Don Pietro) representen, en la actualidad, una parte destacable de la historia cinematográfica. Pero, tal hito no es sólo debido a la verdad que respiran las imágenes, no lo es por su palpante

fuerza dramática. Antes del cine italiano posbélico, hubo otras interesantes propuestas cinematográficas que buscaron fines propagandísticos o sociales (como el cine soviético de los años veinte) para realizar un discurso más veraz con el apoyo de unos figurantes no profesionales.

Entonces, ¿dónde se halla, pues, el valor interpretativo de *Roma, ciudad abierta*? La significativa cualidad de la película que estudiamos radica básicamente en dos aspectos. En primer lugar, la transgresora estrategia de integrar composiciones naturalistas con hábiles operaciones dramáticas e iconográficas: véase la dosificada eliminación de los tres héroes como signo del sacrificio y de la dignificación humana. Así, el hecho de que Pina muera cuando sólo llevamos 53 minutos, prácticamente en la mitad de la película (en la secuencia **26.9**), significó, pues, una audaz apuesta dramática en el relato, dado que su estructura es clásica. La singular circunstancia de dejarnos tempranamente tan huérfanos o desasistidos a causa de la muerte de “la mujer del pueblo romano”, tal como cariñosamente corteja Fellini a Anna Magnani en la clausura de *Roma* (*Roma*, 1972), nos supone un duro golpe psicológico tras abandonar su proyección identificativa y, como consecuencia de ello, la complicidad con el personaje. Sin embargo, ya no es sólo por el mero hecho de su fallecimiento, sino por la forma despiadada, seca y falta de concesión alguna cara al espectador (después de haber sonreído con la escena cómica del sartenazo propinado por Don Pietro al anciano Bagio). La muerte de Pina, tan inopinada como abrupta, significa un negro presagio, teñido de pesimismo, en la resolución final de la película. Como ya hemos indicado en el análisis (ver apartado **5.2.5**), la creación iconográfica de *la piedad* mediante los personajes del cura y Pina ya muerta, nos indican el relevo sacrificial. Este sacrificio de los protagonistas, en un relato prácticamente coral, deviene en un enunciado simbólico por la representación social de cada uno de ellos: Pina como mujer del pueblo y

trabajadora, que es capaz de enfrentarse a los fascistas y a los nazis al tratar de recuperar a su amado; Francesco y Manfredi, tipógrafo e ingeniero respectivamente, ambos comunistas y combatientes contra los fascistas y nazis; Don Pietro, un sacerdote católico que colabora con la Resistencia por la conquista de la libertad.

La otra gran característica que comporta la interpretación actoral de *Roma, ciudad abierta* está en la asunción de los personajes reales. Todos los personajes importantes de la película tienen un referente real. Desde Pina hasta los niños están ideados a partir de acontecimientos sucedidos en la ocupación que el ciudadano romano conocía muy bien. Veamos el origen de cada una de las figuras fundamentales de la narración.

El personaje de Pina está inspirado en el episodio de Teresa Gullace, la mujer encinta asesinada por los alemanes en la avenida Giulio Cesare, frente al cuartel de la 81ª Infantería, al intentar oponerse a una redada, lugar en el cual fue asesinado su marido. Esta crónica era muy conocida por la Resistencia romana y Giuseppe De Santis tuvo el proyecto, bajo el título provisional de G.A.P., de recrear igualmente este hecho con mayor detalle²¹⁴. Pero también se inspiró Sergio Amidei en una anécdota ocurrida durante el rodaje y que sugirió a Rossellini para incorporar a la película. Al parecer, mientras estaban rodando una escena en el interior de la iglesia del Trastevere, la iglesia de Santa Elena, apareció el amante de la actriz, Massimo Serato, un actor de teatro y cine del que entre sus intervenciones más destacadas, cabe señalar *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946), *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950) o *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Pero Magnani, al enterarse de la llegada de su novio, fue en su busca

²¹⁴ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 75.

para insultarle y pegarle después de varios días sin tener noticias suyas, al creerle infiel. Ambos se enzarzaron y entre los colaboradores de la película procuraron calmar los ánimos de la pareja. Tras conseguir que Serato se alejara del *set*, la actriz fue a la calle a encontrarse de nuevo con él, pues aún no había desahogado su rabia. Y, mientras la camioneta de producción llevaba al novio, la actriz comenzaba a caminar siguiendo el vehículo y profiriendo insultos contra él²¹⁵.

Giorgio Manfredi, en cambio, se inspiró en los líderes comunistas de la resistencia: Giorgio Amendola y Celeste Negarville, alias Gino, frecuentaban el domicilio de Sergio Amidei. Amendola era muy buscado por los nazis. Regresó del exilio para dirigir la lucha clandestina en la capital. Respecto a Negarville, era un viejo amigo de Sergio Amidei y fue una importante figura de la Resistencia, convertido, tras la liberación, en subsecretario de exteriores durante el primer gobierno después de la ocupación alemana. El personaje de Manfredi tiene, también, algunos rasgos autobiográficos del propio Amidei, por ejemplo la pensión próxima a la Piazza di Spagna o el origen de su relación sentimental con Marina Mari (de hecho, como se sabe, la joven que encarna dicho papel era realmente su amante: Maria Michi).

Don Pietro está inspirado, sugiere Alberto Consiglio (según Ugo Pirro) en un párroco (cuyo seudónimo fue Don Papagallo) que procuró documentos falsos a los perseguidos por los nazis. También, como se sabe, Rossellini iba a realizar un documental sobre la crónica del cura Don Giuseppe Morosini, que fue fusilado por los alemanes durante la ocupación. Este documental lo quiso hacer antes de que el guión de *Roma, ciudad*

²¹⁵ Pirro, Ugo: *Celuloide*. Libertarias. Madrid.1990, pág. 316.

abierta comenzase a tomar cuerpo. Por tanto, la creación de Don Pietro Morosini es la suma de estos dos personajes verídicos y esta fusión no hizo más que convertir al protagonista en una figura más verosímil. De hecho el cura (Don Papagallo) fue testigo del propio rodaje pues requirieron su iglesia para que pudiera filmarse desinteresadamente, ya que Rossellini confiaba en que el heroico pasado de este sacerdote fuera suficiente para convencerlo de que cediera la vieja y humilde iglesia que tenía en el Trastevere con objeto de rodar los planos necesarios. De modo que Rossellini se llevó a Fabrizi vestido de cura para persuadir al pobre sacerdote de las serias y respetuosas intenciones. El cura finalmente accedió y asistió conmovido al rodaje de la película al recordar sus propias vivencias.

El mayor Bergmann es el trasunto del comandante Kappler, un oficial de la Gestapo que estaba a las órdenes del General Maltzer. Este comandante alemán fue el máximo responsable de las tropas nazis durante la ocupación de Roma. La documentada y tantas veces mencionada novela de Ugo Pirro²¹⁶, da buena cuenta de su intervención en la capital italiana. Alojado en el hotel Excelsior y cerebro de las actividades represoras efectuadas en otro hotel, llamado Flora y próximo a Porta Pinciano habilitó las instalaciones a modo de oficinas de policía. Una de las anécdotas más jugosas que narra el guionista y escritor de *Celuloide*, sobre este personaje es la proposición que hizo Vittorio De Sica para que se trasladara a Venecia con el fin de participar en la cinematografía fascista italiana. De Sica tuvo la coartada de estar colaborando con el Vaticano en la desconocida película *La puerta del cielo* (*La porta del cielo*, 1944). Pero, como estábamos diciendo, los alemanes recibían en las dependencias del hotel Flora a espías, fascistas, y

²¹⁶ Pirro, Ugo: Op. cit., pág. 14.

traían a enemigos, sospechosos, judíos e inocentes. Allí, las víctimas permanecían poco tiempo ya que tras el toque de queda eran trasladados a Via Tasso, el lugar donde se martirizaba a la gente. El oficial Kappler, fiel delegado de Maltzer, fue muy temido por los romanos debido a las torturas que ordenaba ejecutar, además de organizar y dirigir la matanza de las canteras o Fosse Adreatine (ver apartado **6.2** - los espacios dramáticos- y **6.4** -el guión-).

El otro importante actante negativo del relato, sacado de los sucesos reales, fue el jefe superior de la policía fascista, llamado Caruso y que protagoniza Carlo Sindici. Este colaboracionista de los nazis fue fusilado, en cumplimiento de sentencia en Forte Bravetta tras un juicio que rodó Luchino Visconti²¹⁷.

Por último, cabe señalar a los niños romanos. Estos personajes anónimos de la vida real intervinieron activamente en la lucha antifascista y Roberto Rossellini consideró que la historia de estos jóvenes combatientes era un buen material para desarrollarlo como uno de los episodios del proyecto original *Storie di ieri* (*Historias de ayer*). Los niños son uno de los actantes más representativos del *neorrealismo* italiano (véase en *Sciuscià* y *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica, 1946), aunque también dentro de la filmografía de Rossellini (*Paisá*, 1946; *Germania, Anno Zero*, 1947): en ambos casos se les confiere un rasgo similar, cuando no idéntico pues representan, simbólicamente, el futuro de la libertad. El niño *neorrealista* presenta cualidades de madurez, muy próximos a los comportamientos de los adultos, como si la infancia hubiese sido arrancada o anulada de cuajo.

²¹⁷ Me refiero al áspero documental *Giorni di Gloria* (Días de Gloria, 1945). En realidad Visconti no fue el único que lo dirigió. Mario Serandrei, Marcelo Pagliero y Giuseppe De Santis también se responsabilizaron del documento fílmico. En él mostraban diversos episodios de la lucha resistente, la sublevación popular, la opresión nazi así como sus ramificaciones fascistas.

Son niños sin infancia que conocen prematuramente la muerte, la lucha por la supervivencia, las injusticias sociales y la guerra. El ejemplo más radical lo podemos encontrar en *Alemania, año cero* (*Germania, Anno Zero* 1947).

Veremos, además, que las presentaciones de los personajes casi siempre se realizan en forma de parejas. Irán de este modo: Mayor Bergmann - jefe de la policía romana, los antagonistas del conflicto histórico; *brigadier* - Agostino, personajes secundarios y cómicos; Pina - Manfredi los héroes civiles, representantes del antifascismo romano; Don Pietro - Marcello, principales protagonistas en el apoyo incondicional hacia los asediados y oprimidos; Lairetta - Marina, los personajes que carecen de conciencia ética y solidaria. Finalmente podríamos establecer una doble relación: Ingrid - Marina y, en segundo lugar, Ingrid - Mayor Bergmann. Estas dos últimas parejas ejemplifican una sociedad corrompida por el lujo y el poder.

En suma, la integración de personajes y sucesos verídicos en la trama argumental facilitaron, en buena medida, la humanización de los personajes. Esta carnalidad de los intérpretes era, por tanto, dimanada por la traslación de la propia realidad en la película. A los avisados espectadores y ciudadanos de la capital italiana, no les resultaba demasiado difícil poder identificar los referentes reales. Por tanto, esta decidida inclinación, por parte de los responsables de la película, de trasladar de forma muy próxima los acontecimientos históricos recientes, obedecía a una clara operación de apelar a la conciencia del público sobre los hechos reales.

Capítulo 8. EL NEORREALISMO COMO PRIMER PASO HACIA EL CINE MODERNO.

8.1. Delimitaciones de la modernidad cinematográfica.

Podría considerarse excesivo que el neorrealismo se fundamente en preceptos del cine moderno pues, como vamos a ver en este apartado, existen notables diferencias. Sin embargo, podemos señalar que, sin lugar a dudas, uno de los primeros pasos hacia el advenimiento del cine moderno sí que se produce con esta tendencia cinematográfica italiana desarrollada en la posguerra. Pero ¿qué es el cine moderno?, ¿cuándo y dónde se manifiesta? Es difícil contestar a estas dos preguntas a la hora de señalar con precisión sus características y su marco espacio-temporal ya que no existe una formalización homogénea de rasgos, ni tampoco existe una fecha concreta que pueda marcar el inicio de esta nueva forma de escritura cinematográfica. Así pues, el cine moderno presenta, a primera vista, unos dominios estéticos, históricos y culturales algo vagos. Incluso críticos y cineastas de hoy en día, tienen serias dudas de su posible existencia²¹⁸. Sin embargo, una vez que reflexionemos sobre los lugares comunes y contornos es bastante más sencillo encontrar sus marcas singulares y su propio espacio.

Para empezar, podemos afirmar que la base común de la escritura cinematográfica moderna reside, como señala Requena, en una **conciencia**

²¹⁸ En un reciente programa televisivo de cine, cuando llegó el momento de la presentación del filme *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), un realizador nacional cuestionó seriamente la existencia del cine moderno.

de la representación²¹⁹. Dicho de otro modo, es la constitución de una *mise en scène* ó *puesta en escena* (entendida ésta como la organización de todos los elementos colocados frente a la cámara para ser fotografiados: decorados, *atrezzo*, iluminación, vestuario y maquillaje, así como gestos y actos de los personajes) que ofrece resistencia a la práctica de la narratividad establecida en el cine clásico americano. Es, pues, la emergencia de un “...trabajo de escritura que reivindica otras pertinencias que las estrictamente narrativas (...) y que al hacerlo, pone en cuestión todo un paradigma de verosimilitud.”²²⁰

Pero la confrontación del cine moderno con el clásico hollywoodiense no agota las limitaciones de aquél. Podríamos encontrar divergencias, en esta nueva práctica, con el cine soviético de los años veinte y treinta (como Dovjenko), con el cine japonés de la posguerra (véase Ozu o también Oshima) o con algunas figuras independientes del cine europeo o americano (véase Bresson, Dreyer o Hitchcock). Sin embargo, la crisis de la escritura clásica va a ser la que permita abrir un espacio para nuevas formas de expresión fílmica. Entre éstas, pueden encontrarse el *Neorrealismo* y la *Nouvelle Vague*. Pero casi todos los historiadores coinciden en que su instauración definitiva fue en Europa, a mediados de los años cincuenta y la década de los sesenta.

Por otro lado, también debemos aclarar que no debe asociarse la modernidad cinematográfica con su contemporaneidad. El cine moderno, desde el punto de vista estético y/o narrativo, no es sinónimo de actualidad o del empleo de nuevos recursos tecnológicos (tratamientos informáticos o

²¹⁹ Requena, Jesús González: “La fractura de la significación en el texto moderno”. Contracampo. n° 28. Madrid: Marzo 1982, pág 50.

²²⁰ Requena, Jesús González: Op. cit., pág. 52.

utilización de los más avanza - zados sistemas digitales para el sonido). Actualmente existen muchas películas de estreno con los más avanzados sistemas tecnológicos (véase: *El ataque de los clones*, segundo capítulo de la nueva trilogía de *La guerra de las galaxias*) que siguen manteniendo la narrativa efectuada desde 1912 por David Wark Griffith. Bien es cierto que contagiados por la influencia de la televisión y la publicidad este cine actual suele desarrollar un montaje ultra fragmentado²²¹, con la única vocación de espectacularizar las imágenes y anulando toda densidad dramática a causa de la banalidad visual. Sin embargo, también debemos precisar que actualmente también existen notables cineastas que beben de las fuentes del originario cine moderno al tratar de explorar nuevas formas expresivas del lenguaje cinematográfico. Entre los más radicales podemos mencionar a Theo Angelopoulos (*El viaje de los comediantes*, 1975; *La mirada de Ulises*, 1995; *La eternidad y un día*, 2000), Abbas Kiarostami (*A través de los olivos*, 1995; *El sabor de las cerezas*, 1997; *El viento nos llevará*, 1999), José Luis Guerín (*Tren de Sombras*, 1996; *En construcción*, 2001); Michael Haneke, (*Funny Games*, 1996 y *Código Desconocido*, 2000), o a Manoel de Oliveira (*El valle de Abraham*, 1993; *Vuelvo a casa*, 2000).

También sabemos que hubo algunos conatos iniciales donde comenzaron a observarse algunos síntomas de crisis en la escritura clásica, incluso en el mismo seno de la industria hollywoodiense, como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles²²². El cineasta galo Jacques Rivette vaticinó²²³ la modernidad en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*,

²²¹ Company, Juan Miguel / Marzal, José Javier: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana. 1999, págs. 27-73

²²² Marzal Felici, José Javier: *Ciudadano Kane. Guía para ver y analizar*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro, 2000.

²²³ Jacques Rivette escribió en *Cahiers du cinéma* n°46, abril 1955: "Este film abre una brecha, por la que todo el cine debe pasar bajo pena de muerte (...) Con la aparición de *Viaggio in Italia*, todas las películas han envejecido diez años."

1953), aunque las intenciones de Roberto Rossellini, el realizador de esta película, eran más bien intuitivas. Fue a partir de una nueva hornada de jóvenes cineastas, alentados, en muchos de los casos, por los respectivos gobiernos y por las industrias, quienes comenzaron a transgredir las convenciones del cine clásico para crear por todo el mundo lo que comúnmente se denominó el Nuevo Cine²²⁴. Estos realizadores, independientemente del país del que procedieran (Godard, Berlanga, Oshima, Rocha, Wajda, Anderson, Jancsó, Pasolini, etc), buscaron otros métodos de escritura cinematográfica, otras estéticas visuales. Y aunque todos ellos procuraron definir marcados signos autoriales (véase *la Nouvelle Vague* francesa, la inglesa *Free Cinema*, el norteamericano *New American Cinema*, la *Nova Vlnà* de Checoslovaquia o la brasileña *Cinema Novo*) muchos no se adscribieron plenamente a la modernidad cinematográfica. Por lo cual, podemos concluir que el cine moderno fue una opción minoritaria de carácter experimental, pero enormemente fértil en la década de los sesenta.

Sin embargo, la irrupción del medio televisivo también permitió un desarrollo en las técnicas cinematográficas del período que nos ocupa. Favoreció un aligeramiento en los materiales (equipos de 16 milímetros y los grabadores nagra de un cuarto de pulgada de cinta magnética para el registro del sonido directo), lo que significó una reducción del dispositivo fílmico y, como consecuencia de este factor, se lograba un considerable abaratamiento en los costes de producción. Pero, lo que es más importante, además permitió una mayor intrusión de técnicas documentales en los relatos cinematográficos obteniendo así un notable “plus de realismo en las

²²⁴ Micciché, Lino: *Historia General del Cine. Nuevos Cines (Años 60)*. Volumen XI. Madrid: Cátedra. Signo e imagen. págs. 15-40.

ficciones.”²²⁵ Estas nuevas formas de representación sirvieron entonces para plantear los límites de la ficción frente al mundo de lo real. Unos límites que fueron diluyéndose al contaminarse el universo diegético con las imágenes puras de la realidad. Este importante cambio también significó uno de los signos distintivos de la modernidad cinematográfica. Muy al contrario que el cine clásico donde todo está preparado para que la representación visual muestre un mundo organizado y cargado de sentido. El cine moderno someterá la imagen a un proceso instintivo, a una presentación de una realidad azarosa con enunciados más abiertos y/o ambiguos que interpelen directamente a un espectador participativo.

Desde el punto de vista histórico-sociológico, tras el rápido desarrollo de los países afectados por la Segunda Guerra Mundial, emergió el neocapitalismo impulsado por una segunda revolución industrial. Y ello ocasionó hondas grietas en las bases de las ideologías imperantes. De ahí que las nuevas formas de expresión, a la hora de definir la colectividad humana comenzaran a desaparecer, puesto que surgía la figura individual como concepto básico de la sociedad moderna. Esto choca frontalmente, desde el punto de vista ontológico/sociológico, con la noción de modernidad utilizada en la línea marxista o en la Escuela de Frankfurt. No en vano las teorías psicoanalíticas (freudianas y lacanianas) sirvieron de instrumento a las diversas manifestaciones artísticas para explicar al hombre como individuo y centrándose en el estudio de sus propias angustias. En este mismo sentido puede apreciarse la posible influencia que los cineastas modernos tuvieron con las obras literarias (Camus), teatrales (Ionesco y Becket), pictóricas (Bacon) y filosóficas (Sartre) de aquella década. Todas estas obras repercutieron, de alguna manera, en el cine moderno a la hora de

²²⁵ Quintana, Ángel: Op. cit., pág. 204.

reflejar la fatuidad de las relaciones humanas y cómo la palabra puede estar vacía de contenido imposibilitando cualquier forma comunicativa. Pero también supuso un nuevo modo de representación del hombre arrojado a un mundo sin sentido y roto en su interior. Conviene aclarar, además, que el cine moderno no siempre mantuvo una vinculación directa con estos diferentes medios de expresión artística.

Ya hemos establecido el contexto. Pero falta por aclarar cuáles son sus características. En líneas generales, el cine moderno propone un rechazo frontal a las convenciones clásicas del cine hollywoodiense. Tanto en los aspectos narrativos como en los formales y técnicos o en ambos inclusive. Se aleja completamente de la creación de unos modos narrativos férreamente codificados y plantea la búsqueda de nuevas direcciones expresivas. De ahí que no podamos encontrar un estilo exclusivo dentro de la modernidad cinematográfica. Los realizadores afiliados a la modernidad observaron que se estaba produciendo la vuelta al cine primitivo al reducir el relato a la mínima expresión e incorporar técnicas documentales en el interior de la ficción cuando ésta comenzaba a perder su inocencia, lo cual provocó una generalizada reflexión teórica acerca del papel que el cine tenía como medio para el registro de la realidad. Dicho debate permitió elaborar en el interior de los propios textos fílmicos ejercicios metalingüísticos.

Pero el nacimiento de la televisión favoreció nuevos métodos de representación visual. Al principio, su llegada significó, en el ámbito cinematográfico, una reacción conflictiva dentro del mercado industrial, aunque esto supuso la realización de superproducciones cinematográficas como forma de competencia frente al doméstico invento electrónico. También las técnicas de realización televisiva influyeron decisivamente en las prácticas cinematográficas. En un primer momento la pequeña pantalla

ofreció productos audiovisuales que proporcionaran serios contenidos culturales. Un ejemplo puntual de esta orientación lo tenemos en el proyecto humanista de Rossellini con sus trabajos televisivos. Pero esta iniciativa duró poco pues enseguida la televisión apostó por suplantar la realidad. Las nuevas imágenes virtuales se fueron convirtiendo paulatinamente en un nuevo medio de reproducción que anulaba la dicotomía imagen-realidad, al pretender aquellas, como señala Ángel Quintana, un “imperio absoluto del simulacro”²²⁶. Para llegar a este punto las imágenes han ido adquiriendo un alto grado de espectacularización, vaciándose de significados y convirtiéndose, al fin, en una incesante cadena de significantes sin densidad discursiva.

8.2. Semejanzas entre el neorrealismo y el cine moderno.

Una vez vistos los rasgos que separan al *neorrealismo* de la modernidad cinematográfica, queda por ver sus similitudes y qué proximidad tiene *Roma, ciudad abierta* con esta nueva escritura fílmica.

En primer lugar, encontramos en el *neorrealismo* los primeros síntomas de erosión del signo, de la fractura de significación²²⁷, es decir, de la autonomía del significante respecto del significado. Es cuando la puesta en escena empieza a cobrar un papel relevante en el devenir del relato. Hasta el punto de despegarse de los propios personajes, adquiriendo, de este modo, una nueva dimensión en la propia representación. Por eso mismo, puede deducirse que es casi tan fundamental como la historia. Los paisajes

²²⁶ Quintana, Ángel: *El cine italiano 1942 – 1962 (Del neorrealismo a la modernidad)*. Barcelona: Paidós. 1979, pág. 204.

²²⁷ Requena, Jesús González: Op. cit., pág. 52.

urbanos, los objetos, los gestos y actos de sus protagonistas poseen vida propia, llegan a ser la esencia misma de los relatos. Bazin mismo ya lo destacó en sus brillantes análisis de las películas de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini (*Ladrón de bicicletas* ó *Umberto D*)²²⁸. También podemos encontrar un alto grado de pormenorización cotidiana en los filmes neorrealistas de Visconti (*La Terra Tremó Bellísima*) o de Rossellini.

Desde el punto de vista narrativo, en el *neorrealismo* podemos encontrar las primeras perversiones de la escritura cinematográfica clásica. Los relatos neorrealistas se caracterizan por su inmediatez histórica, por su directa y manifiesta implicación con el referente real. Se muestra una veracidad perturbadora para una llamada a la ética del espectador frente a la experiencia fílmica. En este sentido, pueden considerarse filmes catárticos o liberadores. Con objeto de alcanzar tal veracidad también han empleado intérpretes próximos, familiares, verdaderos, pero no necesariamente bellos sino expresivos. Muchos de ellos carecen de profesionalidad y podemos verlos mezclados con estrellas cinematográficas. Esta fusión de intérpretes profesionales con espontáneos crea cierta tensión en el universo ficcional. Ello obliga al surgimiento de grietas en los muros de la representación dramática donde se filtran instantes puros de la propia realidad. El apegamiento a la vida real, en el registro fílmico, está igualmente muy próximo al cine moderno. Será la **mostración** visual-narrativa (y no la demostración) lo que prevalezca, pues, en el filme neorrealista.

Como consecuencia de esta inclinación creativa, se llegan a elaborar estructuras narrativas cada vez más abiertas. *Roma, ciudad abierta* no presenta esta cualidad. Pero sí puede advertirse en las posteriores películas

²²⁸ Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Ed. Rialp.1990. págs. 325 – 369.

neorrealistas de Rossellini (*Paisà* y *Germania Anno Zero*) cuyas propuestas son mucho más extremas en este sentido. Idéntica dirección podemos apreciar en el cine de Federico Fellini (*El jeque blanco*, *Los inútiles* ó *La dolce vita*). Su paternidad cinematográfica proviene precisamente del *neorrealismo* y podemos hallar en sus películas esquemas narrativos más digresivos y una deconstrucción de la ilusoria representación fílmica²²⁹. Sin embargo, ya advertimos en *Roma, ciudad abierta* algunos signos de erosión en el relato clásico cinematográfico, pues encontramos algunos rasgos de la propia estructura que se alejan de lo convencional. El ejemplo más notable quizá esté en la dilatación temporal del último segmento del filme. *Roma, ciudad abierta* presenta un desenlace excesivamente largo si lo comparamos con cualquier película hollywoodiense. El estiramiento del tiempo diegético, en la secuencia de la tortura de Manfredi, evidencia un desapego formal de la narración clásica. De hecho, podemos encontrar durante todo este bloque un sólo espacio dramático: la sede de la Gestapo en Via Tasso con sus diversas dependencias contiguas (oficinas, sala de fiestas y de torturas) para evitar la fragmentación temporal y seguir así los avatares de los personajes sin interrupción alguna con objeto de transmitir la intensidad de la angustia de los protagonistas. Si se hubieran elidido algunos fragmentos tendríamos una película donde se manifestaría explícitamente la artificiosidad del relato ya que el tiempo fílmico no sería equivalente al tiempo real, aunque, desde el punto de vista narrativo dichos fragmentos pudieran ser prescindibles para la comprensión global del argumento.

Esta dilatación temporal empieza a instaurarse como figura estético-narrativa dentro del *neorrealismo*. Pero en el cine moderno es ya predominante. Sin embargo, en aquél existe una tímida tentativa de

²²⁹ Pedraza, Pilar/Gandía, Juan López: *Federico Fellini*. Cátedra. Signo e Imagen - Cineastas. 1993.

formalizar situaciones en las que la ficción se resquebraja para dar paso al mundo de lo real. Desarrollar éstos largos fragmentos de acción dramática obligaba a encontrar verdaderos instantes de la realidad a través de los **tiempos muertos** son aquellos momentos dramáticos en los que se suspende momentáneamente el relato. Característicos son, en este tipo de situaciones, las escenas de amor o las situaciones cómicas que frenan o ralentizan el avance de la historia. Pero podemos ver este rasgo en el cine italiano de posguerra al emplearse para detallar acciones sencillas de la vida cotidiana cuyo fin era desdramatizar el propio relato. También Rossellini se inclinó por la recreación de la microhistoria y se convirtió en huella distintiva de su cine. Incluso sus películas menos personales, como *Viva l'Italia* (1960), evitó la ampulosidad de la representación histórica al destruir la leyenda (en este caso desmitificando la figura de Garibaldi) humanizando al personaje en los momentos emotivos de su vida. No obstante, ya en *Paisá*, la película posterior a *Roma, ciudad abierta*, observamos un paralelismo entre el desarrollo de la Historia de Italia (conforme avanzaban las tropas aliadas para su liberación del Sur al Norte) y la historia de unos personajes en su avatar cotidiano. Como indica Ángel Quintana²³⁰, el detenimiento ante las pequeñas cosas de la vida consuetudinaria contrasta con los grandes acontecimientos históricos y para ello Rossellini tuvo que recurrir a la noción de *attesa* o espera, con el fin de recoger esas instantáneas verdaderas. Dicha concepción de la espera rosselliniana le acompañó hasta en sus trabajos televisivos y su fin era similar al característico **tiempo muerto** del cine moderno.

Un último aspecto, poco señalado por otra parte, es la falta de concesiones hacia el espectador. Tanto en una como en otra tendencia, se

²³⁰ Quintana, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen - Cineastas. 1995. p.203.

procuró huir de la amabilidad discursiva. Lo que no significa que los filmes neorrealistas no presenten mecanismos de identificación con el espectador, es decir, estrategias de empatía cercanas al cine hollywoodiense. Más bien hablamos aquí de la ausencia de soluciones argumentales blandas o demasiado optimistas, pues se trató de mostrar la pantalla cinematográfica como simple espejo de la propia realidad. Una vez que los neorrealistas describían una situación y presentaban a los (anti)héroes que iban a la calle, los seguían para encontrar la verdad y la “ficción de la experiencia”²³¹. Se esforzaron por reflejar las angustias vitales de los moradores urbanos en las historias narradas. Pero el mundo representado está devastado, aniquilado, herido. Ante la pérdida de la inocencia ya es imposible suturar el imaginario. Los niños han dejado de serlo para convertirse en precoces adultos y la crueldad humana ha sido desenmascarada desde la misma representación fílmica. Sólo quedan seres, casi fantasmales, perdidos en medio de las grandes urbes como si estuvieran en medio de laberintos sin salidas²³². Por ello, podemos concluir que el cine de esta época servía para separar diáfananamente la realidad del universo de la ilusión. No obstante, el *neorrealismo* admite que el mundo real está formado por la suma de pequeños hechos ficcionales. Pero el cine moderno, en cambio, diluye toda ilusión dramática para arrojar a unos personajes en un espacio azaroso y absurdo. Si en *Roma, ciudad abierta* se alberga alguna esperanza hacia el futuro del mundo real con la libertad y dignidad humana, en el cine moderno se delega la responsabilidad al espectador de restituir la realidad, pero el sombrío estado anímico está plenamente dominado por el pesimismo existencial.

²³¹ Quintana, Ángel: *El cine italiano 1942 –1962 (Del neorrealismo a la modernidad)*. Barcelona: Paidós.1997, pág. 73.

²³² Brunetta, Gian Piero: *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*. Economica Laterza: Roma-Bari.1995, pág. 111.

Capítulo 9. ANÁLISIS DE PAISÀ

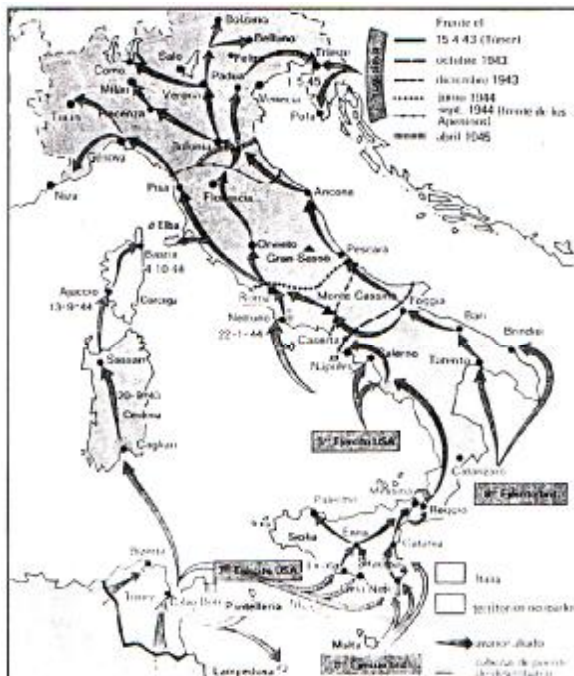
9.1. Estructura narrativa.

Una de las características que nos resulta más visible de *Paisà* (1946) es su singular vertebración dramática. Esta construcción narrativa, al contrario que el modelo clásico del cine hollywoodiense, se caracteriza por la presentación de seis relatos unidos a través de documentales. Como señala certeramente Ángel Quintana *Paisà*, en contraste con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940), no recurre a los reportajes periodísticos para maquillar la realidad, sino para “confrontar la historia oficial con la historia individual”²³³ pese a darnos una visión objetiva poco explícita o concreta de los hechos. La película de Orson Welles esboza en el bloque del documental, realizado por los periodistas, un complejo retrato del magnate Charles Foster Kane (mero trasunto del genuino William Randolph Hearst²³⁴). Este perfil documental del personaje sirve como guía en la estructura poliédrica del film, es decir, constituye el mapa para que el público pueda seguir el laberíntico esquema argumental. En cuanto al film de Roberto Rossellini, los reportajes favorecen, de alguna forma, la progresión dramática: a medida que van avanzando los episodios, los documentales van cobrando menos presencia y es la ficción la que adquiere una materialidad textual menos narrativa hasta convertirse, al fin, en una crónica.

²³³ Quintana, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra. Signo/Imagen.1995. p. 74

²³⁴ Carringer, Robert L.: *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Ultramar.1987. p.34

Por tanto, los documentales de *Paisà* son empleados para contrastar los grandes hechos históricos con los detalles cotidianos. En este caso la macrohistoria es el motor que permite avanzar la narración. *Paisà* presenta seis episodios a través de toda la geografía italiana estableciendo así el paralelismo de la misma liberación del país: empieza con Sicilia para continuar hacia el Norte, con la narración de Nápoles, luego se detiene la película en Roma con la inverosímil historia melodramática de la prostituta Francesca y la cuarta narración está enmarcada en Florencia, para seguir posteriormente en la región de la Romaña, lugar donde transcurre el relato en el convento de los franciscanos. Por último, el sexto episodio cierra el film y transcurre en las ciénagas del Po.



El avance aliado en Italia. 1943 -1945

Paisà presenta el marco espacial de los hechos con una muy relativa precisión. La película ha establecido el período histórico cuyos límites se encuentran entre el 10 de julio del 43, que fue cuando comenzó la liberación de Italia, y el fin de la guerra en el invierno del 44. Por un lado tenemos la

macrohistoria o historia oficial enunciada a través de una voz en *off* (muy propia de los noticiarios) que se manifiesta en pretérito bajo un tono ligeramente acentuado para remitir, de forma vaga, al avance angloamericano en la liberación del país, como veremos más adelante. Sin embargo lo importante estriba en la diferencia marcada por el tiempo narrativo de los episodios respecto a la recreación histórica. Si la macrohistoria se formaliza en pasado los pequeños relatos donde se detiene Rossellini están contados en presente. Y al igual que sucediera en *Roma, ciudad abierta*, el narrador ha buscado la estrategia dramática de mostrar los hechos en el mismo momento en que son contemplados por el espectador. No tiene éste, pues, capacidad de anticiparse a las acciones y por lo tanto carece de dominio sobre el relato: sólo encontramos la excepción en el relato melodramático de la prostituta Francesca en Roma, que plantea un saber del espectador mayor respecto a los personajes.

A continuación vamos a desarrollar de forma pormenorizada aquellos episodios que serán objeto de análisis. Éstos serán el primero, el cuarto, quinto y sexto. Así podremos extendernos en sus detalles y contrastarlos con la segunda y tercera historia donde realizaremos una somera descripción para no fatigar la lectura.

En la presentación de cada breve relato escucharemos la voz en *off* con objeto de delimitar de forma simultánea el marco espacio-temporal de los hechos históricos y los sucesos individuales o ficcionales. En el primer episodio las imágenes documentales muestran la caída violenta de bombas al mar y luego el desembarco de lanchas hacia la costa con soldados norteamericanos e ingleses. La voz en *off* nos informa, de forma enfática, que ello sucede en “*la noche del 10 de Julio de 1943. La flota angloamericana lucha en la costa de Sicilia*”. Tras ver los barcos de guerra

del documental, vuelve a emerger la voz extradiegética para anunciarnos que “...*horas después se inicia el primer gran desembarco en el continente europeo*”.

Acto seguido el espectador observa el desembarco de las tropas. Poco después de esta verificación visual volvemos a escuchar al cronista, en forma de voz en *off*, que nos informa del acceso de las tropas norteamericanas en el territorio italiano: “*Al margen de la noche las patrullas angloamericanas entran ya en el territorio italiano*”. Después se produce un rápido encadenado para unir las imágenes del reportaje con aquellas que forman parte de la ficción. En ella se condensa temporalmente el fugaz instante de conocimiento entre el soldado Joe y Carmela dentro del castillo abandonado. Pero antes y después de ese momento Rossellini despacha con enorme concisión el episodio. Así pues, resumiendo, podemos indicar que el primer episodio tiene ocho acciones definidas:

1. Llegada de la patrulla norteamericana al pueblo.
2. Iglesia: la patrulla es informada de la huida de los alemanes por la mañana.
3. Inspección del castillo realizada por la patrulla americana.
4. Joe se queda con Carmela en el castillo.
5. Los alemanes disparan a Joe y se acercan al castillo.
6. Muerte de Joe y Carmela dispara a los alemanes.
7. Los americanos creen que Carmela ha matado a Joe y los alemanes matan a la chica.

Si el espacio geográfico de la primera historia es un pueblo de Sicilia, consideramos como principal marco diegético el castillo. No sólo por esa importante escena ya citada arriba, sino también por cuanto significa, por un

lado, el lugar dramático para cada uno de los combatientes y, por otro, la perspectiva discursiva sometida en la resolución del conflicto²³⁵ para que el espectador pueda descubrir la verdad.

El segundo relato nos traslada a Nápoles mediante la voz en *off*:

“La guerra pasó rápidamente por la Italia meridional. El 8 de septiembre los cañones de los aliados... apuntaban contra los alemanes... Los alemanes se resistieron en Salerno, pero aún así... semanas después Nápoles también fue liberada...y su puerto se convirtió en un punto clave... de la guerra en Italia”.

Después de ver unas imágenes de archivo del puerto de Nápoles pasamos a un encadenado rápido para acercarnos al bullicio de una calle portuaria. Aquí se confirma la función de la instancia narradora que presenta los documentales sin tomar implicación alguna con los episodios: no existe como intermediario entre los dos géneros narrativos (el documental y la ficción) sino para que el espectador cobre conciencia de que la historia real sólo contextualiza a los pequeños hechos de los personajes ficcionales. Pero esto, en realidad, debe inferirlo el espectador.

La tercera historia transcurre en Roma. La voz en *off* enlaza discreta, vaga y neutralmente los acontecimientos históricos precedentes:

²³⁵ Sobre estas ópticas hablaremos en el análisis. Pero podemos anticipar que la mirada pesimista del narrador se revela como la transmisión de la cruda verdad dirigida al espectador para concienciarle de su integridad humana.

“Después, una trágica demora en Nápoles... El 22 de febrero de 1944 llega un barco aliado. Angustiosa espera en Roma. Tras duras y sangrientas batallas... los alemanes huyen... Sus tropas se retiran por las calles de Roma. La ciudad recibe alegre a los liberadores... es el 4 de junio de 1944.”

Los planos de archivo adquieren un relativo sentido con estas informaciones generales transmitidas por la instancia extradiegética. Sin embargo, a diferencia de otros episodios, antes de iniciar el relato, un cartel nos lleva al mes de julio mientras vemos unas oscuras y nocturnas imágenes de las calles romanas. El marco temporal de la historia es de seis meses y se advierte un acusado tono melancólico en el tramo final.

El cuarto episodio nos conduce a Florencia. Las imágenes iniciales muestran convoyes que circulan por una carretera montañosa. A los pocos segundos y sin tomar apenas pausa la voz enfática del narrador informa que *“...las tropas alemanas huyen a través del Lazio... de Umbría y de Toscana... La batalla se reanuda en Florencia... A primeros de agosto parte de Florencia es liberada. Al otro lado del río los partisanos luchan contra alemanes y fascistas.”*

Mientras tanto hemos visto imágenes de tanques sacados de documentales de guerra. No llegamos a ver en el reportaje a los mencionados partisanos que sirven de pórtico al nuevo relato. Sólo cuando vayamos a conocer a los personajes de la ficción sí conoceremos a los antifascistas. En esta ocasión la búsqueda de los seres queridos por parte de la enfermera Harriett y su amigo Massimo (a Lupo, el novio y conocido jefe partisano, así como a la mujer e hijo respectivamente) permitirá conocer las

circunstancias de una ciudad aún cercada parcialmente por los alemanes. Pero lo más importante es que el espectador conoce todas las acciones de forma simultánea a los dos personajes.

La estructura del episodio de Florencia presenta básicamente cuatro bloques o segmentos desarrollados prácticamente sin solución de continuidad:

1. Presentación de Harriet: conocimiento de noticias inquietantes acerca de Guido Lombardi, fotógrafo de profesión, un conocido líder partisano y novio de la enfermera inglesa. Dentro del hospital también aparecerá Massimo. Pero éste va a pasar más desapercibido (de hecho, en un primer visionado, no tienes conciencia de su presencia dado que no interviene en ningún diálogo).

2. Encuentro en una plaza pública: (la piazza de Pitti, lejos del centro de la ciudad) Massimo y Harriet son conocidos amigos y deciden internarse por el interior de la ciudad para encontrar a los seres queridos. Como nota curiosa podemos señalar que los únicos momentos donde advertimos vida urbana es al comienzo del episodio (los habitantes de la zona ven pasar a heridos y ambulancias frente al hospital) y en el encuentro entre Harriet y Massimo. En el resto de la narración veremos una ciudad fantasma.

3. Trayecto de los dos personajes principales: presentación de los múltiples obstáculos que deben enfrentarse (hay, básicamente, tres filtros o fronteras delimitadas: 1ª A las afueras: dos partisanos les advierten del peligro y la locura que están haciendo. 2ª Un grupo de partisanos los detienen en medio de las ruinas. Cuando ya parece que han convencido a Massimo de la inviabilidad de su proyecto por alcanzar el barrio, Harriet se aleja de ellos para seguir por su cuenta. Pero Massimo decide seguir con ella. 3ª La cámara se desvía en el seguimiento de los protagonistas para

acudir al fusilamiento de tres fascistas. Harriet asiste a un agónico partisano y Massimo... ¿habrá encontrado a su mujer e hijo...?

4. Revelación de la muerte de Guido Lombardi: Harriet apenada por la noticia y muerto en sus brazos el compañero de Guido. Con esta situación se refuerza su soledad y por extensión la inopinada muerte de su novio ya que los ingleses están a punto de tomar la ciudad para ayudar a los partisanos.

El penúltimo relato constituye todo un hallazgo cinematográfico. Por un lado ejemplifica en gran medida el cine rosselliniano. Por otro, se desmarca del contexto bélico y nos lleva a un espacio religioso cargado de una significativa metáfora narrativa. Al mismo tiempo está integrado en medio de dos de los episodios más intensos y ásperos. Las imágenes documentales enseñan la zona de la Romaña con su geografía escarpada, algo muy distinto a lo visto en los anteriores. El narrador hace una somera descripción de dichas tierras: “*hay una muralla natural imposible de atravesar...*”. Tras esta introducción vemos unas breves imágenes de confrontación bélica donde los americanos están atacando la zona. La voz en *off* prosigue su intervención:

“...Cada pueblo debe defenderse del enemigo... que se defiende desesperadamente.”

Al final aparece el convento de San Francisco de Asís y encadena a los personajes de la próxima historia. Dicho relato presenta ocho acciones básicas:

1. La vida cotidiana de un convento en los últimos compases de la guerra.

2. El fin de la guerra: alegre celebración del convento.
3. Llegada al convento de los tres capellanes militares (John, Johnson y Martin) norteamericanos que solicitan pasar la noche allí.
4. Primer contacto de la comunidad franciscana con los tres curas norteamericanos mientras preparan las habitaciones.
5. Obsequio de víveres de unos campesinos y de los tres sacerdotes a los monjes.
6. Descubrimiento y escándalo para los franciscanos: un capellán es judío y el otro protestante.
7. Conversación entre el padre superior y el capellán católico: aquél trata de convencer a éste para que sus amigos se conviertan al catolicismo.
8. Cena: agradecimiento humilde y sentido del capellán católico.

En el sexto y último relato vemos, en un plano general, a un partisano muerto con flotador en el río Po. Es la única imagen de que se sirve el narrador (no diegético) para introducir el nuevo episodio y da algunas pistas sobre la naturaleza del episodio:

“Partisanos italianos y soldados americanos... luchan unidos como hermanos. Es una batalla que no se puede describir... pero cada vez es más dura... más difícil y más desesperante.”

Pese a la falta de una información más concreta el enunciado anticipa, de manera algo difusa, cuanto va suceder en la clausura del film. Es uno de los episodios que aportan más datos históricos en el interior de la ficción (sobre todo en la parte final) ya que en él se alude directamente a los Badoglianos y al tipo de trato humillante dispensado a los partisanos como

prisioneros de guerra. Como veremos en el análisis de la película, al llegar a este episodio trataremos de explicar este importante gesto que confiere al film un carácter algo más imparcial. Sin embargo, los últimos planos dicen mucho de la postura tomada por el sujeto de la enunciación al servirse de la instancia neutral del cronista. Cuando vemos los fusilamientos y el hundimiento de los partisanos en el agua de un modo seco y abrupto, la voz en *off* anuncia al espectador que estos trágicos acontecimientos transcurren durante los meses invernales:

*“Era el invierno de 1944. Al inicio de la primavera...
la guerra había terminado.”*

Gracias a la información histórica el espectador está infiriendo la inutilidad y el absurdo de esas muertes porque cuanto acabamos de ver no es más que un gesto rabioso de ira ponzoñosa de los nazis: saben que la guerra está perdida pero no desean admitirlo.

En cuanto a la estructura narrativa del episodio del valle del Po destacamos diez puntos nucleares:

1. Descubrimiento de un partisano muerto sobre el río con un flotador.
2. Un soldado americano y otro partisano rescatan el cuerpo sin vida del partisano.
3. Entierro del partisano descubierto en el río y reconocimiento del acoso alemán.
4. Recogida de la radio y búsqueda de víveres en casa de unos pescadores. Mientras, el comando antifascista informa por radio de la situación solicitando armas y víveres.

5. Se hace de noche. Esperan la llegada de algún avión. Encienden una hoguera como señal.
6. Está amaneciendo y el soldado norteamericano, regresa con un compañero, a la casa de pescadores en donde sólo ha sobrevivido, del ataque alemán, un niño que está llorando.
7. Los aviones americanos son ametrallados. Rescatan a dos pilotos de un avión que ha sido alcanzado por el ejército nazi.
8. Encuentro con otra patrulla de americanos y partisanos. Deciden ir a la playa para defenderse mejor del asedio alemán.
9. Rendición de los norteamericanos y partisanos por falta de municiones. Los alemanes los capturan y separan a los soldados americanos de los partisanos.
10. A la mañana siguiente son ametrallados dos soldados americanos al ver cómo tiran al río a los partisanos.

Así tenemos el arco temporal de los episodios: es de 20 o 21 meses²³⁶. Este período coincide con el que necesitó la coalición angloamericana para liberar a Italia del yugo nazi. Sin embargo, como hemos señalado más arriba, la duración de cada historia responde más al encuentro de lo real o del choque dramático entre los instantes dilatados y aquellos resueltos de manera bastante tosca e inmediata. Es difícil de precisar la duración narrativa (en términos de Genette) pues a lo largo del relato se suceden unas elipsis algo amplias. Lo más llamativo de *Paisá* es el escaso interés por narrar un relato con progresión dramática. La dilatación temporal de los sucesos anodinos (para poder descubrir esos hechos que pertenecen a la

²³⁶ En el relato del monasterio franciscano, el capellán militar católico habla de los 21 meses de campaña que ha emprendido, junto a sus compañeros, de forma paralela al propio avatar histórico.

realidad y que, hasta entonces, la cámara no había podido capturar²³⁷) obliga, pues, a romper la estructura reglada del relato clásico. De este modo Rossellini organiza el film en largas secuencias presentando, en cada una de ellas, una acción concreta.

Por ello mismo Rossellini nos plantea una interesante paradoja. Frente al abrigo de las imágenes de noticiarios, los pequeños relatos parecen estar más cerca de un documental verídico. La búsqueda de auténticos momentos esenciales permite transmitir esta sensación (máxime cuando en la parte final de la película la ficción se contamina de rasgos documentales gracias al eficaz recurso del montaje). Esta instantaneidad sería lo que el profesor Jesús González Requena denomina lo **radical fotográfico** cuando en el registro fotoquímico “...hay huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado”²³⁸.

Sin embargo el valor semántico de las imágenes en *Paisà* tendrá que adjudicarlo el espectador para asumir la producción de sentido gracias a la experiencia sufrida por ellas. Dada la temporalidad cinematográfica y el esfuerzo por narrativizar las imágenes (aunque de forma sumaria, en este caso) el público adquiere un conocimiento, un saber constatable con la propia realidad. Por tanto, cabría señalar la cercanía que tiene esta práctica fílmica con el **montaje prohibido**, término acuñado por André Bazin, con el que pretende formalizar el concepto de una determinada situación que “...depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción (...). Retoma sus derechos cada vez que el sentido de la acción no dependa

²³⁷ El cine narrativo clásico ya se había encargado de disimular el carácter representacional de la ficción. Todo relato es un universo homogéneo, cerrado y uniforme donde cada pieza debe estar articulado para el goce del espectador: la lógica causal y las expectativas están en función del deseo de éste.

²³⁸ Requena, Jesús: “*La fotografía, el cine, lo siniestro*”. Archivos de la filmoteca. Valencia, 1989, nº 8.

de la contigüidad física, incluso si ésta se encuentra implicada”²³⁹. Dicho también de otro modo, la construcción del imaginario cinematográfico se proyecta sobre la pantalla mediante la densidad espacial de lo real y el montaje es utilizado en los límites necesarios marginando o prescindiendo de técnicas como, por ejemplo, la alternancia del campo-contracampo. Este tipo de rutinas frustran la posibilidad de mostrar una acción simultánea. Y aquí reside una de las mayores audacias de *Paisà* respecto a la película que hiciera anteriormente Rossellini. La estrategia narrativa no está evidenciada y apela a la participación inteligente del espectador para abrochar el discurso fílmico. En este sentido podemos afirmar sin demasiada temeridad que *Paisà* da un importante paso hacia el cine moderno.

9.2. Génesis de la producción

Uno de los responsables para que *Paisà* pudiera realizarse fue Rod Geiger. Su papel en *Roma, ciudad abierta* determinó el que pudiera ser distribuido por los Estados Unidos y convertirla en un éxito de taquilla. Geiger llegó a Italia durante la guerra y su novelesco encuentro con el mundo del cine²⁴⁰ le animó a contactar con el productor Renato De Bonis, que fue el productor de *Desiderio* (1943-1946), la primera película de Rossellini en la que se apartaba ligeramente de la propaganda fascista, aunque ello obedeciera más a la incipiente colaboración del guionista Giuseppe De Santis. De hecho, el propio realizador siempre ha negado como suya esta película ya que, además, fue el ayudante de dirección,

²³⁹ Bazin, André: *Qu'est-ce que le Cinéma?* Editions du Cerf. Paris. 1975 / *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp. Madrid. 1990, pág. 77.

²⁴⁰ Pirro, Ugo: *Celuloide*. Madrid: Libertarias, 1990.

Marcello Pagliero, quien se encargó de terminar la película, montarla y estrenarla tres años después de iniciarse el proyecto.

Rod Geiger fundó la productora Foreign Film Production y se vinculó con la empresa italiana Organizzazione Film, dirigida por Mario Conti, para llevar a cabo un proyecto sobre la liberación del ejército americano en Italia. Curiosamente, al principio encargaron el guión a Klaus Mann, el hijo del célebre escritor alemán Thomas Mann y también al norteamericano Alfred Hayes, con la colaboración de Roberto Rossellini. Sin embargo pronto participaron los amigos del realizador (Sergio Amidei, Federico Fellini y Marcello Pagliero²⁴¹). Aún así nos puede resultar sorprendente la colaboración de varios guionistas después de ver los resultados finales de la película en la que destaca cierto aire de improvisación. Pero según Ángel Quintana “...la participación de los guionistas se limitó a la redacción de determinados episodios que formaron una serie de tratamientos escritos después modificados durante el rodaje.”²⁴²

De modo que en el guión original había siete episodios. Al final fue eliminado el relato titulado *La nurse* (La enfermera o niñera) y además se modificó la historia que fue escrita por Sergio Amidei, *Il partigiani del Nord*²⁴³ (El partigiano del Norte), por el breve relato que cierra la película.

La película se rodó entre enero y junio de 1946 con las siguientes localizaciones: Maiori, en la costa de Amalfi, para ambientar los episodios de Sicilia y el convento de San Francisco. En la historia de Nápoles

²⁴¹ El prestigioso escritor Vasco Pratolini colaboró en el episodio de Florencia.

²⁴² Quintana, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra. Signo/Imagen. pág.72.

²⁴³ El episodio *La nurse* se publicó en *el Dossier Paisà* de Rossellini y en el texto de Alain Bergala y Jean Narboni: Editions Cahiers du Cinéma / La cinémathèque française. *Il partigiani del Nord* aparece en el libro *Roberto Rossellini: il cinema, la televisione, la storia, la critica*, edición de Edoardo Bruno en las Actas del Congreso de la ciudad de San Remo (16-23 de septiembre, 1978).

emplearon las localizaciones de dicha ciudad. Respecto al episodio de Florencia, además de los lugares más emblemáticos también recurrieron a la Villa Roncioni ubicada en Via Lungomonte Lucchese. También se filmaron algunas escenas para el episodio de Florencia en la Via Lutezia nº 11 de Roma. En cuanto al relato que transcurre en la delta del Po, utilizaron la zona de Scardovari - Porto Tolle. Por último, y curiosamente, el relato que necesitó más *sets* fue el de Roma: Livorno, Moka Abdul, Cinema Florida situado en Via Francesco Crispi, y el estudio utilizado en *Roma, ciudad abierta*, el Capitani Film ubicado en Via de los Avignonesi nº 30.

Paisà fue proyectada por vez primera el 18 de septiembre de 1946 en la Mostra de Venezia, según el propio cineasta en muy malas condiciones: a las tres de la tarde, lo cual no facilitó mucho su promoción. Su salida a las pantallas italianas se produjo el 13 de diciembre del mismo año. Originariamente la película contaba con una duración de 126 minutos, pero sufrió varios cambios hasta alcanzar los 134 y los 116 minutos²⁴⁴.

Desde el principio, parece ser que Rossellini quería una película con un fuerte carácter documental en los hechos narrados. Su intención era retomar las mismas estrategias fílmicas de aproximación a la realidad llevadas a cabo durante la etapa fascista junto a Francesco De Robertis y reconducirlos hacia una dimensión moral. También deseaba trabajar en *Paisà*, con el mismo sistema que ya hiciera en sus filmes anteriores, esto es, trabajar lo más posible con exteriores naturales y prescindir, deliberadamente, de intérpretes profesionales para dar un plus de realismo a las imágenes. Estas exigencias personales no se cumplieron del todo, pues aunque la mayoría de los episodios se filmaron en paisajes naturales,

²⁴⁴ Todos estos datos han sido recogidos en el texto biográfico de Rondolino; Gianni: Op. cit. pág. 401. Las versiones que he podido conocer son la de las dos horas y seis minutos.

también se reconstruyeron algunos espacios en la costa amalfitana (muy próxima a Nápoles) como el castillo del primer episodio o el convento del cuarto relato (el que transcurre en la Romaña). Por otro lado, los actores italianos no eran profesionales. Quizás podría considerarse a Maria Michi, como la intérprete más profesional, que hace el papel de la prostituta Francesca en Roma y que ya trabajara en *Roma, ciudad abierta* en el papel de Marina Mari, novia del ingeniero comunista Manfredi. Su presencia obedecía, probablemente, a una petición personal de Sergio Amidei dado que era su esposa. Los actores americanos, al parecer, provenían de una pequeña compañía teatral. En cambio Fellini cuenta que el productor americano Rod Geiger tenía intención de firmar contrato con Gregory Peck y Lana Turner²⁴⁵, aunque se ha vertido mucha tinta sobre este asunto y hay que tomarlo con reservas, pues Rod Geiger explica su propia versión aclarando que inicialmente había establecido algunos contactos con actores de Hollywood. Entre ellos cabe destacar a Canada Lee y Frances Farmer. El primero, destacó en *Naúfragos (Lifeboat, 1944)* de Hitchcock con el personaje llamado Joe Spencer. La trayectoria profesional de Canada Lee se truncó al estar incluido en la lista negra debido a la caza de brujas de MacCarthy. Rod Geiger trató igualmente de traer a Italia a Frances Farmer, una actriz maldita cuya magnética encarnación hecha por Jessica Lange, en el film de Graeme Clifford, *Frances (Frances, 1982)*, nos puede dar una buena idea de la persecución constante que tuvo en la puritana sociedad norteamericana.

Pese a todo, parece ser que Roberto Rossellini siempre se negó a sostener que trabajara con actores profesionales en *Paisà*. Independientemente de que pueda o no ser cierto, lo que sí que parece

²⁴⁵ Faldini, Franca y Fofi, Goffredo (eds): *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milán: Feltrinelli. pág. 108.

evidente, a la vista de lo que la película nos muestra, es que ésta transpira un aire de *amateurismo* no sólo en la interpretación (por los espontaneidad de los intérpretes) sino en la planificación (por la gran cantidad de fallos de raccords y saltos de eje) y en la calidad fotográfica (por deficiencias de luz y el mal estado de la película). Al igual que sucediera en *Roma, ciudad abierta*, *Paisà* parece privilegiar la inmediatez de los hechos frente a una meditada construcción dramática. El cineasta emplea una serie de estrategias fílmicas que resulten naturales con el entorno y las personas, pues, su mayor prioridad es explorar la esencia de las imágenes. Para ello, como veremos en profundidad más adelante, conferirá un nuevo rumbo al concepto de realismo pensando que el mundo es una realidad existente anterior a cualquier hecho artístico. Por lo cual, su principal esfuerzo consistirá en descubrir el contacto primitivo con el mundo y ofrecer al espectador un nuevo modo de llegar a las ideas.

9.3. Primeras aproximaciones.

Gianni Rondolino afirma que “hablar de *Paisà* significa hablar de un film que, para la mayor parte de la crítica italiana y extranjera, fue considerado por largo tiempo la obra maestra de Rossellini”²⁴⁶. Incluso más que *Roma, ciudad abierta*, pues éste marcó el comienzo de su fama y su estructura narrativa es más convencional. *Paisà* fue vista de inmediato como un gran fresco histórico-social, donde los sucesos individuales y colectivos de un momento concreto del país estaban representados con enorme fuerza y dramatismo. Y más allá de las innovaciones expresivas, de la estructura del relato (siguiendo el modelo clásico) o de algunos defectos o ingenuidades,

²⁴⁶ Rondolino, Gianni: *Rossellini*. Torino: Utet. 1989. pág. 100. La traducción es mía.

lo que más impresionó entonces fue, sobre todo, su tensión moral y artística. Los sucesos trágicos o dramáticos son transmitidos a través de un estilo directo, sencillo, como si fuera un documental de actualidad alejado de todo adorno espectacular con objeto de apelar a la conciencia de lo **real**. No debemos olvidar que el público del momento (nos referimos al otoño de 1946) pretendía olvidar la crudeza de la realidad que le rodeaba y el efecto que tuvo la película, en cambio, fue golpear las conciencias. De ahí el atrevimiento al llevar a cabo un film tan alejado de las expectativas del público contemporáneo.

Con *Paisà* Rossellini pretendía enfrentar los problemas de Italia tras la caída del fascismo, la ocupación alemana, la guerra sobre el suelo nacional y la liberación como ya hiciera en su película anterior. El marco fílmico en *Paisà* es mucho mayor pues su intención es abarcar no sólo una ciudad con unos pocos personajes sino el país entero: desde el sur hasta el norte. Si en *Roma, ciudad abierta* la ciudad podía simbolizar el pueblo italiano, en *Paisà* los personajes representan las poblaciones de cada región con sus características, costumbres, ambientes, dialectos y culturas. El título del film alude directamente a esta idea ya que “paisà” es una expresión coloquial que se traduce como habitante o paisano del lugar. Y no sólo son los espacios los que se integran con los hombres, también los gestos o las acciones, así como los objetos, igualmente acaban por crear un carácter unitario y específico a todo ese fresco que nos parece tan cohesionado como verdadero. Rossellini pretende acercar, pues, la tragedia del país en su lucha contra la degradación y recuerda, tal como señala Quintana, “que las guerras no tienen héroes, ni protagonistas, sólo víctimas”²⁴⁷.

²⁴⁷ Quintana, Ángel: Op. cit. pág. 74.

Frente a esa obsesiva preocupación por atrapar la realidad, bien supo el cineasta que alcanzarla era harto difícil. Para aproximarse al menos, provocará una serie de tensiones entre la ficción y el documental, el melodrama y el reportaje periodístico o la formalización de acciones dramáticas y hechos espontáneos. Este juego de tensiones es lo que particulariza a *Paisà*. El continuo choque en el interior del film diluye la ilusión de una representación fílmica y nos conduce a un terreno movedizo donde comienza a advertirse una mirada generosa de la realidad a través del concepto de *attesa* o espera, que en el cine moderno sería el equivalente a los **tiempos muertos** narrativos, a la “no acción”. Lo cual dificulta una progresión dramática concreta en la acción narrativa, específica en la escritura clásica. La espera será entendida como el elemento que impulsa a las imágenes a insuflarles vida propia y al margen del hecho narrativo. Así pues, las imágenes parecen fluir de forma casi azarosa, aflorando así instantes de *revelación*, de *verdad*. Sin embargo, estos momentos auténticos no vienen de una espera vectorizada hacia una dirección concreta, no provienen de la relación causa-efecto, sino de una espera en el vacío, algo que refuerza su dimensión moral y existencial. De ahí que *Paisà* no sólo se haya constituido en uno de los films neorrealistas más relevantes sino en un punto de partida hacia la modernidad cinematográfica.

También podemos afirmar que esa minimización o condensación del relato se erige en un proceso de conocimiento mediante la experiencia emocional del devenir visual. Y en este sentido podíamos relacionar el cine rosselliniano con las películas de los hermanos Lumière, es decir, el cine documental que recoge una parcela de la realidad para que el espectador pueda deducir la función referencial de las imágenes primitivas. Jean Renoir afirmaba con enorme lucidez, en una estimulante conversación con Henri Langlois, que “la toma de vistas de Lumière poseen un alto valor

espiritual... porque dejan, al contrario de lo que podría creerse, toda libertad a la interpretación. Yo siento que ante esa toma soy libre de imaginar casi todo lo que quiera. Puedo imaginar la historia de esa mujer, el cansancio de los caballos... -aunque no estén cansados- puedo terminar la historia. Para mí no hay obra de arte si el público no colabora. La condición de la obra de arte es no explicitárselo todo al público sino permitirle imaginar también una parte de la acción, una parte de los sentimientos”²⁴⁸. Pero esa necesidad no ya de explicar sino más bien de describir los hechos por parte del cineasta parece acercarnos también a lo que serían las bases del cine moderno y a la concepción fenomenológica de Husserl: la exposición de los hechos a través de las conductas externas. La relación entre el cine primitivo y el moderno puede estar en esa cualidad reproductora de la cámara cinematográfica que sirve para ofrecer una **estética de la contigüidad**, definida por Juan Miguel Company. En ella se trata de lograr el mayor grado de “transitividad entre el objeto y su expresión”²⁴⁹. Es una estética donde la presencia de las cosas reales impone su propia norma, y donde el mundo pasa de ser un simple marco de la ficción a convertirse en el núcleo que precisa en gran medida del proceso representativo. Y como señala Quintana, “esta contigüidad puede estar basada en la potenciación del valor como índice del cinematógrafo, es decir, su capacidad para capturar las huellas de lo real o para la elaboración de un trabajo de construcción del mundo que debe privilegiar la importancia del ‘espacio de realidad’ como impulsor de una determinada estética realista”²⁵⁰.

²⁴⁸ Dicha conversación se efectuó en un documental televisivo cuya producción es de 1968, a cargo del Institut Pedagogique National, la Cinematheque Française y la Télévision Scolaire. El documental titulado *Louis Lumière (La vida en imágenes)* fue realizado por Eric Rohmer en colaboración con Jean – Pierre About.

²⁴⁹ Company, Juan Miguel: *La realidad como sospecha*. Madrid: Hiperión, 1986. pág. 69.

²⁵⁰ Quintana, Ángel: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado, 2003. pág. 66.

Por otro lado tenemos otro concepto rosselliniano que va ligado al de *espera* y que comenzará aplicar de forma sistemática a partir de *Paisà*. Se trata de la *revelación* de los grandes momentos. En cada una de las historias que transcurren en *Paisà* hay un final que cambia completamente los acontecimientos, adoptando de este modo la fórmula de revelación o muerte. Tanto en el primer como en el sexto relato el desenlace coincide con la muerte de los protagonistas. En los demás episodios existe un suceso que modifica el destino de los personajes o de la propia narración. Por ejemplo, en el episodio del convento se revela la emoción de la humildad franciscana; en la historia de Nápoles el soldado negro descubre, al final de su itinerario, las condiciones infrahumanas del huérfano *sciuscìa*. Sucede lo mismo en el relato de Florencia ya que la enfermera Harriet va en busca de su novio Guido, apodado el Lupo y líder de la Resistencia. Al final del episodio descubrirá la protagonista el triste final de su novio gracias a que la mujer escucha las agónicas palabras de un partisano moribundo.

Esta combinación esencial de la *espera* y la *revelación* servirá de plataforma para establecer la desdramatización rosselliniana. Quintana afirma que *Paisà* “abre por primera vez las puertas de la modernidad en el cine italiano al proponer una ruptura de los códigos del Modo de Representación Institucional. A medida que se desarrolla la película, la estructura narrativa de los diferentes episodios se abre y rompe con los recursos melodramáticos de la narración cerrada”²⁵¹. Algo muy distinto comprobamos en su anterior film. Tal como vimos en *Roma, ciudad abierta* su estructura es lineal, con una diáfana progresión dramática donde la lógica causal imponía su ley. En *Paisà*, Rossellini abandona el juego retórico de la lógica causal de las acciones narrativas para incorporar un nuevo modo de

²⁵¹ Quintana, Ángel: *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.1997. pág. 93.

transmitir la emoción en el relato mediante la dialéctica de la **espera** y la **revelación**.

Además existe otro rasgo básico en las estrategias de la película que nos ocupa. Nos referimos al uso de la *elipsis*. La mayoría de los relatos de *Paisà* cuentan con el empleo sistemático de la elipsis para que el espectador pueda jugar un papel activo en la lectura del discurso de la película. Porque, en este caso, la omisión informativa no sirve únicamente para eliminar determinados hechos y focalizar los que conduzcan a las acciones que interesen. Aquí las elipsis presentan tales huecos que, como dice André Bazin, “mejor valdría decir lagunas.”²⁵² Estos importantes agujeros nunca son aclarados y sólo resta establecer una interpretación de los hechos mediante los fragmentos - segmentos narrativos que nos proporciona cada episodio-. De ahí la radicalidad de *Paisà* frente a *Roma, ciudad abierta*. Pero este recurso surge de la decisiva influencia que tuvo para Rossellini la literatura moderna. El propio André Bazin fue el primero en descubrir que *Paisà* llegó a ser “...sin duda el primer film que supone una equivalencia rigurosa con un libro de novelas cortas.”²⁵³

Aunque no solamente se refiere a la extensión narrativa, sino a la misma estructura, al desarrollo de algunos usos literarios del relato corto y a la propia naturaleza estética de los episodios que parecen inspirarse en grandes escritores norteamericanos precursores de la novela moderna como Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner o John Steinbeck. Esta observación tan certera del crítico francés fue admitida abiertamente por Rossellini en 1949 cuando explicaba sus intenciones estéticas:

²⁵² Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?* París, Éditions du Cerf, 1981/*¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.1990. pág. 309.

²⁵³ Bazin, André: Op. cit. pág. 308.

“...Necesito ver a las personas y las cosas de cada lado, debo poder servirme del corte, de la elipsis y del monólogo interior. No con el objeto de hacer, para entendernos, lo mismo que Joyce sino aquello que hizo Dos Passos.”²⁵⁴

De modo que las acciones narrativas movilizan la historia evitando cualquier tipo de explicación psicológica de los personajes y tratando así de perfilar individuos que están inmersos en un paisaje o espacio real. Así pues, el personaje de ficción ya no forma parte de la construcción imaginaria, sino más bien de una proyección real, de una relación especular donde éste parece estar arrojado a un mundo abierto, caótico y absurdo. Al contrario que en la narración clásica, la cual precisa de una diégesis cerrada, organizada y homogénea para generar la ilusión de un mundo cargado de sentido.

Existe, en *Paisà*, además del tema sobre la lucha por la liberación de Italia, otro gran asunto que el cineasta romano desarrollará en futuros films como *Te querré siempre* o *Stromboli*. Nos referimos a la problemática de la *alteridad* y la integración entre diferentes culturas. El problema de la extranjería y la comunicación serán argumentos comunes ya que los acontecimientos históricos obligaron a los italianos a convivir con los liberadores del fascismo. La vida social y ordinaria se hace más compleja durante la posguerra y la convivencia de los extranjeros con el pueblo italiano comenzaba a repercutir en las costumbres y conversaciones coloquiales. Los seis episodios de *Paisà* presentan, más o menos, a una

²⁵⁴De Angelis, R.M.: “*Rossellini Romanziere*” Cinema, nº 29, diciembre 1959, pág. 356.

docena de personajes distribuidos a lo largo de toda la península y también nos muestran las contaminaciones en las costumbres así como el choque entre cuatro culturas diferentes: la italiana, la americana, la alemana y la inglesa.

Además del seguimiento de la crónica histórico-social, de la dificultad en la comunicación, *Paisà* apunta otro de los argumentos más queridos por Roberto Rossellini: el sentimiento místico del hombre a través del contacto con la naturaleza y el acercamiento a la concepción sencilla y modesta de la vida franciscana. Dicha aproximación personal del cineasta podremos rastrearla en posteriores films como *Stromboli*, *Francesco, juglar de Dios*, *Los Hechos de los Apóstoles* y *Agostino d'Ippona*. En ellos encontraremos sendas reflexiones acerca de la tendencia a armonizar y unificar las distintas iglesias cristianas.

Pero, antes de comenzar con el análisis pormenorizado de los episodios que consideramos más interesantes para comprender la estética rosselliniana, debemos precisar cuáles son las coincidencias formales entre *Roma, ciudad abierta* y *Paisà* con el objeto de percibir mejor sus derivaciones fílmicas. En primer lugar, en ambas películas el realizador ha tratado de materializar la estética del documental transmitiendo cierta sensación de inmediatez, de improvisación, de provisionalidad en definitiva. Esto ocasionaba ya, en *Roma, ciudad abierta* una suerte de pugna constante con el marco de la ficción. A través de una nueva forma de construcción narrativa se pretende dosificar la emoción teniendo en cuenta el concepto de la revelación.

El guionista y realizador marxista Giuseppe De Santis renovó el concepto de tesis mediante las teorías de Pudovkin. Esto significaba la

elaboración de un discurso fílmico que pudiera cambiar las bases de la realidad social con el peso de la ideología. Dicho de otro modo, el conflicto dramático y la definición psicológica de los personajes debían estar puestos al servicio de una conciencia ideológica. Esta concepción *gramsciana*, específica del llamado *neorrealismo social*, entendía que la realidad servía como nutriente o humus para la construcción del imaginario del cineasta y luego apoyarse en la plástica y expresión visual con el fin de manifestar las ideas que puedan asimilar y cambiar al espectador. Dicha concepción materialista del realismo nada tiene que ver con las dos películas de Rossellini. Su preocupación no era apelar a las conciencias del espectador desde el punto de vista ideológico, sino más bien dar constancia de los acontecimientos esforzándose en facilitar a éste un mayor grado de libertad y la necesidad de recuperar la dimensión moral del hombre procurando descubrir en la estética una ética.

9.4. Análisis fílmico de Paisà.

A continuación vamos a detenernos en las peculiaridades de *Paisà* que, junto a *Roma, ciudad abierta* y *Alemania, año cero* conforma la denominada **trilogía de la guerra**. Estas singularidades comportan, del mismo modo, las bases principales del cine de Rossellini. Para ello hemos considerado seleccionar el primero, el cuarto, el quinto y el sexto episodios de *Paisà* con el fin de resaltar los aspectos más específicos. Aún así, cuando lo consideremos oportuno, haremos referencia a aspectos concretos sobre el resto de los episodios.

En primer lugar, cada una de las historias de la película viene precedida por unas imágenes documentales que nos recuerdan los

noticiarios del Istituto Luce²⁵⁵. Con estos planos, sacados de los archivos cinematográficos, se pretende ofrecer la historia oficial o la macrohistoria mediante un tono levemente enfático. Pero estos reportajes no tienen nada de peculiar. Estamos frente a unos vulgares documentales históricos en los cuales se han utilizado algunas convenciones sobre la reproducción de la realidad que la convierten en testimonio de una parte de la misma y, por consiguiente, en un reflejo parcial de los acontecimientos de la Historia. Por tanto, esta visión sesgada de los hechos en los documentales se enfrenta a la pequeña crónica, a la microhistoria donde el devenir de las imágenes servirá al espectador como efecto revelador de la experiencia y el conocimiento.

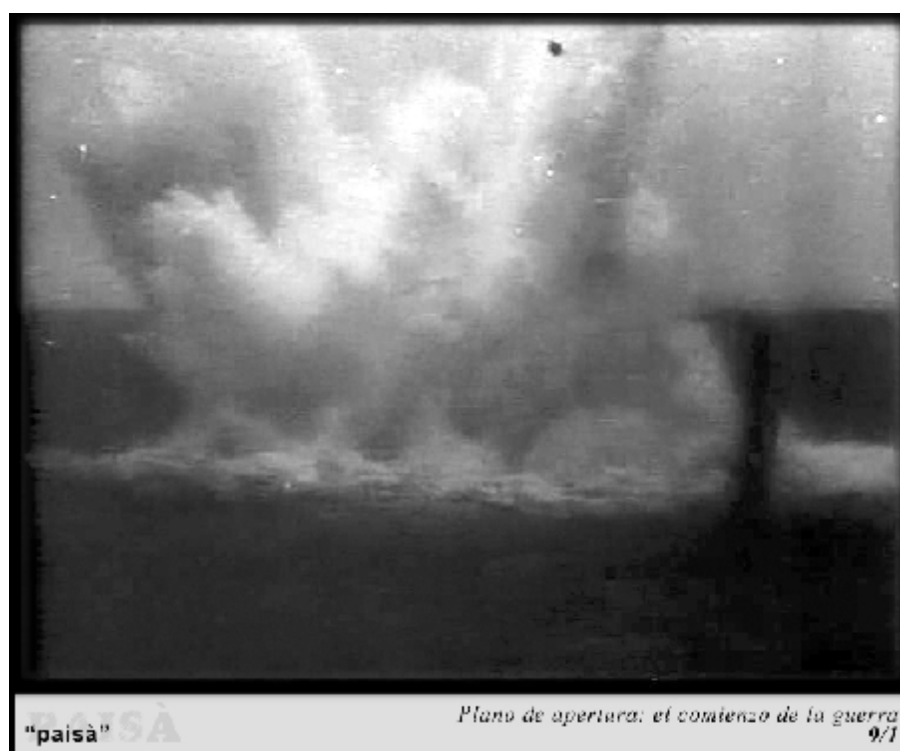
9.4.1. Primer episodio: Sicilia.

a) La introducción documental.

Antes que nada, conviene recordar que las imágenes documentales probablemente fueron filmadas dos años antes de la realización de la película, por lo que su margen temporal hoy requiere dos posibles lecturas. En primer lugar debiéramos considerar, para el público contemporáneo al film, que tales testimonios visuales conferían una enorme proximidad histórica y por tanto el valor de su inscripción cobró mayor fuerza como registro de una crónica reciente. Digámoslo de otro modo: aunque los acontecimientos ya habían ocurrido, el espectador tenía muy presentes los hechos y por tanto aquellas imágenes adquirirían necesariamente una contemporaneidad, dado que todavía estaban bajo los efectos de la

²⁵⁵ El Istituto Luce era un estudio cinematográfico establecido en Roma y fundado por el fascismo italiano. Contaba con platós y laboratorios, así como un importante departamento para la producción de reportajes sirviendo de plataforma propagandística.

contienda. Y en segundo lugar, para el público actual las imágenes cobran una diferente perspectiva. Se pueden ver más como archivo o memoria audiovisual: no tenemos que perder de vista que los diferentes episodios mostrados en la película son casi contemporáneos a las mismas imágenes documentales y, por tanto, no hablamos de una película histórica o de época. La producción del film coincide con los hechos y en este sentido se habla de una crónica coral. De modo que las imágenes documentales, vistas hoy, le confieren un valor más neutral debido al tiempo que nos separa de los hechos históricos reflejados en los planos periodísticos.



Para empezar con el análisis del primer episodio conviene ir al documental que sirve de introducción al relato dramático. Y la primera imagen que abre el documental nos llama la atención porque ya nos ofrece

un detalle significativo. Se trata de un plano general (desequilibrado pues la cámara oscila) del mar embravecido. En el centro de dicha imagen observamos de inmediato la explosión de una bomba. Este plano inaugural, curiosamente, parece rimar con aquel que cierra la película. Pero, en este caso, ya no se trata de imágenes documentales sino de las que filmara el cineasta para el último episodio. Aquí las aguas están calmadas y sólo vemos cómo los nazis arrojan, de forma abrupta, los cuerpos aún vivos de los partisanos. Se trata de uno de los finales más desgarradores que se hayan hecho jamás. No sólo por la ausencia total de concesiones, por su violencia, sino también por lo absurdo que resulta este crimen colectivo pues tal como sugiere la última nota informativa de la voz en *off* (de Giulio Panicali²⁵⁶) por su completa inutilidad:

*“Era el invierno de 1944. Al inicio de la primavera...
la guerra había terminado.”*

Así pues, los alemanes ya sabían que tenían la guerra perdida y esos últimos gestos bélicos respondían más a una rabiosa reacción.

Este análisis comparativo de los planos que abren y cierran la película nos sirve para comprender la trayectoria emprendida por el espectador. Pasa, de un lado, por el inicio de la contienda, por la tensión que pudo padecer el ejército liberador de la represión fascista al desembarcar en Italia, hasta llegar a las últimas resistencias donde nos presenta una falsa

²⁵⁶ Giulio Panicali fue actor de películas como *Tenebre* (1934) de Guido Brignone, siendo sus protagonistas Ugo Ceseri, Vasco Creti, Isa Miranda; *É caduta una donna* (1941) de Alfredo Guarini cuyos intérpretes fueron Isa Miranda y Rossano Brazzi, o *Bengassi* (1942) de Augusto Genina, siendo los actores estelares Amadeo Nazzari y Fosco Giachetti. Pero su labor como doblador fue más fecunda: *Noi vivi* (1942) de Goffredo Alessandrini; *Addio Kira* (1942) de G. Alessandrini (doblado en ambas películas a Sennuccio Benelli); *La Fornarina* (1943) de Enrico Guazzoni doblando a Walter Lazzaro (no acreditado) o *L' Abito nero da sposa* (1945) de Luigi Zampa, que doblaba a Enzo Fiermonte.

tranquilidad y lo que realmente conocemos es la muerte. Así, la primera explosión manifiesta la ruptura de la tranquilidad marítima y la lucha encarnizada con el enemigo. El paisaje natural ha sido brutalmente alterado y el ejército norteamericano tendrá el objetivo de restablecer la calma y el orden. Pero, como vemos, en el último plano del film, la calma va a costar muy cara. Hará falta el sacrificio de muchas vidas para que las aguas vuelvan a su cauce normal. Por tanto, pasamos de una imagen viva a otra violenta y brusca. De un gran plano general vamos a un plano medio corto. De la caída de una bomba mortífera al mar, a la de los partisanos que están todavía vivos en las aguas pantanosas del Po y que nos lleva a la muerte como única solución o destino. Los cuerpos se van hundiendo en el fondo de las aguas y la conclusión pesimista del discurso no es otra que el rastro de las víctimas, la muerte. Tal masacre no ha tenido ningún sentido por tratarse de un acto inhumano. Así pues, en términos dramáticos podríamos ver en estas dos imágenes una simetría visual. Pero la frase hermenéutica o imagen que condense el relato fílmico ya es más difícil verla aquí. En el plano de apertura de *Roma, ciudad abierta* sí era posible encontrarla dado su inscripción simbólica y su condensación narrativa. Además, permitía reconocer el trayecto o la progresión dramática efectuada hasta alcanzar la clausura. Partir de una imagen inaugural del drama presentado, obligaba al espectador a llevarlo a la resolución del conflicto (representado por el futuro de la capital del país). En este caso, en *Paisà*, tal construcción visual queda anulada por la presencia de la misma muerte.

Volviendo al bloque documental, podemos añadir que, si el primer episodio, incluyendo el reportaje periodístico, tiene una duración total de casi veintidós minutos éste sólo cuenta con cuarenta segundos. Por tanto, evidentemente, ya nos avisa de la prioridad que posee el pequeño relato respecto a los noticiarios. La primera introducción de la macrohistoria o

historia oficial presenta trece planos que están acompañados por la voz en *off* en sólo tres momentos. El primero inaugura la emergencia de dicha instancia enunciativa concretando el marco histórico y geográfico de los acontecimientos:

*“noche del 10 de julio de 1943²⁵⁷. La flota
norteamericana lucha en la costa de Sicilia.”*

Esta voz aparece con la imagen que abre el reportaje periodístico y, a su vez, certifica la veracidad del testimonio a través de un tono discretamente enfático. Pero si no fuera por los datos proporcionados mediante la voz garante, no sabríamos con precisión su referencialidad. De hecho, nadie nos puede negar que estas imágenes bien pueden ser de cualquier otra parte del país, o puedan ser de cualquier otro conflicto. Lo importante, entonces, es su función informativa y su bajo grado de referencialidad espacial. Aunque el marco temporal está claramente definido para que al espectador pueda servirle como una aportación diegética ulterior.

Ya hemos dicho que en el plano que abre el documental observamos el mar picado. La cámara oscilante mimetiza el movimiento marítimo. Pero enseguida advertimos la explosión de una bomba en el centro de la imagen y también comprobamos un pequeño detalle en el mismo plano: a la derecha de la detonación apreciamos un periscopio, por lo que podemos entender que el enemigo se encuentra muy cerca de los aliados. Los planos sucesivos nos muestran la flota angloamericana, en medio de una gran columna de

²⁵⁷ Algunos textos señalan que fue el 9 de julio el desembarco en Sicilia (véase la cronología de Quintana en *El cine italiano 1942-1961*). Debemos también precisar que las informaciones documentales no hacen una contextualización general de la situación política del país frente a la liberación sino simplemente describen el recorrido que realizó el ejército angloamericano.

humo, preparándose para desembarcar al sur de Italia. La cámara sigue balanceándose como testigo del suceso, viendo a distancia la operación militar del desembarco. El punto geográfico lo sabemos por la voz en *off* ya que las imágenes no nos detallan nada. Sólo percibimos un reparto proporcional de la masa visual con un 50 % para el mar y otro tanto para el cielo, a lo largo de este breve documental. Por otro lado, a medida que se van mostrando cada una de las imágenes, hay una mayor reducción escalar de planos. Pasamos de grandes planos generales a planos medios en las tres últimas imágenes. En ellas vemos, en primer lugar, media docena de embarcaciones militares y a partir del sexto plano se anticipan los acontecimientos. La segunda ocasión en que aparece la voz en *off* informa de que “*horas después se inicia el primer gran desembarco*”. Este enunciado tiene por objeto subrayar el decisivo momento histórico, al mostrarnos en las sucesivas vistas generales, el contingente bélico con que cuenta el ejército norteamericano: siete globos aerostáticos volando por el cielo y debajo de éstos otras siete navegaciones alineadas en fila.

Sin embargo los últimos cuatro planos nos presentan a los soldados americanos acercándose a la costa siciliana. De esta manera nos llevan, gradualmente, del documental a la ficción. En el último plano la cámara también es oscilante como signo específico de las dificultades técnicas por las que ésta atraviesa para testimoniar el suceso. La cámara se encuentra a la altura de unos matorrales y, tras ellos, a la escasa luz nocturna, se observan unos carros de combate que ya han pisado tierra. La tercera presencia de la voz en *off* vuelve a surgir en este último plano, aportando información precisa para dar el relevo a la ficción:

*“al amparo de la noche...las patrullas angloamericanas
entran en territorio italiano.”*

El paso del noticiario al relato de ficción se va a realizar de inmediato: a través de un rápido encadenado. Pero las notas musicales empáticas serán las que asegurarán al espectador que ha entrado en el reino del drama fílmico. Un nervioso y rítmico compás favorece el tránsito de los géneros fílmicos: de los archivos cinematográficos pasamos al presente, a la ficción, bajo una atmósfera amenazante. Serán, pues, las imágenes de la ficción las que precisen la **verdad** de los acontecimientos.

b) Imágenes ontológicas de la ficción.

A continuación procederé a analizar básicamente los cuatro aspectos que me han parecido más definatorios del episodio en cuanto a las estrategias efectuadas dentro de la estética y la ética rosselliniana: en primer lugar quisiera mostrar la reacción de la clase pudiente (aunque, curiosamente, el pueblo parece estar dominado por asalariados humildes dedicados a la pesca) que recela de la liberación americana. En segundo lugar tengo intención de desentrañar algunas operaciones dramatúrgicas empleadas en este breve relato, como las diferentes ópticas empleadas por los personajes nucleares de la ficción sobre el espacio simbólico del castillo. También el uso del fuego será otro ejercicio dramático que, como veremos, servirá para estructurar el propio relato. Por otro lado quiero estudiar pormenorizadamente la escena mágica entre el soldado Joe y Carmela. Y para terminar es imprescindible comprender el final con el objeto de comprender el concepto de la revelación del conocimiento en el espectador.

Durante los primeros planos de la ficción se nos presenta a una patrulla americana que avanza en la noche descendiendo una vieja montaña. Mientras la cámara sigue al pequeño regimiento por el agreste paisaje,

compartimos a distancia sus pasos, y vemos junto a ellos una casa en llamas en lo alto de la colina y también la llegada de éstos a un pueblo siciliano (todas estas imágenes son expuestas con leves panorámicas de seguimiento). Poco después de que el capitán descubra, junto a la patrulla militar, que han penetrado en un pueblo, el espectador habrá advertido un corto y rápido *travelling* hacia adelante en mimético desplazamiento con los soldados que están pegados al muro de una estrecha calle. Este llamativo movimiento sirve para que el espectador pueda compartir la misma circunstancia que los personajes.²⁵⁸

El dispositivo fílmico, muy alejado de las técnicas del documental, sirve, de igual modo, para confirmar al espectador el carácter ficcional que las imágenes van a tener a partir de ahora. El punto de vista de la narración es estrictamente parcial: vemos lo que los soldados perciben y, por tanto, cualquier dato que no se encuentre en este marco de acción no va a ser, por tanto, revelado al espectador. Es importante destacar esta particularidad. En el cine clásico podemos advertir a un narrador omnisciente que proporciona todas las claves de la diégesis y los personajes para su absoluta comprensión: no hay lecturas varias. Sin embargo, aquí ya encontramos una sustancial diferencia con las imágenes documentales. Como señala Christian Metz²⁵⁹, la *actualidad* del cine está en la transmisión al público de enunciados plenamente asertivos: el “así es” de las cosas, sin ningún margen para la ambigüedad. Frente al *haber-estado-allí* de la fotografía, el *estar-*

²⁵⁸ He omitido a propósito el primer acercamiento de la cámara a la patrulla. Esto ocurre antes de acceder a la entrada del pueblo, visto desde las afueras. La cámara realiza una panorámica de seguimiento de los soldados entrando en la aldea. Cuando están comenzando a penetrar, la cámara realiza un tímido y breve movimiento de *travelling* lateral hacia la derecha como un gesto emergente del sujeto de enunciación que está espíandolos. Sin embargo hemos querido empezar con la entrada misma al pueblo pues consideramos que es un punto inflexivo importante para el público: es aquí cuando ya tiene constancia del protagonismo de dichos personajes.

²⁵⁹ Metz, Christian: “Acerca de la impresión de realidad en el cine”, en *Ensayos sobre la significación el cine*. Buenos Aires. Ed Tiempo Contemporáneo, 1972.

aquí del cine da al espectador la sensación de asistir al desarrollo de un fenómeno en el momento preciso en que éste se produce. De modo que la impresión de realidad se articula entre el objeto percibido y el hecho de su percepción. Así, el dispositivo fílmico del *travelling* equivale a la emergencia de un signo expresivo practicado por el narrador implícito para que lo comparta el espectador. En este caso no es más que el seguimiento próximo de los soldados en el internamiento del pueblo hasta alcanzar el espacio nuclear: la plaza. Este espacio urbano, que supone el punto de encuentro entre los habitantes de cualquier población, es el punto cardinal para la localización de los vecinos con su entorno. Si señalamos esta observación responde al objeto de indicar la ausencia generalizada de este marco en el neorrealismo italiano. No es baladí esta apreciación ya que una imagen frecuente de la tendencia cinematográfica de la postguerra era presentar al ciudadano perdido por entre las calles sin encontrar, a modo de metáfora, su rumbo vital. El desplazamiento errante de los personajes neorrealistas obligaba a la desaparición de la plaza. Gian Piero Brunetta se expresaba en similares términos a la hora de establecer la mirada estereoscópica del cine de posguerra. Si la plaza es “...el lugar urbano por excelencia donde la comunidad es reconocida y respetada, las primeras películas del neorrealismo, como *Roma, ciudad abierta, Paisà* o *Sciuscià* evitan representarla haciendo deambular a los protagonistas dentro de una ciudad que ha perdido el centro urbanístico.”²⁶⁰

Para el neorrealismo el hombre representado nacía del sufrimiento, de la Resistencia y no tenía necesidad de hacer confluír sus tensiones y sus

²⁶⁰ Brunetta, Gian Piero: *Cent'anni di cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari Economica Laterza, 1995. págs.30-31.

confusas esperanzas del futuro en la plaza²⁶¹. Por eso ahora cobran protagonismo las periferias, los barrios proletarios, las iglesias, teatros, estaciones, las pequeñas calles, etc. Sin embargo, en este episodio, reconocemos este lugar urbanístico de forma singular. Será donde los vecinos de la población encuentren y reconozcan a los americanos, aunque la dificultad de los distintos idiomas produzca cierta confusión al principio de este encuentro.

Pero, volviendo al punto donde nos habíamos quedado, los soldados tienen la misma información que el espectador. Acaban de internarse en la pequeña localidad siciliana ignorando si los alemanes pueden aparecer por cualquier rincón. En este significativo momento dramático las imágenes vienen además animadas por la misma música rítmica y amenazante con la que arrancara el episodio, aunque ahora suena con una mayor intensidad. Con ello se pretende destacar el supuesto peligro que se les avecina. Los americanos se encuentran resguardados al borde de una esquina que da a la plaza del pueblo. Y, la cámara, ubicada junto ellos recoge sus temerosos pensamientos: “*Si los alemanes nos descubren... estamos apañados*”. Pero el narrador no se molesta en convertirse en figura demiúrgica para informar o anticipar al público cuanto sucede realmente, esto es, para confirmar si el enemigo militar está o no próximo a los protagonistas. Por ello la cámara se emplaza al lado de ellos: para ver lo mismo. Mientras que la música cumple con la descripción emocional de los soldados. Entonces, el capitán ordena a dos de ellos que vayan de avanzadilla para investigar. Pero la cámara se

²⁶¹ No me resisto a señalar el bello y emotivo film de Giuseppe Tornatore *Cinema Paradiso*, estrenado en España el 19 de diciembre de 1989. En dicha película, la plaza es el espacio simbólico del relato. Como detalle significativo, el loco del pueblo (único vecino de la localidad que no cambia su actitud con el paso del tiempo hacia el protagonista) reivindica su espacio vital: “Esta plaza es mía” llega a sostener en el transcurrir de los años. Aquí la plaza escenifica los ojos del pueblo, al ser testigo de los acontecimientos importantes del relato, aunque también acoge los espacios representativos de la población: bar, cine, ayuntamiento, iglesia...

queda al lado del resto de la patrulla manteniendo la misma perspectiva y a su vez conservando el clima de peligro. Sólo cuando vuelva a dar la orden a otro militar la cámara se decidirá a seguir los pasos de este último con una panorámica de seguimiento hasta colocarse delante de una barcaza, en un plano medio general de la plaza del pueblo. La cámara no se alejará demasiado del soldado que acaba de entrar en la plazuela, porque, mientras ya comenzamos a oír confusamente los lamentos de una mujer (“*¡Está muerto, está muerto!*”) vemos un nuevo y expresivo primer plano del soldado manifestando confusión al mirar hacia los extremos del encuadre. De hecho, la música que avisaba del posible peligro ha desaparecido y la siguiente imagen nos vuelve a mostrar un plano general de situación para darnos la relación espacial entre la mujer y el soldado. Sin embargo, el enfático gesto de contrariedad (por las deficientes dotes interpretativas) del soldado anuncia ya que parecen estar fuera de peligro. Pero la mirada de éste hacia la mujer provoca un fallo de *raccord* puesto que el soldado se dirige hacia el lado derecho del plano, en lugar de mirar por la parte superior del mismo. Creo que, probablemente, esto ha sido realizado a propósito con el objeto de generar confusión en el público. Porque de eso trata la primera cuestión que deseaba analizar en este episodio: la muestra de los sentimientos contrariados, los celos y confusión de los italianos al recibir a los americanos. Por tanto considero que este error persigue, en cierta manera, un efecto sinestésico visual, con el objeto de dar la impresión real de embarullamiento por parte de los mismos personajes frente a la situación que se les presenta.

Asistimos a un plano general corto caracterizado por su estatismo ya que el plano carece de movimiento alguno y cuya duración excede el tiempo habitual de observación. Sin embargo, lo importante en esta imagen reside en el problema de comunicación entre los diferentes personajes que se han

congregado en dicha circunstancia extraordinaria. Por un lado tenemos a la patrulla americana, situada tras el barco, esperando la traducción de Toni, quien se encargará de aclarar el motivo que les ha llevado a estar ahí. En segundo lugar, después de que la primera mujer se percatara de la presencia del grupo militar, le han secundado otros habitantes de la pequeña localidad. Entre ellos destaca un señor alto ataviado con un elegante traje negro que, en medio de la confusión lingüística inicial, saluda cordial y tímidamente a los militares al tomarlos por nazis: “*Les enseñaremos el pasaporte. ¡Hola camaradas! ¡Bienvenidos! No han desembarcado, ¿verdad?*”. Sin embargo, en este plano largo sostenido, Toni comienza a hacerse comprender y un joven despierto les reconoce como americanos. Entonces el hombre atildado responde con enojo:

“¡Qué americanos! Se esconden bajo tierra... y así se quedan: ¡en posición horizontal!”

Esta reacción no obtiene respuesta ni de los americanos, porque no logran entender lo que dice, ni de los vecinos del pueblo porque no ven motivos para tal enfado. De hecho Toni, el traductor militar, aprovecha el hueco de silencio provocado por el burgués para informar a su tropa de que los vecinos ya “*empiezan a entender que somos americanos*”.

En el momento en que los soldados deciden dirigirse hacia la parroquia, el hombre orgulloso y acomodado se da por aludido y exclama nervioso en un par de ocasiones para disimular su actitud oportunista: “*¡Americanos aquí! ¡Americanos!*”. Sin embargo, el burgués volverá a recelar de los americanos y sus inclinaciones ideológicas quedarán ya patentes, hasta el punto de que recibirá una inmediata contestación ante su actitud. Esto ocurre poco después de que la patrulla entre en la iglesia y

compruebe que los vecinos estaban velando a un joven fallecido (probablemente por las balas alemanas). La madre de éste, desconsolada, se dirige hacia el capitán y el intérprete:

“Mi hijo era soldado. Estaba aquí hace diez días. ¡No hizo daño a nadie! ¡Pobre hijo mío!”

El capitán no comprende los lamentos de la mujer y solicita a Toni que le traduzca. La sucesión de los planos medios es constante y el espectador tiene una idéntica sensación de desconcierto a la de la patrulla militar. Cuando Toni procura calmar a la mujer dolida por la muerte de su hijo ésta reacciona sorprendida porque se percata de que un soldado habla en italiano. Curiosamente en esta escena Rossellini realiza, mediante un plano americano, una elaborada composición triangular creada por la figura del capitán, que hace de vértice, la mujer, emplazada en la izquierda y Toni al otro lado. Si nos detenemos en este encuadre es para demostrar que el cineasta, pese a su relativa improvisación, tenía plena conciencia de la eficacia compositiva. La relación figurativa de los tres personajes economiza la escena dramática: las dificultades de comunicación en una funesta circunstancia por la muerte de un joven paisano.

Debemos destacar que la elección de Rossellini de escoger planos medios o americanos durante esta secuencia, obedece a una expresiva intención de interrelacionar el espacio dramático con los personajes no para favorecer el rasgo de verosimilitud que se exige en cualquier relato fílmico, sino para conformar el vínculo de proyección especular del espectador con lo real. Esta misma gama escalar de planos pudimos comprobarla ya en *Roma, ciudad abierta* y no es algo exclusivo de la trilogía de la guerra que abordamos, sino más bien parece un rasgo estilístico del cineasta que nos

ocupa. La proximidad que propician estas imágenes se deriva de ese contacto verdadero entre los americanos, que realmente se encuentran en situación de extrañeza con la dificultad de comunicación. Aunque hay una buena voluntad de entenderse entre ambos colectivos y esa abierta actitud permitirá una contaminación social y lingüística con el paso de los días durante el período posbélico²⁶². Esta nueva situación quedará patente a partir de la complicidad de Toni con los paisanos de la zona, al esforzarse por transmitir su vínculo familiar con las tierras que están conociendo. El plano americano, en el que la mujer pregunta a Toni si es italiano, queda sostenido durante el tiempo suficiente para evitar que el diálogo resulte falso por el efecto del montaje. De modo que asistimos, en el citado plano, a la presentación personal de Toni: “*Mi padre es siciliano. Nació en Gella*”²⁶³. De repente aparece un anciano (por el extremo izquierdo del encuadre) que escucha las palabras de Toni, se acerca a él y simpatiza al manifestar entusiasmado: “*también soy de allí. ¡Un americano de Gella!*”. Entonces, por corte directo, vemos al burgués que no confraterniza con el soldado norteamericano pese a sus orígenes próximos, aunque comprobaremos de inmediato que sus recelos se deben más a la intrusión del ejército: el espectador lo advierte en un nuevo plano medio a través de su gesto serio y arrogante. La expresión adusta de éste respecto a Toni nos da a entender la escasa simpatía que profesa hacia el soldado americano, al alejarse hacia el lugar donde se ha formado un nuevo corro de gente.

²⁶² Sobre ello en el episodio de Roma quedará manifiesto escuetamente.

²⁶³ Está situada en la costa sur de Sicilia. Su forma es alargada. En la actualidad cuenta con 74.789 habitantes. Pertenece a la provincia de Caltanissetta y tiene un aspecto moderno. Es un lugar de veraneo con playa y centro petroquímico. También es importante por su interés arqueológico, al ser fundada en 689 a.c. La antigua Gella fue una de las ciudades griegas más importantes de Italia y tras ser destrozada en varias ocasiones, volvió a fundarse por Federico II en el año 1230 con el nombre de Terranova y se convirtió en un rico feudo. Deducimos que la aldea en la cual se encuentran los personajes de la ficción debe ser Lucata, Vittoria o Agrigento que son las poblaciones más próximas a Gella.

Simultáneamente a esta acción del burgués, observamos a Toni acercándose también al círculo de vecinos y soldados, hacia el extremo izquierdo. Los habitantes del pueblo empiezan a expresar sus inquietudes sin orden ni concierto. Unos explican que por la mañana han sufrido un ataque aéreo, otro manifiesta su pesar por no satisfacer a los norteamericanos, la mujer que ha perdido a su hijo comenta la desaparición de muchos de sus vecinos y también expresa su disgusto por no poder rezar a los muertos. El clima que reina es tenso y el capitán, ante las sucesivas y espontáneas declaraciones pide a Toni que le traduzca cuanto han dicho los vecinos. Insistimos en que todo ello se presenta en un solo plano medio largo para poder recoger a este círculo de personas: soldados y paisanos de la zona. Toni obedece la orden y pregunta al interlocutor que tiene a su lado la cantidad de alemanes que han visto. Pero éste no responde, curiosamente, de forma directa, sino que se dirige hacia el burgués (inferimos que por su condición privilegiada le otorga un *status* de autoridad) informando de quien le está preguntando es de Gella. Parece más la petición de un permiso tácito para poder contestar a la pregunta que Toni le ha formulado. En este punto pasamos por corte a un plano medio del burgués receloso, preguntando suspicazmente cómo se llama el militar que habla italiano. Pero el espectador encuentra la respuesta en un contraplano de Toni (un plano medio más). Vemos al traductor que contesta con una mal disimulada satisfacción:

“Toni Mascari...Mi padre es de allí pero se marchó a América.”²⁶⁴

²⁶⁴ Aquí tenemos, pues, un testigo de la primera gran inmigración europea hacia los Estados Unidos.

Pero lo importante no es esto, sino la incrédula reacción del atildado burgués y simpatizante del fascismo al negar que su familia sea de Gella como signo autoritario. Esta denegación la oímos en *off* y viendo al mismo tiempo la expresión despectiva de Toni. Sin embargo, en el siguiente contraplano del burgués comprobamos sus aires altaneros y rígidos al negar que “*nunca ha habido un Mascari en Gella*”. Su actitud hostil y cerrada continúa. La tensión no ha cesado pues apreciamos otro plano de Toni (en el mismo plano medio que los anteriores) donde el espectador, en *off*, escucha la sospechosa arenga del antiamericano: “*cuentan muchas historias y si les creéis...*”. En este punto Toni se muestra molesto y ofendido por las antipáticas palabras del burgués que concluye su encendida alocución (también en *off*) aseverando que con ellos “*se acabó la libertad*”. Estas últimas afirmaciones han sido reprendidas de inmediato (el plano dura apenas un segundo) por un superior: “*¡fascista!*”. Aquí llega el punto más elevado de tensión.

Después de esta circunstancia la escena volverá a relajarse: Toni manifiesta cara de asco hacia el ofensor y se dirige al hombre que tiene a su lado para recordarle aquello que le había preguntado. Éste responde que los alemanes se fueron por la mañana y cree que colocaron minas por todas partes. Acto seguido Toni traduce a su capitán todo cuanto ha informado el oriundo del pueblo. El capitán se lleva las manos a la cabeza (aunque más bien es al casco que todavía lleva puesto) en una elocuente y cómica expresión de desesperación por no haber avanzado en las averiguaciones: “*¡¿Tanto tiempo para enterarte de esto?!²⁶⁵*”. Esta escena ligera, evidentemente, está colocada para relajar la situación anterior.

²⁶⁵ Poco después, cuando Toni es informado por un pescador de que los alemanes han huido hacia el Norte el capitán vuelve a lamentarse del descubrimiento que ha realizado su soldado. Esta reiteración posiblemente se ha llevado a cabo como gesto empático cara al espectador, y de paso deja ya claro que el militar traductor no tiene luces, ni iniciativa.

Si hemos detallado de forma pormenorizada esta breve escena es para explicar dos cuestiones interesantes. El primer asunto a considerar es la relevancia del personaje del burgués. La inclusión de dicho personaje debemos definirla en una situación confusa, donde los problemas de comunicación, los celos, la suspicacia han contaminado el clima dramático. Todas estas situaciones van a ir difuminándose a lo largo de todo el episodio, pues van a servir para que el espectador pueda conocer los gestos semánticos con los que va a contar para la ajustada lectura del discurso fílmico. La confusión, los celos y los problemas lingüísticos van a darse igualmente en el tramo final del relato: llegada de los alemanes al castillo, muerte de Joe, contacto de los nazis con Carmela, el enfrentamiento de ésta con los germanos, el equívoco de los norteamericanos creyendo que ha sido Carmela quien ha matado a Joe y, finalmente la muerte de Carmela a manos de los nazis.

Pero, volviendo al personaje burgués, debemos subrayar su protagonismo en este segmento del episodio. Creemos que la presencia de esta figura narrativa, por un lado es una elección realista sobre lo que pudieron ser los hechos históricos en pueblos similares a este. En este tipo de pequeñas urbes la relación vecinal es mucho más estrecha y familiar que la que puede haber en una ciudad. Y el hecho de que sea la iglesia el espacio elegido, le confiere un rasgo antropológico y otro fílmico. El sentido antropológico debiera considerarse por ser el espacio neutral o el lugar de encuentro de los habitantes del pueblo, así como el fuerte arraigo de las ritualizaciones religiosas en las pequeñas poblaciones mediterráneas. En cuanto a la orientación fílmica de la iglesia es evidente. Era la puesta en escena más efectiva para reunir a todos los habitantes del pueblo. Incluidas las primeras víctimas del período de la liberación.

Por tanto, las diferencias políticas y sociales entre unos y otros habitantes son bastante más claras, están más a la vista dada la familiar vinculación vecinal que se da en este tipo de poblaciones. Sin embargo, se nos antoja que puede haber una segunda razón que es tan poderosa como la apuntada arriba. Consideramos que los guionistas (pensamos sobre todo en Amidei por su declarada inclinación comunista) tuvieron mucho que decir al respecto en este detalle. Recordemos que en *Roma, ciudad abierta* la burguesía no quedaba representada porque se había omitido de forma clamorosa. Tratándose de un relato coral, la clase pudiente no figuraba por la sencilla razón de que había estado en connivencia con los fascistas para proteger sus intereses. Y, como consecuencia de esto, abrigaron con disimulo y discreción la invasión nazi. Por lo cual, no sería muy atrevido considerar esta aportación narrativa como un pequeño ajuste de cuentas con un segmento de la población que por su condición privilegiada se ubicara en una oportunista e interesada orientación política reprobada por el pueblo humilde: el fascismo.

La segunda cuestión que conviene tener presente en el desglose analítico llevado a cabo es la atípica planificación a la que es sometida esta escena. Concretamente me refiero, de modo especial, a los alternativos planos/contraplanos que se han presentado a lo largo de las conversaciones entre Toni, su superior y el burgués. Ya he indicado que la práctica habitual de Rossellini es abandonar la cámara para que pueda ser simplemente un mero instrumento mediador de los sucesos. Esto significa que el cineasta procura huir de cualquier efecto espectacularizante y aparatoso que nuble la esencia de los hechos. Ese abandono tácito de la cámara no es más que un explícito gesto de humildad frente a lo que pueda ocurrir espontáneamente, para que puedan aflorar genuinos momentos de la propia realidad y evitar así la formalización de una rígida representación fílmica.

La alternancia de planos/contraplanos es una técnica que evidencia el montaje analítico de la representación clásica cinematográfica. Es una forma redundante de mostrar aquello que desea ver el espectador. Habitualmente se utiliza para mostrar las acciones-reacciones de los personajes que intervienen en una situación de diálogo o en cualquier otra circunstancia en la cual ambos estén implicados en la causalidad de la acción narrativa. Y este ejercicio no es demasiado frecuente verlo en el cine rosselliniano. Sin embargo, ¿porqué lo ha practicado aquí? Como hemos señalado en más de una ocasión, Rossellini es consciente de que, para recoger el conflicto dramático del modo más eficaz, debe contar con los instrumentos que tiene a su alcance con el fin de favorecer una separación visual que se traslada, a su vez, a una distancia psicoperceptiva entre los diferentes personajes del relato. El hecho de haberlos separado visualmente marca una clara distancia entre el burgués (poco amigo de los americanos) y Toni (como representante de la patrulla militar). Pero la ocularización de ambos planos no remite al punto de vista de un fuera de campo, es decir, no existe un punto de vista adoptado por un personaje que testimonie esta separación. Se trata, más bien de una instancia enunciativa cuya “mirada”, a través de la cámara, no coincide con ninguna voz narrativa representada por personaje alguno. En cuanto a la inserción de un tercer personaje (el superior que le grita fascista al siciliano burgués) dirigiendo (igualmente) la mirada hacia el fuera de campo, refuerza una puesta en escena en la cual queda explicitada la separación ideológica entre los militares y el siciliano acomodado. Significativa es, pues, esa marginación efectuada con el personaje antipático gracias a la mirada de los dos militares que dirigen la atención al fuera de campo. Pero la proyección visual de los tres (los soldados y el siciliano) está focalizada por un narrador implícito que es quien conduce toda la acción.

Hay otra huella enunciativa que nos sirve para abundar en el análisis planteado arriba. Se trata de un momento en el cual parece que el relato va a tomar un nuevo rumbo. Todavía los americanos están averiguando, dentro de la iglesia, sobre el contingente alemán que ha huido hacia el Norte. Son informados de que el camino que han tomado los nazis está minado y sólo alguien que conozca bien el trayecto podría ayudarles. Un joven sugiere a Carmela y éste presenta a la chica. Desde un plano general de los tres norteamericanos, rodeados por los habitantes del pueblo, asistimos a esta información que ofrece el muchacho. Entonces el joven, espontáneamente, toma la iniciativa y lleva a los militares hacia donde se encuentra Carmela.

Lo significativo del momento es el movimiento de cámara empleado: un largo *travelling* lateral. En dicho desplazamiento vamos viendo pasar algunos paisanos del pueblo. Uno de ellos solicita a Toni un pitillo, pero el capitán ordena a éste que se acerque al lugar donde ha sido presentada Carmela. Durante el recorrido de la cámara, el chico pide a Carmela que acompañe a los soldados por el camino que deben seguir. Los dos jóvenes se encuentran al fondo del plano y están rodeados por sus vecinos. Cuando la cámara está terminando la trayectoria escuchamos débilmente el escaso interés de la chica por colaborar. El ostensible *travelling* lateral no está justificado por la mirada subjetiva de ningún personaje. Más bien es la marca distante del sujeto de la enunciación que **acompaña** respetuosamente la acción de los actantes (en este caso los soldados siguen al joven para conocer a la *ragazza*). Gracias al *travelling* vuelve la progresión dramática pues el relato se había paralizado ante la densidad espacial de lo real. La situación narrativa de la iglesia, como ya hemos visto, ha estado sostenida por un narrador implícito que se ha mantenido relativamente al margen, a través de planos generales y planos medios. También hemos advertido que dicha instancia narrativa ha tenido cierta vocación **ontológica** de reproducir

lo real, como dice Jacques Aumont²⁶⁶ en términos *bazinianos*, obedeciendo lo más posible a una representación fílmica que está dotada de un margen de ambigüedad: sólo conocemos hechos, pero no existe una lógica causal entre los personajes que permita un claro avance narrativo. Estamos más bien ante una secuencia donde sólo se pretende **mostrar** una situación para llevarla narrativamente hacia una dirección concreta: la presentación del personaje de Carmela y su importancia en el devenir próximo. La presencia, entonces, del *travelling* (como antes fuera el juego de alternancia de planos/contraplanos) supone una nueva maniobra que tensiona la naturaleza arqueológica de las imágenes y la aleja de la estética rosselliniana.

c) Una mirada multicultural del objeto estético.

Aunque el sujeto de la enunciación procura ser lo más fiel posible al entorno real del espacio profílmico, también recuerda que (con el *travelling*, por ejemplo) nos hallamos ante un relato visual. Las técnicas modernas del relato corto van a ser en este caso fundamentales para ver las estrategias narrativas impuestas ya no sólo en este episodio del film, sino también en algunos otros de *Paisá*. Aunque dichas técnicas no sólo son específicas del cine rosselliniano, como ya apuntaba en las primeras aproximaciones a *Paisá*, sino también podemos rastrearlas en la tendencia neorrealista como una de las influencias más determinantes.

Así, gracias a las estrategias de la literatura de vanguardia, podemos encontrar una diferente perspectiva acerca de las referencias culturales que hay en la forma de ver el castillo por parte de los dos ejércitos en pugna. Y,

²⁶⁶ Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet, M.: *Esthétique du film*. Paris: Editions Fernand Nathan, 1983. / *Estética del cine (Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje)* Barcelona: Paidós Comunicació, 1985. pág. 72.

dicho sea de paso, será el lugar donde, no casualmente, tendrá lugar la conclusión del relato.

El momento en que los americanos se acercan con Carmela al castillo, la música rítmica y nerviosa que abría el episodio vuelve a escucharse. Al detenerse un instante la patrulla, consiguen ver en un llamativo contrapicado la torre de un castillo abandonado. Este punto de vista permite sugerir al espectador que la imagen vista por los militares americanos evoca un motivo iconográfico del género fantástico. Por otro lado, mediante la mirada subjetiva del soldado sobre el motivo visual, desplaza la focalización narrativa para que el plano mostrado adquiera el punto de vista del personaje de ficción. Tras esta imagen vemos al soldado frontalmente en plano medio haciendo la siguiente observación: “*Junior, ¿recuerdas el molino de Frankenstein? Buen sitio para despeñar a la gente, ¿eh?* ”. Este comentario no sería digno de interés si no recogiéramos la posterior impresión de los alemanes sobre el castillo. Ni tampoco lo tendríamos en cuenta si no fuera por los planos que cierran el episodio. Sin embargo, es significativo que el valor semántico de las palabras proferidas por el militar cobra sentido cuando el espectador tiene el saber que el sujeto de la enunciación ha compartido para que aquél infiera su propio discurso. Recordemos, además, que cuando el capitán ordena inspeccionar el castillo a dos de sus soldados, vemos en un plano general a Carmela tratando de huir. Esta escena ocurre al pie del castillo, a una prudente distancia y su huida genera un equívoco ya que los militares norteamericanos piensan que la chica no simpatiza con ellos. Pero no es así. Ella aclara su intención de ir en busca de sus padres.



Después del incidente, un nuevo plano general nos muestra, esta vez en picado, a los soldados atravesando el puente de entrada del castillo. La música expectante continúa presente y el (primer) plano siguiente del capitán acentúa la intensidad dramática (espera noticias de los soldados que están inspeccionando el castillo). En dicha imagen el superior pretende exteriorizar sus pensamientos verbalizando el peligro que están corriendo sus soldados: “ *Si Junior consigue llegar lo siento por su gente... ¡la de veces que oirán esta aventura!* ”. Sin embargo el capitán sólo oye un silbido avisando de que están fuera de peligro. Acto seguido vemos otro plano general abierto (ahora en contrapicado) incorporando el punto de vista subjetivo del capitán que comprueba el aviso. Luego vemos de nuevo el primer plano del capitán que sonríe relajado y exclama: “ *¡Lo han conseguido!* ”. En la siguiente imagen vemos a Junior esperándoles en el interior: “ *Entrad y poneos cómodos. ¡El castillo es nuestro!* ”. Aquí la música

desaparece y a continuación vemos en una serie de planos medios largos las reacciones de los soldados al ver el interior del casitllo: “*¡Mire la decoración! Estilo...antediluviano*”. Al estar inmersos en la oscuridad uno de los soldados enciende fuego con un mechero y un compañero le recrimina advirtiéndole del peligro al encenderlo. Este detalle nimio, así como las reacciones de los soldados, nos servirán para detectar la organización del relato. El primer aviso del mechero nos dará la pista del modo en que se producirá el drama. La segunda ocasión en que aparece la amenaza será cuando, al poco de quedarse Carmela y Joe solos, éste tiene intención de fumar un cigarrillo y será la chica quien le reprenda por su temeraria acción. Y, finalmente, cuando Joe está comenzando a simpatizar con la chica, en el instante más emotivo en el cual el soldado le aclara que la de la foto es su hermana y no su novia enciende el mechero. Será aquí, en la tercera situación, cuando el peligro hace acto de presencia: Joe es disparado violenta e inopinadamente por los alemanes.

En un lugar impreciso de los alrededores del castillo los alemanes han llegado a reconocer el destello de luz originado por Joe. Temerosos por la proximidad del enemigo deciden emprender una exploración en el lugar donde creen haber visto el destello y, al acercarse, se detienen ante la vista que tienen delante: la mirada subjetiva de los soldados germánicos, en un gran plano general, de un paisaje nocturno de la costa con el castillo. En esta ocasión la imagen evoca un motivo visual de la pintura romántica²⁶⁷. Y uno de los militares alemanes comenta que éste “*es un castillo de piratas*” y al inspeccionar los interiores del mismo vuelven a confirmar esta impresión.

²⁶⁷ No creo que haya una referencia pictórica concreta. La imagen me recuerda a un lienzo de John Constable titulado *Hadleigh Castle*. Pero sería demasiado aventurado por mi parte afirmar su relación directa. Me inclino más a pensar en la formación icónica y plástica de sus elementos que en la vinculación de este cuadro. Por tanto bien puede ser de Constable, de Caspar David Friedrich, o de William Turner por citar a los más conocidos.

Pero los comentarios al respecto no han terminado aquí. Al entrar al torreón uno de ellos señala que “*en este castillo podría volverme romántico*”. Pero al decir esto, un compañero le pregunta irónicamente: “*¿con los americanos en los talones?*”.

En definitiva, tenemos una perspectiva diferente sobre el objeto estético (el castillo) contemplado a través de dos culturas: la americana y la germánica. En la primera mencionada resulta verosímil la inferencia cinematográfica, en la cual sus protagonistas parecen relacionar inconscientemente la figura del mal con Carmela en lugar de hacerlo con los alemanes (el *monstruo* para ser más exactos: la dificultad comunicativa que provoca la *alteridad*- chica siciliana-origina la suspicacia de su maldad). Respecto a la cultura germánica creemos que la alusión es más indirecta y vaga. Pensamos que la intervención del narrador implícito es más evidente ya que la puesta en escena del motivo visual es demasiado estetizante, cosa muy infrecuente en la plástica visual rosselliniana. Sin embargo, se guarda la misma lógica con la mirada de los militares germánicos. La alusión cultural se corresponde con la imagen tópica que se tiene del universo artístico alemán.

d) El castillo: espacio de soledad y muerte.

Queda ya por hablar sobre los planos más significativos del episodio. Lo he dejado para el final a propósito, con el fin de desarrollarlo con más detalle, dada su peculiar naturaleza fílmica. Estamos hablando del momento de conocimiento entre Joe y Carmela y su triste desenlace. Creemos que merece una especial atención porque justifica, en gran medida, el episodio. Para empezar considero necesario indicar que en términos dramáticos, en una historia convencional, se habría resuelto en unos pocos segundos la

información de la complicidad entre ellos. En cambio, Rossellini, se ha reservado cinco minutos y medio (de los casi veintidós que dura en total el episodio) para reflejar esta emotiva y sensible escena.

Todo empieza cuando Toni, el traductor italiano, se despide de Carmela porque tiene que ir con el resto de la patrulla para inspeccionar la zona por orden del capitán (éste requiere a Toni para cualquier emergencia idiomática). Entonces el superior decide que Carmela permanezca con Joe (no sin una alusión jocosa por parte del capitán sobre la responsabilidad que “supuestamente” el presidente norteamericano Eisenhower ha delegado en Joe en esa misión: se trata de una de las escasas bromas permitidas en el episodio que sugieren la ingenuidad del personaje en cuestión). Cuando el soldado se despide de la patrulla, Joe acude hacia el piso donde está Carmela. Se nos muestra en un plano americano la nueva situación entre ambos: Joe y Carmela solos en el castillo. El joven militar se saca del bolsillo una cajetilla de cigarrillos para invitar a la *ragazza*. Ella rechaza el ofrecimiento y la cámara inicia un *travelling* lateral corto (a la derecha), acompañado de una panorámica hacia la izquierda con el objeto de seguir a Joe en su desplazamiento por el estrecho espacio. Al llegar hacia el gran boquete del castillo, que hace las veces de un pequeño balcón, Joe se coloca justo de espaldas a la cámara y contempla el paisaje marítimo. En este instante emerge una suave y plácida música. Joe se da la vuelta de inmediato y la cámara vuelve a moverse hacia la derecha para mostrar el acercamiento del soldado hacia Carmela, que se había quedado clavada en el mismo sitio. Cuando está aproximándose a ella, Joe le pregunta en inglés si es fascista. Aunque no espera respuesta alguna pues sabe perfectamente que no habrá entendido nada y él mismo responde en su lugar: “*seguro que sí*”. El soldado decide encender un cigarrillo cuando está a su altura. Pero, en el momento en que intenta hacerlo, ella le avisa del peligro que corre si

lo hace y golpea sus manos: “*¡No encienda!*”. Entonces Carmela comienza a caminar hasta salir del encuadre. En ese momento Joe se resguarda en un rincón para encender el cigarrillo.

La música ha permanecido hasta aquí en un segundo plano relajada y discreta. Y todavía no se ha producido corte alguno de plano. Las acciones se han tomado en un sencillo *plano-secuencia*. A continuación la cámara sigue de nuevo a Joe en otro *travelling* lateral a la derecha mientras, simultáneamente, la cámara sigue al soldado en panorámica a la izquierda, hasta que se pone delante de la chica para interesarse por su nombre: “*¿cómo te llamas, María?*”. Carmela recela y suelta la mano que el militar había colocado en su brazo. Joe insiste: “*yo soy Joe, de New Jersey*”. Finalmente Carmela logra entender las intenciones del soldado y le contesta: “*¡Ah! Io sono Carmela*”. Entonces Joe se esfuerza por continuar una conversación y mira la vista del mar y le comenta su impresión a la chica: “*¡qué bonito está el mar esta noche!*”. Durante toda la presentación, la cámara se ha mantenido en un plano fijo sostenido y a una prudente distancia de los personajes con objeto de no formalizar ningún proceso identificativo con ellos: sólo trata de mostrar sus acciones con unas mínimas acotaciones psicológicas. Carmela intuye lo que le está preguntando Joe por la mirada puesta en el mar: “*¿el mar... siempre esta así por aquí?, ¿entiendes?*”. El joven norteamericano golpea como gesto amistoso el hombro de la muchacha. Pero Carmela está extrañada por lo que cree que le está preguntando y trata de irse del castillo para buscar a sus padres “*¿por qué es bueno el mar en calma?... quédate aquí voy a buscarles*”. Cuando ella pretende alejarse Joe la detiene enfadado e inquiriéndole a dónde quiere ir si afuera están disparando. Así pues la coge por los brazos, pero ella forcejea tratando de desprenderse del soldado al creer que quiere hacer el amor. Mientras Joe sigue reteniéndola Carmela se aleja de él en dirección al

lugar donde tienen vista al mar. Muy enojada y de espaldas al soldado le reprocha:

“Sois todos iguales...alemanes, fascistas...Tenéis un fusil y por eso debemos callarnos.”

La cámara deja que los dos personajes se acerquen al lugar donde tienen la vista al mar. En el momento en que ambos se aproximan a dicho sitio se procede al primer corte de imagen (hasta ahora el plano se había mantenido mediante los sucesivos movimientos de los personajes y de la cámara). El joven militar y la chica quedan de espaldas en un plano medio. Pero la cámara vuelve a aproximarse a los dos en un corto *travelling*. El narrador implícito pretende subrayar con este significativo desplazamiento el carácter íntimista de la escena que el espectador va a presenciar. Y las siguientes palabras de Joe lo confirman. En un tono amable Joe procura reconciliarse con Carmela:

“Estaremos juntos unas horas. No nos enfademos. Sonríe... Yo soy Joe... ¡ah! ya he dicho eso”.

El joven soldado se enfada por la dificultad de continuar la conversación ante el obstáculo del idioma. Deja el fusil a un lado y continúa diciéndole: *“Quiero volver a ver a mi familia... Ha caído una estrella...”*(y Joe la emula con la mano) *“Si formulas un deseo ... se cumplirá”*. Joe mira el cielo al dejar de hablar y le dice poco después *“¡Otra!, ¡vaya, me olvidé de pedir un deseo”*. Carmela mira el cielo y comprende vagamente las palabras de Joe: *“¡Ah! ¡Una estrella fugaz!”*. Pero Joe cree que aún no le ha entendido y vuelve a preguntarle: *“¿Entiendes? ¡Estrellas fugaces! En nuestra tierra no caen tantas”*. Al aclarar Joe su asombro por el espectáculo

de la naturaleza la música plácida y suave emerge nuevamente para colorear la emotiva escena.

Nos encontramos, pues, en los instantes mágicos de la escena donde parece sugerirnos muchas más cosas de lo que muestra. Es un momento bello por la sensibilidad, por la sensación de transmitir al espectador un **hecho verdadero** producto de la espontaneidad, de la frescura, de la poesía, de una espera cuya resolución no encuentra salida. En esta misma dirección Jose Luis Guarner señala que “...la cámara no se mueve y se limita a contemplar, a registrar como en una película de Louis Lumière esta larga conversación.”²⁶⁸

Parece insinuarnos la soledad de Joe, sus ganas de comunicarse con alguien, la añoranza de sus tierras y de su familia, la simpatía y confianza que Carmela comienza a tener con Joe tras los primeros contactos de recelo y suspicacia. Además, notamos una mayor relajación por parte de la chica y apreciamos celos en el momento en que Joe le enseña la foto de su hermana creyendo que es su novia. En definitiva surge una situación efímera “...de frágil comprensión entre dos seres que exteriorizan bruscamente muchos sentimientos ocultos.”²⁶⁹

Por tanto, nos encontramos ante una escena en la cual la noción de *attesa* o espera ha provocado el registro de un fugaz instante que desborda todo sentido de la representación narrativa específica de una narración e

²⁶⁸ Guarner, José Luis: *Roberto Rossellini*. Madrid: ed. Fundamentos. 1985. pág.36. Guarner se equivoca al decir que la cámara no se mueve en toda la escena. Tal como he descrito se desplaza en función de los movimientos de Joe y Carmela. Sin embargo, en lo que no se equivoca el crítico es en el momento verdaderamente mágico: cuando Joe evoca su vida en New Jersey y recuerda a su familia. Ahí estamos ante un solo plano fijo.

²⁶⁹ Guarner, José Luis: Op. cit. pág. 36.

invade un terreno que es más propio de la *no-ficción* en términos narratológicos.

La escena a la que nos referimos es aquella en la que Joe comienza a confesar sus verdaderos sentimientos. El soldado joven se quita el casco, con lo cual, ello puede significar que se ha despojado de los dos elementos *atrezísticos* de un militar: el fusil y el casco. Pero, ahora, sin estos dos atributos parece, inconscientemente, mostrarse como un civil. Es el momento de contarle a la chica lo que hace, dónde vive y cómo vive. Joe le expresa, que si los deseos se cumplen deberían ser muy felices. Pero esta manifestación sugiere su envidia por el contacto directo que tienen con la naturaleza en sus vidas. El joven hace el gesto con la mano del movimiento de una estrella y se pone a la derecha de ella para confesarle que le gustaría estar en su casa. Pero Carmela no entiende lo que le está diciendo. Los dos se sientan frente a la vista marítima en la que los reflejos de la luna dan vida al mar. En un breve monólogo, que parece interior, pese a que lo exterioriza, el joven confiesa:

*“¿y quién te entiende? En italiano sólo sé decir...
dormir, escuchar, comer, producir, coger y..”*

Todas las palabras expresadas por Joe tienen un valor pragmático. Y los dice para animar a Carmela, para hablar, en definitiva, y no sentirse solo...

Recordemos que la música sigue oyéndose en un segundo plano, sin que oculte los hechos mostrados. Así, no espectaculariza las imágenes y las empaña de su genuina condición. Joe pregunta a Carmela si no habla algo de inglés: “*veamos... Joe...*” y ella repite enseguida su nombre en señal de

haberle entendido. En ese instante el joven le estrecha la mano a la chica felicitándola por el esfuerzo de comprenderle y como gesto de complicidad: “*Te nombro delegada de clase. Sigamos...*”. Entonces vuelve a repetir su nombre y el de ella y así Carmela imita a Joe. El soldado le espeta: “*We’re friends*” cogiéndole más suave y amistosamente el hombro de la chica. Joe continúa sus ganas de comunicarse diciéndole a Carmela que no consigue olvidarse de su casa. Se toca su cabeza con un ademán teatral para que ella le entienda y luego mira hacia arriba, al cielo, tratando de evocar su país. Carmela intuye lo que está contándole y le pregunta si tiene familia en norteamérica. Pero él sigue con los recuerdos de su hogar: “*Allí llevo leche en un camión, ¿te gusta la leche?*”. Simula llevar un volante y luego hace el gesto de ordeñar a vacas. La siciliana cree haber entendido y le contesta: “*Leche. Tú ordeñas las vacas. Una se escapó de mi pueblo*”. En este instante parece que los dos jóvenes comienzan a simpatizar. Ella sonríe y Joe se pone un dedo en cada sien para imitar a una vaca y después realiza el gesto de ponerse leche en un vaso para luego hacer como que bebe. Al terminar realiza el gesto de quedarse saciado. Pero en este punto Carmela parece haberse perdido. Le pregunta si tiene algún niño y Joe le contesta que no tiene hijos: “*Mi hermana Helen sí. Se llama Dick*”. Para demostrárselo saca de su bolsillo una foto de su familia: “*Estos son mis padres y mi hermana con Dick*”. En el momento en que le enseña la foto de su hermana Carmela agacha la cabeza entre desilusionada y celosa porque piensa que Joe está casado y tiene un hijo. Aquí la música cobra mayor protagonismo (aunque no está reforzada) con la intención de evidenciar la tristeza de la chica siciliana. Pero el soldado comprende el malentendido y le aclara que es su hermana. Se lo repite un par de veces y al final, para demostrárselo enciende el mechero con la intención de que vea que tienen el mismo pelo su hermana Helen y él. Entonces, justo el momento en que Carmela parece ya comprender que Joe habla de una hermana, cuando vuelve a sonreír por

ello, cuando los celos se desvanecen, un inopinado y azaroso disparo proveniente del exterior le da a Joe.

A partir de aquí y de forma brusca, el punto de vista narrativo da un vuelco radical y la cámara sigue la acción de la patrulla germana. Abandona, por un lado, a los dos jóvenes y, por el otro, el espectador ignora el lugar donde se encuentran los compañeros de Joe. Destacamos esto porque el narrador sí que los mostrará en el segundo disparo, es decir, aquél que efectúa la chica hacia los alemanes en el interior del castillo. El narrador no da ninguna explicación a esta contradictoria circunstancia, por otra parte, ligeramente forzada. Sin embargo, esta gestión narrativa se justifica de forma verosímil por el hecho de que la patrulla americana reconoce el sonido del fusil de Joe, aunque sea desde el interior de la pequeña fortaleza.

La información sobre lo que ha podido sucederle a Joe se mantiene oculta durante unos minutos para generar una cierta expectativa en el espectador. Hasta el punto de que cuando los alemanes penetren en el castillo y Carmela intente ocultar al soldado malherido, el narrador implícito realiza un efecto de montaje claramente evocador de Kulechov. En un plano americano en el que los alemanes, totalmente a oscuras, se ven obligados a inspeccionar con linternas, parecen apuntar hacia el suelo como si hubieran descubierto a Joe. El espectador, con este descubrimiento tiene una doble sensación. Por un lado alimenta la esperanza de que Joe pueda recuperarse y, por el otro, pueda ser descubierto por la patrulla germana. Pero finalmente, será Carmela quien tome el fusil de Joe en señal de desesperación tras ver expirar al soldado americano y, en un gesto de rabia, dispare inútilmente a uno de los alemanes.

Sin embargo los soldados americanos al volver al castillo y comprobar por la trampilla que Joe está muerto, al pie de las escaleras, creen que ha sido Carmela quien le ha matado. Esta imagen está mostrada en un plano medio con los rostros iluminados de forma expresionista. La música emerge vigorosamente y en el instante en que se alejan de la trampilla, convencidos de que la siciliana es la responsable de la muerte de su compañero el espectador escucha un sonoro disparo. La patrulla americana sale del encuadre sin percatarse de la detonación. El narrador nos lleva a la patrulla alemana presentada en un plano americano para indicarnos que se encuentran en algún precipicio. La iluminación del mencionado plano es tenebrosa y la música adquiere aquí un latido mucho más melancólico y desgarrador. El espectador sospecha lo que ha podido suceder y lo confirma en la siguiente imagen donde se muestra un gran plano general de un escarpado paisaje en el que los alemanes se asoman por el precipicio. Uno de los militares alemanes afirma que ya pueden irse del lugar y rápidamente, sin solución de continuidad, se efectúa una panorámica hacia abajo mostrándonos, entre las rocas de la playa, el cuerpo sin vida de Carmela.

Estos cambios de puntos de vista, en los cuales se omite parcialmente la información, para generar esas “lagunas” narrativas que el activo espectador tendrá que rellenar, para leer los propósitos que se han tenido, no son más que estrategias narrativas encaminadas a la revelación de la verdad. El saber del narrador lo comparte con el espectador con objeto de que asuma un papel reflexivo en torno a la experiencia recogida en el relato mostrado. No hay sanción alguna, no hay justificaciones narrativas. El espectador será quien tome una postura moral frente a los propios hechos. Y lo mismo que es testigo de la sensible escena de soledad y complicidad entre Joe y Carmela, el público también tendrá que recoger las múltiples sugerencias que se ofrecen en dicha escena de comunicación entre el joven soldado y la

siciliana. Al final los dos serán víctimas de los acontecimientos que los han devorado con la misma prontitud con que Rossellini se dirige hacia el nuevo episodio. Así, los momentos finales están trazados con una sola pincelada, alejándose de cualquier efecto retórico que perjudique esa urgencia por mostrar los acontecimientos sin necesidad de hacer ningún tipo de interpretación unívoca y ofrecer así una realidad más compleja.

9.5. Cuarto episodio: Florencia.

9.5.1. La calidad cinematográfica y el melodrama.

Después de ver el episodio romano, el espectador tiene la sensación de haber presenciado un relato diferente a los anteriores ya que su naturaleza melodramática impone una articulación narrativa más dramatizada y, por tanto, más “artificial”. Hasta entonces, habíamos adquirido la experiencia de haber presenciado la mostración de unas crónicas (Sicilia y Nápoles) desdramatizadas al máximo, con objeto de transpirar el mundo de lo real. En este sentido, podía verse esa **calidad cinematográfica** de la que habla Kracauer²⁷⁰ ya que a través de los breves relatos se producía cierta permeabilidad entre la propia realidad con aquello mostrado en imágenes. Respecto a la historia que transcurre en Roma parece que nos enfrentemos a una narración urdida con una intriga dramática pero carente de la frescura que tenían los episodios precedentes cuando trataban de explorar (o atrapar) de forma verdadera el flujo del tiempo. Dicho de una forma menos intrincada, el relato romano si posee cierta singularidad respecto al conjunto de la película es por el evidente tratamiento dramático

²⁷⁰ Kracauer, Siegfried: *Teoría del cine (La redención de la realidad física)*. Barcelona: ed. Paidós.1989. pág. 320.

al estar sujeto a un tiempo pasado. Mientras que el discurso narrativo de los otros episodios se expresa siempre en presente.

En los relatos de Sicilia y Nápoles la **focalización** y la **ocularización**, o sea el grado de conocimiento y punto de vista que tenía el narrador y el espectador eran más o menos equivalentes o coincidentes, puesto que la instancia narradora exponía los acontecimientos en presente y de forma externa a los personajes. Respecto al episodio romano se produce una importante fractura entre el saber y el ver de los personajes y del espectador. Aquí la focalización de la instancia narradora es compartida únicamente con el espectador y no junto a los personajes. Aunque el narrador tiene la facultad de acceder a la memoria de Fred para evocar el encuentro con Francesca, el espectador tiene un saber del que no disponen los personajes de la historia. En el momento de iniciar el episodio, el espectador ya ha visto un cartel donde aclara que han transcurrido seis meses tras la liberación y gracias al *flashback*, pese a resultar algo forzado puesto que resulta ingenuo por lo poco creíble²⁷¹, recogemos la información de un tiempo pretérito donde se conocieron los dos personajes principales en el día de la liberación de la ciudad. Este detalle significativo, por otra parte muy frecuente en el cine clásico, constata la firme voluntad de evidenciar su especificidad narrativa y, por tanto, trata de mostrar su carácter dramático²⁷².

Sin embargo, en los relatos de Sicilia, Nápoles y ahora Florencia, pese a sus diferencias argumentales, advertimos un alejamiento ostensible de las estrategias narrativas clásicas. Cuando presenciamos los episodios

²⁷¹ El hecho de que el soldado estadounidense, llamado Fred, no llegue a reconocer a Francesca, después de haber transcurrido seis meses (en su segundo encuentro) y por muy ebrio que estuviera, no deja de ser poco verosímil.

²⁷² Maria Michi, la actriz que interviene en este episodio en el papel de Francesca, también colaboró en *Roma, ciudad abierta* (1945). Esta indicación sirve para abundar en la fuerte dramatización del relato romano al haber escogido no casualmente a una intérprete profesional.

mencionados tenemos la impresión de asistir a una serie de reportajes inacabados (ninguno de ellos completa la resolución del conflicto) y bajo un pulso nervioso en el que se pretende mostrar unos acontecimientos de cada episodio que, unidos unos con otros, parecen no tener una relación dramática. ¿Pero, qué estrategias narrativas se emplean para que los hagan diferentes respecto de la historia más melodramática? En el episodio romano la focalización externa hace que, desde el principio de la ficción, la figura del narrador lleve de la mano al espectador hacia el contexto espacio-temporal del relato. Conocemos el barullo provocado por dos prostitutas que disputan su competencia profesional en el interior de un bar frecuentado por soldados americanos que acuden a beber al añorar su país. La cámara sigue los hechos desde una distancia prudente y sin incluir ningún punto de vista de las prostitutas. Tras la redada policial, Francesca logrará escapar y el punto de vista se mantiene. El espectador sigue los avatares del personaje femenino sin conocer nada más que lo que las imágenes nos describen. En este sentido, no difiere nada de los episodios anteriores a éste: igualmente la ocularización es cero. Los *nobody's shots*, según los americanos, que vamos viendo hasta el momento provienen de una instancia extradiegética que va presentando, de forma distanciada los acontecimientos. La posición o el movimiento de la cámara permiten casi todo el tiempo describir las situaciones dramáticas. Apenas conocemos el punto de vista de Francesca. Sólo cuando se vea perseguida por un policía durante su refugio en un cine veremos el contraplano del campo visual de la prostituta. De este modo se produce así, en términos de François Jost, una **ocularización interna secundaria** con objeto de mostrarnos su angustia. Este efecto vinculado al montaje contribuye, pues, a una práctica más cercana al cine clásico y tal operación persigue aumentar la intensidad emocional del relato a la hora de empatizar con el punto de vista del personaje. Pero en este episodio son muy escasas estas aplicaciones. Sin embargo, en el instante más importante de la

historia, que es cuando Fred evoca su primer encuentro con Francesca, se realiza un *veloz encadenado* para conducirnos a los felices días de la liberación. La voz de Fred todavía cobra presencia en la *analepsis interna*, según el término de Genette²⁷³, en este caso nos encontramos con la primera ruptura importante: el cambio temporal hacia el pasado. Pero también el grado cognitivo del espectador, respecto a Fred, es mayor. En la proyección o punto de vista narrativo, aún siendo interna (por llevarnos el soldado a la mañana en que conoció a Francesca) la cámara respeta coherentemente la distancia marcada desde el principio de la historia. Pero, finalmente, al regresar al presente la **focalización interna** se ha desplazado al personaje femenino y no al masculino. Este cambio de focalización nos permite advertir la omnisciencia del narrador.

Por tanto, este desdoblamiento de la **focalización** y el hecho de haber expuesto el pasado como un elemento cardinal para la dramatización del relato nos obliga a vincularlo con el melodrama. No obstante, también presenciamos en el desenlace del episodio de Sicilia una escena que es definitoria del melodrama. Con la **ocularización cero**, evidenciada por la capacidad de trasladarnos a dos puntos de la narración diferentes pero simultáneos en su temporalidad, el narrador nos ha proporcionado un saber que revierte en la verdad de los hechos ignorados por los soldados americanos al creer que ha sido la siciliana Carmela quien mató a Joe. Así, en los filmes de fuerte componente documental también podemos hallar algunos rasgos melodramáticos. Aunque éstos, con todo, son meras anotaciones que contribuyen a densificar el enunciado narrativo. Sin embargo, la historia romana se sustenta fundamentalmente en el peso del tiempo transcurrido. Parece contarnos que la eventualidad constante de los

²⁷³ Genette, Gérard: *Figuras III*. Barcelona: Lumen.1989. pág. 105.

hechos ahoga o anula toda posibilidad de encuentro amoroso, por lo que sólo quedan los instantes efímeros de felicidad en la memoria de los dos personajes principales.

En suma, si el segmento narrativo del *flashback* está mostrado bajo una **ocularización cero** (la cámara los sigue continuamente en sus desplazamientos y rehuye del plano-contraplano para hacer acto de presencia un narrador que no pertenece a la diégesis), el saber del espectador ha cambiado completamente y, por tanto, la **focalización interna** de Fred y Francesca va a generar una importante información para el discurso narrativo que culminará en ese desenlace donde se nos muestra la inútil espera de Francesca a Fred mientras llueve de forma inopinada. El soldado rompe el papel donde tenía anotada la dirección de aquella joven que quiso en la liberación: el pasado, la ilusión de aquellos felices días se han extinguido por completo. Y la lluviosa mañana de la imposible cita refleja el tono pesimista de la clausura del episodio romano.

9.5.2. La voz del documental en la ficción.

La primera imagen del documental parece estar enlazada con el último plano del episodio romano, en el cual, vemos cómo el camión de Fred se dirigía al frente. El documental inicia su recorrido hacia el Norte del país y ahora atraviesa una región montañosa, posiblemente ya en las proximidades de la comarca de La Toscana. Seis planos son los que se necesitan para realizar la introducción periodística al relato que le va a suceder. Creemos que la *voz en off* vincula de forma indirecta la última imagen del episodio romano con aquella que abre el documental: “*Las tropas alemanas huyen a través del Lazio...*”. Esta información verbal nos indica, por un lado, que los

alemanes ya no son una amenaza para toda la zona de la capital del país (de hecho el episodio romano sólo estaba orientado hacia un problema emocional: el desencanto por la imposibilidad de encontrar a aquella mujer con la que tuvo fugaces instantes de felicidad). Por otro lado, sugiere una nueva progresión porque dejamos la ciudad de Roma para seguir hacia el Norte con el fin de recoger un nuevo avatar de la lucha antifascista²⁷⁴. Pero el espectador sabe además que la siguiente narración va a enmarcarse en un nuevo punto importante de la liberación: la ciudad de Florencia. Este nuevo relato no pertenece a unos pocos personajes sino que dada su dimensión simbólica (por los personajes, así como por el espacio dramático) cubrirá todo un colectivo que participó en aquellos trágicos acontecimientos históricos. Pero, de esto ya hablaré más adelante, voy ahora a centrarme en detallar las características específicas del reportaje que precede al relato.

Tras el primer plano general de las imágenes de archivo, donde la *voz en off* nos informa de la huída de los alemanes en la región del Lazio, el narrador toma una pausa al aparecer dos planos generales cortos en los que puede verse primero una ambulancia de la Cruz Roja y luego unos caballos caminando a paso lento. El cuarto plano del documental muestra un vehículo militar atravesando la pantalla horizontalmente de izquierda a derecha al tiempo que nuestro narrador vuelve a emerger para seguir en el lugar donde lo había abandonado: “...de Umbría y de Toscana.” Y para quien no conozca la geografía italiana poco le pueden decir la mención de tales regiones. Umbría es la primera zona que uno puede encontrarse cuando se sale del Lazio en dirección hacia el Norte, sobre todo si se tiene intención

²⁷⁴ Durante enero de 1944 el *Comitato di Liberazione Nazionale* Alta Italia se instauró temporalmente en el poder. El 11 de agosto los aliados expulsaron a los alemanes de Florencia y durante ese mismo mes se van formando diversas zonas libres administradas por los partisanos. Pero, antes de poder celebrarse la liberación de Florencia y algunas de las ciudades del Norte del país, éstas acusaron la fuerte resistencia impuesta por el ejército alemán y los fascistas.

de encaminarse hacia la ciudad donde históricamente se produjo uno de los enfrentamientos más encarnizados contra los fascistas y el ejército alemán: Florencia. Para alcanzar la provincia de dicha ciudad, aún debe atravesarse la comarca de Umbría, cuya capital es Perugia. Esta área geográfica no goza de buenas vías de comunicación, pero es conocida por su intensa vida cultural impulsada por sus dos importantes universidades (una de ellas está destinada a los extranjeros). Por último se menciona a La Toscana que pertenece ya a la comarca de Florencia. Mientras vemos los dos últimos planos de archivo periodístico (un tanque en leve picado atravesando la pantalla lateralmente de derecha a izquierda y otro avanzando lentamente en primer término) nuestro narrador nos cuenta en un tono enfático que

“la batalla se reanuda en Florencia” y que “los primeros días de agosto, parte de Florencia es liberada”.

Hay tres aspectos, por tanto, que me llaman la atención de esta introducción documental cubierta en diecinueve segundos (el episodio narrativo dura 20 minutos). En primer lugar, al igual que los anteriores reportajes que precedían a las breves historias anteriores (véase Sicilia, Nápoles y Roma) todos presentan una azarosa relación visual de imágenes. Tan sólo parecen cumplir una función descriptiva del contexto geográfico y evitan acotaciones histórico-políticas con objeto de no llevar a cabo una inferencia ideológica sino más bien de definir un contexto histórico. Dichas imágenes periodísticas muestran una serie de lugares (unos más fácilmente reconocibles que otros: véase el puerto de Nápoles o las imágenes urbanas de la capital italiana) con el único fin de enmarcar la situación geográfica. He advertido, además, que los seis planos de la crónica que nos ocupa carecen de un sentido discursivo autónomo. No hay, pues, posibilidad de

poder someter a una lógica causal los planos documentales y será la *voz en off* quien los cargue de sentido. Para entendernos mejor, sería el equivalente de aquellas imágenes fotográficas que poseen un nivel de polisemia tal que requieren de apoyo textual para poder abrochar el sentido de las mismas. En este caso contaríamos con las conocidas notas a pie de foto que contribuyen a fijar la orientación unívoca de su significado.

En segundo lugar, el pulso relajado y pausado que tiene el montaje, al igual que la presentación oral del narrador, contrasta con el nervioso ritmo impuesto en el último tramo del episodio. Es como si se buscara premeditadamente un *in crescendo* dramático para culminar en el punto más álgido de la tragedia que es el momento donde se da la revelación de la muerte. Y pese a la brevedad del documental, su exposición parsimoniosa transmite la sensación de suspender momentáneamente el inicio del relato.

Por último, el carácter escueto²⁷⁵ del reportaje facilita la fluidez necesaria para evitar un segmento demasiado autónomo respecto a la ficción que le sucede. De este modo se consigue una permeabilidad, una interrelación a través de los dos discursos: el documental y el drama épico (ver la historia que transcurre en Florencia) por lo que se procura una clara transferencia informativa con el fin de contextualizar el relato. No debemos olvidar que la figura del narrador no desaparece al término del documental sino que sigue presente al comenzar la ficción. Esta sencilla estrategia confirma, por tanto, la fuerte imbricación entre los dos géneros fílmicos: como si se pretendiera contaminar con efectos de documental la historia dramática para conferirle a la propia ficción cierto estatuto de reportaje.

²⁷⁵ A diferencia del documental de Roma, que presentaba 46 planos y, en ocasiones, iban acompañadas de unos suaves acordes musicales.

Una vez que se nos invita a pasar (gracias al efecto de una cortinilla vertical) a las primeras imágenes de la ficción, se nos muestran planos (son varios tipos de planos generales) arropados por unas amenazantes explosiones provenientes de un lugar incierto²⁷⁶ pero no demasiado lejano. Veremos la entrada de un hospital ante la que transitan vehículos militares. Mientras esto ocurre, junto a la puerta principal del centro hospitalario y frente a él, se encuentran reunidos algunos ciudadanos curiosos y solidarios de la zona con quienes luchan contra los alemanes y fascistas. En este punto la voz del narrador vuelve a irrumpir para informarnos de que “*al otro lado del río*”²⁷⁷, *los partisanos luchan...*”. Tras esta apertura visual vemos en plano medio general a un grupo de gente de la calle viendo pasar la caravana de vehículos americanos que tratan de entrar en el hospital cuando el narrador termina la frase en el siguiente plano (similar al plano general que abría la ficción): “*...contra los alemanes y fascistas*”. En las siguientes imágenes vemos a un soldado que aparca la moto junto a la entrada del hospital para organizar el tráfico. Luego, obedeciendo al soldado que agiliza la circulación de vehículos, un jeep se detiene llevando consigo dos militares alemanes detenidos. En un par de planos más se nos mostrará a los vecinos de la zona y el acceso de dos ambulancias de la Cruz Roja al hospital. Tras penetrar los vehículos en el centro les sigue una hilera de soldados heridos que igualmente accede al centro sanitario. Una vez que ya han entrado los heridos, el jeep que cargaba con alemanes capturados avanza de nuevo para salir del campo visual. Durante estos planos escuchamos los ruidos de motores de los vehículos que transitan por el espacio descrito. Pero también

²⁷⁶ A lo largo de toda la ficción escucharemos detonaciones y disparos pero nunca sabremos el origen de los mismos. De este modo se transmite un mayor desconcierto y realismo al ponernos en el lugar exacto de los personajes. En una película clásica, fabricada por Hollywood, se hubiera mostrado la relación causal del sonido.

²⁷⁷ El río al que alude es el Arno.

tenemos ocasión de escuchar un efecto sonoro *acusmático*²⁷⁸ (las explosiones nos informan de la proximidad del combate²⁷⁹) ya que, en ningún momento, el espectador tiene constancia visual de las fuentes sonoras. De modo que nos encontramos en una *auricularización cero* al presentar una información sonora que no pertenece al campo visual. Sin embargo cobra, paradójicamente, una importante presencia, debido a la ausencia total de cualquier voz narrativa (personajes o instancia extradiegética). Este plano repetido sirve, también, para avisar al espectador de la apertura narrativa al convertirlo en un plano master de situación.

9.5.3. La crónica de una muerte anunciada.

A lo largo de los 128 planos, la desgarradora historia de Florencia parece converger en un punto: el conocimiento de la muerte. En el último minuto del relato, Harriet se va a tener que enfrentar (junto al espectador) tres veces con ella. Primero ante los fascistas acribillados a quemarropa. Poco después recibirá la noticia sobre su novio, líder de la Resistencia (Guido Lombardi alias “Lupo”) sin que ella sea la verdadera destinataria. El partisano agonizante, creyendo que tiene a su lado al compañero de lucha, Marco, informa del trágico desenlace del líder partisano cuyas consecuencias han derivado en el caos de la Resistencia. Y, finalmente, el moribundo combatiente fallece en brazos de Harriet. Ella, afectada por el

²⁷⁸ La *acusmática*, según Roger Odin consiste en emitir efectos sonoros sin presentar su fuente original. Esto facilita, en gran medida, la ampliación de un espacio diegético más vasto y así le confiere a éste un plus de realismo. Odin, Roger: “*A propos d’un couple de concepts: son in vs son off*”, *Sémiologues*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1978. pág.11

²⁷⁹ Nadie puede asegurarnos que tales detonaciones hayan sido producidas en los alrededores de las imágenes que vemos. Me inclino a pensar, casi con absoluta certeza, que Rossellini gestionara tal efecto sonoro en post-producción. Ya he señalado en alguna ocasión que Rossellini filmaba sin registrar sonido alguno y, por tanto, el doblaje de los actores, así como los sonidos intradieгéticos se elaboraban en la fase final de la producción fílmica.

impacto de la noticia de la muerte de Guido, está mirando compungida hacia arriba (al cielo se supone) sin poder creérselo todavía. De ahí se fundirá a negro para llevarnos al siguiente documental, conduciéndonos de nuevo a la trayectoria efectuada por la coalición angloamericana.

Sin embargo la muerte queda prefigurada desde el comienzo del relato. Más concretamente en la presentación de Harriet. Tras llegar los heridos que veíamos entrar por el hospital en las imágenes que abrían esta ficción, el espectador tendrá conocimiento de las atenciones médicas a los combatientes en manos de unos voluntarios. Este segmento narrativo, cuyo objeto es presentar a la enfermera Harriet y, al mismo tiempo, conocer el motivo que le llevará a acudir a Florencia antes de que sea destinada a Roma: descubrir el paradero de su novio Guido Lombardi, apodado “Lupo” y fotógrafo de profesión. Cabe destacar, pues, dos detalles significativos del fragmento que estoy comentando. En primer lugar planea la presencia-ausencia fantasmal de Guido Lombardi: todos lo conocen, todos lo nombran, pero nadie sabe dónde está, ni siquiera lo han visto vivo en los últimos días. Esta impresión se prolonga incluso al llegar Harriet a la entrada de Florencia. Recordemos la larga secuencia en la que se encuentran Massimo y Harriet decidiendo ir en busca de sus seres queridos. Ambos se hallan en una soleada plaza llena de gente²⁸⁰. Y antes de cruzarse en sus caminos la enfermera inglesa pregunta primero a unos partisanos, aunque éstos ignoran el paradero de su novio. Luego, cuando la joven enfermera encuentra casualmente a un amigo, llamado Massimo, éste le informa de que Guido ha estado combatiendo al otro lado del río Arno. Acto seguido, un joven vocea como primicia del periódico que el “Lupo” está herido. Por último, el momento en que Harriet se hace con un periódico entre el tumulto

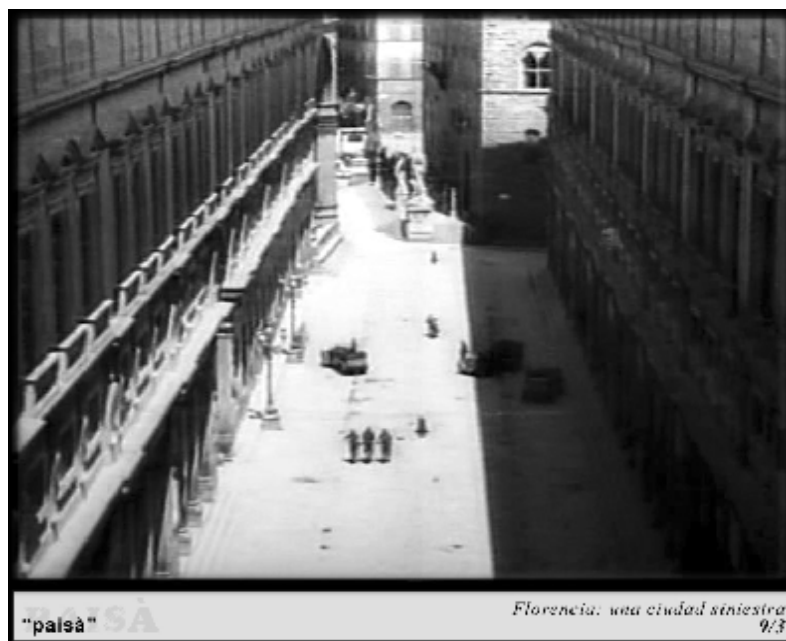
²⁸⁰ Junto a la escena inicial y la de las escaleras de un inmueble van a ser los escasos momentos en los que veamos a ciudadanos por la ciudad. En el resto del episodio asistiremos una ciudad muerta y espectral.

un anciano, acompañado por su hija, se arrima a la protagonista para verificar la noticia que el vendedor de prensa ha voceado. Entonces sabremos, gracias al anciano y a su hija, que Guido Lombardi no sólo **era** (si lo subrayo en negrita es para destacar la premonición de su muerte) muy popular en la ciudad sino también **era** bastante querido...

Así pues, tenemos la búsqueda de un personaje que va a servir de mínima base argumental²⁸¹ con objeto de reflejar la descripción de una tragedia colectiva. Dicha figura narrativa no proviene (me temo) de la imaginación de los guionistas, sino más bien puede ser un referente real de la lucha antifascista. Este personaje, popular y querido en Florencia ha sido despojado de toda descripción psicológica para adquirir un cierto grado de abstracción a través de breves pinceladas. Lo importante, por tanto, es su carácter fantasmal porque el hecho de tener un amplio reconocimiento entre los ciudadanos florentinos cobra esa dimensión simbólica, esa proyección colectiva que se refleja de forma plástica en la ciudad espectral. Dicho de otro modo, la ausencia de su propia imagen, de su presentación visual, potencia su representatividad ejemplarizante en la lucha antifascista así como en la cantidad de parejas como la suya que han sido destrozadas por la contienda. Pero también esa misma ausencia revierte, como ya hemos dicho, en la propia falta de vida que existe en el espacio urbano. No olvidemos que Florencia se caracteriza por ser una ciudad muy viva gracias al turismo que acude a ver importantes monumentos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos. Sin embargo Rossellini mostrará los lugares más conocidos con el fin de que puedan ser identificados por el público internacional y así interpretar fácilmente el aspecto siniestro, casi pesadillesco, que presenta Florencia con la ocupación alemana y los fascistas. A lo largo del recorrido

²⁸¹ Situación que servirá para llevar a cabo la única relación causal del relato.

puede reconocerse la piazza de Pitti (el lugar en que se conocen Harriet y Massimo), la Galleria degli Uffizi (la obra arquitectónica de Vasari, pegada al río Arno y lugar por el cual nuestros protagonistas se internan por el centro de la ciudad), el palazzo Vecchio o della Signoria²⁸². También se mencionan los famosos puentes (y en especial el ponte Vecchio), el Baptisterio, frente a la piazza San Giovanni, se observará el Duomo (Santa María del Fiore) y el Giardino di Boboli²⁸³, que será el lugar donde veamos a una pareja de oficiales ingleses disfrutando de una perspectiva general de la ciudad que el espectador nunca puede ver. Por lo tanto, podemos darnos cuenta de que Rossellini ha huido, a lo largo del episodio, de los contraplanos. Para él supone una impostación producto del montaje que interfiere la veracidad de los hechos mostrados.



²⁸² Con su famosa torre de 94 metros, llamada d'Arnolfo, se ha convertido en el edificio civil más importante de Florencia, sede del gobierno de la república florentina hasta el sigloXVI, de la cámara de Diputados del Reino de Italia desde el año 1865 hasta 1872, sede del Ayuntamiento. Y es uno de los más significativos palacios públicos medievales de Italia, erigido entre 1299 y 1314 (según la tradición por Arnolfo di Cambio) en un estilo gótico que le confiere gran verticalidad.

²⁸³ Jardín de estilo italiano proyectado por Tribolo en 1550 y acabado en el siglo XVII con una superficie de 45.000 metros cuadrados que aprovecha el desnivel del terreno para ofrecer bellas vistas de los paseos, puentes y estatuas.

Existe también otra simetría dramática no exenta de interés que forma parte del enunciado narrativo y que contribuye, en suma, al propio discurso. Nos referimos a la presentación de Massimo. Este personaje aparece por vez primera, de forma bastante discreta, entre el segundo grupo de heridos que llega al hospital. Si a Harriet la conocemos un poco antes (en el décimo plano) atendiendo a gente malherida, en cambio Massimo irrumpe disimuladamente en la escena (plano veintiocho) en el momento en que un partisan se pone a silbar de forma inoportuna y molesta. Sin embargo, Massimo aquí no cobra verdadera presencia de protagonista. En realidad, va aparecer poco después: con el brazo derecho vendado, mirando hacia la muchedumbre tratando de reconocer a su familia (plano treinta y siete) en medio de la soleada piazza de Pitti, mientras la cámara lo sigue en *travelling* lateral. Este movimiento y centralizada su posición en el encuadre ya permite al espectador descubrir la importancia que va adquirir en lo que queda de historia. Máxime cuando, de manera fortuita, Harriet lo reconoce por la calle y ambos deciden emprender la búsqueda de sus seres queridos. Pero antes de suceder este encuentro el espectador será testigo de la desesperación de Massimo por localizar a su mujer y a su hijo. Esto será en el plano precedente a dicho encuentro. Al principio de su presentación, veremos en plano medio a una señora sentada en el suelo, que parece estar abatida y apoyada en el hombro de su hijo. De repente Massimo se aproxima a la señora y le pregunta si lo reconoce pues son vecinos de la calle. La mujer, afligida y débil, responde como puede, en un tono apocalíptico, que “*lo han volado todo. Es el fin del mundo*”. Pero Massimo insiste en saber algo de su familia. Al final, el hijo de la señora abatida increpa a nuestro protagonista para que sea consciente del grave estado emocional de su madre por lo que le ruega que les deje tranquilos.

Aquí pues, con la expectativa de Massimo tendremos una similar a la que posee Harriet. Será Massimo quien tome la iniciativa y tenga más presencia a lo largo de la trayectoria pero es Harriet quien abre, cierra y decide²⁸⁴ en el episodio. En realidad él cumple el mismo papel dramático que la joven enfermera. Tienen objetivos idénticos. Por tanto, desde el punto de vista argumental, su relación causal, el hecho narrativo es idéntico. La presencia argumental de Massimo obedece más al gesto de impulsar, quizás con mayor verosimilitud, el recorrido que, desde el principio, Harriet había decidido tomar. Si sugerimos este pretexto argumental es porque Massimo va a desaparecer del mismo modo en que apareció: antes de que nos demos cuenta doblará una esquina de forma tan desapercibida como lo hizo en su entrada narrativa.

Resulta curioso que la última aparición de Massimo sea parecida a la de Francesco en *Roma, ciudad abierta*. Ambos abandonan el relato tras una esquina. Y me inclino a pensar que esta situación responde a una descripción específica del drama de aquellos anónimos que lucharon por la libertad. Escondarse en los rincones de las ciudades para huir del peligro es una imagen expresiva (**esencial** o **imagen-hecho** como diría Bazin²⁸⁵ al definir la naturaleza cinematográfica de Rossellini) que sintetiza también el incierto futuro que les depara. Al entrever los personajes lo que hay detrás de la esquina sólo advierten peligro. Por eso los dos personajes (Massimo y Francesco) darán la espalda para seguir sus caminos abrigando un desenlace esperanzador: el partisano romano y novio de Pina aún tiene el consuelo de

²⁸⁴ Recordemos que la secuencia en la que vemos a Massimo junto a Harriet descender por un inmueble en el que los vecinos desean conocer la situación de los alrededores del barrio, será él y no ella quien tome la palabra y también quien procura persuadir a los diversos combatientes para que les dejen pasar ante los diferentes obstáculos. Significativamente, sólo habrá un momento en el que él se rinde ante la imposibilidad de acceder al lugar donde puede estar su familia. En dicha circunstancia será Harriet quien decida, por su cuenta y riesgo superar el paso fronterizo que les imponen los partisanos.

²⁸⁵ André Bazin: op. cit. pág.312.

su hijastro Marcello; la resolución de Massimo es todavía, si cabe, más abierta y el espectador no podrá completar aquella expectativa argumental planteada al comienzo de su aparición. Sin embargo, mediante el acto enunciativo, sí que se puede abrochar una perspectiva nada tranquilizadora tras ver cómo la ciudad está sembrada de muertes. Así pues, podemos sostener que el personaje de Massimo alcanza la categoría de protagonista por acompañar a Harriet, por su vinculación próxima a los partisanos. Pero su perfil, actuación y desenlace están muy lejos de corresponder a la normativa reglamentada en la escritura clásica. Y, en gran medida, son responsables de ello las técnicas narrativas de la literatura moderna (en este caso John Dos Passos) que Rossellini utilizó en *Paisà*.

La crónica de una muerte anunciada viene no sólo manifiesta desde el ámbito narrativo. También podemos encontrar suficientes rasgos semánticos que van en la misma dirección a través de la puesta en escena, así como del punto de vista adoptado. La figura fantasmagórica de Guido Lombardi ya invade los primeros planos, en los cuales vemos a Harriet. En el momento en el que la joven asiste a un herido, nos es presentada con un primer plano como explícita indicación de su protagonismo en la historia. El espacio interior del hospital que la rodea es relativamente sombrío y con escasos recursos sanitarios (parece un centro más bien improvisado). Para calmar el dolor del combatiente la joven le habla en italiano y entonces el partisano se sorprende por ello. Gracias a esta reacción del hombre, se justifica el diálogo que van a mantener ambos en los próximos doce planos que servirá para saber algún dato del paradero del “Lupo”. También es significativo que los planos mencionados estén efectuados en un juego de planos-contraplanos. Pero según François Jost el ámbito narratológico que plantea la alternancia de planos entre Harriet y el partisano, es desde la

ocularización cero (desde un punto de vista externo), es decir, “...la caméra ne vaut pas pour instance diégétique à l’oeuvre dans la fiction.”²⁸⁶

No hay ningún personaje, pues, que sea testigo de la escena y, por tanto, se infiere de dicha circunstancia la presencia de una voz narrativa ajena a la diégesis (por tanto una *focalización externa*) que presente el hecho de forma relativamente distante. Pese a la proximidad de los personajes mediante primeros planos, el emplazamiento de cámara se halla afuera de ellos y no entre ellos, por lo cual nos encontramos frente a una *ocularización cero*. En la práctica habitual del cine hollywoodiense, en cambio, el sujeto de la enunciación restituiría la posición de los personajes por la cámara y entonces se establecería una **ocularización primaria secundaria**:

“Lorsque la subjectivité d’une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ-contre-champ) ou par le verbal (cas d’une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation.”²⁸⁷

De este modo se anula la instancia narradora para ceder su lugar a las figuras diégéticas. Esta estrategia de planificación y montaje representa, en definitiva, un efecto identificativo a través de esa relación especular entre la pantalla y el espectador (véase la teoría del espejo lacaniano), que se alimenta o se colma con la pulsión deseante, fruto del imaginario forjado por las imágenes que la institución hollywoodiense ha elaborado para el mismo.

²⁸⁶ Jost, François: *L’œil – caméra. (Entre film et roman)*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. Linguistique et semiologie. 1987. pág.25.

²⁸⁷ Jost, François: op. cit. pág.23.

Pero éste no es el caso. Ni hay fotogenia *glamourosa* (de hecho los primeros planos carecen de un foco nítido), ni existe modo alguno de proyección especular sobre alguno de los personajes dada su presentación externa. Tampoco sabemos gran cosa de nuestra heroína. Únicamente sabemos, desde una óptica levemente distante, del sufrimiento de la mujer por saber noticias de Guido Lombardi e intuimos un desenlace nada bueno por esas sombras ominosas que cubren su rostro al enterarse del ataque alemán en la zona del río Arno. Los planos expresionistas de Harriet auguran malos designios y tales premoniciones se reflejan de forma explícita a través de un personaje que está en boca de todos con los que se encuentra la enfermera inglesa y sin embargo nadie puede asegurar con certeza que viva. Cada uno de los que mencionan al “Lupo”²⁸⁸ considera improbable su localización. Véase, si no, el ejemplo más evidente y directo. Nos referimos a los planos (23 y 24) en los que Harriet pregunta al partisano que está curando, si podrá encontrar a Guido Lombardi pues desea verlo. A ello responde rápidamente su interlocutor que es “*imposible*” porque “*ahora es como una especie de fantasma. Todos le nombran, pero nadie sabe donde está*”.

Tales vaticinios imprimen, pues, una visión pesimista dado el alto precio que estos personajes están cobrando por liberar a Italia del yugo fascista. No debemos olvidar que se da una cierta simetría ente la escena descrita aquí arriba con aquella que cierra el episodio. La diferencia está en que la situación de apertura escenifica una herida y la clausura la muerte.

²⁸⁸ Me aventuro a sostener que el apodo obedece más a un juego de palabras ingeniado por los guionistas ya que hay una expresión popular italiana que reza “*in boca lupo*” cuyo sentido literal es: en boca del lobo. Pero el verdadero significado es desear buena suerte a alguien o a algo por el hecho de permanecer oculto Guido Lombardi y también porque se alimenta la esperanza de encontrarlo con vida, podría pensarse en la adecuación de dicho apodo.

9.5.4. La “objetividad” de las acciones narrativas.

Como ya he señalado en alguna ocasión, Rossellini se preocupa más por mostrar o describir situaciones que por el hecho de narrar. El acto enunciativo se produce a través de la mirada y no con el juego retórico de la narración. Y creo que, en concreto, el episodio de Florencia es muy afín a esta concepción que tenía el realizador. Por un lado, tenemos esa actitud relativamente neutra del narrador. Por el otro, advertimos algunas prácticas que son próximas a la dramatización, gracias a una puesta en escena (relativamente espontánea) y a unas técnicas de realización que movilizan la interpelación activa del espectador frente al discurso planteado.

Pero ese registro objetivo del que hablábamos arriba no anula, sin embargo, la intervención del narrador. Bien es cierto que la huella de la instancia narradora se manifiesta de forma discreta. Muy al contrario de lo que podría ser, por señalar un ejemplo extremo y al que Bazin gusta referirse también como modelo realista: las primeras películas de Orson Welles. En concreto, señalemos *El esplendor de los Ambersons* (*The Magnificent Amberson*, 1942; *El cuarto mandamiento* fue el título de distribución española) porque el sujeto de la enunciación queda evidenciado ya sea desde las mismas *ocularizaciones extradiagéticas* o desde la *auricularización cero*, según términos de Jost²⁸⁹. En este último caso es notoria la exhibición de Orson Welles durante la clausura de su película, al presentarse él mismo en *voz en off* mientras vemos únicamente en campo visual un micrófono. Si advertimos esta comparación también es para contrastar la posición tomada por Rossellini frente a la diégesis fílmica. Recordemos que, para empezar, el autor de *Paisá* no empleó sonido directo

²⁸⁹ Jost, François: op.cit.pág.122.

en los rodajes. Tuvo que utilizar las fuentes sonoras en postproducción, lo cual le permitía un mayor y mejor gobierno sobre el material fílmico: la banda musical emerge de manera intermitente aprovechando los huecos en los que no se producen diálogos. Pese a que esta decisión venía impuesta por razones de presupuesto, dado que permitía abaratar costes, no se nos escapa la enorme flexibilidad que ello comporta a la hora de poder dominar las estrategias de persuasión dramática en detrimento de un plus de realismo. La música surge, pues, durante aquellos instantes en los cuales se requiere más la contemplación de las imágenes que están caracterizadas por un fuerte dramatismo. Dicho con otras palabras, colorea, empatiza, aclimata, explicita y sobre todo manifiesta un énfasis enunciativo que las imágenes por sí solas no tienen.

Pero concretemos aspectos singulares del relato de Florencia vinculados a esa combinación entre una objetividad y unas técnicas narrativas cercanas también a la literatura americana moderna. Para empezar quisiera señalar que André Bazin en su célebre texto²⁹⁰ dedicado a *Paisá* plantea similitudes entre las técnicas literarias de los escritores norteamericanos de la generación perdida (Steinbeck, Hemingway, Dos Passos...) y aquellas que utilizó Rossellini. Efectivamente, podemos detectar algunas coincidencias formales con la escritura de John Dos Passos en su trilogía de *U.S.A. (El Paralelo 42, 1919, El Gran Dinero)* al utilizar fragmentos donde la **focalización externa** de la historia permite reconocer un “ojo de la cámara” mediante el uso de la tercera persona para contar las aventuras de sus héroes. Pero las novelas señaladas arriba combinan técnicas literarias modernas con algunas estrategias del relato decimonónico (como la exteriorización de los pensamientos de los personajes), y con

²⁹⁰ Bazin, André: *Qu'est-ce que le Cinéma?*. París: Editions du Cerf. *¿Qué es el cine?* Madrid: ed. Rialp. 1990. pág. 302.

ejercicios documentales (“como el recurso de titulares periodísticos, la presentación de propaganda comercial o canciones populares”²⁹¹). Esta fusión de operaciones tan dispares llevó al autor de la trilogía a unas complejas narraciones caracterizadas por la exposición simultánea de diferentes focalizaciones que invitan a relacionarlas con el montaje cinematográfico. Aunque Claude-Edmonde Magny precisa que la exterioridad del punto de vista en Dos Passos es sólo mera apariencia: “el relato sería exactamente el mismo si el personaje dijera ‘yo’; se nos informa no solamente sobre sus comportamientos, sino también sobre sus emociones, sus preocupaciones, sus reacciones psicológicas; se nos dicen de él cosas que únicamente él puede saber.”²⁹²

a) La narración objetiva de Ernest Hemingway

El modelo literario más cercano a las técnicas narrativas de Rossellini es Hemingway. Su primer trabajo literario fue *Three Stories and Ten Poems* (*Tres Historias y Diez Poemas*, 1923), al que siguió *In Our Time* (*En Nuestro Tiempo*, 1924), *Torrents of Spring* (*Torrentes de Primavera*, 1926), y *The Sun Also Rises* (*Fiesta*) que causó una buena impresión entre el círculo literario, por ser la primera novela que presentaba un cuadro realista de la generación deprimida de postguerra, representada por los jóvenes que dedicaban su tiempo a charlar y beber en los cafés de París o a correr delante de los toros en los sanfermines pamplonicos. La obra siguiente de Hemingway fue una recopilación de cuentos bajo el título de *Men Without Women* (*Hombres Sin Mujeres*, 1927) entre los que figura *Los Indómitos*, la historia sórdida y heroica a la vez de Manuel García, un torero para quien

²⁹¹ Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*. Madrid: Ed. Gredos.1989. pág. 189.

²⁹² Magny, Claude- Edmonde: *L'âge du roman américain*. París: Seuil.1948. pág. 75.

había sonado la hora del ocaso y que al salir de un hospital busca una ocasión para volver a torear.

En 1929, Hemingway publicó *A Farewell to Arms (Adiós a las Armas)*, una de las novelas más famosas sobre la guerra de 1914, traducida a todos los idiomas y llevada a la pantalla en un par de ocasiones²⁹³. Las características de esta novela definen de forma rotunda lo que serían sus trabajos literarios posteriores: un ritmo sostenido e inexorable, preocupación por la carne, la sangre y los nervios, más que por las divagaciones del intelecto. En esta novela plantea el impulso profundamente humano del héroe de abandonar el campo de batalla para ir a reunirse con la mujer que ama. Frente a un mundo que se desmorona, los amantes de Hemingway están siempre instintivamente juntos. Sus escenas de amor son, al parecer, simples, superficiales; están hechas de lo cotidiano, de una broma, un gesto en la noche, y de una que otra pequeña e insignificante palabra, como "*darling*", que encierra, en su intrascendencia, una intraducible ternura. Esta cualidad se me antoja muy similar al cine rosselliniano al interesarse más por las pequeñas situaciones cotidianas que por las grandes gestas.

Tres años más tarde, Hemingway escribió *Death in the Afternoon (Muerte en la Tarde)*. Dicha novela es una aproximación al mundo de la tauromaquia. En ella explica cómo se adiestran los toros y recrea los ambientes taurinos. Lleva al lector, durante todo el día de una corrida: desde la visita de inspección matinal hasta la muerte del último toro en la tarde. En

²⁹³ La primera tentativa fue realizada en blanco y negro. La producción es de 1932 con Franz Borzage de director y Gary Cooper, Helen Hayes, Adolphe Menjou de intérpretes principales. En 1957 se realizó una nueva versión bajo las órdenes de David O. Selznick que intentó convertir un melodrama de guerra en un film épico. Este *remake*, realizado en color, fue dirigido por Charles Vidor y se escogió un elenco de actores más internacional: Rock Hudson, Jennifer Jones, Vittorio De Sica y Alberto Sordi. Es más conocida esta segunda versión que resultó un descalabro económico, hasta el punto de que Selznick no llegó a producir más filmes. La primera versión está considerada por la crítica como un emocionante film que cuenta con un bello e intenso final.

1935, Hemingway publicó *Green Hills of Africa* (*Verdes Colinas de Africa*). En sus obras anteriores había revelado ya su indiferencia por las ampulósidades literarias, su fascinación por la valentía del hombre, su preferencia por los países cálidos, su desconfianza ante las gentes que emplean frases grandilocuentes. Pero hasta *Green Hills of Africa* no había manifestado de forma abierta sus planteamientos literarios y también donde expresa con mayor fuerza su personalidad. *Green Hills of Africa* es la descripción de una partida de caza en la que participaron, además de Hemingway y su segunda esposa, Pauline Pfeiffer, con la cual había contraído matrimonio en 1927, un guía inglés de apellido Jackson Phillips y un amigo llamado Karl, que siempre hacía desmerecer las hazañas de Hemingway con otras mayores.

En 1938 sacó a la luz un libro lleno de fuerza, donde recrea vivos paisajes marítimos y muertes violentas esbozados mediante vigorosas pinceladas entre Key West y Cuba: *To Have and Have Not* (*Tener y no Tener*)²⁹⁴.

Una vez que estalló, en 1936, la Guerra Civil española Ernest Hemingway se enroló (entre numerosos intelectuales) como voluntario para luchar junto a los republicanos. Mientras estuvo alojado en el Hotel Florida de la Gran Vía de Madrid, y entre visitas al frente, escribió *The Fifth Column and The First Forty-Nine Stories* (*La Quinta Columna y Los Primeros Cuarenta y Nueve Cuentos*). Este texto, en realidad, era una

²⁹⁴ Realizada en cine por Howard Hawks en 1944 para la Warner. *To Have and Have Not* (*Tener y no Tener*) fue la primera aparición de la pareja Humphrey Bogart y Lauren Bacall. También intervinieron Walter Brennan y Dolores Moran. Está considerada como una de las películas más notables sobre la amistad y la búsqueda de la libertad en términos abstractos. Quisiera aprovechar para indicar también que Howard Hawks fue un director muy vitalista que reúne algunas similitudes con la biografía de Hemingway: le gustaba la aventura, la caza... Sin embargo, ideológicamente eran muy opuestos. El cineasta norteamericano era más conservador.

recopilación de todos los cuentos que habían aparecido anteriormente, además de la obra teatral que da título a la obra, *La Quinta Columna*, en cuyo prólogo explica por qué este drama no fue representado en su momento: el empresario murió mientras estaba escogiendo a los intérpretes y su sucesor se encontró con enormes problemas económicos. Al final, la obra fue representada en Nueva York un año después de acabar la Guerra Civil española. Y el título alude a la declaración de los Rebeldes españoles de que ellos "tenían cuatro columnas que avanzaban sobre Madrid y una Quinta Columna de simpatizantes dentro de la ciudad, para atacar a sus defensores desde la retaguardia"²⁹⁵. Pero el conflicto español también fue motivo literario en *For Whom the Bell Tolls* (*Por quien doblan las campanas*), llevada a la pantalla en 1943 por Sam Wood con Ingrid Bergman y Gary Cooper, junto a otros como Akim Tamiroff (un habitual de Orson Welles), Arturo de Córdova, Joseph Calleia, Katina Paxinou y el peculiar actor y barítono Fortunio Bonanova²⁹⁶. Hoy en día se ha convertido en una cinta añeja que sólo tiene el interés del exótico reparto, la calidad fotográfica (Ray Rennahan) y la banda sonora musical (Victor Young y Walter Kent para las canciones adicionales). Según Carlos Yusti, a juicio de muchos, incluso de su autor, es su obra maestra. "Dicen que cuando uno ha cumplido los cuarenta años debería saber lo suficiente y poseer la pasta necesaria para escribir una buena obra", declaró Hemingway en vísperas de su publicación. "Y yo creo que ésta que he escrito ahora lo es."²⁹⁷

No obstante, *Por quién doblan las campanas*, también ha sido su obra más polémica. De un lado los propios republicanos españoles, quienes estimaron que no presentaba su causa como ellos lo hubieran deseado y, del

²⁹⁵ Yusti, Carlos: *Biografía. Hemingway, un papá nada ejemplar*. www.geocities.com/SoHo/Atrium.1788.

²⁹⁶ Sobre este artista singular hay un interesante texto de Guillermo Cabrera Infante: *Cine o Sardinia*. Madrid: Alfaguara. 1997. págs. 120 – 124.

²⁹⁷ Yusti, Carlos: Op. cit.

otro lado, los críticos, que consideraban esta novela entre las obras menores de Hemingway al juzgar como irreales a sus personajes principales, además de valorar la descripción sobre la Guerra Civil española como florida y superperiférica. En un ensayo publicado en la revista inglesa *Horizon*, bajo el título *The Best and the Worst (Lo Mejor y lo Peor)* Robert Penn Warren evalúa el mundo de Hemingway cargado de violencia, ya se trate de violencia sexual o a causa del alcohol, como en *Fiesta*, o de la azarosa violencia de la guerra, como en *Adiós a las Armas* y *Por quién doblan las campanas*, o de la violencia del crimen, como en su cuento *Los Asesinos (The Killers)*²⁹⁸ y *Tener y no Tener*. Respecto a sus personajes, los reúne en dos categorías sufriendo en ocasiones pequeñas modificaciones: el hombre violento y el hombre desvelado, que no son símbolos enfrentados, sino complementarios, pues ambos representan fases de una misma búsqueda de un sentido o razón de ser de la existencia. "El hombre desvelado es el hombre que medita en el caos, en la nada. El hombre violento es el hombre que adopta una acción adecuada a la realización del hecho de la nada. Y la situación típica es el amor, con un poco de bebida, sobre un fondo de nada, de una civilización que se ha desmoronado, de guerra o de muerte"²⁹⁹. Así pues, los antihéroes de Hemingway, concluye Penn Warren, alcanzan dignas derrotas al preservar sus propias convicciones. Sus mejores obras muestran al héroe luchando solo frente a las adversidades: bien sea con la muerte o con situaciones límites para encontrarse y así autoafirmar la realidad de su ser.

Sus trabajos fueron reescritos y corregidos en varias ocasiones, hasta conseguir un estilo propio a base de una cuidadosa selección y omisión, así

²⁹⁸ El cuento de Hemingway fue llevado a la pantalla por Robert Siodmak, con el mismo título en 1946 y en España se llamó *Forajidos*.

²⁹⁹ Yusti, Carlos: Op. cit.

pues, en las narraciones de Hemingway podemos encontrar descripciones de conductas de los personajes en detrimento de la propia psicología de los mismos. Hay una clara voluntad de mostrar el comportamiento, la manifestación exterior. Pero los hechos están expuestos tratando de anular la omnipresencia o multiperspectiva narrativa con objeto de ceñirse a la mirada física del narrador. En este sentido, tampoco nos extraña que el cine haya ejercido una importante influencia sobre los escritores de la generación de Hemingway. Una prueba de ello la encontramos en las propias declaraciones del escritor norteamericano, al preguntarle sobre sus puntos de referencia, donde mencionaba a Tintoretto, Brueghel, Goya, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, etc.: “He incluido pintores porque yo aprendo a escribir también en los pintores. Usted se preguntará cómo sucede eso. Pero explicarlo también nos llevaría un día entero”³⁰⁰. Por tanto, esa mirada del propio narrador, curioso por los hechos, no hace más que reflejar los signos de una realidad experimentada y filtrada por los detalles significativos. Hemingway hace lo mismo que un periodista: ofrece un punto de vista que pretende ser aparentemente neutral frente a unos hechos que son reflejados para generar un conocimiento. Mientras que en la *novela objetiva* “la mirada es el acontecimiento”³⁰¹, es decir, la conciencia se reduce a la mirada, en la novela norteamericana de posguerra existe una clara relación entre la conciencia y la mirada.

Tal gesto creativo podemos apreciarlo en uno de sus cuentos preferidos *Hills Like White Elephants (Colinas como elefantes blancos)*³⁰². El

³⁰⁰ Plimpton, George: *En otro país: “Una entrevista con Ernest Hemingway”*, Buenos Aires: Estuario, 1968. trad. de Miguel Briante y Roberto Guareschi.

³⁰¹ Pingaud, Bernard: *La antinovela*. Buenos Aires: Carlos Pérez. 1968. pág.42.

³⁰² En el prefacio de la compilación de cuentos *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories (La Quinta Columna y los primeros cuarenta y nueve Cuentos, 1938)* el escritor lo señala como uno de sus favoritos, junto a *La corta y feliz vida de Francis Macomber*, *En otro país*, *Las nieves del Kilimanjaro* y *Un lugar limpio y bien iluminado* o *La Luz del mundo*. Ver en Hemingway, Ernest: *Els primers quarantanaou contes*. Barcelona: edicions 62 i “la Caixa”.1989. pág.13. Traducción de Jordi Arbonès.

escritor y periodista norteamericano empleaba en sus relatos cortos, de forma sistemática, la *focalización externa* (véase *Hills Like White Elephants* o *The Killers*). Por ejemplo, el cuento *Hills Like White Elephants*³⁰³ (*Turons com elefants blancs / Colinas como elefantes blancos*) narra la espera de una pareja norteamericana en una estación ferroviaria ubicada en el Valle del Ebro (se infiere, por los escasos datos aportados, que son corresponsales para cubrir la información sobre la guerra civil). A lo largo de casi cinco páginas plantea una mínima situación narrativa: el hombre trata de convencer a su novia para que aborte con la técnica de la aspiración. La joven está dispuesta a realizarse la operación si con ello se pudiera recuperar la relación sentimental. Pero advierte que ya no hay vuelta atrás. El hombre está demasiado preocupado porque la joven aborte y no tanto por restablecerla. Estas descripciones están realizadas de forma objetiva porque nunca sabemos lo que piensa la pareja. Sólo a través de lo que dicen, de los pequeños gestos, así como de los objetos y una serie de rápidos trazos del paisaje que tienen a su alrededor podemos interpretar la acción interna del relato. En realidad, es como si el propio narrador estuviera junto a ellos. La ayuda de pocos elementos al sujeto de la enunciación le permite sembrar una serie de significantes que contribuyen a articular la narración. Veamos un fragmento para ilustrarlo con claridad:

“- *En realitat és una operació molt senzilla, Jig-va dir l’home-. De fet ni tan sols és una operació.*

La noia fità el terra on reposaven les potes de la taula.

- *Sé que no patiràs, Jig. Realment és ben poca cosa. Es tracta de fer-hi penetrar l’aire.*

La noia no deia res.

³⁰³ Hemingway, Ernest: *Els primers quaranta-nou contes*. Barcelona: edicions 62 i “la Caixa”.1989. págs. 237-241. Traducción de Jordi Arbonès.

- *Jo t'acompanyaré i no em mouré del teu costat en tota l'estona. Simplement hi deixen entrar aire i després tot és completament natural.*
 - *Aleshores, què farem després?*
 - *Després tot anirà bé. Tot serà com abans.*
 - *Què t'ho fa pensar, això?*
 - *Aquesta és l'única cosa que ens amoïna. És l'única que ens fa infeliços.*
- La noia ullà la cortina de canya, allargà la mà i va agafar dues rastellers de canuts.*
- *I creus que després tot anirà bé i serem feliços.*
 - *N'estic segur. No has de témer res. Sé de moltíssimes dones que ho han fet.*
 - *Jo també -va dir la noia-. I després totes van a ser d'allò més felices.*
 - *Bé -digué l'home-, si no ho vols fer, no ho facis. No has de fer-ho, si no vols.*
- Però sé que és molt senzill.*
- *I tu realment vols que ho faci?*
 - *Penso que és el millor que podem fer. Però no vull que ho facis, si no vols.*
 - *¿I si ho faig seràs feliç i les coses seran com abans i m'estimaràs?*
 - *Ja t'estimo ara. Tu saps que t'estimo.*
 - *Ho sé Però si ho faig, ¿aleshores tindrà gràcia si dic que les muntanyes són com elefants blancs, i a tu t'agradarà?"*³⁰⁴

Así pues, con un estilo conciso y cotidiano, contagiado por las escrituras periodísticas Hemingway plantea una mínima situación dramática. En este caso la mirada de un paisaje natural (las colinas nevadas) se convierte aquí en un signo expresivo de los propios sentimientos que tiene la joven sobre su relación. Por un lado convierte las montañas de nieve en una figura viva. Como si fuera una fantasía lúdica, propia de una niña pequeña que transforma la realidad en una imagen figurativa. Este gesto de inocencia convierte a la mujer, por unos momentos, en una persona infantil. Pero hay otro gesto y otros objetos transformados en rasgos semánticos de un personaje femenino más complejo y maduro:

³⁰⁴ Hemingway, Ernest: Op. cit. págs. 238-239.

*La noia fità el terra on reposaven les potes de la taula. La noia ullà la cortina de canya, allargà la mà i va agafar dues rastellers de canuts*³⁰⁵

Estos actos de la mujer sugieren un instante de reflexión, de duda acerca del futuro de su relación amorosa. El desvío de la mirada hacia el suelo donde se encuentran las patas de la mesa y el hecho de agarrar dos ristas de la cortina nos permiten deducir que la novia no tiene muy claro que el aborto sea la solución a los problemas de la pareja.

Ya en las últimas líneas parece resolverse el conflicto mediante la misma técnica narrativa: la focalización externa. Con pinceladas muy escuetas nos sugieren que la ruptura sentimental ya es definitiva. A través de frases telegráficas y simples, con un destacado empleo de paralelismos, una depurada escritura que evita el lirismo o las palabras abstractas, se esfuerza en que éstas sean escuchadas, expresadas o transcritas de la realidad. Como hemos advertido en el fragmento, hay un hábil uso de la repetición y un ameno contrapunto verbal que sirve para someter emparejamientos o yuxtaposiciones de contrarios sobre las mismas palabras. La escritura de Hemingway es concisa y su posición temporal, el **presente simultáneo**, desde la acepción genettiana³⁰⁶ favorece la impresión de estar presenciando los hechos conforme nos los va narrando. El lector ignora lo que puede pasar a continuación porque no existen datos premonitorios para inferirlos. Por otro lado, en ningún momento se obvia la separación entre ellos. Todo es expuesto con datos objetivos, con los elementos que el narrador tiene a su alcance, con objeto de transmitir una cierta objetividad a los hechos

³⁰⁵ La traducción es mía: “la chica miró el suelo donde reposaban las patas de la mesa. La joven echó una ojeada a la cortina de caña, alargó la mano y cogió dos ristas.”

³⁰⁶ Genett, Gérard: *Figuras III*. Barcelona: ed. Lumen. Barcelona.1989. pág. 274.

narrados. La intervención del narrador implícito en la diégesis es nula y, por tanto, la neutralidad del sujeto de la enunciación lo convierte en una instancia distante frente a los hechos narrados. Estudiemos su resolución:

“La dona va travessar la cortina amb dos gots de cervesa i els col·locà damunt els posavasos humits.

- El tren arribarà d'aquí a cinc minuts.

- Què diu? - preguntà la noia.

- Que el tren arribarà d'aquí a cinc minuts.

La noia somrigué cordialment a la dona, en senyal d'agraïment.

- Valdrà mes que dugui les maletes a l'altra banda de l'estació -va dir l'home.

Ella li somrigué.

- Està bé. Després vine i ens acabarem la cervesa.

Ell va agafar les dues feixuges maletes i les va a portar a l'altra banda de l'andana tot contornejant l'estació. Va mirar més enllà, però el tren no es veia. En tornar, va passar per dins el bar, on la gent que esperava el tren prenia alguna cosa. Ell es va prendre una copa d'anís a la barra, mentre observava la gent. Tots esperaven el tren reposadament. Va sortir per entremig de la cortina de canya.

Ella, asseguda a taula, li somrigué.

- Et trobes més be? -li va preguntar ell.

- Estic bé -contestà ella-. No em passa res. Estic bé.”³⁰⁷

El lector había recogido ya algunos signos que ayudaban a pensar en el distanciamiento de la pareja. Desde el momento en que la novia se dispone a caminar, por unos momentos, a lo largo del andén, la mirada de la joven se pierde por los campos y árboles de la ribera del Ebro. También observa el otro lado del río donde se alzan las montañas y la sombra de una nube que se estira a través del “bladar”. Este primer apunte del alejamiento de la novia de su compañero se deduce no sólo por el acto físico. Hay que entrever cómo se crea un signo cuyo peso dramático revierte sobre el propio

³⁰⁷ Hemingway, Ernest: Op. cit. págs. 240-241.

desenlace. Sólo a través de un dato objetivo y real (las nubes estirándose y cerniéndose sobre el paisaje) el narrador implícito insinúa muy sucintamente el estado confuso de la joven. La mirada, perdida hacia un horizonte, hace pensar al lector en el futuro del personaje femenino.

Del mismo modo, podemos extraer las inferencias en el párrafo de arriba. Esta vez obligados por la proximidad del tren deben llevar las abultadas maletas al otro lado del andén. El joven se apresta a hacerlo por el hecho de encontrarse incómodo tras la tensa conversación anterior. Sin embargo, la novia le pide que cuando termine de dejar las maletas vuelva a acercarse, con la pacífica intención de relajar las cosas tomándose la cerveza. Pero él no hace caso y en lugar de ello se dirige al bar para tomarse otra copa de anís. Ahora, la mirada de él se dirige a la gente que espera al tren y, finalmente, decide quedarse en medio de la cortina de caña mientras la novia está sentada junta a la mesa sonriéndole. La pregunta del joven norteamericano es reveladora, al comenzar a sospechar que el fin de la relación sentimental está cerca. La chica resta importancia a la situación pero esa separación física reflejada en las últimas líneas supone una nítida visualización (los cuentos de Hemingway son muy visuales y éste en concreto bien podría parecer un guión cinematográfico) de cuanto bulle en el interior de los personajes. En suma, parece que, sin abandonar la realidad, pegándose literalmente a ella, todo el relato devuelve la mirada íntima, profunda.

9.5.5. Una mirada sobre la ciudad fantasmal.

Rossellini decía que necesitaba “ver a las personas y las cosas de cada lado, debo poder servirme del corte, de la elipsis y del monólogo interior.

No para hacer, para entendernos, lo mismo que Joyce, sino aquello que hizo Dos Passos”³⁰⁸. En este sentido, el realizador de *Paisá* cuestiona seriamente la acumulación dramática de hechos narrativos con el fin de llevar a cabo una nueva forma de transmitir emoción en el relato. Para ello, destinaba la estructura narrativa a la convergencia de un punto culminante que proporcionara una revelación o recogiera la captura de instantes de la realidad bruta a través del concepto de *attesa* o espera. En ambas situaciones parece que a Rossellini sólo le interesa mostrar los hechos. El devenir de sucesos adquiere un sentido pero sin ser instrumentalizado por una preparación dramática donde se pueda gobernar la forma narrativa. Bazin lo explica muy bien: “...los hechos se suceden, y la mente (del espectador) se ve forzada a advertir que se reúnen y que, al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia.”³⁰⁹

Así, el espectador asume un doble papel en la visión de las imágenes. Por un lado, experimenta los acontecimientos de forma emocional. Por otro, la presentación de las imágenes revierte en el espectador en algo parecido a lo que Genette explica sobre la descripción en Proust:

“Es una actividad intensa, intelectual y a menudo física, cuya relación es, a fin de cuentas, un relato como cualquier otro (...), la descripción se transforma en narración y el segundo tipo canónico de movimiento -el de la pausa descriptiva- no se da en ella, por la sencilla

³⁰⁸ De Angelis, R.M.: “*Rossellini Romanziere*”, *Cinema*, nº 29, diciembre 1959.pág.356.

³⁰⁹ Bazin, André: Op. cit. pág.310.

razón de que **la descripción es en ella cualquier cosa menos una pausa del relato**,³¹⁰.

Me interesa, pues, subrayar estas últimas palabras dado que definen de forma muy parecida la práctica operada por Rossellini en la historia de Florencia. Esa mirada fotográfica “en presente” permite seguir la acción sin establecer una relación causal entre una y otra. El carácter eventual de los hechos presentados favorece esa impresión de inmediatez y espontaneidad. Para ello, se crea un punto de vista en el cual el saber, así como el ver, del narrador sea equivalente con el del espectador. La cámara seguirá los acontecimientos a una prudente distancia (hay un gran predominio de planos medios y generales en el episodio) sin que se delate su presencia, con el fin de no obviar la naturaleza profílmica que tiene el aparato de registro visual.

El episodio de Florencia está presentado desde el punto de vista de un narrador implícito que describe las vicisitudes sin intervenir en la diégesis, de tal modo que el espectador tiene una visión de los hechos próxima a un realismo objetivo por la ausencia de una explicación dramática que favorezca esta impresión (véase el carro de la Cruz Roja que lleva a un herido o a un cadáver; nunca sabremos más de ello). La absoluta omisión de recursos tales como los contraplanos o la presentación visual de las deflagraciones o los disparos no sólo han evitado la espectacularización visual de las imágenes sino que además su presencia hubiera roto la mirada neutral del narrador compartido con el espectador.

¿Pero qué es lo que se mira? Para responder a la pregunta detengámonos en la secuencia en la que Massimo y Harriet se encuentran

³¹⁰ Genette, Gérard: *Figuras III*. Barcelona: ed. Lumen. 1989. pág. 160. La negrita es mía.

con dos oficiales ingleses dentro de los jardines de Boboli. En un plano general corto, vemos subir por el parque a los protagonistas. Una panorámica corta hacia la derecha los lleva hacia el puesto militar inglés. Cuando Harriet y Massimo alcanzan a los oficiales, se detienen y aquél le indica a su amiga el lugar donde se encuentra su casa. Pero nosotros, los espectadores no vemos la perspectiva de ambos. Acto seguido, y con sólo seis planos Rossellini resuelve una conversación³¹¹ entre Massimo y los dos militares. A lo largo de dicha escena, hay una alternancia de planos medios frontales de los ingleses con primeros planos de Massimo. Mientras un oficial le pasa los prismáticos a nuestro protagonista aquél no deja de mirar el horizonte y a los pocos segundos le pregunta a su compañero militar (que está junto a él dentro del mismo encuadre) si el Baptisterio es lo que se encuentra al lado de la iglesia que está viendo enfrente. Pero el espectador no accede a esa mirada del personaje británico. El plano medio de los dos oficiales se mantiene y seguimos en la **ocularización cero**: el encuadre está tomado desde el punto de vista del narrador y no desde Massimo. Entonces el oficial interpelado responde con un tono flemático que le gustaría hacer una fotografía ya que le recuerda a una de sus catedrales. Massimo continúa observando por los prismáticos y el militar que se los había prestado gira la cabeza en señal de recuperarlos. El protagonista termina con ellos y al tiempo que se los devuelve le pregunta a qué esperan sus tropas para tomar la ciudad. El oficial británico responde, dirigiéndose a Massimo, que “*la situación es confusa. Mañana, quizás...*”. Una vez que ha terminado de contestar, se gira para volver la vista hacia la ciudad. Sin embargo, el público sigue sin ver nada de lo que ven los personajes. Massimo, en un primer plano (la mirada es producto del narrador), advierte a los militares

³¹¹ Es importante destacar que la conversación detallada en esta página se lleva a cabo en inglés. Por un lado, proporciona una situación más realista y por otro, presenta esa mirada multicultural específica del cine rosselliniano y que, tanto en este film como en su *trilogía de la soledad* (según término acuñado por Rondolino en su monográfico sobre Rossellini), producirá conflictos comunicacionales.

que los alemanes ya se habrán retirado. Volvemos al plano medio que habíamos visto previamente a la imagen aislada del protagonista. El oficial le responde, dirigiéndose a Massimo que “*eso no es asunto nuestro*” y, tras observar el británico durante un instante el horizonte (el público continúa sin ver la perspectiva del soldado), vuelve a interperlar a éste para preguntarle si sabe si el Ponte Vecchio está protegido por los partisanos. A lo que contesta Massimo (en un nuevo primer plano) que no lo sabe. Pero también aprovecha para preguntar al militar si creen que los alemanes van a destruir la ciudad entera. En el último plano medio frontal de los dos oficiales (en idéntico emplazamiento de la cámara al de los anteriores planos medios) escucharemos la respuesta irónica del otro soldado inglés dirigiéndose a Massimo: “*Ya han destruido media Europa*”. Seguidamente, este comentario es respaldado por su compañero, que aparta los prismáticos, compadeciendo a los alemanes al manifestar:

“¡pobres alemanes!, ¡siempre hacen lo que no deben...! ¡Por eso están perdiendo la guerra!”

El último plano de la escena descrita vuelve a ser un plano general corto, o sea, tal y como había comenzado la conversación, aunque esta vez sirve para anticipar la próxima escena: Massimo se encuentra, respecto a los oficiales, en primer término y al fondo, a la derecha de la imagen, reconocemos a Harriet que está hablando con un *brigadiere*.

Así pues, esta pequeña escena permite sacar varias conclusiones al espectador. En primer lugar, de orden discursivo, puede comprobarse la relajada actitud de los oficiales británicos frente a la dramática situación que atraviesa la ciudad de ser completamente liberada. Sin embargo, éstos parecen preocuparse más por reconocer los monumentos urbanísticos que

por averiguar la situación bélica. En segundo lugar, no hay ningún instante en que el narrador ofrezca al espectador la mirada diegética de los personajes³¹². El conocimiento de los hechos lo comparte el narrador con el espectador. Pero dicho saber (de la instancia narradora) no es en absoluto superior. La mostración de los acontecimientos en su propio discurrir hace imposible su anticipación. No existe pues un conocimiento pleno, por parte de quien relata los hechos. El mundo creado es incierto, reducido al mismo campo visual de las propias circunstancias. Así como en el cine clásico se formaliza una diégesis definida y omnisciente, advertimos en *Paisá* un paisaje narrativo impreciso y limitado. Con ello, parece decirnos el narrador que no hay posibilidad de contemplación de la ciudad como mirada placentera y espectacular. Porque miradas las hay pero significativamente las encontramos en los avatares de los desplazamientos de nuestros protagonistas. Y el paisaje urbano se integra con las figuras humanas como una forma de proyección de éstas que trasciende a la mera representación realista de los hechos. Existe una sobredimensión discursiva precisamente derivada de esa mirada imprecisa provocada por las imágenes descritas. Esta proyección más simbólica obedece a la transferencia de las imágenes a la misma realidad.

Lo que se mira, entonces, son los hechos, las propias situaciones de los personajes en su inmediatez y la ciudad será contemplada en el trayecto de los personajes. De manera que ese telón de fondo o *background* (en términos periodísticos) está fusionado con el devenir de los protagonistas. Nunca está expuesto como elemento escenográfico decorativo que contribuye a situar la *diégesis* narrativa. Entre otras cosas porque se nos

³¹² Hay una escena de similar planificación poco después: cuando nuestros protagonistas se encuentran, en una terraza, a un militar veterano observando los ataques de los alemanes y de los partisanos. Pero, igualmente, el público no tendrá acceso ni a su propia mirada, ni a la de Massimo.

describe una ciudad laberíntica, fantasmal y abstracta. La mirada que tiene el narrador es compartida por el espectador a través de unos personajes que se van encontrando los espacios un poco por casualidad. Pero esos espacios están integrados con el propósito de cobrar unas resonancias que parecen ir mucho más allá de la propia realidad expuesta. Guarner lo ha definido en términos literarios muy elocuentes:

“Este proceso creador no es nuevo; se ha convertido en un patrimonio del arte moderno después de la revolución operada en la novela por Cervantes por una parte y por Stendhal, Balzac y Flaubert por otra. El célebre pasaje de *Le Père Goriot* (1834) en el que se describe el carácter de Madame Vauquer da la medida de su alcance: su cara fresca como la primera helada de otoño, sus ojos arrugados, cuya expresión pasa de la obligada sonrisa de las bailarinas al duro ceño del banquero, **en fin toda su persona explica la pensión como la pensión implica su persona**”³¹³

Esta doble figura metonímica, en la cual se proyecta el personaje a través del espacio y viceversa, permite dar una mirada integradora de los dos elementos que son inseparables en la propia narración. Una ósmosis, en suma, que facilita la creación de una realidad más allá de sus propios límites de representatividad hasta llegar a convertirse en universos simbólicos.

En *Paisá* tenemos el mismo peso enunciativo del espacio como de los protagonistas de la ficción. Mientras que en fuera de campo se escucha el

³¹³ Guarner, José Luis: Roberto Rossellini. Madrid: ed. Fundamentos. 1985. págs 39-40.

sonido de una metralleta Harriet y Massimo hablan con un *brigadiere* sobre el estado rabioso de los alemanes que disparan incluso a “*las mujeres que van por agua... Ayer mataron a dos. ¡Y estos* (refiriéndose a los dos oficiales británicos y sin que el espectador nuevamente tenga el contraplano de la mirada realizada por el policía municipal) *mirando el campanario*”. La enfermera inglesa, intrigada por cuanto sabe el *brigadiere* le pregunta cómo es que sabe tantas cosas de la ciudad. Entonces, a modo de confidencia se acerca a Harriet para revelarle el secreto de que se enteró por teléfono³¹⁴. Esta situación ligera sirve para que los protagonistas se enteren de la forma de acceder al centro de Florencia por la Galleria degli Uffizi. Dicha información justifica el internamiento de los dos personajes principales en este célebre museo.

Pero antes de llegar al museo veremos dos planos generales de edificios en ruinas. En la imagen inicial reconocemos, al fondo de la misma, el Baptisterio. En este plano la música, que sugiere inquietud, por vez primera hace acto de presencia para ir empatizando con el espectador con la misma angustia y temor que padecen nuestros personajes, pese a que la distancia tomada respecto a ellos sea, paradójicamente, lejana. Sin embargo, en este caso es el narrador quien nos lleva de la mano por el relato. Mientras escuchamos los nerviosos acordes, el narrador nos muestra a Harriet y a Massimo atravesando cascotes hasta que se pierden de vista. Es la segunda vista parcial que tenemos de Florencia, en esta secuencia percibimos más escombros. En medio de esta desoladora imagen (muy distinta a una foto de postal urbana llena de hermosos espacios y obras de arte en tiempos de paz)

³¹⁴ Esta alusión creo que se trata de un guiño personal de Rossellini. Recordemos que en *Roma, ciudad abierta* era empleado como instrumento delator y que, como ya hemos señalado, el cineasta era un usuario del teléfono tal que dispendiaba enormes sumas de dinero. Recordemos también que entre *Paisá y Germania, anno zero* (1948) el cineasta romano dirigió *L'amore* (1947-48). Un film compuesto por dos episodios: *Una voce umana* e *Il miracolo*. El primero de ellos es la adaptación del monólogo de Jean Cocteau donde el teléfono es el único vínculo que le queda a la mujer con su amante.

vemos a nuestros protagonistas detenidos por un grupo de partisanos. El tamaño escalar (un plano general) empequeñece a los personajes de manera tal que los convierte en seres insignificantes. Entre ellos hay desconfianza y miedo. Los partisanos logran convencer a Massimo para que no intente entrar en la Galleria degli Uffizi ya que puede comprometer a los que luchan contra los alemanes. Harriet, en un arrebato de desesperación por ir en busca de su amado, logra deshacerse de los partisanos y se aleja de ellos. Al final, Massimo es aconsejado por uno de los antifascistas para que lleve consigo la chapa de la Cruz Roja y para que tenga cuidado al pasar delante de las ventanas pues decide emprender el recorrido con Harriet.

Al llegar a la conocida Galería de Arte, el narrador extradiegético empleará una serie de panorámicas de seguimiento y *travellings* para que el espectador siga con todo lujo de detalles los avatares de Harriet y Massimo. Ellos van corriendo por entre los pasillos del célebre museo a través de una sucesión de planos generales. La música vuelve a emerger de forma rítmica y nerviosa generando tensión psicológica al espectador. Mientras, comprobamos cómo nuestros protagonistas, de vez en cuando, asoman la cabeza para mirar por las ventanas. Entre los pasillos se ven cajas y piezas de arte embaladas. Massimo y Harriet deciden echar una ojeada por una ventana y, por vez primera, tenemos un plano subjetivo de los personajes que nos muestra una vista parcial de Florencia. Poco después, continúan su apresurado desplazamiento hasta detenerse otra vez en otra ventana. Massimo se pone a mirar la situación de la ciudad y la joven se entera por su amigo de que han volado todos los puentes (aunque no los veamos, de este a oeste son: puente de Vittoria, Vespucci, alla Carraia, S. Trinitá, alle Grazie, S.Niccoló, G. Da Verrazzano). Los dos protagonistas oyen algunos sonidos inquietantes y se dirigen al otro lado del pasillo para comprobar el origen de los mismos. Entonces tenemos una de esas imágenes en las que, como

señala José Luis Guarner, parece que nos encontremos “...ya en un mundo paralelo a lo Borges, en el corazón de lo fantástico sin haber salido del más estricto realismo.”³¹⁵

Nos referimos al plano general de la Plaza de la Signoría visto desde el punto de vista del narrador implícito compartido por los personajes y el espectador. Para evidenciar esa coincidencia del sujeto de enunciación con los protagonistas se efectúa una enérgica panorámica vertical de la torre d’Arnolfo, perteneciente al Palazzo Vecchio, hasta Harriet y Massimo asomándose con precaución. La cámara hace un segundo movimiento, sucesivo al anterior, en *travelling* hacia adelante y pasando por encima de las cabezas de los dos protagonistas para ver con más claridad la ocupación nazi. Es una imagen tan siniestra como otras que desfilan en el último tramo del episodio: una pareja de militares nazis circulando por la desierta Piazza San Giovanni, frente al Baptisterio y junto al Duomo es el único signo de vida y sus movimientos mecánicos los convierten en seres inhumanos y fantasmales; una avenida vacía de ciudadanos pero transitada por un único vehículo militar alemán; un carro de la Cruz Roja llevando a un herido o un cadáver transportado por cuatro portadores; la garrafa moviéndose en el cruce de dos calles; o toda la escena del fusilamiento de los fascistas. El carácter siniestro de todas estas imágenes obedece al horror, a la emergencia de aquello que estaba reprimido (en este caso por el espectador que acababa de sufrir en sus carnes la guerra) por la extrañeza que suscita su misma familiaridad o reconocimiento popular. En este sentido, estamos muy próximos a la noción freudiana de lo siniestro (*heimlich-unheimlich*) que Eugenio Trías³¹⁶ establece a la hora de Hermanarla con la teoría kantiana: de

³¹⁵ Guarner, José Luis: Op. cit. pág. 39.

³¹⁶ Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.

la sublime belleza como límite de lo soportable, cuando se cruza el umbral de la armonía estamos en lo doloroso. Pero la hermosa ciudad de Florencia ahora vacía se convierte en una imagen inquietante, en una mirada perturbadora, incómoda.



Un ejemplo de la visión expuesta arriba lo tenemos cuando Massimo informa al vecindario³¹⁷ de un inmueble sobre la situación de la contienda. Recordemos, además, que los vecinos de esta población urbana viven ocultos en sus inmuebles conviviendo sus angustias y temores en los rellanos y portales. Dicha escena está presentada (en una nueva panorámica vertical de seguimiento) con carácter de provisionalidad. Prácticamente del mismo modo que todas las situaciones del episodio. Parece que todo sucede

³¹⁷ En esta escena tuvo su primera aparición en el cine la actriz y mujer de Federico Fellini: Guilietta Masina. Kezich, Tullio: *Guilietta Masina (La chaplin mujer)*. Valencia: Fundación Municipal de Cine - Fernando Torres. 1985. pág. 25.

por azar o eventualidad. Lo interesante de esta descripción, sin embargo, es la formalización visual de una imagen latente en la que detrás del rostro externo de esta ciudad fantasmagórica pueden aflorar, en cualquier momento, sus propias vísceras o entrañas. Tal es el caso de los últimos planos del episodio. En medio de una desértica plaza, de repente emerge, entre los edificios, un nutrido grupo de partisanos capturando a tres fascistas por haber disparado a uno de los suyos. La detención de los fascistas se ha llevado a cabo en un vivo *travelling* lateral, arropada con las notas musicales graves de Renzo Rossellini. Estas últimas imágenes del episodio ilustran el cariz trágico de la escena por el impacto emocional ya que la situación está expuesta en toda su inmediatez. Pese al empleo de efectos dramáticos (verbigracia la banda sonora y el desplazamiento del *travelling*) el espectador tiene la fuerte sensación de experimentar una vivencia directa. Y ello se ha producido gracias al montaje sintético y mediatizado por una voz enunciativa que, desde la distancia, ofrece unos hechos con toda su crudeza, de forma abrupta, seca y sin concesión alguna cara al espectador, de tal forma que llegan a transpirar veracidad por las prácticas documentales. Un final que guarda enormes similitudes con el el último episodio del film.



Si el relato que hemos estudiado arranca de forma pausada, la clausura se caracteriza por su intensidad rítmica y su fuerza dramática. El predominio de los planos medios y generales, así como el recurso de un montaje que anula cualquier alternancia de contraplanos contribuye a una temporalización visual próxima a la que equivaldría la impresión real de los hechos, aunque también deriva de ello su exposición sin que, aparentemente, parezcan estar manipulados visualmente (el propio montaje sintético del que ya hemos hablado facilita esta impresión). No debemos olvidar tampoco las numerosas elipsis u omisiones de información narrativa que activan al espectador a reinterpretar los hechos para reflexionar y concentrarse en lo esencial. Pero, también, se ha procurado adoptar y construir una mirada que no esté integrada en el universo de la ficción, sino que sea una instancia, ajena a ésta, que se desmarque con distancia de los acontecimientos sin que proporcione un saber superior (omnisciente) al del espectador ni tampoco sancione los acontecimientos ni a los personajes. Para ello apela a éste a que reflexione sobre una realidad edificada a base de pequeños e incompletos fragmentos. Todo lo contrario que encontrábamos en la escritura clásica donde los dispositivos extradiegéticos consolidaban una realidad sin fisuras, sin agujeros: todo tiene una explicación y además existe una mirada sancionadora del propio conflicto. En *Roma, ciudad abierta* aún encontrábamos demasiadas operaciones narrativas y fílmicas que comulgaban con el cine clásico. Sin embargo, según lo expuesto aquí podemos afirmar que *Paisà* se encuentra en el sendero de la modernidad cinematográfica.

9.6. Quinto episodio: Emilia Romana

Antes de iniciar el análisis del último episodio quisiéramos dedicar unas líneas al que lo precede. Hay varias razones de peso que justifican esta atención. En primer lugar por su manifiesta demarcación con el contexto bélico que tiene respecto al conjunto de *Paisà*. Segundo, por el especial carácter conclusivo de dicho episodio, su naturaleza antidramática y, también, por la hábil ocurrencia de convertir a los capellanes americanos en figuras paralelas del trayecto emprendido por la propia película. Tercero, porque el episodio prefigura algunas de las reflexiones místicas de la humildad franciscana en futuras películas como *Francesco, juglar de Dios* o *Los Hechos de los Apóstoles*. En cuarto lugar, por la relativa espontaneidad narrativa. Y por último, quiero hacer hincapié en la fractura temporal sometida a esta historia. Recordemos que hasta el momento se ha seguido de forma cronológica y lineal los acontecimientos. Pero este episodio anticipa el fin del conflicto y quiebra el seguimiento sucesivo de los hechos históricos.

Si nos adentramos, aunque de forma sumaria, al estudio del relato que transcurre en la Romana, es porque nos va a permitir comprender mucho mejor la enorme intensidad cinematográfica que tienen las imágenes que clausuran la película. Vayamos, pues, por partes.

9.6.1. Una mirada a la humildad franciscana.

El relato del convento de San Francisco de Asís supone, para empezar, un nuevo giro dramático de la película. Recordemos que el espectador había recibido, junto a la enfermera Harriet, la desesperante

noticia de la muerte de Guido Lombardi, alias *il Lupo*. La lucha antifascista estaba siendo sangrienta y costosa. Los nazis estaban retirándose de Florencia, pero la muerte estaba presente en una ciudad fantasma. Por lo tanto, las imágenes documentales que sirven de pórtico al episodio de la Romaña sugieren nuevamente la trayectoria llevada a cabo por el ejército americano para alcanzar la libertad de Italia. Y como ya apuntamos en el apartado anterior, los escasos planos documentales que vemos aquí, parecen dar el relevo más inmediatamente a la pequeña historia: las minúsculas crónicas de ficción van contaminándose de esa impronta documental, hasta el punto de que en el último episodio desaparecerá por completo la introducción periodística para convertirse aquél en un aspero reportaje dramático.

Antes de alcanzar la clausura del film, tendremos una sucinta presentación del clima bélico que existe en las inmediaciones del convento franciscano. Aquí ya son, únicamente, seis imágenes de archivo que vienen arropadas por la típica voz de noticiario: el gran plano general de un paisaje montañoso, el plano general corto de un tanque americano (en leve picado) disparando un cañonazo mudo, un soldado tumbado en el suelo con su ametralladora, otro tanque disparando y, por último la vista de una ladera con árboles. Entre todas estas imágenes escuchamos el vago enunciado del narrador:

“Hay una muralla natural imposible de atravesar...cada pueblo debe defenderse del enemigo... que se defiende desesperadamente”.

Después de esto pasamos a la primera imagen de ficción donde apreciamos una vista lejana del convento. Se trata de un gran plano general que permite contextualizar el aislamiento que tienen los franciscanos dada

su situación geográfica accidentada. Y pese a que parece que nos hemos alejado del mundo de la guerra, el público todavía escucha, en *off*, los sonidos de las metralletas y las deflagraciones para recordarnos que el combate se encuentra cerca. En una canónica aproximación (mediante un rápido encadenado) el plano siguiente no reduce el clima bélico pese a encontrarnos en un espacio que sugiere la armonía ofrecida por la naturaleza. Vemos ahora el monasterio más cerca, rodeado de árboles. También sentimos el estruendo de los disparos (siempre en *off*). Luego apreciamos un plano general corto de un monje mirando el horizonte desde el campanario y escuchando las explosiones y ráfagas de metralleta. El cuarto plano de ficción enseña la capilla (otro plano general) con un monje barriendo e igualmente, aunque de manera más apagada, oímos los sonidos de la guerra (en *off*). La siguiente imagen presenta al padre superior sentado y leyendo en su escritorio. En la sexta y última imagen³¹⁸ que cierra el prólogo a este breve relato aparecen dos monjes en la cocina como si estuvieran esperando pacientemente el fin de la contienda.

Después de esta sucesión de planos preliminares sobre la sencilla vida monacal, un nuevo encadenado nos devuelve otra vez al plano general del convento que abría el episodio. La diferencia, entre la imagen inicial y la que nos ocupa ahora, está en el sonido pues durante unos segundos sólo se oye el silencio. Pero tras la pausa, marcada por la ausencia del sonido en *off*, no tardaremos en escuchar el tañir de las campanas anunciando el fin de la guerra. Con la misma economía narrativa se nos informa del nuevo estado en que se encuentra el monasterio. Y las actividades cotidianas que empiezan a realizar los protagonistas no parecen muy diferentes a las que

³¹⁸ Esta coincidencia numérica de planos de introducción, frente a las imágenes de archivo confirma la tesis de que Rossellini era plenamente consciente del relevo visual: el paso de la imagen periodística a la ficcional.

tenían durante el conflicto porque, una vez que vemos a otro religioso tocando la campana (como gesto festivo del fin de la guerra), reconoceremos un par de planos similares a los que prologaban el relato. Efectivamente, los siguientes planos describen otra vez la vida consuetudinaria de los religiosos, después de la gozosa reunión de todos los monjes orando por la buena nueva y ofreciendo a los campesinos de la zona víveres y animales para subsistir: plano general de la capilla, barriendo un monje mientras escuchamos la música plácida y de tonos alegres³¹⁹; plano medio del monje prior en su escritorio escribiendo una carta a su superior sobre el final del conflicto. Aquí tenemos una ilustración visual concisa, gracias a un montaje en paralelo³²⁰, donde se nos advierte de la simplicidad y cotidianidad de unos religiosos completamente ajenos a los avatares históricos. Estamos de nuevo, por lo tanto, en una nueva crónica de pequeños gestos cotidianos sobre un espacio de recogimiento. Con la excusa argumental de la visita de los tres capellanes americanos (católico, judío y protestante), el público tendrá posibilidad de acceder a la filosofía y la sobriedad vital de los monjes. Sin embargo, esta situación novedosa no interrumpe en absoluto a los frailes su propio ejercicio espiritual.

9.6.2. El tono antidramático como signo enunciativo.

En segundo lugar, la historia de los franciscanos presenta un tono antidramático. Es cierto que todos los episodios, incluido éste, conservan “una tensión interior marcada por el concepto de la espera, entendida como

³¹⁹ La suavidad melódica se reconoce por el pausado ritmo. Estos acordes ligeros acentúan más, si cabe, la tragedia que el espectador experimentará con el próximo relato cuyas notas vibrantes y gruesas van a facilitar un clima más desasosegante y pesimista.

³²⁰ La separación de los planos sucesivos viene marcada por el gesto extraordinario de los monjes celebrando la paz.

el factor que da fuerza a la vida y permite la revelación de los grandes acontecimientos. En cada uno de los episodios de *Paisá* existe un final que transforma los hechos, que adopta la fórmula de revelación o muerte.”³²¹

El conflicto de este relato es la negativa reacción³²² de los frailes al saber que dos de sus invitados no son católicos. Y esta preocupación de la comunidad franciscana se convierte poco después en un sencillo sacrificio: el ayuno de los monjes servirá como forma de salvación de sus almas y las del judío y el protestante. Pero la escena final vectorializa todo el peso de la revelación cuando el capellán militar católico, confiesa estar para siempre en deuda con los monjes al reconocer que en el monasterio “*ha vuelto a encontrar la paz de espíritu que había perdido entre las guerras y miserias*” y que este encuentro ha supuesto una “*bonita y conmovedora lección de humildad, sencillez y pura fe*”. El hecho de haberse planificado desde una *ocularización cero*, siguiendo la terminología de Jost³²³, es porque la cámara se ha emplazado en posiciones externas o distantes al marco diegético, es decir, supone una discreta observación de los hechos, por no decir que tal punto de vista es neutral. En cambio, las únicas aproximaciones (no casualmente en primeros planos frontales, que en las películas de Rossellini no abundan demasiado) han sido para el capellán militar católico en sus últimas palabras. Pero estas aproximaciones cumplen una doble función. Por un lado, sirven para acentuar el momento más intenso del relato al reducir la escala visual³²⁴ y, además, el rostro del capellán americano parece dirigirse no sólo a los religiosos que lo han acogido por esa noche, sino también hay

³²¹ Quintana, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: ed. Cátedra. Signo e Imagen/ Cineastas. 1995. pág.78.

³²² Creemos advertir cierta sutileza a la hora de emplear una metáfora narrativa en torno al esfuerzo de la exclusión efectuada por los monjes católicos reprobando las otras religiones (protestante y judía). Esta actitud de exclusión, este esfuerzo por la conversión, parece tener cierto paralelismo con las reacciones xenófobas de la ideología nacionalsocialista, aunque, claro está y salvando las distancias, dicha actitud esté cargada más de inocencia o candor que de maldad hacia el prójimo.

³²³ Jost, François: Op. cit. pág.25

³²⁴ Este acento dramático está igualmente arropado con la irrupción de unas ligeras notas musicales.

una interpelación directa al espectador. Esta inferencia se deduce ante la falta de alternancia de planos-contraplanos entre éste y sus oyentes del comedor del convento.

No olvidemos que, a lo largo del cuento, el capellán católico sirve como interlocutor de los compañeros pero también es quien mejor comprende la vida humilde y modesta de los monjes franciscanos, por lo cual, explica a sus compañeros la concepción vital y religiosa de los frailes del monasterio. También es quien informa al superior sobre los veintinueve meses de campaña que han realizado los sacerdotes norteamericanos. Este dato es importante porque coincide (en una hábil ocurrencia de los guionistas) con la misma trayectoria espacio-temporal de la película y tal concomitancia permite un rasgo semántico sobre la apelación directa al espectador. Con todo lo dicho, pues, no sería muy exagerado afirmar que el capellán católico encarna el *alter ego* del propio narrador. Sería muy fácil hacer coincidir la instancia narradora con el cineasta romano. Para constatarlo sólo tenemos que comprobar los datos biográficos que tenemos del texto de Rondolino o del de Ángel Quintana³²⁵ acerca de su querencia por la costa Amalfitana. Además, también podemos encontrar en el interesante documental de Aprá un gesto simpático hacia los moradores del convento: Rossellini visita a los frailes evocando las imágenes divertidas del episodio que nos ocupa. Pero, como decíamos, aún resultando muy fácil buscar coincidencias biográficas con el realizador italiano, creo que es más operativo e interesante extraer de tal gesto un significado fílmico. En este caso considero que la figura del sacerdote-militar representa la figura neutral y mediadora en un conflicto religioso. Nada más entrar al convento es el capellán católico quien reconoce y admira el carácter milenario del

³²⁵ Rondolino, Gianni: Op. cit. pág.181/ Quintana, Ángel: Op. cit. pág. 121.

monasterio. Hay una escena en la que el judío y el protestante no llegan a comprender la vida aislada que llevan los franciscanos y será el católico quien les explique que “*aquí todo es evidente y sencillo*”.

9.6.3. Una apelación directa al espectador.

Por tanto, esta mirada del capellán que encontramos al final del episodio y que está dirigida al espectador, comporta un discurso moral alejado de una posición ideológica o política. La figura de un militar (recordemos sus atributos) que, a su vez, ejerce como religioso ejemplifica en buena medida la postura adoptada gracias a esa doble mirada: primero, a los personajes de la ficción que se encuentran, en los laterales derecho e izquierdo del encuadre; y segundo, la interpelación (indirecta por el hecho de que no existe una mirada explícita a la cámara) del capellán al público que ve la película. Esta interpretación es posible debido al montaje alterno de los planos de los franciscanos y de los capellanes americanos (protestante y judío), con el cura militar católico. Y en este punto sí que se puede señalar, sin lugar a dudas, que existe una clara emergencia del sujeto de la enunciación gracias a esa puesta en escena. Las miradas de los actantes están reflejadas desde una prudente distancia sin ofrecer un preciso *raccord* de mirada.

Para empezar se muestra un primer plano frontal del capellán católico emocionado y disculpándose por no haber seguido las normas franciscanas. El personaje dirige su mirada a los frailes a la derecha y la izquierda del encuadre. Pero dicha mirada no tiene una réplica de contraplano (perspectiva distanciadora del narrador), simplemente están sugeridos los religiosos por el fuera de campo a través de un plano medio general

expuesto anteriormente. Luego se levanta, para comenzar a expresar su gratitud por la acogida dispensada, en plano general frontal (el mismo que cerrará el episodio). Alrededor de él están sus compañeros religiosos y algunos franciscanos (entre los cuales se encuentra el padre superior). El capellán militar católico vuelve a conducir su mirada hacia los extremos de la pantalla. Una suave música sirve para marcar el tono armonioso y plácido del momento. A continuación observaremos un plano medio de los dos capellanes (el judío y el protestante se encuentran a la izquierda y a la derecha del encuadre respectivamente) sentados en la mesa. El protestante sonrío amablemente llevando la vista hacia la izquierda observando a los monjes de su zona de visión y, poco después, se fija en el capellán católico sin saber lo que dice en italiano. La siguiente imagen se corresponde a la mirada del protestante: plano medio de dos franciscanos escuchando al militar católico. Pero ambos planos medios (el de los capellanes judío y protestante, así como el de los dos monjes) mantienen una focalización cero. El punto de vista no se corresponde a una alternancia de plano contraplano, sino a la suma de pequeños fragmentos de situaciones dentro de la misma escena dramática. Es como si con la escena dramática se quisiera expandir el tiempo fílmico para convertirlo en tiempo real capturado.

Pero lo importante no es esto. Considero que lo interesante está en ese juego de planos de los monjes y los capellanes atendiendo (en *off*) las sentidas palabras del sacerdote norteamericano. Toda la sucesión de planos está expuesta (en planos medios y planos generales cortos) desde la perspectiva de un narrador que es testigo de cuanto sucede, por lo cual, puedo afirmar sin temor a equivocarme, que el saber de la situación intimista está recogido desde una instancia que se halla implícitamente a partir de la sutura de planos hecha por montaje continuo. Además, la penúltima imagen del capellán se nos ofrece en un primer plano frontal. La

dirección de miradas (a diestra y siniestra) del religioso católico al fuera de campo³²⁶, no sólo permite asociarlo a los personajes de su entorno, sino también parece insinuar una interpelación al espectador, gracias a esa mirada que desborda los mismos límites impuestos por el marco diegético. Tal operación ya pudimos advertirla en *Roma, ciudad abierta*, concretamente en la secuencia 19. Se trataba de la escena amorosa de las escaleras en la que Francesco le comenta a Pina sobre la esperanza por alcanzar la libertad: “...luchamos por una cosa que debe llegar, es imposible que no llegue...”. El momento en que profiere estas palabras optimistas la cámara recoge un plano medio de los novios. Pina está frente a ella y, en primer término, en escorzo, se encuentra Francesco. Entonces, para marcar la interpelación directa al espectador³²⁷, al mismo tiempo que a Pina, se aprecia un primer plano de Francesco en un emplazamiento lateral al realizar un salto de 30° respecto al eje establecido en el plano anterior. Y dado que Francesco se encontraba de perfil, ahora permite encuadrarlo casi frontalmente. Así pues, la posibilidad de aislar al protagonista (tanto en la escena de *Roma, ciudad abierta* como en el episodio de *Paisà*) favorece la ambigüedad del marco diegético para proyectar la mirada del mismo afuera de la pantalla cinematográfica con la intención de apelar al espectador.

Por otro lado, el plano que cierra el episodio destaca aún más ese distanciamiento narrativo. Así evita el acento melodramático que pudiera tener la escena recurriendo a la exhibición de los sentimientos de los personajes. Además, la contemplación de estos últimos planos ofrece el

³²⁶ No sabemos si por espontaneidad o por una expresa orden de Rossellini, Bill Tubs, el intérprete que encarna al capellán norteamericano llega a mirar directamente a la cámara durante un momento. Sea o no cierto, lo interesante es la sugerencia de que su verbalización no está transmitida únicamente a los personajes de ficción.

³²⁷ Tal marca del sujeto de la enunciación es todavía más evidente por el hecho de que en ambas escenas comparadas se ha incluido un tema musical de tonos suaves y alegres.

tiempo justo para transmitir la paz y armonía que reina en la abadía, en claro contraste con el clima bélico que vamos a conocer en el próximo relato.

9.6.4. La armonía del hombre con la naturaleza.

El tercer punto de interés que despierta este episodio es la reflexión mística de la humildad franciscana. Ello responde al hecho de convertirse en un primer apunte sobre algunas producciones posteriores de Rossellini. Nos referimos en concreto a *Francesco, juglar de Dios* (1950). Pero, como vamos a ver más adelante, también existen puntos en común con las películas que hizo para televisión: *La edad del hierro* (*L'età del ferro*, 1964), *La Prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), *La lucha del hombre por la supervivencia* (*La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, 1967-1969), *Socrate* (1970), *Los Hechos de los Apóstoles* (*Atti D egli Apostoli* 1968), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino di Ippona* (1972), *L'età di Cosimo Medici* (1972). Esta coincidencia se produce no tanto por el parentesco enunciativo sino más bien por el acto de enunciación, por la forma en que se ha efectuado cada uno de los relatos. ¿Y cómo se consigue tal empresa? La respuesta a esta pregunta se encuentra en el relativo carácter anacrónico que tienen estas películas. Entendemos que el episodio del convento y sus filmes posteriores atraviesan el tiempo diegético y éste se convierte en una diacronía indefinida. Como señala con lucidez Guarner cuando habla de la naturaleza “histórica” de *Francesco, juglar de Dios*, “...el tiempo es abolido para contemplar un pasado lejano **en presente**.”³²⁸

³²⁸ Guarner, José Luis: Roberto Rossellini. Madrid: Fundamentos. 1985. pág. 75. Quisiera indicar aquí la relación intertextual que hay en *Francesco, juglar de Dios* con el episodio del convento romañés.

De tal modo, la leyenda se traduce en una crónica, al reflejar las actividades cotidianas, los pequeños hechos diarios, en lugar de transmitir una dimensión épica y monumental de los personajes y los avatares. Sin embargo, quisiera precisar también que bien puede advertirse el proceso contrario, o sea que, en películas como *Roma, ciudad abierta* o *Paisá*, las cuales remiten a unos pasados más próximos, la crónica se transforma en relato.

Pero volviendo a la coincidencia entre este episodio con otras películas del cineasta italiano, quisiera apuntar que si en los episodios anteriores la revelación era la muerte (Sicilia y Florencia y valle del Po), la miseria (Nápoles) y la desesperanza (Roma), gracias al encuentro de la armonía en la *Romaña* (*Francesco, juglar de Dios* también es “una película sobre la armonía”³²⁹), parece haber un feliz encuentro entre los seres humanos. Esta visión más favorable y optimista responde a esa posibilidad de que la naturaleza y el hombre guarden una complicidad y comunión. En suma, comparten el placer por la vida. Gracias a la naturaleza el hombre se alimenta de la paz espiritual, pero también puede sobrevivir con ella. Incluso cuando se ven desbordados por la apurada situación de poder ofrecer a los capellanes americanos una buena cena con sus bienes, encuentran la ayuda ¿divina?³³⁰ de los humildes vecinos de la zona que obsequian a la comunidad franciscana con algunos víveres. El recogimiento de los monjes propicia un lugar donde permite hallar la simplicidad de la

³²⁹ Guarner, José Luis: Op. cit. pág. 71.

³³⁰ Tal interrogación no es baladí, ni tampoco una broma. Gracias al montaje, que bien nos recuerda el efecto Kulechov, al establecer por contigüidad una relación causa-efecto entre la oración del padre superior que, tras consultar al monje cocinero y enterarse de las exigüas reservas alimenticias, acude a la Divina Providencia. Acto seguido, en los planos 53 y 54, descubriremos el donativo de los vecinos del convento. Suponemos que este gesto semántico abunda en la visión positiva de la humildad franciscana y en la creencia de la generosidad de los hombres.

vida en las cosas pequeñas y en una creencia profunda de la fe. Todo ello no puede entenderse si no es con una orientación vitalista y positiva.

9.6.5. El *amateurismo* rosselliniano.

En cuarto lugar había señalado, al comienzo de estos esbozos, que la historia de los religiosos presentaba una relativa espontaneidad narrativa. Esta impresión de naturalidad e ingenuidad, a primera vista, parece ser más un gesto improvisado como significativo expresivo de la propia concepción cinematográfica que tenía Rossellini. Pero esta característica no es, en absoluto, exclusiva del episodio del convento. Ya vimos en el análisis de *Roma, ciudad abierta* el aire descuidado de las imágenes: una deficiencia se convirtió en una operativa virtud para conferir ese efecto sinestésico de inmediatez, de recogida directa de las escenas sin maquillaje alguno. Y ello es producto de las circunstancias, del respeto inmenso que tenía el director por las cosas y por las personas que le rodeaban. Por esta misma razón, las rígidas leyes que hasta entonces se habían institucionalizado en el cine clásico, con sus engranajes convencionales, no tenían cabida en el que exhibía Rossellini. También he indicado en más de una ocasión la escasa creencia que tenía en los guiones cinematográficos como herramienta fundamental para el trabajo personal del cineasta. Más bien a Rossellini siempre le ha interesado observar y capturar los elementos profílmicos, tratando de ofrecer al espectador un mundo verdadero, que sea éste capaz de reconocerlo y de participar en dicho mundo. En el interesante documental de Adriano Aprá, Rossellini expresaba el sentido de *amateurismo* que tenía su cine. Tenía plena conciencia, a partir de que hiciera *Roma, ciudad abierta*, de la revolución que supuso filmar en los escenarios reales (escaleras, salones, habitaciones, cocinas) porque "...trataba de hacer un cine

que todos pudieran hacer, asequible a todos, salir de la gran organización de la industria... con todas las esclavitudes que la industria podría conllevar.³³¹

Esta ruptura formalista alcanza hasta la misma forma gramatical y plástica de sus películas. Pero la intención de “familiarizar” el cine obedecía a una estrategia persuasiva (al margen, claro está, de las mismas limitaciones de producción) cuyos objetivos eran más bien simples: reconocerse el propio espectador en las imágenes. La mera relación especular (entre la pantalla cinematográfica y la realidad) que tiene a mano el público permite un golpe de efecto directo a la propia conciencia.

Por otro lado y abundando sobre ese cine *amateur*, debo indicar que en el episodio del convento he apreciado una gran cantidad de fallos de *raccords* de mirada y de posición de personajes. Uno de los errores mayúsculos que he podido advertir se encuentra en el plano del capellán militar norteamericano, hablando con el padre superior del convento. Éste le conmina para que el protestante y el judío se conviertan al catolicismo. Detrás del sacerdote militar se encuentran algunos monjes y, de repente, en una interrupción del diálogo, observamos la desaparición de los monjes como si de un truco de Méliès se tratara, pues estamos en el mismo plano. El fallo de *raccord* es todavía mayor porque dichas figuras se encuentran en el centro de la pantalla. Incluso la falta de profesionalidad de los intérpretes queda patente en algunas miradas fugaces a la pantalla (véase el padre prior cuando solicita de la Divina Providencia una ayuda ante la escasez de alimentos). Aunque también advertimos expresiones incorrectas del capellán norteamericano cuando solicita permiso al padre superior para

³³¹ Documental dirigido por Adriano Aprá: *Rossellini visto por Rossellini*. Capítulo de la *Antología del Cinema Italiano*. Producción de Istituto Luce s.p.a. – Italnoleggio Cinematografico. MCMXCII (1992)

pasar la noche en el monasterio: “*possibile pasare ‘la nuit ici’?*”³³² Todo el material que surge de la propia espontaneidad es válido, no tanto para crear un efecto de verosimilitud, tal como se haría en el cine institucionalizado por una serie de rígidas normas canónicas, sino para transmitir veracidad a los hechos mostrados, para utilizar la cámara como un ojo capaz de apreciar situaciones verdaderas las cuales el público pueda reconocer como suyas. Al mismo tiempo, este proceso de reconocimiento permite activar la conciencia de una posición moral, de un respeto al prójimo que no tiene las mismas convicciones religiosas.

9.6.5. Una diacronía interrumpida.

Por último, deseo destacar el quiebro temporal que la historia de los monjes franciscanos ha operado sobre el resto de la película. Si recordamos el comienzo podremos observar que la apertura de la narración coincide con el fin de la guerra. Sin embargo, al terminar el episodio, nos encontramos con imágenes que no son de archivo documental, sino que pertenecen a la ficción. Esta observación sirve para explicar que la progresión histórica dada, a lo largo de la película, aquí se interrumpe definitivamente. La crónica periodística del episodio que ahora nos ocupa ya evitaba cobrar un protagonismo mayor y su presencia tenía el cometido de establecer el marco sobre el cual iba a transcurrir el episodio. Pero esta vaga limitación temporal también sirve para que el espectador se haga a la idea de que el último relato

³³² Creo que se trata de un lapsus lingüístico a causa de una improvisación del intérprete y que se conservó para darle más naturalidad. También me he permitido reseñar una maravillosa anécdota que está en la misma línea. Jose Luis Guarnier cuenta que Rossellini se inventó a *fray Giovanni* al encontrarse a un mendigo de Amalfi llamado Peparuolo y que ya había hecho un papel en *Il miracolo* (1948). Al descubrir la imposibilidad de que memorizara las frases del diálogo, el director le pidió que repitiera las réplicas de los demás personajes, logrando así una fresca espontaneidad. Esto demuestra, pues, la habilidad del realizador para sacar de un imprevisto un gran partido en los intérpretes. Ver en Guarnier, Jose Luis: Op. cit. pág. 76

de *Paisà* ocurre en un tiempo, más o menos, contemporáneo al del relato del monasterio. Y creemos que este detalle significativo provoca un mayor contraste dramático en el momento en que el espectador se percata del combate y la muerte en las ciénagas del Po, la armonía reina en un pequeño convento romañés. El impacto que provoca la última imagen de la película se debe también, sin lugar a dudas, al choque latente que se tiene de la contemporaneidad narrativa entre las dos últimas historias.

9.7. Sexto episodio: Las ciénagas del Po.

9.7.1. ¿La muerte inútil?

El relato que cierra la película tiene enormes contactos argumentales con el primero (Sicilia) y el cuarto (Florencia). Éstos son el tema de la Resistencia y el descubrimiento de la muerte. Recordemos el episodio que abría *Paisà*. Comenzaba con el encuentro del primer deceso (una patrulla americana entra en la iglesia de un pequeño pueblo siciliano donde se está llevando a cabo el velatorio de un joven³³³), luego el relato atravesaba el primer giro importante con la bala perdida que alcanza a Joe, y, finalmente, se clausuraba con el injusto óbito de Carmela.

En la breve historia de Florencia habíamos encontrado, de igual modo, las huellas trágicas de la manifestación de la muerte a través de la figura de un líder partisano, Guido Lombardi, la cual discurre paralela y simbólicamente a la de un combatiente antifascista. Además está el

³³³ Nunca se llega a identificar al fallecido pero la madre, afectada, informa a los militares americanos de la autoría del crimen: los alemanes han sido los responsables, por lo cual, podríamos deducir que se trata de un *partisano*, es decir, de una de las primeras víctimas de la liberación.

fusilamiento a quemarropa de los fascistas y aquél anónimo (de quien no sabemos si está vivo o muerto) llevado por unos portadores de la Cruz Roja.

Finalmente, el episodio de las ciénagas del Po se abre con el cuerpo sin vida de un partisano anónimo. Después conocemos la matanza inopinada e inexplicable de los pescadores cuyo único superviviente es un niño que está llorando. Pero el relato también acaba con una serie de fallecimientos inútiles: un partisano ahorcado, el ahogamiento de seis combatientes antifascistas y los disparos a dos soldados americanos, al querer impedir el ahogamiento de sus compañeros de lucha.

Por tanto, la diferencia fundamental está entre el primero y el sexto episodio con respecto al cuarto: el aniquilamiento es de los protagonistas principales al término del episodio mientras que en el cuarto (Florencia) son personajes anónimos los que mueren. De cualquier forma todas estas muertes trascienden su carácter individual para convertirse en el sacrificio de un colectivo. Las tres historias terminan en la misma circunstancia: la confidencia de una verdad, el conocimiento de una experiencia compartido con el espectador. Si en la primera somos nosotros quienes sabemos, junto al narrador extradiegético, que Carmela no ha sido quien ha matado a Joe, también descubrimos que los alemanes fusilan a Carmela por enfrentarse a éstos. El espectador tiene el saber en las dos situaciones importantes, pero no los personajes. En cuanto al segundo relato indicado (Florencia) la muerte del combatiente antifascista nos informa, a su vez, sobre la del líder apodado el “Lupo”. Ésta sirve para representar todas las muertes anónimas que han sido objeto de la misma causa: la lucha antifascista (encarnizada) por liberar la ciudad. Del mismo modo, hallamos en la última historia, el sacrificio de los partisanos que han sido considerados por los nazis como

bandidos y colaboradores del gobierno Badogliano. Al no reconocer el ejército alemán a los partisanos (ni tampoco a Badoglio) éstos son separados de los soldados americanos y luego ahogados en el río.

Pero aquí no termina el último relato de la película. En realidad se cierra a través de un primer plano de las aguas agitadas por el hundimiento de los partisanos al tiempo que emerge la figura extradiegética en forma de voz en *off*. Aquí, el tono empleado es más neutro respecto a los documentales anteriores, lo que hace su conclusión más seca y nada complaciente al espectador cuando se informa que a pocos meses de este trágico suceso finaliza la guerra. Debemos destacar que la importancia de este detalle se encuentra en el carácter conclusivo del enunciado: estas muertes inútiles a causa de la ira y la venganza significan el valor discursivo de la narración. Y, pese a encontrarnos con la paradójica circunstancia de que, históricamente, el ejército alemán estaba comenzando la retirada, en el relato son los antifascistas (soldados americanos y partisanos) los que se encuentran derrotados.

El hecho de que me detenga sobre las últimas imágenes de la película es para abundar sobre el carácter acumulativo y discursivo que tiene la clausura. Observemos la penúltima secuencia. En ella vemos a los partisanos tumbados al descubierto en una noche cerrada, ventosa y fría. Tras ellos, apreciamos el balanceo de un partisano ahorcado. Es una imagen dura por confirmarnos, además, la injusta segregación militar a la que los nazis han sometido a estos hombres. El plano descrito es tan oscuro que casi no percibimos sus rostros. Sólo escuchamos sus preocupaciones: sus familiares nunca sabrán el final fatal que el destino les ha deparado. Aquí tenemos el punto de vista de una ocularización externa compartida con los espectadores. La cámara se encuentra alejada a unos pocos metros de la

acción. No sabemos nada de los personajes: ni sus nombres, ni el perfil psicológico, no podemos leer sus conciencias, en suma no conocemos ningún detalle de la situación en la que se encuentran. Al narrador no le interesa nada de eso. Sólo le preocupa mostrar la situación *hic et nunc* ¿Pero qué diferencia podemos encontrar entre las acciones dramáticas de una película clásica y el film que nos ocupa? Precisamente en el tratamiento y autonomía de los propios avatares del relato. Si en el cine clásico se establece una concatenación de acciones predeterminadas por un proceso lógico causal es gracias a la presentación de una expectativa alimentada desde la apertura del relato. Esta ilusión o esperanza será consumada por el goce de un deseo imaginario que se exhibe en el reino de la ficción justo al final de la película. El acto de clausura abrocha, pues, el sentido inequívoco del discurso fílmico propuesto en el inicio. Para el cierre de la escritura clásica se genera toda una batería retórica de dispositivos que permitan implicar emocionalmente al espectador. Y hasta llegar ahí el relato ha dependido de las acciones anteriores con el fin de alcanzar el clima álgido de la historia. En este punto cabe hablar de los juegos de complicidad entre la historia que está cerrándose con el espectador, para definir los parámetros discursivos de la ficción.

En el cine clásico cuando se representa la muerte de los personajes principales encontramos efectos retóricos que sirven para sentimentalizar (o espectacularizar, según sea el caso) la escena: conocemos sus rasgos psicológicos, sus pensamientos y sentimientos. Por tanto, el proceso de identificación es mucho más empático o proyectivo³³⁴. No hay más que

³³⁴ Una de las muertes más emotivas del cine hollywoodiense que puede servir como ilustración de cuanto he señalado es la que tiene el personaje llamado Kid, interpretado por Thomas Mitchell, en *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only angels have wings*, 1939) de Howard Hawks. En esta película la sombra de la muerte igualmente planea en toda la historia y ésta se manifiesta desde los valores de la dignidad y la responsabilidad.

volver la vista a *Roma, ciudad abierta*. La muerte de Pina, Manfredi y de Don Pietro son enormemente sentidas por el público al poder contar con unas informaciones dramáticas que nos han permitido identificarnos con los héroes del film desde el principio. Son personajes con nombres y también con una historia biográfica. Nos familiarizamos con ellos, en definitiva. Freud afirmaba que no por simpatía se identifica uno con alguien, sino “al contrario, la simpatía nace solamente de la identificación”³³⁵. La atracción, la simpatía, la seducción, el apego es, pues, el efecto y no la causa de la propia identificación. Aunque en este caso, sus muertes van más allá de la propia representación por la función referencial de los hechos mostrados pues éstos se hallan ahí para adquirir la conciencia de unos héroes que sacrificaron sus vidas.

Paisà presenta una diferencia notable respecto a la película anterior de Rossellini. Aquí, la muerte está despojada de cualquier efecto retórico, se ha desdramatizado la escena para aproximarse lo más posible a la situación verdadera. No hay tiempo para la compasión. El impacto provocado por las imágenes cumple el fin de apelar a la conciencia del espectador. Una vez que hemos visto el plano, nuestro narrador interrumpe a propósito la proyección de forma abrupta para que el destinatario pueda cobrar conciencia de cuanto ha experimentado. Es como si quisiera que la experiencia cinematográfica del espectador se transformara en un hecho consustancial a su propia existencia. La brusca interrupción deja, por unos momentos, al público en un estado de tránsito entre el shock emocional sufrido por las imágenes y el mero conocimiento de encontrarse ya en la propia realidad de sus vidas. Tal efecto también permitirá encontrarse con su memoria histórica, es decir, el golpe experimentado por el narratorio

³³⁵ Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M: *Estética del cine (Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje)*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación. 1985. pág. 270.

ayudará a retrotraerse al pasado reciente con el fin de encontrar su posición moral en el conflicto planteado: ¿realmente hemos conocido unas muertes inútiles? Esta interrogación, sugerida de forma implícita por el narrador, significa la justificación del propio discurso fílmico reiterado en los episodios de Sicilia y Florencia. Pero hay un dato importante que aún no he señalado acerca de las distintas formas de representación de la muerte.

Si en el cine clásico, los perfiles psicológicos de los personajes están adaptados, como un guante, a la propia personalidad de las estrellas, en *Paisà* el espectador es incapaz de aferrarse a cierta identificación especular, sin olvidar la atracción que despiertan en los admiradores las grandes *stars*, las cuales debían estar siempre favorecidas, (incluso a la hora de realizar la interpretación de la muerte). En *Paisà* no apreciamos rostros *glamourosos* sino que son gente común de los lugares en los que se rodaba. Sus rostros eran vulgares y expresivos. Por lo cual, y dado que los personajes son actantes que tienen una enorme abstracción dramática, el público sólo tiene la posibilidad de encontrar en dichas representaciones aquello que le es más familiar o próximo: su propio entorno real. De manera que si en el cine clásico existe una clara demarcación de lo real, si la muerte está escenificada con una serie de significantes que contribuyen a dar un significado a la propia muerte de los protagonistas, observamos que en *Paisà* la muerte carece de un significado dramático concreto. Es por ello que al espectador se le invita a dar un sentido, a construir la semiótica de las imágenes para otorgar un valor (moral) a las mismas.

Y es aquí donde ya puedo responder a la pregunta que había formulado para titular este apartado ya que la mera ausencia de un significado dramático, de la muerte de los personajes de *Paisà*, obliga a orientarlo necesariamente hacia la experiencia del espectador. Por tanto el gesto

sacrificial de sus vidas facilita la mirada del público hacia aquellas que pudo conocer en su propio entorno. Así pues, la película ofrece una toma de conciencia sobre el reciente pasado histórico siendo el **presente** la vuelta al *retorno de lo reprimido* (en términos freudianos). Nos hallamos, entonces, en la emergencia de un malestar colectivo, en el que el pasado del fascismo opresor vuelve a manifestarse en la vida cotidiana del sujeto.

9.7.2. La ficción hecha reportaje.

Ya hemos señalado que *Paisà* sufre una enorme transformación a medida que avanzan los diferentes episodios. Esta paulatina progresión no sólo afecta a los documentales preliminares. También repercute en los relatos. No hay más que contrastar el que se encuentra justo en la mitad de la película (Roma) con aquel que la clausura. Si recordamos el reportaje que abría la historia de Roma podemos apreciar un considerable protagonismo de las imágenes de archivo. Se trata, de hecho, del reportaje más largo de *Paisà*: durante dos minutos y cinco segundos han ido desfilando cuarenta y seis imágenes de archivo. En ellas íbamos apreciando la retirada de los alemanes y la llegada festiva de las tropas norteamericanas a la capital del país. En cuanto a la extensión temporal del cuento de Roma es de casi quince minutos. Mientras que la última historia de la película dura veintidós minutos y carece de documental para abrirla. Prácticamente es el relato más largo de todos los expuestos en *Paisà* (junto al de Florencia y el del convento).

Si me detengo en señalar la extensión de los episodios es para establecer el primer punto de comparación sobre el tratamiento llevado a cabo en esa mutación de géneros cinematográficos. Porque el tránsito

efectuado en la película se ha hecho con las operaciones de montaje. Pero antes de explicar esas cualidades del montaje conviene indicar otra observación no exenta de interés. Me refiero a la propia naturaleza dramática del breve relato romano. Curiosamente, nos encontramos frente a la historia que guarda mayor afinidad con la escritura clásica ya que es la narración más melodramática de la película. El único *flashback* que hay en *Paisá* lo hallamos en esta historia. Somos capaces, con la ayuda del narrador omnisciente, de acceder a la memoria de los dos personajes principales para evocar el pasado y un signo de puntuación como es el encadenado, permite inferir al espectador esa transición temporal del presente al pretérito. En definitiva se trataba de manifestar cómo el paso del tiempo corrompía la esperanza y la ilusión del encuentro con la libertad tan anhelada.

El resto de las historias que configuran la película que estamos estudiando, conjuga el presente contemporáneo con la acción, es decir, según Genette, la posición temporal que ocupan las demás narraciones sería *simultánea*³³⁶. No debemos olvidar que se trata del tiempo narrativo más sencillo. De manera que hay una coincidencia rigurosa de la historia con la narración, lo cual anula cualquier tipo de fractura temporal o interferencia narrativa. Esta operación favorece la mostración de los acontecimientos creando así una impresión de mayor objetividad. No obstante, creo que el responsable de todo ello es el montaje. Si tenemos la enorme sensación de encontrarnos con un relato convertido en un reportaje es porque la voz enunciativa se exhibe bajo las técnicas cinematográficas del montaje.

Vayamos al comienzo del episodio. Tras un brusco fundido en negro, llevado a cabo en el cierre de la historia del convento, observamos tres

³³⁶ Genette, Gérard: Op. cit. pág. 274.

planos generales de un río caudaloso en el que flota, gracias a un salvavidas, un hombre muerto con un cartel acusador: “*partigiano*”. En la segunda, de las tres imágenes del río con la persona muerta, emerge la voz en *off* del noticiario en la que nos anticipa cuanto va a ocurrir a lo largo del último relato:

“partisanos italianos y soldados americanos... luchan unidos como hermanos. Es una batalla que no se puede describir...pero cada vez es más dura...más difícil y más desesperada”.



Mientras tanto, vemos el cuerpo sin vida del partisano que flota en las copiosas aguas del Po. Cuando éste se aproxima a la cámara empezamos a escuchar unas notas musicales que denotan gravedad. En ese instante se hace una leve panorámica hacia abajo siguiendo el cuerpo del combatiente hasta desaparecer por la izquierda de la esquina inferior del encuadre. En el siguiente plano volvemos a ver al fallecido otra vez lejos de la cámara. Pero ahora el emplazamiento no es frontal (como antes) sino lateral. En el fondo

de la imagen percibimos el contorno de una pequeña ciudad³³⁷. Luego observamos, en plano general, a un nutrido grupo de habitantes, así como a un militar alemán, observando el triste espectáculo fluvial. Esta descripción no corresponde a un plano fijo. Lo que vemos es un *travelling* lateral para convertirse en una **ocularización cero**, o sea que nos hallamos en el punto de vista externo a cualquier personaje de la diégesis. El siguiente plano muestra el motivo visual descrito unas líneas arriba (las gentes en la orilla del río) pero a una distancia más corta (en plano medio). Seguimos escuchando la música grave y pausada mientras los habitantes de la zona se asoman a la orilla del río. A continuación volvemos a ver el objeto de las miradas: de nuevo un plano general corto del partisano flotando en las aguas. Después observamos a los hombres, mujeres, niños y soldados alemanes siguiendo con la mirada al hombre muerto. De hecho, un militar germánico interrumpe el silencio para indicar hacia el combatiente sin vida impulsado por la corriente: “*parece un partisano. Lo han cogido*”. Entonces es cuando vemos otra vez al partisano flotando y teniendo al fondo la ciudad (a través de un plano general). El octavo plano de este episodio vuelve a mostrar a las mujeres, jóvenes y niños caminando en el mismo sentido en que discurre el hombre muerto manteniéndose a flote por un salvavidas. Y, antes de saltar a una nueva acción, observamos otro plano general del combatiente fallecido. Pero en esta ocasión se encuentra a unos quince metros de la cámara, justo en el centro de la imagen.

Una vez que se nos ha planteado esta trágica situación, la cámara se acerca a una nueva escena: en medio del pantano, escondido entre los cañaverales, advertimos a otro partisano que divisa al combatiente muerto. Recordemos que la música continúa escuchándose. Tras la presentación del

³³⁷ El episodio fue rodado en Scardovari – Porto Tolle.

nuevo personaje se nos muestra nuevamente al hombre flotando en las aguas caudalosas. Pero sólo dura un par de segundos porque el narrador nos devuelve hacia el lugar en el que se encontraba el partisano oculto por los cañaverales, aunque ahora vemos a este personaje acompañado por un militar americano. Ambos planean rescatar el cuerpo que flota en el río. Y de aquí pasamos a la siguiente acción del rescate, mediante una cortinilla vertical que atraviesa la pantalla de derecha a izquierda. Después de esta transición vemos al soldado americano (Dale) ocultando entre la maleza su barca para preparar la bomba y que así el compañero pueda recoger al partisano muerto: el americano distraerá la vigilancia de los alemanes. El narrador expone la acción a una discreta distancia (planos generales o planos medios largos) y presenta, en una panorámica de seguimiento, la maniobra del militar norteamericano. Durante estos planos la música rítmica y suave sigue presente, aunque ahora el sonido del agua se advierte más claramente. Después de que el soldado americano haya colocado el explosivo, el narrador nos conduce a una nueva situación: un plano (general corto) de dos alemanes en una torre de observación. Uno de los militares nazis advierte al partisano muerto y lo señala haciendo un comentario en alemán. Para que no haya dudas acerca de a lo que está refiriéndose el soldado germánico, el narrador vuelve a enseñar al partisano muerto flotando en las aguas fluviales. Luego observamos, de nuevo, la torre de control de la pareja militar germana. Uno de ellos se pone a fumar y le pasa a su compañero el tabaco sin dejar de mirar al río. El siguiente plano regresa al partisano, compañero del soldado norteamericano, para indicarnos su situación: es un plano general corto del combatiente remando en su barca (con un pasamontañas ocultando su rostro, lo cual refuerza aún más su anonimato) y agachándose para no ser advertido por los dos soldados alemanes que se encuentran en la torre de observación. La acción continúa. Ahora volvemos a encontrarnos con el militar americano encendiendo la

mecha con el pitillo y, acto seguido, alejándose del lugar. Tras salir de cuadro, la cámara hace una rectificación del encuadre para centrar el motivo visual: la mecha encendida. De este plano medio pasamos a uno más abierto (gran plano general) de las ciénagas del Po gracias a un encadenado para sugerir una elipsis³³⁸: en primer término vemos una porción terrestre, al norteamericano ya lejos de donde encendió la mecha, en el segundo término el río, y en el último la orilla donde vemos explotar la bomba.

Aquí la música se ha interrumpido y la cámara se emplaza en una extraña posición porque el punto de vista adoptado es de la instancia extradiegética. La mirada no viene de ningún personaje. Se trata de un plano general cuya vista está tomada casi a ras del suelo. Parece como si la cámara se encontrase oculta entre los cañaverales mientras divisa al fondo de la imagen la torreta de observación de los alemanes. Al mismo tiempo seguimos escuchando la deflagración del plano precedente. En la siguiente imagen vemos otra vez al partisano muerto, flotando con el salvavidas, aunque ahora éste se va acercando a la orilla.

Simultáneamente a esta situación vemos al compañero del soldado americano dirigiéndose hacia el cuerpo sin vida. La música vuelve a emerger con unas pocas notas rítmicas para crear tensión dramática. Los alemanes que se encuentran en la torreta advierten al combatiente recogiendo al partisano muerto. Entonces la pareja militar alemana dispara hacia la derecha del encuadre. El plano siguiente nos enseña el riesgo que está corriendo el partisano por recoger al fallecido, pues está recibiendo muy cerca los disparos de los alemanes. Sin embargo, el narrador muestra

³³⁸ A lo largo del episodio vamos a encontrar una gran cantidad de elipsis. Rossellini prescinde de las acciones decorativas para centrarse en las esenciales. En este caso sugiere la omisión de un tiempo transcurrido desde que el soldado se aleja de la dinamita hasta el lugar que se ha ocultado para ayudar a su compañero de lucha cuya intención es recoger el partisano muerto que flotaba en las abundantes aguas.

un plano general corto del militar norteamericano de la OSS que está comenzando a disparar a sus enemigos situados en la torre de vigilancia.

A continuación, observamos un leve contrapicado de los nazis sintiéndose, de repente, amenazados por el ataque inesperado del americano desde el otro lado del encuadre. Entonces se vuelven para responder a los disparos. Unos matorrales se balancean por el aire al tiempo que percibimos pequeñas columnas de humo provocadas por los disparos de los alemanes. En efecto, ahí se encuentra escondido el militar antifascista que, de vez en cuando, se alza para disparar hacia los nazis. En la imagen siguiente vuelve a aparecer el plano general de la torre de vigilancia alemana con los soldados disparando hacia el americano. Mientras escuchamos en *off* los disparos de los alemanes y del americano, en el otro lado se encuentra el partisano (en un plano medio abierto) recogiendo al muerto en su barca. Pero también comenzamos a oír de nuevo una banda sonora extradiegética de marcado carácter rítmico (ejecutada con instrumentos de cuerda) que expresa nerviosismo. Finalmente comprobamos cómo se aleja del peligro el italiano antifascista con su barca, llevando consigo el cuerpo sin vida de un compañero de batalla. La cámara le sigue en una panorámica hasta que se desvanece la imagen para encadenar con la siguiente acción.

A lo largo de estos tres minutos del relato, descritos arriba, hay dos detalles más que conviene tener presente. En primer lugar, es importante destacar el protagonismo del viento. Desde el comienzo del relato este fenómeno natural ambienta la aspereza climatológica de la zona (recordemos que la acción transcurre en pleno invierno). Pero también parece reforzar las duras adversidades de los antifascistas, de modo que dicho accidente natural favorece una mayor intensidad dramática en la difícil situación en la que se encuentran nuestros personajes. Sin embargo,

no es el único elemento físico que vamos a notar. El agua, el cielo, la tierra, así como los cañaverales van a cobrar un enorme peso visual.

El segundo detalle interesante, no sólo en esta acción descrita, sino también durante el resto del episodio, es la propia acción. Como hemos podido advertir, las escenas van encadenadas unas detrás de otra sin haber, apenas, diálogos. De hecho, los únicos que advertimos al principio son casi redundantes y tienen una orientación más circunstancial que dramática o discursiva, aunque cabe señalar que durante el último tramo de la historia (en concreto la secuencia en la que el oficial alemán mantiene una arenga nacionalsocialista con los detenidos) encontramos un diálogo de claro signo discursivo (si bien, sería mejor hablar de monólogo pues los militares americanos no desean conversar con él). Por lo demás no encontramos apenas diálogos.

Por lo tanto, la sucesiva presentación de acciones nos recuerda el ritmo impuesto por el montaje en el relato de Florencia. Los dos personajes principales (Harriet y Massimo) del cuarto episodio estaban siempre en busca de sus seres queridos. Aquí, tampoco vemos que en ningún momento los personajes se relajen pues están continuamente en acción. Una vez rescatado el partisano muerto, lo entierran y el soldado americano consulta a un homólogo para estudiar la desesperada situación en la que se encuentran. El acoso de los alemanes es cada vez más estrecho. Por eso recogen la radio: para solicitar ayuda (víveres y armas). Mientras procuran ponerse en contacto, nuestro personaje central, el soldado americano llamado Dale, se dirige a una casa de pescadores acompañado de un partisano de la zona. Son atendidos por los oriundos, logran comer y recoger alimentos para el resto de la patrulla. Se hace de noche y esperan que aparezcan los aviones de avituallamiento. Al poco, oímos un amortiguado sonido de ráfaga de

metralleta sin conocer su procedencia. Pero enseguida descubrimos de dónde viene: el soldado americano acude, junto con un compañero, a la casa de pescadores donde les habían provisto de alimentos. Al arribar al lugar del siniestro, tan sólo ha quedado como superviviente un niño (que está llorando). Poco después los aviones americanos son un blanco de los alemanes y éstos se disponen a ametrallarlos. Un avión es alcanzado y el grupo antifascista rescata a dos soldados. Tras recuperar a los militares americanos de aviación se encuentran con otra brigada italo-americana. Ésta informa a nuestros personajes de la gran proximidad de los alemanes. Efectivamente, el ejército alemán no tarda en cercar a las dos patrullas. Nuestros protagonistas deciden defenderse en la playa pero se les acaban las municiones y son reducidos. Tras ser capturados, los alemanes separan a los americanos de los partisanos y en la madrugada del día siguiente son, respectivamente, ametrallados y ahogados.

Pero, volviendo al desglose que habíamos detallado, en las páginas precedentes encontramos una serie de signos que refuerzan la impresión de estar viendo un reportaje. La gran proliferación de planos generales, salpicados con algunos planos más cerrados (sobre todo planos medios), contribuye a establecer una relación de los personajes históricos con el crudo entorno natural. Sin embargo, lo más significativo es la ausencia de vinculación de los personajes y de los espacios. El montaje contribuye a generar el sentido narrativo del relato. Por ejemplo, podríamos preguntarnos qué relación guardan los habitantes de la zona (que siguen con la mirada al partisano flotando en el río) con los personajes principales. Incluso, como hemos señalado, el narrador los sigue en un travelling lateral acompañándoles en el desplazamiento. También podíamos interrogarnos sobre las relaciones espaciales. No conocemos la distancia real que hay entre el militar americano y el partisano que va en busca del hombre muerto

en el río, respecto de esas mujeres y niños que le siguen. Ni tampoco tenemos conciencia de la localización exacta de la torre de vigilancia en relación con los personajes principales. Sólo el montaje facilita una relación aproximada. Pero es bastante vaga. ¿Y cuáles son las verdaderas dimensiones de las ciénagas? Al narrador tampoco le interesa delimitar las fronteras físicas del pantano.

Creo que toda esta abstracción responde a una necesidad muy básica: crear un paisaje laberíntico³³⁹. No obstante, tal criterio no responde únicamente a la descripción física de una situación, sino que también debiéramos leer en ello una metáfora sobre la situación final de la propia liberación en aquellos lares de la península. Quisiera recordar que la región donde transcurre la acción supuso históricamente la ocupación más firme y duradera del ejército alemán. Por tanto, estoy seguro de que esta abstracción espacial convierte al lugar en un valor semántico de la propia circunstancia en la que se encontraba la lucha antifascista. Además, la creación de un espacio indefinido permite dar al conjunto de las imágenes ese plus de objetividad, al no poder articular un universo cohesionado, organizado y homogéneo, tan característico del cine clásico³⁴⁰. Esta indefinición espacial (pese a que tal imprecisión debemos achacarla igualmente a las numerosas elipsis que encontramos en el episodio) contribuye a dar la sensación de la enorme dificultad por aprehender la realidad, por la imposibilidad de que la cámara se convierta en testigo ocular de todo cuanto sucede.

³³⁹ Del mismo modo era muy difícil establecer la distancia recorrida por la enfermera inglesa y su amigo Massimo a lo largo de una desolada, caótica y enmarañada ciudad.

³⁴⁰ En este sentido, podemos encontrar un explícito ejemplo en *Roma, ciudad abierta*: las oficinas de la Gestapo, que están conectadas con las celdas de castigo así como con el salón recreativo. Aunque también podemos realizar una ilustración más amplia al relacionar las proximidades entre la estación de ferrocarril, la parroquia de San Clemente y el inmueble de Pina y Francesco.

Nos hallamos ante una instancia que deniega el papel demiúrgico, esa figura capaz de poder simultanear diferentes acciones narrativas en diferentes espacios y traspasar las conciencias de los personajes. Pero esta negación en *Paisà* es relativa. No resulta del todo plena, ya que el narrador se ha encargado de establecer un paralelismo temporal con otro lugar: el convento de San Francisco de Asís. Bien es cierto que la imprecisión es tal porque nos impide establecer relaciones concretas entre una acción narrativa de un episodio con otra que se encuentra en el relato final de la película. Por otra parte, esta conexión es, más bien, implícita. Será el espectador participativo quien tenga que realizar la asociación temporal. No nos encontramos ante “la constitución del sujeto ubicuitario”³⁴¹, específico del Modo de Representación Institucional que permita contar en el mismo tiempo dos acciones paralelas. Y, por supuesto, el relato nunca posibilita la anticipación de cualquier hecho narrativo. El narrador siempre está mostrando los acontecimientos aquí y ahora. Aunque se sitúe a una prudente distancia presentando los hechos, en ningún caso interviene en la propia diégesis. Para comprobar esta operación enunciativa recordemos tan sólo tres momentos en los cuales hay una emergencia evidente del narrador. En primer lugar queremos indicar la voz en *off* que aparece al comienzo y al final del episodio. La exposición verbal del inicio sirve para situarnos sobre la difícil situación de los soldados americanos y partisanos. Cumple, en suma, una función referencial. La vaguedad del marco histórico queda manifiesta ante la aparición de la segunda (y última) presencia de dicha voz en *off*. En ésta nos informa de las fechas en que transcurre la historia: invierno de 1944. Pero también nos anuncia que a los tres meses de los sucesos que acabamos de ver terminaba la guerra. Aquí se obvia la función informativa para organizar el proceso enunciativo en el interior del filme.

³⁴¹ Burch, Noël: *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra. Colección Signo/ Imagen. 1991. pág.205.

Dicho con otras palabras, el narrador se reubica sobre el propio relato con el objeto de efectuar una marca enunciativa.

El segundo momento llamativo donde queda constancia del narrador implícito es durante el tiroteo a la torre de vigilancia de los alemanes. Hay, en efecto, un plano general, donde la cámara se halla a ras del suelo y oculta entre los cañaverales. En el centro de la imagen, pero al fondo de la misma, observamos la torre de control alemana. Llama la atención este plano porque el espectador es incapaz de identificar el punto de vista tomado en dicha escena. No es ni del soldado americano, ni tampoco del partisano que va en busca del cuerpo sin vida de un compañero de lucha. ¿Entonces, de quién es? Responder a esta pregunta ofrece una sola respuesta: la cámara testimonia, desde una mirada lejana, la acción narrativa de los personajes principales donde se juegan la vida, en un paisaje inhóspito. Esta presencia testimonial formaliza un cuerpo ausente, la de la instancia narradora que pretende integrarse por unos instantes en la diégesis. Dicho con otros términos, la inclusión de esta imagen nos obliga a ver aquello que ve el sujeto de la enunciación para estar más inmersos en el relato pues la película está expuesta con una gran cantidad de planos generales y ello provoca un claro distanciamiento narrativo. Bien es cierto que esta estrategia también la aleja de las técnicas documentales, pero dada su escasa intervención, ésta parece más un elemento de tensión entre el documental y la ficción.

Para concluir, queda por hablar de la tercera situación donde se evidencia el narrador implícito. Nos referimos a los *travellings* tanto del principio (seguimiento de las mujeres y niños mirando al partisano flotando en las caudalosas aguas) como aquellos a los que se sigue a las barcas por el pantano (véase la recogida de la radio). Al igual que habíamos visto en el párrafo anterior, el narrador pretende adaptarse a la acción de la historia y

para incrementar la intensidad dramática presenta estos movimientos físicos de la cámara. Los *travellings*, más frecuentes en los relatos de ficción que en los reportajes, son muy efectivos para hacer partícipe al espectador de los hechos de forma más expresiva y dramática. En este caso, dichos movimientos, cumplen una función descriptiva de la diégesis. El *travelling* de las personas que miran al partisano muerto explicita, a través de ese desplazamiento lateral, la mirada en silencio de un hombre que dejó su vida por liberar de sus tierras la opresión fascista. Este movimiento paralelo al que hacen los personajes, sirve como un gesto de acompañamiento ante esa mirada de la muerte. Mirada que, igualmente, al final el espectador tendrá que enfrentar con la muerte de los protagonistas del filme (aunque en esta ocasión se haya efectuado una panorámica de seguimiento). Por tanto, pese a encontrarnos con imágenes descriptivas de acción, existen también otras (como las señaladas arriba) que movilizan una serie de dispositivos fílmicos para condensar el relato en algo que parece estar a mitad de camino entre la ficción y el reportaje. Pero sin esa ocularización cero, que proporciona una mirada externa del relato con el fin de tomar una posición más objetiva del mismo, es imposible adscribir la narración en ese terreno ambiguo que consideramos como específico del cine rosselliniano.

9.7.3. El montaje como expresión discursiva.

En algunas páginas precedentes he hablado de la importancia del montaje porque manifiesta la voz enunciativa del discurso. He indicado en más de una ocasión que la ausencia de imágenes de archivo en este último episodio ha propiciado algunas estrategias cinematográficas muy próximas al documental. Sin embargo, tales operaciones están arropadas por un dispositivo fílmico que posibilita el proceso enunciativo, es decir, crea la

narración. Indudablemente, el montaje es fundamental para situar la posición de la voz enunciativa. Decimos que la focalización narrativa, en términos de Jost, es *externa*³⁴² porque se exhibe un saber tan limitado a la acción como a la información que tenemos de los personajes. Esta restrictiva información es debida a la presentación de las acciones sin facilitar en ningún momento datos que se encuentren mucho más allá del propio campo visual. El espectador recoge los acontecimientos a través de una marcada distancia y limitados a la propia exterioridad de los acontecimientos (esta técnica narrativa, ya lo vimos antes, es deudora de los escritores de la generación perdida y más concretamente de Hemingway)³⁴³. Vamos conociendo los hechos conforme los vemos. Y la angustia, la tensión, el desasosiego que tenemos de las propias situaciones no se derivan de la identificación concreta con los personajes sino del seguimiento distante que hacemos de los avatares de los personajes. Reconocemos las situaciones, los objetos, los paisajes, pero no los actantes. Por tanto, será el montaje el que se encargue de provocar al espectador las diferentes emociones dramáticas que se presenten frente a las situaciones perfectamente reconocibles.

Sin lugar a dudas, a lo largo del último episodio podemos comprobar la definitiva influencia que tuvo el cineasta italiano de las técnicas eisenstenianas y de aquellas que practicara Kulechov, para crear las relaciones de contigüidad entre dos planos adyacentes que favorecen un efecto de intensidad dramática. Si *Paisà* resulta mucho más radical que *Roma, ciudad abierta* no es sólo por la creación de esas “imágenes-

³⁴² Jost, François: *L'oeil – caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1987. pág.67.

³⁴³ Ver apartado 3.2.4. La “objetividad” de las acciones narrativas. (págs. 32–39). La similitud temática entre el cineasta y el escritor se produce en esa lucha por adquirir la dignidad de las personas frente a grandes adversidades: la muerte o determinadas situaciones límite.

hechos”, como las llama Bazin³⁴⁴, sino también por una cierta dialéctica visual que contribuye a generar más complejidad en el propio discurso fílmico. No creo exagerar si digo que *Paisà* es muy deudora de la praxis cinematográfica del cineasta soviético (más concretamente de sus primeras películas: *La Huelga*, -*Stachka*, 1924- o *El acorazado Potemkin* - *Bronienocets Potiomkine*, 1925-), al someter a los planos a una autonomía tal que, por sí solos, necesitan de su interrelación con los demás para orientar el discurso fílmico. Las imágenes están abstraídas y sólo, por arte del montaje, se podrá construir el sentido a partir del mismo choque de los planos. En el montaje practicado por Eisenstein se buscaba el impacto emocional a causa de la atracción de las unidades plásticas. Estas asociaciones visuales “constituyen una serie de *shocks* y no pueden ser analizados de modo aislado”, sino que es “forzosamente estructural. Los excitantes -Eisenstein recurriría a Pavlov y a la reflexología para dar cuenta del efecto producido sobre el espectador- poseen un valor relacional que apunta hacia la fractura de una lógica causal momentáneas y hacia el sistema de rupturas.”³⁴⁵ En cambio Roberto Rossellini, no busca el impacto emocional por la fragmentación visual, entendida ésta como un elemento de la cadena sintagmática del filme, la descomposición de los aspectos materiales que contribuyen a definir los valores de la representación (luz, contraste, grano, color, duración amplitud del cuadro, etc.), o por un cierto tipo de relación con el referente en el que se redefine el cuadro para establecer “dos universos heterogéneos: el del campo y el fuera de

³⁴⁴ Bazin, André: *Qu'est-ce que le Cinéma?* Editions du Cerf. Paris. 1975 / *¿Qué es el cine?* Madrid: ed. Rialp.1990. pág.312. Esta definición la retoma Delleuze cuando habla del Neorealismo Italiano como la representación visual de una realidad indefinible y ambigua. Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.1996, pág.11. Traducción Irene Agoff (Asesoramiento cinematográfico Joaquín Jordá).

³⁴⁵ Sánchez-Biosca, Vicente: *Teoría del montaje cinematográfico*.Valencia: Filmoteca-Generalitat Valenciana.1991. pág.96.

cuadro”³⁴⁶. Rossellini no es formalista, no plantea el conflicto entre cada una de los planos y mucho menos desde el interior de los mismos. Se trata, más bien, de una vectorialización, de una convergencia en la revelación de los hechos. La acumulación de los planos parece dirigirse hacia un punto concreto, donde su peso dramático sostiene el propio discurso fímico. Y los puntos cardinales sobre los que pivotan tales discursos son la *revelación* de un conocimiento y la *espera* de un hecho capturado de lo real.

Las primeras vinculaciones cinematográficas con el montaje de Eisenstein las encontramos ya en las imágenes que abren el episodio. Recordemos el seguimiento del partisano fallecido en un flotador, en paralelo con las gentes de la zona caminando por la orilla del río. Nada sabemos de estas personas, no conocemos su relación con el hombre muerto. Ni siquiera tendremos ocasión de saber más de éstas después. Sencillamente porque Rossellini no se ha molestado en desarrollar un motivo dramático sobre dichos personajes. La relación de planos se dirige a un proceso de conocimiento que permita apelar a la conciencia del espectador. Esta operación del intelecto ha sido generada por la experiencia que han suscitado las imágenes. Al igual que Eisenstein, el cineasta italiano está más interesado en “las conclusiones y abstracciones que de los hechos a relatar puedan obtenerse”³⁴⁷. En este caso, podemos deducir el carácter metonímico de la escena descrita. El partisano, que encarna al hombre del pueblo italiano, ilustra su ejemplaridad frente al colectivo humano, igualmente anónimo, al haber sacrificado la vida para alcanzar la libertad. Esta inferencia la extraemos después de haber visto el episodio. Hemos visto a otros como él que han combatido frente al enemigo con el mismo

³⁴⁶ Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet, M.: *Estética del cine. (Espacio fímico, montaje, narración, lenguaje)*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1985. pág. 83. Traducción de Nuria Vidal.

³⁴⁷ Reisz, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.1980. pág. 32. Traducción de Eduardo Ducay.

coraje. Pero estos héroes, lo mismo sucedía en el cine soviético de los veinte, carecen de una psicología. Los personajes son interesantes por la forma en que las causas afectan a sus vidas. Y de la misma manera que Eisenstein huye de las personalidades individuales evitando actores famosos, también Rossellini prefiere escoger a personas que no fueran actores para expresar el tipo de personaje que iba a interpretar. Así, el grupo de personas anónimas (madres, niños, jóvenes) que siguen al partisano muerto vienen a significar, además, al propio espectador que está siendo testigo de la misma tragedia histórica. El montaje permite establecer esta asociación. Recordemos el *travelling* lateral, en contrapicado, de los vecinos de la comunidad que están observando el triste espectáculo. Acto seguido, vemos el desplazamiento del hombre muerto, empujado por la corriente. Por tanto, la mirada (subjetiva) tomada por las gentes en este último plano se funde con la del espectador. La focalización externa permite crear ese distanciamiento para hacer coincidir el punto de vista del mismo narrador con el espectador que asiste a las impactantes imágenes sobre la pantalla de cine. La cámara sigue el movimiento de las dos figuras narrativas. Pero también se establece al final la relación entre el partisano con el grupo de vecinos de forma plástica a través del encadenado entre los dos planos. Esa unión visual nos invita a pensar en la representación del pueblo sobre el conflicto bélico.

Existe otro gran momento en el que el influjo de Eisenstein es indudable. Me refiero a la secuencia de la batalla entre soldados americanos y partisanos contra el ejército alemán. Una vez que aquellos han tomado posiciones en la playa, para defenderse del acoso, perdemos la noción espacial del conflicto bélico. Observamos una serie de planos generales de las embarcaciones alemanas desplazándose a la izquierda del encuadre (dirigiéndose hacia el lugar en que se encuentran nuestros protagonistas) y

rompiendo agresivamente, con el estruendo de los motores, la tranquilidad del paraje natural. Paulatinamente, el enemigo va aproximándose más y vemos sus primeros disparos desde las naves. Mientras tanto, observamos cómo los brigadistas salen corriendo y respondiendo a los disparos de los alemanes. La música va cobrando fuerza poco a poco. En una viva sucesión de planos, iremos viendo el cerco alemán hacia los antifascistas. Si los protagonistas atacan hacia la derecha del encuadre, los nazis realizan sus disparos al lado contrario. De modo que esta diferencia de sentidos es lo que ayuda al espectador a conocer la direccionalidad de itinerarios entre los contendientes. Veámoslo con más detalle.

El plano general de la orilla de la playa nos permite comprobar cómo se oculta un soldado americano del inminente ataque. Dos soldados germánicos, de espaldas a la cámara, disparan sin piedad. La siguiente imagen es el lugar donde han alcanzado las balas de la pareja militar. A continuación vemos a los dos alemanes cómo cargan de nuevo la metralleta y vuelven atacar. Tras este plano amenazador, apreciamos el mismo plano general en que comprobábamos el alcance de los disparos alemanes y también advertimos a un nutrido grupo de partisanos corriendo y escondiéndose en el umbral de una pequeña ladera. Poco después, vemos a un brigadista americano que dispara y se alza para salir del lugar, temeroso de ser alcanzado. El cerco parece inexorable. Ahora vemos a los alemanes corriendo (hacia la izquierda) por la playa en dirección contraria a la que atacaban los partisanos y americanos. Los disparos suenan con muchísima fuerza, hasta el punto de que llegan ahogar la música (que ya de por sí suena con cierto brío). Un nuevo plano general presenta a cinco militares nazis desplazándose hacia la izquierda del encuadre y lejos de la cámara. Esta imagen sirve para que el espectador tenga una clara referencia de la distancia que separa a los alemanes de los americanos y partisanos, pues al

poco vemos a uno de estos últimos que entra a la derecha del campo visual. El italiano apunta a uno de los soldados y éste cae muerto. Acto seguido, el partisano sale del plano atravesándolo hacia el otro extremo del encuadre. En el siguiente plano, vemos a dos alemanes disparando (en cuclillas) desde la orilla de la playa: atacan a una embarcación en la que se encuentran dos partisanos que han sido alcanzados.

En este punto la música suena con gran fuerza. Mientras, vemos a tres partisanos disparando a la derecha del encuadre, también notamos que se repliegan al verse acorrolados (de hecho a uno de ellos le han dado). Aquí el montaje es frenético, la duración de las imágenes es muy breve para intensificar la situación violenta. Pero aún no ha cesado el combate. Otro nazi aparece por debajo del encuadre disparando a la izquierda con su fusil. El plano siguiente nos muestra, en manifiesta aplicación del efecto de Kulechov, la consecuencia de los disparos del soldado alemán: un plano medio largo del partisano que ha sido disparado por el alemán saliéndole humo de la espalda. Los alemanes ya son imparables. De nuevo, vemos a dos soldados germánicos que continúan ametrallando, al tiempo que uno de ellos levanta el brazo en señal de que avancen los suyos. En contraste, vemos otro plano general de los americanos y partisanos que están retrocediendo, al comprobar el acoso del enemigo. A continuación, hay otra imagen enseñándonos el potencial armamentístico de los alemanes: en plano medio largo, dos nazis disparan con un cañón recortado. Después observamos a un soldado norteamericano que lanza, a la desesperada, una granada.

Durante estos últimos planos, algo más cerrados en su dimensión escalar, comprobamos la mayor proximidad física del enemigo. Los alemanes tienen, cada vez más, una presencia amenazante en el combate,

mientras nuestros protagonistas comienzan a borrarse del mismo espacio reduciéndose a una menor escala. Los siguientes primeros planos confirman esta impresión. Primero apreciamos (en un idéntico plano anterior) a un nazi disparando a la izquierda del encuadre. Luego vemos a un oficial nazi que solicita la rendición de los americanos e italianos. En este instante, la música alcanza la máxima intensidad sonora. Pero aquí no termina la secuencia, aún veremos la reacción de los protagonistas al verse dominados por el ejército alemán. En el siguiente plano (general corto) observamos a un partisano que se sienta sobre la ciénaga para pegarse un tiro. A continuación se corta el plano, sin que el espectador vea el disparo (únicamente lo oye). De ahí pasa, por corte directo, al mismo primer plano del oficial nazi volviendo a solicitar que se rindan. Y otra vez volvemos a ver al partisano que se suicidaba en idéntico encuadre y escala de plano. Ahora comprobamos cómo cae muerto tras su disparo. Las notas musicales mantienen su vigor dramático para acentuar la trágica situación de nuestros protagonistas. Los últimos cuatro planos confirman esta circunstancia: vamos viendo en plano medio general a los brigadistas y oficiales americanos disparando sus últimas balas. Y en este punto la música se interrumpe con el objeto de subrayar, mediante el silencio, la derrota de los antifascistas. Al final, un encadenado marca el último bloque del episodio donde se mostrará visualmente la separación de los soldados americanos y de los partisanos, así como la muerte de los mismos.

A través de este desglose que he pormenorizado podemos apreciar las “discontinuidades” visuales tan propias del cine de Eisenstein. Muy al contrario del montaje continuo aplicado en Hollywood, aquí no encontramos una relación sucesiva de las acciones narrativas. Aunque Rossellini respeta la regla de los 180°, no encontramos nunca planos de situación que faciliten la localización de los personajes. La interrelación de

los diferentes lugares del entorno crea una serie de conexiones emocionales y conceptuales. El montaje que estamos analizando es vibrante, ya no sólo por el apoyo musical sino también por el *crescendo* rítmico aplicado a los planos. Esta intensificación emocional proviene, igualmente, de una meditada selección de planos cada vez más cerrados. Pero debemos señalar, además, el carácter reiterativo de algunos planos cuya función nada tiene que ver con un efecto retórico sino, más bien, con una relación de contraste entre las distintas situaciones³⁴⁸. Recordemos, por ejemplo, los primeros planos repetidos del oficial alemán pidiendo la rendición de los americanos e italianos, así como del partisano que se pega un tiro con su escopeta. Al margen de la economía narrativa que supone este tipo de montaje, podemos advertir que la primera aparición del oficial nazi (en primer plano) se convierte en una imagen plena de amenaza. Tras la imagen del partisano suicidado, la repetición del plano confiere al militar alemán un rasgo más siniestro y despiadado. La confirmación de la muerte del partisano permite tener esa noción inhumana del ejército alemán, representado por el militar aludido. Aunque esta visión no es puntual. Desde el principio ya se señala esta dirección: no hay más que evocar el inicio del episodio. Cuando el partisano muerto flota por el río es advertido, en silencio, por los vecinos del pueblo. Sin embargo, dicho mutismo es interrumpido por la verbalización de un soldado alemán que indica, sin escrúpulos, el triste espectáculo. Al final del episodio ocurre lo mismo: la palabra de un oficial decidirá la sentencia de muerte tanto de los americanos como de los partisanos.

Otro rasgo de discontinuidad es el tiempo transcurrido. Esta coordinada estructural es perfectamente reconocible en el resto del

³⁴⁸ Esta repetición de situaciones nos recuerda a la misma operación efectuada por Hemingway en sus cuentos. Las palabras o frases repetidas en cada momento tienen un significado distinto. Al respecto véase el sucinto análisis de las páginas 32 –39.

episodio. La duración temporal es muy variable e imprecisa. Nos podemos encontrar con situaciones en las que el tiempo parece dilatarse o bien otras tantas en las que su duración es muy limitada. Fijándonos en el montaje descrito arriba, hemos experimentado una intensa emoción a través de una serie de situaciones que nos conducen finalmente a una derrota. La percepción temporal que tenemos del enfrentamiento nos parece mucho más prolongada de lo que es en realidad. En cambio, los planos de rendición de los soldados americanos tienen, sin embargo, una duración más dilatada respecto a aquellos que aparecían combatiendo. La tensión acumulada se ha disipado ante la certeza de no haber podido vencer al enemigo. Con todo, existe, en el conjunto del episodio, una gran cantidad de elipsis que permite abundar en la discontinuidad temporal. Estas omisiones informativas de la narración, en ocasiones, dejan tales huecos que obligan al espectador a reconstruir las acciones elididas.

Como ejemplo de esta operación narrativa, podemos indicar una de las más significativas del episodio y que André Bazin detalla para comprobar el afán del cineasta italiano por una estricta mostración fenomenológica de los hechos. Estamos refiriéndonos a todo el segmento que transcurre desde que el militar norteamericano y el partisano deciden visitar una casa de pescadores para avituallarse. Luego, llega el atardecer y el oficial americano y un compañero italiano caminan por un lugar indefinido del valle del Po. De repente, se oyen unos disparos sordos por su lejanía. A través de un escueto diálogo, por parte de estos dos observadores, se sugiere que los alemanes han matado a los pescadores que les habían ofrecido alimentos. Esta sospecha se confirma al instante, al llegar a la casa y comprobar que los hombres y mujeres están muertos. Sólo hay un superviviente: un niño semidesnudo que llora desconsoladamente.

Por tanto nos encontramos con una acción partida en cuatro segmentos narrativos y “ellos mismos son ya elípticos con relación a la realidad que descubren.”³⁴⁹ Menos en la primera acción descrita, en las demás necesitamos de una inferencia para cubrir las lagunas narrativas. Hay muchas preguntas que nos hacemos tras las imágenes presentadas³⁵⁰. Por ejemplo ¿cómo se han enterado los alemanes de la vinculación antifascista de los pescadores?, ¿y por qué el niño está vivo?, ¿cuánto tiempo ha transcurrido de una situación a otra? Imposible saberlo. Pero a Rossellini no le preocupa en absoluto porque lo único que le interesa es el efecto de la causa, el resultado en sí mismo. Recordemos que, desde el inicio del corto relato, hemos asistido a una sucesión de acciones en los que no ha existido ningún tipo de relación causal entre unas y otras. Lo mismo sucede con el cine de Eisenstein, no pretende ser, en términos estrictos, narrativo. Para el cineasta soviético “el argumento no tiene más que una finalidad estructural: es como un andamiaje que sirve para construir ideas.”³⁵¹ Las incidencias dramáticas de las primeras películas de Eisenstein están deshilvanadas ya que hay una ausencia de sintaxis narrativa. A partir de la noción de fragmento fílmico, se manifiesta la articulación de un discurso ideológico que viene acompañado por otro gran concepto eisensteiniano planteado en la base marxista de la contradicción: el conflicto³⁵².

Pese a algunas similitudes del montaje de Eisenstein con Rossellini existen, también, notables diferencias. A Eisenstein el montaje le sirve para construir el sentido que pueda proporcionarle la realidad. Sólo le interesa la

³⁴⁹ Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.1990. pág. 309.

³⁵⁰ El deterioro que tiene la película dificulta, aún más si cabe, su interpretación. Las imágenes son tan poco nítidas, tan estropeadas que resulta complicado sacar algunas conclusiones.

³⁵¹ Reisz, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.1980. pág. 32. Traducción de Eduardo Ducay.

³⁵² Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet; M.:*Estética del cine. (Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje)*.Barcelona: Paidós Comunicación. 1985. págs. 83-84.

lectura que pueda hacer de ella. De manera que el cine no posee la función reproductora de la realidad. Ésta debe ser intervenida por los mecanismos fílmicos para dotar de sentido su discurso. Dicho con otras palabras, la interpretación de la realidad le lleva emitir un juicio ideológico sobre la misma. “Para Eisenstein, la elección es clara: lo que garantiza la verdad del discurso proferido por el filme es su conformidad a las leyes del materialismo dialéctico y al materialismo histórico (y a veces, dicho de forma brutal, su conformidad a las tesis políticas del momento).”³⁵³ Por tanto, hallamos discursos fílmicos completamente opuestos. A Rossellini no le interesa valorar la realidad sino mostrarla y que sea el espectador quien la interprete. Si en el montaje de Eisenstein apreciamos una lectura conductista del propio discurso, en el montaje del cineasta italiano sólo encontramos una mirada fenomenológica de la propia realidad: la única certeza de las imágenes es la presentación de unos acontecimientos que el espectador está obligado a leer según su propio criterio de verdad.

Pero, volviendo a estas discontinuidades, debemos precisar que, aún así, Rossellini conserva cierta inteligibilidad mediante la concatención de los hechos que el espectador asocia por su misma contigüidad. Aquí podemos encontrar la proximidad del experimento de Lev Kulechov. Sin embargo, existe un proceso mental mucho más forzado y complicado que el que hiciera el cineasta y profesor de la Escuela Estatal de Arte Cinematográfico de la Unión Soviética. Según refleja André Bazin, en una didáctica metáfora, el espectador “debe dar una zancada de un hecho a otro, como se salta de piedra en piedra para atravesar un río. Sucede incluso que el pie duda al hacer la elección entre dos piedras, o que le falta una, o que da un resbalón. Lo mismo hace nuestra mente. Y es que lo esencial para las

³⁵³ Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet; Op. cit. pág. 81.

piedras no es permitir a los viajeros que atraviesen los ríos sin mojarse los pies, como tampoco es esencial para las estrías del melón el permitir un reparto equitativo por parte del *paterfamilias*”³⁵⁴.

Por último, quisiera destacar, entre las discontinuidades que he enumerado más arriba, aquella que aún no he analizado: la relación espacial. De la misma forma que hemos apreciado una clara abstracción del paisaje, en el cual se mueven los protagonistas por las ciénagas del Po, también nos encontramos con la misma dificultad de formarnos un espacio definido del lugar del combate que he desglosado en estas páginas. En este caso con una mayor atomización espacial por el empleo de un montaje analítico y fragmentado, respecto al conjunto del episodio. Este montaje, más dislocado, ha permitido transmitir al espectador una sensación de caos como un efecto sinestésico para que podamos tener la sensación agobiante de la falta absoluta de control que tienen los personajes. Pero dicho montaje contribuye a crear una proyección metafórica formada con el paisaje despedazado, troceado y destrozado por el hombre a causa de la guerra.

Gracias a la impresión fotográfica de la película, parece que nos encontremos ante un documental donde los caprichos de la naturaleza se hayan colado de forma imprevista. A lo largo de todo el cuento cinematográfico, hemos ido viendo los cuatro elementos naturales: agua, tierra, aire, fuego. Y en medio de estos fenómenos físicos podemos encontrar un paisaje cubierto de vida y muerte. Sin embargo, dichos accidentes naturales, al margen de haber potenciado el realismo plástico de las imágenes, también adquieren una textura y una significación expresiva en las situaciones dramáticas. Igual que sucede en los cuentos de

³⁵⁴ Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.1990. pág. 310.

Hemingway (verbigracia *Hills Like White Elephants / Colinas como elefantes blancos*) los datos objetivos (el entorno natural y los hechos) son abordados como significantes que conforman un significado. Por ejemplo, el viento que hemos sentido con las imágenes no sólo permite transmitir el clima desapacible e inhóspito de las ciénagas del Po. También permite generar un valor semántico al ser presentado como figura expresiva de la propia situación trágica. Desde el principio, el aire ventoso viene asociado con el silencio y, por extensión, con la muerte. El viento, por tanto, refleja una situación desoladora, pesimista, adversa de la lucha contra la opresión nazi. Desde las imágenes del partisano muerto flotando en el río (y los vecinos cariacontecidos viendo su triste final), pasando por el entierro del mismo partisano, la reagrupación de la patrulla en las ciénagas, la espera de los aviones para que provisionen de armas y alimentos a los protagonistas, hasta los planos finales de los partisanos detenidos y separados y en el plano final, una vez que son ahogados.

El agua fangosa del valle significa la muerte (véase planos iniciales y finales). Pero junto a la tierra y los cañaverales que se pierden en el horizonte, con la altura justa para poder ocultarse los protagonistas, sobre las pequeñas embarcaciones logran sobrevivir de los ataques del enemigo. Mientras que el fuego sólo aparece en un par de momentos: primero, cuando prenden una discreta hoguera para que puedan advertirlos sus compañeros de lucha y así facilitarles armamentos; el segundo instante es cuando derriban un avión y nuestros héroes se acercan a los supervivientes para rescatarlos. No hay que establecer otra función descriptiva, que la tiene, pero tratándose de la estación invernal, en la cual transcurre el relato, la escasa presencia del fuego acentúa más la gelidez y la inclemencia meteorológica. Y de tener alguna finalidad dramática, podría aventurarme a

indicar que el peligro que entraña su presencia, en ambas situaciones, es signo de una expectativa y de una amenaza inminentes.

En suma, la fisicidad visual del episodio contribuye a trascender la propia realidad para incorporar ciertas cualidades expresivas. En este sentido, André Bazin pone de manifiesto una interesante observación, al referirse a la misma altura de la línea de horizonte. La conservación de las proporciones entre el agua y el cielo, a lo largo de todos los planos del film, pone en evidencia el protagonismo que cobra el paisaje al establecer una equivalencia exacta, “en las condiciones impuestas por la pantalla, de la impresión subjetiva que deben tener unos hombres que viven entre el cielo y el agua y cuya vida depende constantemente de un ínfimo desplazamiento angular con relación al horizonte.”³⁵⁵

Así pues, nos encontramos ante un relato donde los agentes y las acciones físicas son los elementos expresivos de la narración rosselliniana. Como ya hemos visto en múltiples ocasiones, el narrador se ha preocupado por **mostrar**, y tal como señala Genette a la hora de hablar del relato de acontecimientos “...‘mostrar’ no puede ser sino una *forma de contar* y esa forma consiste a la vez en *decir* lo más posible y en decirlo lo menos posible: “fingir”, dice Platón, “que no es el poeta quien habla”, es decir, hacer olvidar que es el narrador quien cuenta.”³⁵⁶

Y para ello se ha servido del *efecto de realidad*, en términos barthesianos³⁵⁷, al despojar toda información inútil y redundante que anule la ilusión referencial. Se puede afirmar, para concluir, que el cineasta

³⁵⁵ Bazin, André: Op.cit. pág. 311.

³⁵⁶ Genette, Gérard: Op. cit. pág. 224.

³⁵⁷ Barthes, Roland: “*L’effet du réel*”. Communications 11. págs. 84 – 89.

italiano, con similares cualidades expresivas a las que tenía el escritor y periodista Ernest Hemingway, ha empleado un lenguaje vigoroso, concreto y desprovisto de cualquier retórica narrativa para dejar latente una realidad capturada con las imágenes.

Capítulo 10. ANÁLISIS DE *GERMANIA ANNO ZERO.* ***(Deutschland im Jahre Null, 1947)***

10.1. Estructura narrativa.

Resulta bastante difícil establecer un esquema narrativa claro de la película que ahora nos ocupa, debido a su evidente alejamiento del modelo clásico. Este explícito distanciamiento, responde a la necesidad de construir una crónica sobre las consecuencias de la educación nacionalsocialista y de la guerra. Dicho de un modo más concreto, Roberto Rossellini quiso centrarse exclusivamente en el comportamiento de un niño de doce años asfixiado y contaminado por la ruina moral de una sociedad aniquilada y desesperanzada. Esto suponía, por tanto, establecer otros criterios cinematográficos que tienen más que ver con las rutinas documentales que con las propias de una dramatización. Efectivamente, nos encontramos ante un film lleno de incongruencias narrativas, imprecisiones dramáticas y con una actitud despreocupada en el desarrollo argumental. Advertimos que los espacios son presentados de forma sumaria pues muchos de ellos son funcionales (sólo sirven para definir algunas situaciones dramáticas), aunque existen también dos importantes espacios que tienen un alto grado de simbolización: la casa de Edmund y la ciudad. Igualmente, podemos hablar de algunos personajes trazados con pequeñas pinceladas y empleados como figuras integradas sobre el mismo fondo de la ciudad destrozada. Por señalar algunos de estos personajes, destacaríamos a la pareja de adolescentes que conoce el antiguo maestro de Edmund (Johan y Christal), la exiliada que es vista con recelo por los demás moradores de la casa del

niño protagonista, la embarazada o el propietario del inmueble donde vive la familia de Edmund, etc.

Hay, sin embargo, dos gestos expresivos del conjunto global de la película que nos permiten percibir una coherente construcción fílmica similar a la llevada a cabo en *Roma, ciudad abierta* y, sobre todo, en *Paisà*. Nos referimos, en primer lugar, a la adopción de un punto de vista cognitivo externo a la diégesis. El saber narrativo está marcado por una instancia ajena al interior del relato que describe con la máxima objetividad posible los hechos. Esta huella, estatutaria del sujeto de la enunciación, tiene una clara vocación ontológica de aferrarse a las cosas en su desnudez, de forma directa y sencilla. A lo largo de la película, comprobamos el seguimiento de una cámara que recoge de forma incesante, gracias a un pulso muy vivo y nervioso, los avatares de Edmund así como de sus allegados (en especial de sus familiares). Desde el inicio, el film ya nos avisa de su carácter documental por su inmediatez, por la constante mostración de hechos sin ser excesivamente dramatizados, ni sancionados. Vemos, junto al niño, a una devastada ciudad, afectada todavía por las fuertes y perniciosas desviaciones de una ideología (la nacionalsocialista) así como por la derrota bélica (las bombas rusas).

En este sentido, podemos hablar también de un cine de primer grado o de “la denotación”³⁵⁸, tal como define Alain Bergala la escritura cinematográfica moderna, cuya paternidad proviene, indudablemente, de Roberto Rossellini. Esta literalidad de las cosas supone, pues, un despojamiento de cualquier operación literaria o artística (tales como los dobles sentidos o efectos retóricos) con el fin de alcanzar la esencia de las

³⁵⁸ Rossellini, Roberto: *El cine revelado*. Barcelona: Paidós. La memoria del cine 5. Prólogo y recopilación de Alain Bergala. 2000, pág. 14.

imágenes para abarcar “a la totalidad en su simplicidad”³⁵⁹. Por eso se ha tratado de caracterizar el cine de Rossellini como un boceto o esbozo “ya que el trazo sugiere más de lo que pinta”³⁶⁰. Pero el hecho de que sus películas parezcan incompletas es más por el interés de que sea el espectador quien produzca la verdad, revelada a través de las imágenes.

El segundo gran gesto semántico de la película, y que igualmente podemos hallar en los filmes precedentes, lo advertimos en la ausencia de una estructura lineal en la cual pueda establecerse los tres puntos nodales de cualquier relato (planteamiento, nudo y desenlace). No existe una concepción clásica en la película, como una obra autárquica que traduce la visión del mundo. No hay un mundo cohesionado, en donde todo tiene un sentido dramático. Ni tampoco es un universo narrativo que obedece al principio de unión y de progresión de los hechos del relato. Más bien, su cine es indagatorio, heterogéneo, discontinuo (entre la figura y el fondo), es un cine de la conmoción, del enfrentamiento, de búsqueda, de emergencia. El valor expresivo del cine rosselliniano se deriva de una imagen (mental) que se encuentra en estado latente y que debe aflorar hacia el espectador. En este sentido, cabe hablar más de un cine de la mirada y que tal proceso perceptivo conduzca a un conocimiento, a una revelación. Por eso, las imágenes de Rossellini nunca son contemplativas (prueba de ello es que no son bonitas sino imperfectas, borrosas) ya que de ser así entorpecerían el ejercicio de apelar a la conciencia del espectador para tomar una posición moral frente a aquellas: su fin último es la esencia misma de las imágenes. Esto explica que Bergala defina el cine rosselliniano en forma de un holocausto: invita al espectador al milagro de la revelación, tras una

³⁵⁹ Bazin, André: Op. cit., pág. 390.

³⁶⁰ Bazin, André: Op. cit., pág. 390.

importante catarsis emocional que provoque la revelación de la muerte (en *Paisá* y *Germania Anno Zero*). Y para llegar a este punto a Rossellini le interesa “...el movimiento subterráneo, secreto, imprevisible (...) que trabaja de forma latente en sus personajes en contacto con la realidad.”³⁶¹

Después de lo visto, podemos concretar que *Germania Anno Zero* presenta el itinerario de un niño que se ve empujado a matarse para encontrar alivio a su insoportable sentimiento de culpabilidad. Rossellini intenta seguirlo con la cámara a modo de un documental ya que ésta es empleada como un instrumento de observación. Sólo muestra sus movimientos, sus gestos, sus reacciones, pero nunca accede a la conciencia. Dicho con una sinécdoque la cámara hace las veces de un “microscopio” para apreciar los pequeños detalles del recorrido hacia la muerte. Pero en toda esta operación no hay condescendencia, ni recreación sentimental, ni tan siquiera un esfuerzo por espectacularizar el drama. Hay una decidida voluntad de que el espectador pueda encontrar la verdad en las imágenes ofrecidas.

La trayectoria de Edmund es un *Via Crucis*³⁶² hacia la muerte. El destino parece inexorable. Desde el principio ya se nos dan signos de la muerte. Recordemos que la primera imagen vaticina la conclusión del film. El cementerio es el primer lugar dramático donde se nos presenta a Edmund cavando una fosa. Tal ocurrencia dramática no puede ser más que una premonición de su fatal desenlace. Después de ser expulsado del lugar, asiste al descuartizamiento de un caballo. Matará a su padre y, cuando

³⁶¹ Rossellini, Roberto: *El cine revelado*. Barcelona: Paidós. La memoria del cine 5. Prólogo y recopilación de Alain Bergala. 2000, pág. 15.

³⁶² Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 131. Esta metáfora es visible en *Roma, ciudad abierta* e, incluso, en *Paisá*. Si en la primera película es hacia la conquista de la libertad, en la segunda lo es hacia la conciencia de una Resistencia.

parece que, por momentos, se ha liberado del enorme peso de conciencia, ve los ruinosos y fantasmagóricos edificios donde él vive, para, finalmente, matarse. Igual que ocurriera en *Paisá*, la revelación de la muerte se convierte en el punto cardinal del discurso rosselliniano que más adelante analizaremos. De momento, quisiera estructurar el argumento reducido a segmentos o bloques que desembocan en el motivo por el cual Rossellini llevó a cabo la película.

1. *Germania Anno Zero* expone al inicio del film tres fragmentos claramente diferenciados. El primero pertenece a los títulos de créditos sobreimpresionados en las imágenes de edificios destruidos por las bombas de la guerra. Nos presentan una siniestra ciudad. Al término de los rótulos, el realizador dedica la película a su primer hijo, Romano, que falleció en Barcelona en agosto de 1946, en casa de su tía Micaela y de su abuela materna, por un apendicitis agudo fulminante³⁶³. El hecho de firmar la dedicatoria nos indica la fuerte implicación personal del realizador romano con la película.

El segundo fragmento de apertura es un aviso informativo acerca de la historia que va a relatarse. Si en el primer bloque las imágenes iban acompañadas de una desasosegante banda sonora musical, aquí el silencio se impone para marcar el peso del texto como principal centro de atención:

“Cuando las ideologías se alejan de las leyes eternas de la moral y de la piedad cristiana... que son la base de la vida de los hombres, se convierten en una locura criminal. Incluso la bondad de la infancia resulta

³⁶³ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 116.

contaminada y arrastrada por un horrendo delito hacia otro no menos grave, en el cual, con la dignidad de la insconciencia, cree encontrar una liberación del alma”.

La primera frase del enunciado se aproxima bastante a los planteamientos próximos a la confesión católica del cineasta. Si he transcrito el texto es para dejar constancia de que, de las tres películas, *Germania Anno Zero* es la más discursiva en el ámbito ideológico. Esta primera señal, en definitiva, permite avisar al espectador de la línea en la que se va a centrar la propuesta ideológica de una película que se aleja del marco bélico de Italia. Por tanto, es también la primera piedra que Rossellini lanza sobre una problemática que va más allá de la lucha de la Resistencia y de la libertad. En este sentido, podemos afirmar que Rossellini buscaba, de forma instintiva, romper las limitadas fronteras neorrealistas de su país para indagar otros territorios que van más allá de las preocupaciones morales y procuraba encontrar una orientación del ser humano desde múltiples perspectivas existenciales. Prueba de ello la tenemos con la producción que realizó de forma casi coetánea a *Germania Anno Zero*. Estamos hablando de la primera parte del díptico titulado *L'Amore (1947-1948): Una voce humana*. El medimetro de Rossellini es una adaptación de la obra homónima dramática de Jean Cocteau que trata de reflejar las reacciones de una mujer en el momento en que se siente sola por el abandono de su amante ya que éste decide casarse con otra mujer. Pero, lo más importante es el hecho de que la cámara adoptaba una posición neutra y externa a la psicología del personaje que interpretaba Anna Magnani. Era fiel testigo del avatar dramático, procurando, en todo momento, reflejar sus gestos y sus expresiones. La cámara se comportaba cual si fuera un microscopio del tormento de la mujer. Y esta instrumentalización objetiva de la cámara llevó a Rossellini a actuar consecuentemente con el devenir del niño Edmund.

La última parte introductoria de *Germania Anno Zero* nos proporciona el marco temporal en que se rodó la película (verano de 1947). Al tiempo que escuchamos una grave voz en *off*, indicándonos las intenciones del film

“no pretende ser más que un relato objetivo y fiel de esta inmensa ciudad semidestruida donde tres millones y medio de personas arrastran una existencia espantosa...”

También comprobamos el mismo *travelling*, con imágenes idénticas, que abría la película junto a los títulos de crédito. Esta repetición de imágenes nos hace pensar en las serias dificultades de producción del film.

Una vez que se cierra el marco de presentación de la película apreciamos un fundido en negro que separa el bloque preliminar del verdadero relato del film. Es, a partir de este momento, cuando realmente asistimos a la historia de Edmund. Podemos considerar, pues, que la película está articulada en los siguientes segmentos narrativos:

2. Presentación de Edmund. Dicho bloque comprende las siguientes escenas: el cementerio, luego somos testigos junto al rapaz, del despedazamiento de un caballo en plena calle, la recogida de carbón y su vagabundeo en dirección a casa.

3. La casa de Edmund: conocemos a la familia del niño y a los inquilinos. La familia del protagonista consta de tres miembros (el padre enfermo, Eva, que alterna con los aliados y el hermano Karl-Heinz, un ex-soldado nazi que tras la guerra se esconde en casa por miedo a las

represalias). Los inquilinos son cuatro familias (el señor Rademaker³⁶⁴ y su esposa, la exiliada y su hija, la mujer embarazada y por último la bailarina).

4. Edmund vagabundea otra vez: venta de la balanza en el mercado negro, primer encuentro con el antiguo profesor Enning, venta del disco del Führer, robo de patatas y pernocta en un barrio desconocido con Christal.

5. Regreso a casa: riña de su padre, y del señor Rademaker. Lo importante de este segmento es el nuevo ataque del padre pues marca un nuevo punto de inflexión. Y anticipa su inminente fallecimiento.

6. El médico envía al padre a un centro hospitalario.

7. Nueva discusión de Eva y Karl por la desesperada situación doméstica: Edmund acude por segunda vez al profesor para solicitar ayuda. Aquí se evidenciará la formación nazi del maestro Enning.

8. Edmund visita a su padre en el hospital: el niño recoge un frasco medicinal cuyo contenido será lo que mate a su progenitor. Aquí se confirma que han transcurrido cuatro días.

9. Vuelta a casa del padre. En la primera noche de su llegada Edmund lo mata.

³⁶⁴ El subtítulo del DVD (del sello VELLA VISION) que he empleado para analizar la película nombran al propietario del inmueble como señor Denecket. Sin embargo, en el doblaje al italiano, es decir tal y como la concibió Rossellini para su exhibición en Italia, el personaje se llama Rademaker. Este detalle, pasa desapercibido al tratarse de un personaje fugaz. El error contribuye a confundir aún más, si cabe, al espectador en el inquietante arranque.

10. Llega la policía y Karl se entrega sin conocer la muerte de su padre.

11. Eva se entera del fallecimiento de su padre y lo transmite al resto de los inquilinos. Éstos preparan el velatorio del cadáver. El niño tiene remordimientos y sale de casa.

12. Karl es liberado pero se entera de la muerte de su padre.

13. Edmund vuelve a vagar por la ciudad. Se quiere desentender de su culpabilidad por la muerte del padre. Va al escondite de Johan y Christal pero es expulsado de la pandilla adolescente. Al final, vuelve a su casa y permanece al pie de las escaleras. Pasa otra noche.

14. Edmund va a visitar, por la mañana, ya en su tercera visita, al viejo maestro Enning para confesarle su crimen. Pero el profesor pederasta se asusta y trata desentenderse de su responsabilidad.

15. Vagabundeo y muerte de Edmund: primero quiere jugar con unos niños a la pelota pero éstos desaprovechan su deseo. Al llegar a un edificio en construcción convierte un pedazo de hierro en una pistola. Luego emplea una viga a modo de tobogán. Por último asiste de lejos al entierro del padre y, sin poder aguantar más la presión, se lanza al vacío.

Este esquema argumental permite evidenciar, por tanto, la ausencia de la vertebración clásica propia del cine hollywoodiense. La falta de una linealidad implica el desencuentro de la progresión dramática tan imperativa en los cánones de la escritura cinematográfica específica en el Modo de

Representación Institucional³⁶⁵. Y en lugar de ello, encontramos una sucesiva acumulación de acontecimientos hasta desembocar en la angustiada desesperación de Edmund, al no poder soportar la enorme presión de culpabilidad frente a la muerte de su padre. Por otra parte, también hemos detectado ciertas lagunas dentro de las coordenadas temporales de la narración. Es verdaderamente complicado definir el tiempo transcurrido en la historia a causa de las elipsis tan laxas e indefinidas. Creo, sin embargo, que si no llegamos a establecer con claridad la extensión narrativa al menos podemos hallar una aproximación. Una vez desglosado el relato en quince grandes segmentos, hemos podido inferir que la historia tiene más o menos una duración temporal de siete días. La primera noche transcurre en el segmento tercero. Al llegar Edmund a su casa el espectador es testigo de las enormes penurias que atraviesa cotidianamente la familia germana en la posguerra. Pese a ello, Eva le prepara la cena a su hermano pequeño. El siguiente día el rapaz acude al mercado negro para vender la balanza del señor Rademaker, encuentra al profesor pederasta, vende el disco del discurso del Führer y conoce a Johan y a Christal. La noche llega con el nuevo ataque del padre y la consiguiente visita del médico. Durante la estancia en el centro sanitario, el padre llega a recuperarse de la crisis y es visitado por su hija mayor Eva y Edmund. Gracias al encuentro del niño con su padre, en el centro hospitalario, el espectador se entera de que han pasado cuatro días. Tras superar el octavo bloque narrativo, llegamos a la noche en que Edmund mata a su padre. El niño siente remordimientos por el crimen que ha cometido y decide pasar la noche fuera de su casa. Al final, lo hará en las escaleras de su propio domicilio. En este punto, alcanzamos el decimocuarto segmento que corresponde al séptimo día. Lo primero que hará Edmund será visitar al maestro Enning para informarle de lo que ha

³⁶⁵ Burch, Noël: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen. 1991, págs. 205 – 231.

hecho. Pero el encuentro con el profesor no será reparador, sino todo lo contrario, y vuelve a vagar por las calles, hasta que finalmente se suicida.

En resumen, podemos decir que, de los siete días, hay cuatro marcados por elipsis narrativa. La diégesis temporal se ha concentrado, entonces, sólo en tres, de los cuales el primero está definido por los avatares del niño en su primer itinerario a través de la ciudad. En cuanto al último día no conocemos realmente las horas que se han consumido. El único dato que tenemos es el comienzo del entierro de su padre y por ello deducimos que tiene que ser avanzada la mañana.

Respecto al tiempo histórico-social de la película podemos señalar que queda anulado o cancelado. Si el título del film ya nos ofrece el primer indicio, a lo largo del relato parece transmitirnos una cierta inmovilización temporal: el pasado no existe, pues parece un mal sueño y el futuro también parece estar truncado. Como certeramente indica Guarner “en la destrucción total de *Roma, città aperta* los niños que vuelven a la ciudad anuncian, no obstante, el futuro,”³⁶⁶ sin embargo, aquí ya no hay posibilidad para mirar hacia adelante. Parece decirnos, al final, que tampoco existe el futuro³⁶⁷: la muerte y la destrucción lo absorbe todo. No hay lugar, pues, para una perspectiva optimista. Tal conclusión se corrobora, aún más, con otro elemento inmovilizador en *Germania Anno Zero*: el espacio. Los protagonistas de nuestra historia se encuentran hacinados³⁶⁸ en una maltrecha vivienda. Son cinco familias que han de convivir en la misma casa y están obligados a compartirla bajo medidas muy restrictivas dadas las

³⁶⁶ Guarner, José Luis: Op. cit., pág. 50.

³⁶⁷ Es igualmente fácil establecer un claro paralelismo entre Edmund y su padre, éste al representar cada uno la misma paralización temporal. Si la figura patriarcal se escenifica en términos inmovilistas, por su enfermedad, también simboliza el pasado que permanece anclado sin posibilidad de fertilizar el presente. Con Edmund encontramos una orientación similar con el futuro.

³⁶⁸ Son presentados de este modo: el inspector de la luz tiene problemas para desplazarse por el comedor.

penurias económicas por las cuales están pasando. Por tanto, la vivienda del señor Rademaker supone el microcosmos de la sociedad berlinesa, con lo cual contribuye al ejercicio de una figura metonímica del estado del país derrotado (por tratarse de la capital alemana podemos extrapolar a las circunstancias generales de Alemania). Sin embargo, el espacio urbano está representado visualmente como un escenario devastado cuyos habitantes no son capaces de salir de él: son prisioneros de una ciudad prácticamente sin vida.

Por tanto, encontramos tan sólo la exclusiva preocupación de seguir a Edmund en su angustia. El tiempo narrativo siempre está impuesto por los diferentes momentos en los que se recogen los actos y gestos del niño protagonista. La intensidad dramática se transmite por el mismo seguimiento. No hay apenas respiro dramático, todo sucede de forma ininterrumpida, prescindiendo de momentos relajados, con el fin de alcanzar el clima asfixiante que se ajusta a la atmósfera diegética. Así pues, aunque el límite temporal se puede establecer en una semana, creemos que la película se limita a unas horas muy precisas para conducirnos a la tragedia. Esta intensificación del tiempo no se corresponde a ninguna estrategia dramática al uso. No existe, por ejemplo, una operación narrativa, en la cual los mecanismos del suspense puedan facilitar un conocimiento del espectador sobre los personajes para adquirir una posición privilegiada frente al relato y sentir compasión sobre el niño o la familia de éste. Tampoco existen prácticas identificatorias con las figuras narrativas. La cámara registra desde afuera, desde el exterior todo cuanto le sucede al niño sin que sea sometido a trucos cinematográficos o espectaculares. Más bien es al contrario. Se simplifica al máximo el proceso de captación de las imágenes para que transmita la mayor objetividad posible sobre las vicisitudes de Edmund. Por ello mismo, se trata, en expresión coloquial, de

ir al grano con el fin de reflejar lo esencial de las cosas. Esto explica que la película tenga una corta duración: 78 minutos.

La interpretación de las imágenes debe llevarse a cabo sobre la propia capacidad de sugerencia que puedan destilar los mismos planos, registrados a través de un instintivo talante creativo. Por esta misma razón nos recuerda esa objetividad narrativa de Hemingway en el cuento que vimos: *Els turons com elefants blancs*. Desde la propia exterioridad, desde los gestos, la verbalización de algunos pensamientos y los espacios circundantes, han servido para reflejar una realidad que bulle en el interior de los mismos personajes y que se canaliza por los detalles que les rodean. Rossellini emplea estos mismos recursos que están más cerca del documental o del reportaje que de una representación dramatizada. Es decir, que a través de un selectivo filtro de elementos encontrados alrededor de las situaciones va a crear esa **estética de la contigüidad** definida por Juan Miguel Company³⁶⁹. Y ésta consistía en materializar o dar paso a la descripción objetual de las cosas para convertirlas en una expresión artística. Roberto Rossellini era consciente de estas operaciones y en la presentación de la película (ver la voz en *off* del comienzo) ya asume este criterio estético. Su máxima prioridad era ser testimonio de la tragedia social alemana al proyectarla en las personas más vulnerables a las circunstancias históricas: los niños. Al mismo tiempo, ya lo hemos señalado, significaba una forma de liberar su trauma personal por la pérdida de su hijo Romano. Y tampoco esto es novedad en el cine rosselliniano. Digamos que sus películas siempre han sido un cierto trasunto de sus propias circunstancias biográficas.

³⁶⁹ Company, Juan Miguel: *La realidad como sospecha*. Madrid: Hiperión, 1986, pág. 69.

Por último, queda hablar de la otra coordenada estructural de la película: el espacio. Como apunté en la primera página de este apartado, el marco diegético del film se condensa en las ruinas de la ciudad. A lo largo de la película hay bastantes lugares urbanos que recogen la atmósfera tétrica, siniestra y pesadillesca de Berlín. Pero la visión global que tiene el espectador queda suficientemente expresada en los planos que abren la película. Por otro lado, creo que sería inexacto hablar, exclusivamente, del espacio urbano como núcleo central del marco narrativo. También debemos tener presente la casa en la que vive la familia de Edmund. Este domicilio, propiedad del señor Rademaker, debe ser lugar de acogida forzada de varias familias gracias al Comisariado de Alojamiento. Por tanto, la concentrada incorporación de diversos componentes sociales de Alemania, en la etapa posterior a la impuesta por Hitler, también ha permitido presentar de forma metonímica una modesta visión sociológica de los problemas que acechan. Pero tales dificultades económicas no solo revierten en la supervivencia sino también en un conflicto que va mucho más allá del mero problema económico.

Rossellini focaliza la atención en el niño, precisamente por las enormes deformaciones que sufre ante la extrema circunstancia existencial del país. La mínima dramatización está orientada justamente hacia la educación recibida por el niño. Recordemos que, en ese *via crucis* vivencial de Edmund, van a sucederse tres visitas a su maestro. A lo largo de la película, pues, encontraremos tres escalones dramáticos que el niño protagonista va a atravesar por la visión del mundo adquirida en su propia formación. Sin entrar a fondo en esta progresión limitada de la narración, sí que me interesa destacar que el espacio conformado por las visitas a su viejo profesor transcurre en un caserón, regentado por un oscuro general. Si el espacio marcado por la familia de Edmund representa la clase media

alemana, con sus preocupaciones perentorias de supervivencia, el lugar donde reside el señor Eninng escenifica la burguesía alemana (mucho menos preocupada por la obtención de alimentos). Dicho entorno, como ocurriera en *Roma, ciudad abierta*, afín al nacionalsocialismo, está representado por las turbias desviaciones sexuales que son el signo de la corrupción moral.

Por tanto, durante la trayectoria cinematográfica de Roberto Rossellini que abarca la trilogía bélica, hemos podido constatar una clara evolución dominada por la depuración narrativa y un estilo perfectamente definido. Ambos aspectos no han sido, sin embargo, producto de una emergencia repentina surgida en este tríptico. Tales rasgos ya podemos encontrarlos en su primer largometraje *La nave bianca* (1941) ya que, por un lado, hallamos la intención de combinar las técnicas documentales con la ficción (pese a ser, al principio, más bien titubeante). Al mismo tiempo había una mayor inclinación por desarrollar las acciones secundarias, aquellas que constituyen los detalles de la propia narración, con objeto de capturar los momentos que en el cine clásico se procuraba limitar o reducir para perpetuar los grandes hechos heroicos de los protagonistas.

Respecto a su estilo no hay otra palabra más ajustada que la de simplicidad. Las panorámicas y los *travellings* nunca adquieren el grado metafórico que pueden llegar a simbolizar en la narración hollywoodiense. Y mientras que en el cine institucionalizado por la gran industria norteamericana reinaba la borradura del sujeto de la enunciación, (para privilegiar el propio espectáculo de la narración), en el caso que nos ocupa existe una diáfana posición del mismo con el fin de evidenciar sus propias huellas. El hecho de adoptar un lugar distanciador del propio relato no significa que, a lo largo del film, emplee una serie de dispositivos que

posibiliten su propia emergencia. Pero eso es lo que trataré de dilucidar en el presente análisis de *Germania Anno Zero*.

10.2. Orígenes del proyecto.

En los primeros estudios biofilmográficos de los años cincuenta sobre Rossellini, se quiso vincular la muerte de su primogénito, Marco Romano, como punto de partida de *Germania anno zero*. Entre ellos estaba el del amigo y biógrafo de Rossellini, Massimo Mida Puccini³⁷⁰, que trataba de justificar una motivación personal del cineasta, después del fuerte impacto causado por la enfermedad mortal (un apendicitis agudo) de su hijo el 14 de agosto de 1946. No obstante, *Germania anno zero* comenzó a gestarse durante los diez meses (desde noviembre del 46 hasta septiembre del año siguiente) que estuvo el cineasta en París para promocionar *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*. La acogida dispensada a estas dos películas fue tan cálida y entusiasta que fue alentado para desarrollar nuevos proyectos.

Una de las primeras personas que animó al realizador italiano para llevar a cabo el siguiente film fue el productor americano Joseph Burstyn. Rossellini ya lo conocía en los tiempos de *Roma città aperta* (1945). Gracias a este empresario americano consiguió distribuir, junto a Rod Geiger, en los Estados Unidos la citada película, *Paisà, Il Miracolo* (1948) - segundo medimetro que cerraba el díptico de *L'Amore* (1947-1948) e inspirado en una novela de Ramón del Valle-Inclán titulada *Flor de santidad*³⁷¹ - y *Francesco giuglare di Dio* (1950).

³⁷⁰ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 116.

³⁷¹ *Il miracolo*, se llevó a cabo tras la realización de *Germania Anno Zero*. En realidad era una adaptación libre y en España fue Adolfo Marsillach quien trasladó a la gran pantalla, en su primera (y única) incursión como realizador cinematográfico, el mencionado relato del escritor y dramaturgo gallego. La película de

Roberto Rossellini no sólo contaba, al principio, con Joseph Burstyn como principal figura financiera para su próximo proyecto. También contó con la buena relación de André Paulvé y del que salió también un contrato. Paulvé fue el productor de *La belle et la bête* (1946) de Jean Cocteau y en los días en que se conocieron preparaba la película *Ruy Blas*, de Pierre Billon, cuyo guión y diálogos eran de Jean Cocteau, con quien también trabó una muy buena amistad.³⁷²

En cualquier caso, Rossellini perfiló, para ambos productores, cuatro argumentos posibles con la ayuda de su amigo Basilio Franchina. Según el biógrafo más notable de Rossellini, Gianni Rondolino, estos cuatro proyectos eran apenas esbozos que servían de presentación a los productores con objeto de convertir alguno de ellos en futuro guión. Basilio Franchina se reunió con Roberto Rossellini, en diciembre de 1946, para colaborar en la redacción de los argumentos y el resultado fue un ligero fascículo titulado “*Programme de quatre films à réaliser par le metteur en scène Roberto Rossellini*”. Esta presentación de argumentos se escribió a máquina y traducidas al francés, por Franchina para entregarlas a André Paulvé. El primero de los cuatro relatos bosquejados, provenía de la novela de Richard Wright cuyo título era *Native Son* (Hijo nativo). El principal personaje de dicho relato era un niño negro que había adquirido una prematura madurez. Algo muy parecido a lo que conocemos en *Germania anno zero*. El conflicto dramático planteaba la muerte de un chaval a causa de la presión psicológica impuesta por el racismo social. La historia pretendía analizar la

Marsillach se estrenó con numerosos cortes de censura en 1972 y los principales intérpretes fueron Eliana de Santis, Francisco Balcells, Ismael Merlo y Antonio Casas. La historia recreaba una Galicia pobre y supersticiosa en el umbral del siglo pasado. En dicho marco se contaba la relación dominante de un misterioso peregrino con una pastora adolescente. Sin embargo, dado el extremo fanatismo religioso de los aldeanos, consideraban al forastero un enviado de Satanás, por lo cual finalmente le daban muerte.

³⁷² Rondolino, Gianni: Op. cit., págs. 126-127.

sociedad que había empujado al niño negro a sentirse apartado del mundo, así como comprobar las consecuencias de la situación extrema a la que se veía sometido.

Respecto al segundo proyecto, volvía a destacar el protagonismo de un rapaz que era víctima mortal de un accidente. En este caso la historia provenía de un texto italiano escrito por Pietro Di Donato bajo el título de *Cristo fra i muratori* (Cristo entre los albañiles) y que tres años más tarde, llevó al cine Edward Dmytryk, con el título de *Give us this day / Christ in concrete*³⁷³ (1949). En este nuevo bosquejo argumental se contaba la historia de un niño de diez años que trabajaba de peón y moría en un accidente laboral. El punto álgido del relato era reflejar una situación límite del niño. Todas las cosas que le rodeaban comenzaban a desbordarle y tras un momento catártico rompía el crucifijo que siempre le había ayudado. En dicha historia Rossellini pretendía combinar una tesis ideológica con otra de carácter moral.

El tercer asunto que Rossellini tenía entre manos para el productor Joseph Burstyn, era un argumento original donde pretendía reflejar una perspectiva de conjunto sobre el período postbélico en la ciudad de Nápoles. El esfuerzo era orientar el proyecto como un documento social de los ambientes, los lugares urbanos y sus habitantes que luchan por sobrevivir diariamente. Con esta historia, en definitiva, se quería destacar las mejores cualidades del ser humano, exponiéndolo a las situaciones más extremas con objeto de que pudiese reencontrar su destino mejor.

³⁷³ Esta película nunca se estrenó en España.

Y, finalmente, el último argumento también buscaba una mirada sociológica. Pero en este caso, abordada el tema de los exiliados italianos que huían a Francia. Aquí Rossellini estaba interesado en mostrar las familias destrozadas a causa de las repercusiones políticas. Se proponía un reportaje sobre la vida italiana y francesa vista a través de la frontera entre los dos países. Era un intento de ofrecer una óptica positiva y constructiva sobre la relación fraternal de las dos naciones vecinas. “Bajo la conquista del trabajo y de una vida mejor los pueblos se hermanan y tienen la obligación de tender la mano”³⁷⁴. Este relato se iba a titular *Emigrazione clandestina degli italiani in Francia*³⁷⁵ (Emigración clandestina de italianos en Francia) pero este proyecto, como los demás esbozos narrativos, tuvo que aplazarse debido al encargo que la UGC (Union Général Cinématographique) ofreció al realizador italiano sobre el Armisticio en Alemania. Por tanto, aunque Joseph Burstyn llegó a ser uno de los primeros interesados en este proyecto, al final se metieron en el negocio la UGC, Alfredo Guarini, Salvo d’Angelo y la productora berlinesa Safdi, convirtiéndose todos ellos, a la postre, en los co-productores de *Germania anno zero*.

Por tanto, a través de estos primeros planes del realizador puede comprobarse que su idea planeaba contar, de algún modo, la tragedia doméstica sufrida en sus propias carnes. Pero no lo había decidido de forma clara. Lo importante, sin embargo, es el hecho de que *Germania Anno Zero* se convirtiera en un diagnóstico de la situación real de la posguerra en Europa, visto ahora a través del prisma del país derrotado en la contienda mundial. En todo caso puede constatarse aquí la extraordinaria habilidad

³⁷⁴ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 115.

³⁷⁵ Cuatro años después Pietro Germi llevó al cine esta idea en *Il camino della speranza* (1950).

que tiene el cineasta romano para convertir cada film suyo en un cierto trasunto biográfico.

En suma, pese a encontrarnos con una serie de proyectos que no llegaron a fructificar, sí podemos advertir algunos rasgos temáticos coincidentes que se han mantenido, de igual modo, en *Germania anno zero*. Éstos son: el protagonismo de un niño maduro, presionado por las difíciles condiciones del entorno (socio-económico); la situación postbélica de la ciudad europea con la intención de proyectar una meditación moral de las difíciles circunstancias para convertir al ciudadano en un ser más humano. Parece claro, pues, que Roberto Rossellini estaba muy inclinado a hacer su siguiente film abordando problemas reales que fueran contemporáneos.

Es entonces, cuando Rossellini decide viajar a Berlín con una mínima línea argumental:

“...La historia de un niño, de un ser inocente, que gracias a la distorsión de una educación utópica comete un crimen creyendo hacer un gesto heroico. Al no desaparecer de su juicio interior el peso de la moral, decide suicidarse para huir de su maldad y de su gran contradicción.”³⁷⁶

La primera visita a la capital alemana la hizo junto a un delegado de Burstyn y Basilio Franchina, con el fin de buscar las primeras localizaciones. Y fue el comando de ocupación francesa quienes se encargó de alojarlos.

³⁷⁶ Quintana, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen/ Cineastas. 1995. pág. 89.

Como ya he señalado en reiteradas ocasiones, el autor de *Germania anno zero* no fue muy amigo de los guiones literarios al uso y únicamente trataba de vertebrar el relato en unos pocos folios, en parte para tranquilizar a los productores, y en parte, para contar, al menos, con una “brújula” que sirviera como instrumento básico de trabajo durante el rodaje. El propio coguionista, Carlo Lizzani, admitía que sólo tenían quince páginas escritas:

“...En cada hoja, había un breve tratamiento de cada secuencia. Para él, como para nosotros todo estaba muy claro. Faltaban los diálogos, pero el film no estaba pensado con demasiados diálogos.”³⁷⁷

Así pues, antes de que llegara a Berlín tenía, en unas pocas páginas, un sencillo y reducido abanico de situaciones que son:

“Banda ragazzi rubano / Polizia / Difesa violenta del bambino / che scappa, reazione: piange. / Casa. / I tipi della casa. / Nella presentazione della casa e dei suoi personaggi / scena nella quale / si ponga evidente / nel ragazzo la / necessità di sopprimere / il padre. / La scuola. / La banda -il piacere di / dormire fuori, di vita / avventurosa, i ragazzi approfittano / del disordine della vita / sociale per vivere come / piace a loro. Il personaggio della postina. / I vari personaggi.”³⁷⁸

³⁷⁷ Declaraciones de Carlo Lizzani recogidas en el libro de Alain Bergala y Jean Narboni (ed.), *Roberto Rossellini*, París: Cahiers du cinéma, 1990.

³⁷⁸ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 117. La primera escaleta está sacada de un texto, con letra de Rossellini y fue escrito en cuatro cuartillas donde figuran algunas rectificaciones y añadidos.

Estas primeras anotaciones significaron las ideas iniciales del proyecto. Pero en dichas indicaciones preliminares ya pueden advertirse algunos puntos determinantes del film. Sin embargo, no tardó en añadir nuevas ocurrencias como la presencia de un hermano que hubiera sido miembro de las SS, la aparición de la hermana, el parricidio y una mayor profundización en la psicología del niño.

A partir de todos estos elementos fundamentales de la historia, el ambiente y los personajes, Rossellini va a constituir el relato definitivo de *Germania anno zero*. Y sobre estas premisas fue Franchina quien se encargó de extender un tratamiento de guión más articulado y desarrollado. En este punto, las acciones cobran ya más entidad y a los personajes se les pone un nombre. Por ejemplo, el niño protagonista, según Rondolino, inicialmente se iba a llamar Alfred³⁷⁹, mientras que al padre del protagonista se le pondría Gottlieb Kämpfer. El hermano tendría por nombre Hans Heinz, en lugar de aquel con que finalmente se le bautizó: Karl-Heinz. En cuanto a la hermana se mantendría el mismo nombre (Eva), así como los rasgos físicos y psicológicos. Estaba claro que debía encarnar la típica chica alemana, casi treinteañera, tranquila y buena en las tareas domésticas. También que las tardes las pasaba fuera de casa. Este último dato debía sugerirse sin necesidad de hacer un seguimiento de sus salidas. Sólo se mostrarían los productos alimenticios llevados a casa (chocolate, chicles o té) para que el espectador se formara una clara idea de cómo los obtenía.

Pese a que el argumento comenzaba a definirse, todavía quedaban muchos detalles por incorporar con objeto de enriquecer el tratamiento narrativo. Sobre éstos, destacaríamos las siguientes observaciones: Alfred

³⁷⁹ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 117.

(el que sería luego Edmund) debe ver a su hermano como un héroe, ya que tiene que encarnar la figura encumbradora de la mitología nazi en la que había sido educado el niño. Para el protagonista, su padre no sólo debía convertirse en el símbolo de la miseria y la dificultad de la vida cotidiana, sino también del mundo opuesto al que representaba su hermano. No obstante, aún no aparecía el personaje del maestro nazi. Se tenía clara la idea de que el niño debía rechazar, y más tarde odiar, al padre gracias a la admiración que tiene por su hermano y a los discursos de otro personaje que, en un principio, iba a tener mayor presencia: el señor Rademaker, un industrial retirado, propietario de un palacio, que iba a influir en gran medida sobre el chico protagonista. Las reflexiones de aquél afectarán en la mentalidad todavía infantil del niño pues el ex-industrial encontrará en el rapaz al más atento de sus oyentes. Y todo el discurso proferido por el señor Rademaker tendrá una sólida base de la política nacional-socialista que influirá perniciosamente en Alfred: el sentido del heroísmo, una protesta por la extrema situación del país, un odio latente hacia los débiles y aquellos que acusan las dificultades contemporáneas de Alemania.

Basilio Franchina siguió mejorando la escaleta del guión cuando trató de precisar el ambiente familiar en el cual debía vivir el niño: desde el principio, la vivienda del chico ya estaba situada en un barrio burgués, semidestruido y superpoblado. La casa es un edificio semidestruido, en el cual sólo permanecen en pie dos apartamentos. Uno está en el tercer piso y el otro en el cuarto. El niño debía vivir en el tercero y dentro del mismo se distribuía a cuatro familias, las cuales cada una contaba con una sola estancia y sólo la cocina y el lavabo eran espacios comunes de todos los inquilinos. Las familias serían: Kämpfer, el señor Rademaker, la señora Anne-Luise Klotz y los Hessling. A medida que iban apareciendo nuevas ideas, la estructura narrativa se consolidaba más. Hasta el grado de

establecer con mayor transparencia el marco dramático del film, donde quedaba más perfilado el arranque y el cierre de la historia. Para abrir y clausurar la narración se creaba un personaje nuevo que, en principio, iba ser un emigrante. El film se abriría con el niño corriendo sin parar y sin dejar de llorar. Luego se tiraba a un montículo de escombros y volvía a llorar. Entonces era cuando, entre las ruinas, se recortaba la figura de un hombre acercándose para consolarlo: el exiliado. Luego éste le contaba algunos pasajes de su vida (la casa que tenía enfrente, ahora convertida en cascotes era donde vivía, la abandonó para exiliarse en 1933) y al final se decide contar una fábula creyendo que el niño aún se encuentra en el estadio de la infancia. Pero Alfred/Edmund en medio del relato se aleja del exiliado.

Respecto al primer final que se había pensado también podemos indicar que es muy diferente al que conocemos ahora. El chico se escapa de casa tras haber matado a su padre. Pero su parricidio le ha generado una descarga moral y una libertad pues con el fallecimiento de su progenitor desaparece la miseria, la enfermedad y las dificultades. Mientras tanto, su hermano se ha entregado a las autoridades y ello provoca la desaparición de la figura heroica del nazismo. Hasta aquí se asemeja bastante a *Germania anno zero*, sin embargo, las diferencias comienzan con la propia reacción del niño. En este caso Alfred/Edmund volverá a ser un niño como cualquier otro. Es entonces cuando, por medio de su nuevo estado anímico, escucha la fábula que un mes antes había tratado de relatar el anónimo exiliado. La fábula enseñaba los valores positivos de la vida, los cuales hacían que Alemania pudiera convertirse en una nueva nación que desea la paz y el progreso.

Esta clausura, pues, permitía reflejar, a las claras, los sentimientos ideológicos que afloraban en aquellos tiempos postbélicos, los cuales

parecían estar obligados a ser más optimistas con el inicio del desarrollo económico. Había una visión esperanzadora de los valores humanos, al igual que se sancionaba severamente la ideología nazi. De hecho, para estas valoraciones históricas y críticas se pensó en la intervención de Marlene Dietrich, que en aquellas fechas se encontraba en París. Su papel no iba más allá de unos comentarios (mediante una voz en *off*) sobre la vida en la capital alemana. Y ello surgió a raíz de la buena relación de amistad que mantenía la célebre estrella berlinesa con Basilio Franchina y Max Colpet. Éste era un conocido y prolífico autor de canciones, además de guionista, libretista, gran amigo de gente del cine y el teatro. Llegó al proyecto a estas alturas animado por Marlene Dietrich para que conociera *Roma città aperta*. Cuando Roberto Rossellini conoció a Max Colpet en París, hicieron de inmediato buena amistad y pronto comenzó a colaborar, junto a Franchina, tratando de eliminar algunas páginas para mejorar el trabajo que se llevaba hasta entonces. Aunque también elaboraron varias versiones del guión escrito, originariamente, en francés (de la inglesa se encargó Marlene Dietrich, de la alemana Max Colpet y de la italiana fue Franchina³⁸⁰).

La participación de Max Colpet en *Germania anno zero* llegó a ser tan entusiasta e incondicional que no sólo se limitó al trabajo del guión y de los diálogos, sino que también fue uno de los ayudantes de realización de Rossellini (el otro resultó ser Carlo Lizzani). Sin embargo, Basilio Franchina, que se erigió en fundamental figura impulsora del proyecto no aparece en los títulos de créditos a causa de un grave incidente que tuvo con el cineasta. Al parecer, Rossellini alternaba las estancias en París y Berlín, mientras Colpet y Franchina elaboraban el guión. En medio de esta situación profesional, se encontraba la turbulenta relación sentimental con

³⁸⁰ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 120.

Ana Magnani. En ella surgió la posibilidad de realizar el monólogo de Jean Cocteau *La voix humaine* gracias a los fondos económicos facilitados por Joseph Burstyn, en principio destinados a *Germania anno zero*. Pero como el cineasta romano era un hombre bastante despreocupado en el empleo del dinero, se empeñó en realizar el breve texto teatral de Cocteau con el presupuesto de Burstyn. Entonces Basilio Franchina discrepó con la forma de dispendiar un dinero que era para el trabajo que llevaba entre manos. Las consecuencias de estas diferencias, entre cineasta y guionista, fueron inmediatas pues originaron la incorporación de nuevas personas a la producción de *Germania anno zero* (como la presencia de Alfredo Guarini). Finalmente, se produjo la ruptura definitiva de la amistad entre Basilio Franchina y Roberto Rossellini ante la cada vez mayor distancia entre ellos. Pero la gota que colmó el vaso fue una acalorada discusión entre ambos, lo que empujó a Franchina a borrarse en los rótulos de crédito.

Por tanto, antes de iniciar, de forma definitiva el rodaje de *Germania anno zero*, Rossellini llevó a cabo el mediometraje *Una voce umana*. Entonces, Franchina se desentendió del proyecto y fue Carlo Lizzani quien se incorporó sustituyéndolo. Además, aparecieron nuevas financiaciones en forma de co-producción. Tal como ya hemos apuntado arriba, la producción estaba comprendida entre una empresa berlinesa llamada Sadfi, l'Union Générale Cinématographique de París y Alfredo Guarini (de la productora de Roma, Tevere Film) en colaboración con Salvo d'Angelo. Una vez que estaba más repartido el proyecto, sobre nuevas bases económicas, *Germania anno zero* inició el rodaje en Berlín durante los meses de agosto y septiembre de 1947. Las localizaciones empleadas en la capital alemana fueron: Lützowstrasse, Nollendorfplatz, Tiergarten (un parque donde no se

había salvado un sólo árbol) y la Siegestsäule³⁸¹. El resto, es decir, los interiores, se llevó a cabo en Roma entre noviembre de 1947 y febrero de 1948. Los asistentes de Rossellini fueron Max Colpet, el conde Franz Treuberg y Carlo Lizzani. El conde Bubi (Franz) Treuberg era un amigo de la juventud del realizador italiano al que no había visto desde hacía veinte años, por ser prisionero de los nazis. A partir de su reencuentro, se convirtió en el brazo derecho del equipo habitual de Rossellini. También hace un pequeño papel en *Germania anno zero*: el general von Laubniz, quien acoge en su palacio al maestro Enning.

Finalmente, quisiera explicar cuál fue el motivo que llevó a Rossellini a tomar el definitivo y trágico desenlace, en lugar del original, que era algo más amable. En primer lugar, su finalidad era realizar una crónica documental sobre una realidad concreta: el desesperado período postbélico que sufrió Alemania, reflejando el hambre, las perversiones y los delitos. Así pues, tenía claro que con este panorama no podía convertir la película en un espectáculo visual, ni en un divertimento. Veía imposible hacerlo de otra forma. El tono pesimista surgió del propio significado moral y de su compromiso con los problemas del hombre. Alemania era un país vencido y Berlín estaba muy destrozado. Rossellini advirtió el estado de las cosas de la propia condición existencial del hombre tras la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio y la bomba atómica. Por ello mismo veía la posibilidad de realizar, con la clausura de *Germania anno zero*, un gesto metonímico de la desesperada situación internacional. Si a ésta añadía sus films precedentes (*Roma, ciudad abierta* y *Paisà*) así conseguía un marco

³⁸¹ Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 132. Todas estos lugares se concretan, más o menos, en la zona urbana llamada Tiergarten. En dicha área predomina un popular parque (situado al sur de la misma) donde se pueden encontrar importantes edificios como el Reichstag, la Embajada Española, el Ministerio del Interior, la Casa de las Culturas del Mundo, Band des Bundes, etc. Actualmente, en el oeste de la avenida 17 de junio, los domingos por la mañana, se monta el mejor rastro de Berlín. Tiergarten está situada al norte de Charlottenburg y bastante alejada de la zona donde vive la familia Köeller: Kreuzberg.

más coherente y globalizador conformando, de esta forma, la rosselliniana *trilogía de la guerra*. El cineasta asumía de forma consciente este tríptico y sobre el mismo comentaba:

“In *Roma, città aperta* ho trattato il problema dell’occupazione di una capitale famosa del mondo, il centro della cristianità; era una testimonianza diretta di ciò che io stesso ho visto e sofferto. In *Paisà* ho affrontato il problema della liberazione. Secondo me rimanevano due grandi problemi di rilevanza moderna, derivanti dall’esperienza della guerra attraverso cui ciascun popolo era passato alla sua maniera: il primo, il bombardamento atomico del Giappone; il secondo, la distruzione della Germania. In quanto europeo ho scelto il tema della Germania conquistata e ho fatto *Germania anno zero*.”³⁸²

Pero esta reflexión no fue el producto de una repentina y puntual ocurrencia sino que fue reiterada en muchas ocasiones. De ahí que Stefano Roncoroni recogiera en un sólo volumen los guiones de las tres películas citadas arriba titulándolo la trilogía de la guerra³⁸³.

Y, aunque, al final, no pudo completar la tetralogía mediante el tema de la bomba atómica de Hiroshima, no cabe ninguna duda de que el trágico suceso resultó determinante para optar por una resolución más pesimista en

³⁸² Rossellini, Roberto: *Il mio metodo. Scritti e interviste*. A cargo de Adriano Aprá. Venezia: Marsilio. 1987, pág.60: “En *Roma, ciudad abierta* he tratado el problema de la ocupación de una capital famosa del mundo, el centro de la cristiandad; era un testimonio directo de lo que yo mismo había visto y sufrido. En *Paisà* afronté el problema de la liberación. Según mi opinión quedaban dos grandes problemas de relevancia por presentar derivados de la experiencia de la guerra: primero, la explosión atómica de Japón y, segundo, la destrucción de Alemania. Como tema europeo he escogido la Alemania derrotada en *Germania anno zero*.”

³⁸³ Roncoroni, Stefano: *La trilogia della guerra*. Bologna: Cappelli. 1972.

Germania anno zero. El choque emocional que provocan las últimas imágenes no es más que un medio para despertar la conciencia, pues supone, en definitiva, invitar a revelar la verdad, dar constancia de una realidad concreta que tiene que reinterpretar el espectador. Esta ablación y dimensión de holocausto que se halla en la estética rosselliniana trata de mostrar, como ya he señalado en varias ocasiones, la mera literalidad de las cosas, así como el descubrimiento de una situación verdadera de la realidad. Rossellini perseguía estos dos rasgos estéticos pues su máxima aspiración era que, gracias a sus películas, pudieran modificar y mejorar la forma de pensar y de actuar de los espectadores. Su ambicioso fin humanista era convertirnos en mejores personas.

10.3. Primeras reflexiones en torno a *Germania anno zero*.

El humanista judío George Steiner sostenía en una entrevista que “la Shoah es la venganza postrera contra quienes crearon a Dios”³⁸⁴ y su consecuencia fue la vaticinadora visión nietzscheana de la muerte del mismo. El hombre se constituyó en un nuevo sujeto forjado a su propia imagen y ello derivó en un proceso industrializador de la muerte, a través de los campos de exterminio, como un dantesco programa serializado donde el cuerpo humano fue convertido en objeto de manufactura. Esta metáfora que planteó Steiner encaja perfectamente en el proyecto ilustrado al parangonarlo, de forma harto siniestra y clarividente, con el advenimiento de la era industrial.

³⁸⁴ Ramin Jahanbegloo: *George Steiner en diálogo con Ramin Jahanbegloo*. Madrid: Anaya & Muchnick. 1994, pág. 77.

La caída, pues, de la figura mesiánica de Dios supuso la entronización del hombre, al erigirse éste como único ser de exclusivo dominio en el mundo:

“Al dar muerte a los judíos, la cultura occidental extirparía a quienes habían ‘inventado’ a Dios, a quienes habían declarado, de manera imperfecta pero obstinada, su intolerable ausencia. El holocausto es un reflejo (tanto más completo por haber estado largamente inhibido) de la conciencia natural, de las instintivas necesidades politeístas y animistas.”³⁸⁵

De este modo, se justificaba la superioridad de la raza aria y la eliminación de cualquier individuo débil. Esto explica por qué el régimen totalitario alemán veneraba al cuerpo humano y, al mismo tiempo, éste se convertía en patrón de belleza suprema. Por otra parte, se anularon los valores personales con objeto de formar una sociedad compacta y fácilmente alienada a través de una propaganda hábil a través de los medios de comunicación. La difusión ideológica nazi se desarrolló eficazmente gracias al medio de comunicación social más avanzado que había entonces: la radio. Joseph Goebbels fue el máximo responsable de ello, pues de hecho era el ministro de Propaganda del Reich desde 1933, así como también un excepcional orador. La divulgación de la política nacional-socialista no estaba en manos de cualquiera: tenía un coeficiente mental extraordinario que le permitió explotar el arte de la propaganda con un nivel de eficiencia increíble. En apenas un par de años, logró hacer de la figura de Hitler un

³⁸⁵ Steiner, George: *En el castillo de de Barba Azul (Aproximación a un nuevo concepto de cultura)*. Barcelona: Gedisa. 1992, págs. 61-62.

mito a los ojos del pueblo alemán y, durante la guerra, transformaba las peores derrotas militares en un aliciente moral para seguir peleando con más fuerza contra el enemigo. Siempre se mantuvo leal a Hitler y cuando la derrota alemana ya era inevitable se suicidó junto a su mujer y sus seis hijos en prueba del fanatismo en el que estaban inmersos los alemanes durante aquellos años. Pero las manifestaciones artísticas también contribuyeron a promocionar los preceptos hitlerianos. Aunque la arquitectura cobró un fuerte impulso entre 1934 y 1940, con las fastuosas edificaciones de Hans C. Reisinger, como la *Casa de la educación* en Bayreuth, o las monumentales creaciones de Albert Speer (*El campo de Marzo de Nuremberg* o la *Sala de Congresos* de la misma ciudad), la pintura también tuvo un importante papel en la propaganda. Entre los numerosos artistas de esta época destacaron, entre otros, Lothar Bechsstein, Ernst Kretzschmann, Adolf Reich, Arthur Kampf, Hans Steiner, Erich Mercker, Fritz Erler, Otto Engelhard-Engelhardt-Kyffhäuser...

Así, se procuró borrar en la mente del ciudadano alemán todo rastro del pasado histórico³⁸⁶ vinculado a la emergencia de la revolución socialista. Aunque, como señala Berthold Hinz, los “decoradores del nazismo” siempre trataron de seducir a las masas usurpando “...motivos y símbolos del movimiento obrero, utilizados desde hacía mucho tiempo, incluso el mismo nombre del partido (“nacional-socialista de los trabajadores”, NSDAP). Esta afinidad fraudulentamente conseguida por medio de un pérfido procedimiento, sirve aún, *post mortem*, para acusar al socialismo del pasado

³⁸⁶ Es interesante y certero el comentario de Hannah Arendt, al señalar la imposible operación de hacer desaparecer en “el silencioso anonimato” a los disidentes del régimen. Ni siquiera el completo olvido es posible. El ejemplo de ello es el caso del sargento Anton Schmidt. El citado militar consideraba, desde el punto de vista político y en situaciones de terror, que la gran mayoría podía doblegarse, *perono todos*. Del mismo modo, la aplicación de la Solución Final se efectuó en la mayoría de los países a los que se propuso, sin embargo, *no todos obtuvieron una respuesta positiva*. (Arendt, Hannah: *Eichmann en Jerusalén (Un estudio sobre la banalidad del mal)*. Barcelona: Lumen. 2003, pág. 337.

y del presente en nombre de las formas expresivas desacreditadas por los plagios nazis.”³⁸⁷

El feroz despotismo, de signo liberal y adscribible al sistema capitalista, por parte de las altas esferas conservadoras, se convirtió en el principal protagonista del nazismo, cuyo único objetivo no era otro que asegurarse su propia existencia³⁸⁸. El orden establecido trató de ocultar, a sus conciudadanos sometidos, no sólo los problemas acuciantes del presente, sino también les obligaron a desentenderse de los asuntos más próximos y sustituirlos por otros lejanos y fantásticos con el fin de que las clases sociales dominadas pudieran olvidar su entorno real. Así empujó, de forma sutil, al ciudadano a que diese la espalda a su alrededor y se deslumbrara gracias a los espectaculares reclamos que se le iban ofreciendo “...en dosis bien calculadas; tanto, que llega a tomarlos por la única y verdadera realidad.”³⁸⁹

Como ejemplo de la inversión radical de ciertos parámetros morales de conducta que se produjeron en aquella época, podemos destacar a una de las figuras más representativas del nazismo. Se trata del teniente coronel de las SS Adolf Eichmann, que ha sido considerado uno de los mayores criminales de la historia. Para la filósofa alemana de origen judío, Hanna Arendt, Eichmann constituía el modelo perfecto del hombre represor por

³⁸⁷ Hinz, Berthold: *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres. 1978, pág. 142.

³⁸⁸ Hannah Arendt (1906 – 1975), en su incisivo ensayo titulado *Los orígenes del totalitarismo* (1. Antisemitismo; 2. Imperialismo; 3. Totalitarismo) aborda las formas aberrantes de dominación política en la edad contemporánea. En el grave fenómeno del antisemitismo Arendt precisa que los sentimientos de odio contra los judíos coinciden con la decadencia de la Nación – Estado. Los judíos nunca ambicionaron el poder. Jamás se aliaron con ningún Gobierno determinado (el signo político de cada cual no les interesaba) sino más bien deseaban mantener buenas relaciones con las autoridades competentes. De ahí que la posición privilegiada de éstos ocasionara una enorme inquietud y recelos entre las clases pudientes al ver peligrar su condición socio - económica. Los otros dos volúmenes reflejan el imperialismo europeo a través de aspiraciones autoritarias y racistas mediante la construcción de unas sociedades definidas por el severo control y la práctica del terror, la propaganda y la militarización.

³⁸⁹ Hinz, Berthold: *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres. 1978. Introducción de Joaquim Dols Rusiñol. pág. 19.

tratarse precisamente de un personaje vulgar. No era una persona sádica ni perversa, sino que respondía al retrato de una persona normal y corriente. Esta figura banal, según afirma la ensayista, desde la óptica del aparato jurídico y de nuestros valores éticos, supone un retrato siniestro del hombre común, pues a fin de cuentas, es un tipo de delincuente inédito (tal como los acusados y defensores dijeron en el juicio de Nuremberg) que “...en realidad merece la calificación de *hostis humani generis*, comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad.”³⁹⁰

Eichman atisbaba que “...no fue una orden sino una ley lo que les había convertido en criminales. La distinción entre una orden y la palabra del Führer radicaba en que la validez de esta última no quedaba limitada en el tiempo y el espacio, lo cual es la característica más destacada de la primera.”³⁹¹

Esto explica que la orden dada por Hitler condujera a la Solución Final a través de una aparatosa cadena burocrática de preceptos e imperativos que fueron elaborados por juristas y no por funcionarios administrativos. Así pues, la orden del Führer, en contraste con las órdenes corrientes, tuvo rango de ley. Y, “...al igual que la ley de los países civilizados presupone que la voz de la conciencia dice a todos “no matarás”, aún cuando los naturales deseos e inclinaciones de los hombres les induzcan a veces al crimen, del mismo modo la ley común de Hitler exigía que la voz de la conciencia dijera a todos “debes matar”, pese a que los organizadores de las matanzas”³⁹² eran conscientes de que iban en contra de la concepción

³⁹⁰ Arendt, Hannah: *Eichmann en Jerusalén (Un estudio sobre la banalidad del mal)*. Barcelona: Lumen. 2003, pág. 401.

³⁹¹ Arendt, Hannah: Op. cit., pág. 217.

³⁹² Arendt, Hannah: Op. cit., pág. 217.

moral mayoritaria de los seres humanos. Hannah Arendt concluye, con lucidez, que el mal, en el Tercer Reich, había dejado de ser una **tentación**, ya que habían aprendido a resistirla.

Por otro lado, el gesto reaccionario (y anacrónico) de una rígida censura posibilitó la prohibición, desde el ámbito estético, de cualquier propuesta artística que tuviera una conexión directa con la realidad. La presencia de estas iniciativas, caso de ser expuestas, se consideraban de mal gusto y subversivas ya que atentaban contra las buenas costumbres y la moral de la sociedad. Con tales eufemismos pretendía indicar la clase dirigente, un talante demócrata y abierto que no era tal, pues en el fondo existía una clamorosa censura frente a las actitudes comprometidas con el presente, además de una falta total de implicación ideológica explícita. De ahí que la estética nazi se defina esencialmente *kitsch*. El propio Joaquim Dols Rusiñol llega a la conclusión de que el arte y la estética nazis “...son respecto al *kitsch*, lo que el nazismo al sistema burgués capitalista: una de las expresiones más salvajes, patológicas y desmedidas, pero innegablemente suya.”³⁹³

Hay que precisar, sin embargo, el *kitsch* como un rasgo socio-ideológico manifestado en el seno de la sociedad burguesa de los siglos XIX-XX. La base del *kitsch* permite apreciar la naturaleza metafórica que tiene la consecución de un estilo ecléctico y de un lenguaje que trata de reflejar un mundo construido de forma completamente artificial, tan autosuficiente como excluyente de la verdadera realidad. En definitiva, no tiene otro objeto que enmascarar el entorno circundante o generar una apariencia sobre otra verídica. Así, deformando y supliendo cualquier

³⁹³ Hinz, Berthold: *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres. 1978. Introducción de Joaquim Dols Rusiñol. pág. 22.

referente contemporáneo se evitaba, igualmente, cualquier conflicto con la sociedad dominante. El *kitsch* debe entenderse, pues, a modo de un metalenguaje sucedáneo, de una restrictiva autoprotección, una fórmula de escapismo afín a la sociedad capitalista, industrial y clasista que, incluso en nuestros días, puede reconocerse en los medios audiovisuales.

Germania, anno zero plantea, sin embargo, el retorno de los **fantasmas del pasado**. Las heridas pretéritas permanecen hoy, todavía, después del régimen autoritario y de la guerra. De modo que Rossellini rompió con todos los principios estéticos e ideológicos nazis reseñados sucintamente arriba. Porque, la película que cierra la **trilogía de la guerra** es, probablemente, la que posee mayor densidad ideológica. Hay una apelación directa al espectador frente a las graves consecuencias que puede acarrear la contaminación de una doctrina subyacente³⁹⁴ en la sociedad alemana. Sin embargo, dicho marco geográfico no le exime de una proyección más universal, dado su explícito carácter metonímico. Por tanto, invita al espectador a meditar sobre las circunstancias contemporáneas, en lugar de encubrirlas, o darle la espalda a la vida cotidiana de postguerra al reflejar la miseria, la destrucción, así como también la ruina moral en la que se hallaba el país invasor. Además, los planteamientos estéticos del film están desprovistos de cualquier inclinación formalista o esteticista. Alejada de cualquier embellecimiento, *Germania, anno zero* ofrece una imagen desnuda, sobria, franca, de la realidad coetánea a la producción.

La película que ahora nos ocupa también es la única, de la trilogía, que refleja la burguesía. Bien es cierto que, en *Roma città aperta* se había

³⁹⁴ La lectura más abstracta del discurso sería el enfrentamiento del hombre frente a una aguda crisis existencial y moral. Dicha crisis debe servir al destinatario del enunciado discursivo como un gesto catártico y también de asunción para recobrar los valores éticos y vitales.

omitido en el fresco social por no contribuir a la restitución de la libertad, ya que apoyó tácitamente al poder fascista. Como consecuencia de esto, podemos comprender que en *Paisà* tampoco tenga, la burguesía, una presencia destacada. Según lo expuesto, sólo en el primer episodio (el de Sicilia) hay un intento de esbozar la actitud reticente de la clase acomodada sobre la lucha antifascista. En cambio, *Germania, anno zero* trata de encontrar, en la contemporaneidad del sujeto de la enunciación, el origen del mal en su sentido más laxo. A lo largo del film apreciamos a una burguesía acomodada cuya única preocupación es adquirir bienes materiales³⁹⁵ (recordemos la escena en la que llega el señor Enning al palacete entregando a las jóvenes moradoras artículos de aseo y de tocador). El comportamiento de la burguesía se mueve más en el egoísmo, en la ausencia de solidaridad y en una turbia conducta sexual producto de una falta absoluta de integridad moral. Este rasgo significativo no es aislado. En *Roma città aperta*, podían advertirse, en las dependencias de la Gestapo, las relaciones lésbicas entre Ingrid y Marina Mari así como los sentimientos ambigüos del mayor Fritz Bergmann con Ingrid. Pero también veíamos cómo ésta se aprovechaba de los confusos sentimientos de Marina para que pudiera vender su alma a cambio de droga.

En el caso de *Germania, anno zero*, será el maestro Enning (también el general von Laubniz es una sombra alargada del siniestro pasado) quien encarne la figura más negativa y perniciosa del régimen nazi, cuya educación ha inculcado a nuestro protagonista. No sólo por los abusos deshonestos cometidos contra los niños, o por la tácita aceptación del oscuro y estirado general, sino por esa irreflexiva e interesada actitud que está más allá de los valores éticos en que debiera fundamentarse en una formación

³⁹⁵ Durante gran parte del film se habla mucho de dinero, de géneros alimenticios y del consumo de necesidades cotidianas (luz, alimentos, agua...).

pedagógica. El hecho de proceder de ese modo proviene de una deformada base ideológica que fue enraizada en el régimen nacional-socialista. De la misma forma que la ideología nazi, como ya he señalado, da la espalda al pasado, también procede el maestro con la realidad que le circunda, al vendarse los ojos frente al tormento de Edmund. Rossellini, pues, con *Germania, anno zero* quiere denunciar los monstruosos efectos que ocasiona la difusión de unas ideas que se encuentran al margen del humanismo social. Hay un momento (ya estudiaremos con detalle en qué circunstancias se produce) de la película en el cual el profesor transmitirá uno de los preceptos fundamentales del nazismo: la eliminación de los seres humanos débiles que son incapaces de sobrevivir en el competitivo mundo natural, de manera que sólo deben pervivir los fuertes. Edmund atiende esta idea al sentirse huérfano en su confusa existencia. Su padre, imposibilitado para ejercer de figura activa en la lucha por la supervivencia³⁹⁶ de la familia, queda relegado a una posición secundaria (como sujeto ocasionalmente afectivo) y por eso recurre a un sustituto simbólico que es el educador de su antiguo colegio: “*Fíjate en la naturaleza, los débiles son siempre eliminados por los fuertes. Debemos ser valientes y sacrificar a los débiles*”. Estas premisas inculca el maestro al rapaz, que se encuentra en el estadio de formación moral y cultural. Esta peligrosa idea conducirá al parricidio y Edmund se verá impulsado a encontrar una imposible justificación moral de su trágico acto. Ante tamaña presión la única vía moral que tiene es autodestruirse, desaparecer del infernal mundo que le ha tocado vivir. Tan insoportable le resulta su crimen que ya no puede asimilar precisamente el credo impuesto por el ideario nazi y transmitido por el maestro como instancia difusora de esta doctrina. De hecho el niño acudirá al maestro para

³⁹⁶ Dicha supervivencia no debe ser entendida únicamente en el sentido primario. También tenemos que considerarla desde el ámbito moral ya que como educador no es efectivo debido a su acuciante enfermedad.

confesar su crimen creyendo ingenuamente que encontrará en él la persona que pueda tranquilizar la perturbada conciencia, pues de él proviene el origen del crimen. Así pues, al ser consciente el maestro de su responsabilidad, de haber tendido una mano de forma indirecta en el asesinato, el señor Enning reaccionará con cobardía e histeria frente al niño. Edmund, al verse tan mal tratado, tan sumamente desprotegido, al sucumbir la enaltecida imagen que tenía de su instructor, huye despavorido hacia la muerte.

Como he indicado arriba, el niño representa el elemento catalizador para ilustrar las secuelas de una base ideológica que sobrevive aún en la actualidad. La película muestra, de forma sencilla y directa, algunos supervivientes que, tras la derrota nazi creen todavía en las doctrinas de Hitler. Recordemos la escena donde un vecino saluda al maestro Enning poco después de encontrarse, por primera vez, con Edmund. Están a punto de coger el tranvía para acudir a la casa de aquél y el vecino intercambia unas palabras con el señor Enning quejándose de ser considerado representante nacional-socialista pero no admite ser nazi. Esta esporádica anécdota argumental sirve como índice de un rebrote, en el futuro, de los nacionalismos antidemocráticos y racistas. Por tanto, podemos inferir con todo lo expuesto que Rossellini pretendía enfocar un discurso crítico acerca del peligro de estas emergencias, creando una narración en clave metonímica.

En 1949, André Bazin habla, para la revista *Esprit*³⁹⁷, de *Germania Anno Zero*, centrándose en la figura del niño. Describe y plantea el tratamiento psicológico realizado con el personaje de Edmund,

³⁹⁷ Bazin, André: Op. cit. pág. 232.

diferenciándolo de aquellos perfiles de niños protagonistas sometidos en el cine clásico hollywoodiense: ya no se trata de la construcción de un actante dúctil, ni de un infante que emula o empatiza con el hombre adulto. En contraste con el destacado papel de la burguesía berlinesa, justo en el otro extremo de la corrupción moral se encuentran los habitantes del futuro: los niños. La infancia queda anulada por culpa de una prematura madurez ante la imperiosa necesidad de la supervivencia. No hay, pues, inocencia sino crueldad y egoísmo humano: una crueldad entendida como la violación o anulación de la personalidad del individuo, debida a la falta de una conciencia moral propia, como consecuencia de un comportamiento alienado.

Rossellini pone en escena a un niño del que pocas cosas sabemos. Tal y como indica Bazin, es todo un misterio: ignoramos sus pensamientos. Sólo inferimos cuanto manifiesta desde su exterioridad (gestos, expresiones, verbalizaciones...). Pero no tenemos, los espectadores, un conocimiento emocional del personaje principal. No podemos acceder a sus sentimientos. Únicamente trasluce sus conductas plenamente maduras. Y, curiosamente, su hermano mayor, acogotado por el terror a enfrentarse a una severa (o máxima) penalización, interviene como si se hubiera infantilizado (véase en el bloque 3, la primera conversación entre su padre y él). La incapacidad de tomar un papel más activo para sobrellevar a la familia, por temor a las represalias de los vecinos, a causa de su alistamiento en el ejército nazi, obligan a Karl-Heinz a ocultarse de la triste realidad en la que se desenvuelve. Será Edmund quien, por un idealizado encumbramiento de su hermano, merced a la educación nazi forjada en la escuela, adopte una posición más operativa y madura que el hermano mayor.

La estética nazi se caracteriza por la realización de obras espectaculares, fastuosas, por una explícita manifestación de orden y por nublar cualquier alusión a la realidad circundante, evitando referencia ideológica alguna, que implique desequilibrar o perturbar la visión de un estado sólido y autoritario. Uno de los motivos más recurrentes del arte institucionalizado del régimen nacional-socialista fue la grandilocuencia y sacralización del cuerpo³⁹⁸ humano. Rossellini ya nos mostró *en Roma città aperta* esa iconografía a través del contraste visual que presentaba el hierático y pétreo cuerpo del oficial Bergmann frente al sacrificado y dolorido cuerpo del líder comunista en la secuencia de la tortura. En cambio en *Germania Anno Zero* comprobamos cómo la enfermedad y la muerte constituyen los síntomas expresivos de la situación social del momento. No hay más que ver al personaje del padre de Edmund. Alejado completamente de la imagen que se tenía de la ideología nazi, podemos constatar una mirada real y nada aparente de la verdadera circunstancia del país. Y si añadimos a este retrato de miseria, decrepitud y enfermedad, la existencia de otros personajes que aún comulgan con el régimen caído (que son presentados, significativamente, como individuos débiles, cobardes y sombríos) podemos inferir el evidente esfuerzo por emerger, de forma objetiva, las huellas del reciente pasado. Así pues, hemos advertido que, estos últimos, son sujetos ajenos al presente, son personajes que tienden la mirada a un pasado sin admitir la verdad. Por eso mismo, Rossellini, con explícita vocación ontológica de la verdad, ha tratado de dirigirse al

³⁹⁸ La ilustración más notable de esta tendencia la encontramos en el documental que el gobierno nazi financió y controló: *Olimpiada* (1936) de la recientemente fallecida Leni Riefenstahl. La película, dividida en dos partes, no se estrenó hasta 1938 debido a sus enormes dimensiones. Los espectaculares decorados, los encuadres (que en ocasiones tenían formas gráficas), el montaje, donde combinaba ritmos de una gama considerable (los planos tienden a una duración variable: moderada o rápida) y la música wagneriana (que remitía directamente a los gustos de la cultura nazi), todo ello contribuía a plasmar un imaginario basado en la presentación de unos deportistas convertidos en seres sobrehumanos. En la película podemos advertir suficientes rasgos significantes de la ideología nazi: la organización de actividades multitudinarias, la relación espiritual entre el hombre y la naturaleza, así como el culto al cuerpo.

espectador para que pueda modificar su conducta partiendo desde la misma crisis existencial y moral.

10.4. Análisis fílmico de *Germania Anno Zero*

Debido a la singular estructura narrativa del film, he considerado operativo seguir aquella que expuse en el apartado anterior: frente al canónico esquema establecido en el cine hollywoodiense propongo la división en quince segmentos dramáticos. Para el estudio de la película, voy a ceñirme a este desglose estructural, con el fin de arrojar mayor luz sobre las estrategias empleadas por los responsables del argumento que cierra la trilogía de la guerra. Pero no voy a llevar a cabo un estudio pormenorizado de todos ellos, tan sólo me ocuparé de aquellos fragmentos nucleares de la narración. En dichos bloques dramáticos, podremos ver claramente los planteamientos rossellinianos. Además de los rasgos estilísticos de la película (que, dicho sea de paso, no difieren demasiado del cine de cámara empleado en su película precedente -aunque estrenada poco después de ésta: *L'Amore* (1947/1948)-, ni tampoco son muy diferentes de *Roma città aperta*, ni de *Paisà*) también trataré de indicar los gestos semánticos más destacados, es decir, cómo a través del entorno de lo real se desprende un sentido latente que estaba oculto. Esa revelación, producto de una experiencia verdadera manifestada en las imágenes, debe producir en el espectador un fuerte impacto emocional con objeto de transformar su condición deontológica.

Los fragmentos, llevados a una interpretación analítica, tendrán igualmente estrechas conexiones con los anteriores estudios fílmicos, lo que nos permitirá apreciar la enorme coherencia discursiva que posee el cine

rosselliniano. Sin embargo, no quisiera limitar el campo de trabajo a las secuencias más importantes sino a aquellas que resulten funcionalmente expresivas en las prácticas cinematográficas, donde la ficción se torna documento de la realidad circunscrita en un momento preciso de la historia. Pero este marco, histórico-social, debe adscribirse desde la óptica de lo cotidiano, es decir, a partir de los pequeños gestos diarios del hombre en situación de crisis.

Según los planteamientos apuntados en las líneas de arriba vamos a estudiar, básicamente, los siguientes apartados: los títulos y presentación del filme, la primera aparición de Edmund (desde la secuencia del cementerio, pasando por el descuartizamiento del caballo hasta su recorrido para llegar a casa). El tercer segmento expone la situación familiar y la de los inquilinos del inmueble. Luego nos detendremos en las tres visitas (situadas en el cuarto segmento, el séptimo y el catorce) que realiza Edmund al maestro Enning y cuyas consecuencias trágicas movilizarán el discurso fílmico. Por último, analizaremos el bloque de clausura (el quince), el cual parece ser el núcleo fundamental, la justificación del drama, es decir, el motivo que ha impulsado a Rossellini a realizar la película. Avalar esta impresión será el cometido de nuestra última parte del estudio, que pretende unificar varias líneas de investigación. Por un lado comprobar de qué forma Rossellini empleaba las técnicas de realización tan afines al género documental. Por otro, quisiera analizar las prácticas específicas del cine rosselliniano tan cercanas a aquellas efectuadas en el cine moderno. También tengo intención de encontrar las marcas enunciativas del narrador implícito que invitan a la consecución de la **verdad** desde el discurso fílmico. Este objetivo está llevado a través de las dos figuras esenciales de la enunciación rosselliniana: la *attesa* o espera de un suceso verdadero y la revelación de la muerte. Veamos, pues, estas consideraciones.

10.5. El testimonio de una ciudad.

En primer lugar quisiera estudiar las primeras imágenes que abren la película. El objeto de este análisis es contrastarlas con aquellos planos que abrían *Roma, città aperta* y *Paisà*. Así, podremos descubrir la enorme cohesión cinematográfica que mantienen las tres películas sobre la guerra, aunque también nos servirá para ver la enorme diferencia que existe en la apertura de *Germania Anno Zero* respecto a aquella que servía de pórtico al *neorrealismo* y cuyo modelo cinematográfico se encontraba más próximo al hollywoodiense, es decir, *Roma, città aperta*.

Para empezar, quisiera señalar que la metáfora narrativa de *Germania Anno Zero* no se diferencia demasiado, paradójicamente, de *Roma città aperta*: la exposición de un *vía crucis*, sufrido por los personajes principales, que sirve como expiación con el fin de que el espectador pueda encontrar los verdaderos valores éticos de su existencia. Este pensamiento, que suena casi religioso, no me resulta descabellado sino todo lo contrario, pues Roberto Rossellini siempre se movió en estos parámetros discursivos desde que irrumpió en la tendencia neorrealista. Para él, la labor del cineasta consistía en tomar una posición firme frente al estado de las cosas. Esta actitud comprometida puede constatararse con las declaraciones que el propio cineasta manifestó en el emotivo documental, realizado por Adriano Aprá para el Istituto Luce e Italnoleggio Cinematografico S.p.a., con motivo de una antología del cine italiano que presidía Lino Micciché y coordinaban Alberto Farassino, Ernesto G. Laura, Carlo Lizzani, Gianluigi Rondi y Bruno Torri. El documental tenía por título *Rossellini da Rossellini (Rossellini por Rossellini, 1992)*, de modo que el único que transmitía, en dicho documental, las preocupaciones y reflexiones del cine rosselliniano era el propio autor.

Así pues, como he indicado más arriba, desearía seguir el mismo criterio llevado a cabo por Adriano Aprá para que fuese el mismo Rossellini quien explicara su punto de vista, humanista e ideológico, a propósito de la realidad histórica que le tocó vivir. Debido a la importancia de estas declaraciones, voy a transcribir íntegramente sus palabras. Esta evocación fue efectuada durante un paseo de Rossellini por el Museo del Cine Henri Langlois de París:

"Mi antifascismo, si queremos llamarlo así... nació del hecho que el día de la Marcha sobre Roma... cuando Mussolini, desde el balcón del hotel Saboya... anunció la formación del primer gobierno fascista... (en este punto Rossellini pasa por el cartel de la película *À nous la liberté!* de René Clair) ...éramos muchachos, mi hermano y mi hermana... estábamos algo excitados mirando por la ventana... vivíamos en Via Ludovisi, enfrente del Saboya, viendo este acto. Recuerdo que Via Ludovisi, Via Calabria estaban iluminadas por un foco como los que se usaban durante la guerra para buscar aviones. Mi padre volvió a casa en aquél momento y... sin ni siquiera echar una mirada por la ventana... dijo: 'Niños, recordad que lo negro esconde bien lo sucio'. Esta fue mi huella política y basta, no sabía nada más."

Estas declaraciones nos sirven para abundar en la idea que tenía el cineasta sobre la implicación moral dentro de las circunstancias histórico - políticas. Y, desde que el cineasta se involucró en su cine más personal, planteó siempre una postura ética frente a la realidad. *Germania Anno Zero* no es una excepción en esta posición adoptada. Desde el comienzo de la

película, nos advierte de las verdaderas intenciones del film. La primera imagen que vemos es el suelo de una calle (con la acera y el asfalto mojados) y ésta lleva sobre impresionado el título de la película: el tamaño de letra cubre el plano, aparece en mayúsculas y de color blanco. Parece indicarnos, pues, que la historia se va a desarrollar a ras de suelo, el espacio urbano va a ser el marco diegético y referencial del relato. Por tanto, nos encontramos con una presentación sencilla que nos va a informar (gracias al tono blanco) de una nueva etapa que comenzará a atravesar el país (representado por su capital). Pero esta primera imagen no es un plano fijo. Después de aparecer el rótulo del film, la cámara efectúa un movimiento panorámico hacia arriba para mostrarnos un edificio en ruinas. De manera que esta obertura visual ya nos avisa, escuetamente, del propósito del film. A partir del plano inicial se nos anticipa un relato directo sobre el entorno: las consecuencias físicas y anímicas de una sociedad deprimida. Esta inferencia puede intuirse en la panorámica vertical, pues el hecho de mostrar el plano en un desplazamiento físico de la cámara va a evidenciar la ausencia de vida en la acera de la calle: el movimiento del encuadre subraya el estatismo del campo visual. Por otra parte, al no haber vida en la calle, esta situación denota una recreación fantasmagórica de la urbe. Y, si añadimos a la descripción realizada hasta aquí otro elemento expresivo, que es la música de Renzo Rossellini (hermano del realizador de la película), podemos comprender perfectamente las verdaderas dimensiones del registro dramático. Desde el primer fotograma ya escuchamos unas notas musicales muy graves que nos marcan, diáfananamente, el tono empleado a lo largo de toda la historia. Aquí, la música funciona a modo de aclimatación dramática. Este arropamiento **extradiegético**, se ha efectuado de forma muy similar a la empleada en los primeros metros de cinta expuestos en *Roma città aperta*, cuando todavía la pantalla se encontraba en negro, el

espectador ya comenzaba a sentir una inquietante música que advertía del marco dramático en el que se iba a desenvolver el relato.

Pero volviendo a la apertura, pocos instantes después de realizar la panorámica vertical hacia arriba, se produce un encadenado con la intención de pasar a otra imagen. Se trata de un plano parecido al anterior: la parte superior de otro inmueble en ruinas. Aunque, en esta ocasión, se aprovecha el encadenado para presentar el nuevo cartel, que informa del primer premio obtenido en el Festival Internacional del Film de Locarno en 1948³⁹⁹. Creo que se trata, más bien, de un distintivo que Rossellini ha querido plasmar en señal de agradecimiento. Luego vamos a la tercera imagen que está enlazada con la anterior mediante una viva *cortinilla* de borde suave. Esta vez, comprobamos la perspectiva general de la ciudad en ruinas, reflejada a través de otra panorámica (esta vez horizontal) que sirve para reiterar su destrucción. Esta insistencia visual me parece importante porque ya nos indica el carácter metonímico de las mismas imágenes. Dicho de otra forma, la repetición de planos sobre el estado ruinoso del paisaje urbano, parece establecer una figura metafórica sobre la situación global del país vencido en el conflicto internacional. El recurso de los movimientos panorámicos sirve para describir el contexto narrativo en el que se mueve la película. El marco diegético del film supone, por tanto, la proyección de un estado de ánimo y el hecho de que el espectador siga escuchando la banda sonora en un tono inquietante vaticina el talante pesimista del film. Así que, esta visión panorámica de la ciudad de Berlín, se da gracias al emplazamiento de la cámara en una posición elevada que sirve para indicar

³⁹⁹ Según Gianni Rondolino, la primera proyección de la película se hizo en el mencionado concurso cinematográfico el 11 de julio del mismo año. Sin embargo, la salida a las salas de exhibición fue el 1 de Diciembre de 1948, en el Cinema Astra de Milán. El galardón se compartió con la película francesa *La vie en rose* de Jean Faurez. Rondolino, Gianni: Op. cit., pág. 141.

la emergencia del narrador implícito, con la intención de invitarnos a participar en esa mirada, en ese paisaje destrozado, acabado, muerto.

Sin embargo, ahí no acaba el prólogo porque la exposición de los títulos informativos de la producción del film todavía continúa. Ahora la cámara comenzará a realizar (después de la corta panorámica horizontal) un largo *travelling* hacia adelante con objeto de mostrar todo un barrio devastado por las bombas del ejército ruso⁴⁰⁰. Mientras observamos el plano general de la ciudad, van sucediéndose los créditos que nos informan de los verdaderos responsables de la película (realización, producción⁴⁰¹, intérpretes, guión⁴⁰²). Todos estos créditos, los vamos viendo mientras la cámara avanza hacia adelante y sigue escuchándose la banda sonora con la explícita intención de crear desasosiego emocional (sin conocer todavía el argumento de la película). A lo largo de este desplazamiento visual, el espectador tiene un conocimiento más claro de la vida urbana pues, de vez en cuando, también vemos pasar un vehículo esporádico o algún transeúnte, cual si fueran almas en pena. Luego, irrumpen nuevas acreditaciones: Piero Filippone como director artístico y Eraldo da Roma⁴⁰³, que intervino en el montaje. Como ayudantes de la realización figuran Carlo Lizzani y Max Colpet. Cuando desaparece el cartel informativo de los técnicos, aún seguimos observando, a través del largo *travelling*, las imágenes de la

⁴⁰⁰ El 2 de mayo caía la capital ante las columnas del ejército rojo, conducidas por los generales Zukov y Koniev; Zanier, Alejandro: [www. Ajzanier.com. ar](http://www.Ajzanier.com.ar)

⁴⁰¹ Pese a no figurar en los rótulos, también participó la UGC (Union Générale Cinématographique) de París.

⁴⁰² Intervinieron también, aunque no aparecen en los créditos, Roberto Rossellini y Carlo Lizzani, según el argumento de Roberto Rossellini y reelaborado a partir de una idea de Basilio Franchina, amigo personal del cineasta. Finalmente, Franchina se desentendió del proyecto ante las profundas diferencias con Rossellini.

⁴⁰³ Da Roma ha sido uno de los principales colaboradores de Rossellini en las tres películas que conforman la trilogía de la guerra. Debió de conocerlo en *Un pilota ritorna* (1942). Pese a la decisiva colaboración en *Roma, città aperta*, *Paisà* y *Germania Anno Zero*, Da Roma tan sólo colaboró en la siguiente película de Rossellini: *L'Amore* (1947-1948). Luego sería Jolanda Benvenuti quien interviniera en la labor del montaje. A partir de *La macchina ammazzacattivi* (1948) hasta 1960 (que fue cuando Rossellini viajó a la India) Benvenuti colaboró de forma ininterrumpida en sus películas.

ciudad arruinada. Instantes después, apreciamos los últimos títulos y, en este punto, llegamos al final del desplazamiento de la cámara, alcanzando una carretera en perpendicular donde vemos a un motorista como único signo de vida urbana por esa zona de Berlín.



Sin embargo, el arranque del film no ha terminado todavía. Aún tendremos ocasión de ver un último rótulo que está dedicado a la memoria del hijo de Rossellini:

“Questo film é dedicato alla memoria di mio figlio Romano.”

El gesto de estar firmado por el mismo realizador certifica la impronta personal que va a poseer la película. Hemos de indicar que, simultáneamente a esta sentida dedicatoria, aún seguimos viendo los últimos metros del *travelling* de acompañamiento para que el público tenga un

conocimiento pleno de que la película va a tratar sobre las consecuencias que ha supuesto la contienda y transmite una impresión directa del paisaje urbano a modo de documento visual. Pero, una vez que se nos avisa del recuerdo de su hijo mayor fallecido⁴⁰⁴, aparece un fundido en negro, con el fin de llevarnos al nuevo segmento introductorio de la película. En dicho apartado pasamos a un cartel informativo donde el responsable del film nos precisa sobre sus intenciones para evitar toda clase de equívocos y suspicacias:

“Cuando las ideologías se alejan de las leyes eternas de la moral y de la piedad cristiana... que son la base de la vida de los hombres, se convierten en una locura criminal. Incluso la bondad de la infancia resulta contaminada y arrastrada por un horrendo delito hacia otro no menos grave, en el cual, con la ingenuidad de la inconsciencia, cree encontrar una liberación del alma.”

Este enunciado nos indica el propósito discursivo de la película, así como la óptica tomada sobre dicho planteamiento. Aquí ya no existe una voluntad de afirmar una posición política frente a los sucesos planteados. La inclinación democristiana de Roberto Rossellini queda expuesta con

⁴⁰⁴ Micaela (que nació en 1922), la hermana pequeña de Rossellini, se trasladó a Barcelona, después de casarse con el notario Rocha Navarro. Pero la madre de Rossellini (Elettra Belan Rossellini) también se fue a vivir con su hija a la ciudad condal, al comienzo de los años cuarenta. Durante ese período, el director visitó periódicamente Barcelona. La muerte de su primogénito Romano, nacido del matrimonio con Marcella De Marchis, ocurrió el 14 de agosto de 1946, poco tiempo después de haber finalizado el rodaje de *Paisà*. Fue a pasar las vacaciones de verano en casa de su tía y su abuela. Un apendicitis mal curado provocó la muerte inesperada de Romano. El peso amargo que afectará a Rossellini por la muerte de su hijo también será pues motivo argumental en *Europa 51* (1952).

claridad bajo estas cinco líneas cuando pretende cuestionar las ideologías (en este caso se alude implícitamente a la nacional - socialista) con la ética (como base de un pensamiento establecido por unos valores humanistas). Estamos, pues, en otra película de Rossellini donde vuelve a desplazar el argumento narrativo (que, dicho sea de paso, es mínimo) a una mirada moral antes que política. Esta determinación personal del cineasta obedece, posiblemente, a la convicción de la rápida caducidad de las ideologías y a considerar a éstas peligrosas en sus prácticas abusivas sobre la sociedad y, en especial, sobre las personas más desprotegidas.

Tras esta advertencia informativa vemos otra vez que se funde a negro y pasamos a las siguientes imágenes. Este aviso, cara al espectador, está expuesta sin adorno musical con el objeto de subrayar el peso de las palabras. Curiosamente, al volver a las imágenes de nuevo, reconocemos de inmediato el mismo *travelling*⁴⁰⁵ utilizado en los títulos de crédito, es decir, que volvemos a observar, otra vez, el mismo desplazamiento lateral de la cámara a lo largo de las calles e inmuebles destruidos en Berlín. La diferencia respecto a la situación precedente es que ahora las imágenes vienen acompañadas por una voz en *off*⁴⁰⁶ que especifica el marco donde se van a desarrollar los hechos:

*“Esta película rodada en Berlín durante el verano de
1947 no pretende ser más que un relato objetivo y fiel*

⁴⁰⁵ Guarnier califica este interminable *travelling* como “la constatación de un apocalipsis”. Véase en Guarnier, José Luis: *Rossellini*. Madrid: Fundamentos. 1985, pág. 49.

⁴⁰⁶ Conviene señalar que, en un principio, Marlene Dietrich iba a intervenir en la película para hacer la voz en *off* con objeto de llevar a cabo una serie valoraciones histórico - sociales sobre la vida berlinesa. La estrella alemana mantenía una buena amistad con Max Colpet y Franz Treuberg (Rondolino, Gianni: Op. cit. pág. 119). Fue por medio de Colpet, pues, como Rossellini pensó en su posible implicación. Sin embargo, creemos que seguramente rehusó este ofrecimiento porque suponía particularizar el enunciado, ya que la voz en *off* podía dar un acento más dramático y ello lo alejaba de la impronta documental que deseaba ofrecer en las imágenes.

de esta inmensa ciudad semidestruida, donde tres millones y medio de personas arrastran una existencia espantosa, desesperada... casi sin rendirse cuentas”

Aquí se produce una breve pausa marcada por el ritmo impuesto con la música. De modo que la emergencia del sujeto de enunciación queda manifiesta ante este signo expresivo situado al margen de la propia **diégesis**. Al poco de efectuar la pausa, esta voz narradora prosigue su intervención:

“Viven en la tragedia, como si fuese un elemento natural. Pero no por exceso de ánimo o por fe...”

(De nuevo percibimos una nueva pausa subrayada por el acorde musical)

...sino por cansancio. No se trata de una acusación contra el pueblo alemán. Ni tampoco una defensa. Más bien es una serena constatación de los hechos. Pero si alguien, después de haber asistido a la historia de Edmund Köeller (en este punto concluye el desplazamiento de la cámara y una cortinilla veloz nos conduce a otra vista general de la ciudad), pensara que necesita hacer algo, que necesita enseñar a los jóvenes alemanes a volver a apreciar la vida, entonces el esfuerzo de quien ha realizado esta película, habrá sido recompensado”.

Las últimas imágenes que prologan la película están dedicadas, significativamente, al edificio del Parlamento Alemán (Reichstagsgebäude),

situado en la zona urbana de Tiergarten⁴⁰⁷, concretamente en el denominado barrio del gobierno. Cuando en 1991 se decidió que el parlamento gubernamental abandonara Bonn y se instalara en Berlín de nuevo, comenzó el proceso de remodelación del antiguo Reichstag (Parlamento Imperial) con el fin de que se constituyera en Cámara de Representantes, pero esta vez de carácter federal (Bundestag). Así pues, el hecho de mostrarnos, como punto final a este prólogo, el edificio más simbólico ya no sólo de la ciudad sino del país, casi destruido y quemado parece decirnos también que hasta la vida política también está muerta. Tras esta imagen simbólica aparece un fundido en negro que marca la clausura de la introducción para pasar directamente al relato fílmico.

Así pues, al igual que ocurriera en *Paisà, Germania Anno Zero*, recurre a la voz en *off* para fijar el enunciado testimonial de las imágenes. Pero así como en *Paisà* dicho enunciado verbal del narrador *extradieético* servía de complemento y cohesión a los arbitrarios planos de archivo, también contrastaba con los segmentos de ficción, hasta el punto de que, en el último episodio de *Paisà* comprobábamos un desplazamiento de la instancia narradora para pasar del documental a la ficción. Sin embargo, aquí el espectador se va a encontrar con una decidida participación y emergencia directa del mismo narrador, de modo que dicha figura invita, explícita y frontalmente, a la reflexión de las imágenes que sirven de pórtico a la ficción. El repetido y largo *travelling* ejemplifica de forma sumaria,

⁴⁰⁷ Sobre este simbólico edificio puedo añadir que el proyecto comenzó tras proclamarse Berlín como capital del Imperio prusiano en 1871. Pero su construcción no terminó pasados 23 años. Según los planos de Paul Wallot se trata de un edificio casi cuadrado (137 x 97 m) con torres en las cuatro esquinas. La inscripción *Dem Deutschen Volke* (“Al pueblo alemán”), diseñada por Behrens, se puso allí en 1915 contra el deseo del kaiser Wilhelm II, quien consideraba esta institución democrática una “jaula de monos del Imperio” (*Reichsaffenhaus*). El monarca prohibió que la cúpula sobrepasara la altura del Palacio Real. Por último tenemos que señalar que el edificio sufrió un primer incendio en 1933. Los nazis denunciaron a los comunistas ser los autores de haberlo quemado y aquella misma noche fusilaron a 10.000 izquierdistas de toda Alemania. Ver en Calvo, Gabriel; Tzschaschel; Sabine: *Guía Viva de Berlín*. Madrid: Anaya Touring Club. 2002, págs. 121 – 122.

pues, este viaje o *calvario* del ciudadano berlinés obligado a la lucha por la supervivencia tratando de encontrar, simultáneamente, su propia integridad.

10.6. El fantasma de la muerte.

Durante los seis primeros minutos, la muerte planea como un fantasma. A lo largo de las escenas iniciales vemos un cementerio, como lugar de trabajo para sobrevivir, y el descuartizamiento de un caballo, convertido en un gesto desesperado de la vida cotidiana. Pero también asistimos al itinerario que emprende Edmund hasta llegar a su casa. Así podemos establecer, por tanto, una relación binaria⁴⁰⁸ entre los dos elementos fundamentales de la narración: el protagonismo del niño y la muerte. El niño como figura expresiva que debiera significar la vida futura, la esperanza (tal y como lo representara en *Roma, città aperta*). Y la muerte como culminación de una crisis que supone volver a renacer de un estado emocional. Las dos figuras narrativas, pues, están expuestas e implicadas en el interior del mismo paisaje urbano. De manera que éstas, al comienzo del relato, nos son presentadas a modo de rasgos configuradores de la realidad de la postguerra. Por un lado, tenemos al niño protagonista, perteneciente al sector de la población más desfavorecida (junto a los ancianos), que pretende hacer tirar hacia adelante a la familia, lo que obliga a nuestro personaje principal a transformarse en un adulto prematuro, ante las responsabilidades que se autoimpone. Sin embargo, el espectador recogerá tal inferencia casi al principio del relato.

⁴⁰⁸ Si se me permite esta expresión es para considerar de forma metafórica el concepto de lo binario: o existe un elemento (1) o no (0). En nuestro caso, encontramos la presencia de un sujeto activo que, finalmente, se convertirá en pasivo. Sin embargo, al inicio del relato podemos advertir que los dos polos nucleares se encuentran separados: el niño como figura en la plenitud de su vida que ayuda a los suyos y en el otro extremo la muerte. Sin embargo, al final del recorrido ambos polos coincidirán.

Por otro lado, está la muerte. En los primeros compases del film, ésta constituye el humus del que se nutre el contexto, pero también prefigura el destino final del niño. Este desenlace permite establecer una profunda diferencia respecto a sus películas precedentes, pues *Germania Anno Zero* trata de mostrar una realidad cuyo futuro queda abolido o anulado⁴⁰⁹. Si *Roma, ciudad abierta* presenta el sacrificio de unas vidas que contribuyen a un horizonte más optimista tras la inminente recuperación de la libertad, *Paisà*, en cambio, empieza a atisbar una perspectiva sombría y dolorosa: las muertes inútiles, generadas por el odio, quedan en entredicho ante la proximidad del fin de la guerra. *Germania Anno Zero*, sin embargo, pronostica un porvenir aciago. Pero también acentúa el pesimismo que *Paisà* deja entrever.

La muerte de Edmund es producto de otra muerte: la del padre. Aunque ambas son consecuencia de una misma razón, es decir, la imposibilidad de escapar de una situación angustiante. El protagonista trata de evadirse a través de la vida callejera. Pero tal salida es engañosa. Como señala con precisión Guarner, la vida urbana de Berlín proporciona a Edmund el fin de la inocencia pues se siente obligado a robar, a mentir, engañar “si quiere conseguir alimentos para él y para los suyos. Todo le impone ineludibles obligaciones que los demás, sin embargo, no consideran adecuadas a su edad: al principio de la película es despedido del cementerio en el que cava tumbas al creerle el patrón demasiado joven para ese trabajo (aunque no lo sea para ayudar a su familia).”⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Guarner se expresa en términos similares. De hecho, el mismo título del film remite a la parálisis temporal. Ver Guarner, José Luis: Op. cit., p. 50.

⁴¹⁰ Guarner, José Luis: Op. cit. p. 51.

Pero concretemos cómo son presentados estos dos elementos fundamentales, pues, a fin de cuentas, van a movilizar la progresión dramática del relato. Para empezar, el arranque del relato se presenta con un pulso nervioso y asfixiante, gracias a una cámara escrupulosa que recoge todos los desplazamientos del personaje principal, atrapándole en un espacio desprovisto de cualquier horizonte posible. A lo largo del itinerario que lleva Edmund en dirección a su domicilio, nos damos cuenta de que se halla inmerso en un espacio delimitado por las ruinas. Todos los planos son presentados de forma abigarrada, sin apenas aire, como si el narrador nos quisiera transmitir la sensación de aprisionamiento, de estar encerrado en un contexto cuyas huellas del pasado están todavía muy presentes. Y esto queda más evidente cuando los planos expuestos son bastante abiertos: los generales y planos medios son los más abundantes.

Ya he señalado que las primeras personas que aparecen en la película deambulan como fantasmas o cavan fosas en un cementerio. Y aparecen después del fundido en negro que separa el prólogo del comienzo de la ficción, con objeto de pasar a una vista general de Berlín. Al término de la panorámica sobre una vista general de la ciudad, la cámara se detiene en uno de los edificios más emblemáticos: el Bundestag. El parlamento alemán se encuentra calcinado y destrozado. El hecho de haber presentado el símbolo político del país en dicho estado redundaba en la propia mortandad. Dicho de otro modo, Rossellini nos anuncia la muerte de una ciudad, pero también la muerte política de Alemania.

Simultáneamente a esta perspectiva visual, el espectador escucha una música nerviosa que subraya el tono anímico del relato. No obstante, las notas musicales no van a tardar en sonar tristes (predominan los instrumentos de viento: como si las notas se perdieran en el aire). Al poco,

observamos un parque desde la misma posición elevada de la ciudad y la cámara realiza una panorámica vertical hacia abajo, para dirigirse a un claro. En este punto, la música se torna convulsiva mientras pasamos por encadenado a la siguiente imagen, a través de un plano general más corto del cementerio⁴¹¹. El cambio rítmico y tonal del tema melódico obedece a un aviso del comienzo de la historia, aunque también describe el ominoso lugar que recoge la cámara, de ahí que el público haya reconocido, de forma clara, el espacio dramático, al observar las primeras lápidas levantadas sobre el suelo. La cámara vuelve a efectuar un movimiento panorámico sobre tres mujeres que están cavando un agujero en la tierra. Mientras tanto, escuchamos la voz de una mujer mayor que envidia a los americanos por disponer de más cantidad de alimentos. Durante unos instantes ignoramos la procedencia de la voz, sin embargo pronto salimos de dudas ya que, de repente, irrumpen (en el lado derecho del encuadre) dos ancianas que pasan por delante de las mujeres trabajadoras (y también de la cámara). Así, conseguimos reconocer la procedencia del comentario verbal anterior, porque de inmediato escuchamos la respuesta cómplice de su compañera de paseo. A continuación, la anciana que toma la iniciativa pregunta cuándo van a descansar y su acompañante responde con una pregunta que suena reprobatoria. Entonces, a esta altura de la conversación, la cámara, que no ha cesado de moverse lateralmente, y sin abandonar a las viejas, centra la mirada hacia un señor maduro dando la espalda.

⁴¹¹ Juan Bautista Llinares, profesor de la facultad de Filosofía y Letras, con quien pude revisar la película que nos ocupa, me informó que dicho cementerio civil es judío, muy popular y está considerado como un símbolo de identidad alemán. Entre las celebridades allí enterradas se encuentra el judío converso y célebre compositor del romanticismo Félix Mendelsson Bartholdy (1809-1847). Se encuentra en el corazón de Berlín, concretamente en la Grosse Hamburger Strasse, también conocida por la “calle de la tolerancia”. Y en los números 14 y 15 de la misma calle todavía se conserva hoy en día un solar vacío. La pared de la casa contigua ha sido convertida por el artista francés Christian Bolstansky en un memorial: *The Missing House*, que recuerda a los habitantes de esta casa abatida por los bombardeos de 1945, muchos de ellos judíos polacos que ya habían sido deportados.

Antes de desaparecer las ancianas aún sentimos sus últimas palabras, las cuales hacen referencia al producto nacional por excelencia del país: la cerveza. Tras extinguirse dichas voces, simultáneamente, advertimos al propietario del cementerio. Y cuando éste da la espalda a la cámara, se aproxima a la gente que está cavando para instigarles severamente:

“¿Qué os pasa hoy? Lleváis tres horas trabajando y ya estáis cansados”.

Todo ello lo observamos a través de un plano general corto. Es en esta imagen donde vemos por primera vez a Edmund. Encontramos al protagonista situado de forma discreta y trabajando sin prestar apenas atención a la queja del dueño del cementerio (alrededor del hombre se encuentran cinco personas -incluido Edmund-). La cámara se detiene y, al mismo tiempo, el personaje activo de la escena se asoma a la fosa más cercana. Hay en ella un hombre de cuarenta años que se detiene en su labor ante la amonestación del patrón:

“¿No entiendes que la fosa debe ser de 2’50 por 75?”

Cuando termina de pronunciar las últimas palabras dos mujeres entran en campo, a la derecha del encuadre. Ambas se van a la derecha del encuadre, al pie de la fosa en la cual se encuentra el trabajador amonestado. La respuesta de quien está realizando la fosa no se hace esperar, manifestando que apenas le quedan fuerzas. Sin embargo, el propietario del terreno desoye su queja y le sugiere que se marche. Pero en lugar de arredrarse, el contratado responde muy enfadado y dirige su protesta hacia Edmund:

“¿Por qué no se lo dice a ese niño que no hace nada?”

En este punto, las dos mujeres que acababan de llegar al lugar exclaman molestas, a modo de coro y apoyando al hombre, que el niño rubio es todavía pequeño para trabajar. Entonces el patrón del cementerio se percata de su presencia y dirige la mirada hacia el niño interpelado que se encuentra al lado para preguntarle la edad.

Durante toda esta descripción detallada no ha habido corte de imagen. Toda la acción se ha presentado en un sólo plano, lo que explica la aplicación del montaje sintético, tan afin al estilo rosselliniano, cuyo fin es transmitir la mayor veracidad posible en la puesta en escena. En este caso, se ha procurado vincular estrechamente el grado escalar del plano (un general corto) y la relación de las figuras humanas con el entorno. Pero la imagen también contribuye, igualmente, a mantener una posición distante frente a lo mostrado. Por lo cual, convengamos que Rossellini ha buscado, a lo largo de este segundo plano de la película, una inmersión ambiental del relato. Excepto Edmund, todos los personajes de la secuencia que nos ocupa ya no volverán a estar presentes. Son personas anónimas que representan y escenifican una anécdota cotidiana. Por ello mismo, la cámara los acompaña en medio del protagonista principal. Estos primeros diálogos centran la atención en dos preocupaciones sociales propias de un período de posguerra. Primero se habla de falta de alimentos y luego se exterioriza verbalmente el desánimo colectivo. Con un par de comentarios el espectador tiene una composición clara de los problemas que acechan a los ciudadanos en la postguerra. Carecen de los bienes de primera necesidad y también de suficiente estímulo vital para desarrollar el trabajo. Este es, pues, el fin de la sucinta y rápida introducción narrativa porque tras la breve presentación del

contexto nos vamos a un plano medio de Edmund respondiendo al patrón del cementerio.

Además, quisiera comentar las similares estrategias narrativas que se emplean en *Germania Anno Zero* (y que igualmente encontramos en los filmes anteriores) con objeto de corroborar la enorme coherencia estilística que posee Rossellini. El efecto distanciador, a través de una planificación caracterizada por planos abiertos que privilegian la relación figura-fondo, más la asunción de las técnicas documentales son dos de los rasgos más importantes del cine de Rossellini. El hecho de registrar la escena en una toma larga para presentar una acción que adquiera cierta dosis de espontaneidad y frescura, los limitados dispositivos fílmicos para recoger la esencia visual, en lugar de crear una representación con una puesta en escena más elaborada y maquillada, son algunas de las cualidades más específicas del cine de Rossellini que podemos constatar perfectamente aquí. Prueba de ello la tenemos en el recurso de la *ocularización cero*, que favorece la emergencia de la instancia *extradiagética*. Evidentemente, todo ello puede adivinarse en este segundo plano analizado. Es difícil afirmar con seguridad todas estas apreciaciones en este plano, pero se despeja cualquier tipo de duda al respecto en la secuencia siguiente. Durante los próximos dos minutos, el espectador será testigo privilegiado del seguimiento del niño por las calles de Berlín. A lo largo de los once planos siguientes, vamos a poder observar los gestos, movimientos y comportamientos de Edmund. Bien es cierto que nos va a resultar imposible el conocimiento psicológico del protagonista porque a lo largo del recorrido se va a mantener una posición externa al personaje y no va ser posible el acceso sentimental al niño. Por otro lado, los movimientos panorámicos enfatizan “la autonomía del

narrador en relación a los personajes de su diégesis.”⁴¹² Aunque la planificación elegida no tiene el efecto primordial de revelar un estilo autorial sino más bien convertir la cámara en un discreto dispositivo fílmico que facilite la mostración de unos hechos cercanos al ámbito de lo real.

En el tercer plano de la película se nos dirige la atención hacia el protagonista, que miente sobre su edad al dueño del cementerio para poder seguir trabajando. Pero, como veremos a continuación, el clima es tan hostil que no hay cabida para los sentimientos solidarios. Edmund⁴¹³ afirma tener quince años y una mujer reacciona inmediatamente negándolo. Acto seguido, interviene el hombre amonestado por el patrón, para confirmar la respuesta de la mujer. Sin embargo, no es la única voz discrepante pues, enseguida, aparece otra señora por la izquierda del encuadre, acercándose a Edmund, predispuesta a juzgarlo. La mujer pertenece al barrio de Edmund, por lo cual le cuesta poco identificar al rapaz:

“¡Embustero! Ibas a la escuela... con mi hija, tienes doce.”

El tono severo, empleado por la vecina, arrincona cada vez más al niño, sintiéndose, al mismo tiempo, desprotegido ante el acoso al que está siendo sometido. Tras el reconocimiento de la mujer del barrio, el patrón se aproxima a Edmund conminándole a reconocer su verdadera edad. Cuando nuestro protagonista reacciona nervioso, al verse acorralado por personas

⁴¹² Gaudreault, André; Jost, François: *El relato cinematográfico* (cine y narratología). Barcelona: Paidós. 1995, pág. 144.

⁴¹³ En los primeros planos donde aparece Edmund, podemos advertir que el rostro del muchacho parece más avejentado de lo que es realmente. Sabiendo que la elección de los actores, por parte del cineasta, se inclinaba más por los rostros, los gestos o andares que por su validez interpretativa, no es de extrañar que Edmund Meschke (su nombre verdadero) se escogiera bajo similares criterios, y, según Ángel Quintana, en su monográfico sobre Roberto Rossellini, era un acróbata de circo. (Op. cit., pág. 89).

mayores, la cámara hace un corto *travelling* tratando de seguir el comportamiento esquivo de Edmund (“*¡Dejadme en paz! ¿Qué os importa a vosotros?*” contesta nervioso). Entonces un adulto, presionado por la ley de la supervivencia, increpa y solicita la cartilla de trabajo al niño, para verificar si está en edad de trabajar, a lo que éste responde con pericia que se ha dejado la cartilla en casa. Otra señora comienza a forcejear con el interpelado, insistiendo en la situación ilegal del rapaz. Y es, en esta última protesta, el momento en que Edmund se ve descubierto saliendo, de este modo, del aprieto mientras la cámara lo sigue con una panorámica horizontal abandonando, simultáneamente, al grupo de gente que se encuentra crispada, para mostrarnos (en plano fijo) el trayecto emprendido por el niño, mientras aquellos todavía siguen quejándose de las picarescas:

“consiguen la cartilla en el mercado negro y luego dicen que no hay trabajo”.

Al final, la secuencia acaba con el alejamiento apresurado del niño saliendo del cementerio. De ahí se encadena a la siguiente escena.

Nos encontramos, pues, ante una circunstancia contradictoria y extrema a la vez. Por un lado, el grupo de trabajadores, exterioriza desánimo, procura defender su puesto laboral a expensas de la indefensión de un rapaz que trata de sortear las protestas y preservar su trabajo, con el fin de obtener algún dinero para su familia. El trato ofrecido por los adultos hacia Edmund no es, en absoluto, ni condescendiente, ni compasivo. En realidad, los mayores abordan al niño protagonista como si fuera uno más de ellos. La actitud adusta que toman los adultos no se corresponde a la que se toma con un chaval, sino con un adulto. Esta es, pues, la primera impresión que el espectador recoge de la situación dramática.

Conviene precisar la ausencia total de benevolencia o de indulgencia en el tratamiento dramático de la acción narrativa expuesta arriba. Sin duda alguna, Rossellini ha buscado una posición neutral frente a esta secuencia, con el fin de no caer en la complacencia sentimental. Estos primeros tres primeros planos, cuya duración alcanzan los cuatro minutos, reflejan perfectamente las verdaderas intenciones del director italiano. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que los tres primeros planos condensan metafóricamente el discurso fílmico. En primer lugar, nos concretan el espacio urbano: Berlín, después de la guerra. Segundo, se escenifica un marco en el cual la muerte queda referenciada a través del lugar donde las primeras personas que vemos trabajan con desgana: el desánimo generalizado del ciudadano berlinés, los perdedores de la guerra. En tercer lugar, se quiere expulsar al protagonista por carecer de edad suficiente para trabajar, cuando, en realidad, el malestar obedece más al hecho de haber ocupado un puesto que podría cubrir cualquier otro adulto.

Este apunte anticipa la marginación a la que ha sido sometido Edmund cuando, a lo largo de la película, se ofrece ayudar a sus mayores. Y cada vez que solicita ayuda a sus allegados éstos se desentienden de su infancia. En este sentido, véase cuando avisa al médico, o cuando los propietarios del inmueble desean obtener una suma económica para seguir adelante con el mantenimiento doméstico, vendiendo la balanza, o cuando acude al profesor Enning tras haber matado a su padre. Con todo, es importante situar todo el suceso narrativo desde una perspectiva moral antes que dramática, máxime cuando el argumento está reducido a la mínima expresión. El relato está sustentado a partir de una anécdota fundamental o traumática: el parricidio. De hecho, los primeros actos expuestos ya nos permiten apreciar tal óptica porque no hay ninguna ninguna intención de

preservar la lógica causal que determina la mera progresión. Esta inferencia la aducimos por el hecho de haber omitido cualquier tipo de consecuencia de la queja coral frente a la ilegalidad laboral del rapaz, durante la secuencia inicial de la película que transcurre en el cementerio. El narrador se desentiende de los personajes que han llevado a Edmund a abandonar el trabajo que es impropio de un niño y ha proyectado la mirada sobre el desplazamiento de nuestro protagonista, de modo que sólo existe el punto de vista unilateral de la situación descrita. No es, por tanto, como puede advertirse en el modelo del cine clásico, que la instancia narradora demiúrgica facilite múltiples puntos de vista para construir el mundo representado simbólicamente con las imágenes. Por muy realista o naturalista que sea el film⁴¹⁴, se persigue la construcción de un imaginario que favorezca la inclusión de las pulsiones emocionales del espectador para poder incorporar el lenguaje de lo simbólico. En cambio *Germania Anno Zero* no tiene apenas desplazamientos en la focalización⁴¹⁵, lo que refuerza todavía más la impronta documental del film ya que delata el esfuerzo por objetivizar los acontecimientos al mantener una misma (y relativa) posición, distante frente a los hechos y el saber es compartido entre el espectador y el narrador, para transmitir una viva sensación de frescura y naturalidad de los

⁴¹⁴ Véase por ejemplo *Avaricia (Greed)*, 1923-1924 de Erich Von Stroheim. Se trata de la adaptación de la novela de Frank Norris titulada *McTeague* en la que el cineasta perseguía escrupulosamente todo tipo de detalles para convertir la puesta en escena en un “verdadero” universo diegético. Las imágenes debían transpirar el mayor realismo posible y prueba de ello es que la duración original del film era de 8 horas. Pero Irving Thalberg, que fue una pesadilla para la carrera profesional de Stroheim, redujo considerablemente el metraje inicial gracias, además, a la pericia profesional de June Mathis que pudo mantener la enorme fuerza visual y dramática de la película. Sin embargo, interesa destacar el enorme peso simbólico que guarda la puesta en escena. Tal es el caso de la secuencia, casi documental, donde los dos amigos sellan su amistad hasta la muerte y tras el enfático apretón de manos se efectúa un significativo inserto donde tenemos ocasión de ver unas imágenes, supuestamente caprichosas, en las que el viento agita los vestidos y sombreros, así como las olas del mar próximo al malecón. El inserto incorpora un valor connotativo, por efecto del montaje, al gesto dramático de amistad: el día ventoso sobre la misma acción, permite inferir un negativo augurio al mismo acto entre los amigos. Y ello ha sido posible gracias a la omniscencia diegética del narrador.

⁴¹⁵ Como veremos más adelante sólo se produce un quiebro en el punto de vista. Nos referimos a la salida nocturna de alterne que realiza Eva, la hermana mayor de Edmund para conseguir algún dinero extra. El resto de la película la cámara va a perseguir, impertérritamente, a nuestro protagonista infantil.

hechos. Todo ello será fácilmente constatable en los próximos avatares del niño protagonista. Veamos, pues, tales cualidades cinematográficas.

10.7. Avatares del desplazamiento.

A lo largo de los próximos diez planos que nos interesa analizar ahora, apreciamos un seguimiento riguroso del itinerario llevado a cabo por el chaval. Durante las imágenes que vamos a estudiar a continuación, detectamos que el fondo espacial, como ya hemos apuntado anteriormente, es siempre el mismo: las ruinas de la ciudad de Berlín. Pero dicho marco no constituye una expresión simbólica de la propia diégesis. Es mucho más sencillo que eso. En realidad, se trata de una presentación directa del contexto narrativo. Bien es cierto, y esto queda suficientemente explicitado en la parte final de la película, que el espacio ha sido transfigurado en términos expresionistas para exteriorizar, de forma plástica, el mundo atormentado⁴¹⁶ de Edmund. Esta característica visual también se ha recreado con la intención de acotar la imposible salida hacia un futuro que viene representado por el niño. Además, la crudeza de las imágenes alcanza grados tales que no parece descabellado señalar el carácter extremo del realismo cinematográfico, hasta el punto de encontrarnos en las puertas del propio surrealismo. El tono pesadillesco, la exposición de un mundo radical y vehemente, así como la ausencia de una lógica causal, nos permiten aducir la proximidad de la visión surrealista sobre el mundo de lo real. Pero vayamos por partes. Si queremos explicar esa difícil frontera del realismo

⁴¹⁶ En similares términos -“un universo torturado por el espíritu”- manifiesta la cualidad esencial del expresionismo alemán Siegfried Kracauer. Véase esto en su ya célebre ensayo: *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós, 2003.

cinematográfico será necesario poner en escena los elementos plásticos que permitan identificar las similitudes estéticas.

La segunda secuencia de la película se enlaza, a través de un encadenado, con la acción anterior, es decir, aquella en la cual Edmund se alejaba del cementerio por la expulsión de los cavadores de fosas. Esta transición plástica parece reflejar el seguimiento constante del niño protagonista, al tiempo que mantiene un ritmo fluido de la narración.

La secuencia empieza con un plano de conjunto, lo que le confiere más protagonismo al contexto y no al rapaz, pues, en este caso, éste aparece empequeñecido por las monstruosas dimensiones de la destrucción y la miseria urbana, así como por la ausencia de vida callejera. Edmund aparece corriendo mientras la música, nerviosa y rítmica, vuelve a cobrar una presencia notable con objeto de recordarnos el pesimismo dramático de la película. A lo largo del trayecto del niño la cámara lo sigue en una panorámica hacia la izquierda, hasta que se detiene frente a una calle perpendicular.

Entonces, cuando llega al cruce se pone una camiseta⁴¹⁷ y, al mismo tiempo, mira con interés afuera de campo comprobando los alrededores. Pero el espectador no tiene la opción de comprobar la mirada de Edmund en forma de contracampo, sino que mantiene el plano fijo de la acción del niño. Sólo tendremos ocasión de conocer el entorno del personaje durante la siguiente imagen. Pero se trata de otra vista general presentada en un nuevo plano de situación. Y ello no se formaliza en la mirada del niño sino en la

⁴¹⁷ En un atento visionado de la película, he detectado un fallo de *raccord* en el vestuario. Si en la secuencia anterior Edmund llevaba puesta una camiseta blanca, en la siguiente sale corriendo, por lo cual, tras ver en ésta que nuestro protagonista lleva puesta la camiseta blanca por debajo de su camisa a rayas, comprobamos un error de continuidad visual en su vestuario.

recreación ambiental de la urbe presentada por el narrador como plano *master* o de situación. De hecho, este plano de conjunto será expuesto de inmediato ante la presencia del protagonista, mostrando la agitación de un tumulto de personas. Al principio ignoramos cuanto sucede. La gente discute de forma crispada pero no sabemos el motivo.

Este nuevo plano de situación permite pensar sobre aquello que miraba con curiosidad nuestro protagonista en la escena descrita arriba. Aunque desconocemos la verdadera relación espacial que existe entre Edmund y la reunión tumultuosa de personas, enseguida nos enteramos de su abstracta proximidad, mediante el montaje por corte entre los dos planos. Será en la siguiente imagen cuando realmente apreciemos la cercanía de nuestro protagonista con la nueva anécdota. Lo deducimos porque aún vemos al niño poniéndose la camiseta blanca en primer término. Al final, éste sale por la derecha del encuadre y a continuación pasamos a ver otra vez a la gente amotinada alrededor de un caballo muerto. Edmund entra por la izquierda del encuadre (siguiendo la convención de las entradas y salidas de campo de un desplazamiento) y un hombre comienza a descuartizar al equino. En este punto, vuelven a sonar, de fondo, unas notas musicales muy graves para destacar el acento trágico de la escena urbana. Edmund se queda paralizado por la brutal presencia de la muerte. De pronto, irrumpe otro hombre por detrás del primero y también comienza a despedazar al animal.

La cámara se acerca paulatinamente al áspero incidente pues ahora vemos a uno de los hombres cortando la zona inferior de la cabeza del caballo. Las imágenes son de una violencia y crudeza brutal. Mientras asistimos a la desesperada situación de los ciudadanos, un policía llega para imponer el orden disolviendo al tumulto con el fin de alejarlos del animal muerto. En esta circunstancia es cuando el miembro del orden público

advierde la presencia del niño protagonista al que increpa, tratando de alejarlo del lugar. Al final, el grupo de personas amotinadas comienzan a dispersarse por la calle de manera inquieta.

Si señalo esta anécdota es para remarcar la reiterada intención de expulsar a Edmund de las situaciones extremas de los mayores. Mientras el protagonista es empujado por el policía, la cámara lo sigue sin detención alguna. Y parece decirnos, con este gesto, que, pese a la intención de echarlo de la circunstancia, el narrador no está tan dispuesto a hacerlo. Precisamente porque hay una curiosidad, por parte del narrador, de conocer adónde le llevan los sucesivos destierros. Ya hemos visto, durante la secuencia del cementerio, el acto de expulsión por ser menor de edad. En este caso respondía a una actitud insolidaria y egoísta pues, en el fondo, los adultos procuraban defender el puesto de trabajo. Ahora, el policía pretende vendar, metafóricamente, los ojos al niño para alejarlo de esa realidad a la que pertenece. Pero Edmund es incapaz de sustraerse debido a la imperiosa necesidad de la supervivencia. La escena siguiente confirma este punto de partida dramático. Al esperar, en un cruce de peatones, ve caer piezas de carbón de un cargamento. Cuando advierte esta circunstancia, se precipita hacia éste y entonces otro guardia municipal, que procura mantener el orden del tráfico, riñe a Edmund para que no coja más pedazos de carbón y le recrimina para que no vuelva por allí. Esta impresión queda corroborada al aparecer, acto seguido, dos mujeres jóvenes que llegan corriendo hacia el lugar del carbón esparcido por el asfalto para coger algunas piezas. El policía también les llama la atención, pero con ellas tiene un trato más permisivo y no les prohíbe pasar por ese lugar. Con todo, las autoridades municipales no son las únicas figuras que procuran echar al protagonista de la realidad. También está el maestro, o los propietarios del inmueble en el que vive (con la venta de la balanza), e incluso su propia familia (cuando

avisa al médico por la crisis del padre). Por tanto, su continua marginación o destierro⁴¹⁸, sobre la propia realidad social, permite avisarnos del camino sin retorno en que se encuentra el personaje infantil. Edmund es un niño que ha madurado prematuramente, lo que le ha empujado a moverse por un difícil e incómodo territorio. Nadie asume su verdadera condición natural ante las traumáticas circunstancias que le han tocado vivir. Podíamos concluir al respecto que el final de su desplazamiento (es decir la muerte), en definitiva, no es más que la última consecuencia de las continuas expulsiones a las que se ha visto sometido. Y el destierro final supone una decidida voluntad de desentenderse de la misma realidad que le ha tocado vivir. Es el último acto voluntario en el cual manifiesta su profunda desesperación y frustración por ver cómo la visión que tenía del mundo real de las cosas, forjada por una educación falaz y destructiva, se vuelve directamente contra él mismo.

Después de las tres expulsiones⁴¹⁹ (cementerio, motín de la calle y recogida de carbón) Edmund comienza a deambular entre los cascotes y la destrucción urbana de la ciudad hasta llegar a su domicilio. Y es importante destacar el hecho de que, a lo largo de la secuencia de seguimiento, el protagonista está siendo retratado en planos abiertos para vincularlo directamente con el espacio que lo envuelve: en ningún momento se acerca a mostrar un primer plano del mismo. De hecho, la continua adopción del punto de vista externo impide entrar en su mundo interior (los pensamientos o sentimientos). Sin embargo, existen rasgos significantes que contribuyen a darnos algunos indicios de sus inquietudes y, tales índices explícitos, nos ayudan a la difícil lectura de sus emociones: el incesante seguimiento por medio de los *travellings* laterales, la incorporación de una serie de notas

⁴¹⁸ Recordemos el vano intento, por parte de Edmund, de jugar con los niños a la pelota o el rechazo de la pandilla de Johan al querer volver de nuevo con Christal.

⁴¹⁹ Similar número es el que hay con los encuentros del niño y su viejo maestro, el señor Enning. Más adelante estudiaremos la importante repercusión de las mismas.

atonales (el arpa y la flauta destacan por encima del resto de los instrumentos), así como su rostro serio.

Así pues, el alejamiento de Edmund del narrador parece transmitir un acechante peligro que proviene del propio entorno en el que se mueve. El último plano antes de que conozcamos su ambiente doméstico sirve para matizar el ambiente urbano porque, a medida que el protagonista se va acercando a su domicilio, parece encontrarse con el vecindario del barrio. Pero esto ha sido sólo un aviso. El siguiente plano (medio) muestra otro nuevo *travelling* lateral sin abandonar al personaje principal. La cámara vuelve a acosar al niño para reflejar su expresión grave de inquietud y zozobra, enfatizada por las notas tímbricas de punteo (a modo de *pizzicato*) que nos ayudan a inferir, parcialmente, el tormento existencial de Edmund. La música, pues, genera un clima dramático para conseguir una proyección anímica de nuestro protagonista. Sólo en estos últimos compases, y antes de entrar a su casa, volvemos a ver vida por la calle: una niña cruza con su madre y, al poco, vemos pasar a un par de camionetas oscuras.

Estas pinceladas ya nos están informando de la llegada del niño a su barrio. La música recobra aires más dramáticos en el momento en que Edmund está alcanzando el portal de su finca. El encadenado no nos lleva directamente a su casa, sino que aún tenemos ocasión de ver el rellano. Podemos ver la destrucción del edificio por dentro y el acompañamiento de las notas musicales enfatiza el tono trágico del entorno cotidiano. Al subir las escaleras, en continua panorámica de seguimiento⁴²⁰, se refuerza aún

⁴²⁰ Como veremos en el siguiente bloque, la cámara seguirá moviéndose, ininterrumpidamente, al compás de los mismos desplazamientos de los actantes. El continuo movimiento de los mismos no tiene que reflejar, por otra parte, los tormentos e inquietudes que les atosigan y ocupan. Salvo el padre de Edmund, que simboliza el inmovilismo social del ciudadano en el pasado, que se vio paralizado por la violenta opresión del nazismo, los demás están siempre inquietos, incómodos, nerviosos.

más el enorme peso del contexto espacial, es decir, que a estas alturas del relato ya no cabe ninguna duda del protagonismo fundamental del espacio, pero también se nos han dado las primeras marcas enunciativas que sirven para definir la posición (relativamente) neutral de la instancia narradora sobre el relato y el personaje: hay un profundo respeto hacia Edmund. El empleo de un montaje sintético a base de panorámicas, *travellings* y planos fijos, al igual que el uso de una música *extradieética*, suponen los rasgos dominadores del acto enunciativo para articular el discurso fílmico. Queda, pues, experimentar dónde está los avatares que le llevan al incesante desplazamiento.

10.8. Retrato de una sociedad inmovilizada: Alemania en el año cero.

Es llamativo el hecho de que llevemos seis minutos de película y sólo hayamos visto quince planos. Esto dice mucho del montaje rosselliniano, el cual persigue mostrar la acción sin ninguna coartada dramática, pues en ningún momento el film busca una estrategia conductista ni tampoco la indulgencia del espectador. A lo largo de las primeras imágenes de este nuevo bloque, vemos que las escenas están expuestas ininterrumpidamente, es decir, sin tiempos muertos y reduciendo al máximo todo tipo de representación visual de carácter espectacular. Ahí reside la radicalidad del cineasta romano. La planificación cinematográfica es tan escueta y sencilla como directa. La redundante manifestación del estado de la ciudad, delimitada constantemente sobre Edmund, no hace otra cosa que proyectar en clave de figura metafórica su retrato psicológico y moral. Ahora falta por saber cuál es el entorno doméstico y familiar del protagonista para comprender mejor los motivos que le impulsan a llevar una vida callejera y terminar con su viaje sin rumbo vital.

A lo largo del siguiente bloque narrativo, podemos establecer dos partes perfectamente diferenciadas. La primera nos presenta al colectivo de inquilinos enfrentándose con el control mensual de gastos domésticos y el segundo gran segmento corresponde a la presentación de los miembros de la familia de Edmund. Veámos cómo son formalizados.

En cuanto a la primera parte advertimos, a su vez, tres escenas definidas. La primera es la aparición del inspector de la luz. La segunda escena pertenece a las consecuencias derivadas de la visita de dicho inspector y, finalmente, la tercera, que es la más breve, sirve de transición para que el espectador pueda conocer a la familia de Edmund, a través de los personajes más desprotegidos y marginados de la postguerra (en el mismo orden de aparición: la exiliada y la embarazada). Interesa recalcar el hecho de que durante las tres escenas Edmund es testigo directo de cuanto sucede y muchos de los comentarios que manifiestan los inquilinos van a producir en el chico una importante huella. La organización narrativa de todo este bloque es producto de un hábil guión ya que a través de una simple escena cotidiana, se ha conseguido introducir la contaminación que todavía existe de los preceptos nazis en las vidas domésticas. Como veremos más adelante, el propietario del inmueble cuestiona el sentido práctico del mantenimiento de un viejo enfermo e inútil, así como los problemas domésticos que acarrea también la embarazada. De manera que, ante las enormes dificultades del señor Rademaker para alojar en su casa a las cinco familias, cree que tiene el derecho de insinuar a las familias afectadas el quitar de en medio a aquellos miembros enfermos o inútiles que no son rentables. Aunque esta observación debe ser matizada porque no es explícita. En realidad, estas palabras deben ser atendidas desde el contexto de una lucha feroz por la economía de supervivencia. Por tanto, vemos en estos comentarios un apunte de resonancias nazis, con objeto de

conducirnos a la mirada crítica sobre las doctrinas deformadas del régimen totalitario en la sociedad alemana.

No debemos olvidar que la administración estatal y civil del país se encontraba ante un completo descalabro. El estado alemán había desaparecido y la autoridad pasó a las potencias vencedoras, las cuales impusieron unas medidas urgentes para asegurar la autoridad civil. La devastación física, provocada por “los ataques masivos de bombardeos y de las batallas en tierra firme, fueron tan descomunales que el 25 % de los hogares quedaron destruidos o inhabitables”⁴²¹. La infraestructura económica dejó de ser operativa y los sistemas de transporte apenas funcionaban. La inflación llegó a menguar el valor del dinero y una gran escasez de alimentos redujo la dieta de muchos alemanes al nivel de la desnutrición. Esta circunstancia del fin de la guerra se ha recordado, de hecho, como “el año cero”. De ahí el título de la película pues, en realidad, supuso el punto en que virtualmente el país entero tuvo que ser reconstruido desde la nada.

Es, pues, esta situación la que, probablemente, también fascinara a Roberto Rossellini. Si recordamos una de las entrevistas⁴²² efectuadas al cineasta italiano sobre la irrupción del *neorrealismo* y el clima socio-cultural que se respiraba en Italia, hacía alusión a ese resurgimiento de las cenizas, por parte de los ciudadanos y los artistas, para levantar un país (Italia, en este caso) que estaba totalmente destrozado, lo cual, significaba partir desde la base con nuevos bríos. Ello suponía recobrar un nuevo

⁴²¹ Artículo sacado en Internet de Alejandro Zanier: www.ajzanier.com. ar.

⁴²² Véase en el documental *Rossellini por Rossellini*, de Adriano Aprá para el Istituto Luce e Italnoleggio Cinematografico S.p.a., con motivo de una antología del cine italiano cuyo presidente fue Lino Micciché y los coordinadores Alberto Farassino, Ernesto G. Laura, Carlo Lizzani, Gianluigi Rondi y Bruno Torri.

impulso gracias al futuro esperanzador que les deparaba. Y esta conclusión era a la que llegaba Rossellini. Estaba convencido de que el espíritu ilusionante fue lo que alentó a los artistas y, como consecuencia de ello, motivó la aparición de una época tan fecunda en el círculo artístico. Aunque, en este caso, Italia había recuperado la libertad gracias a la colaboración de los estadounidenses y, por ello mismo, los norteamericanos fueron bien recibidos con una cálida acogida. Así pues, los italianos tuvieron fuerzas suficientes para llevar, por iniciativa propia, el levantamiento del país. En cambio, Alemania quedó sumida en la más absoluta depresión o parálisis. Ya no sólo por la tendencia generalizada de una moral abatida, a causa de la derrota y el conocimiento de las verdaderas dimensiones de la tragedia, sino también por el reparto de poderes internacionales sobre el país. Además, el ciudadano alemán se encontraba desasistido ante la lucha de intereses entre las fuerzas ocupantes.

Recordemos que “el 8 de Mayo de 1945, el Gobierno Alemán presidido por el almirante Karl Dönitz (1891-1981) firmó incondicionalmente la rendición a las fuerzas aliadas. En los días siguientes, se retiran las tropas alemanas que se encuentran en los Países Bajos y Dinamarca”⁴²³. Luego, comienzan a desaparecer los máximos responsables, cuando la guerra ya estaba perdida. Los principales autores de las atrocidades cometidas desaparecen de la escena: Hitler y sus más cercanos colaboradores se suicidan en un búnker⁴²⁴ en la ciudad de Berlín el 30 de abril de 1945. “Otros militares del régimen nazi, optaron por una fuga

⁴²³ Estos datos han sido revelados por Elena Gómez en: www.geocities.com/elenagomez

⁴²⁴ Hay una secuencia posterior de esta película donde veremos a unos soldados americanos haciendo turismo por el Palacio de la Cancillería. En el momento en que se hacen una foto, cobramos conciencia de encontrarnos ante el búnker donde se suicidaron el Führer y Eva Braun. Más tarde, Wim Wenders, en *Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin/ Les Ailes du désir, 1987)* utilizó los subterráneos como espacio diegético de un *set* cinematográfico.

infructuosa en la mayoría de los casos,”⁴²⁵ aunque muchos lograron burlar a las autoridades y escapar a los Estados Unidos o a países de América del Sur⁴²⁶. Los aliados publican una declaración el 5 de junio de 1945 y en ella expresan su autoridad sobre el territorio alemán y llegan a establecer cuatro zonas de ocupación para llevar a cabo este gobierno, una para cada potencia vencedora: Francia, Estados Unidos, URSS y Reino Unido. La ciudad de Berlín, que en principio estaba en manos de la administración soviética, se pone bajo la autoridad de los cuatro países y, por ello mismo, la capital quedó dividida en cuatro grandes zonas urbanas. De manera que la organización administrativa y el Consejo de Control Aliado se encargaron de dividir en cuatro grandes áreas la ciudad: Estados Unidos ocupó el sur, el sector francés se hizo con el norte, el Reino Unido se responsabilizó de la zona oeste y la URSS controló el este de Berlín, que constituía casi la mitad de la ciudad. Pocos años después, la zona rusa construyó el muro de Berlín, el cual separó la zona occidental de la oriental.

El establecimiento de las cuatro grandes zonas se decidió en una serie de conferencias llevadas a cabo durante la guerra para el reparto de las posibles conquistas. En la conferencia de Casablanca (Marruecos, enero de 1943) fue rechazada la propuesta del Primer Ministro británico, Winston Churchill, de invadir los Balcanes y Europa central vía Grecia, lo que abrió el camino para la ocupación soviética del este de Alemania. En la conferencia de Teherán (Irán), convocada a finales del 43, se discutió la cuestión de la frontera occidental polaca y la división de Alemania una vez vencida. Como resultado de la conferencia, una comisión comenzó el trabajo de elaborar los detalles de los procesos de ocupación y

⁴²⁵ En www.geocities.com/elenagomez

⁴²⁶ El último e interesante trabajo de Costa – Gavras, *Amén* (2002), sugiere el exilio masivo de oficiales nazis a latinoamérica, concretado a través del médico y general que acude al Vaticano para que le faciliten la huida.

administración de Alemania después de la guerra y, finalmente, en la conferencia de Yalta (Ucrania, febrero de 1945), los participantes decidieron que junto a las zonas soviética, estadounidense y británica, se crearía una zona francesa de ocupación, tomando partes de estas dos últimas.

En este contexto histórico es en el que se encuentra la película. El domicilio del señor Rademaker debe ser lugar de acogida forzada de varias familias, gracias al Comisariado de Alojamiento, tras la enorme destrucción de casas. Se trata de una casa de la clase media acomodada venida a menos en la postguerra. Pese a los abundantes desconchados e insuficiencias domésticas, creemos que la casa puede llegar a tener unos 250 metros cuadrados. Es un espacio doméstico bien decorado (advertimos bastantes adornos: el cuadro de un barco, de una bailarina, la escultura modernista de un pato...). Pero conviene señalar que lo más importante es su ubicación. La casa del señor Rademaker, se encuentra en el distrito de Kreuzberg⁴²⁷, situado justo en el corazón de Berlín. Se trata de uno de los barrios más populares y céntricos que, con la aparición del muro, se convirtió en un distrito periférico. Durante los años ochenta, Kreuzberg se convirtió en una de las zonas urbanas de mayor población turca (llegaron a residir en este barrio durante esa década, 150.000 turcos⁴²⁸). También conviene señalar el hecho de que, al tratarse de un barrio importante de la ciudad, parece que se han querido mostrar otras áreas urbanas que no habían sido destruidas, aunque esta razón debe aducirse por el hecho de que los inmuebles habitados por la burguesía alemana fueron más resistentes a las bombas

⁴²⁷ Kreuzberg, traducido del alemán significa: montaña de la cruz. Nos parece, por tanto, que la elección de este distrito no es caprichoso. Ya hemos señalado que Edmund atraviesa, a lo largo de la película, un *calvario* que le lleva a la muerte sin remisión. Pero, como indica el narrador implícito al comienzo del film, la historia de Edmund debe servir para apelar a la ética. El niño protagonista **se sacrifica simbólicamente** con el fin de adquirir el discurso una dimensión moral.

⁴²⁸ Estos datos han sido obtenidos gracias a la inestimable ayuda de Juan Bautista Llinares.

rusas. De hecho, los bloques arquitectónicos de los inmuebles, estaban distribuidos de la siguiente manera: las fincas cuyos propietarios eran de la clase acomodada se encontraban en la primera línea de las calles principales del barrio o de las grandes vías. Tras esta primera formación de edificios, y comunicados por unos corredores que desembocaban en pequeños jardines, aparecían otros bloques de edificios que pertenecían a la clase obrera. Generalmente, esta línea de fincas de los trabajadores fueron las más castigadas durante el brutal aniquilamiento de la ciudad⁴²⁹.

Creo que el hecho de que se nos hayan presentado a los realquilados antes que a la familia de Edmund, obedece a razones puramente dramáticas, porque sirve para ir concretando el marco del relato. El narrador ha procedido a ir de lo general a lo particular, desde el principio de la película, con el fin de significar la vida cotidiana en la posguerra del país vencido. Dicho de otro modo, a lo largo de esta presentación también nos informa sobre las condiciones en las que vive también la familia de Edmund (incluso a través de los comentarios que se vierten sobre ella). La casa de las cinco familias representa, en definitiva, el perfecto macrocosmos del país.

Por último, está el tercer segmento breve que sirve de enlace a la secuencia donde conoceremos a la familia de Edmund Köeller. Después de escuchar los reproches continuos del señor Rademaker, éste se exaspera por los gastos domésticos que ha de costear con los inquilinos. Por esta razón determina que, a partir de ahora, se va a prescindir del uso del agua caliente. Toda la escena la vemos en una imagen de conjunto. Es un plano largo

⁴²⁹ Del mismo modo que fue masacrada Berlín por los soviéticos, también quedó, debido a la intervención de los aliados “la florecia del Elba”: Dresden (la ciudad donde nació Wagner y en la que se inspiró Sostakovich para componer el cuarteto para cuerda n° 8 con motivo, precisamente, de las tristes emociones que le supuso acudir a dicha ciudad en tan calamitosa situación). Al parecer, esta sed de venganza fue producto de la enorme destrucción que sufrió Londres a causa de los ataques aéreos alemanes.

sostenido en el cual comprobamos el hacinamiento de los inquilinos en un reducido espacio (el recibidor de la casa). Pero el estatismo visual queda subrayado por la inmovilidad de los mismos protagonistas. Además, apreciamos las paredes de la casa en un estado lamentable: desconchadas, con grietas y algún que otro boquete. Por tanto, nos hallamos ante una circunstancia concreta que permite traslucir el estado general del ciudadano alemán. En otras palabras, parece haber una relación de transitividad entre el fondo y los personajes como una expresión metonímica de las condiciones psicológicas generales del alemán medio.



Así pues, dicha situación, pese a su dramatismo, puede parangonarse con la casa realquilada en la que viven los protagonistas de *Roma, città aperta*: Pina, Lauretta, Marcello y Francesco. Bien es verdad que en *Germania Anno Zero* el tramiento dramático es mucho más trágico y el clima es más irrespirable. Pero también advertimos una relación de

vecindario en la cual reina una enorme inseguridad. La única ley es la de la supervivencia. Cada uno debe salvarse como buenamente pueda. Así pues, la relación de los inquilinos se basa en la consecución de artículos domésticos y alimenticios. De modo que, como señala José Luis Guarner, en el inmueble del señor Rademaker podemos encontrar “...todos los tópicos populistas de las películas italianas de posguerra: padre enfermo, hija al borde de la prostitución, hijo escondido por temor a las represalias políticas, niño abandonado a su propia suerte.”⁴³⁰

Por tanto, estos motivos son plenamente reconocibles y familiares⁴³¹ ya que se acercan bastante al relato costumbrista. Sin embargo, la película que nos ocupa presenta una ostensible diferencia respecto a los relatos populares en los cuales se escenificaban el tipismo social como una mera proyección especular de un sentir nacional proveniente de la clase media y trabajadora. Si en aquellas películas, populistas de sabor folclórico, existía una evidente empatía con el espectador, en este caso comprobamos cómo el punto de vista adoptado sobre los personajes se caracteriza por un marcado distanciamiento narrativo, llevado a cabo desde la focalización externa. Aquí, el narrador sigue los avatares de los personajes sin establecer un proceso de identificación, más bien todo lo contrario: desde la exteriorización, se esfuerza en explorar los mecanismos del documental,

⁴³⁰ Guarner, José Luis: Op. cit., pág. 51.

⁴³¹ El hacinamiento, las penurias tanto morales como alimenticias y la falta de solidaridad o de comunicación social son algunos de los temas coincidentes que también podemos encontrar en el cine español de la década de los cincuenta: véase en *El pisito* (1958) de Marco Ferreri, *La vida por delante* (1958) de Fernando F. Gómez o *Plácido* (1961), de Luis G. Berlanga. Pero estos filmes hunden sus raíces en el género sainetesco sirviéndose del relato costumbrista y de unos personajes plenamente identificables de la clase popular. Bien es cierto que, a diferencia de la época anterior, la de Edgar Neville, cuyas evocaciones nostálgicas remitían directamente al universo castizo del Madrid finisecular y el sentimiento de las capas humildes era solidario y optimista, en cambio, las películas de la generación posterior recurren al esperpento y al humor negro para aclimatar un tono más desesperanzado ya que la clase media estaba perfilada a través de la incomunicación social y la insolidaridad. Tras la guerra civil española, el país se sumió en un aletargamiento y hermetismo político – social.

privilegiando el efecto referencial a través de los personajes, los objetos y las ideas del universo ficcional para introducirlos en la realidad.

De ahí que la cámara sea empleada como un instrumento que trata de reflejar los hechos de forma distanciada y desdramatizada. Por lo cual el aparato cinematográfico opera a modo de ojo curioso que trata de conocer el mundo real de las cosas y las personas. La cámara de *Germania Anno Zero* ejerce, pues, un absoluto dominio o control sobre unos personajes condenados y encerrados en un tiempo histórico detenido. Son prisioneros de las propias circunstancias y el espacio doméstico se convierte en una cárcel. Véase, por ejemplo, el caso del hermano mayor de Edmund, Karl-Heinz, que, temeroso de ser capturado debido a su pasado nazi, se encuentra recluso en un rincón del comedor. La primera ocasión en que lo vemos aparece en medio de un improvisado colchón tirado en el suelo y cuando decide salir, para hablar con su hermana, se mete en un lugar todavía más claustrofóbico: el angosto cuarto de baño, deambulando, de un lado para otro, sin poder encontrar salida a su malestar. Al final, un abrazo fraternal entre los hermanos alivia momentáneamente los tormentos personales por los que atraviesan ambos.

En *Roma, città aperta*, a diferencia de *Germania Anno Zero*, el espacio doméstico tiene un marco de seguridad, de relativa tranquilidad, aunque el enemigo pueda irrumpir en cualquier momento: el terror, el miedo a ser cogidos, constituye el elemento dramático movilizador de la tragedia. Sin embargo, *Germania Anno Zero* expone un espacio doméstico cuya fuerza motriz reside en la economía de supervivencia y en las severas huellas de una guerra perdida. Pero, como veremos con más detalle al analizar las tres visitas de Edmund al profesor Enning, encontraremos un segundo espacio social representado por la aristocracia y cuyo contraste no

es sólo plástico sino también connotativo. Este marco espacial es una casa hecha con diseño exclusivo, de calidad y con el inconfundible estilo modernista (balaustrada, puertas, mobiliario, etc). La casa, construida a finales del XIX, principios del veinte, la regenta el general aristocrático. Pero, como veremos más adelante acoge al maestro Enning por razones políticas. Y curiosamente, este marco espacial no difiere demasiado del oscuro, mortecino y depravado salón de los nazis que aparece en *Roma, città aperta*. Dicho lugar, al igual que en la película emblemática del neorrealismo, escenifica la muerte y las desviaciones sexuales practicadas por los antagonistas.

Volviendo al punto en que nos habíamos quedado en *Germania Anno Zero*, es decir, cuando hablábamos sobre la presentación de los vecinos del niño protagonista: estamos a punto de salir del recibidor y un inquilino responsabiliza de los excesos domésticos a la familia de Edmund. El niño lo está escuchando y sin solución de continuidad vemos alejarse a éste del grupo de vecinos, a través de una panorámica que atrapa su desplazamiento y tras él viene su hermana Eva, haciendo las veces de figura materna: le aconseja a Edmund que no haga caso de las habladurías, al tiempo que lo agarra para llevárselo a las dependencias donde habita la familia. Simultáneamente a esta anécdota, una joven embarazada se cruza con los protagonistas preguntando lo que sucede. Toda esta mínima acción se resuelve con otro sencillo movimiento panorámico. “Fiel a la exigencia socrática de que el lenguaje debe estar desprovisto de retórica y de elocuencia.”⁴³²

⁴³² Rossellini, Roberto: *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós.2001, pág. 10. Introducción: José Luis Guarnier.

El narrador nos conduce sobre el nuevo personaje recién llegado (la chica en estado) mientras Eva y Edmund hacen lo contrario, es decir, salen del recibidor. Entonces, junto a la mujer que acaba de llegar donde todavía se encuentran congregados los vecinos, el señor Rademaker, en fuera de campo y a través de una voz en *off*, emite un comentario capcioso (en tono enfurruñado) sobre la familia de Edmund:

*“están sufriendo por culpa de un viejo inútil...
compresas, bolsas de agua caliente... siempre
molestando... Aquí no se puede vivir”.*

Al terminar de pronunciar esta frase, la joven preñada alcanza el umbral de la puerta que comunica con el lugar donde están reunidos los vecinos.

De ahí volvemos otra vez al hacinamiento de los inquilinos y ello sirve para volver al punto en que se había iniciado la escena. Esta última parte de la secuencia funciona dramáticamente como un nuevo apunte social. Dicha ocasión es de cariz más solidario porque nos presenta a una joven inquilina pacífica (luego sabremos su condición de exiliada) que escucha las inhumanas declaraciones y procura hacer entrar en razón al señor Rademaker, argumentando con sensibilidad y sensatez que el anciano enfermo *“necesita humanidad”* porque está grave. Pero la respuesta no puede ser más vehemente y conclusiva:

*“uno está enfermo y la otra embarazada...sólo crean
problemas.”*

Al oír estas duras y poco conmisericordias palabras, la inquilina se esfuerza por atemperar la reacción del propietario de la vivienda. En cambio, la respuesta a su benevolente actitud viene por donde menos lo espera el espectador y ella, ya que será la mujer de éste quien tratará de jalearse y abogar la posición dominante de su marido:

“¿Y usted qué sabe?... lo más que puede ocurrir es que se vaya a otro infierno”.

Aquí termina la conversación y cada uno se va por un lado. La joven exiliada se gira hacia la embarazada, que permanece en la puerta escuchando el agresivo comentario del señor y la señora Rademaker. Cuando la exiliada alcanza la altura de la otra joven ésta le pregunta sobre lo que han dicho de ella. Pero la interpelada procura calmarla tratando de quitarle importancia al aconsejarla que no haga caso. Esta última acción se cierra con la salida de campo de las dos mujeres más desprotegidas: la exiliada y la embarazada⁴³³. Como veremos un poco más adelante, la exiliada es madre de una niña y volverá a tener un gesto solidario con la embarazada ofreciéndole a la joven ropa para su próximo bebé. Las dos mujeres representan a la población alemana convertida en víctima propiciatoria de la frustración del pasado histórico y la consecuencia de tal actitud social conduce al recelo y la insolidaridad. Otra prueba de este comportamiento es la breve secuencia de la habitación donde la joven embarazada está trabajando en la máquina de coser y la exiliada se presta a ayudarla encendiendo la luz y facilitándole ropa usada para su futuro niño. Pero al final de esta secuencia se nos presenta la explícita desconfianza de

⁴³³ Será ella quien avise a los Köeller de la redada de la policía al inmueble. Aunque supone un gesto generoso por parte de los guionistas, comprobaremos enseguida que Karl – Heinz aprovechará esta irrupción de las autoridades para entregarse.

Eva hacia la exiliada. Esta actitud, que responde, sobre todo, a una reacción de supervivencia, pretende reflejar un comportamiento defensivo propio de la postguerra:

“No me fío de la ayuda de los demás...cada uno debe arreglárselas solo.”

Bien es cierto que también tiene que entenderse como un comportamiento receloso ante posibles delaciones sobre la ocultación de su hermano Karl-Heinz.

En cuanto a la planificación efectuada en este fragmento, se aprecia una cámara ágil y dinámica con los breves y continuos *travellings* cuyo fin es recoger el estado nervioso de la inquilina exiliada. Como si los mismos desplazamientos exteriorizaran incomodidad por su convivencia con los vecinos que no ven con buenos ojos el exilio de la mujer:

“Me miran como a una espía... ¿porqué? ¿por qué durante la guerra... estaba en el extranjero y ahora he vuelto?”.

Tal actitud revela, nuevamente, una contaminación subyacente de “la falsificación de valores morales que ha caracterizado el nazismo.”⁴³⁴ Sin embargo, la joven embarazada, con un carácter más inocente, cree que los celos hacia su amiga exiliada obedecen a ideas políticas. Pero la amiga, en cambio, responde agriamente que, en realidad, se debe a un comportamiento

⁴³⁴ Hovald; Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.1962, pág.139. Traducción José Vila Selma. Título original francés: *Le neo-realisme italien et ses createurs*. París: Les Editions du Cerf.

egoísta e insolidario por el hecho de haber ocupado una habitación más en la casa comunitaria.

Debemos recordar que esta acción nos es presentada justo después de conocer con más detalle los pormenores de la familia Köeller. La angustia por la continua lucha de supervivencia, la falta de libertad por el peso de un reciente pasado nazi y la asfixiante opresión que les envuelve, la conciencia moral de sus existencias va a gravitar a lo largo de la presentación del padre, Eva y Karl-Heinz. Y no es casual que, al término de la presentación, el narrador haya procedido a encadenar visualmente el abrazo fraternal de Eva y Karl-Heinz, tras una acalorada discusión sobre las responsabilidades de cada cual. La fusión de la imagen de los hermanos abrazándose, en el interior del cuarto de baño minúsculo, escenifica un gesto, tan intenso como desesperado, de la soledad que les embarga: el hermano mayor de Edmund no sale del comedor por miedo a ser detenido y sancionado, mientras que Eva, espera vanamente a aquél novio que desapareció ante el advenimiento del conflicto bélico. Este encabalgamiento visual, por tanto, permite sugerir una corta elipsis temporal y, simultáneamente, proporciona un respiro emocional para el espectador. Además, el hecho de haber enlazado a unos hermanos, paralizados por la tragedia de la guerra, con las dos mujeres, igualmente víctimas involuntarias de un pasado que todavía pervive en ellas (ya que ambas han perdido a sus parejas) contribuye a reforzar la enorme soledad que invade a todos los personajes.

Y frente a este reducido fresco social no existe ninguna mirada empática. No hay ninguna estrategia fílmica que facilite un proceso identificatorio entre el espectador y los personajes. El mero hecho de haber expuesto la secuencia a través de una focalización externa impide crear un vínculo de complicidad emocional con los espectadores. Los protagonistas

no nos resultan simpáticos pues son presentados con sus miedos, sus defectos y sus comportamientos ambivalentes. Además, el suministro de información dramática se ha canalizado mediante el distanciamiento con el recurso sistemático de planos abiertos (los generales y/o planos medios), la sugerencia visual, a través de unos diálogos que verbalizan las necesidades perentorias o la emergencia de unas heridas aún no suturadas. Pero en ningún caso apreciamos la explícita voluntad de manifestar frontalmente las profundas grietas desatadas en el interior de los personajes, pues el mundo interior de los mismos nos resulta casi inaccesible. Sólo conocemos aquello que nos es exteriorizado con los gestos o con las palabras a modo de índice sobre el estado latente que subyace en los protagonistas de la película.

10.9. La familia berlinesa de postguerra.

Para terminar este bloque, quisiera detallar algunos aspectos referentes a la familia de Edmund, pues cabe señalar una serie de significantes bastante expresivos que vectorializan el discurso de la película. Estos rasgos semánticos pueden verse a través de diferentes ámbitos de lectura, desde el punto de vista de la planificación y montaje cinematográfico, pasando por una serie de alusiones importantes del marco político, hasta aquellos signos con una clara dimensión moral. Veámos cuáles son aquellos elementos significativos propiciadores de una operación milagrosa basada en la natural emergencia de una realidad despojada.

En primer lugar, es interesante destacar el hecho de que, durante la presentación de la familia de Edmund, se practique un montaje algo más fragmentado respecto a la secuencia anterior, la cual estaba formalizada en un largo plano sostenido. Y en este caso Rossellini, coherente con el estilo

documental (pero sin perder ciertos dispositivos fílmicos propios de la ficción, como veremos a continuación), ha recogido los sucesivos desplazamientos nerviosos de los miembros de la familia con una cámara que pretende escrutar todo gesto, movimiento o verbalización, de forma franca, para sugerir al espectador una sensación de inmediatez en los mismos acontecimientos narrativos.

Así que, pese a encontrarnos ahora con un montaje más analítico, no puede concebirse como tal, pues, generalmente, este tipo de organización visual se caracteriza por la presentación de planos fijos y la ubicuidad de un narrador omnisciente que trata de ponerse al servicio del universo diegético. De este modo, la causalidad narrativa genera una expectativa dramática en el espectador, mediante una sutil estrategia organizativa de los planos. Sin embargo, en la secuencia que nos ocupa ahora el conocimiento suministrado por el narrador es equivalente al que tiene el espectador, por lo cual la *ocularización* está limitada exclusivamente sobre un hecho esencial y real. Por eso, las imágenes reflejadas son más propias del estilo documental que de las rutinas específicas de la ficción ya que, gracias a “la conexión física entre el *índex* y su referente”⁴³⁵, tenemos la clara impresión de hallarnos frente a una realidad muy próxima. Y, en términos del semiótico norteamericano, Charles Sanders Peirce, *índex* debe entenderse como “...el signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él.”⁴³⁶

El registro fotográfico de las imágenes en movimiento se convierte en la mera huella de lo real, a partir de una serie de datos histórico-

⁴³⁵ Dubois, Philippe: *El acto fotográfico (De la Representación a la Recepción)*. Barcelona: Paidós. 1986. pág. 57.

⁴³⁶ Peirce, Charles S.: *Collected Papers*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press. 8 volumen parágrafo 335, de 1931 a 1958.

sociológicos que refuerzan la crónica del relato. Pero, además, la simple aplicación distanciadora del retrato fotográfico y el *neonema* barthesiano⁴³⁷ “*eso ha sido*” contribuyen a establecer una conexión real con las imágenes de la familia Köeller. El espectador sabe que la escena de la vida doméstica es una representación fílmica, pero también reconoce que dicha escenificación proviene de unos indicios reales. Hay unos signos derivados del depósito que ha proporcionado la misma realidad.

En la secuencia donde nos encontramos hay una serie de signos, como el contraste entre la inmovilidad o paralización (caracterizado por el padre de Edmund) y el continuo desasosiego de los vástagos (Karl-Heinz, Eva y Edmund⁴³⁸) que ven truncados sus proyectos vitales ante la tremenda devastación provocada por la guerra. Entonces, excepto la figura patriarcal, cuya inmovilidad se manifiesta iconográficamente con el anquilosamiento físico y vital, el resto de la familia se mueve a través de espacios opresivos. Los sucesivos desplazamientos de los miembros jóvenes de la familia vienen desglosados en una serie de planos medios, con la explícita intención de vincular el entorno doméstico asfixiante y dichos actantes. Esta fragmentación de planos plantea una premonición del fatal desenlace. Si, por un lado, el ligero troceamiento de planos refleja una tensión comunicacional entre los Köeller (y más concretamente entre Karl-Heinz y su padre, de un lado, y del otro, el hermano mayor y Eva) la fragmentación de estos 13 planos, en cambio, establece una relación interactiva con el entorno y las mismas figuras. Pero este montaje fraccionado también potencia el encerramiento de los personajes. Como si los propios límites del

⁴³⁷ Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: coedición Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil. 1980, pág. 126.

⁴³⁸ Los nombres de la familia Köeller son muy comunes en Alemania. Supongo que la elección de los mismos responde al criterio de representar a la típica familia de clase media alemana de postguerra. Y el hecho de que el padre carezca de nombre refuerza aún más esta orientación metonímica del relato y evita particularizar la figura del patriarca para representar a los de su propia generación.

encuadre contuvieran a los protagonistas de tal modo que es imposible ir más allá del lugar donde se encuentran. No hay, pues, horizonte visual. La cámara los acecha, los persigue sin que puedan escapar del cerrado espacio en el que se desenvuelven. Con tal perspectiva, resulta muy difícil que el desenlace narrativo pueda ser más alentador.

Pero volvamos a la figura del padre porque todos los movimientos de cámara pivotan sobre él. Nos presenta visualmente a la figura patriarcal en primer plano y convaleciente en su cama. Desde el principio, la acción narrativa gira en torno al padre: desde que se entera del problema de la luz, pasando por las dificultades que ha tenido Edmund en el cementerio, hasta los consejos que da al hijo mayor, Karl-Heinz, para apuntarse a la cartilla de racionamiento. Y, aunque todo pasa por este personaje, no ejerce, paradójicamente, un papel activo a lo largo de la secuencia que ahora estudiamos. Más bien es todo lo contrario. Estamos ante un actante narrativo “...condenado por la enfermedad a asistir, en una forzosa inmovilidad, a la desintegración de su mundo, de su familia.”⁴³⁹

El anquilosamiento vital del padre enfermo parece, pues, trasladable a la generación que se quedó literalmente estancada tras la primera guerra mundial y el espartaquismo (del que ya hablaremos cuando abordemos la muerte de este personaje): el nazismo les convirtió en desencantados ciudadanos que, frente a la represión nacional-socialista, permanecieron paralizados.

Así pues, su presencia encarna a la población alemana que con la postguerra terminó por agotar su propia vida. Ello explica, en gran medida,

⁴³⁹ Guarner, José Luis: Op. cit., pág. 51.

su permanente inmovilidad (lo cual contrasta con el resto de los personajes ya que éstos están desplazándose constantemente). Y a diferencia de la madre de Irene (Ingrid Bergman) en *Europa 51* (1952), cuya figura matriarcal guarda similitudes⁴⁴⁰ con la señora Manson Mingott del bello film de Martin Scorsese *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1993), el padre de Edmund no tiene control alguno sobre los representantes de su familia. El progenitor de Edmund es un ser desgraciado, incapaz de motivar e implicar a sus vástagos en el contexto histórico-social, hasta el punto de que su propia asfixia vital y física va a empujar a Edmund al parricidio. La constante autocompasión, así como la insistente manifestación de su inutilidad vital y social lo convierten en un fácil blanco de las mortales prácticas selectivas en las que se inspiraba la ideología nazi y que el niño protagonista ha recogido de forma aberrante. De hecho, resulta significativo que Edmund tenga más encumbrado a su hermano mayor que a su progenitor, aunque esta extaltación provenga de la misma formación educativa que ha forjado a Edmund, pues es Karl-Heinz la figura más próxima a los ideales que ha sedimentado en su educación nazi, lo cual, también explica por qué el niño protagonista es capaz de sacrificarse por su hermano y de defenderlo cuando el padre insta a Karl-Heinz para que se presente en una comisaría de policía.

Si, al principio, se nos presenta a Eva cumpliendo el papel de una sustitutiva madre para Edmund (le recrimina por lo sucio que va, le ayuda a despojarse de la cartera y se interesa por él al preguntarle si ha obtenido la cartilla), al término de estas acciones nos dirigen la atención sobre el padre para, finalmente, desembocar en el hermano mayor. La presentación de

⁴⁴⁰ La señora Mingott, al igual que la heroína rosselliniana de *Europa 51*, está siempre apoltronada en un sillón, escenificando las figuras de poder que tratan de gobernar todos los hilos de la familia a modo de títeres con arreglo a los propios intereses (ya sean económicas, sociales o familiares).

Karl-Heinz se lleva a cabo mediante un corto *travelling* lateral con objeto de abandonar a Eva y recoger, en primer término, al progenitor y al rapaz. La cámara, sin dejar de moverse, sigue desplazándose lateralmente para que el espectador se percate de la presencia de un nuevo personaje al fondo de la habitación: efectivamente, se trata de Karl-Heinz. En la primera ocasión en que nos percatamos de su presencia, lo vemos desenfocado al final del plano (a su lado está Eva igualmente desenfocada y dejando la cartera de Edmund). Esta presentación de Karl-Heinz parece, como si nos lo indicara visualmente el narrador - por el enfático desplazamiento de la cámara -, la decidida voluntad que tiene el personaje por “borrarse” del entorno real. Mientras el padre sigue hablándole al niño de que no vaya más a trabajar, porque no es cosa de un chico de su edad, el hermano mayor se levanta, al sentirse aludido, con la intención de acercarse a la cama del padre.

Las imágenes que vienen a continuación concentran la mirada en Karl y en su padre. A través de los diálogos se nos presentan los dos personajes que encarnan el pasado histórico de Alemania. Pero, en términos de planificación cinematográfica, la discusión verbal nos es mostrada con una alternancia de planos-contraplanos. Algo que no es muy habitual en el cine de Rossellini. Bien es cierto que este juego de planos permite anunciar al espectador una de las escasas expectativas dramáticas de la película: si Karl-Heinz llegará o no a inscribirse en las oficinas de policía para declararse ex-militar nazi y así obtener una cartilla de racionamiento, con objeto de ser más operativo para la familia. Sin embargo, el argumento paternal, sustentado por una lógica pragmática, se acerca más a la propia realidad histórica que a una trama ficcional:

“Lo que haces no tiene sentido ¿De qué tienes miedo?(...) lo han anunciado en los periódicos y en la radio”.

La reacción de Karl-Heinz no se hace esperar y temeroso por la posible venganza que puedan cometer contra él, actúa de forma histérica:

“No quiero acabar en un campo de concentración. Ya he tenido bastante... ¿Qué quieres de mí?(...)Y cuando diga a qué regimiento pertenecía y que he combatido por las calles de la ciudad hasta la puerta de casa...”.

Al final, concluye ofendido con una pregunta: *“¿Crees que me dejarán marchar?”* Frente a esta actitud de inseguridad, el anciano padre, en tono conciliador y paternal, le aclara que

“entonces estábamos en guerra. Nadie podrá culparte de eso... Sólo has cumplido con tu deber como soldado.”

Después de persuadir a Karl-Heinz, el niño se acerca a su padre para cuestionar la validez de sus palabras con el evidente propósito de defender a toda costa a su hermano mayor: *“¿Y si lo que dicen los periódicos fuera una trampa?”*. El patriarca insiste en su postura y aunque su hijo mayor acepta la sugerencia, lo hace sin ninguna convicción ya que no quiere saber nada, caso de ser reconocido y detenido. Entonces, con un gesto infantil Karl-Heinz se gira y vuelve a tumbarse boca abajo sobre el colchón, donde le habíamos visto en su inicial presentación (se trata del lugar en que duerme: cuando su hermana va a hablar en el cuarto de baño con él, lo encuentra

descansando en el mismo colchón), de manera que la veneración que tiene Edmund por su hermano mayor queda suficientemente explicitada en este punto, al querer impedir que su hermano mayor vaya a presentarse en la comisaría: “¡No, Karl, no debes ir!”. Acto seguido, la cámara sigue al niño con una panorámica hacia el lugar donde se encuentra el interpelado (el plano medio permite recoger a ambos) mientras, escuchamos las palabras más deladoras del verdadero sentir de Edmund:

*“Quédate aquí. Nosotros te protegeremos.
Encontraremos otro trabajo y Eva también, ya verá”*

Rossellini emplea, en estas últimas imágenes, una serie de planos medios con la obvia intención de establecer una relación directa entre los diferentes protagonistas. Pero dicho grado escalar se mueve igualmente bajo criterios dramáticos para crear unos efectos psicoperceptivos concretos: la sensación de encerramiento o de prisión. Ya hemos indicado que los incesantes movimientos de los personajes son expuestos con panorámicas de seguimiento o cortos *travellings*. Sin embargo, dichos encuadres dinámicos impiden rebasar sus límites a los actantes. El narrador implícito busca y acota la mirada sobre el hecho concreto. Si hubiera seguido el montaje alterno de planos sobre los protagonistas habría generado una expectativa sustentada por las reacciones psicológicas de los personajes, lo que hubiera contribuido a una mayor dramatización fílmica. Y tal efecto se aleja completamente de los presupuestos rossellinianos ya que éstos estrechan la línea fronteriza de la ficción para aproximarse a las rutinas documentales para favorecer un plus de realismo.

Pero, volviendo al personaje de Karl-Heinz, quisiéramos preguntarnos: ¿cuáles son sus convicciones políticas? Nos interesa

responder a esta cuestión porque a través de él podemos conocer una buena parte de los alemanes que participaron activamente en el conflicto bélico. Aunque son pocas las referencias históricas que aparecen, todas ellas están sugeridas en los diálogos. La primera alusión surge durante la acalorada discusión que tiene Karl-Heinz con Eva en el cuarto de baño. En ella, sabemos que fue un soldado que luchó en la campaña de África y de Rusia. En la primera de ellas Karl-Heinz pudo comprobar cómo participó en un absurdo conflicto. Hitler apoyó a Mussolini en las guerras de Grecia y África, sabiendo perfectamente (gracias a los servicios de inteligencia) que el ejército italiano era anticuado y que contaba con un falso potencial. Sin embargo, el Führer sentía enorme admiración y simpatía por el Duce y, por ello, no dudó en mantener la complicidad. De hecho, nunca llegó a abandonarlo. Ni aún “...después de los desastres militares italianos en Grecia y África. Era tanta la admiración que profesaba por su amigo italiano, que en cierta forma lo acompañó en ese juego y nunca lo abandonó, ni aún después de los desastres militares italianos en Grecia y África. Cuando sus planes de guerra se vieron afectados por los desatinos de su aliado, en vez de abrirse, salió en su ayuda pagando un precio que más tarde se revelaría altísimo.”⁴⁴¹

La segunda campaña (la de África) supuso la apertura de dos frentes de batalla. Se tiene la idea, errónea por otra parte, de que el ataque alemán sobre la Unión Soviética fue la peor equivocación de Adolf Hitler. Pero en realidad atacó a Rusia adelantándose a las rápidas actuaciones de refuerzo de los rusos y, por ese motivo, el momento que eligió para el ataque fue el más oportuno desde cualquier punto de vista. Si Hitler no hubiese combatido contra la Unión Soviética, lo más probable es que ésta hubiera

⁴⁴¹Zanier, Alejandro: www.Ajzanier.com.ar.

hecho lo mismo un año más tarde y con el doble de armamento, porque Stalin tampoco fue un hombre de escrúpulos y su ambición era igualmente desmedida. El primer plan que había previsto Hitler consistía en atacar a la Unión Soviética un mes antes de la fecha en que tuvo lugar. Sin embargo, “...los desatinos italianos en Grecia cambiaron por completo estos planes iniciales de Hitler obligando al traslado de ingentes recursos humanos y bélicos destinados a la operación Barbarroja hacia la zona de los Balcanes. Sin contar las pérdidas materiales y humanas que sufrió el ejército alemán en los Balcanes el precio más elevado por tal intervención fue posponer la fecha de la invasión en un mes. Este lapso de tiempo se reveló fundamental en el transcurso de la invasión y el temible invierno ruso sorprendió a los alemanes en las puertas de Moscú.”⁴⁴²

De todo esto se deduce que Karl-Heinz tenía una fe ciega en su alto mandatario y en su propio ejército y ello explica que estuviera dispuesto a participar en las batallas más cruentas. Pero sabemos algo más. También inferimos, tras la conversación que Edmund mantiene con su maestro Enning al llegar, por primera vez a la casa aristocrática, que su hermano mayor abandonó las armas después de ocupar los rusos la ciudad, es decir, sólo cuando llegaron los norteamericanos. Esto significa que Karl-Heinz era un radical, o sea, un militar nazi antibolchevique y por consiguiente llegó a participar en las guerrillas contra los rusos una vez que éstos ocuparan Berlín. Por todo ello, se puede comprender el por qué de su enorme zozobra y temor que le invade tras su agitada experiencia de combatiente.

Respecto a Eva sabemos, por medio de los diálogos, que está rozando la prostitución: primero a través de la conversación que mantiene con su

⁴⁴²Zanier, Alejandro: www.Ajzanier.com.ar.

hermano mayor, luego los comentarios del matrimonio Rademaker, sus coqueteos en el salón de fiestas con los ocupantes franceses y americanos... El límite lo marca su propia responsabilidad con la familia, así como la espera (aunque parece vana) del novio (Wolf) desaparecido durante la guerra. La primera ocasión en que el espectador tiene conocimiento de la doble vida de Eva es en la escena del baño, cuando los dos hermanos se enzarzan en torno a la responsabilidad de ambos sobre la familia. De dicha discusión se desprende que ambos tienen razón y, al mismo tiempo, no la tiene ninguno. Es como si el propio narrador quisiera alejarse de cualquier prototipo con el fin de reflejar los perfiles psicológicos y así poder acercarse más a la veracidad de la crónica de posguerra.

Lo importante de esta primera situación, donde se nos habla de las salidas nocturnas de Eva, es el recurso de un largo plano medio que dura un minuto y veinte segundos. A modo de *cinema verité*⁴⁴³ (“cine verdad”) la cámara recoge los continuos desplazamientos de Eva y Karl-Heinz, sin corte alguno de plano y reduce al máximo el espacio en el que se mueven para subrayar la asfixia vital. Esta forma de registro contribuye a dar una mayor espontaneidad a los intérpretes sobre la escena y también favorece la impresión de no falsear la representación fílmica, por tanto, el efecto visual es directo y sencillo. Pero esto queda confirmado gracias a los mismos diálogos ya que reflejan directamente el sentir de ambos personajes. Concretamente, la acción dramática se resuelve de la siguiente manera: Eva le pregunta a su hermano, en un instante de desesperación, que por qué no le

⁴⁴³ Durante los años cincuenta y sesenta empezaron a usar cámaras portátiles y equipos de grabación de sonido sincrónico para captar la actividad espontánea en una amplia variedad de situaciones. El *cinema verité* eran documentales en los que se minimizaba el comentario en *off* y llevaban al cineasta al lugar en que se producía la situación. Los adeptos de esta tendencia postulaban que el registro de los hechos debía darse de forma neutral y así el espectador tenía que reflexionar en torno a lo que veía. Entre ellos destacaríamos al cineasta y etnólogo Jean Rouch (*Les maîtres fous*, 1955; *Chronique d'un été*, 1960) o al documentalista norteamericano Frederick Wiseman (*High School*, 1968).

dice que se prostituya y Karl-Heinz reacciona (ante la sugerencia de su hermana) de forma contundente haciéndola callar. Entonces la joven se disculpa y admite que los dos están nerviosos porque la situación cada vez es más angustiosa. A los pocos segundos, la hermana de Karl-Heinz vuelve a insistir, recordándole que Edmund no puede encargarse de toda la familia para conseguir las necesidades domésticas. El joven ex-nazi interrumpe a Eva y le advierte de sus remordimientos, pero también le reprocha que sólo hablan de ellos (Eva y Edmund) y que no tienen en cuenta el tormento particular sufrido durante los años que le ha tocado combatir.

En este punto el narrador hace acto de presencia, al destacar la música *extradiagética* (unas emergentes notas de flauta enfatizan el drama interno del personaje). Pero la evidente presencia del sujeto de la enunciación queda patente al destacar a Karl-Heinz con un primer plano⁴⁴⁴ (al mismo tiempo deja a Eva en fuera de campo). Nos referimos al momento en que ella le increpa que no sea injusto: la voz en *off* de Eva parece coincidir con la **instancia narradora**, al pronunciar las palabras en contracampo. Creemos que la frase se ha manifestado como si fuese la voz de una “conciencia” explícita, al marginar a la joven durante unos segundos. Esta impresión no resulta demasiado descabellada si nos atenemos al hecho de que la mirada imparcial que se ha efectuado presenta un rasgo más positivo y cálido de la joven hermana. De hecho, esto puede corroborarse cuando vuelve a aparecer Eva para asegurar a su hermano que se acordaba de él cuando pasaba

*“sed en África y frío en Rusia... nuestro pensamiento
siempre estaba contigo.”*

⁴⁴⁴ Quisiera destacar el hecho de que la presentación de este primer plano es bastante deficiente porque el joven sale desenfocado. Supongo que el “descuido” es consciente por parte de Rossellini. Esta opción responde a la idea de un cine *amateur*, es decir, un cine que transpire cierta inmediatez o espontaneidad para reflejar veracidad visual.

Pero su nueva presencia, en términos narrativos, adquiere un sentido más dramático al singularizar la circunstancia personal de los dos personajes. Rossellini cierra la secuencia mostrando el gesto exasperado del joven ex-militar nazi (exteriorizando su hartazgo por el enorme sufrimiento padecido) y el consiguiente arropamiento maternal de Eva procurando calmar a su hermano, indicándole que lo peor ya ha pasado.

La segunda referencia a la ambigua vida de la joven Köeller surge en un comentario capcioso de los propietarios de la vivienda, en el momento en que ella acude a Edmund para avisarle de que la cena está lista. El matrimonio Rademaker discute con Edmund acerca de la venta de la balanza. Y una vez que han acordado la cantidad a recoger, el niño decide acercarse a la hija del matrimonio para comprobar el estado de la báscula doméstica. Aquí la cámara hace dos movimientos consecutivos: primero, una panorámica de seguimiento a la trayectoria de Edmund, dirigiéndose a la habitación donde se encuentra la hija de los Rademaker. Segundo, hay un *travelling* lateral que muestra el alejamiento de Edmund. En ese momento la esposa aprovecha el alejamiento del rapaz con la intención de emitir un juicio despectivo sobre Eva:

“¿Lo has oído? Su hermana sale todas las noches... es una desvergonzada. Ahora también ella... (...) No deberías permitir... que nuestra hija se juntara con esa gente”.

Al decir estas últimas palabras el niño no ha dejado de escuchar las injurias proferidas sobre su hermana. Edmund se acerca al matrimonio y termina de oír una afrenta más del señor Rademaker: *“Un día de éstos echaré a la calle a esas ramerás”*. Entonces el niño reacciona molesto

(como si fuera una persona madura) y acaba por manifestar que el dueño de la casa “*siempre está hablando mal de todos*”.

En este caso nos encontramos con la reacción moralista de un matrimonio burgués venido a menos en la postguerra. De encontrarse, la familia Rademaker, en un *status* privilegiado (por tratarse de la clase media alta) ahora se ve obligada a convivir con otras cuatro familias para poder subsistir. Están, por tanto, bajo una intemperie física y moral que les lleva a comportarse con una tremenda inseguridad. La lucha cotidiana de una economía de supervivencia y la difícil convivencia en una vivienda de doscientos metros cuadrados les empuja actuar siempre en una constante de zozobra. Así pues, las ásperas y peyorativas alusiones que hacen al resto de los inquilinos responden, en gran medida, a la frustración de haber perdido ciertas comodidades. Y la adulta respuesta de Edmund⁴⁴⁵ a los juicios negativos de los Rademaker, permite orientar al espectador, con la certera observación que ha hecho el rapaz para advertir el malestar de esta familia burguesa.

Por último, podemos constatar las dos únicas secuencias en las que se quiebra el punto de vista del niño. Estamos hablando de aquellas en las cuales tenemos ocasión de confirmar la verdadera vida nocturna de Eva. Primero vemos un local público de ocio donde acuden mayoritariamente militares y diplomáticos de la ocupación. Y luego, en la cola de la cartilla de

⁴⁴⁵ Poco después de este percance doméstico el narrador nos acompañará, en un expresivo *travelling*, con la sentida preocupación de Edmund sobre la verdad de las palabras del matrimonio Rademaker. En dicha escena aparece el niño, cabizbajo, sin decir palabra alguna. Pero al llegar al recibidor y preguntar a Eva a dónde va a ir, los espectadores sabemos perfectamente qué es lo que piensa el niño: sospecha que las palabras de los Rademaker sean ciertas. Volvemos pues, a una elocuente ilustración de *focalización* externa. Sin llegar a verbalizar su inquietud podemos adivinar sus pensamientos y parte de sus contrariados sentimientos al preguntar dónde sale su hermana mayor.

racionamiento, nos enteramos de la inútil espera de Eva a su novio pero también del sentido responsable que tiene con la familia.

En la primera escena⁴⁴⁶ tenemos ocasión de conocer el acompañante de la amiga de Eva: un norteamericano ebrio que sólo es capaz de beber whisky. Pero también descubrimos a la hermana de Edmund acompañada por un educado francés que, al ver a un antiguo amigo se desentiende de la joven protagonista. El narrador, sin embargo, no aclara del todo la situación hasta el término de la secuencia. Justo unos instantes más tarde de quedarse sola, Eva es rodeada por amigas suyas preguntando, curiosas, por el simpático francés. Las compañeras de Eva le animan a que se espabile pues de lo contrario se hará vieja sin apenas haber aprendido a tratar con los hombres. Ante estas observaciones, la hermana de Edmund asegura, mientras se está maquillando, que sólo viene a este lugar para distraerse y no le apetece pensar ahora en ellos. Tras estos comentarios, otra de las amigas le dice que es tonta porque ha conocido a muchas diciendo lo mismo y al final se han casado. Eva no se amedrenta cuando concreta que si quisiera un marido no lo buscaría en el local en el que se encuentran. De repente, llegan otras dos amigas más y le preguntan a Eva si quiere acudir con ellas a otro lugar de copas. Pero la joven protagonista rechaza la propuesta por tener que acudir a casa.

Toda esta mínima acción narrativa se ha despachado en solo dos planos. En el primero de ellos vemos un plano general del local rebosante de gente: un nutrido grupo de parejas bailando al fondo de la imagen y otro tanto sentados en unas pequeñas mesas. Simultáneamente a esta situación

⁴⁴⁶ Es bastante elocuente el hecho de que al llegar a esta secuencia todavía estamos en el minuto quince de película y tan sólo se hayan mostrado treinta y nueve planos.

escuchamos unas notas melódicas que nos recuerdan el estilo de Glenn Miller. Los camareros van de un lado a otro. En medio del plano reconocemos a un *maître* francés atendiendo a unos clientes. Toda esta confusión, a causa del enorme bullicio, nos choca sobremanera después de la ausencia de vida y la enorme miseria que hemos presenciado a lo largo del primer cuarto de hora de la película. Pero también asistimos a un espacio nuevamente superpoblado. En medio del festivo bullicio sobresale una joven acompañada por un americano. Ambos se acercan a la barra y se ponen hablar hasta que llega Eva con el francés. Durante todo este tiempo advertimos que la cámara está emplazada junto a la barra, inmóvil y alejada de cuanto sucede. Parece, pues, que la intención de distanciarse de los hechos mostrados redonda en la decidida voluntad por preservar la exterioridad del punto de vista para mantenerse al margen de los mismos avatares narrativos. Respecto al segundo plano, el cual permite cerrar esta escueta secuencia, la cámara recoge, significativamente, la conversación entre Eva y sus amigas en un plano medio, es decir, un encuadre ligeramente más cerrado que el precedente. En este caso el objeto es particularizar la acción en la joven protagonista: rodeada por sus amigas y siendo centro de todas las miradas (incluidas las del propio espectador). Este pequeño apunte va a aclararnos sobre los límites de su conducta pública. Dicho de otro modo más directo, creemos, por tanto que Eva está al borde de la prostitución pero no se desentiende tampoco de las obligaciones domésticas que tiene con la familia. De hecho esta situación, queda, finalmente, confirmada con la siguiente secuencia. Nos referimos a aquella que transcurre en la cola de gente esperando la ración de comida gracias a la cartilla. Este segundo segmento narrativo está expuesto en seis planos. Los dos primeros contextualizan la escena dramática y el resto de ellos -excepto uno- son ya planos medios.

Gracias a los planos medios hemos podido descubrir el barrio en que vive la familia de Edmund. Estas imágenes presentan a Eva, con una amiga, esperando en la cola de reparto de alimentos. Bajo este pretexto argumental, el narrador implícito acota con mayor concreción el verdadero sentir de Eva acerca de sus pensamientos sobre la difícil situación vital. Tales inquietudes personales son verbalizadas tras las primeras confesiones sobre su situación familiar:

“Hay días que me faltan las fuerzas. Tres hombres en casa y los platos siempre vacíos”

Admite a su compañera. Pero también reconoce que los cigarros obtenidos en sus escauceos nocturnos sólo le dan para comprar escasos alimentos, aunque, igualmente, admite que es incapaz de actuar de otro modo. En este punto la amiga quiere saber, además, si sus escrúpulos para prostituirse de forma clara obedecen a la espera de su antiguo novio Wolf. Y al admitir Eva que ésa es una razón de peso, la amiga le informa de que si apareciera el novio entendería perfectamente las circunstancias en las cuales ella se ha metido. Pero Eva vuelve a negar que sea eso lo que realmente la retiene. La verdadera explicación está presentada con el único primer plano aparecido en la secuencia (por esta razón hablábamos arriba de la emergencia narradora). El primer plano enfatiza el carácter discursivo del diálogo de Eva. Después de que el recuerdo de su novio le ayuda a no caer en la prostitución, pasamos al plano cerrado en el cual se presenta el rostro de la joven protagonista dirigiendo la mirada hacia su amiga. En esta imagen se subraya la firmeza de su convicción sobre el sentido práctico que tiene adquirir dinero fácil durante una posguerra famélica y miserable. Eva llega a reconocer que aunque hiciera lo de su amiga

“¿crees que sacarías algo de provecho? ¿Qué ganas tú con la vida que llevas? Hambre y miseria, como yo. Como todos. ¿No lo entiendes? (...) Prefiero resistir y mantener... la esperanza de que regrese.”

La conversación, sin embargo, se cierra al reiterar la hermana de Edmund que hace todo lo posible para ayudar a la familia pese a reconocer explícitamente su falta valor para llevar una vida más frívola mientras que su amiga reúne el coraje suficiente para superar su inhibición gracias a la ayuda de alguna copa.

A lo largo de esta conversación, justo detrás de Eva y de su amiga, advertimos un par de bandos informativos. Concretamente se trata del cartel informativo que proviene de la oficina del distrito de Kreuzberg y otro bando pertenece a la Unidad del movimiento de los trabajadores⁴⁴⁷. Éste último, probablemente, sea de los sindicatos o de algún partido socialista o comunista. Con ello podemos apreciar los primeros movimientos municipales y políticos que se producían al compás de la posguerra. Aprovecho también para insistir en el rasgo semántico de la elección del barrio de Kreuzberg que traducido al castellano significa Montaña o Monte de la cruz. Creo que tal nombre no fue escogido al azar pues el hecho de haberlo incorporado en esta secuencia nos permite pensar en el **sacrificio** vital y moral del personaje. Para Eva la *cruz* es el esfuerzo por sortear el dinero fácil a través de la prostitución, además de la lucha diaria por la supervivencia. Ambas circunstancias personales están expuestas de forma contundente a través del único primer plano que existe en esta acción narrativa.

⁴⁴⁷ Las traducciones de los bandos impresos en alemán han sido realizadas por Juan Bautista Llinares.

Sabiendo, por otra parte, que el realizador utiliza muy pocos encuadres cerrados⁴⁴⁸, podemos afirmar que esta exposición visual refuerza el carácter discursivo del personaje femenino. Este primer plano contribuye, en definitiva, a aislar del contexto a la joven para verbalizar sus inquietudes morales y emocionales no sólo a su amiga (que es a quien dirige en realidad la mirada a fuera de campo) sino también a los espectadores que recogen las zozobras de Eva, una mujer que representa a una joven alemana, de clase media, a la que la guerra ha arrebatado su compañero sentimental y la casa en la que vivía. Sólo le mantienen las esperanzas puestas en el futuro. Pero, según lo que hemos visto hasta ahora, las perspectivas que tiene no son precisamente halagüeñas. Al final, lo único que va a encontrar es muerte y miseria: su padre y su hermano pequeño van a morir, sin embargo, ello no va a impedir que continúe luchando contra las estrecheces. Por tanto, su vida no va a cambiar demasiado. Y si lo hace va a ser a peor pues ahora se va a encontrar más sola. Únicamente tiene el consuelo de que Karl-Heinz se haya decidido a declarar en la comisaría. Así, el futuro inmediato le va a deparar una relación más próxima y participativa con el hermano mayor, de modo que la resolución del conflicto no es de orden dramático sino más bien moral. Karl-Heinz ha podido superar el difícil escollo de enfrentarse con la realidad y demostrar que existe⁴⁴⁹, que no puede esconderse a la dura situación histórico-social. Ahora, con la muerte de su progenitor y hermano pequeño, tiene aún más razones de peso para participar del nuevo ciclo vital de la ciudad y del país. Aunque ahora su país está ocupado por los países

⁴⁴⁸ En su etapa posterior, aquella que Rondolino denomina la trilogía mística (*Stromboli*, 1949; *Europa 51*, 1952; *Te querré siempre*, 1953), advierto una profusión de primeros planos de rostros. Estas películas tienen una orientación más metafísica sobre la existencia confusa de los protagonistas y los rostros proyectan las inquietudes profundas del sentido de sus vidas. En cambio, en esta trilogía si encontramos primeros planos están dedicados puntualmente a los personajes principales para ver sus gestos para reconocer algún tipo de signo externo que nos ayude a entrever las emociones de los mismos.

⁴⁴⁹ Es llamativo el hecho de que, cuando regresa de nuevo a casa, su primer gesto es suplir la figura patriarcal y sugerir a Eva que dejen a Edmund, que ya se cansará de vagabundear y se verá obligado a volver a casa. Así pues, esta pincelada sirve para indicar el papel activo que tendrá a partir de ahora.

contra los que luchó, se verá obligado, forzosamente, a la supervivencia. Las exigencias primarias serán las que empujarán a Karl-Heinz a seguir adelante. Pero, lo más importante, es que su nueva situación doméstica ha sido fruto de la propia ideología por la que luchó. Su desesperanza, su amargura, aquello por lo que luchó se va a quedar en cenizas. Las mismas que tienen su ciudad y el país.

Todo esto queda pues, en manos de la interpretación del espectador. Los personajes se pierden entre los edificios destruidos y llevando, en una destartada camioneta, la caja recoge el cuerpo sin vida del padre (y sin apenas tiempo para el consuelo de su propia muerte por parte de la familia y vecinos). Simultáneamente a esta penosa situación dramática, justo al otro lado de la calle, está Edmund incapaz de asimilar el parricidio. Durante unos instantes parece que el niño vuelva a ser lo que es realmente: un rapaz de doce años. Por eso vuelve a “jugar”⁴⁵⁰, porque parece que, por unos minutos, ha encontrado alivio. Sin embargo, en un conato de rabia e impotencia al ver la casa donde posiblemente vivía antes de la guerra, al tener un momento de lucidez y darse cuenta de la barbarie cometida, Edmund es incapaz de soportar el peso de su responsabilidad, de su culpa y decide impulsivamente autosancionarse y quitarse la vida. Llegar a este punto de su trayectoria vital es el valor simbólico del film. Este punto de llegada debe entenderse, pues, como un evidente reconocimiento del peso moral que asume el niño sobre sus propios actos. Para alcanzar esta circunstancia Edmund tendrá que pasar tres veces por el educador nazi que le ha convertido en responsable de tales gestos aberrantes. Y todo ello presentado mediante una cámara escrutadora que sigue impertérrita los

⁴⁵⁰ En realidad no parecen exactamente “juegos” sino, más bien, gestos de desesperación que exteriorizan su tremendo conflicto interior, signos premonitorios de su propia muerte. Se dispara en la frente y a su propia sombra como una forma autopunitiva o autodestructiva del parricidio cometido.

pasos del infante. Es una cámara testimonial, documental, distanciadora y poco proclive a la dramatización. Los sucesivos movimientos panorámicos de seguimiento, así como los *travellings*, van a ser los principales criterios de planificación, susceptibles de una expresión fílmica orientada a los avatares de un desplazamiento que se nos antoja tan inútil como inmovilizador, a tenor de lo que hemos expuesto a lo largo de todo este apartado sobre el retrato social de la Alemania de postguerra. Veamos, en los próximos apartados, cuales son las consecuencias de la parálisis urbana y, por extensión, nacional. Esto significa buscar la raíz del problema, tratando de determinar cuáles son los valores falsos en los que creía el niño y los que, a la postre, le llevarán a su propio fin.

10.10. Los descensos al infierno.

10.10.1. Primer escalón: aproximación a la muerte.

Hay una importante coincidencia estratégica de *Germania Año Zero* con *Roma, città aperta*. Este punto en común tiene mucho que ver con el descenso a los infiernos. Pero tal caída debe entenderse desde la óptica de Gilles Deleuze cuando trataba de acotar la concepción del relato naturalista. En este caso quisiera apropiarme de esta idea de descenso y entropía porque, en el fondo, Rossellini, en su discurso fílmico pretende restituir -al espectador- el mundo originario que está dominado por el caos y la pulsión de muerte:

“El medio real, es el médium de un mundo que se define por un comienzo radical, un fin absoluto, una línea de más grande declive... El mundo originario no existe con

independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive. Por eso las pulsiones están extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. Y los pedazos son arrancados a los objetos efectivamente formados en el medio. Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrecarga, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos. Las acciones se desbordan hacia actos primordiales que no las componían, los objetos hacia pedazos que no los reconstituirán, las personas, hacia energías que no las “organizan”. A la vez: el mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real más que en su inmanencia al mundo originario, tiene el estatuto de un medio “derivado” que recibe del mundo originario una temporalidad como destino.”⁴⁵¹

Sin embargo, devolverlo al mundo originario significa el renacer de las cenizas como le sucediera al ave Fénix. En definitiva, supone volver al lugar primigenio. Desde la entropía es necesario que el hombre encuentre su posición moral. *Germania Año Zero* y *Roma, città aperta* están conformadas a partir de esta idea. Los personajes de estos dos filmes nos reconducen, de forma especular, al mundo de lo real y, para ello, se exteriorizan una serie de comportamientos, de conductas susceptibles de generar un conflicto. Si en la primera película veíamos cómo Marina (la

⁴⁵¹ Deleuze, Gilles: *La imagen – movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1984, págs. 181-182. Traducción de Irene Agoff.

novia de Manfredi) estaba a punto de caer en tres ocasiones en las redes de los nazis, aquí pasa una circunstancia similar. En el caso de *Roma, città aperta* Marina llevará a cabo una delación telefónica, mientras que en *Germania Anno Zero* es Edmund quien acude tres veces a personajes del aparato nazi: el maestro Enning -una destacada figura del aparato político nazi en sus años de esplendor- y un general de la nobleza prusiana.

El motivo que ha llevado a los responsables del relato a esta repetición obedece a una hábil operación narrativa para generar una dimensión moral en la historia. En la primera película podemos ver cómo, a causa de la debilidad por la morfina y los artículos de lujo, Marina se ha desentendido del compromiso ideológico y moral. Así pues, los inductores de la falsa moral son los representantes de la perversión y de la interesada ideología nazi. Será, entonces, la débil convicción ética de Marina la que llevará, al final, a la muerte a su novio Manfredi. En *Germania Año Zero* vemos una asombrosa simetría respecto a *Roma, città aperta*. Edmund acude a un lugar donde habitan gentes de la clase aristocrática. El señor Enning se volverá arisco al ver que, ante la inoportuna visita de Edmund, el noble le arrebatará la última “caza” infantil para satisfacer sus inclinaciones sexuales. Entonces, el profesor reacciona de forma rabiosa con Edmund. Al tratar de quitárselo de encima es cuando emergen sus torcidas creencias políticas. Por último, y durante la última visita, el niño informa al profesor de su homicidio creyendo, ingénuamente, encontrar a la persona idónea para aliviar sus remordimientos de culpa. Pero éste es incapaz de asumirlo descargando en el niño toda la responsabilidad.

Las tres visitas, pues, vertebran el esquema argumental de la película: el primer encuentro entre Edmund y el maestro se produce durante el cuarto bloque (en el minuto diecinueve y medio). El segundo ocurre tras la nueva

discusión entre Eva y Karl-Heinz (minuto cuarenta y tres): el señor Enning incita al niño a eliminar a su padre (todavía ingresado en el hospital). La tercera y última vez que Edmund ve a Enning es en el vagabundeo final (a la hora y un minuto). Después de pasar una noche a la intemperie, decide acudir al domicilio del profesor para recibir consuelo. Sin embargo, la reacción del maestro no puede ser más egoísta y cruel. Así que, la imposibilidad de encontrar desahogo en su familia, la marginación sufrida con los niños de su edad en similares situaciones que él (sin techo y sin familia tutelada) y, por último, el completo desentendimiento que tiene el profesor Enning (pues era con quien podía guardar más complicidad al ejercer de educador y orientarle sobre su difícil situación), nos obligan a pensar en un callejón sin salida cuyo destino está marcado por una inexorable tragedia. Dicho de un modo más preciso, la elección de los puntos de inflexión narrativos indicados aquí, nos hacen pensar en un viaje sin retorno. Desde el principio el itinerario llevado a cabo por el niño está afectado por la muerte y por la tragedia, al verse contagiado por una sociedad paralizada y sin horizonte vital. Veamos cómo se traslucen los jalones establecidos durante el relato y que, a su vez, conducen a una pesimista resolución.

Para empezar, hay dos secuencias en el primer encuentro de Edmund con el maestro Enning. En la primera se nos suministran los primeros apuntes sobre el profesor. Al mismo tiempo, el espectador conoce un rasgo diferenciador del protagonista pues el hecho de que Edmund aparezca completamente al margen de los juegos infantiles (sobre esto hablaremos ahora) nos subraya su prematura madurez. Además, se incorpora una breve escena cuya función transitiva se aprovecha para informar sobre la existencia de algunos ciudadanos que aún mantienen la ideología nazi (véase el hombre que está trabajando con los escombros en el Servicio del

Trabajo mientras el profesor y el niño esperan al tranvía). La segunda secuencia nos presenta la casa donde habita el profesor. En ella conoceremos, de forma sugerida, algunos datos más acerca del perfil psicológico, social y político del señor Enning. De modo que en esta primera presentación el fin es claramente descriptivo o informativo.

Pero volvamos al momento en que se encuentran por primera vez el profesor y el niño protagonista. Mi intención es poner el acento en los detalles de esta primera secuencia pues ello nos servirá para hallar los significantes que contribuyen a elaborar el propio discurso fílmico.

La secuencia comienza con la llegada de Edmund a la plaza donde se encuentra el Schloss Charlottenburg (Palacio de Charlottenburg)⁴⁵². Se supone que el rapaz ha estado caminando un buen rato tras la fracasada venta de la báscula del señor Rademaker en las proximidades del barrio de Kreuzberg. Esto significa que Edmund ha realizado un trayecto de cinco kilómetros⁴⁵³ aproximadamente. Por tanto, y aunque sea una observación sin importancia, conviene indicar que para un chaval de doce años tal recorrido no deja de ser una distancia considerable. Esta información sólo nos sirve para darnos una idea de los largos desplazamientos que el niño protagonista debe realizar con el fin de obtener alimentos para los suyos (más obligado aún después de la frustrada venta de la balanza doméstica).

⁴⁵² Se trata de un imponente edificio perteneciente a la familia Hohenzollern que se construyó entre 1665 y 1705 en estilo barroco y cuyas dependencias forman un bello recinto. Dicho lugar se completa con unos jardines de estilo francés. Fue construido por el arquitecto Johann Arnold Nering como palacio de verano junto al río Spree para Sophie Charlotte (Sofía Carlota), mujer de Federico I. En 1790 se le dió la forma definitiva que hoy puede verse pues el jardín acoge diferentes museos. El palacio se encuentra en la zona urbana denominada City-West y la calle que da a la plaza del palacio se llama Spandauer Damm.

⁴⁵³ Este dato lo he obtenido gracias a la desinteresada ayuda de Juan Bautista Llinares. Pero mirando un mapa general de la ciudad he comprobado que, efectivamente, entre Kreuzberg y Charlottenburg (situada en City –West) hay un buen trayecto.

De manera que, al llegar a la estatua ecuestre, apreciamos al niño con una apesadumbrada mirada ya que parece expresar mucha inquietud. Esta presión psicológica creemos, sin duda, que es debido a la angustiante responsabilidad que tiene, la cual es más propia de un ser adulto que de un chaval. Por ello, cuando observamos el plano de aproximación a la estatua, donde advertimos a unos niños jugando alrededor de ella, nos resulta una situación de grave contraste al ver la siguiente imagen de Edmund cabizbajo y taciturno. Es un plano medio donde su mera presencia ya establece una estrecha relación con el espacio circundante. Al detenerse en el monumento **escuchamos** la alegría de unos niños despreocupados que están jugando. El júbilo infantil casi nos llega a molestar o incomodar. El hecho de habernos separado por corte directo este plano (Edmund acercándose a la estatua ecuestre) con el que lo precede (el plano general de situación) nos permite pensar en el imposible acceso de Edmund al universo lúdico de la infancia.

Además, la distancia marcada por la relación contigua de las dos imágenes subraya la profunda soledad del muchacho. Hasta aquí el narrador implícito ha evitado incorporar visualmente al protagonista con los niños. Esto supone un rasgo semántico sobre la marginación de Edmund en el juego de los niños⁴⁵⁴. Así, el carácter solitario de nuestro personaje queda aún más explícito, si cabe, con el seguimiento (por detrás de Edmund) de la cámara en *travelling* hacia adelante: nuestro protagonista se sienta y la cámara se coloca tras él como si estuviera espiándolo discretamente. Unos instantes después de este reencuadre se divisa, al fondo de la imagen, al profesor que hace el ademán de reconocer al niño. Un nuevo plano medio nos confirma el acercamiento de Enning hacia el protagonista. Pero también

⁴⁵⁴ No es un hecho aislado. Volveremos a ver de forma directa la exclusión de Edmund por otras pandillas. Durante el vagabundeo final veremos cómo pretende jugar a la pelota con unos niños pero no es bien acogido. También es expulsado por unos niños en el mercado negro donde malvende la balanza, así como en el escondite de la pandilla adolescente de Johan y Christal.

se mantiene, en *off*, el griterío de los niños jugando alrededor de la estatua, lo que refuerza la separación existente entre Edmund y el mundo ocioso de los niños. Y es en el siguiente plano donde recoge a los dos en la conversación que van a llevar a cabo.

Durante la conversación que ahora sigue pueden desprenderse, al menos, dos reacciones significativas para entender los móviles de nuestros personajes. En primer lugar, el enorme respeto que a Edmund le inspira el maestro. Sabemos ya de la educación forjada del protagonista en los tiempos del régimen nacionalsocialista. Además de dicha formación, el espectador también ha comprobado, en la presentación de la familia Köeller, cómo el niño encumbra y apoya incondicionalmente a su hermano mayor, Karl-Heinz, al participar en la campaña bélica.

En segundo lugar, cabe señalar el abuso infligido por el señor Enning al rapaz, que llega a ser tan cruel como cínico. Esta impresión se advierte en el plano sostenido donde mantienen la conversación que ahora nos ocupa. Al preguntarle el maestro por su hermano, Edmund le pone al corriente. Entonces el señor Enning le hace saber que comprende la situación de su hermano al reconocer que también él está sin empleo. Esta respuesta sorprende al niño porque le pregunta al profesor de forma exclamativa si ya no ejerce como tal. Decíamos que el hombre se aprovecha de la candidez del chaval cuando le contesta que ya no es maestro pues, según palabras textuales, *“las autoridades y yo no tenemos las mismas ideas de cómo educar a los jóvenes”*. El grado de cinismo llega en este momento ya que cuando profiere estas palabras el señor Enning comienza a acariciar el brazo y la nuca del niño. Esta manifestación del maestro ofrece una doble lectura. Por un lado, debe recogerse en su sentido literal, es decir, el hecho de que el educador haya sido un adepto del gobierno de Adolf Hitler. Por otro, cabe

entenderse como una advertencia al espectador de su condición de pederasta y su particular modo de instrucción escolar.

Todo esto se confirma en la segunda secuencia, es decir, al llegar a la casa donde se aloja el profesor Enning. Pero antes hay una breve escena que sirve de transición para la siguiente secuencia. Nos referimos a la espera del tranvía. Esta pequeña acción narrativa se justifica por incorporar a un conocido de Enning que fue seguidor del dictador alemán. De hecho, el intercambio de palabras nos obliga a inferir el sentido amargo de su queja porque antes el partido del poder parecía tener más dignidad o respeto al llamarse nacionalsocialista. Ahora, en cambio, se lamenta el vecino que sea tratado en términos peyorativos al denominarse nazi. Sin embargo, lo importante de la escueta escena es la observación dada sobre la población alemana. Se trata, en definitiva, de mostrar los rescoldos existentes de la ciudadanía que aún defienden las doctrinas del régimen autoritario. El narrador, sin embargo, ante esta escena urbana, recurre a una planificación sencilla y directa. Igual que hiciera en la conversación anterior entre el niño y el profesor, la cámara adopta una posición distanciada mediante un único plano americano para encuadrar a los tres personajes (el ciudadano, Enning y el niño). En lugar de emplear el juego alternativo de planos-contraplanos para destacar las reacciones de los personajes y, de este modo, implicar emocionalmente en la diégesis del relato, aquí se mantiene el plano con el fin de adoptar la focalización externa. Tal operación, como ya hemos visto en otras ocasiones, es la técnica narrativa usada sistemática y coherentemente por el narrador implícito. Esta decisión, pues, permite al espectador tomar una actitud más consciente de los hechos sin haber sido orientado de forma conductista. Dicho con otras palabras, el narrador invita al público a recoger los acontecimientos sin ningún tipo de coartada

dramática para que pueda asumir el efecto real de las imágenes y así poder reflejarse con su propia experiencia vital.

Una vez que el maestro y Edmund cogen el tranvía⁴⁵⁵ pasamos a la llegada a la casa aristocrática. Según lo que apreciamos por las imágenes, el mobiliario de la casa proviene de la alta burguesía. Es una construcción hecha a finales del siglo XIX, de diseño exclusivo, estilo modernista, de calidad (muebles, ventanas, balcón, la balaustrada, escaleras, la puerta de acceso, la fachada son algunas muestras evidentes de las características estéticas de la finca). Cuando el niño observa la elegante fachada pregunta, curioso, al señor Enning si vive en la casa. La respuesta del profesor deja entrever con mayor claridad su pasado político. Sabemos que no es el propietario de tan lujosa finca y, lo que es más importante, también comprendemos que está alojado gracias a un general nazi perteneciente a la nobleza por realizarle algún favor en los tiempos de esplendor. Por ello mismo, deducimos que el señor Enning debía ser (en el pasado histórico) un miembro radical del aparato nazi. Todas estas informaciones no han sido suministradas directamente por la puesta en escena o por los diálogos. Se trata más bien de sugerencias vertidas solapadamente por los diálogos. Y, sobre lo que acabamos de indicar, puede inferirse cuando le recuerda el profesor a Edmund el día que su padre le había enseñado un certificado falso para que no fuese inscrito en las juventudes hitlerianas. Admite el hombre que debía haberlo denunciado al partido pero no lo hizo al apreciar al niño.

⁴⁵⁵ Debe tratarse del transporte público que realizaba la circunvalación del centro urbano. También aprovechamos para indicar que es muy difícil localizar el área urbana donde puede estar la casa señorial pues por la enorme destrucción sufrida por los bombardeos resulta harto complicado de identificar. No obstante, creemos que toda la película transcurre prácticamente en el centro de la ciudad.

Respecto a los demás habitantes de la casa aristocrática, encontramos un notable contraste con el espacio doméstico cuya propiedad era del señor Rademaker. En primer lugar puede notarse el carácter oscuro y mortecino del interior. La iluminación y la poca vida reinante nos llevan a emparentarlo con el salón recreativo de *Roma, città aperta*, donde los oficiales nazis dedicaban los ratos de ocio a sus aficiones (tocar el piano, jugar a las cartas o simplemente beber...). También encontramos otra importante diferencia con la casa donde está alojada la familia Köeller. Ya hemos anotado el hecho de encontrarse poblada por cinco familias. De modo que en el domicilio de los Rademaker, pese a ser una casa de considerables dimensiones, se aprecia con claridad el carácter claustrofóbico, debido a la sobrepoblación doméstica. Sin embargo, en ésta apenas advertimos a cuatro personas. No hay apenas aliento hogareño y, además, resulta bastante expresiva la enorme despreocupación de sus vidas. Al llegar al salón vemos a una niña realizando juegos acrobáticos y danzando⁴⁵⁶. De repente descubrimos a una mujer ociosa, sentada cómodamente sin más preocupación que la de matar el tiempo. Junto a ella, pero dando la espalda a los recién llegados, advertimos a un hombre tirado en un sofá, tan despreocupado como la mujer, que reconoce al profesor dándose por enterado de su llegada. La imagen es clara: muestran una apatía absoluta. El señor Enning se acerca a ellos con pasos dubitativos y sumisos con objeto de entregar a la mujer el esmalte de uñas que le ha conseguido, aunque no ha logrado cumplir con todos los encargos pues no ha obtenido unos papeles para el señor. Poco después, cuando Edmund y el profesor se alejan, la joven señora solicita la opinión del hombre sobre el color del

⁴⁵⁶ Este detalle lo señalamos por contrastarlo con la casa de Rademaker. En ella también hay una bailarina. Pero las necesidades perentorias les obligan a centrarse únicamente en las preocupaciones primarias. De hecho, advertimos en la misma casa un cuadro con el motivo de una bailarina. Ello nos hace pensar en la diferencia profunda entre la clase media y la clase alta. Si en la primera sólo es un sueño, un deseo proyectado, en la segunda la chica puede llevarlo a la práctica pues no tiene que preocuparse de buscar alimentos y de mantener a la familia.

esmalte y éste opina que es demasiado chillón. Finalmente, la dama, mirándole despreocupadamente, le contesta que no entiende nada de mujeres. Encontramos en esta breve escena, pues, a un señor Enning haciendo de obediente siervo que se encarga de atender las peticiones de los señores de la casa.

Por lo tanto, es notable la diferencia en las preocupaciones de cada una de las capas sociales. Si en la clase media hay una enorme inquietud por la supervivencia cotidiana, la clase alta tiene cubiertas sus necesidades primarias y sus motivaciones se mueven más en el terreno de la frivolidad y de los placeres. Pero, dichos placeres poseen aquí una visión negativa para el narrador implícito pues presenta a los moradores de este espacio del mismo modo que hiciera en *Roma, città aperta*. Son personajes pervertidos, cuyas aberraciones van a conducir al descenso definitivo a los infiernos, es decir, a la propia muerte...

Esta inferencia debe darse por los gestos de los personajes. Durante el primer encuentro entre el señor Enning y Edmund hemos conocido los primeros detalles negativos del antagonista. Pero cuando entran a la casa aristocrática se producen nuevos signos que nos llevan a abundar sobre el retrato corrompido del ex-nazi y sus allegados. Por ejemplo, durante el saludo del niño protagonista a los inquilinos de la casa, aparece un hombre que se encuentra más próximo a Edmund y comienza a acariciarle el brazo. Luego, ya de forma más evidente, al llegar el profesor a su habitación comienza a abusar de Edmund aprovechándose de su inocencia e indefensión. Más tarde, en la desesperada visita del rapaz a la casa del señor Enning, volveremos a encontrar una nueva insinuación. Aunque en este caso será el noble quien se aproveche de su propio *status* para arrebatarse al profesor Enning al chico que se había traído con el fin de satisfacer sus

perversiones sexuales. En suma, queda claro con estos apuntes el clima degradado que hay en el marco espacial de los antagonistas: un lugar siniestro donde, por un lado, reconocemos buen gusto, lujo y comodidades, pero por otro lado apreciamos un espacio depravado que carece de aliento vital. Y ambos rasgos guardan enormes similitudes con los personajes negativos de *Roma, città aperta*. En este sentido y dada la coincidencia de ambas películas creemos que esta observación delata la postura del narrador implícito frente a la catadura moral de los nazis.

Pero ahondemos un poco más en el personaje del señor Enning, con la intención de poder desarrollar las tremendas consecuencias que se derivan de su falta de ética. De este modo, también podemos entender mejor la reacción final que tiene el profesor con el niño. Recordemos que actúa siempre a escondidas y temeroso de ser localizado por el barón nazi: desde que entra en la gran casa camina con sigilo ante el miedo de ser descubierto, hasta la irrupción imprevista del general prusiano en la habitación del señor Enning. Hay, además, una pequeña escena en medio de las situaciones descritas que igualmente sugiere la actitud temerosa del antagonista del film. Pero, sobre dicha situación, nos interesa destacar el tratamiento plástico de la imagen ya que nos recuerda a un motivo iconográfico del cine de terror. Estamos refiriéndonos al momento en que Edmund y el señor Enning suben por las escaleras de la casa aristocrática y se cruzan con un hombre que va en sentido contrario a ellos. El hombre se detiene y entretanto la cámara efectúa un *travelling* corto hacia adelante para aproximarse a los personajes. El recién aparecido pregunta, curioso, al maestro por el niño y aquél le dice que es un antiguo alumno. El hombre, del que sólo sabemos que debe ser otro de los moradores de la casa, insinúa al profesor que entiende el verdadero motivo de la visita del niño a la casa. Entonces Enning es informado de que el dueño se encuentra en la terraza.

Durante este cruce de palabras, en medio de las escaleras apreciamos unas sombras alargadas sobre la pared. Esta última imagen nos remite a una serie de elementos de la puesta en escena específicos del género de terror: una larga escalera de caracol, las sombras de los personajes proyectadas en la pared y un hombre llevando a su “presa” para satisfacer sus oscuros deseos... Tal motivo visual acentúa el concepto de lo siniestro si atendemos a la definición freudiana de *Unheimlich*: lo siniestro proviene de lo extraño en el mundo familiar o cotidiano.

La intención, pues, del narrador es generar cierta atmósfera de misterio, de zozobra con el espacio que ahora nos ocupa. No debemos olvidar que todas estas escenas han sido presentadas a modo de crónica cotidiana en el marco de la posguerra: un profesor encuentra a su antiguo alumno y lo invita a su casa. El encuentro es fortuito y muy común en cualquier paisaje urbano. Por tanto, el hecho de presentarnos una circunstancia anodina con cierto sesgo tenebroso contribuye a proporcionarnos el acento siniestro comentado arriba.

Hasta ahora hemos visto gestos licenciosos del señor Enning hacia Edmund



y nos tememos que al conducirlo a su espacio privado tendrá ocasión de seguir aprovechándose del niño. Aunque ignoramos las nocivas consecuencias que van a acarrear este encuentro intuimos que ello, como en

el universo fílmico del género de terror, nos anuncia un mal augurio al destino del niño. Una vez que el espectador sabe quienes son los personajes negativos y conociendo, además, el contacto interesado y deshonesto que tiene con Edmund, no es muy difícil pronosticar un fatal desenlace tras comprobar la enorme cobardía del maestro Enning. Esta cobardía queda definitivamente confirmada en la habitación, cuando el pederasta decide ayudar a Edmund encargándole la venta del disco de un discurso del Führer. El hombre le exige al rapaz que no diga a nadie de la venta del disco. Pero esta exigencia obedece más al hecho de querer asegurarse de que nadie se entere de su venta. El profesor fue un hombre importante del aparato y su descubrimiento pudiera ir en contra suya, tiene miedo de ser desenmascarado y vengado ante su gesto poco fiel a sus principios políticos. Por tanto, esta miedosa actitud abunda en la cobardía del personaje adulto que, al final del film, quedará definitivamente de manifiesto ante el desentendimiento del parricidio del niño. Todas estas deducciones las hacemos a través de la observación, o sea, mediante una perspectiva externa que nos ayuda a sacar conclusiones sobre las pistas arrojadas en las acciones. Este ejercicio activo del espectador ha sido facilitado por un narrador implícito cuyo papel es suministrar las descripciones de los sujetos - objetos diegéticos para darles una orientación semántica. Pero la significación de los objetos viene dada por la dimensión metafórica, o por el efecto acumulativo de signos que son vectorializados hacia una dirección concreta. De modo que la captura de las imágenes, de forma sencilla y directa, genera un aire de relativa espontaneidad. Y la elección de unos signos y no de otros facilita la transferencia expresiva de los elementos significantes para producir un sentido unívoco a dichas imágenes.

Por último, quisiera destacar que el plano medio corto de la conversación se mantiene hasta la llegada del general a la habitación.

Rossellini conserva esta sobria planificación con el evidente objetivo de centrarse exclusivamente en los dos personajes y de este modo ir directo al enunciado. En dicho diálogo también sabemos más cosas de la vida de Edmund. Cuando el profesor le interroga sobre si en la escuela ahora le hablan de democracia, el niño ignora lo que le está preguntando. Mientras sucede este detalle, el señor Enning comienza acariciar la nuca del chaval. Así el espectador puede deducir el grado de inocencia que tiene Edmund. No tiene conciencia real de las circunstancias políticas (no sólo por la democracia sino también referente al anterior régimen político) ni tampoco de las verdaderas intenciones del señor Enning. También descubrimos que el niño no acude a la escuela ante la responsabilidad de ayudar a los suyos. Además, descubrimos un dato importante sobre el pasado de su hermano Kart-Heinz. Al informar al profesor de que en su familia sólo cuentan con tres cartillas de racionamiento el niño le aclara que su hermano mayor no se ha presentado todavía en la comisaría ya que “...*combatió por las calles hasta que llegaron los americanos y ahora tiene miedo*” de las represalias. Esto significa que ante la llegada de los rusos Kart-Heinz siguió luchando, lo que le define como un nazi antibolchevique pues sólo abandonó las armas cuando el ejército norteamericano pisó la ciudad. Dicho de otro modo, pese a que la ciudad fue liberada del yugo nazi por los soviéticos, todavía hubo combatientes radicales alemanes que siguieron luchando como francotiradores.

Estas últimas palabras sirven para explicar los motivos que han llevado al niño a informar sobre su hermano y la circunstancia de haber acompañado al profesor hasta ahí: solicita algún trabajo para poder ayudar a su familia. Pero es este el momento en que entra en escena el barón. La irrupción del nuevo personaje se nos muestra con otro plano medio para encuadrarnos el espacio con ellos tres (el barón, el profesor y Edmund). Lo

importante de la escena es la presentación que hay sobre la marcada diferencia de *status* entre el señor Enning y el oscuro noble. Sin embargo, la cámara vuelve a encontrarse a una prudente distancia de los acontecimientos y, gracias al mencionado plano medio, expone la situación: la adusta expresión y el tono severo del general de la nobleza prusiana, los saludos reverenciales del señor Enning, así como su actitud sumisa y obediente nos invitan a pensar en el hecho de que las relaciones jerárquicas entre los dos adeptos al nazismo están muy marcadas. Tales diferencias suponen, pues, para el espectador la recreación de un estado de cosas producto de la mera observación de la realidad posbélica. El poder está regido por la privilegiada posición social y tal condición convierte a las capas inferiores en peones o figuras serviciales con el fin de recoger las migajas ofrecidas por aquellos gracias a los favores o encargos.

Así pues, todas estas apreciaciones han sido sacadas a través de una sencilla planificación cinematográfica cuyo único objetivo, en realidad, es llevar a la práctica la concepción pedagógica del pensador checo Jan Amós Comenius⁴⁵⁷. Comenius en su *Didáctica Magna* “considera que la dificultad para aprender proviene del hecho de que las cosas no se enseñan a los alumnos por visión directa sino mediante aburridísimas descripciones. Enseñar mediante la descripción dificulta que el alumno pueda fijar las ideas en el intelecto. Comenius argumentaba que en las sociedades primitivas sin instituciones educativas, en las que la educación partía de la experiencia, la evolución había sido más importante que en las civilizaciones que utilizaban

⁴⁵⁷ Rossellini tuvo el proyecto de realizar una producción televisiva sobre esta figura del siglo XVIII. Aunque finalmente no la llevó a cabo entiendo que la figura de este notable profesor y filósofo es un referente importante en los planteamientos estéticos de Rossellini en su etapa televisiva. Creo, sin embargo, que tales bases son muy próximas a sus películas y la que ahora nos ocupa no queda exenta de ellas.

métodos descriptivos”⁴⁵⁸. Esto nos lleva al hecho de que, para Roberto Rossellini, los conceptos son más importantes que las imágenes. Por ello mismo apostaba por una plástica visual que vehiculara eficazmente las ideas que se pretenden transmitir, de manera que las imágenes de sus películas proyectan directamente la mirada de las cosas con el fin de apelar a la conciencia a través de la experiencia cinematográfica. De ahí que la idea rosselliniana de “imagen esencial” no sea más que una actualización de la “visión directa” de Comenius. El pensador checo reivindicaba el método de conocimiento a partir de la experiencia. Reclamaba la visión directa de las cosas que ayuda en gran medida al desarrollo del hombre y al de la sociedad, otorgando más calidad y cantidad de saber.

10.10.2. Segundo escalón: la banalidad del mal.

La segunda visita de Edmund al señor Enning es mucho más escueta que la primera. Ésta tiene una extensión temporal de seis minutos⁴⁵⁹ mientras la que ahora nos ocupa dura un minuto y cuarenta cinco segundos y es resuelta con tan sólo tres planos. El nuevo encuentro se produce en el bloque séptimo, según la estructura establecida en el análisis sobre su peculiar vertebración dramática. Recordemos que Edmund acude a su mentor tras la acuciante situación doméstica. Eva regresa a casa después de hacer una visita a su padre que se encuentra en el hospital. Al llegar la hermana de Edmund a casa, Karl-Heinz le informa del corte de la luz porque alguien ha saboteado la corriente. A raíz de esta noticia comienza la vieja discusión sobre la moralidad de cada uno de los hermanos. Edmund

⁴⁵⁸ Quintana, Ángel: *Rossellini en España: proyectos y realidades*. Actas del VI Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, págs. 293-306.

⁴⁵⁹ Esta primera visita está resuelta con 13 planos.

está presente y emprende la iniciativa de buscar alguna solución a la desesperada circunstancia doméstica. La secuencia termina con las acusadoras palabras del hermano mayor sobre los flirteos de Eva con los americanos. De ahí pasamos al niño protagonista llegando a la casa señorial donde reside el profesor Enning y al que, providencialmente, encuentra justo en la puerta de entrada. Pero, en esta ocasión, el maestro de Edmund va a actuar egoísta y agresivamente al ver cómo el general prusiano se lleva el niño que había traído el señor Enning.

Así pues, la secuencia que precede al segundo encuentro de Edmund con su viejo profesor de la escuela, es decir, aquella que presenta la nueva discusión entre Eva y Karl-Heinz está planteada como una operación dramática que conduce al niño a su propia muerte. En realidad, la acción doméstica tiene un efecto acumulativo por su carácter redundante. La desesperada situación familiar ya fue expuesta en el comienzo del relato. Sin embargo, esta descripción tiene aquí el objeto de transmitir al espectador la imposible salida a la asfixia vital y moral. El reiterado anquilosamiento de los Köeller, con la angustia de la supervivencia cotidiana, la llegada al día siguiente del padre moribundo (que ahora se encuentra ligeramente recuperado por su estancia en el hospital, pero también ello supondrá una boca más que alimentar), las dificultades domésticas (la mala relación con los inquilinos y propietarios, así como el corte de la luz) y también el enorme peso de conciencia de Eva y Karl-Heinz, les acogota el raciocinio de tal modo que se ven envueltos en un importante conflicto moral. Por ese motivo, el niño, al ver la parálisis de sus hermanos toma la iniciativa de salir de nuevo en busca del viejo maestro, al tener la esperanza de recibir alguna ayuda⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ En la recompensa que el señor Enning entrega a Edmund, proporciona unos exigüos 10 marcos de los 200 que obtuvo el rapaz de su comercio con el disco del discurso del Führer en el Palacio de la Cancillería.

Por otra parte, la secuencia del segundo encuentro del niño con el profesor, aún siendo breve, tiene un peso dramático importante en el film. No sólo por la emergencia discursiva del antagonista sino también por la exposición de los conflictos emocionales que se manifiestan en el rostro del chico. Edmund quiere ayudar a los suyos y se ve desbordado ante el enorme tormento interior que le produce esta visita. Hasta el punto de que dicho encuentro va a tener consecuencias trágicas.

Además, en estas dos visitas consideramos importante la figura siniestra y fantasmagórica del general aristocrático pues su significación simbólica permite sobredimensionar metonímicamente la población berlinesa que pertenece a la capa social privilegiada, al tiempo que la vincula estrechamente con el régimen nacionalsocialista. La presencia del general von Laubniz (Franz Trauberg⁴⁶¹) es tan inopinada, esporádica y puntual como ambigua. Resulta llamativo el hecho de que cuando aparece siempre vaya vestido de blanco, estirado, con expresión severa y envuelto en cierto halo de misterio, por lo cual parece describirnos a un **fantasma del pasado**⁴⁶²: cifrado en figura de poder en los tiempos de Hitler, el general de la nobleza nos es retratado como un hombre oscuro y escurridizo que controla todos los movimientos del profesor Enning. El barón acoge a éste en su domicilio por hacerle viejos favores durante el régimen nazi. Sin embargo, el señor Enning es un invitado condicionado a realizar sus

⁴⁶¹ Al parecer fue un viejo amigo personal de juventud de Roberto Rossellini. Llevaban veinte años que no se veían cuando comenzaron con *Germania Anno Zero*. Estuvo prisionero por los nazis y a partir del reencuentro se convirtió en uno de los colaboradores permanentes del cineasta. Ver en Aprà, Adriano: *Il mio metodo, Scritti e Interviste*. Venezia, Marsilio. 1987, pág. 61.

⁴⁶² Del mismo modo podemos considerar como *fantasma del pasado* la presencia sonora de Hitler cuando Edmund vende un disco con los discursos del canciller alemán a los americanos. La voz del Führer planea por entre las ruinas. La cámara efectúa una panorámica sobre los edificios destrozados, pero también asisten estupefactos (como nota de humor negro) un padre y un niño al sentir la presencia de un fantasma del pasado.

servicios. Dicho con otras palabras, el maestro de Edmund es un sumiso esbirro que acata las órdenes como si fuera un militar de rango inferior. Esta diferencia jerárquica queda visualmente manifiesta al colocar al general durante las dos apariciones en una posición más elevada respecto al señor Enning. En efecto, si durante la primera situación el profesor está sentado y hablando con Edmund (lo que le obliga a levantarse de inmediato y alejar momentáneamente al niño), en la segunda se encuentra en la calle avistando, a unos metros de distancia, al barón en los escalones de entrada de la casa. Pero las diferencias jerárquicas también se manifiestan por los gestos reverenciales que el profesor efectúa al antiguo militar de condición aristocrática (en esta segunda ocasión levanta su sombrero como signo de respeto y sumisión).

Sin embargo, pese a encontrarnos con dos personajes negativos pertenecientes a capas sociales muy diferentes, ambos poseen dos características comunes. La primera es de orden político y la segunda presenta una connotación más bien simbólica. Respecto a la primera coincidencia cabe señalar que el barón y el profesor son seguidores del nazismo y durante el tiempo diegético se encuentran discretamente apartados de la realidad sociopolítica del país. Son dos personajes que dan la espalda a la actual situación y se recluyen en una lujosa y enorme casa señorial⁴⁶³, convertidos en seres de un tiempo pretérito cuya presencia sólo les convierte en figuras amenazantes del futuro (sobre todo por los perniciosos efectos psicológicos a los que somete a Edmund). La búsqueda de dinero y la lucha por la supervivencia no son tan acuciantes como en los personajes de clase media acomodada que, tras la guerra, han visto

⁴⁶³ El abandono y las bombas rusas han convertido al inmueble aristocrático en un caserón destartado y lúgubre llegando a tener ciertas resonancias con la iconografía del género de terror, es decir, aquellos castillos y pequeños palacios poblados de fantasmagóricas figuras que pertenecen al pasado.

mercados sus privilegios sociales. Por tanto, el lujo y las comodidades quedan aquí expuestas como un profundo contraste respecto a la mayoría de los berlineses, que están representados por las cinco familias afincadas en el domicilio de los Rademaker. Además, existe un detalle significativo que sirve para marcar, del mismo modo, las diferencias vitales entre las dos capas sociales. Nos referimos al hecho de que en la clase media, los personajes que conviven con la familia Köeller están continuamente moviéndose. La extrema situación cotidiana les empuja a estar desplazándose de forma ininterrumpida, lo que delata el intenso estado emocional en que se encuentran. En cambio, los moradores de la mansión del barón von Laubniz carecen completamente de aliento vital. Están presentados de forma estática, cual si fueran muertos vivientes.

La segunda característica es de orden simbólico-sexual. Los niños que traen al inmueble son seres inocentes (ignoran las verdaderas intenciones de éstos y ni siquiera entienden de doctrinas políticas) y fáciles presas para satisfacer sus caprichos sexuales⁴⁶⁴. Edmund será, pues, una víctima del contacto con el mundo vampírico y depredador⁴⁶⁵ del nazismo el cual mantiene la creencia nietzscheana de la destrucción del hombre débil y de la lucha permanente por la supervivencia del hombre forjado a sí mismo con objeto de mantenerse en el poder. La noción del superhombre como garante de la especie humana se manifiesta explícitamente en la escena de la calle, cuando Edmund reclama la ayuda del profesor ya que su padre está muy grave y teme por su vida. La emergencia del mal afectará al niño

⁴⁶⁴ En este sentido, no resulta demasiado descabellado establecer con el profesor y el noble general un símil con el vampirismo. Son “depredadores” que necesitan saciar sus apetitos sexuales. En cierto modo son fantasmas cuya representación social en la realidad política del momento ha expirado completamente.

⁴⁶⁵ El perfil de Ingrid, la amante de Marina y colaboradora del oficial Bergmann, en *Roma, ciudad abierta*, es igualmente vampírico y depredador. Véase en el análisis de *Roma, ciudad abierta*, el apartado 5.2.2. Presentación de Marina y de Ingrid. pág. 186.

protagonista ya que producirá la muerte⁴⁶⁶ de su padre y finalmente la suya. Veamos con detalle estas inferencias semánticas que convierten a *Germania Anno Zero* en un discurso totalmente pesimista.

Durante la primera aparición del barón von Laubniz le vemos abrir la hoja de la puerta y acceder a la habitación del profesor sin siquiera llamar. El aristócrata comprueba, en un tono severo, la vuelta a casa del señor Enning. Cuando el maestro advierte la presencia del general se incorpora para acercarse solícito. Curiosamente la cámara se va a la derecha siguiendo el desplazamiento del profesor en la misma dirección. Este movimiento panorámico permite reencuadrar a los tres personajes: en el centro de la imagen el barón, a la izquierda se sitúa el niño y el profesor al otro lado (de espaldas a la cámara).

Resulta, pues, evidente que el narrador implícito dirige la mirada del espectador a la figura que acaba de aparecer. La dirección de mirada converge en el punto central del plano precisamente por su papel dominante. De forma sencilla e inmediata percibimos al general como figura que infunde temor y respeto al señor Enning, pues éste queda anulado visualmente en la escena al dar la espalda a la cámara. Pero sigamos la acción narrativa. El viejo maestro presenta a Edmund como un antiguo alumno y el barón von Laubniz se aproxima al chaval para cogerlo suavemente por el mentón durante unos segundos. Tras este ambiguo gesto (entre tierno y morboso) a Edmund, se dirige al señor Enning para preguntarle si hay novedades sobre el encargo que le había mandado. El tono del general aristocrático sigue siendo adusto después de que su

⁴⁶⁶ Recordemos que, desde el comienzo de la película, la muerte planea constantemente: el paisaje muerto de una ciudad, el niño protagonista cavando fosas, el encuentro con un caballo exangüe, la mortecina presencia de su padre... son algunos de los rasgos semánticos que conducen a la muerte del futuro sancionador por una falsa moral.

servicial invitado nazi le informe sobre el escaso éxito que ha tenido con el encargo, por lo cual aquél le recuerda que debe salir para ello. El señor Enning asiente verbal y sumisamente ante la orden del general. Entonces, el barón se da la vuelta, sale de la habitación y el profesor se dirige a la puerta, presuroso, para cerrarla. Acto seguido es cuando encarga a Edmund la venta del disco del discurso de Hitler.

Ignoramos de qué se trata el encargo que el general ha pedido al maestro Enning. Pero el hecho de que el espectador desconozca el objeto del recado convierte al barón en un personaje ominoso e inquietante. Sin embargo, la mayor accesibilidad y vulgaridad del viejo maestro nos recuerda al carácter siniestro de la **trivialidad del mal**⁴⁶⁷, en expresión de Hannah Arendt respecto al caso del teniente coronel de las SS Adolf Eichmann, uno de los mayores criminales de la historia. Para la filósofa alemana, en realidad, Eichmann constituía el modelo perfecto del *hombre-monstruo*⁴⁶⁸ por tratarse precisamente de un personaje vulgar y banal. También Rick Altman, con una orientación similar, plantea la figura del *monstruo* en términos lingüísticos en el interior del género de terror cinematográfico. Altman precisa que las películas de terror recogen la figura del monstruo de la tradición literaria del siglo XIX la cual adquiere una fuerte dependencia narrativa:

⁴⁶⁷ En otros ámbitos cinematográficos de más reciente cuño hallamos planteamientos similares sobre la banalidad del mal. *Funny Games* (1997) de Michael Haneke, a través del fuera de campo, el montaje y algunos dispositivos distanciadores (como la mirada a cámara o el rebobinado de cinta) cuestiona la representación audiovisual de la violencia. *Elephant* (2003) de Gus Van Sant guarda enormes resonancias con el film mencionado arriba y posee una estructura poliédrica sobre los distintos puntos de vista de varios personajes de un instituto, en sus triviales avatares de una jornada. Aquí la violencia se expone como el síntoma de una civilización alienada y alejada de la noción de lo real.

⁴⁶⁸ Arendt, Hannah: *Eichmann en Jerusalén (Un estudio sobre la banalidad del mal)*. Barcelona: Lumen. 2003, pág. 401. Volvemos a retomar la idea de lo siniestro en lo extraño de lo cotidiano. Pero igualmente encontramos una estrecha analogía con la expresión iconográfica del terror. Este tratamiento del personaje nos permite estar, de algún modo, más cerca de la ficción cinematográfica que del documental. Se trata, pues, de un elemento dramático que permite espolear la minimizada acción narrativa.

“Al hacerlo, perpetúan claramente el significado lingüístico del monstruo como “ser inhumano amenazador”, pero al mismo tiempo, al desarrollar nuevos lazos sintácticos, generan una importante serie de nuevos significados textuales. En el siglo XIX, la aparición del monstruo se encuentra invariablemente ligada a una ruptura de límites de carácter romántico, al intento de un científico humano de interponerse en el orden divino. En textos como *Frankenstein* de Mary Shelley, *La recherche de l'absolu* de Balzac, o el *doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, una estudiada sintaxis iguala al hombre y al monstruo, atribuyéndoles a ambos la monstruosidad de estar fuera de la naturaleza tal y como la definen la religión y la ciencia establecidas. En el cine de terror, otro tipo de sintaxis iguala rápidamente la monstruosidad no con el exceso de actividad de una mente decimonónica sino con el exceso de actividad de un cuerpo del siglo XX. Una y otra vez, el monstruo se identifica con el apetito sexual insatisfecho de su contrapartida humana; se establecen así, con unos mismos materiales “lingüísticos” primarios (el monstruo, el terror, la persecución, la muerte), significados textuales totalmente nuevos, de carácter más fálico que científico.”⁴⁶⁹

J. F. Tarnowsky, en cambio, desde una aproximación más teórica plantea en las películas fantásticas una correspondencia en la identidad humana con aquello que niega ésta:

⁴⁶⁹ Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación. 2000, págs. 302-303.

“La perspective théorique juste (où va se jouer l’essentiel des éclaircissements qui vont suivre) consistera donc d’abord à ne pas considérer ces “créatures” comme des “éléments” ou des **termes élémentaires** (ponctuellement présents” au film), mais comme des **termes relationnels**: loin d’être de simples “presencias” **DANS** le film, et dont la généralité (faussement abstraite) n’est qu’une “généralisation”, elles sont la **matérialisation d’une relation**, qui est celle (transgressive) **d’identité ou de différence niées a l’humain**, relation qui dans sa généralité (vraie) sera, on va le voir, générative á **un** niveau spécifique, **DU** film même.”⁴⁷⁰

Con todo lo dicho, creo, por tanto, que el profesor Enning se emparenta bastante con ese monstruo que se adscribe en el siglo XX. Por ello, también considero su parentesco con la figura de Eichmann. Ambos se perfilan como hombres vulgares cuya única aspiración es mantener la limitada condición privilegiada por su estrecha vinculación al aparato nazi. En el caso concreto del maestro Enning es gracias a su dependencia del general de la nobleza la que le lleva emular el *status* superior que desearía alcanzar.

Estas últimas observaciones quedan explícitamente confirmadas con la segunda y tercera visita de Edmund a la casa del barón. Veámos cómo se

⁴⁷⁰ Tarnowsky, Jean – François: *approche et définition (s) du fantastique et de la science – fiction cinématographiques (I)*. Positif n° 195 – 196. Julio – Agosto 1977, págs. 57-58: “La perspectiva teórica justa (donde se juega lo esencial de las puntualizaciones que siguen) consistirá pues, ante todo, en no considerar estas “criaturas” como “elementos” o términos elementales (puntualmente “presentes” en el film), sino como términos relacionales: lejos de ser simples “presencias” EN el film, y cuya generalidad (falsamente abstracta) no es más que una “generalización”, son la materialización de una relación que es la (transgresiva) de identidad o diferencia negadas a lo humano, relación que en su generalidad (verdadera) será, como veremos, generativa a un nivel específico DEL film mismo”.

desprenden y articulan cara al desenlace final. Pero antes considero oportuno hacer una serie de reflexiones en torno al conflicto que subyace en el cine de Rossellini para comprender mejor cuáles son las operaciones empleadas a la hora de implicar emocionalmente al espectador en el discurso fílmico.

Primero debo señalar que el segundo encuentro del niño con el profesor está ligado a través de un encadenado con la acción anterior. Al término del mismo, vuelve a presentarse otra transición similar para llevarnos a Edmund al hospital donde está ingresado su padre. Estos encadenados tienen la clara vocación de establecer una corta elipsis narrativa con el objeto de comprimir el tiempo diegético de la narración y, de este modo, desarrollar un ritmo más vivo y angustiante. El narrador implícito debe someter esta estrategia con el montaje ya que la **ocularización cero** produce un claro distanciamiento dramático en la acción. Pues como vimos en su momento, el punto de vista narrativo también se gestiona por lo que se **ve** en el relato. En este caso no hay ninguna figura narrativa intradiegética que está siendo testigo de los avatares de Edmund. Más bien estamos ante un *nobody's shot* donde el narrador hace acto de presencia para establecer sus marcas de enunciación. Ya veremos en los tres planos de qué forma surge esta instancia narradora. Pero quedémonos, de momento, con la idea de que los emplazamientos o los movimientos de cámara pueden evidenciar la presencia del sujeto de enunciación. Ahora bien, su presencia no es, del todo, independiente respecto a los desplazamientos de los personajes en el interior de la diégesis. El hecho de conducirnos la mirada sobre todo lo que acontece a los personajes y de suministrar la misma información de los actantes sobre los espectadores permite compartir coetáneamente las emociones de aquellos

sobre éstos. Aquí es donde interviene el otro factor narratológico que ya apuntara Gérard Genette⁴⁷¹ a la hora de establecer las relaciones de conocimiento entre el narrador y el personaje. El **saber** del lector/espectador es idéntico al que tiene el narrador respecto a las figuras narrativas de la historia. En *Germania Anno Zero* no tenemos acceso a los pensamientos o sentimientos de los protagonistas, de manera que el narrador se encuentra en una posición equivalente al personaje. Por tanto, la instancia enunciativa no dice más de lo que sabe el personaje. Así, el conocimiento contemporáneo de los acontecimientos de los personajes y del espectador facilita cierta impresión de inmediatez, de cercanía y “naturalización” dramática. Vayamos a ver cómo se lleva a cabo con objeto de que quienes estamos siendo testigos de los avatares narrativos de la película podamos constatar esta estrategia.

La secuencia que estamos estudiando comienza, tras el encadenado del rostro de Eva, con el plano general corto de Edmund corriendo en dirección a la cámara. Una panorámica de seguimiento a la izquierda nos conduce al destino del niño protagonista. Edmund acaba de avistar al señor Enning, aunque durante un par de segundos el espectador aún no tiene presente al viejo maestro en el campo visual. El rapaz avisa al profesor y éste pregunta qué es lo que le quiere. La reacción del señor Enning aparece en *off*, es decir, el espectador todavía no ha visto al antagonista de la película porque está en fuera de campo. La voz se hace presente convirtiéndose en figura fantasmal. Sólo cuando termina de responder, la cámara efectúa un movimiento panorámico tan veloz que me atrevería a definir realmente como un *barrido*. Este efecto visual imprime a la escena una sensación desasosegante y acuciante. Pero las aludidas percepciones son

⁴⁷¹ Genette, Gérard: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, págs. 244 – 248.

evidenciadas a través de la música extradiegética ya que refuerzan la expresión visual. Al mismo tiempo, este gesto semántico del narrador implícito nos prepara para la situación culminante de la escena. El violento desplazamiento visual de la cámara permite avisarnos del inminente peligro que va a suponer el contacto entre Edmund y su antiguo maestro de escuela.

Cuando la cámara encuadra la marquesina de la casa, vemos al señor Enning acompañado por un chaval. Simultáneamente a esta nueva visión, sentimos la voz del niño protagonista (durante un instante en *off*) que solicita la atención de su viejo docente (como si la exclusión del campo visual del niño lo marginara de la realidad en que se encuentra). Pero el señor Enning reacciona de mala gana ya que sólo parece interesarle el disfrute del nuevo niño que acaba de traerse. Por esta razón le sugiere a Edmund que venga al día siguiente. Tras esta insinuación, nuestro protagonista entra en el plano para insistir en que es importante lo que tiene que decirle. Estamos todavía en el primer plano y la música extradiegética sigue presente en un segundo término sonoro. Durante esta última acción Edmund se ha acercado a unos tres metros del profesor. Pero éste trata de quitárselo de encima diciendo una mala excusa: “*tengo trabajo, no puedo*”. En este punto la cámara realiza un *travelling* hacia delante, mientras el niño protagonista ha alcanzado las escaleras de la entrada para informar, desesperadamente, de la situación de su padre. El desplazamiento físico de la cámara aproxima a los personajes con objeto de subrayar el estado angustiante del rapaz. Efectivamente, el protagonista no lo exterioriza de forma verbal pero el *travelling* acentúa o intensifica el grado de desesperación que tiene para aferrarse al profesor, en quien confía como la última persona que puede ayudar a su familia. Esto podemos confirmarlo por el hecho de que, en la situación en la cual nos encontramos, es decir, la aproximación del protagonista al señor Enning (pese a la insistencia de éste

en que ahora no puede atenderle) nos es mostrada de espaldas a la cámara. De modo que el acercamiento del niño es mimetizado con el avance hacia adelante del aparato fílmico.

Seguimos todavía en el primer plano de esta secuencia. Lo que nos confirma la planificación de un plano largo con varios movimientos. Esta técnica permite mantener un montaje sintético. Algo muy alejado, por cierto, a los cánones del cine clásico donde la articulación de planos se basa en el analítico desglose para dirigir la mirada sobre una diégesis exenta del sujeto de enunciación. El montaje sintético, pues, prioriza la mostración del campo visual para crear la sensación de una captura fílmica de los elementos significantes. La descripción se transforma en expresión semántica del enunciado. Por lo cual las imágenes recogidas con cierto aire de espontaneidad facilitan la importancia de la **mostración**.

Pero volvamos al punto en que nos habíamos quedado, cuando el niño transmitía la preocupación por el estado de salud de su padre. El señor Enning no puede desprenderse de Edmund y decide actuar rápido para deshacerse de él cuanto antes. De ahí que le pida hablar sobre lo que pasa. Pero el niño, desea explicarse en privado. Este gesto que hace Edmund nos transmite una impresión de prematura madurez dada su corta edad. El profesor acerca su mano a la nuca del chaval que había traído consigo y le pide que espere un momento. Acto seguido el señor Enning baja las escaleras y se pone a caminar en dirección a la cámara hasta acercarse a un metro de la misma.

En este punto el niño protagonista le sigue y, cuando están suficientemente alejados del otro chaval, el maestro vuelve a preguntar a Edmund por lo que tiene que contarle. Sin embargo, nuestro antagonista no

deja de mirar hacia el chaval que le espera en la entrada de la casa. Pero Edmund, de tan preocupado, sigue con su intención de informar sobre la situación familiar, casi pensando en voz alta para sí mismo: “*mañana saldrá del hospital...*” Después de pronunciar estas palabras el hombre se ha adelantado unos pasos y al ver que no le sigue, espera a nuestro protagonista. Estos pasos hacia delante dejan entrever al espectador las pocas ganas que tiene el profesor nazi de atender a Edmund. Su apresuramiento delata, por tanto, la intención de acabar rápido con el nuevo encuentro con el niño protagonista. Vuelve a mirar de reojo en dirección a la entrada de la casa del barón von Laubniz, que es donde le espera el chaval que acaba de recoger. Aquí, nuestro protagonista confiesa la extrema situación en la cual se encuentra su familia y que el espectador ya conoce perfectamente pues en realidad es un breve resumen de lo que llevamos visto hasta el momento: “*...pero en casa no tenemos nada que comer...*” En el transcurso de esta confesión personal advertimos a un señor Enning totalmente aséptico e insensible: su rostro manifiesta una absoluta despreocupación hacia Edmund. El contraste entre la extrema situación del niño y el desinterés por parte del viejo profesor obliga al espectador a reaccionar empáticamente con aquél pese encontrarnos a una cierta distancia de la acción. Pero su informe aún no ha acabado y sigue explicando:

“... yo... no tengo trabajo. Eva tampoco y Karl no quiere presentarse a la policía para conseguir la cartilla.”

Aquí hay una velada crítica del rapaz hacia su idolatrado hermano mayor por su inoperancia. Al escuchar la delicada circunstancia de la familia Köeller, el profesor contesta de forma seca y abrupta que sabe cómo están pero que no ve la forma de ayudarle. Durante la confesión del niño

hemos podido observar un plano medio de los dos personajes que están en la imagen. Y la banda sonora musical nerviosa no ha cesado, aunque se escucha como telón de fondo. Entonces, Enning pregunta por el papel que puede hacer el viejo maestro por su familia. Edmund aclara que es su padre quien más necesita de cuidados y por eso había pensado en él. Aquí el profesor ya entiende la solicitud del rapaz y reacciona en un tono más antipático y agresivo que antes. No ve la forma de quitarse de en medio al niño y su propio enfado ayuda a emerger sus propias convicciones nazis: “*¡no hay nada que hacer...!*”. La cámara los sigue hacia atrás en *travelling*, mientras el antiguo docente expresa su enfado y se pone a andar dándole la espalda a Edmund. Pero aún continúa su réplica:

“... todos tenemos problemas. Y los viejos más. Has hecho lo que has podido. No se puede luchar contra el destino...”

Desasistido, al ver que el señor Enning no está por ayudarle se teme lo peor: “*Pero... ¿y si muere?...*”.

En el transcurso de las duras palabras del profesor Enning advierto un soplo de aire que revuelve el dorado cabello del niño protagonista. Este elemento natural contribuye a crear un signo vaticinador del desenlace dramático, al igual que ocurriera en la secuencia de *Roma, ciudad abierta* donde veíamos a Pina hablando con Don Pietro cuando ésta confesaba su situación personal y el escepticismo que le invadía en su creencia en Dios por no asistirle en la angustiante opresión del fascismo italo-germánico. Recordemos que el aire pasaba de ser un elemento aleatorio o azaroso a una expresión semántica del drama personal de la heroína romana. Pues bien,

aquí podemos encontrar una similar operación, que pronostica un negro augurio en el futuro próximo del niño protagonista.

Cuando el niño le pregunta al profesor qué pasa si muere su padre, la cámara los mantiene en plano medio. Ellos están frente a frente y al fondo se aprecia, desenfocado, al otro chaval que aún espera en la entrada de la lujosa mansión. Si detallamos esta menudencia es para destacar la composición triangular que presenta esta imagen. Ahora nos encontramos ante el momento en que se va a pasar al siguiente plano (el segundo de esta breve secuencia) por corte directo. Pero previamente escuchamos las inhumanas y terribles palabras que van a afectar de forma definitiva a nuestro protagonista:

*“si muere se acabó. Todos moriremos un día
¿Queréis destrozarnos por salvar a un viejo inútil?”*

El tono del señor Enning se hace más virulento conforme va terminando su alocución. Parece que con su enfurruñamiento pretenda resolver la ayuda al niño. Y casi sin haber terminado sus últimas palabras vemos aparecer, al fondo de la imagen, al barón von Laubniz vestido de blanco. El maestro Enning se percató de la presencia del general y se encara hacia éste alzando el sombrero con objeto de saludarlo templando el tono para ser más amable. Entonces, por corte directo, pasamos a un inserto. Se trata de un plano medio abierto que nos confirma la presencia del general. La música se mantiene ahora bajo unas notas más suaves y parsimoniosas, mientras vemos al general ponerse el monóculo con un gesto que denota cierta presunción autoritaria. Al cabo de un instante se dirige al maestro para preguntarle si el chico que espera en la entrada también es alumno suyo.

Sin embargo el espectador no ve⁴⁷² al señor Enning, sino que escuchamos su respuesta en *off* aclarando que es un joven amigo suyo. El general insta al chaval a que lo acompañe ya que pretende regalarle una cosa. De repente, se lleva al joven que se encontraba junto a él y desaparecen del campo visual introduciéndose en la casa. Por tanto, volvemos a encontrarnos por segunda (y última) vez al barón imponiendo su propia voluntad sobre el sumiso profesor. Con ese porte noble, expresión rígida, seca y escueta parece intimidar al señor Enning. Al mismo tiempo, su imagen desprende cierta aura de misterio y temor por presentárnoslo como un ave de rapiña controlando sus dominios y capturando con facilidad a sus víctimas.

Durante el tercer plano asistimos a la reacción del maestro Enning, al comprobar cómo el general ha cogido su “presa”. La imagen arranca en plano medio, tal y como se había quedado antes de realizar el inserto anterior: el profesor y el niño están cara a cara. Entonces el profesor se olvida, por unos momentos, de Edmund. La cámara sigue los movimientos del señor Enning que se manifiesta desesperado al ver que el barón le ha quitado su “caza”. Es aquí cuando la música vuelve a sentirse rítmica y nerviosa. Enning mira hacia arriba, pensando dónde estará von Laubniz con el chaval que ha recogido. La cámara muestra a los dos personajes (Edmund y el viejo profesor) en el mismo encuadre y, de repente, el hombre se dirige a nuestro protagonista para sentenciarle: “...ya te lo he dicho, déjate de sentimentalismos...”. Cuando termina de pronunciar estas palabras, significativamente, Enning ha llegado a las verjas que limitan la propiedad del general. Parece como si hubiese encontrado, sin querer, su propia prisión, su pérdida de libertad con el control de sus actos por el barón. Su rostro manifiesta con claridad impotencia y rabia. Entonces continúa con su

⁴⁷² Significativo es que cada vez que irrumpe el barón von Laubniz, el maestro Enning quede marginado visualmente.

pronunciamiento: “...*la vida es como es. Hay que afrontarla con valentía...*”. Aquí el profesor mira directamente a Edmund pues no ha terminado de manifestarse: “...*¿temes que muera tu padre?*”. En este punto la cámara efectúa un *travelling* lateral. En primer término se encuentra Edmund. El rostro del niño expresa sentimientos atormentados. Cabizbajo y callado parece verse contrariado, vencido y triste, al escuchar las duras palabras de su viejo profesor de escuela. El hombre no ha concluido su discurso de claras resonancias nazistas. Por ello, sus últimas palabras son las más gravosas para los sentimientos y pensamientos del niño protagonista:

“aprende de la naturaleza. Los débiles son eliminados por los fuertes. A veces es necesario sacrificar a los débiles. Es una ley de la que ni los hombres pueden huir. Es una derrota y se trata de sobrevivir. Vamos, Edmund. No seas necio y asume tu responsabilidad. Adiós.”

Al terminar la declaración, Edmund permanece en primer plano mientras el profesor ha salido del campo visual por la izquierda. Aquí la música emerge al primer término con un tema rítmico, espasmódico y desasosegante. Los golpes de percusión son respondidos por agudas notas de violín, que denotan los sentimientos heridos y angustiantes de Edmund que no ve posible salida para la supervivencia. La secuencia concluye con el primer plano del niño alicaído y cabizbajo mientras el viento sopla con fuerza y revuelve su rubio cabello.

Así pues, las operaciones que han sido más eficaces para generar una mayor dosis de veracidad son aquellas que tratan de crear el **efecto de realidad** con las técnicas del documental. Sin embargo la secuencia que

ahora estudiamos no practica en exclusividad dichas técnicas. Más bien nos encontramos con una de las cualidades específicas del estilo rosselliniano, esto es, la combinación de una serie de prácticas que se encuentran ligadas al Modo de Representación Institucional⁴⁷³ con otras que pertenecen al dominio del reportaje. Respecto al primero creemos indudablemente que está concebido con el fin de establecer un espacio homogéneo y articulado en la diégesis fílmica, de tal modo que sea perfectamente comprensible para el espectador al crear el narrador una orientación espacial destinada a las estrategias dramáticas del film. Estas articulaciones de la ficción que están férreamente formalizadas en el denominado cine clásico (véase a Griffith como fundador de estas normativas) las hemos comprobado aquí, aunque tampoco tenemos que olvidarnos de las otras técnicas cinematográficas que chocan con la escritura clásica, es decir, las documentales. En primer lugar Rossellini emplea los materiales profílmicos como **régimen orgánico**, en términos de Gilles Deleuze, para dar la ilusión de un espacio ya no sólo verosímil sino también autonómico o como objeto de expresión que transmita una realidad previa a la presencia del aparato fílmico:

“...Una descripción que supone la independencia de su objeto. No se trata de saber si el objeto es realmente independiente; no se trata de saber si se trata de exteriores o de decorados. Lo que importa es que, decorados o exteriores, el medio descrito esté planteado como independiente de la descripción que la cámara hace de él, y que valga para una realidad que se supone preexistente.”⁴⁷⁴

⁴⁷³ Burch, Noël: *El tragaluz del Infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* Madrid, Cátedra. 1991. Véanse especialmente, los capítulos VIII y IX, entre las páginas 171 y 231.

⁴⁷⁴ Deleuze, Gilles: *La imagen – movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.1996, pág. 171.

Sin embargo Deleuze aclara que la diferencia no tiene que darse entre decorados y exteriores para definir el **régimen orgánico**. Cuando habla del *neorrealismo* y la *nouvelle vague* lo hace también en términos de conseguir descripciones puras para desarrollar una función creadora y destructora:

“En realidad las descripciones orgánicas que presuponen la independencia de un medio cualificado sirven para definir situaciones sensoriomotrices mientras que las descripciones cristalinas, que constituyen su propio objeto, remiten a situaciones puramente ópticas y sonoras desprendidas de su prolongamiento motor: es un cine vidente, ya no de actante.”⁴⁷⁵

Existen, además, otras prácticas que nos acercan al género documental en los tres planos que hemos visto. Cabe destacar el empleo de una cámara que testimonia los sucesos para informar al espectador de cuanto sucede de forma neutral y distanciada. El aparato fílmico está constantemente moviéndose, al hacer las funciones de un observador que pretende mostrar todo lo que sucede a los personajes, para convertir la ficción en una suerte de experiencia vicaria sobre la propia realidad. Recordemos que Rossellini rodó la película con la intención de que se reflejara el paisaje mortecino de posguerra. Quería mostrar el aquí y el ahora del país vencido en la contienda internacional. Y el hecho de recrear los pequeños detalles cotidianos produce la ilusión de una verdad latente que se respira en la realidad.

Pero bien es verdad que, en la acción que hemos analizado, también recurre a movimientos de *travellings*, lo que explicita una disposición

técnica, es decir, una cierta previsión de los acontecimientos dramáticos. Esto, en definitiva, no hace más que abundar sobre lo que hemos planteado unas líneas más arriba, cuando hablábamos de la convivencia entre las técnicas cinematográficas del cine de ficción con las del reportaje. No obstante, el *travelling* aquí es empleado con fines de empatía emocional y no con carácter anticipatorio de los sucesos. Por tanto podemos concluir haciendo dos consideraciones a la vista de lo que hemos planteado a lo largo de este punto.

En primer lugar hemos visto cómo la cámara restituye la instancia narradora para testimoniar de forma distanciada con el fin de pronunciarse implícitamente sobre los acontecimientos. No obstante, debemos hacer aquí un matiz al respecto. Efectivamente el narrador procura manter una posición discreta frente a los hechos narrativos pero creo que el empleo de las diferentes técnicas cinematográficas ha contribuido a generar, en gran medida, una tensión en la propia materialidad textual del relato. Este conflicto, pues, supone una emergencia expresa del sujeto de la enunciación sobre el discurso fílmico planteado sobre la articulación de los gestos semánticos que hemos ido desgranando. Por otro lado, considero un elemento específicamente neorrealista como figura narrativa que potencia la significación dramática del film. El hecho de que la acción transcurra en la calle (el espacio simbólico fundamental de *Germania Anno Zero*) enfatiza el clima de muerte existente en el paisaje urbano. Ya vimos en *Roma, città aperta* que las calles escenificaban igualmente el peligro de muerte. Aquí, pues, ya no sólo constituye un elemento signifiante, sino que más bien produce el humus nutriente del discurso en el cual la muerte es la única salida. Por tanto, la atribución expresiva a la referencialidad se debe a ese tránsito de la mera captura de imágenes, mimetizando la realidad, a la

⁴⁷⁵ Deleuze, Gilles: Op. cit., pág. 172.

conversión del objeto en signo, en una alusión semiótica que, manifestada con una serie de operaciones fílmicas, deviene en intención de articular un discurso ético.

10.10.3. Tercer escalón: el peso de la culpabilidad.

Es imposible entender el último encuentro que Edmund tiene con su antiguo maestro si antes no estudiamos cómo se presenta la muerte del padre. No obstante, las razones de su estudio no obedecen sólo a las estrictamente dramáticas. Hay también aspectos que trascienden a las dimensiones narrativas. Éstos van desde los histórico-políticos hasta aquellos que provienen de la concepción cinematográfica de Rossellini. Veámos, al menos, de pasada cómo afectan, dichos aspectos, a la resolución del conflicto.

a) La muerte del padre como emergencia de una falsa moral.

Para empezar, creo importante señalar la repetición obsesiva del sentimiento de culpabilidad que tiene el padre de Edmund por su incapacidad de ayudar a los suyos. Creemos que este detalle forma parte de una estrategia de guión que sirve para indicar la imposible salida a la que se ve abocado el padre del niño protagonista. Recordemos la visita que Edmund hace en el hospital después de su segundo encuentro con el profesor Enning. Tras la natural alegría y los gestos cariñosos del padre por recibir a su hijo pequeño aquél comienza a lamentarse de su impotencia. El anciano enfermo dice:

“volveré a ser una carga. Ya no sirvo para nada... Sería mejor que me muriese. Incluso he pensado en acabar con esto de una vez. Pero me ha faltado el valor para morir. Arrastro esta vida que se ha convertido en un tormento para mi y para vosotros.”

Durante estas palabras vaticinadoras, el niño ha aprovechado el descuido de una enfermera para coger de un carrito el pequeño frasco medicinal que utilizará luego en el parricidio. Rossellini no tiene reparos en colocar el inserto del minúsculo recipiente en un primerísimo primer plano⁴⁷⁶. Este recurso denota la clara vocación de emplear un efecto dramático tan frecuente en el cine clásico: la inclusión del plano detalle o similares sirve para informar al espectador del carácter decisivo que tiene la información arrojada sobre esta imagen escalar. Este plano cerrado tiene un fin emocional en el interior de las normativas que prefiguran el cine clásico. Pero, además, intensifica el punto álgido del relato cinematográfico. Sin embargo, no es este el caso en la película que trabajamos, como voy a demostrar a continuación. Se trata de un mal augurio, de un gesto semántico que deviene en tragedia. Pero este fatal desenlace no se produce como consecuencia de la lógica causal impuesta en el cine clásico. Aquí se plantea más como una tensión latente que emerge desde el interior del devenir narrativo y no como una justificación dramática directa.

Me he detenido en esta reflexión para tratar de establecer un puente con la secuencia previa a la muerte del progenitor. La aludida acción narrativa se encadena con la que ahora nos ocupa. Concretamente quería

⁴⁷⁶ Si destaco este detalle es para señalar el carácter excepcional que supone encontrarse con planos tan cerrados. Ya he indicado en numerosas ocasiones que el plano medio es el que predomina en su cine. En definitiva, el hombre y sus circunstancias es la imagen simbólica de toda su filmografía.

hacer hincapié en la orientación dramática que tiene este segmento de la película. Sólo el tratamiento plástico de las imágenes ya nos permite comprobar su naturaleza ficcional. En efecto, tras el encadenado de la escena del hospital pasamos al domicilio de los Köeller. A partir de aquí, hasta el final de la película, vamos a apreciar imágenes inundadas de claroscuros. Son más expresionistas y tenebrosas que el resto de la película. Podemos observar en el comedor a la familia protagonista, que está envuelta en una atmósfera lúgubre e inquietante. Tales impresiones son sugeridas por el mismo clima visual creado mediante los altos contrastes provocados con las luces y las sombras tan representativas del expresionismo alemán de la República de Weimar.

La escena empieza con la preparación de la mesa para poder cenar. Es un plano general corto que trata de situar la acción. Durante esta primera parte de la secuencia escuchamos un motivo musical que anuncia una trágica situación. Kart-Heinz solicita la ayuda de su hermano pequeño para desplazar la mesa hacia el lugar más iluminado de la habitación. Entonces, la cámara aprovecha este desplazamiento de la mesa con el fin de llevar a cabo un tímido *travelling* hacia adelante y así acercarse a los hermanos Köeller. Pero, en el fondo, este movimiento no es más que un gesto de acercamiento a los pensamientos y sentimientos de la familia. Lo que vamos a ver a continuación es una serie de planos que nos transmiten el tormento interior que sufren los miembros de la familia. Tras comprobar el padre la escasez de alimentos admite apesadumbrado que *“hubiera sido mejor seguir en el hospital en lugar de volver a casa y atormentar a todos”*.

Por eso mismo vuelve a presentarse el sentimiento de culpabilidad y nulidad. Su insistencia llega a ser prácticamente sancionadora. En la tercera imagen de esta secuencia, que es un primer plano del padre, escuchamos sus

resignadas palabras por verse incapaz de ayudar a sus hijos. Y, mientras, pasamos a un plano medio de Eva, donde al fondo sigue viéndose al patriarca que no ha terminado con su autoinculpación: “...señor ¿por qué no me llevas a tu lado”. Pero Eva ataja de inmediato tales insinuaciones. El padre no parece convencido del reproche de su hija mayor y le aclara que sería una solución para liberarse del enorme sentimiento de culpabilidad que le pesa y también supondría menos carga para ellos. Sin embargo, Eva reacciona en este punto de forma más cariñosa y positiva animándole para que tenga paciencia, pues pronto se curará.

Estas últimas réplicas, las cuales insisten en los remordimientos que angustian al padre de familia, tienen una doble intención. Por un lado, orientan hacia el inequívoco destino deparado a este personaje de manera inminente. Por otro lado, manifiestan de forma explícita el discurso pesimista por el que va a desembocar el relato. En cuanto al primer punto cabe señalar que su delicada y patética circunstancia no sólo implica el aviso de su final. También va a servir como excusa para hacer un retrato más complejo (a nivel histórico-biográfico) y carnal del personaje. Aunque, por supuesto, en términos de estrategia dramática estas declaraciones nos van a llevar a dos consecuencias importantes: una, la preparación y culminación del parricidio. Y segunda, la reacción activa de Kart-Heinz que, ante la imprevista aparición de la policía municipal, decide entregarse.

En cuanto a la segunda intención, sobre la redundante actitud del padre por sus declaraciones autoinculporias, debemos recalcar que a estas alturas de la película el espectador tiene pocas dudas acerca de las escasas salidas esperanzadoras. Si desde el comienzo sólo se nos ha presentado muerte y destrucción, al llegar a este punto, donde nos hallamos ante el personaje más patético de la película porque está obligado, debido a su

delicada salud, asistiremos a la paulatina desintegración de cuanto le rodea: su mundo y su familia. Hay un instante del monólogo que a continuación vamos a comentar. El padre afirma:

“...si al menos estuviera viva vuestra madre... Pero me ha sido arrebatada. Todo me ha sido arrebatado. Mi dinero por la inflación... y mis hijos por Hitler... Debería haberme rebelado. Pero era demasiado débil... como tantos otros de mi generación.”

Esta impresión queda, no obstante, confirmada con los primeros planos del padre que aparecen durante esta escena. El rostro moribundo del patriarca queda realzado a través de una iluminación contrastada la cual transmite una iconografía plenamente tenebrista. De hecho, sus rasgos faciales huesudos delatan una prematura imagen cadavérica.

El protagonismo del padre en esta secuencia es innegable. Ya no sólo porque se trata de su última aparición, sino por los efectos que provocan sus palabras en los personajes que le rodean. Pero también las alusiones histórico-políticas nos permiten arrojar más luz sobre una generación alemana que no comulgaba precisamente con el nacionalsocialismo. Todo esto queda suficientemente plasmado en el quinto plano de la secuencia. Ésta presenta la singularidad de hacer un largo movimiento panorámico a través de los rostros de cada uno de los miembros de la familia Köeller. Mientras el hombre enfermo no cesa de manifestar sus pensamientos y sentimientos a los seres queridos, la cámara va pasando primero por Eva, luego por el hermano mayor, hasta llegar a Edmund. Aunque no cesa aquí el movimiento visual porque el aparato fílmico inicia el sentido inverso para volver a Karl y así mostrarnos un joven abatido, sollozando ante la triste

vida de su padre y ante su rabiosa impotencia por su inoperancia. En este punto, la cámara sigue de nuevo a Edmund, que se ha levantado de la mesa para llevar a cabo su plan. Para que no haya equívoco alguno, en esta nueva acción del rapaz, emerge la música extradiegética. Las notas agudas y atonales avisan de un inminente peligro amenazador. El niño protagonista primero acude a los fogones con la intención de preparar el té. Mientras el padre continúa (en *off*) con su discurso reprochando a su hijo mayor que tiene toda una vida por delante:

“Tengo los días contados. Pero tu aún eres joven. Todavía puedes hacer muchas cosas buenas. Demuestra que eres un hombre. Ten valor para presentarte. Verás como todo es más fácil para ti y tu familia. Eva y Edmund lo agradecerán... Y yo estaré orgulloso de ti.”

Durante estas últimas palabras la cámara efectúa un *travelling* lateral siguiendo a Edmund para mostrarnos su salida del comedor.

De modo que, mientras el espectador escucha las importantes declaraciones del progenitor, simultáneamente a ellas, también somos testigos de la mortal acción del niño. El desplazamiento de la cámara nos ayuda a prestar atención visual sobre los gestos del niño. Y para que el espectador no se pierda con ambas informaciones narrativas (el discurso del padre y los actos de Edmund) ahora escuchamos en *off* una información que forma parte de la retórica dramática, es decir, los datos aportados ahora son escasos o más bien nulos. Por tanto, juega el narrador en esta acción con la redundancia. Nos remite a la voz del padre para reforzar su presencia como víctima propiciatoria de su propia conciencia, del feroz combate por la supervivencia cotidiana y, sobre todo (porque es lo que moviliza el discurso

fílmico) encarna la perfecta figura de los seres sacrificados por quienes impulsaron la falsa y aberrante moral nazi desde el ámbito de lo cotidiano en el paisaje urbano.

Cuando Edmund llega a su habitación seguimos, pues, escuchando al padre enfermo:

“Tendrás fuerzas para vivir. Encontrarás trabajo. Podrás tener la cartilla número dos. No te rindas más. Termina con esta vida de animal acosado. Debes volver a vivir entre las gentes, tienes que volver al mundo. No es una vergüenza fabricar tu propio destino.”

No obstante, al tiempo que escuchamos el proyecto optimista para Kart-Heinz asistimos a los hechos del niño protagonista. Pero es importante señalar que, el hecho de mostrarnos dos acciones simultáneas (una en campo visual y la otra en *off*) nos da la pista de que la acción de Edmund no constituye una acción privilegiada. Y esto es lo que particulariza el cine rosselliniano: el hecho de presentarnos una acción tras otra sin solución de continuidad. Cada una de ellas no destaca por encima de las demás. José Luis Guarner explica esta singular cualidad del cine rosselliano en similares términos:

*“Lo que más sorprende en la escena del envenenamiento es que no se trata de la culminación de un conflicto dramático; tiene un creciente esplendor fúnebre -que luego reaparece sólo en las películas de Douglas Sirk *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) y *Tiempo de amar, tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1957)-,*

con la desgarradora confesión del viejo a sus hijos que la precede: en unos instantes vemos en todo su alcance la triste condición en la que el nazismo ha dejado a unos hombres, una familia, un pueblo, un país. Pero el interés de la escena no reside en su dramatismo, sino en el hecho de que el acto fatal del niño se muestra como un acto más de los que ha realizado desde el principio de la película.”⁴⁷⁷

En efecto, Guarner está queriendo señalar que, según el narrador implícito, el acto de preparar la mortal medicina en el té, para Edmund significa lo mismo que hurtar carbón o conseguir mercancías con que pagar el arrendamiento familiar. Son acciones en sí mismas honestas porque están impulsadas por el instinto de supervivencia y el vivo anhelo de contribuir a mantener a la familia. Sin embargo, desde el instante en que este grave suceso ha sido provocado por una ideología clasista y predicada por el nazismo se transforma en algo aberrante. Por tanto, de ello se deduce que, no se trata de mostrar tal gesto desde un ángulo dramático (pues como hemos apuntado arriba carece apenas de relevancia), sino desde una perspectiva moral. Por esta misma razón el crítico y amigo catalán⁴⁷⁸ de Rossellini afirmaba que es aquí donde *Germania Anno Zero* comenzaba:

“Todo lo que precede, organizado de una manera más bien tradicional aunque no desprovisto de una gran coherencia, no tiene otro objetivo que el de proporcionar, con

⁴⁷⁷ Guarner, José Luis: *Roberto Rossellini*. Madrid: Ed. Fundamentos.1985, pág. 52.

⁴⁷⁸ José Luis Guarner fue colaborador en *Sócrates* (1971) como ayudante de realización y junto a Juan García Atienza. Realizada en coproducción con TVE y rodada en Patones de Arriba, *Sócrates* se basó en los Diálogos de Platón, aunque fue improvisada y modificada día a día. Entre los técnicos de Televisión Española que participaron en el rodaje estuvieron: el director de fotografía Jorge Herrero, el decorador Bernardo Ballester -que tuvo que ser cambiado a mitad del rodaje por Giusto Puri Purini. El cineasta romano contrató personalmente al crítico José Luis Guarner por la amistad que les unió. *Sócrates* se emitió en TVE el 7 de mayo de 1971 dentro del programa Estudio Uno y fue repuesta el 14 de enero de 1978.

la mayor claridad posible, un punto de vista moral sobre un conflicto dramático muy simple: la resonancia de un acto monstruoso en la conciencia de un niño.”⁴⁷⁹

Así pues, mientras el espectador es testigo directo de la preparación del parricidio, el narrador, por instancia del mismo personaje, aporta a los suyos y a los espectadores una serie de datos biográficos acerca del continuo sufrimiento que ha padecido a lo largo de su vida. Ya he indicado más arriba que el personaje del padre es, sin duda alguna, el más degraciado de todos. Pero esta penosa impresión queda aún más reforzada con las informaciones que arroja sobre su trayectoria vital. Primero nos ha revelado su condición de viudo, por lo cual deducimos la soledad a la que se vio abocado. No sabemos cómo ha fallecido su mujer, tan sólo enuncia, incluso de forma reiterada, la idea de que todo le había sido arrebatado: la esposa, el dinero que había ahorrado y sus hijos⁴⁸⁰ por ser afines a Hitler. Por lo cual, lo importante es el reconocimiento de una vida desafortunada y agitada:

“...yo también fui soldado en la Primera Guerra Mundial... según tú (dirigiéndose, desde la cama, a Kart-Heinz) fue un juego de niños. Pero para mí no fue así. Partimos con las fronteras en alto, ocupamos media Europa y avanzamos hasta el centro de Rusia... Parecía que ninguna fuerza del mundo pudiera detenernos. Pero de repente todo cambió. Primero la derrota y luego la revolución. Incluso lloré cuando me arrancaron los galones. No se me puede

⁴⁷⁹ Guarner, José Luis: Op. cit. págs. 52 – 53.

⁴⁸⁰ Recordemos un pequeño detalle que redonda sobre las discrepancias políticas que tiene el padre respecto al nazismo. Cuando llegan el niño y el señor Enning a la casa del barón von Laubniz, el viejo profesor evoca una anécdota del padre de Edmund. Al parecer, el padre había pedido al maestro que intercediera con el objeto de que el niño no participara en las bandas militares infantiles. Este dato sugiere el esfuerzo del padre porque a su hijo pequeño no se lo arrebataran.

acusar de no haber sido un buen alemán. A pesar de ello, durante estos años tan difíciles... Ahora puedo confesarlo, no he esperado otra cosa que la caída del Tercer Reich y su destrucción. No quiero ni pensar cual hubiera sido la suerte del mundo si... si las cosas hubiesen sido de otro modo..."

A lo largo de esta alocución se han ido alternando planos medios del padre y de Edmund. Sabemos que los otros dos miembros de la familia están escuchando las tristes evocaciones del progenitor. De modo que, por su papel pasivo, figuran en un segundo plano. Lo que es importante es que gracias a estas últimas declaraciones nos enteramos de los avatares históricos que le tocó vivir al padre.

En efecto, el patriarca de los Köeller conoció uno de los períodos más convulsos de Alemania. En sus primeros años de juventud (a principios del siglo XX) se encontró con un país aislado respecto al concierto internacional. También presencié el origen de la Primera Gran Guerra, que fue provocado por el asesinato del heredero del trono austríaco (Francisco Fernando D'Este). Durante los primeros compases de la Primera Guerra Mundial, los alemanes comprobaron una unión social tan fuerte que no se había conocido desde los tiempos de la instauración del Imperio Alemán. El padre vivió los días de euforia en los que parecían no existir diferencias políticas, ni sociales, ni tampoco de índole religioso. De hecho, nuestro personaje debió ser uno de los miles de alemanes (según explica su monólogo) que inicialmente se manifestaron entusiasmados para apoyar el inminente conflicto bélico. En el Parlamento, los partidos políticos, incluyendo a los socialdemócratas, votaron abrumadoramente en favor de los presupuestos de la guerra. Sin embargo, esta euforia inicial escondía una situación peligrosa para Alemania. La Triple Entente (Francia, Rusia y

Reino Unido) dominaba sin contrapeso las áreas marítimas, contaba con una población que era el triple de la alemana y además podía acceder a cualquier tipo de recurso natural del mundo que necesitara, gracias a los extensos imperios coloniales de Francia y Reino Unido o solicitándola a Estados Unidos (con quien compartía una cercanía política). Fue, pues, de esta manera, como Alemania se quedó aislada inmediatamente, confiando en sus propios recursos y en aquellos que podía obtener de los países vecinos no beligerantes, como Dinamarca, Holanda y Suiza. Pero como ventaja, los Poderes Centrales contaban con las líneas de tránsito internas que resultaban muy favorables en una guerra de dos frentes, en el caso de tener que trasladar tropas y armamentos. Además, poseían una estructura de mando unificada, en contraste con lo que ocurría en la Triple Entente, donde las rivalidades tenían como consecuencia el desarrollo de tres guerras simultáneamente y con poca coordinación. Aunque al final, simplificando las cosas, fue una ofensiva en la que los alemanes salieron perdiendo.

El padre de Edmund conoció, además, una etapa agitada de reformas políticas. Éstas comenzaron con el levantamiento, a partir del 3 de noviembre de 1918, de los marineros del puerto de Kiel, que se negaron tajantemente a zarpar en una misión contra la armada británica, al considerarla suicida. La rebelión crece y en una semana se convierte en un movimiento revolucionario con capacidad para alterar el orden social establecido. Cinco días después, los socialistas independientes de Múnich presionan al monarca de Baviera, Ludwig III, a abdicar y proclaman una República Socialista Bávara. Los líderes radicales, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, llegaron a afirmar en Berlín que Alemania se debía convertir en una república de consejos de obreros y soldados (Räterepublik), imitando el modelo practicado en la república soviética con los bolcheviques.

El káiser Guillermo II fue obligado a abandonar la monarquía. Se exilia en Holanda y el Partido Social Demócrata anuncia inmediatamente la República. Entonces, se crea un gobierno provisional, liderado por el socialdemócrata Friedrich Ebert⁴⁸¹, con objeto de convocar elecciones, formar una Asamblea Nacional y, a corto plazo, redactar una nueva Constitución. En un esfuerzo por controlar el levantamiento popular, el nuevo presidente democrático accede a hacer retroceder al ejército a cambio de anular la revuelta. El 11 de noviembre de 1918, el gobierno provisional alemán (representado por Matthias Erzberger, del Partido del Centro y que sería asesinado en las revueltas de enero de 1919) firma el armisticio que pone fin a la Primera Guerra Mundial. Aunque el armisticio acabó con las hostilidades, los miles de soldados desmovilizados (entre ellos el padre de Edmund) vuelven a su hogares para encontrarse con hambre y desempleo. Las pérdidas humanas de Alemania en el conflicto, alcanzan a 1.600.000 muertos y más de cuatro millones de heridos.

Nuestro personaje sufrió en sus propias carnes la inestabilidad del país ya que vivió las mencionadas huelgas y pudo experimentar la elevada tasa inflacionista de la nación, lo que le afectó de forma muy perniciosa al ver cómo sus ahorros, sus esperanzas se esfumaban repentinamente. De hecho una gravosa deuda externa a causa de los daños cometidos por la guerra internacional dejaron a Alemania en una circunstancia calamitosa. Así pues, una fase política estable llevó a otra caracterizada por una aguda crisis económica que se extendió a nivel internacional.

La revolución de los "espartaquistas" siguió en diciembre y para el 6 de enero de 1919 alcanza el momento más álgido, impulsada por el respaldo

⁴⁸¹ Los datos han sido recogidos de la página de internet: Alejandro: [www. Ajzanier.com](http://www.Ajzanier.com). ar.

incondicional de los bolcheviques rusos que buscan anticiparse a la convocatoria de elecciones para formalizar una Asamblea Constituyente. Dicho requerimiento fue programado para el 19 de enero con el objetivo fundamental de estabilizar la situación política de Alemania y así frenar la revolución. Los espartaquistas (movimiento que es rebautizado ahora oficialmente como Partido Comunista de Alemania) empiezan a realizar una serie de masivas demostraciones de fuerza en las calles de Berlín y rápidamente toman el control de algunos centros de comunicaciones y edificios gubernamentales.

Los hechos acaecidos en estas semanas demostraron que Alemania no estaba "preparada" para la revolución, tal como sus líderes pensaban⁴⁸². Y así fue como Rosa Luxemburgo pudo comprobar que el respaldo popular de los trabajadores alemanes al comunismo era engañoso, pues la mayoría de ellos permanecieron leales a las visiones más moderadas y democráticas del socialismo. Por tanto, y según la declaración del padre de Edmund, éste debió sumarse a esa mayoría de ciudadanos de convicciones menos extremistas. Además, el ejército alemán empezó rápidamente a organizarse y estaba determinado a impedir una revolución comunista. De hecho, en diciembre de 1918 el ejército había iniciado, de forma secreta, unos entrenamientos especiales para la creación de un cuerpo voluntario que procedía del frente (los llamados *Freikorps* o cuerpos libres) y cuyo objetivo era prevenir las revueltas de carácter izquierdista. Durante los años siguientes, este cuerpo militar se transformará en unidades básicas para las fuerzas de choque derechistas que recorrerán el país buscando la represión a las actividades revolucionarias.

⁴⁸² Alejandro: www.Ajzanier.com.ar.

La revuelta espartaquista o comunista (confinada mayoritariamente al área de Berlín) fue reprimida en una semana por unos tres mil hombres del *Freikorps*. Cuando capturaron a Liebknecht y Rosa Luxemburgo, el 15 de enero de 1919, fueron inmediatamente fusilados por iniciativa de los oficiales del *Freikorps*, aunque la actividad revolucionaria continuó esporádicamente en otras partes del país en los meses siguientes. El fracaso en Berlín decretó claramente su derrota. La proclamación de una República Soviética en Baviera el 4 de abril de 1919 reavivó por unos días las ansias revolucionarias, pero las unidades del *Freikorps* sofocaron esa revuelta a fines del mismo mes. De esta manera, en las elecciones del 19 de enero de 1919, en las cuales por primera vez votaron las mujeres, se produjo una aplastante victoria de Ebert, ya que tres de cada cuatro votantes dieron su apoyo a los partidos y movimientos políticos que promovían el tránsito de Alemania hacia una república democrática.

Comenzó un período democrático, con la creación de la República de Weimar, siendo el primer representante de este nuevo gobierno Friedrich Ebert. Pero ya en 1920 las cosas empezaron a torcerse. Esta importante crisis externa del país germánico al final repercutió en la República. Todo esto propició la irrupción del nacionalsocialismo al poder, con Adolf Hitler como líder, en 1933. Hitler convirtió la República parlamentaria en una dictadura con las consabidas consecuencias. Pero en marzo de 1939 y debido a sus anhelos expansionistas hizo entrar a sus tropas en Checoslovaquia y después de invadir Polonia, el 1 de enero del mismo año, fue cuando se desencadenó la Segunda Guerra Mundial cuyo coste se elevó a más de 55 millones de muertos. La contienda duró el tiempo que costó a los aliados recuperar los territorios ocupados por el Reich. Y como ya hemos apuntado antes, el 30 de abril de 1945 Hitler se suicidó cuando vio a Alemania vencida.

Con todo lo visto, podemos concluir que el patriarca de los Köeller tuvo una intensa experiencia vital, cuyas convulsas circunstancias históricas frustraron completamente sus planes. Al llegar la liberación de los aliados, al hombre se encuentra sin ilusiones y enfermo. Tan sólo espera morir cuando sus hijos hayan podido enderezar sus horizontes.

Cuando Edmund le entrega el té envenenado, asistimos a una disimulada despedida por parte del padre. Este gesto queda manifestado con los escuetos comentarios del anciano. Arranca con un plano medio corto de Kart-Heinz todavía llorando y de ahí se realiza una panorámica hacia la derecha, siguiendo la trayectoria final de Edmund. El niño llega a la cabecera de la cama de su padre. Aquí la música alcanza el punto de máxima intensidad. En este instante, tenemos en un plano medio a Edmund ofreciéndole a su padre el té mezclado con la dosis mortal. El padre se alza, animado por el ofrecimiento del niño y ahora la cámara a quien recoge en el encuadre es al anciano enfermo. Mientras el padre comienza a sorber el té observamos que Edmund está tragando saliva como si su gesto evidenciara el terrible acto que está cometiendo. Al primer sorbo, el padre comenta en un tono relajado y casi cómico que *“está un poco amargo”*. Vuelve, sin embargo, a tomar de nuevo el té. La música mantiene su tensión dramática informando al espectador del peligro que acecha al anciano. Tras comentar que le está sentando bien hay una breve pausa y luego invita a su hijo Karl a tomar de su té. Pero el niño reacciona enseguida y discretamente para no provocar una tragedia mayor acercándose al padre y cogiéndole por las manos para animarle a que se lo termine: *“papá lo he hecho para ti”*. El padre vuelve a sorber y le agradece al niño su gesto: *“eres un buen muchacho. Gracias”*. Le toca la mejilla con la palma de la mano de forma cariñosa y luego se dirige a los dos hijos restantes: *“y vosotros también”*.

Esta menudencia la referimos como prueba de la labor de los guionistas. En efecto, estos diálogos suenan a despedida del padre. Y parece que tales palabras sugieren un guiño amable, por parte de los creadores del personaje, en sus últimos instantes de vida. Cuando termina de hacer el comentario a sus hijos, la música torna a convertirse en más dramática y chirriante, en señal del inminente peligro de muerte. Durante estos sonidos extradiegéticos el anciano enfermo vuelve a dirigirse a su familia en un gesto que parece la definitiva despedida: “*estoy muy orgulloso de mis hijos*”. Como si fuera lo único a lo que ha podido aferrarse en su desgraciada vida. Su única gratificación indudablemente han sido sus hijos. Y esta impresión es verbalizada de manera explícita por el mismo padre, después de haberse terminado el té: “la desgracia me ha abatido pero aún os tengo a vosotros”. Durante todo este tiempo Edmund no ha parado de mirar el vaso del té, angustiado por el acto que acaba de cometer. Pero no hay ya tiempo para pensar en nada porque, de repente, suenan de forma violenta y en *off*, unos golpes en la puerta avisando, la vecina embarazada, a los Köeller de que la policía está registrando las casas. De aquí ya pasamos a la entrega voluntaria de Kart-Heinz y el descubrimiento de Eva de que el padre ha fallecido.

Aquí tenemos, entonces, una clara ilustración de la operación cinematográfica de Rossellini. Desde la misma literalidad de los hechos, desde la mera observación de los avatares, el espectador activa una libre inferencia mediante la selección de los gestos cotidianos para trascenderlos a una dimensión ética. Y aquí es donde debemos enlazar con la tercera visita del niño a la casa aristocrática. Porque, efectivamente, la motivación de nuestro protagonista ya no es la solicitud de alguna ayuda material o laboral para su familia. Ahora Edmund reclamará al viejo maestro apoyo para

aliviar el gravoso sentido de responsabilidad que pesa sobre él, por la muerte de su padre.

b) El descenso inexorable a los infiernos.

La última visita de Edmund al profesor está presentada en una decena de planos. Esta secuencia comienza cuando faltan ya casi veinte minutos para la clausura del relato y está resuelto en poco más de un minuto de duración. Sin embargo, lo importante no son estos datos, cuyo único interés es comprobar que su extensión temporal es similar a la que la precede. Realmente, lo significativo es encontrarnos ante un montaje analítico que propicia un ritmo nervioso. Pero también apreciamos un tratamiento visual mucho más tenebrista, al presentar la fotografía con acusados contrastes. Como consecuencia de esta observación, y tras comprobar que en *Roma, città aperta* y *Paisá* lleva a cabo criterios idénticos, esto es, servirse de recursos estéticos y narrativos que no responden al estilo neorrealista, podemos concluir que el constante alejamiento de los corsés estilísticos constituye uno de los rasgos esenciales del cine rosselliniano. En efecto, el director italiano no duda en aplicar una imagen cinematográfica levemente estilizada si ello contribuye a la creación de un relato más expresivo, pese a contraponerse a la misma tendencia neorrealista⁴⁸³. Un ejemplo de esta intención lo tenemos en *Germania Anno Zero*. Concretamente me refiero a la secuencia en la que Edmund ya ha matado a su padre y decide alejarse de

⁴⁸³ Podemos afirmar también que tras *Germania Anno Zero*, Rossellini emprendería una nueva etapa cinematográfica denominada *trilogía de la soledad*. Bien es cierto que el tratamiento temático llegó a ser diferente, pues los relatos tenían una entidad más metafísica y se alejaban de las preocupaciones cotidianas. Y pese al cambio de rumbo argumental Rossellini no modifica, en cambio, su estilo. Las tres películas que conforman dicha trilogía son *Stromboli* (1949), *Europa 51* (1951) y *Viaggio in Italia* (1953). Aunque alrededor de las mismas realizó otras películas singulares: *L'amore* (1947 – 1948), *La macchina ammazzacattivi* (1948), *Francesco, giullare di Dio* (1950), *L'Invidia* (1951, episodio titulado *El diablo siempre pierde*), *Santa Brígida* (1951), que es un documental inacabado y rodado en el convento de las Hermanas Suecas de Santa Brígida en Roma, por encargo de la Cruz Roja Sueca, y finalmente *D'ovè la libertà...?* (1952).

su casa. Es el comienzo de su deambular. Al principio, vemos un plano medio corto del niño sentado en los peldaños de la escalera de su finca. El plano del niño, angustiado por la conciencia de su crimen, tiene claras resonancias expresionistas. Observamos a Edmund con un rostro inquietante. La cara parece avejentada y su mirada, tan perdida, delata un enorme temor y culpabilidad.

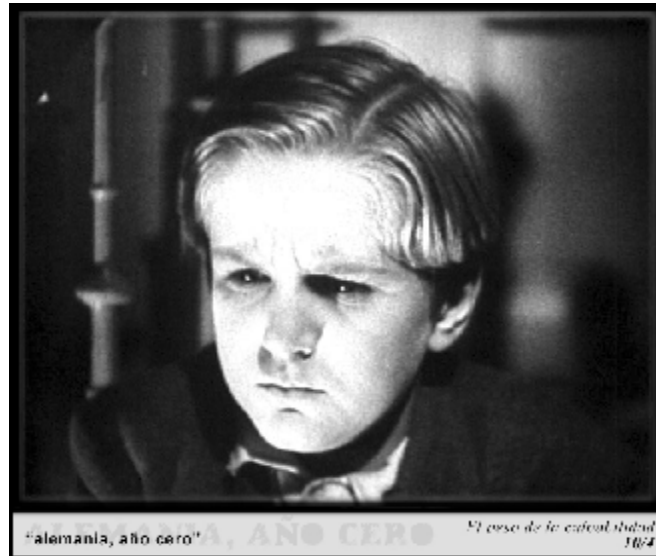
En este sentido, nos recuerda bastante a la propuesta teórica de Kracauer en su ensayo *De Caligari a Hitler*⁴⁸⁴, donde, en resumidas cuentas, manifestaba que el arte expresionista sacaba de su latencia un universo torturado por el espíritu. Y es éste el subtexto planteado en *Germania Anno Zero* frente a las trágicas derivaciones de las enseñanzas fomentadas, por el viejo maestro, en Edmund. Sin embargo, el texto de Kracauer también intenta demostrar que el cine alemán producido durante la República de Weimar anticipó, de alguna manera, la ideología nazi al crear una serie de sofisticadas metáforas en torno al concepto de demiurgo sobre la sociedad germánica y, al mismo tiempo, dando la espalda a la misma realidad.

Pero, volviendo a la película, la puesta en práctica de las repercusiones que tienen las deformadas orientaciones educativas del profesor Enning va a ser lo que convertirá al niño en una víctima de la postguerra, debido a las secuelas de la ideología imperante entre los fantasmas del pasado. Como si estos fantasmas no hubiesen logrado ser expulsados de las ruinas. Así, el drama oscila entre:

“...La realidad externa de un paisaje moral y las ideas que transparentan los efectos de una educación escolar bajo el

⁴⁸⁴ Kracauer, Sigfried: *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós Comunicación. 2002.

nazismo. El ideal nazi que prescribe la eliminación de los débiles conducirá a Edmund al parricidio. Las viejas ideas lo convertirán en un psicópata. Después del crimen tendrá lugar un peculiar *via crucis*, durante el que Edmund solo hallará el vacío absoluto: el suicidio.”⁴⁸⁵



Recordemos que la acción viene después de que su hermano mayor sea liberado de la comisaría. Pero Karl-Heinz se entera de la muerte de su padre. Edmund vuelve a vagar por la ciudad. Se quiere desentender de su culpabilidad yendo al escondite de Johan y Kristel, pero es expulsado de la pandilla adolescente. Al final vuelve a su casa y permanece al pie de las escaleras. Pasa otra noche fuera del hogar y, finalmente, a la mañana siguiente Edmund decide ir a ver al viejo maestro Enning para confesarle su crimen y así poder aliviar el enorme peso de responsabilidad que tiene frente al parricidio.

⁴⁸⁵ Quintana, Ángel: *El cine italiano. 1942 – 1961 (Del neorrealismo al cine moderno)*. Barcelona: Paidós Studio. 1997, págs. 95 – 96.

Después de un fundido en negro, pasamos al plano general de Edmund corriendo por la calle hasta acercarse y colocarse, en plano medio, de espaldas a la cámara. En realidad, se sitúa a la derecha del encuadre para que el espectador pueda apreciar su mirada hacia el balcón donde presupone que se encuentra el maestro. Nuestro rapaz avisa al señor Enning en un par de ocasiones gritándole desde la calle. Mientras esperamos alguna respuesta a las llamadas, escuchamos un tema musical arropado por unas notas agudas marcadas a través de un *pizzicato*. Este fragmento instrumental viene a convertirse en mera paráfrasis de la acción de Edmund. Lo vemos nervioso al desplazarse de un extremo a otro del encuadre. Se aproxima más al edificio y vuelve a llamar al profesor dirigiéndose de nuevo al balcón. Si detallo esta mínima acción es para subrayar que la *focalización externa* aleja al espectador del grave conflicto que experimenta nuestro personaje. Este distanciamiento, pues, facilita una lectura más reflexiva de la propia tragedia que sufre Edmund. Pero también quisiera anotar un aspecto de carácter visual. La presentación del niño en primer término y del edificio donde vive el antagonista en un segundo plano parece transmitir la impresión de encontrarnos ante una imagen casi metafórica. Al situarnos en el mismo punto de vista de Edmund, es decir, con un leve contrapicado, apreciamos la casa aristocrática en unas dimensiones mayores que las que tiene si tomásemos una angulación más normal. Así, la perspectiva del inmueble sugiere un motivo iconográfico cercano a un castillo, por lo cual, volvemos a advertir, en esta ocasión de forma algo más subliminal, un motivo visual que nos remite al género de terror para describir al viejo profesor como un personaje monstruoso. Pero dejémoslo en este punto para volver sobre él cuando analicemos el séptimo plano de la secuencia.

Al asomarse el maestro por el balcón, la música que escuchábamos hace unos instantes desaparece. Ahora ésta se convierte en una pieza más

atonal con la intención de dramatizar los sentimientos que no somos capaces más que de entrever con los movimientos inquietos de Edmund. De repente, desde el balcón, el señor Enning reconoce a nuestro protagonista y le invita a entrar en la casa. El niño sale corriendo hacia la entrada y la cámara lo sigue en una panorámica. Sin embargo, no llegamos a ver cómo accede al inmueble porque aparece un efecto de transición. La cortinilla vertical en dirección a la derecha (el mismo sentido que ha realizado la cámara y por tanto barre la imagen al contrario que el desplazamiento de Edmund) informa al espectador de una corta elipsis temporal con objeto de dirigir el interés al mismo encuentro con el profesor. Esta transición sirve también para marcarnos una nueva escena dramática, de modo que nos remite a la misma literalidad de los hechos. Rossellini es un narrador “behaviorista”, es decir, muestra las conductas de los personajes desde fuera. Su preocupación, por tanto, es describir los gestos externos para que éstos puedan conducirnos hacia el interior de los personajes. Y en este sentido volvemos a encontrarnos con el concepto de Pierce donde establecía el concepto de índice para referirse, en términos semióticos, a un signo motivado.

En este punto pasamos, pues, al segundo plano de la secuencia. Nos describe al señor Enning leyendo un libro. Esta solaz circunstancia doméstica contrasta terriblemente con aquella que viéramos de la familia Köeller en la que se encontraban gravemente preocupados ante la escasez de alimentos, pero también (y esto es lo importante) por las turbaciones emocionales ante determinadas actuaciones que chocan con sus convicciones éticas. En efecto, nos sorprende encontrar a un señor Enning tranquilo, sin remordimientos de ningún tipo, después de hacer insinuaciones perniciosas a Edmund para solucionar la acuciante necesidad de luchar por la supervivencia en su familia. El plano medio que estamos describiendo ofrece una imagen muy luminosa, lo cual contrasta con las

estampas tenebristas que habíamos visto en la escena familiar de la cena (antes de la muerte del padre) y el posterior deambular del niño. Entonces, antes de que la cortinilla termine de atravesar la pantalla vemos al señor Enning invitando al niño a entrar en la habitación. Cuando Edmund aparece la cámara corrige el encuadre para enmarcar a los dos personajes. Después del encuadre, vemos al profesor desenfocado levemente para centrarnos la mirada hacia un Edmund triste y cabizbajo.

El narrador pretende que sea el niño el personaje activo de la acción. Mientras cierra la puerta, también le dice a su viejo maestro que necesita hablar con él. Aquí la música pasa a un segundo término y los largos silencios del niño son los que cobran verdadero protagonismo ya que exteriorizan los atribulados sentimientos de nuestro personaje. Y es en este instante cuando el señor Enning comienza a percatarse de que algo grave le ha sucedido al niño. El protagonista sigue callado y entonces el profesor le pregunta por qué se encuentra tan pálido, instándole a sentarse a su lado. Acto seguido Edmund sigue la sugerencia y se sienta junto al hombre.

El tercer plano supone la consecución de un *raccord* de movimiento. La sutura de la imagen anterior con ésta va a acrecentar la intensidad dramática del instante en el cual Edmund va a revelar a su instructor el crimen cometido. Destaco el hecho porque este tipo de práctica no es nada habitual en el montaje rosselliniano. Ya he indicado la impronta de una operación basada en el montaje cinematográfico, cuya sucesividad narrativa anula cualquier tipo de manipulación dramática. Dicho de otro modo, Rossellini aplica una sintaxis visual basada en el seguimiento de las conductas externas de los personajes sin necesidad de fracturar las imágenes. El empleo sistemático de planos medios facilita la articulación de un montaje más sintético mediante la relación de las figuras con el marco

espacial. Esta imbricación entre objeto y espacio, entre forma y fondo permite cohesionar una narración fenomenológica, es decir, un relato basado en las conductas externas de los personajes. Por eso mismo, también utiliza panorámicas de seguimiento visual. El emplazamiento fijo de la cámara permite mantener una posición distante frente a los hechos. Ésta es la forma eficaz para el distanciamiento que debe operarse cara a la apelación directa al espectador. Pero esta implicación no es conductista. El sujeto de la enunciación plantea una mirada abierta sobre la postura moral de la realidad. Y en este sentido se acerca, en gran medida, a la concepción crociana del arte como manifestación de la verdad.

Así, el tercer plano de la secuencia que nos ocupa ha sido planteado como un evidente efecto dramático, el cual evidencia el carácter representacional de las imágenes⁴⁸⁶. Sin embargo, para que esto alcance una cierta efectividad emocional, Rossellini cuenta con una serie de situaciones vivas e intensas que carecen de vocación narrativa. Y es en esta dirección en la que Kracauer elogia su capacidad cinematográfica en *Roma, città aperta*, *Paisà* y *Germania Anno Zero*. La cualidad de éste radica, precisamente, en la posibilidad de mostrar imágenes cuya fuerza visual no tenga necesidad de contar con el apoyo de un relato que las sustente.⁴⁸⁷

Pero volvamos a la acción narrativa. El señor Enning sostenía en sus muslos a Edmund y le animaba a que hablara. En este momento la música ha cesado por unos instantes para subrayar la siguiente declaración del niño protagonista: “*Señor Enning. Ya está todo hecho.*” La confesión

⁴⁸⁶ Insistimos en el marcado acento narrativo que tiene este segmento. Pero, como he señalado en más de una ocasión, Rossellini se caracteriza precisamente por lo contrario, es decir, por la aspiración a reducir al máximo la representación visual.

⁴⁸⁷ Kracauer, Sigfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1989, pág. 310.

responsabiliza, veladamente, a su maestro del crimen cometido. El niño se manifiesta en clave, casi como si se tratara de una operación militar que el mismo profesor le había propuesto, sin apenas darse cuenta, en la anterior visita. Sin embargo, el profesor no alcanza a comprender el sentido de las palabras de Edmund y le pide que se explique. En este momento vuelve a emerger la misma música utilizada al inicio de la secuencia: banda sonora extradiegética con predominio de notas agudas y, a modo de contrapunto, el empleo de un *pizzicato*. Esta música subraya el sentido trágico de las palabras de Edmund: “*He matado a mi padre*”. Mientras informa de su crimen, de forma simultánea, mira directamente a los ojos del profesor.

Y, desde aquí, pasamos al cuarto plano de la escena. Sin solución de continuidad, la cámara regresa al mismo emplazamiento que se encontraba durante el segundo plano, de pequeña pero importante acción narrativa. Estamos hablando de un plano medio del señor Enning con el niño encuadrados frontalmente⁴⁸⁸. El profesor se sobresalta al enterarse de lo que acaba de manifestar el niño. Entonces el *pizzicato* vuelve a sonar con fuerza para subrayar la reacción violenta del antagonista. El señor Enning está perplejo por lo que ha confesado Edmund y, alarmado, comienza a gritar de forma histérica y cobarde.

El quinto plano es idéntico al tercero. De nuevo nos hallamos ante la misma escala de imagen: un plano medio del niño. Si en el anterior encuadre era el profesor quien tomaba protagonismo ahora es Edmund la figura activa. No obstante, a partir de ahora se van a suceder una serie de planos-contraplanos y creo que esta operación de montaje obedece a una

⁴⁸⁸ En el tercer plano el señor Enning quedaba de espaldas a la cámara, lo cual significa que anula cualquier protagonismo de éste. El cambio de encuadre, es decir, el recurso a esta imagen permite interpretar la reacción del profesor.

economía narrativa. En esencia, no persigue tanto el juego de acción-reacción de los dos personajes como el hecho de buscar una intensificación dramática con el ritmo visual de los planos. El recurso de un montaje más fragmentado sinestesia con las imágenes la brusca y violenta conducta del viejo maestro. Pero, al mostrarnos directamente al niño, parece otorgar un papel más activo y determinante al agresivo rechazo del hombre: “¿Cómo has podido hacer eso?”. Al preguntarle por su acto criminal éste parece desentenderse completamente de su responsabilidad. Pero, por si hubiera algún tipo de duda, Edmund le recuerda la sugerencia que le hizo en su anterior visita. Sin dejar de mirarle a los ojos le hace memoria: “*Usted mismo me lo dijo*”. Con este pronunciamiento, el protagonista quiere compartir su propio peso de culpa. El niño, desde su inocencia⁴⁸⁹ cree que su viejo docente ex-nazi podrá consolarlo y mitigar su congoja. Pero después de lo visto, en la primera y segunda visita, el espectador infiere que el niño creía recibir un trato cariñoso y desinteresado del antiguo maestro en deferencia a los viejos tiempos de la escuela. Sin embargo, es todo lo contrario. Gracias al proceso distanciador efectuado con la focalización externa, los espectadores pueden comprobar que las conductas de nuestro antagonista no responden al ingenuo y desesperado anhelo de Edmund. Más bien todo es interesado (por saciar sus apetitos sexuales y aprovecharse de él para sacar un beneficio económico gracias a la venta del disco donde sonaba el discurso del Führer).

La secuencia que estamos analizando pertenece al segmento más dramático y narrativo del film. Esto significa que la retórica del drama se manifiesta para emerger todos los elementos negativos del conflicto con

⁴⁸⁹ Recordemos que los hurtos emprendidos por nuestro personaje responden a la forzada situación: el hambre le obliga a cometerlos. Aún así, con todo, hemos advertido a lo largo del film cómo ha sido manipulado o utilizado debido a su ingenuidad: véase la venta de la balanza, el jabón o el disco.

objeto de que el narrador pueda construir su propio discurso. Considero que el sexto y séptimo plano constituyen la médula de esta acción narrativa. Sin ellos es difícil que el narrador implícito pueda sostener una postura moral frente a la situación planteada, sobre todo porque permiten redundar en la posición establecida al comienzo de la película (véase el cartel informativo, donde el narrador avisa al espectador sobre un suceso cotidiano de posguerra que enfrenta un conflicto ético). Esto se confirma a través del sexto plano, el cual vuelve a repetir el mismo tiro de cámara presentado en el segundo encuadre descrito aquí, de manera que con ello se pretende colocar a los dos personajes en un mismo nivel de interés dramático. El señor Enning reacciona de forma cobarde y poco sensible ante la indirecta solicitud de auxilio de Edmund: “¿Yo...? Yo no he dicho nada.” Esta reacción no sorprende al espectador porque la primera visita ya nos había proporcionado algunas pistas sobre el medroso y pusilánime comportamiento del viejo profesor. Recordemos las instrucciones que daba, durante el referido primer encuentro, a Edmund para que no fuera descubierto el comercio del disco, pues su pasado político pudiera ser revelado y peligrar su seguridad. Por eso mismo, no sorprende al espectador que en este sexto plano pueda apreciarse la falta de moralidad del señor Enning.

Sin embargo, es significativo que la actitud del ex-maestro quede en entredicho con la séptima toma de la secuencia. El realizador presenta, de nuevo, un plano medio del niño. De modo que vemos al antagonista en escorzo y Edmund aparece frontal a la cámara. Si detallo estos elementos (idénticos, dicho sea de paso, al plano tres y cinco) es para recalcar la imagen especular creada gracias a la frontalidad visual. El profesor, alarmado por la responsabilidad que le otorga el niño, primero sanciona verbalmente a nuestro protagonista (llega a decirle: “*Estás loco, eres un*

monstruo”) y luego le pega una sonora bofetada. He subrayado en negrita la apreciación del viejo maestro, al darse por enterado de la atrocidad cometida por Edmund. El hecho de convertir a la figura humana en inhumana, de crear una visión deformada y vinculada estrechamente a la muerte, convirtiéndole en un fanstama viviente, en una figura primaria en el sentido más literal de la palabra, convierte al monstruo en un ser completamente alejado de la civilización. Es un personaje situado al margen de las ideas establecidas por la sociedad y sin conocimiento de una moral, de tal forma que actúa al margen de la colectividad humana deshinibiéndose ante las normas impuestas por la misma sociedad. Así pues, el hecho de que el viejo profesor lo considere como tal es **fiel reflejo** de lo que **él ha creado** frente a sus propios ojos; la imagen especular, de la que comentaba, unas líneas más arriba, supone un doble reflejo: primero, ante las aberrantes ideas fomentadas por el señor Enning en un niño inocente de doce años que ha sido capaz de matar a su padre. La imagen del niño significa el espejo donde el espectador puede verse ante las deformadas convicciones morales. La segunda relación especular, por contrapartida, está en el antagonista de la película. El señor Enning, que no casualmente se encuentra en escorzo. Esta imagen viene a ser, prácticamente, un plano semisubjetivo. El profesor se autodelata porque la reacción histérica y cobarde le permite reconocer directamente en el niño su propia responsabilidad como docente y como figura política que ha respaldado una falsa moral a cambio de llevar una vida que le proporcione ciertas comodidades y satisfacciones perversas.

Pero, volviendo al séptimo plano, el niño no se amedrenta y ante la bofetada agarra al señor Enning por las manos para morderlas, con el fin de poder alejarse de él. Entonces, de aquí pasamos a la siguiente imagen que no difiere del segundo plano ya descrito. La diferencia ya no sólo se encuentra en la reacción del niño, que logra deshacerse del viejo profesor, dirigiéndose

hacia una ventana, sino que también la música alcanza en este punto un enorme protagonismo. Las notas sonoras extradiegéticas redundan en la máxima gravedad del momento, llegando a crear la mayor crispación o tensión dramática. La cámara efectúa el desplazamiento en dos tiempos: primero da la espalda al señor Enning y después se va hacia la derecha para alcanzar un extremo de la habitación. Las imágenes son algo borrosas. Por tanto, parece que el narrador quiere transmitirnos la sensación de cierta espontaneidad con los movimientos panorámicos y el desenfoque visual. Tal fin no es otro que enmascarar, de alguna manera, la orientación dramática que se ha dado a esta secuencia para convertir las últimas imágenes de la misma en algo más documentales.

Los dos últimos encuadres nos conducen a la traumática reacción del niño frente al completo desentendimiento del profesor sobre el parricidio. Primero observamos un plano medio general del niño tirado en el suelo y frente a una balconada. Lo vemos tapándose la cara con las manos, llorando por el sentimiento de soledad y abandono en el que se encuentra. Es en este instante, cuando nuestro protagonista es consciente no sólo de la atrocidad, sino también de que el señor Enning no le ha ayudado y de que, además, le ha animado a cometer un crimen. La música se mantiene tenebrosa y sinistra, mientras el antiguo maestro sigue gritando al niño desde fuera de campo, como un gesto de amenaza. Pero también, esta imagen, refuerza la patética situación en la que se encuentra Edmund: acudía a las dependencias del viejo maestro con la ingénuo esperanza de encontrar algún consuelo moral frente a su conducta criminal.

Pero el profesor entra de inmediato en campo para acercarse al niño. El hombre se aproxima para cogerle por las axilas y trata de ponerlo en pie,

mientras insiste en no tener nada que ver con él por miedo a ser castigado severamente:

“¡Escúchame un momento! ¿Cómo has podido hacer una cosa así? ¿Te has vuelto loco?... ¡Si lo descubren yo no te he dicho nada!”

El señor Enning le hace esta advertencia, gritándole, al verse desesperado por el peligro que puede ocasionarle la actuación de Edmund. Y al darse cuenta de que no reacciona le insta, en un tono algo más sosegado, a calmarse y levantarse. Durante unos segundos nuestro protagonista hace caso omiso a las sugerencias del viejo profesor. Entonces es cuando éste trata de alzarlo del suelo. Edmund se siente rabioso, herido, humillado y solo frente al resto de los mortales. Aunque no sabemos lo que pasa por su cabeza, gracias a los sollozos y el trayecto llevado hasta aquí el espectador puede llegar a adivinar los convulsos sentimientos del niño. Edmund comienza a forcejear violentamente, ya que el profesor lo tiene cogido por los brazos mientras se esfuerza en calmarlo y en decirle que lo aprecia. Pero el contacto físico de la mejilla del profesor hace que reaccione con más virulencia si cabe. Simultáneamente a estos últimos gestos desesperados del señor Enning, nuestro protagonista se desprende de él para alejarse lo más raudo posible. El viejo profesor llama, desesperado, al verse incapaz de controlar a Edmund. El rostro de Enning, atemorizado y con los brazos alzados, mientras va dando unos pasos torpes (al sentirse paralizado por la comprometida situación en la cual se encuentra), nos sugiere la **imagen viva** de un **monstruo** o **fantasma viviente**. Estos ademanes y movimientos nos recuerdan a una especie de Frankenstein.

Así que, mientras vemos a un paralizado señor Enning, el niño ha salido del campo visual para irse de las dependencias del antiguo profesor, cerrando violentamente la puerta⁴⁹⁰ De repente el “monstruo” se gira mecánicamente sobre sí mismo con la intención de asomarse por el balcón y seguir, con la mirada, la huida de Edmund. El último plano adopta, entonces, el punto de vista subjetivo del profesor, que comprueba, junto a los espectadores, cómo el niño sale a la calle despavorido. Pero, alrededor de Edmund se cierne un paisaje mortecino y fantasmal. Sólo percibimos el espacio urbano inundado de luces y sombras en medio de un panorama desolador. El niño aparece como un pequeño punto alrededor de un paisaje sin aliento vital huyendo sin rumbo, sin tener una salida posible, hacia la nada o queriendo escapar de su propia existencia. El peso de la culpa es tan grande e insoportable que parece no estar dispuesto a seguir con ella el resto de sus días. Por eso en la resolución final, inconscientemente, sus primeros actos desesperados son gestos infantiles buscando en dicho estadio el acomodo y alejamiento de la responsabilidad adulta. Pero se da cuenta de que ya no hay posibilidad de volver hacia atrás. Así pues, el último fragmento del film no es más que la expulsión del mundo real de un niño que se aferra por sobrevivir.

c) La expulsión del mundo originario.

Llegados a este punto podemos afirmar, sin ningún género de dudas, que el suicidio de Edmund se va a constituir en la ilustración de una mirada sobre la concepción humanista y pesimista de Rossellini. La muerte del niño

⁴⁹⁰ Aquí ya queda claro que el protagonismo se cierne sobre el monstruo. El daño ya está hecho y el profesor, fiel a las convicciones nazis, se pone una venda para no ver la realidad que le circunda y se ve obligado violentamente a enfrentarse a ella. Pero esto debe contextualizarse desde la propia realidad contemporánea.

supone un síntoma de la crisis en la sociedad de postguerra: una perspectiva existencial marcada por la extrema anulación a la que pueden llegar las personas a causa de unos ideales deformados. Es el punto de partida sobre la visión del hombre considerado como sujeto vacío y arrojado a un mundo sin sentido.

El crítico Marcel Oms, manifestó en un artículo⁴⁹¹ que la resolución final de Edmund responde más a la imperiosa necesidad que tenía el nazismo de autoinmolarse con el objeto de suplicar el “gran perdón”. Este artículo antirosselliniano, en el fondo, planteaba que el final de la película ofrecía un ambiguo discurso de raíces cristianas. Sin embargo, lo que, probablemente, se le escapaba a este crítico es que Edmund no representa, bajo ningún concepto, los valores de la cultura cristiana (ni tampoco encarna los valores nacional-socialistas). Otra cosa es que el cineasta emplee ciertos rasgos semánticos para dimensionar las funestas consecuencias derivadas de las bases del nazismo sobre la posguerra. De este modo las imágenes han sido formalizadas mediante una serie de estrategias en las cuales es el espectador quien tiene que sacar sus propias conclusiones. En este sentido podemos afirmar que no existe un sentido unívoco en las imágenes del film. Algunos de estos aludidos gestos de significación deben advertirse como la descripción, desde un **punto de vista externo**, del niño y sus allegados. Evidentemente no se puede confundir el encumbramiento que hace el niño de su hermano mayor como una forma identificativa de la ideología de aquél. Estamos hablando de un chaval que aún no ha atravesado el estadio de la adolescencia y cuyos modelos de comportamientos se rigen mediante la emulación de sus seres queridos. El niño no significa ningún concepto abstracto. Edmund está tratado como tal, desde su propia literalidad: un niño

⁴⁹¹ Oms, Marcel: “*Rossellini, du fascisme à la démocratie Chrétienne*” en *Positif*, nùm. 28, abril 1958, pág.13.

de 12 años despojado de su propio entorno. Un niño cuya infancia ha sido orientada bajo unos preceptos dominados por la ideología nazi. Edmund pertenece a una familia de clase media venida a menos con los efectos perniciosos de la guerra. Y los Köeller constituyen, en términos sociológicos, el vivo retrato de la familia común alemana. Pero no hay nada más allá de sus propias conductas, las cuales responden a unos hechos concretos dentro de un marco socio-histórico muy determinado. En este sentido nos acercamos más a la postura del prior y colaborador de *Cahiers* Amedée Ayfrée⁴⁹², quien señalaba el carácter fenomenológico que sugerían los últimos planos de *Germania Anno Zero* ya que guarda una enorme similitud con el pesimismo existencialista que se respiraba en la Europa de posguerra. Hasta el teórico marxista Guido Aristarco admitió el enorme reto cinematográfico que supuso la clausura que nos ocupa.⁴⁹³

Así pues, la resolución del conflicto cierra múltiples frentes. Por un lado significa, desde un análisis vertical de la obra rosselliniana, la culminación de la trilogía de la guerra. Después de estudiar sus films precedentes, aquí hemos advertido un calado existencial marcado por el pesimismo. Si *Roma, città aperta* ofrecía una perspectiva bonancible y positiva en la clausura (posiblemente influenciado por la euforia colectiva brindada por la liberación del yugo fascista), con *Paisá* comenzaba a reconocerse que era equivocado tal horizonte y que la revelación de la muerte en la crónica de la guerra era el síntoma de una civilización en crisis. El contraste proporcionado por los dos últimos episodios de este film (el del

⁴⁹² Ayfrée, Amedée: "Phénoménologie et neorealisme" en *Cahiers du cinéma*, nº 17, noviembre 1952.

⁴⁹³ Aristarco, Guido: "Ma polémique avec Bazin" en *Cinémation*, nº70, enero 1994, pág. 101. Aristarco fue muy escéptico con la orientación del cine místico rosselliniano tras alejarse del neorealismo. Diferenció las epifanías religiosas o teológicas de Rossellini con las laicas de Antonioni. Con todo, la sobredimensión otorgada a la religión católica en la obra rosselliniana ha sido el argumento más esgrimido por la crítica marxista para someterlo a confrontación.

monasterio y las ciénagas del Po), compendiaban en gran medida el pasado y el presente. Y ese nublado horizonte comenzaba a disiparse. La rabiosa conducta de los nazis, acribillando a los oficiales americanos por querer defender a los partisanos, delataba una escéptica mirada sobre el hombre afectado por la ideología y la autodestrucción. En cambio la clausura en *Germania Anno Zero* nos devuelve a un mundo plagado de muerte y destrucción. El hombre aquí es mostrado como un ser monstruoso capaz de devorar y devorarse a sí mismo.

El otro gran asunto que cierra la trilogía es el tema de la propia confrontación. Las tres películas hablan de un referente socio-histórico muy concreto. Remite a lugares, personajes y fechas verídicas. Y tales inspiraciones suponen la materia prima con la que producir imágenes vivas de gran intensidad para provocar un fuerte impacto emocional en el espectador con el objeto de apelar al conocimiento de la verdad. Rossellini quiere que el espectador se refleje en la pantalla para que trate de asumir una moral sobre sus propias conductas. Hay, pues, una llamada de atención sobre el peso de la conciencia ética en torno al mundo de lo real. Por eso mismo las imágenes deben adquirir su propia materialidad con el fin de alcanzar la esencia de las cosas.

Por último, la clausura de *Germania Anno Zero* también abre nuevos caminos donde se vislumbra el peso existencial del relato. Esta película no sólo supone el ensanchamiento de un discurso que va a derivarse hacia una metafísica del hombre con el universo y la naturaleza: también converge la visión intimista del hombre como ser humano que busca su identidad con lo real. Así, en *Europa 51*, el hijo de Irene (Ingrid Bergman) de doce años (igual que Edmund) “considera la guerra como un recuerdo imborrable

relacionado con su propia infancia”⁴⁹⁴. El suicidio del niño en *Europa 51* es un gesto exasperante de condena (tan desesperado como el de Edmund) hacia un mundo que no logra entender y del que su madre es incapaz de consolarle en sus inquietudes. La misma crisis de Irene le va a conducir a la conciencia de su existencia en el mundo que le rodea y emergerá en ese proceso de revelación el conflicto del ser con el existir. Después del suicidio, la protagonista del filme *Europa 51* dejará de ver el mundo con los mismos ojos y se esforzará en hallar la verdad de las cosas. Por decirlo de una manera sencilla esta película, supone un paso más hacia delante, una prolongación de la familia burguesa, una vez que ha dado la espalda a la difícil época de la economía de supervivencia y ha comenzado a navegar con las comodidades escondiéndose de la misma realidad ante el advenimiento en Italia de un neocapitalismo galopante a comienzos de los cincuenta.

Si, como indica Alain Bergala, la obra de Rossellini se puede resumir básicamente en tres grandes temas (la confesión, el escándalo y el milagro), *Germania Anno Zero* se define con el *escándalo*, es decir, la confrontación con el mundo real. En palabras de Bergala, “el escándalo social ordinario, externo”⁴⁹⁵ genera la imagen de un mundo real en caos, paralizado, despedazado y formado por un paisaje en el cual la figura del hombre se presenta perdida en el espacio y, a la vez, prisionera en el tiempo. Esta deprimente visión existencial del hombre de posguerra queda sólidamente representada en el artista contemporáneo al tratar de emerger el escepticismo sobre la identidad del hombre con el mundo. El hecho de que

⁴⁹⁴ Quintana, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra. Signo /Imagen. Cineastas.1995, pág. 132.

⁴⁹⁵ Rossellini, Roberto: *El cine revelado*. Barcelona: Paidós (La memoria del cine 5), 2000. Prólogo de Alain Bergala. pág.18.

el neorrealismo italiano rompiera las coordenadas espaciales⁴⁹⁶ (como las ciénagas del último episodio de *Paisá* o el paisaje despedazado de *Germania Anno Zero*, por señalar dos ejemplos elocuentes) evidenciaba la pérdida de un rumbo existencial. Son historias de personajes que deambulan por las calles, perdidos, angustiados y sin horizonte vital. Y esta indefinición espacial se ha llegado a prolongar como una sombra alargada a una buena parte del cine moderno:

“También la *nouvelle vague* francesa fracturaba los planos, borraba su determinación espacial diferenciada en provecho de un espacio no totalizable: por ejemplo, los apartamentos sin terminar de Godard, que permitían discordancias y variaciones como todas las maneras de pasar por una puerta a la que le falta el panel, que cobraban un valor casi musical y servían de acompañamiento al afecto (*Le mépris*). Straub construía sorprendentes planos amorfos, espacios geológicos desiertos, evasivos, o bien ahuecados, teatros vaciados de las operaciones que en ellos se han cumplido. La escuela alemana del miedo, especialmente con Fassbinder y Daniel Schmid, elaboraba sus exteriores como ciudades-desiertos, sus interiores desdoblados en espejos, con un mínimo de puntos de referencia y una multiplicación de puntos de vista sin *raccord* (*Violanta*, de Schmid). La escuela de Nueva York imponía una visión horizontal de la ciudad, a ras de tierra, donde los acontecimientos nacían sobre la acera y su lugar ya no era sino un espacio desdiferenciado como en Lumet. O, más aún, Cassavetes, que había empezado por

⁴⁹⁶ Sobre el espacio neorrealista, hay dos artículos notables de Sylvie Trosa y de Michel Devillers, en *Cinématographe*, números 42 y 43, diciembre de 1978 y enero de 1979.

filmes dominados por el rostro y el rostro y el primer plano (*Shadows, Faces*), ahora construía espacios desconectados de fuerte contenido afectivo (*The Killing of a chinese bookie, Too Late Blues*), pasando de un tipo a otro de la imagen-afección.”⁴⁹⁷

La figura temática del *escándalo* se manifiesta, pues, con el criterio intencionado de alejarse de la dramaturgia clásica. Pero tal fin responde más a la necesidad de exteriorizar un discurso que a la firme convicción de cambiar las estrategias cinematográficas decimonónicas. Como ya he señalado en alguna ocasión el cine rosselliniano se define por la conmoción, por el enfrentamiento, por lo heterogéneo, aunque también por una dramaturgia que se mueve a través de caminos subterráneos y que, en los momentos culminantes, es donde afloran auténticos instantes reales convertidos en imágenes de una fuerte intensidad. La emergencia de esas imágenes puras de la realidad permite, en gran medida, **mostrar una verdad**. Tal encuentro con la verdad debe entenderse desde la propia experiencia fílmica, es decir, a partir de la doble articulación genérica de la ficción y el documental. *Germania Anno Zero* expone una circunstancia concreta: establece una situación límite donde la lucha de la supervivencia se convierte en la prueba de fuego de las convicciones morales para los ciudadanos que han padecido las consecuencias de la guerra.

La peripecia argumental está trazada a base de pequeñas anécdotas cotidianas que desembocan en una tragedia. Por tanto, Rossellini no plantea la idea de una progresión dramática en la que, con ayuda de la lógica causal, facilite una expectativa sobre los protagonistas. En este caso, el cineasta nos

⁴⁹⁷ Deleuze, Gilles: *La imagen – movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.1996. pág. 175.

enseña el cuadro descriptivo de una ciudad desolada y poblada por fantasmas. Hasta que el padre no va al hospital y el niño encuentra a su antiguo maestro, podemos sostener que no ha existido apenas relato alguno. Por lo tanto, llegados a este punto sólo hemos asistido a una serie de situaciones de posguerra. Acciones que, dicho sea de paso, deben contrastarse con el marco de la propia Historia⁴⁹⁸. Sin embargo, tras las anécdotas referidas, la película no parece que tenga una decidida intención de presentarnos las acciones dramáticas de los protagonistas a través de una explicación psicológica de las mismas para proyectar una empatía emocional sobre los espectadores. Por otro lado el film no posee un relato organizado, cerrado y orientado a un discurso que proyecte y satisfaga el imaginario del espectador. Únicamente se centra en los avatares de Edmund. El narrador, sobre todo, se dedica a presentarnos sus comportamientos y la forma en que le afecta todo cuanto le rodea. Los sucesivos movimientos panorámicos, los *travellings*, así como el predominio de planos medios y generales abundan en el propósito de exponer un estado de cosas sin apenas dramatizarlo. Eso sí, hay un mínimo hilo argumental que sostiene la débil estructura dramática. Pero el espectador en realidad se forja como un mero testigo de las nerviosas y desesperadas reacciones de los personajes. Aunque los hechos que vemos nosotros, los espectadores, son relativamente significativos o expresivos, Rossellini únicamente se detiene en los pequeños detalles del mundo cotidiano que apelan a la conciencia de lo real. Pese a esta singularidad rosselliniana, creemos que puede ser extensible a la tendencia neorrealista. Sin embargo, no es exclusivo de esta alternativa cinematográfica pues creemos que las nuevas voces también desarrollaron la

⁴⁹⁸ Una de las peculiaridades más recurrentes de la filmografía (y de sus trabajos televisivos) rosselliniana es la visión comparativa entre la anécdota cotidiana con los acontecimientos históricos. Rossellini estaba fascinado por detallar aquellos sucesos ordinarios que pudieran afectar, de algún modo, la visión de los grandes hechos del hombre. Véase como expresiva ilustración el film histórico sobre la figura de Garibaldi, *Viva l'Italia* (1960).

anécdota antes que la trama argumental (véase Antonioni, Fellini, Truffaut, Godard, Eustache, Resnais...), si bien puede decirse que Rossellini fue el primer realizador que emprendió esta nueva forma fílmica. El propio Rivette vaticinaba esta audacia al señalar que su cine abría un nuevo camino cinematográfico sobre el cual ya era imposible volver atrás⁴⁹⁹.

Pero centrándonos ya en el análisis del último bloque de *Germania Anno Zero* podemos considerar, sin duda alguna, a éste como uno de los momentos cinematográficos más puros de la estética rosselliniana. En primer lugar por ese incesante seguimiento de las conductas externas de Edmund. No hay apenas diálogos, ni monólogos externos o internos. A lo largo de los diez minutos finales de la película los espectadores somos testigos directos de todos los gestos desesperados del protagonista por encontrar la paz en su conciencia. Ya no sólo debido a los continuos desplazamientos o gestos nerviosos (como los juegos en la calle), sino también ante esa insistencia reiterada (por otra parte inconsciente) de Edmund de acudir al estadio inocente, despreocupado y lúdico de la infancia. Efectivamente, a lo largo de los cuarenta y cuatro planos que tiene la clausura, nuestro personaje está queriendo regresar continuamente a los juegos infantiles para escapar del enorme sentimiento de culpabilidad que pesa sobre su conciencia. Una vez que Edmund sale de la casa donde vive el profesor Enning comienza a huir de sí mismo. Y, no casualmente, la primera iniciativa del protagonista es su acercamiento a un grupo de niños para incorporarse al juego de la pelota. Se ofrece, incluso, a explicarles algunos trucos futbolísticos. Pero los niños se desentienden de él y se ve obligado a marcharse de allí porque lo miran como un ser extraño y desconocido. Durante este mínimo incidente la cámara mantiene una serie de panorámicas

⁴⁹⁹ Rivette, Jacques: "Lettre sur Rossellini", Cahiers du Cinéma, n°45, mayo, 1955.

de seguimiento de Edmund. La distancia que ofrece la imagen, a través de un plano medio, permite, por un lado, reforzar la situación solitaria en la que se halla nuestro protagonista y, por otro, asignar al espectador una posición alejada y testimonial del mismo avatar de Edmund.

Todo ello sin necesidad de utilizar fáciles estrategias sentimentales para complacernos emocionalmente con las escenas visuales. De hecho, la escena reseñada ha sido presentada sin un añadido musical. Sólo cuando los niños se alejan y Edmund emprende de nuevo su deambular, emerge un sucinto tema instrumental (a modo de *pizzicato*) con el objeto de subrayar la sensación de abandono del personaje. El último encuadre de esta escena recoge a Edmund en medio de un paisaje urbano desolador: no hay vida alrededor más que esos niños⁵⁰⁰; todos los edificios de alrededor están destruidos y el nuevo camino que emprende nuestro protagonista está cubierto de matorrales (la naturaleza parece empeñarse en borrar las huellas de las bombas). Al final, Edmund se encuentra en un plano general, de espaldas a la cámara, cabizbajo y envuelto en un entorno deprimente, como si nos quisieran transmitir la pequeñez del ser humano en medio de una ciudad transformada en un infierno. Este motivo visual ha sido empleado en múltiples ocasiones por su elocuente expresión iconográfica. Sin ir más lejos, Roman Polanski en *El Pianista* (2003) utilizó esta imagen en su personal, pesadillesca y vibrante película⁵⁰¹ sobre el holocausto nazi cuando el ejército alemán está retirándose y llegan los aliados a la ciudad convertida en un escenario fantasmagórico.

⁵⁰⁰ Gracias a la presencia exclusiva de la pandilla de niños la imagen adquiere una cierta pátina onírica.

⁵⁰¹ Significativo es que el cartel publicitario del film de Polanski utilice este tema iconográfico. No en vano se trata de un relato que tiene un fuerte componente biográfico pues trató de rescatar de la memoria la figura de su madre.

El entorno del film se torna surrealista hasta alcanzar, incluso, a la siguiente escena. Nos referimos al encuentro de Edmund con la iglesia donde suena el órgano. Las melancólicas notas se escapan a través de la cúpula horadada por los bombardeos. Se trata de una arquitectura de estilo híbrido entre gótico y prusiano. Creemos que no es la iglesia del Kaiser Guillermo II, aunque guarda un enorme parecido con este monumento histórico, es considerado por los berlineses como uno de los más emblemáticos ya que tiene el cometido de preservar la memoria histórica⁵⁰². Esta nueva imagen nos conmueve por el brutal contraste que hay entre el silencio y las repentinas notas musicales. Y el choque se produce gracias a la tensión reinante en las calles, el desánimo de los habitantes representado por nuestro infante y la armonía impuesta por el tema religioso. No obstante, debemos inferir que la música reparadora del órgano surge de las manos de un aficionado (al encontrar el instrumento eclesiástico abandonado). Es significativo que Rossellini no enseñe, desde el principio, el origen de la fuente sonora. La razón de que sea así es para buscar extrañeza en el contexto urbano ya que con ello permite crear un clima siniestro y triste.

Por lo tanto, el narrador implícito nos presenta el primer plano de Edmund alicaído mientras la cámara efectúa un desplazamiento lateral y así lo acompaña físicamente. En el transcurso de su trayecto sólo escuchamos los vivos y nerviosos pasos del niño. De repente surgen en *off*, y junto a

⁵⁰² Guillermo II mandó construirlo para recordar a su abuelo, el emperador Guillermo I. El proyecto pretendía convertirse en el templo más monumental y opulento de la ciudad. La construcción se llevó a cabo a lo largo de los últimos años del siglo XIX hasta concluirse en 1895. El resultado superó todas las previsiones y se convirtió en una grandiosa iglesia que se podía admirar desde cualquier punto de la capital. Sin embargo, en noviembre de 1943, un ataque aéreo destruyó el templo religioso. Sólo se salvó la zona del oeste y las autoridades tenían la idea de restaurarlo dado su original aspecto. Sin embargo fueron los propios ciudadanos quienes desearon conservar los efectos de la devastación con la intención de conservar la memoria histórica. De ahí que, finalmente, se optó por construir, junto a ella, una moderna torre de planta octogonal. La iglesia-memorial es conocida popularmente como “la muela picada” (Hohler Zahn)

nuestro protagonista, las notas musicales de un órgano. Pero la cámara se encarga inmediatamente de identificar la procedencia de la fuente sonora: hay un *travelling* circular rodeando por detrás a Edmund con la intención de recoger también a la iglesia y así los espectadores localizamos la procedencia de la música diegética. El protagonista se queda petrificado. Su figura aparece desenfocada y en una posición contrapicada con el objeto de resaltar la magnitud del templo. Aún así, el narrador nos lleva, en la siguiente imagen y por corte directo, al interior de la cúpula, que es donde se halla el organista. Ante esta presencia fantasmagórica se manifiesta la instancia narradora⁵⁰³ para adjetivar la anécdota, la cual se emparenta con aquella de la voz espectral de Hitler. En este caso era la venta de un disco de gramófono que Edmund comercializaba (por orden del señor Enning) a unos soldados americanos. Si aquí el sonido diegético adquiere un tono más humorístico (de tintes negros) ante el padre estupefacto y temeroso que lleva a su hijo a dar un paseo en las proximidades de la Cancillería, del mismo modo advertimos un entorno alucinante propiciado por la música del organista. Sin embargo, en la escena de la iglesia, el acento dramático es más trágico al aclimatar un estado anímico depresivo. Dicho con otras palabras, creemos que en esta ocasión la música pretende transmitir al espectador unas impresiones de mayor calado existencial: no sólo porque la textura musical del órgano le confiere un aire solemne y religioso, sino también porque las notas melódicas acentúan un sentir general del ciudadano berlinés. Recordemos que cuando la cámara vuelva a la calle asistiremos a una imagen estilizada y cercana al onirismo⁵⁰⁴: veremos a unas

Lo que no deja de ser chocante cuando se acude a este lugar, por la diferencia estética entre los dos edificios. Ambos están próximos y ubicados en Breitschplatz, en la zona denominada City – West.

⁵⁰³ En efecto, nos hallamos ante uno de los escasos momentos en los que el narrador se despega de nuestro personaje fílmico.

⁵⁰⁴ Creemos que esta imagen es una de las pocas licencias visuales que se ha permitido Rossellini en su carrera profesional ya que, como hemos indicado en más de una ocasión, habitualmente sus planos tienen un aire descuidado y tosco. Rossellini no descartaba ofrecer, de forma puntual, plásticas visuales más elaboradas con el fin de ser más expresivo en sus intenciones dramáticas.

pocas personas dispersas por la avenida y clavadas ante la sorpresa de escuchar música pues no parecen estar muy acostumbradas a ello en tan penosos tiempos de miseria.

Pero volvamos a esa idea inicial de la que partíamos con el análisis del último bloque. Habíamos señalado cómo nuestro protagonista se aferraba desesperadamente a la infancia. Si en su primer gesto de volver al mundo de la niñez (con el juego de la pelota) había sido infructuoso, no lo va a ser menos en las siguientes acciones, aunque Edmund parece olvidarse, por unos instantes, de su tormento ya que sus acciones delatan la intención de querer regresar al estadio natural de la infancia. Después de pasar por la escena irreal de la iglesia se encadena a una nueva situación. Pero también hay un enlace musical entre las notas melancólicas del órgano y el tema (extradieгético) grave y amenazante que vaticina un futuro negro.

Las circunstancias de nuestro protagonista no han cambiado demasiado tras el encadenado pues sigue caminando por las calles con la misma turbación. La cámara efectúa un *travelling* hacia delante con el claro objeto de mostrar *ad hoc* las acciones: el niño improvisa el juego de pisar y saltar los agujeros del asfalto. Con esta nueva acción infantil nos vuelve a indicar, mediante un signo externo, el imperioso deseo por volver al período donde no tenía responsabilidades morales: la infancia. Creemos que esta planificación responde a criterios de eficacia narrativa. El hecho de que la cámara se desplace físicamente contribuye a que los espectadores sigamos el **acompañamiento** directo del mismo avatar de Edmund. Si fuera al contrario, es decir, si se hubiese mantenido la cámara quieta, a través de planos fijos sostenidos, nuestra vivencia cinematográfica no hubiera sido tan viva o intensa. Tanto los *travelling* como las panorámicas de seguimiento facilitan la participación directa de las acciones que está llevando a cabo

nuestro personaje. Esto explica por qué Rossellini se preocupa tanto de **mostrar** en presente continuo los acontecimientos de los protagonistas. Asistimos simultáneamente, junto al personaje principal de la historia, a las vicisitudes que vayan deparándose. Sin solución de continuidad Edmund se detiene y se sienta, inquieto, sobre una acera. Acto seguido oculta su rostro con las manos como una expresión desesperada de su sentimiento de culpa. A los pocos segundos vuelve a levantarse al sentirse incómodo consigo mismo (no para de moverse y comienza a caminar hacia delante). De ahí que la cámara vuelva a perseguir a nuestro protagonista.

Hasta el momento, Rossellini ha trabajado con sólo siete planos. Y a partir del siguiente nos lleva a otro escenario urbano mediante un nuevo encadenado. Por tanto, pasamos a una nueva transición temporal. Sin embargo, volvemos a encontrarnos a Edmund en circunstancias anímicas similares y deambulando por las calles. Con lo cual parece decirnos el narrador implícito que las cosas no han cambiado respecto a la escena precedente, aunque, finalmente, comprobemos que el niño ha regresado a su barrio. De modo que se evita la progresión dramática para detenerse en los detalles de las acciones donde normalmente el cine clásico formaliza elipsis narrativas.

En resumen, podemos destacar hasta aquí el hecho de que el narrador implícito insista en mostrarnos al niño turbado y, a la vez, esforzándose en jugar para tratar de olvidar su crimen. En el octavo plano de este segmento aparece Edmund dándole patadas a un trozo de papel (que hace las veces de un esférico). Y a diferencia de los espacios anteriores, en éste notamos un mayor bullicio urbano: pasan coches y algún que otro viandante. En realidad nos indica la llegada del niño al centro urbano, más concretamente a Kreuzberg. Ante la aparición de su barrio, significativamente, Rossellini

emplea una panorámica de seguimiento. Esta elección pensamos que es muy intencionada. Hay dos razones que justifican esta opción. El primer motivo responde a un efecto emocional ya que Edmund aparece aquí más decaído. La segunda razón, en cambio, obedece a criterios prácticos de planificación. En efecto, el protagonista, al detenerse en la calle, dirige la mirada hacia la finca donde vive⁵⁰⁵. Y después de dicho inserto, volvemos al lugar donde Edmund estaba mirando su edificio. Así pues, tras recobrar la cámara el mismo emplazamiento, vuelve a seguir a nuestro personaje dirigiéndose, a juzgar por las imágenes, a un edificio en construcción. Destacamos este detalle porque se trata del único signo visible sobre el futuro urbano. Es, precisamente, en dicho marco (la finca en obras), donde Edmund se va a suicidar. Por lo cual, tenemos a un niño encarnando el futuro de la sociedad alemana y situado en un marco que sugiere el horizonte urbano. Sin embargo comprobaremos cómo tras echar la última mirada desesperada a las marcas del pasado (las bombas de la guerra) en el edificio donde vive, decide abandonar el futuro que le guarda. El gesto de taparse los ojos debido a la gran zozobra que le invade, a causa del enorme peso de culpabilidad, se entiende como un exasperado gesto por lo insoportable que le resulta seguir viviendo. Pero esta repentina decisión del protagonista impresiona al espectador. Y más todavía cuando no hay acceso posible a una introspección psicológica del personaje, por lo cual apreciamos las conductas improvisadas e inopinadas.

Pero antes de poner fin a su vida Edmund ha ido realizando algunos signos externos anticipadoras de su pulsión autodestructiva. A lo largo de los 34 últimos planos de la película los espectadores van a ver a un niño de doce años que trata de jugar con situaciones donde planea la muerte. Por

⁵⁰⁵ Esto lo sabemos porque mediante un inserto, por corte directo, se nos presenta una vista general de su inmueble en plano subjetivo de Edmund.

ejemplo, en el plano en el que nuestro personaje entra en el edificio en construcción, va sorteando los cascotes de piedras y pequeños montículos de piedra, hasta encontrarse la cabeza de un pequeño martillo. Significativamente, en este instante la música suena más rítmica y pesadillesca: la banda sonora sirve de índice dramático para que podamos leer la angustia interior de Edmund sin necesidad de coartadas psicológicas ni juegos cómplices de índole sentimental. Tan solo vemos a nuestro protagonista cogiendo la cabeza del martillo y, evidenciando su condición natural infantil, transformando con la fantasía lúdica la pieza metálica en una improvisada pistola. Edmund coge el objeto como si fuera un arma de fuego apretando el gatillo y simula pegarse un tiro en la frente emitiendo, al mismo tiempo, una exclamación onomatopéyica para mostrar su propia exasperación.



Otra de las actuaciones que revierten en la determinación final del niño protagonista la encontramos cuando observa su sombra en el suelo y

comienza a disparar sobre ella. Y también vuelve a emitir sonidos onomatopéyicos simulando los disparos de su improvisada arma de fuego. Pero antes de este elocuente gesto infantil de Edmund le hemos visto subir por las rampas en las que vendrán las futuras escaleras del edificio nuevo. Durante su ascenso escucharemos una música de tonos muy graves avisándonos del peligro inminente. Mientras tanto, nos habrán presentado a Edmund a través de planos medios generales para establecer su vinculación estrecha con el edificio en obras. Pero también se ha optado, de forma coherente a lo visto hasta ahora, al sistemático empleo de panorámicas de seguimiento de Edmund. En este caso concreto se pretende seguir la acción del personaje y al mismo tiempo mantener una prudente distancia sobre el impulso autodestructivo.

El momento en que vemos llegar a Edmund al punto más elevado del edificio en obras, la banda sonora emerge de nuevo con un tema que denota peligro mediante unas notas que adquieren una enorme intensidad. De repente el niño protagonista se detiene al ver el piso sostenido por una hilera de columnas desnudas que delatan el proceso en construcción. Sobre el suelo comprobamos, junto a Edmund, una fila de bandas de luces y sombras. Pero lo más importante es que la mirada compartida entre protagonista y espectadores conduce a un espacio vacío. Por tanto, Rossellini prefigura de forma simbólica a través del lugar donde se encuentra el protagonista una **perspectiva sin vida** cuyo espacio de futuro está hueco.

Por si hubiera alguna duda sobre la prefiguración de la muerte de Edmund vamos a encontrarnos en la siguiente situación gestos externos similares. Después de abandonar “el juego” de dispararse a sí mismo se acerca a una enorme embocadura. Desde dicho lugar advierte el edificio donde vive su familia y, poco después, comienza a fingir disparos otra vez

con su improvisada “pistola”. En esta ocasión “los disparos” no van dirigidos contra su persona sino a su finca.

Así, parece claro que nuestro personaje siente una enorme presión por desprenderse de su responsabilidad con la familia. Pero deja enseguida estos pensamientos agresivos y se aleja de la vista para encontrarse, tras dar unos pasos, un agujero considerable. La música extradiegética vuelve aflorar con un tono grave y, a la vez, con un fraseo melódico, para mantener una suspensión dramática de las próximas acciones de Edmund. Señalamos este detalle musical con el objeto de subrayar el *impasse* dramático que ha impuesto el narrador implícito desde que nuestro personaje abandonara la casa del maestro Enning. En efecto, creemos que tal suspensión está hábilmente concebida para exponer la conducta de un niño desesperado que no ha logrado borrar de su conciencia el peso de un crimen perpetrado desde las bases de la ideología nazi. La forzada soledad a que se ve sometido Edmund por su asfixiante sentido de culpa frente a su familia le lleva, finalmente, a no aceptar la llamada de sus hermanos para acudir al sepelio del padre. Esta revelación es muy importante en la película pues nos conduce al conocimiento de una verdad. Dicho de otro modo más directo, a lo largo de las siguientes imágenes se transfieren al espectador una serie de vivencias tales que anulan todo proyecto de relato. Y esta misma paralización narrativa, este cercenamiento, converge nuevamente con la imposibilidad de una mirada futura, de un posible horizonte por recorrer en la vida de nuestro protagonista. Entonces, al exponer unas imágenes directas y sencillas a través de un distanciamiento narrativo se busca que el espectador tome un punto de vista exterior a la propia diégesis y, al tiempo, mantenga una cierta objetividad sobre los hechos, de manera que, al final, la afluencia de los planos visuales en el espectador puedan transmitir una impresión emocional gracias a uno de los rasgos estilísticos del cine

rosselliniano: la noción de *attesa* o espera. Este concepto viene a ser aquella suspensión dramática de la que hablábamos unas líneas más arriba. Pero lo más interesante es el hecho de que Rossellini asigne al espectador una instancia presencial del devenir de las imágenes, para que en el proceso del conocimiento de los sucesos del protagonista contribuya a la revelación de la verdad. Y esto se produce justamente en los planos de clausura donde la solución de la muerte ha sido pronosticada en las últimas conductas de Edmund.

Nuestro protagonista se asoma a otra gran ventana y se coloca de espaldas a la cámara, componiendo así un motivo visual empleado con frecuencia en el melodrama: la figura humana frente a una ventana. Como en este caso nos encontramos frente a su inmueble, es fácil inducir que sus pensamientos giran en torno a su familia. La música que estábamos escuchando hasta ahora (de tonos graves y con leve fraseo melódico) se interrumpe para evidenciar la cruda realidad que golpea a nuestro protagonista pues el ruido callejero expresa un vitalismo urbano que contrasta con su apesadumbrado estado de ánimo. A continuación tenemos un primer plano de Edmund que, por momentos, parece avejentado y observando la calle (en fuera de campo). Mediante la siguiente imagen, obedeciendo al efecto Kulechov, por contigüidad de los planos, asociamos mentalmente que la mirada de Edmund se dirige a la calle (en plano general) de su inmueble. Una leve panorámica de seguimiento a la izquierda de seguimiento nos lleva a la camioneta que acaba de aparcar frente a la puerta de la finca. Pero por los alrededores de la calle vemos pasar, de vez en cuando, a peatones. Un discapacitado circula con un triciclo (¿tal vez una víctima de la guerra?) mientras que un hombre sale de la camioneta para reunirse con un vecino del inmueble. Acto seguido, uno de ellos grita hacia a una vecina avisando de que ha llegado la camioneta para transportar el

ataúd del padre de Edmund. Mientras volvemos a ver el perfil del niño, escuchamos en *off* el comentario de uno de los hombres que se dirigen a la vecina para notificar a Eva y a Kart-Heinz la disponibilidad del vehículo. Esta imagen debe leerse, pues, como un alejamiento de Edmund sobre el acto fúnebre. Es testigo directo del suceso cotidiano junto al espectador, pero la pasividad de nuestro protagonista denota claramente la nula voluntad de integrarse a la nueva situación familiar al ser él mismo quien ha ocasionado la triste situación. De hecho, a partir de ahora veremos una alternancia de vistas generales de la calle y primeros planos de Edmund⁵⁰⁶ en los cuales se nos permite asistir como testigos a los avatares del vecindario. La mirada del niño, gracias a un montaje más analítico y fragmentado, nos ayuda a interpretar el equivalente papel que juega el espectador: todo lo que ve el niño igualmente lo vemos nosotros. Y esta identificación permite pensar que Edmund parece ser completamente ajeno a cuanto sucede al convertirse en un espectador más. Por tanto, esta equivalencia contribuye a redundar en el momento en que se tapa los ojos para no ver la realidad.

Las siguientes imágenes aclaran la escena que estábamos viendo de forma distante. El vehículo que transporta el féretro del padre de Edmund se ha ido sin esperar a la familia y a los vecinos. Esto lo comprobaremos en el plano americano donde nos presentan a Kart-Heinz acompañado de su hermana, una amiga y un vecino. Cuando los Köeller han advertido el retraso y comprueban que la camioneta se ha ido sin ellos comienzan a preguntar por Edmund. Entonces vemos la reacción del protagonista. En un plano medio largo aparece el niño protagonista pegado a una pared del

⁵⁰⁶ En estos primeros planos advertimos un soplo de aire que revuelve los cabellos dorados de Edmund. Creemos que este fenómeno natural aleatorio ha sido incorporado felizmente para abundar en el negro vaticinio de nuestro protagonista (de la misma manera que irrumpía en la segunda visita al maestro Enning).

edificio tratándose de ocultar ante los avisos de sus hermanos. Edmund procura distraerse haciendo caso omiso a las reiteradas llamadas (en *off*) de su hermana mayor. Pero la insistencia de Eva incomoda a nuestro protagonista y ello le obliga a caminar tratando de alejarse de las llamadas. Al final alcanza una ventana y Edmund vuelve a dar la espalda a la cámara. Eva insiste en avisar a su hermano pequeño y éste, al sentirse aludido, procura alejarse de nuevo al considerar inaceptable su retorno por sentirse responsable de la muerte de su padre.

Al final Edmund se acerca a otro ventanal y se apoya sobre el vano del mismo mientras escucha los últimos reclamos de Eva. Entonces el protagonista coge un ladrillo para comenzar a golpear con ella en el canto de la ventana. Mientras tanto, el espectador tiene la ocasión de ver por última vez a Eva y a Kart-Heinz alejándose de la calles sin poder encontrar a su hermano pequeño. Esta despedida permite asegurar al espectador un desenlace definitivamente traumático para la familia de los Köeller. Estamos ya en el último gesto infantil de Edmund. La cámara efectúa un seguimiento del desplazamiento de nuestro protagonista hasta que se detiene junto al borde de un nuevo agujero. En este punto vuelve a emerger un tema musical grave. Se trata del aviso de que nos hallamos cerca de la resolución porque cuando nuestro personaje se acerca al agujero se tropieza con una viga. Al percatarse de que ésta se comunica con la planta inferior escuchamos un contundente redoble de tambores informando a los espectadores de la enorme proximidad del peligro. Edmund mira por el agujero y comprueba que hay mucha luz. La música sigue adquiriendo un sentido amenazador cuando el niño se sienta en el agujero. Y, significativamente, la cámara lleva a cabo un *travelling* de acercamiento al niño. Con este movimiento parece indicarnos Rossellini un respetuoso interés por seguir el comportamiento de Edmund al constatar su

desentendimiento ante el reclamo de sus hermanos mayores Eva y Kart-Heinz. Entonces vemos que el protagonista se levanta para sacudirse el polvo del suelo y quitarse la chaqueta. La cámara lo sigue en panorámica tratando de mostrarnos a un niño que, de nuevo, y por un momento, se ha olvidado de su sentimiento de culpabilidad. Se arregla los tirantes y camina unos pasos sin saber muy bien qué hacer.

En este último tramo del film la música cobra una importante presencia pues permite complementar y orientar el valor semántico de las imágenes. Mientras Edmund se agacha para bajar por el agujero la cámara vuelve acercarse en *travelling*. Nos encontramos ya con el último juego infantil al transformar la viga en un tobogán. Al final se lanza por la viga a modo de objeto lúdico y el silencio que invade el descenso parece indicar que el peligro se ha alejado. Pero no es así porque cuando Edmund se detiene, al mirar por una ventana situada en el lado derecho del encuadre, empezamos a escuchar otra vez el redoble de tambores que nos anuncian de un peligro muy próximo. Para entender la detención que realiza nuestro protagonista es necesario conocer el siguiente plano de la película: una vista general de su inmueble y esta imagen significa el punto de vista subjetivo de Edmund. En efecto, el narrador nos informa de que el niño no ha parado de pensar en su padre. Los redobles de percusión ayudan a inferir, desde su conducta externa, el enorme desasosiego que aún le invade. De hecho, al volver a Edmund en plano medio sentimos la música extradiegética que ahoga la imagen con los redobles cada vez más intensos. Pero la cámara sigue atrapando los movimientos del protagonista, aunque, en esta ocasión la imagen aparezca borrosa cuando Edmund se acerca al primer término del encuadre. Sin embargo la mirada de nuestro protagonista indudablemente se dirige hacia donde vive su familia. De pronto vemos al niño de espaldas a la cámara mientras sigue mirando a la finca y los redobles todavía siguen

escuchándose de forma vigorosa. En efecto, la mirada del protagonista se convierte en una ocularización interna secundaria porque la subjetividad de la imagen está construida por el *raccord* de mirada a modo de plano-contraplano y contribuyendo a una contextualización⁵⁰⁷. Aunque, en este caso obedece más a una introspección interna de nuestro personaje.

Después de mirar nuevamente la finca destruida volvemos a un niño cuyo rostro delata una profunda tristeza. La imagen de su cara sigue desenfocada y los mencionados redobles manifiestan un ritmo más sosegado, como si paulatinamente fuera mermando su vigor. Edmund se pasan las manos por el rostro y, al poco, las baja momentáneamente. Tras este nervioso gesto, en señal de su tremenda desesperación, vemos un nuevo plano subjetivo del niño: un tranvía pasa por la calle y, tras él un coche negro. De pronto volvemos a Edmund que comienza a balancearse un poco para, acto seguido, taparse los ojos y lanzarse al vacío. Cuando el espectador se ha quedado sin aliento al darse cuenta de la brusca y violenta resolución escuchamos en *off* el grito de una mujer. Y el hecho de que aparezca en fuera de campo nos indica que Rossellini, hábilmente, ha querido compartir la sorpresa con el personaje que también ha sido testigo del suicidio. El penúltimo plano de la película nos muestra a la mujer exiliada e inquilina de la casa de los Köeller asomándose por la tapia. Al llegar a ella comienza a sonar el tema central de la película. Mientras tanto la vecina rodea la tapia con el fin de acercarse al niño. En plano medio general la cámara sigue, en una panorámica de seguimiento, a la joven que reconoce el cuerpo ya exangüe del niño. Entonces levanta su cara para comprobar si está muerto, emite una exclamación de incredulidad y, poco a poco, va encajando la trágica circunstancia.

⁵⁰⁷ Gaudreault, André; François Jost: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. 1995. pág. 143.



En este momento reconocemos una melodía musical extradiegética de marcado acento dramático para indicarnos el final del relato. La película se cierra con dos imágenes muy expresivas. En primer lugar vemos que la exiliada recoge el pequeño cuerpecito de nuestro protagonista evocando el motivo iconográfico de *la pietà* de Miguel Ángel. Nos encontramos con una mujer desarraigada por la guerra que se ha visto obligada a volver a su ciudad moribunda en la que el futuro parece teñirse de luto. Por tanto, coherente a los films precedentes y, en consonancia con el neorrealismo, la clausura rompe literalmente el complaciente código del *happy end* para socavar la conciencia de una realidad que está a nuestro lado y que sólo depende de nosotros mismos. Tal como afirma Metz:

“...Si la película tradicional tiende a suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, es para que el espectador

tenga la impresión de ser él mismo ese sujeto, pero en estado de sujeto vacío y ausente, de pura capacidad de ser (todo “contenido” está del lado de lo visto)”⁵⁰⁸

La segunda imagen de este último plano debe verse en dos tiempos. En primer lugar está el movimiento de cámara panorámico en vertical mostrándonos a un tranvía que pasa impertérrito frente a la tragedia. Parece decirnos que la vida cotidiana transcurre inexorablemente frente a los sucesos dramáticos. Pero, significativamente, la cámara no se detiene en el desplazamiento del vehículo público sino que realiza un segundo movimiento en vertical hasta encuadrar el bloque de edificios destruidos por la devastación bélica para fundir lentamente en negro e indicarnos el título de FINE. Este último desplazamiento se presenta de forma simétrica a aquella que abría la película. Recordemos que el plano que abría la película mostraba el piso asfaltado de la calle e impresionando el título.

Después de lo visto la ciudad espectral está teñida de muerte y el futuro queda completamente anulado. De hecho Roberto Rossellini había concebido un nuevo film que abordara las consecuencias de la bomba atómica en Japón. Al enterarse de este trágico suceso histórico decidió emprender algún tipo de proyecto sobre el fatal acontecimiento. Aunque, finalmente, según Rondolino⁵⁰⁹, el conocimiento de la tragedia de Hiroshima le llevó a clausurar *Germania Anno Zero* con la resolución que conocemos. Rossellini no veía otra opción al comprobar cómo Europa estaba comenzando a perder su “alma” vital con la reestructuración de una nueva sociedad basada en el neocapitalismo. El desarrollo del bienestar y

⁵⁰⁸ Metz, Christian: *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. pág.79

⁵⁰⁹ Rondolino, Gianni: Op. cit. pág. 136.

del consumo ahogaba la conciencia de los seres humanos ante el vacío de sus existencias. Pero, su talante humanista le exigía replantearse los males profundos de éstas. Siempre partiendo del mero trasunto vital de su experiencia, le llevaba a transmitir al público su propia situación, lo que resulta paradójico después de que Eric Rohmer admitiera que la cualidad de Rossellini residía precisamente en su “falta de imaginación.”⁵¹⁰

Impulsado más por la necesidad de plantear temas candentes que por la voluntad de transformar el cine, ignoraba que su heterodoxia fue la que le condujo a la modernidad. Con el pensamiento de que su primer oficio era el del ser humano⁵¹¹ antes que la del cineasta, esto le llevó a realizar un cine tan iconoclasta como inconformista. Roberto Rossellini no veía otra forma que la función pragmática con objeto de modificar las conductas de las personas:

“¿El cine?, ¿qué función puede tener? La de poner a los hombres frente a las cosas, las realidades, tal como son.”⁵¹²

⁵¹⁰ Rossellini, Roberto: *El cine revelado*. Barcelona: Paidós. 2000. pág 28.

⁵¹¹ Según declaraciones del documental *Rossellini por Rossellini* de Adriano Aprá, para el Istituto Luce e Italnoleggio Cinematografico S.p.a., con motivo de una antología del cine italiano que presidía Lino Micciché y coordinaban Alberto Farassino, Ernesto G. Laura, Carlo Lizzani, Gianluigi Rondi y Bruno Torri.

⁵¹² Rossellini, Roberto: Op. cit. pág. 34.

FICHAS TÉCNICAS DE LA TRILOGÍA

1. ROMA CITTÀ APERTA

Título Original.....	Roma, città aperta
Año de producción	1945
Nacionalidad	Italia
Dirección.....	Roberto Rossellini
Primer ayudante de dirección ...	Sergio Amidei, F. Fellini
Segundo ayudante de dirección .	Mario Chiari
Producción	Excelsa-Film, condesa Carla Politi, Peppino Amato (en una primera fase), Aldo Venturini
Director de Producción.....	(Carlo Civallo, Angelo Besozzi, Ermanno Donati y Luigi Carpentieri en una primera fase). Ferruccio De Martino
Secretario de Producción	Alberto Manni
Inspector de Producción	Bruno Todini (en una primera fase), Antonio Palumbo
Argumento	Sergio Amidei, Alberto Consiglio
Guión y diálogos	Sergio Amidei, Federico Fellini, Alberto Consiglio, Roberto Rossellini
Script (Secretaria de rodaje)	Jone Tuzzi
Dirección de Fotografía.....	Ubaldo Arata
Operador	Vincenzo Seratrice
Ayudantes del operador	Gianni Di Venanzo, Carlo Carlino, Carlo di Palma, Giuseppe Berta
Decorador.....	Renato Megna
Ayudante de decorados.....	Mario Chiari
Montaje	Eraldo Da Roma
Ayudante de montaje.....	Jolanda Benvenuti
Música.....	Renzo Rossellini
Dirección musical.....	Luigi Ricci

Sonido	Raffaele Del Monte
Laboratorio	Tecnostampa de Vincenzo Genesi
Registro sonoro sobre aparatos Western- Electric	Fono Roma
Estudio	Capitani (Via degli Avignonesi nº 30)
Distribución.....	Minerva Film (Hasta el 31 de diciembre de 1952: 24.500.000 de liras de recaudación)
Inicio del rodaje.....	17 de enero de 1945, en los estudios de Via Avignonesi nº 30
Final del rodaje.....	Junio-Julio 1945
Primera proyección.....	24 de septiembre de 1945 Teatro Quirino dell'Accademia Nazionale, Roma (Festival de la Música y del Teatro)
Estreno	Cinema Capranica, Imperiale (Roma, 8 de octubre de 1945)
Duración.....	100 minutos
Versión original.....	Italiano-alemán con subtítulos en italiano
Primer título previsto	Storie di ieri
Título francés.....	Rome, ville ouverte
Título inglés.....	Rome, Open city
Título sudamericano	Roma, ciudad abierta

En 1946 obtuvo el Gran Premio del Festival Internacional de Cannes y el Nastro d'Argento al mejor guión, a la mejor realización -- ex-aequo con Alessandro Blasetti (*Un giorno nella vita*) y Vittorio De Sica (*Sciuscià*) -- y a la mejor actriz (Anna Magnani).

Intérpretes

Marcello Pagliero	Giorgio Manfredi, alias Luigi Ferraris
Aldo Fabrizi.....	Don Pietro Pellegrini
Anna Magnani	Pina
Harry Feist.....	Mayor Fritz Bergmann

Francesco Grandjacquet	Francesco, el tipógrafo
Maria Michi.....	Marina Mari
Giovanna Galletti	Ingrid
Vito Annichiarico	Marcello, hijo de Pina
Carla Rovere	Lauretta, hermana de Pina
Nando Bruno	Agostino, el sacristán
Eduardo Passarelli	Policía municipal o <i>brigadiere</i>
Carlo Sindici	Jefe Superior de la policía romana
Akos Tolnay	El desertor austríaco
Joop Van Hulzen.....	Mayor Hartmann
Amalia Pelligrini	Nadina, dueña de la pensión de Manfredi
Alberto Tavazzi	El sacerdote que asiste a don Pietro en el momento de la ejecución
Ferruccio De Martino	Un carabiniere en la escena de fusilamiento a don Pietro
Lauro Gazzolo	Doble de Marcello Pagliero
Giulio Panicali.....	Doble de Harry Feist
Roswitha Schmidt	Doble de Giovanna Galletti
Gualtiero De Angelis.....	Doble de Francesco Grandjacquet

Consideramos que, de las diversas copias comercializadas de *Roma, ciudad abierta*, la versión en DVD, en la colección Grandes Clásicos del sello Vella Visión es la más completa en información. Señala algunos nombres secundarios (Nadina, la dueña de la pensión, Andreina, el nombre de la niña vecina de Marcello, Kramer el secretario del mayor Bergmann y Wendel, jefe de las torturas) y además es más clara y completa la copia respecto a las versiones de VHS.

2. PAISÀ

Título Original.....	Paisà
Año de producción	1946
Nacionalidad	Italia
Dirección.....	Roberto Rossellini
Ayudante de dirección.....	Federico Fellini, Massimo Mida, E. Andamir, Annabella Limentani, Renzo Avanzo (no acreditado)
Producción	Mario Conti, Roberto Rossellini para OFI (Organizzazione Film Internazionali) con la colaboración de Rod E. Geiger por la Foreign Film Production.
Director de Producción.....	Ugo Lombardi
Inspector de Producción	Alberto Manni, A. Dolfi
Distribución.....	Metro Goldwyn Mayer
Argumento	Sergio Amidei con la colaboración de Klaus Mann, Federico Fellini, Alfred Hayes, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini.
Guión y diálogos	Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Vasco Pratolini (en el episodio de Florencia)
Traducción inglesa de diálogos..	Annabella Limentani
Versión inglesa.....	Stuart Legg y Raymond Spottiswoode
Subtítulos en inglés	Herman G. Weinberg
Fotografía.....	Blanco y Negro
Dirección de Fotografía.....	Otello Martelli
Operador	Carlo Carlini (no acreditado)
Ayudantes del operador	Gianni Di Venanzo, Carlo di Palma (no acreditado)
Decorados	Naturales
Montaje	Eraldo Da Roma
Música.....	Renzo Rossellini

Sonido	Ovidio Del Grande (gran parte en sonido directo)
Laboratorio	Tecnostampa de Vincenzo Genesi
Medios Técnicos.....	Capitani Films
Copyright versión inglesa	Mayer-Joseph Burstyn
Primer título previsto	Seven from U.S.
Primera proyección.....	18 de septiembre de 1946 Mostra di Venezia
Rodaje	Primera mitad de 1946
Estreno	París, 26 de septiembre de 1947 ⁵¹³
Salida pantallas comerciales	Cinema Diana, Milán, 13 diciembre, 1946
Duración.....	126 minutos
Versión original	Italiano-alemán subtítulos en italiano

Esta película ha obtenido los siguientes premios: ANICA en el XI Festival de Venecia con otras ocho películas; Nastro d'Argento (1947) por el mejor guión, la mejor realización y la mejor música original. Señalar, además que, un séptimo episodio, no rodado, "El prisionero", que debía haber sido rodado en las montañas del valle de Aosta, fue publicado en Cinema Nuovo IV n° 57, Milán, el 25 de abril de 1955.

Intérpretes

1º episodio: Sicilia

Carmela Sazio	Carmela
Robert Van Loon	Joe
Benjamin Emanuel	Soldado americano
Raymond Campbell	Soldado americano
Merlin Berth	Soldado americano
Mats Carlson	Soldado americano
Leonard Penish	Soldado americano
Harold Wagner	Soldado alemán

⁵¹³ Este dato ha sido recogido en la filmografía elaborada por Adriano Aprá con la colaboración de Philippe Arnaud y la ayuda de Marco Giusti.

Albert Heinze Soldado alemán
Carlo Pisacane El anciano de Gela

2º episodio: Nápoles

Dots M. Johnson..... Joe, el soldado negro
Alfonsino Pasca..... Pasquale, el niño
Pippo Bonaazzi..... Amigo de Pasquale

3º episodio: Roma

Gar Moore Fred
Maria Michi..... Francesca
Lorena Berg..... Amalia, la matrona de la
pensión

4º episodio: Florencia

Harriet White..... Harriet, la enfermera
Renzo Avanzo Massimo
Gigi Gori Gigi, un partisano
Gianfranco Corsini Marco, otro partisano
Giulietta Masina Vecina en las escaleras del
palacio
Renato Campos El mayor de la reserva

5º episodio: Apennino Emiliano

William Tubos..... Bill Martin, el capellán militar
católico
Newell Jones Jones, el capellán militar
protestante
Elmer Feldman Feldman, el capellán militar
israelita
Y con la participación de los monjes franciscanos del convento
de Maiori (Salerno)

6º episodio: Porto Tolle en el Delta del Po

Dale Edmonds Dale, el americano de la OSS
Cigolani..... Él mismo
Robert van Loel..... El alemán
Alan y Dane dos soldados americanos

3. GERMANIA ANNO ZERO

Título Original.....	Germania Anno Zero/ Deutschland im Jahre Null / Allemagne année zéro
Año de producción	1947
Nacionalidad	Italia
Dirección.....	Roberto Rossellini
Ayudantes de dirección	Max Colpet, Carlo Lizzani; Conde Franz Treuberg (no acreditado)
Producción	Roberto Rossellini para Tevere Film (Roma) con la colaboración de Salvo D'Angelo Produzione (Roma), Safdi (Berlín) y Union Générale Cinématographique (París) y Alfredo Guarini (no acreditado).
Inspector de Producción	Marcello Bollero y Alberto Manni
Secretario de Producción	André Halley des Fontaines
Argumento	Roberto Rossellini de una idea de Basilia Franchina (no acreditado)
Guión y diálogos	Roberto Rossellini, Carlo Lizzani (no acreditado) y Max Colpet.
Diálogos de la edición italiana...	Sergio Amidei
Dirección de Fotografía.....	Robert Juillard
Operador	Émil Puet y Jacques Robin
Decorador.....	Piero Filippone
Vestuario	Piero Tosi
Montaje	Eraldo Da Roma
Ayudante de montaje.....	Jolanda Benvenuti
Música.....	Renzo Rossellini
Dirección musical.....	Edoardo Micucci
Sonido	Kurt Doubrawsky
Registro sonoro	Mono (RCA Sound System)
Estudio	Capitani (Via degli Avignonesi n° 30)

Primera proyección.....	Festival de Locarno, 11 de julio 1948
Estreno	Cinema Astra, Milán, 1 diciembre 1948
Duración.....	78 minutos
Versión original.....	Italiano-alemán con subtítulos en italiano.

Obtuvo el primer premio y premio al mejor guión en el Festival de Locarno de 1948.

Intérpretes

Edmund Meschke	Edmund Köehler
Ernst Pittaschau	El padre de Edmund
Ingetraud Inés	Eva Köehler
Franz Krüger	Kart-Heinz Köehler
Erich Gühne.....	Maestro Enning
Babsy Reckwell	Joe
Alexandra Manys.....	Christal
Heidi Blänkner	El señor Rademaker
Barbara Hintz	Thilde
Conde Franz Treuberg	General von Laubniz
Karl Krüger	Médico
Hans Sange, Christl Merker y Jo Herbst.	

Actualmente hay una versión en DVD, en la colección Grandes Clásicos del sello Vella Visión. Si bien el subtítulo no es muy preciso en los nombres. Hay cierta confusión en los nombres de los inquilinos de la vivienda donde reside la familia Köehler.

A MODO DE CONCLUSIONES

El trabajo de investigación sobre la **trilogía de la guerra** (*Roma, ciudad abierta, Paisá y Alemania, Año cero*) de Roberto Rossellini plantea, fundamentalmente, dos líneas de estudio. En primer lugar, se ha tratado de explicar que las películas neorrealistas del cineasta italiano no **mimetizan** la realidad sino que llevan a cabo una operación expresiva cuyo fin es tomar el referente como **función simbólica**. Dicho en otros términos, se ha efectuado una **transferencia** del objeto real en **expresión visual** y el referente ha servido para sustituir simbólicamente a aquél bajo el marco de nuestra propia cultura. De modo que a las imágenes se les ha dotado de significado abstracto al reemplazar la propia realidad.

La segunda línea de investigación, ha consistido en estudiar las diferentes estrategias narrativas y cinematográficas efectuadas por Rossellini a lo largo de las tres películas postbélicas. En ellas he podido constatar un progresivo alejamiento de la escritura cinematográfica clásica. Y esto ha permitido comprender mejor la forma en que Rossellini comenzó a abrir posteriormente un nuevo camino estético: el ensimismamiento existencial a través del cine moderno en el ciclo de películas denominado **trilogía de la soledad**. Sin embargo, he acotado el trabajo de investigación con los filmes neorrealistas para encontrar los primeros rasgos configuradores que separan la línea entre los dos estilos cinematográficos: el modo de representación institucionalizado y el moderno. Por esta razón me centré en la **trilogía de la guerra**, con objeto de encontrar las huellas que han contribuido a localizar las primeras fracturas de la escritura clásica. El

estudio pormenorizado de *Roma, ciudad abierta; Paisà y Alemania, año cero* ha consistido en sistematizar, por un lado, toda una batería retórica de la estética rosselliniana. Y, por otro lado, localizar las primeras marcas del cine moderno que estableció el cineasta italiano.

Respecto a la primera línea de trabajo, se ha puesto el esfuerzo en esclarecer el concepto del **referente**. Esto me ha llevado a despejar el equívoco sobre la idea que se tiene del mismo y por ello he aclarado que no se trata de una alusión directa y especular de la propia realidad. Se trata, más bien, de la capacidad que tiene el referente para **sustituir** el mundo real por medio de unas imágenes expuestas de forma metonímica, metafórica o simbólica (según sea el caso). La sustancialidad expresiva de la plástica visual me obligó a estudiar su naturaleza ontológica. De ahí que en el primer capítulo de la tesis reflexionara en torno a la especificidad de la imagen vinculándola con el paisaje de la realidad. Así llegué a la conclusión de cómo, tras la creación de las imágenes se procede a su recepción. Pero, tras la lectura o consumo de éstas por el receptor/espectador, puede darse o no el proceso de la retroalimentación o de *feedback*. Cuando ocurre este fenómeno es porque se ha logrado una adecuada inferencia, es decir, se ha conceptualizado y, por tanto, las imágenes se integran en la sociedad como nuevos iconos-objetos dentro de paisaje real. Si esto ocurre así, puede decirse que el referente sigue manteniéndose con el paso del tiempo. En caso contrario la imagen se agota o caduca en el instante de consumirse. Puede suceder que no se haya logrado una decodificación adecuada y entonces el bucle comunicacional se interrumpe, por lo cual la imagen deja de ser reinterpretada o integrada en la realidad.

Por otro lado, el estudio del **referente** ha servido para analizar la formalización plástica de las imágenes con la teoría psicoperceptiva de la

Gestalt. Esto me ha llevado a orientar la tesis con una perspectiva más formalista mediante la aplicación de la **ley de inclusividad** gestáltica. Por esta razón he destacado la operación expresiva de Roberto Rossellini, en la cual la relación **figura-fondo**, a través del empleo sistemático de planos medios y generales, ha contribuido a conformar un importante y eficaz gesto semántico. Frente a la supuesta literalidad visual que se ha concebido con las imágenes neorrealistas, de forma tópica y un tanto apresurada por parte de algunos críticos e historiadores, defiendo el argumento contrario, es decir, que existe, más bien, un trabajo meditado de selección de la realidad sobre la cual se ha tomado como **referente** una serie de paisajes (urbanos o rurales) donde se **integra simbólicamente** la figura humana. Esta cohesión espacial con las figuras humanas permite establecer la construcción de sentido del discurso fílmico. Y una ilustración de tal aserto podemos constatarla con una escena visual de *Roma, ciudad abierta*. Me refiero a la liberación de los detenidos del inmueble de Pina, entre los que se encuentra Francesco, que acaba de ver cómo mataban a Pina (su novia). Vemos a los miembros del Comité de Liberación Nacional, que rodean a los convoyes alemanes para rescatar a los ciudadanos del barrio humilde. Entre los organizadores de la emboscada apreciamos a Manfredi. No es casual que durante la acción se aprecie, al fondo de la imagen, el Palazzo de la Civiltà del Lavoro. Este edificio es considerado uno de los más emblemáticos del fascismo italiano y su confrontación directa con la figura del comunista, arriesgando su vida por obtener la libertad, ejemplifica de forma clara el planteamiento esgrimido arriba: el **sacrificio** de su vida va a contribuir a la causa, que es la conquista de la libertad.

Por último, el **referente** ha servido, también, para aludir a un repertorio iconográfico de raíz cristiana: la *pietà* y la crucifixión de Cristo. Tales motivos visuales ayudan a condensar el discurso de los relatos postbélicos

rossellinianos. Pero sobre todo, se presentan a modo de constantes para identificar la posición que tiene el narrador implícito en el interior del texto fílmico. Esto significa, pues, la voluntad personal de Rossellini por alejarse de un discurso político para otorgarle una dimensión moral humanista. En conclusión, Roberto Rossellini no postula, ni demuestra, sino que simplemente enseña una realidad para que sea objeto de una mirada reflexiva por parte del espectador.

En cuanto a la segunda línea de investigación se puede concluir que la mezcla de las modalidades cinematográficas (la ficción y el documental) ha contaminado las estrategias técnicas y narrativas de cada una de ellas. Si *Roma, ciudad abierta* todavía ofrece una explícita vocación de narrar, en las otras dos películas posteriores (*Paisà* y *Alemania, año cero*) se diluyen las expectativas dramáticas. Sus filmes van radicalizándose a medida que minimiza el relato para centrarse exclusivamente en las **conductas** de los personajes. Entre otras razones porque la cámara se libera de las exigencias narrativas para trabajar como un aparato capturador de las circunstancias aleatorias de los intérpretes en el marco de un espacio y tiempo concretos. Esta naturaleza documental, en el seno de la reducida vertebración ficcional, ha sido básicamente llevada a cabo a través de una serie de aplicaciones narrativas y técnicas. Veamos las más sobresalientes:

a) **Los recursos narrativos:**

- Hay un uso más frecuente de los **tiempos muertos** en *Paisà* y *Alemania, año cero*. Esta figura es importante en el cine de Rossellini porque tales momentos se erigen en un devenir visual cuyo proceso sirve para transferir al espectador, a través de la **espera** (o *attesa*), la revelación de una verdad o la emergencia del

horror mediante la muerte. El mismo abandono del control fílmico hace que las películas sean testimonio o documento de la época en que fueron rodadas.

- La naturaleza episódica⁵¹⁴ de sus películas reduce la estructura lineal. Esto permite una construcción narrativa a base de una acumulación de hechos o acciones. Al mismo tiempo hay una firme intención de borrar la lógica causal. Conforme vamos siguiendo el trayecto de la trilogía he constatado una progresiva desaparición de la relación causa-efecto. El interés dramático se alimenta a través de la forma en que se nos presentan los acontecimientos: el conocimiento de los mismos es transmitido simultáneamente por el narrador. Asistimos y sufrimos en el mismo instante en que se nos muestran los hechos. Esta operación narrativa también permite acercarnos al documental.

- La ruptura de la estructura lineal también se corresponde al empleo de una serie de elipsis. Todas, ya sean éstas abultadas, bruscas o discretas, obligan al espectador a participar activamente en la lectura de la narración para reflejar la ambigüedad y vastedad del mundo real. Las elipsis no cumplen el papel de agilizar el relato sino que propician un mayor acercamiento a la realidad al sugerir lo imposible de su acotación.

- La trilogía rompe con una de las convenciones tradicionales del relato clásico, esto es, la clausura del relato no expone un *happy*

⁵¹⁴ Ya hemos señalado en la tesis que *Roma, ciudad abierta* estaba concebida originariamente en varias historias independientes. Sin embargo, tal como hoy la conocemos, su coralidad hace que aún tenga cierta dispersión narrativa.

end. Los tres filmes presentan una resolución abierta. El pesimismo y la denuncia discursiva se configuran en los ejes fundamentales de un imaginario cuyas dimensiones son estrictamente humanistas.

- Las tres películas están inspiradas en hechos y personajes reales. Por tanto, el material del que parten proviene de la experiencia vital. Así, la ficción sirve para movilizar la conciencia a través de la memoria histórica. Los protagonistas encarnan las figuras narrativas que lucharon contra la opresión fascista. Los protagonistas principales representan a la clase popular y a la Iglesia. La burguesía es conscientemente omitida por su tácita colaboración con los nazis y los fascistas italianos. Sin embargo, los actantes son presentados como antihéroes: con sus contradicciones, sus debilidades (físicas y morales), sus cualidades positivas e incapaces de dominar su destino.

- Los puntos de vista tomados para conducir los tres filmes son similares a los empleados en el documental. Por un lado, el recurso de la voz en *off* se convierte en figura intermediaria entre el espectador y el narrador implícito cuyo tono enfático remite a la Historia. El tiempo verbal del pasado histórico servirá de contraste con aquellos sucesos cotidianos expuestos bajo el abrigo de la ficción en el presente continuo. Los avatares narrativos son mostrados ininterrumpidamente y sin solución de continuidad con objeto de transmitir la fugacidad temporal que se da en nuestra propia existencia. Por otro lado, se adopta un distanciamiento sobre los hechos mostrados a partir de una **focalización externa**, la cual nos impide conocer el mundo interior de los personajes. El

narrador ya no se constituye en un demiurgo capaz de leer las mentes de los personajes y adivinar las futuras reacciones. En la trilogía sólo se aprecia una mirada distante sobre los hechos mostrados. Hay un esfuerzo por **mostrar** (y no demostrar o justificar la historia) las conductas, los comportamientos de unos personajes en situación de crisis vital. Por esto mismo, considero que el relato fílmico rosselliniano es estrictamente **fenomenológico**. Las inferencias se dan a través de una narración “objetiva” donde la cadena de significantes va a favorecer la construcción de sentido a través del significado y el referente. Así pues, sólo a través de los elementos objetivos, igual que hiciera en el relato corto Hemingway (véase *Los primeros cuarenta y nueve cuentos*), puede conocerse parcialmente el correlato interior de los personajes: la mirada de los objetos y espacios **proyecta** los sentimientos y afectos pero se evitan las explicaciones psicológicas de los personajes.

b) Los recursos cinematográficos

- La unidad sintáctica mínima ya no es el plano sino el hecho en sí mismo. Bazin y Deleuze definían este aspecto como **imágenes-hechos**. Ya no hay una relación directa con las imágenes sino que es el carácter centrífugo de éstas el que favorece el sentido del relato. Se busca la esencia pura de la imagen.
- Como derivación del punto anterior otra consecuencia: la materialidad de las imágenes. Éstas pretenden transmitir una cierta frescura o espontaneidad en el propio acto de filmación. Aunque,

en la trilogía se procede en bastantes ocasiones a una plástica visual ecléctica (desde el expresionismo alemán pasando por la técnica de los cuatro puntos) con el fin de generar una tensión visual que permita transmitir al espectador la mayor eficacia expresiva de las acciones.

- Hay una clara ruptura en la descomposición analítica de planos para el orden lógico del relato. Esto quiere decir que Rossellini se desentiende del montaje analítico, ya que aquí se da una naturalización del dirigismo de la mirada. El proceso mental “natural” se deriva del mismo deseo del espectador de verlo todo. En la trilogía se procede, en términos de François Jost, a una **ocularización cero**: es un *nobody's shot*, o sea, no hay ninguna instancia, dentro de la diégesis, que vea las imágenes expuestas. Los planos remiten a un narrador implícito que sigue, distanciadamente, las acciones. En este sentido, la planificación está concebida para que la cámara siga los acontecimientos al margen de los mismos personajes de la historia. El aparato de filmación figura como testigo presencial de los avatares de los protagonistas. De modo que se presentan planos largos en su duración y en su tamaño (los planos medios, los planos americanos, los generales y grandes planos generales).
- Si en *Roma, ciudad abierta* todavía apreciamos un montaje más analítico y con algunas prácticas comunes al cine clásico (como la ocularización interna secundaria: véase alternancia de planos-contraplanos), en *Paisá* y *Alemania, año cero* se recurre definitivamente al montaje sintético. Se evita la fragmentación de planos para crear la sensación de veracidad y la sistemática

presentación de los espacios urbanos y rurales, en *Paisá*, con los personajes obliga al espectador a concebir la ficción en un registro más testimonial que imaginario y más metonímico o simbólico que descriptivo o funcional. Por lo cual puedo concluir que se procede a reflejar una proyección del mundo real y especular. Pero también se emplean otras técnicas de montaje completamente alejadas del estilo hollywoodiense: el montaje soviético de los veinte es otro de los recursos. Todas ellas (especialmente el efecto Kulechov y el montaje de atracciones de Eisenstein) componen algunas secuencias con objeto de buscar eficaces efectos para implicar emocionalmente y apelar a la conciencia del espectador.

- El uso constante de panorámicas de seguimiento y de *travellings* son elecciones que buscan compartir las acciones con el espectador. Pese al distanciamiento llevado a cabo, la cámara persigue a los personajes con objeto de tomar constancia de sus propios comportamientos y, sobre todo, implicarnos empáticamente.
- La combinación de intérpretes profesionales con aquellos que no lo son, confiere a las películas de Rossellini un aire de espontaneidad y frescura. Los intérpretes son elegidos por su rostro y su presencia física pero no por la fotogenia o atracción que puedan suscitar en el espectador. Y la interpretación se rige por la propia naturalidad de los gestos, en ningún caso obedece a un meditado estudio analítico de la caracterización psicológica de los actores.

En definitiva, el cine rosselliniano se caracteriza por adoptar una mirada generosa sobre la realidad inmediata y todos los elementos expresivos arriba expuestos son algunos de los dispositivos enunciativos que sirven para destacar la huella de una verdad que es revelada en su propio acto de filmación. De este modo se puede deducir que la experiencia vital del propio autor se impone, al mismo tiempo, como materia viva de una ficción desdramatizada.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1. Obras de carácter general.

- ALBADALEJO, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus. 1991.
- ARENDRT, Hannah: *Los orígenes del totalitarismo: Antisemitismo. Imperialismo. Totalitarismo*. Madrid: Alianza Universidad. 1981.
- ARENDRT, Hannah: *Eichmann en Jerusalén (Un estudio sobre la banalidad del mal)*. Barcelona: Lumen. 2003.
- ARNHEIM, Rudolf: *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma. 1983.
- BARTHES, Roland: *L'analyse structurale du récit*. París: Seuil, 1966. / *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- BARTHES, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: coedición Cahiers du cinéma - Gallimard- Suil. 1980.
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1987.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. Traducción de C. Fernández Medrano.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 1973.
- CALVO, Gabriel; Tzschaschel, Sabine: *Guía Viva de Berlín*. Madrid: Anaya Touring Club. 2002.
- COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel: *La realidad como sospecha*. Valencia: I.C.RTV y Ediciones Hiperión, 1986.
- DELLEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- DONDIS, Donis A. : *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili. 1982
- DÖR, Joel: *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico (De la Representación a la Recepción)*. Barcelona: Paidós. 1986.
- ECO, Umberto: *Apocalíptici e integrati*. Milano: Bompiani, 1965.
- ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1977.
- ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- EHRENZWEIG, Anton: *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor, 1973.

- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco: *Poliética*. Madrid: Losada, 2003.
- FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- FOUCAULT, Michel: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1994.
- FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- GARRONI, Emilio: *Ricognizione della semiotica*. Roma: Officina Edizioni. 1977.
- GENETTE, Gérard: *Figuras III*. Barcelona: Lumen. 1989.
- GÉRTRUDIX, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones Laberinto Comunicación. 2003.
- GIBSON, James, J.: *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito. 1974.
- GIL CALVO, Enrique: *Los depredadores audiovisuales*. Barcelona: Tecnos. 1985.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral. Museo. 1968
- GREIMAS, Algirdas-Julien: “*Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*”. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo en Comunicaciones. 1972 Traducción de Beatriz Dorriots.
- GUBERN, Román: *El eros electrónico*. Madrid: Grupo Santillana, 2000.
- GUBERN, Román: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1973.
- HABERMAS, Jürgen: *Ciencia y técnica como “ideología”*. Madrid: Editorial Tecnos, 1994.
- HEMINGWAY, Ernest: *Els primers quaranta-nou contes*. Barcelona: edicions 62 i “la Caixa”. 1989. Traducción de Jordi Arbonés.
- HINZ, Berthold: *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres. 1978. Introducción de Joaquim Dols Rusiñol.
- HOFFMANN, Gert: *El narrador de películas*. Madrid: Anaya & Muchnick. 1993. Traducido del alemán por Helga Pawlowsky.
- KANT, Immanuel: *Lo bello y lo sublime*. Barcelona: Editorial Óptima, 1997.
- KOFFKA, Kurt: *Principios de la Psicología de la Forma*. Barcelona: Paidós. 1973.
- LÉVY-STRAUSS, Claude: *Palabra dada*. Madrid: Espasa Calpe, 1984.
- LÓPEZ LITA, Rafael: *Comunicación: la clave del bienestar social*. Madrid: Editorial El Drac, 2000.
- LÓPEZ LITA, Rafael: *Las agencias de publicidad: evolución y posicionamiento futuro*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2002.
- MAGNY, Claude-Edmonde: *L’ âge du roman américain*. Paris: Seuil. 1948.
- MOLES, Abraham: *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Mensajero, 1975.
- MOLES, Abraham: *L’image. Communication fonctionnelle*. París: Casterman. 1981.
- PAVESE, Cesare: *Il mestiere di poeta. Il mestiere di vivere*. Roma: Einaudi, 1980.
- PATER, Walter: *El Renacimiento*. Barcelona: Icaria, 1982.

- PEIRCE, Charles Sanders: *Lecciones sobre el pragmatismo*. Buenos Aires: Ediciones Aguilar, 1978.
- PEIRCE, Charles S.: *Collected Papers*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press. Volumen 8, 1931-1958.
- PINGAUD, Bernard: *La antinovel*. Buenos Aires: Carlos Pérez. 1968.
- PROPP, Vladimir: *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.
- RAMONET, Ignacio: *La golosina visual*. Madrid: Debate, 2000.
- RAMONET, Ignacio: *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate, 1997.
- RAMONET, Ignacio (ed.): *Internet, el mundo que llega. Los nuevos caminos de la comunicación*. Madrid: Alianza, 1998.
- RAMIN, Jahanbegloo: *George Steiner en diálogo con Jahanbegloo Ramin*. Madrid: Anaya & Muchnick. 1994.
- REQUENA, Jesús González: *El discurso televisivo*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen. 1993.
- SABORIT, José: *La imagen publicitaria*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen. 1992.
- SICHERÈ, Bernard: *Historias del Mal. Prólogo de Julia Kristeva*. Barcelona: Gedisa. 1996.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. Trad. cast.: Carlos Gardini.
- STEIN, Gertrude: *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Barcelona: Lumen. 2000.
- STEINER, George: *En el castillo de Barba Azul (Aproximación a un nuevo concepto de cultura)*. Barcelona: Gedisa. 1992.
- STEINER, George: *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura y el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa. 1994.
- STEINER, George: *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela. 1998.
- TACCA, Oscar: *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos. 1989.
- TORÁN, L. Enrique: *El espacio en la imagen (De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico)*. Barcelona: Mitre, 1985.
- TRÍAS, Eugenio: *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus. 1998.
- VILLAFañE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. 1985.
- VIRILIO, Paul: *La Máquina de Visión*. Madrid: Editorial Cátedra; 1998.
- WERTHEIMER, M.: *Principios de organización perceptual*. Buenos Aires: Ediciones Tres, 1960.

2. Textos sobre cine.

- AA.VV.: *Cuento español de Posguerra. Antología*. Madrid: 1990. Edición de Medardo Fraile.
- AA.V.V.: *Antología Crítica del Cine Español 1900-1995. Flor en la sombra*: Madrid. Cátedra/ Filmoteca Española. Serie mayor. Pérez Perucha, Julio (ed.).
- AA.V.V.: *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Díaz y Gallejones (Diorama). 1996.
- AGEE, James: *Escritos sobre cine*. Barcelona: Paidós. La memoria del cine 8. 2001.
- ALMENDROS, Néstor: *Días de un cámara*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- ALMENDROS, Néstor: *Cinemanía. Ensayos sobre cine*, Barcelona: Seix Barral, 1992.
- ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación. 2000.
- ARNHEIM, Rudolph: *El cine como arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981.
- AUERBACH, E.: *Mimesis, the representation of reality in western literature*. Princeton: University of Princeton Press.1983./ *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; VARIE, M. y VERNET, M.: *Esthétique du film*. Paris: Editions Fernand Nathan, 1983 / *Estética del cine*. Barcelona. Paidós. 1989.
- AUMONT, Jacques: *La imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.
- BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BARNOUW, Erik: *El documental. Historia y Estilo*. Barcelona: Gedisa.2002.
- BAZIN, André: *Qu'est-ce que le Cinéma?* Paris: Editions du Cerf. 1975 / *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. 1990.
- BETTETINI, Gianfranco: *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.1977.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: *El arte cinematográfico. Una Introducción*. Barcelona: Paidós.1995.
- BORDWELL, David: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. 1996.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.1997.
- BURCH, Noël: *El tragaluz del Infinito*. Madrid: Cátedra. 1997.
- BRUNETTA, Gian Piero: *Cent'anni di cinema italiano*. Vol.1: Dalle origine alla seconda guerra mondiale. Roma-Bari: Laterza.1995.
- BRUNETTA, Gian Piero: *Cent'anni di cinema italiano*. Vol.2: Dal 1945 ai giorni nostri. Roma-Bari: Laterza.1995.
- BRUNO, Edoardo: *Roberto Rossellini: il cinema, la televisione, la storia, la critica*, Actas del Congreso de la ciudad de San Remo (16-23 de septiembre, 1978).
- BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.1997.

- CABRERA INFANTE, Guillermo: *Cine o Sardina*. Madrid: Alfaguara. 1997.
- CARRINGER, Robert L.: *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Ultramar. 1987.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós. 2002.
- COMPANY, Juan Miguel: *La realidad como sospecha*. Madrid: Hiperión, 1986.
- COMPANY, Juan Miguel: *El aprendizaje del tiempo*. Valencia: Eutopías, 1995.
- COMPANY, Juan Miguel / MARZAL, José Javier: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana. 1999.
- CHION, Michel, *La música en el cine*. Barcelona: Paidós. 1997.
- CHION, Michel: *La voix au cinéma*. Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile. 1982.
- CHION, MICHEL: *La música en el cine*. Barcelona: Paidós. 1997.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen - movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1984. Traducción Irene Agoff (Asesoramiento cinematográfico Joaquín Jordá).
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1996. Traducción Irene Agoff (Asesoramiento cinematográfico Joaquín Jordá).
- EISENSTEIN, Sergei M.: *Teoría del montaje cinematográfico*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- EISENSTEIN, Sergei M.: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp, 1989.
- FEUER, Jane: *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux. 1982. Traducción de Fuen F. Escribano y Rafael R. Tranche.
- FELLINI, Federico: *Fellini par Fellini*. Paris: Flammarion, 1987.
- KEZICH, Tullio: *Guilietta Masina (La chaplin mujer)*. Valencia: Fundación Municipal de Cine -Fernando Torres. 1985.
- FALDINI, Franca; FOFI, Goffredo: *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*. Vol. I, 1935-1959. Milano: Feltrinelli. 1979.
- FONT, Domènec: *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Paidós. Colección Sesión Continua.
- GANDÍA, Juan López / PEDRAZA: Pilar *Federico Fellini*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen/ Cineastas. 1993.
- GARCÍA ESCUDERO, José M^a: *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Salvat. 1970.
- GAUDREAU, André; JOST, François: *El relato cinematográfico (Cine y Narratología)*. Barcelona: Paidós. 1995.
- GOMERY, Douglas: *Hollywood: el sistema de estudios*. Madrid: Verdoux. 1986. Traducción de Ana Cristina Iriarte.
- GODARD, Jean-Luc: *Godard par Godard. Les années Cahiers (1950 à 1959)*. Paris: Flammarion, 1989.
- GODARD, Jean-Luc: *Godard par Godard. Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris: Flammarion, 1990.

GODARD, Jean-Luc: *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80 (1968 à 1974)*. Paris: Flammarion, 1991.

GUARNER, José Luis: *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos. 1985.

GUBERN, Román: *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets. 1969.

GUBERN, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española/Ministerio de Cultura. 1994.

GUNNING, TOM: *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Chicago: University of Illinois Press. 1991.

HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca Española/Ministerio de Cultura/ Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IV AECM). 1993.

JOST, François: *L'oeil-caméra (Entre film et roman) Linguistique et Semiologique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1987.

GAUDREAU, André; JOST, François: *El relato cinematográfico (cine y narratología)*. Barcelona: Paidós. 1995.

KEZICH, Tullio: *Giulietta Masina (La chaplin mujer) Entrevista*. Fundació Municipal de Cine -Ayto. Valencia: Fernando Torres. 1985.

KOLKER, Robert: *The Altering Eye*. Nueva York: Oxford University Press, 1983.

KRACAUER, Sigfried: *Teoría del cine (la redención de la realidad física)*. Barcelona: Paidós, 1989.

KRACAUER, Sigfried: *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós. 2002.

LEPROHON, Pierre: *El cine italiano*. México: Era, 1966.

MAGNY, Claude-Edmonde: *L'âge du roman américain*. Paris: Seuil. 1948.

MARZAL, José Javier: *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: el modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de 1918-1921*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1994.

MARZAL, José Javier: *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen/ Cineastas, 1998.

MARZAL, José Javier: *Ciudadano Kane*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres -Octaedro, 2000.

METZ, Christian: *Langage et Cinéma*. París: Albatros. 1977.

MICCICHÉ, Lino: *Historia General del Cine. Nuevos Cines (Años 60)*. Volumen XI. Madrid: Cátedra

MIGLIORINI, Alessandra: "Roma come set" en el texto a cargo de Adriano Aprà: *Roma, città aperta de Roberto Rossellini*. Ed: Comune di Roma. Septiembre. 1994.

MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI. 1984.

MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI. 1986.

MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta y ARGUIMBAU, Anna Solà: *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.

MONTERDE, José Enrique y TORREIRO, Casimiro: *Europa y Asia (1929-1945) en Historia General del cine. Vol. VII*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen. 1997.

- METZ, Christian: *Ensayos sobre la significación el cine*. Buenos Aires: Ed Tiempo Contemporáneo, 1972.
- METZ, Christian: *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- NICHOLS, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.1997.
- NYKVIST, Sven: *Culto a la luz*. Madrid: Ediciones del imán.1998.
- ODIN, Roger: *A propos d'un couple de concepts: son in vs son off*. Sémiologiques. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1978.
- PIRRO, Ugo: *Celuloide*. Madrid: Libertarias, 1990.
- QUINTANA, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas. 1995.
- QUINTANA, Ángel: *Rossellini en España: proyectos y realidades*. . Actas del VI Congreso de la A.E.H.C. Madrid: en Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. 1998.
- QUINTANA, Ángel: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado, 2003.
- RAMIREZ, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine (Hollywood, la Edad de Oro)*. Madrid: Hermann Blume.1986
- REISZ, Karel: *Teoría del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus. 1980. Traducción de Eduardo Ducay.
- REQUENA, Jesús González: "La fractura de la significación en el texto moderno" en *Contracampo*, nº 28. Madrid: marzo 1982.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. 1997.
- RONCORONI, Stefano: *La trilogia della guerra*. Bologna: 1972.
- ROSSELLINI, Roberto: "Dix ans de cinéma". *Cahiers du cinéma*, nº 50, agosto-septiembre, 1955.
- ROSSELLINI, Roberto: "Un cinema diverso per un mondo che cambia", *Bianco e Nero*, enero, 1964.
- ROSSELLINI, Roberto: *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós. La memoria del cine 10. 2001. Introducción de José Luis Guarner.
- SADOUL, Georges: *Dictionare des Films*. Paris: Editions du Seuil.1967.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca-Generalitat Valenciana. 1991.
- VILLAIN, Dominique: *El montaje*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen. nº 34. 1994.
- WEINRICHTER, Antonio: *Desvíos de lo real*. Festival Internacional de Cinde de Las Palmas, con la colaboración de IV AC-La Filmoteca y CGAI.
- ZAVATTINI, Cesare: *Diario de cine y de vida*. Filmoteca Valenciana-Festival de Cine de Huesca.2002.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Mirar la imagen*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco. 1984.

3. Textos sobre el neorrealismo.

AA.VV.: *Materiale sul cinema italiano degli anni 50*. Vol. II. Pesaro: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. 1978.

AA.VV.: *Neorealismo poetiche e polemiche*. Milán: Il Saggiatore. 1980.

AA.VV.: *Le néoréalisme italien*. Cinémaction, nº 70. Primer Trimestre. 1994.

AA.VV.: *Introducción al neorrealismo cinematográfico Italiano*. Vol. I. Municipal de Cine -Ayto. Valencia: Fernando Torres. 1983

AA.VV.: *Introducción al neorrealismo cinematográfico Italiano*. Vol. II. Recopilación Lino Micciché. Municipal de Cine -Ayto. Valencia: Fernando Torres. 1983.

AA.VV.: *Coloquios sobre neorrealismo. (Introducción al neorrealismo cinematográfico Italiano)*. Vol. III. Municipal de Cine -Ayto. Valencia: Fernando Torres. 1983.

ADAMS SITNEY, P.: *Vital Crises in Italian Cinema*. Austin: University of Austin Press.

ALONSO IBARROLA, J.M.: *Prólogo a Zavattini, C.: "Milagro en Milán" y otros relatos*. Fundamentos, Madrid.1983.

ANDREOTTI, Giulio: *"Il cinema italiano non é comunista"* Oggi, 16 de octubre, 1952.

ARGENTIERI, Mino: *La censura nel cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti. 1974.

ARISTARCO, Guido: *Antologia di Cinema italiano, 1952-1958*. Florencia: Guaraldi.

ASTOR ROSA, Alberto: *"Il neorealismo o il trionfo del narrativo"* en TINAZZI y ZACON (Comps.). 1990.

BERTETTO, Paolo: *"Estructura de la repetición y restauración de lo verosímil en el cine neorrealista"* en Micciché, Lino (comp.), 1974.

BERTETTO, Paolo: *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1945)* Pesaro: X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974.

CARO BAROJA, PÍO: *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Alameda, México, 1955.

CINEGRAMMA, Grupo: *"Neorealismo y cine italiano de los años 30"*. En Micciché (comp.). 1982.

DEBRECZNI, François: *"Origines et évolution du néo-réalisme"*, Études cinématographiques, nº 32-35, verano.

FALDINI, Franca; FOFI, Goffredo (eds): *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*. Milán: Feltrinelli.

FARASINO, Alberto (comp.): *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*. Turín: Edizioni di Torino. 1989.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel: *El neorealismo en la narración española de los años cuarenta*. Universidade de Santiago de Compostela.1992.

GILI, Jean. A.: *Fascisme et résistance dans le cinéma italien*. París. Études Cinématographiques. 1970.

INGSBORG, Paul: *Storia d' Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica, 1944-1988*. Turín: Eunadi.

HOVALD, Patrice G. : *El neorealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962. Traducción de José Vila Selma.

- MICCICHÉ, Lino: *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Saggi Marsilio, 1999.
- MONTERDE, José Enrique: *El neorealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, tesis doctoral inédita, Barcelona, junio.
- NOCHLIN, Linda: *Realism*. New York: Penguin, 1978.
- OMS, Marcel: “*Giorni di Gloria, le manifeste filmé des néo-réalismes*”, Perpignan: Les Cahiers de la Cinémathèque, nº 55-56, diciembre, 1991.
- QUAGLIETTI, Lorenzo: *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945-1980*. Roma: Editori Riuniti, 1981.
- QUINTANA, Ángel: *El cine italiano 1942-1961. Del neorealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós. 1997.
- SORLIN, Pierre: *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*. Londres: Routledge, 1996./ trad. cast.: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- SPINAZZOLA, Vittorio: *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia, 1945-1965*. Milán: Bompiani, 1974.
- TINAZZI, Giorgio; ZACON, Maria (comps.): *Cinema e letteratura del neorealismo*. Venezia: Marsilio, 1990.
- TORRI, Bruno: *Cinema italiano, della realtà alle metafore*. Palermo: Palumbo Editore, 1973.
- VERDONE, Mario: “*Coloquio sul neorealismo*”. Bianco e Nero, nº 2, febrero, 1952.
- ZAVATTINI, Cesare: *Neorealismo ecc*. Milán: Bompiani. 1979.
- ZAVATTINI, C.; GARCÍA BERLANGA, L. y MUÑOZ SUAY, R: *Cinco historias de España*. Filmoteca Generalitat Valenciana. 1991.

4. Textos sobre Roberto Rossellini.

A.A.V.V.: "*Roberto Rossellini*". Deutsche Kinemathek, Kinemathek n° 68, junio, 1968.

A.A.V.V.: "*Dossier Roberto Rossellini*". British Film Institute, Dossier n° 8, Londres, 1981.

A.A.V.V.: "*Roberto Rossellini*". Deutsche Kinemathek, Kinemathek n° 68, junio, 1968.

A.A.V.V.: *Roberto Rossellini*. Ente autonomo digestione pel cinema, octubre - noviembre, 1987.

A.A.V.V.: <<*Roberto Rossellini*>>. Cahiers du cinéma/ La cinémathèque française, París, 1990.

A.A.V.V.: *Roberto Rossellini*. Berkeley, Pacific Film Archive, 1973.

APRÁ, Adriano: *Roma, città aperta di Roberto Rossellini*, Comune di Roma: Assessorato alla cultura. Agenzia Roma Città di Cinema.1994. Catálogo donde intervienen Carlo Lizzani, Alessandra Migliorini, Stefano Roncoroni, "Ombre Elettriche" y Tano D' Amico.

APRÁ, Adriano: *Rossellini, Roberto: Il mio metodo. Scritti e interviste*. Venezia: Marsilio. 1987.

APRÁ, Adriano (ed): *Rosselliniana*. Pesaro: Di Giacomo Editore, junio 1987.

BALDELLI, Pio: *Roberto Rossellini, La nuova sinistra*. Roma: Ediciones Samonà e Savelli, 1972.

BERGALA, Alain; NARBONI, Jean: *La nurse.Dossier Paisà Il partisans del Nord* aparece en el libro *Roberto Rossellini: il cinema, la televisione, la storia, la critica*, edición de en las Actas del Congreso de la ciudad de San Remo (16-23 de septiembre,1978).

BERGALA, Alain: *Voyage en Italie*. Belgique:Yellow Now. 1990.

BERGALA, Alain (ed.): *Le cinéma révéle*. París: Editions de l'Etoile, 1984/ *El cine revelado*. Barcelona: Paidós. La memoria del cine 5. 2000.

BONDANELLA, Peter: *The films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, abril, 1993.

BRUNETTE, Peter: *Roberto Rossellini*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.

BRUNO, Edoardo (ed.): *Roberto Rossellini*. Quaderni di Filmcritica, Roma, Bulzoni, 1979.

BRUNO, Edoardo (ed.): *Roberto Rossellini, il cinema, la televisione, la storia, la critica*, Città di San Remo, 1980.

BRUNO, Edoardo (ed.): *Rossellini, Bergman*. Roma: Cinecittà Estero, diciembre, 1990.

GIAMMA TEO, Fernaldo Di: *Roberto Rossellini*. Florencia: La Nuova Italia, 1990.

GREGOR, E. ; GREGOR, U. (ed.): *Roberto Rossellini, Freunde der Deutsche Kinemathek*, Kinemathek, n° 39, Berlín, octubre 1968.

GUARNER, José Luis; OLIVER, Jos: *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama. 1972.

GUARNER, José Luis: *Roberto Rossellini*. Londres: Studio Vista. 1970/edición revisada en Barcelona: Fundamentos. 1973./reeditado en colección Mitemas por la Fundació Municipal -Mostra de Valencia-Diputació de V alencia, octubre 1996.

LAMET, P.M.; PELAYO, A.: *Roberto Rossellini, un realizador a debate*. XI Conversaciones Internacionales de cine, Valladolid. 1970.

- MASI, Stefano; LANCI, Enrico: *I film di Roberto Rossellini*. Roma: Gremese Editore. 1987.
- MENON, Gianni (ed.): *Dibattito su Rossellini*. Roma: Partisan Edizione. 1972.
- MICHELONE, Guido: *Invito al cinema di Rossellini*. Milano: Mursia, 1996.
- MIDA, Massimo: *Roberto Rossellini*. Parma: Piccola biblioteca di cinema, nº 4. 1972.
- PINEDA, V.A.: *Homenaje a Roberto Rossellini*. Madrid: Instituto Italiano de Cultura. 1969. (Catálogo ilustrativo del programa).
- QUINTANA, Ángel: *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas. 1995.
- QUINTANA, Ángel: *Rossellini en España: proyectos y realidades*. . Actas del VI Congreso de la A.E.H.C. Madrid: en Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. 1998.
- RONDOLINO, Gianni: *Rossellini*. Florencia: Il castoro cinema/La Nuova Italia, noviembre, 1977.
- RONDOLINO, Gianni: *Rossellini*. Torino: UTET, 1989.
- SERCEAU, Michel: *Roberto Rossellini*. París: Editions du Cerf, 1986.
- TRASATTI, Sergio: *Rossellini e la televisione*. Roma: La Rassegna Editrice, 1978.
- VERDONE, Mario; TINAZZI, G.: *Roberto Rossellini*. Centro cinematográfico degli studenti dell' Università di Padova. 1960.
- VERDONE, Mario: *Roberto Rossellini*. París: Seghers, 1963.

5. Revistas, Artículos, Reseñas y Referencias varias.

ALONSO IBARROLA, J.M.: *reseña sobre Zavattini*, Revista de Occidente, 79 (octubre, 1969). Págs. 122-124.

AMICO, Silvia d' (ed): *Roberto Rossellini, L'abecedario delle Idee*, publicación distribuida con motivo del Congreso *Questa parte di cinema chiamata televisione*, Roma 28-29-30 de junio 1979.

ARISTARCO, Guido: "*Ma polémique avec Bazin*". Cinémation, n° 70, enero, 1994.

ATIENZA, J. G.: "<<Te querré siempre>>. *Remedios para familias mal avenidas*". Objetivo, n° 9 (septiembre / octubre, 1955).

A.A.V.V.: "*Roberto Rossellini*". Deutsche Kinemathek, Kinemathek n° 68, junio, 1968.

A.A.V.V.: "*Dossier Roberto Rossellini*". British Film Institute, Dossier n° 8, Londres, 1981.

A.A.V.V.: "*Roberto Rossellini*". Deutsche Kinemathek, Kinemathek n° 68, junio, 1968.

A.A.V.V.: *Roberto Rossellini*. Ente autonomo gestione pel cinema, octubre - noviembre, 1987.

A.A.V.V.: "<<Roberto Rossellini>>. Cahiers du cinéma/ La cinémathèque française, París, 1990.

AZORÍN: "*Nadie*". ABC (22 junio, 1950). Pág. 7

AYFRÉE, Amedée: "*Phénoménologie et neorealisme*". Cahiers du cinéma, n° 17, noviembre, 1952.

AZPIROZ, José Luis: "*Cine italiano, el documental de hoy*". La Hora (15 abril, 1949). Pág. 10

BARDEM, J.A.: "*Cannes, 1953*". Objetivo, 1 (julio, 1953). Págs. 29 -34

BARDEM, J.A.: *Crónica sobre el festival de Cannes de 1955*. Objetivo n° 6 (junio, 1955). Pág. 40

BARTHES, Roland: "*L'effect du réel*". Communications 11.

BILBA TÚA, Miguel: "*Las nuevas contradicciones*". Nuestro Cine, n° 52 (1966). Págs. 52-55.

BOTZARIS, Elena: "*Nueva literatura italiana. Neorealismo.*" Índice n° 65-66 (julio / agosto, 1953). Pág. 6.

CIMENT, Michel; VACHAUD, Lauren: *Entretien avec Tim Burton*. Positif n° 517 Marzo, 2004. pág. 16.

CAPA, Robert: *Los Grandes Fotógrafos. Orbis/Fabri*. Barcelona.1990.

C., J.: "*Medio siglo de cine italiano*" Film Ideal, n° 10 (julio/ agosto, 1957).

C., J.: *Conversación con José Mº García Escudero*. Film Ideal, n° 8 (mayo, 1958). Págs. 10 -11

CARO BAROJA, PÍO: "*Realismo y neorealismo*" Cine-Club, n°14 (marzo, 1958). Págs. 3 -5

COBOS, Juan: "*Neorealismo cristiano*" Film Ideal n° 2 (noviembre, 1956).

COELLO, Vicente: "*La semana del Cine Italiano*". Arbor, n° 73 (enero, 1952). Págs. 120-121.

COMPANY, Juan Miguel: *La construcción del espectador cinematográfico*. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de València. Vol. 25.1993.

- DE ANGELIS, R.M.: “*Rossellini Romanziere*” Cinema, nº 29, diciembre 1959.
- DEVILLERS, Michel; TROSA, Sylvie: *L’ espace neorrealiste*. Cinematographe. Números 42 y 43, diciembre-enero. 1978-1979.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis: “*Los supuestos histórico-sociológicos del cine italiano*” . Revista de Estudios Políticos, nº 80 (Madrid, marzo /abril, 1955). Págs. 83-99.
- DONALD: *reseña de Ladrón de bicicletas*. ABC (6 junio, 1950). Pág. 25.
- DONALD: *reseña de Umberto D*. ABC (6 marzo, 1950). Págs. 30.
- DONALD: *crónica de la 2ª Semana de Cine Italiano* . ABC (10 marzo, 1953). Pág. 38.
- DUCA Y, Eduardo: “*Cine italiano, hoy*” Insula, nº 72 (15 diciembre, 1951).Pág. 6.
- DUCA Y, Eduardo: “*Italia, 1953*” Insula, nº 88 (15 abril, 1953).Págs. 11-12.
- DUCA Y, Eduardo: “*La obra de Zavattini*” Objetivo, nº 1(julio, 1953). Págs. 9-19.
- DUCA Y, Eduardo: “*Zavattini en realidad*” Insula, nº 105 (15 septiembre, 1954). Pág. 11.
- EGEA, J. Luis: “*Entre el neorrealismo y el futuro*” (*notas sobre el joven cine italiano*). Nuestro Cine, nº 8 (febrero, 1962). Págs. 9-16.
- FELIU, Jorge; G. De D.: *reseñas de películas italianas*. Acento Cultural, nº 7 (marzo/ abril, 1960). Págs. 90-93.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “*El camino triunfal de Vittorio De Sica*”, RIC, nº 5 (octubre, 1952)
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “*Cesare Zavattini, la literatura en el cine y la historia de Ladrón de bicicletas*” Correo Literario, año IV , nº68 (15 marzo, 1953) . Págs. 40-43.
- FERRANDO GARCÍA, Pablo: “*La recuperación de un texto <<velado>>*”. Banda Aparte nº 19 (septiembre, 2000). Pág.90.
- FERRANDO GARCÍA, Pablo: *reseña de En construcción (2001) de José Luis Guerín* “*Paisajes de vida y muerte*” . Págs. 22-23.
- FERRANDO GARCÍA, Pablo: “*Escenógrafo de sueños*” *Entrevista a Francisco Canet*. El Viejo Topo. nº 165 (mayo, 2002) . Págs. 71-73.
- FERRANDO GARCÍA, Pablo: *reseña de Amén de Costa Gavras* “*Espías de Dios*”. Perogrullo (marzo/abril, 2003). Págs. 33-36.
- G. del R.: “*Stromboli*” de Rossellini. Ateneo, nº 5 (29 marzo, 1952)
- GÁNDARA, Consuelo de la: “*Crónica cultural: Italia*”. Cuadernos Hispanoamericanos, nº 9 (mayo / junio, 1949). Págs. 659-660.
- GARRAGORRI, Paulino: “*Césare Zavattini (Apuntes)*”. Objetivo, nº 1 (julio, 1953). Págs. 7-8.
- GARCÍA BERLANGA, Luis: “*Cuatro pasos por el cine*” . La Hora (5 agosto, 1949). Pág. 6.
- GARCÍA BERLANGA, Luis: “*Cine Italiano*” . Cinema Universitario, nº 3 (mayo, 1956). Págs. 28-35.
- GARCÍA ESCUDERO, José M^a: “*El neorrealismo goza de buena salud*” . Ateneo, nº 57 (1 mayo, 1954).
- GARCÍA ESCUDERO, José M^a: “*El requeterealismo*” . Índice, nº 77 (febrero, 1955). Págs. 16.

- GARCÍA SEGUÍ, Alfonso: “*Crónica de cine*”. Laye, nº 22 (enero/ marzo, 1953).
- GARCÍA SEGUÍ, Alfonso: “*Tres notas para una crítica*”. Laye, nº 24 (1954). Págs. 80-83.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *crónica de la 2ª Semana de Cine Italiano*. Arriba. (27 marzo, 1953). Pág. 11.
- GUARNER, José Luis: “*Conversaciones con Víctor Erice*”. Filmcrítica, nº 429, noviembre, 1992.
- GUTIÉRREZ MAESSO, J.: “*Crónica cinematográfica. Ladrón de bicicletas*”. Arbor XVI, nº 55-56 (julio/agosto, 1950)
- HORIA, Vintila: “*El neorrealismo es un idealismo*”. Índice, nº 79 (abril, 1955). Págs. 15.
- JORDÁ, Joaquín: “*Los últimos 13 años del cine mundial. Cine italiano (1945-1958)*”. Acento Cultural, nº 5 (marzo, 1959). Págs. 83-86.
- LLINÁS, Francisco; MARÍAS, Miguel; DROVE, Antonio y OLIVER, Jos: “*Una panorámica de la historia. Entrevista con Rossellini*.” Nuestro Cine nº 95. Marzo 1970.
- LOTMAN, Iuri: “*Criterios*”. Ciudad de la Habana: ed. Especial, julio 1993.
- MARZAL, José Javier: “*Atrapar la emoción: y el grupo Dogma 95 ante el cine digital*”. Arbor CLXXIV. nº 686 (febrero, 2003). Págs.373-389.
- MIGLORINI, Alessandra: “*Roma come set*” en APRÁ, Adriano: *Roma, città aperta de Roberto Rossellini*.Ed: Comune di Roma. Septiembre 1994
- MOLINARI, Bruno: “*Vittorio De Sica, otro fiel a sí mismo*”. Índice, nº 25 (enero, 1950). Pág. 1-2.
- MOLINARI, Bruno: *Sobre Rossellini*. Índice, nº 59 (marzo, 1950) Pág. 7.
- MONTERDE, José Enrique: “*Roberto Rossellini. Entre el rechazo y la veneración*”. Dirigido Por... nº124. Barcelona (abril 1985).
- MONTOYA, Roberto: “*Héroes partisanos italianos, convertidos en criminales de guerra*”. El Mundo (domingo 29 de junio de 1997)
- MUÑOZ SUAY, Ricardo: “*Unidad en la diversidad de la semana italiana*”. Índice, nº 60 (febrero/marzo, 1953). Págs. 21-22.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo: “*En busca del tiempo vulgar*”. Objetivo, nº 1 (julio, 1961) Págs. 20-24.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo: “*Un material neorrealista*”. Cinema Universitario, nº 1 (30 enero, 1953) Págs. 19-25.
- OLEA, P. Y VASCONCELOS COUTO: “*Pavese precursor del cine moderno*”. Nuestro Cine. Nº 21. Págs. 4-6.
- OMS, Marcel: “*Rossellini, du fascisme à la démocratie Chrétienne*”. Positif nº 28. Abril, 1958.
- PATER, Walter: *La poesía de Miguel Ángel*. El Renacimiento. Icaria: Barcelona, 1982.
- PÉREZ LOZANO, José M^a: “*Stromboli de Rossellini*”. Ateneo, nº16 (30 de agosto, 1952).
- PLIMPTON, George: “*En otro país: Una entrevista con Ernest Hemingway*”. Buenos Aires: Estuario. 1968. Traducción de Miguel Briante y Roberto Guareshi
- REQUENA, Jesús: “*La fotografía, el cine, lo siniestro*”. Archivos de la filmoteca. Valencia, 1989, nº 8

- REQUENA, Jesús González: “La fractura de la significación en el texto moderno” Contracampo, nº 28. Madrid: marzo 1982.
- RIDRUEJO, Dionisio: “Neorrealismo italiano” Entre literatura y política., Hora h. Madrid. 1973. Págs. 40-41.
- RIVETTE, Jacques: “Lettre sur Rossellini”. Cahiers du Cinéma, nº 45, Mayo, 1955.
- ROMERO, Federico: “Los pobres estorban”. Ateneo. Nº 19 (11 octubre, 1952) pág. 5
- SAN MIGUEL, Santiago: “Notas sobre el nuevo realismo italiano”. Nuestro Cine. nº 27 (febrero, 1964). Págs. 14-20.
- SASTRE, Alfonso: “Milagro en Milán” o “Los pobres están de sobra”. Cuadernos Hispanoamericanos. Nº 30 (junio, 1952). Pág. 10.
- SORDO, Enrique: “Neorrealismo en la novela italiana”. Revista (7 diciembre, 1955)
- SORLIN, Pierre: “Rossellini témoin de Résistance italienne”, Mélanges André Latreille. Lyon: Audin, 1972.
- TACCONI, Sandro: “Autenticidad del cine italiano”. Cuadernos Hispanoamericanos. Nº 44 (agosto, 1953).Págs. 200-203.
- TARNOWSKY, Jean François: “Approche et définition (s) du fantastique et de la science-fiction cinématographique” (I). Positif nº 195-196. Julio-Agosto 1977.
- TORRE, Guillermo de: “Realidad y Neorrealismo novelesco”. Ínsula, nº 96 (15 diciembre, 1953). Pág. 2.
- VALENTE, José Ángel: “La Segunda Semana del Cine Italiano en Madrid”. Cuadernos Hispanoamericanos, nº 40. (Abril, 1953). Págs. 65-71.
- VELLOSO, José Miguel: “Renacimiento del cine italiano después de dos guerras mundiales”. Universitas, tomo 21. Salvat. Barcelona, 1951.Págs. 264-276.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: “Neo-realismo de arriba abajo”. Ínsula, nº 168 (noviembre, 1960). Págs.18.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: “El prodigioso cine italiano”. Ínsula, nº 183 (febrero, 1962). Págs.14.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: “Todo Zavattini”. Sábado Gráfico, nº 739. (31 de julio, 1971). Págs.16.
- VV .AA.: *La Europa de las dictaduras. De Mussolini a Primo de Rivera y Salazar .Historia 16.* nº 9.
- ZAVATTINI, C.; GARCÍA BERLANGA, L. y MUÑOZ SUAY, R.: “Pastor”. Film Ideal. nº 1 (octubre, 1956). Págs. 7 -11.
- ZAVATTINI, C.; GARCÍA BERLANGA, L. y MUÑOZ SUAY, R.: “El gran festival”. Cine-Club. Nº 15 (abril, 1958). Págs. 20-22.
- ZUNZUNEGUI, Santos: “Televisión: el silencio de la imagen.” Contracampo, nº 39. Valencia: Instituto de Cine y Radio Televisión. Año VII. (primavera-verano, 1985).
- ZUNZUNEGUI, Santos: “Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español ” en CASTRO de Paz, José Luis; PÉREZ Perucha, Julio: *El cine de Manuel Mur Oti.* Orense: Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, 1999, págs. 21-22.

6. Internet.

GÓMEZ, Elena: [www. Geocities.com/elenagomez](http://www.Geocities.com/elenagomez).

YUSTI, Carlos: *Biografía Hemingway, un papá nada ejemplar*: [www. Geocities.Com /SoHo/Atrium.1788](http://www.Geocities.Com/SoHo/Atrium.1788).

WWW.epdlp.com/miguelangel.html

ZANIER, Alejandro: www.Ajnier.com.ar

<http://www.imdb.com/>.

MATERIAL AUDIOVISUAL.

Documental televisivo: *Louis Lumière (La vida en imágenes)* realizado por Eric Rohmer en colaboración con Jean-Pierre About Para el Institut Pedagogique National, la Cinematheque Française y la Televisión Scolaire en 1968.

Adriano Aprá: *Rossellini visto por Rossellini*. Capítulo de la *Antología del Cinema Italiano*. Producción de Istituto Luce s.p.a. -Italnoleggio Cinematografico. MCMXCII (1992).

Charlot y el dictador: documental de Kevin Brownlow y Michael Kloft (2002) por el sello mk2 y Warner Brothers.

Documental *Nuit et brouillard (Noche y niebla, 1955)* de Alain Resnais.

Documental *Shoah (1986)* de Claude Lanzmann.

Formato DVD del sello VELLA VISIÓN. Colección Grandes Clásicos: *Roma, ciudad abierta y Germania, Anno Zero*.

Formato VHS: *Roma, ciudad abierta*. Versión emitida en TVE.

Formato VHS de Ken Films: *Paisà*.

Formato VHS: *Paisa*. Collection cinéma fnac. Les Films de ma vie. Dirigida por Claude Berri y Jean-François Davie. Editado por Ciné Vidéo Film.

Formato VHS: *Ladri di biciclette*. Del sello l'Unità.
Proyección en Centro Cultural de la Beneficencia *Wavelength (1966/1967)* de Michael Snow

Formato VHS: *Aguaespejo granadino (1954)* y *Fuego en Castilla (1959)* de José Val del Omar.

Formato VHS: *Ojalá (1994)* de Cristina Esteban.

Cómic titulado **Maus, Relato de un superviviente (Maus: A survivor's tale)** de Art Spiegelman: editorial Planeta DeAgostini, colección Trazado. Traducido al castellano en el por Roberto Rodríguez en el 2001.