



**Roberto Rossellini.
El cine del dolor**

Enrique González Gallego

Lectulandia

Este ensayo trata de iluminar la representación del dolor en el cine de Roberto Rossellini. Éste fue capaz de cristalizar en imágenes toda una gama de experiencias del dolor y la fuerza de éstas, su capacidad para conmovernos, sigue hoy, más de cien años después del nacimiento de su creador, vigente y turbadora como la primera vez que se proyectaron.

Lectulandia

Enrique González Gallego

Roberto Rossellini. El cine del dolor

ePub r1.0
Titivilus 15.10.15

Título original: *Roberto Rossellini. El cine del dolor*
Enrique González Gallego, 2009

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*(..) el dolor, por ser la suprema emoción de que es capaz el hombre, es
emblema y prueba de todo gran Arte.*

Oscar Wilde, De profundis.

Introducción

Hace cien años nacía Roberto Rossellini, este ensayo supone un modesto homenaje por mi parte a este cineasta. Lo he escrito con el objetivo de iluminar algunos aspectos relevantes de sus películas, pero sin mayores pretensiones que las de un humilde aficionado a su cine.

Se ha escrito ya bastante, y en algunos casos muy bien, sobre su obra y su vida. Pero a mi juicio se ha escrito o reflexionado muy poco sobre un aspecto de su cine que me parece capital, y no es otro que la representación del dolor. Rossellini es mucho más, claro, pero este aspecto nunca se ha tratado quizá como merece y creo que Rossellini alcanza, en la maestría y profundidad con que aborda este tema, cotas de un artista mayor.

Si hace ya bastantes años Ernst Jünger se quejaba de que se había producido una pérdida de sensibilidad al ver el dolor, especialmente hablando de la representación cinematográfica^[1], Rossellini con su cine rebate enérgicamente esta postura.

Su cine, trufado de representaciones del dolor, desde atroces y fundacionales escenas de tortura hasta los más contenidos y sutiles, casi inaudibles, aullidos del dolor subterráneo y psicológico, y por ello quizá más profundos y conmovedores, nos arrastra, no podemos permanecer insensibles a él. La imagen cinematográfica no supone una distancia entre lo representado y el espectador, sino que nos vemos implicados en el dolor de los personajes.

Rossellini es capaz de cristalizar en imágenes toda una gama de experiencias del dolor, la fuerza de éstas, su capacidad para conmovernos, sigue hoy, cien años después del nacimiento de su creador, vigente y turbadora como la primera vez que se proyectaron. Y sigue manando de esta arquitectura del dolor un torrente incontenible que inunda las pantallas del cine de algunos de los más grandes cineastas de nuestro tiempo, Angelopoulos, Trier, Haneke...

Rossellini fue él mismo tocado por el más inconsolable dolor tras sufrir la muerte de su hijo Romano, pero supo distanciarse de esta experiencia desoladora y conferir a su cine una mirada más profunda, que aún hoy sigue asombrando en su feroz libertad.

Enrique Ocaña explica la teoría de Hegel sobre la expresión estética del dolor y Rossellini parece ser un ejemplo paradigmático de la misma: «En la representación artística, en el artificio simulador hay más libertad que en la naturaleza que grita. Y la sublimación de ese sufrimiento eleva al ser humano sobre su animalidad al par que le revela un bálsamo más digno de su esencia espiritual. Pues un espíritu fuerte y noble es capaz de reprimir los lamentos, mantener prisionero al dolor y crear una obra con el profundo sentimiento del sufrimiento mismo. Tras haber interiorizado su destino, el yo doliente se enajena en una imagen. Este poder para tomar distancia respecto al

dolor propio entraña a veces un momento de sumo autoextrañamiento, una alienación del yo que se torna objeto comparable a otros objetos del mundo. (...) Esa posibilidad inherente al espíritu de desligarse o distanciarse de su inmediatez particular —de sus males personales— subyacería a la elaboración estética del dolor»^[2].

Veremos cómo la forma poliédrica del dolor que aparece en Rossellini se relaciona con otros artistas que desde siempre también se preocuparon especialmente de expresar y exponer a sus semejantes el dolor que conlleva nuestra existencia. Así, veremos los puntos de contacto del cine de Rossellini con los grandes trágicos griegos, con Goya, etc.

Decía André Bazin en un libro cuyo título está en el origen del título de este ensayo: «No tengamos ninguna falsa modestia con respecto al cine: un Dreyer se puede comparar con los grandes pintores del Renacimiento italiano o de la escuela flamenca»^[3]. Muchos años después, no hay duda de que el cine es un arte tan importante como cualquier otro y que puede ser como el que más *depositario del sufrimiento*, en palabras de Jean-Luc Godard^[4].

Estamos de acuerdo con E. H. Gombrich cuando escribe: «Pues ese extraño recinto que llamamos *arte* es como una sala de espejos o una galería de ecos. Cada forma conjura un millar de recuerdos y de imágenes de memoria. En cuanto se presenta una imagen como arte, por este mismo acto se crea un nuevo marco de referencia, al que no puede escapar»^[5].

La idea de este ensayo es introducir al lector en esa sala de espejos donde dialogan Rossellini, Goya, Eurípides y otros artistas del pasado, con el fin de iluminar algunos aspectos del cine del primero que no han sido suficientemente destacados, y cuya relevancia hacen que podamos decir que la mirada del mejor Rossellini, en algunos momentos de su cine, no desmerece de la mirada de Goya o de la dramaturgia de Sófocles.

Rossellini y la tragedia griega

«El dolor humano es el terrazgo donde nace la tragedia. El sufrimiento de un alma, que puede sufrir con grandeza, eso y sólo eso es la tragedia. Se hace cuestión de cómo el hombre doliente vale a su verdadera luz y ventila su esencia verdadera, la espeja y la reverbera: esto muestra y teatraliza la tragedia sobre la escena. Así sucedió en un principio y así sucede ahora. Pero si ello es esencia de toda tragedia, tiene también aquí un papel de principalía indiscutible la tragedia griega, de la que todas las demás, en más de un sentido, descienden. (...) Si alquiláramos un último elixir de lo que sea la tragedia, la definiríamos como representación sublime del dolor humano»^[6].

José S. Lasso de la Vega sintetiza magistralmente la idea de la tragedia griega, y si vamos a hablar de la representación del dolor en el cine de Rossellini este párrafo nos introduce de lleno en el tema. Pero no es sólo que su cine tenga relación con la tragedia griega, sino que podemos decir que es propiamente trágico, ya que, como escribe Rafael Argullol, hay un *hilo trágico* «que cruzaría épocas y generaciones para transmitir un *saber* sobre el hombre, en ocasiones encarnado en la filosofía, en ocasiones en la poesía o en las diversas manifestaciones artísticas»^[7].

Por esto, no ha de extrañarnos que el cine, manifestación cultural fundamental de nuestro tiempo, también recoja y desarrolle este concepto de tragicidad, porque como escribió Karl Jaspers: «Los grandes fenómenos del *saber* trágico se presentan bajo forma histórica. En el estilo, en la sustancia de sus contenidos, en el material de las tendencias poseen los rasgos de su época. Ningún saber es, en su forma concreta, universalmente intemporal. El hombre tiene que conquistar este *saber*, de nuevo y siempre, en su verdad»^[8].

Este epígrafe pretende mostrar que hay un hilo trágico que une las tragedias griegas de Esquilo, Sófocles y Eurípides con el cine de Rossellini, y que éste conquistó en su cine este *saber* trágico y esa conquista eleva sus películas hacia algunas de las cotas más altas que el cine haya alcanzado jamás.

Y es que como señala Patxi Lanceros: «Lo trágico excede a la tragedia; descansa en ella por un instante, se disfraza de Edipo o de Antígona... Lo trágico no es texto ni discurso, sino *experiencia*»^[9]. Veremos que lo trágico en Rossellini se disfraza de Edmund, de Karin, de Irene...

El héroe trágico

Y si hablamos del principio de lo trágico tenemos que hablar del concepto de héroe

trágico, ya que éste es, según Emilio Náñez, «el espacio espiritual donde la tragicidad nace, se desarrolla y muere»^[10]. En efecto, cada época o sociedad, con su manifestación artística asociada, ha creado su tipo de héroe, que es tanto como decir su manera de representar o encarnar lo trágico.

Argullos señala incluso que lo trágico «es un elemento a-temporal y a-espacial: menos inmerso en la historia que en la condición misma del hombre»^[11].

El concepto de héroe es una constante en el cine y en la vida de Rossellini, hay numerosos testimonios de lo importante que era para él esta figura. Así, es interesante reproducir algunos fragmentos de una conversación con Pio Baldelli^[12]:

R.R.: Lo que es conmovedor es la debilidad del hombre. No su fuerza. En la vida moderna, el hombre ha perdido todo sentimiento heroico de la vida. Es preciso devolvérselo, porque el hombre es un héroe. Cada hombre es un héroe. La lucha cotidiana es una lucha heroica. (...) Hubo un momento dramático en mi vida: cuando perdí a mi hijo de nueve años. Entonces me hice muchas preguntas. Ya con la muerte de mi padre..., pero no me había planteado todos estos problemas. La muerte de mi hijo fue algo espantoso...

Creo que ante la muerte..., se ha de ser verdaderamente un héroe. Busqué consuelo desesperadamente. ¿Pero dónde encontrarlo? Sólo se encuentra en la realidad, pensando en la vida como un fenómeno biológico de una precisión extrema. Después hay otro aspecto, metafísico. Yo pasé por en medio de la tormenta. Escogí el aspecto biológico del problema y no el otro. Y además..., quizás fue de esta educación católica de donde nació mi ideal del héroe...

P.B.: ¿A qué te refieres?

R.R.: Del héroe, el que lo arriesga todo. Esto me parece muy importante. En mi opinión uno se debe arriesgar continuamente.

Como podemos observar, Rossellini, tras la muerte de su hijo, tiene que pensarse a sí mismo como un héroe para superar el dolor, pero no sólo por esta muerte, que marcará su cine como veremos más adelante, se ve a sí mismo como un héroe, sino también por la incompreensión que sufren muchas de sus películas. En una charla posterior a la emisión de un magnífico documental de Adriano Aprà, *Rossellini visto da Rossellini*, en la Filmoteca Española, a la cual asistí, su hijo Renzo habló de su padre como de un hombre solo, de una figura heroica, puesto que cada película suya constituía un acto heroico, a contracorriente, incomprendido muchas veces por la mayoría de la sociedad que las contemplaba.

Las películas de Rossellini están llenas de personajes heroicos ante el tiempo que les ha tocado vivir, los personajes de *Roma, città aperta*, de *Paisà...*, pero además, llenas de personajes incomprendidos por la sociedad que les rodea, que les aniquila, que nadan a contracorriente en su soledad y desamparo, Paola en *Desiderio*, Karin en *Stromboli, terra di Dio*, Irene en *Europa '51...*

Estas palabras de Emilio Náñez parecen escritas a propósito de algunos héroes que aparecen en el cine de Rossellini: «(...) la tragedia, como obra literaria, como obra estética, es el resultado de la meditación y diálogo del hombre consigo mismo bajo una determinada forma de expresión. No sólo es la búsqueda por parte del hombre de las razones de aquello que le acaece sino de las propias razones de su ser hombre. Ello le lleva a poner en tela de juicio su mismo ser, su yoidad, para lo cual le es imprescindible conocer el mundo en que habita, conocerse a sí mismo, descubrirse a sí mismo, lo que le lleva a intentar establecer una armonía entre el mundo y él, y una armonía del hombre consigo mismo. En este intento, en medio de un mundo hostil, difícilmente logra algo más que verdades parciales entre tanta mentira e ilusión»^[13].

Pero los personajes de Rossellini evolucionan en el tiempo y se enfrentan a su yoidad de manera diferente.

Mientras Paola es incapaz de sobrevivir en el ambiente hostil que la aniquila y termina suicidándose, Karin se sobrepone a ese mundo cerrado y logra escapar de él, y posteriormente Irene, aún encerrada por la sociedad y el mundo que la rodea, termina venciendo a su destino. Veremos cómo evolucionan estas figuras heroicas de Rossellini, confrontándolas a algunos de los grandes héroes de la tragedia griega.

El suicidio

Empezaremos por la primera película de Rossellini donde se atisba la aparición del saber trágico^[14], *Desiderio*, un filme poco conocido de Rossellini en el que surge una idea fuerza que podemos encontrar en todo su cine, el suicidio^[15].

El guión original de *Desiderio*, realizado por Giuseppe De Santis, fue modificado por Rossellini y no incluía el suicidio final de la protagonista, y aunque la película fue completada por su amigo Marcello Pagliero la marca de Rossellini es evidente.

La película empieza con el suicidio de una amiga de Paola, la protagonista. Seguidamente, mientras ésta contempla el suceso conoce a un hombre y habla con él acerca del suicidio: se pregunta a sí misma en voz alta si es válido, si es conforme a la naturaleza, si la vida tiene sentido... anticipándose así a su decisión de suicidarse al final del filme. Y es que Paola vuelve al campo, a su pueblo, pero se encuentra con que no tiene hogar cuando vuelve a casa (su padre la rechaza), el campo es como una cárcel para ella, y al final, desesperada, se suicida.

El suicidio es un tema muy presente en las tragedias griegas, sobre todo en las de Sófocles, numerosos héroes de sus obras terminan así: Ajax y Antígona son los más célebres, pero también Hemón, Eurídice..., y aparece numerosas veces en el cine de Rossellini.

Edmund termina suicidándose al final *Germania, anno zero* y en *Europa '51* el hijo de la protagonista se suicida tirándose desde la escalera al vacío. Y hay en el cine de Rossellini suicidios invocados pero a la postre no realizados. En *La paura* Irene piensa en suicidarse, la prostituta que encuentra Alex en *Viaggio in Italia* le dice que si no le hubiera conocido se hubiera tirado al mar, el hermano de Edmund, desesperado, habla de arrojarse al vacío, la loca del episodio *Il miracolo* habla al principio de tirarse al vacío, desde un lugar del acantilado, para ir al cielo...

Incluso en *Il generale della Rovere* el fusilamiento del protagonista puede interpretarse como un suicidio, como ha señalado Beniamino Joppolo: «El hacerse fusilar es una forma normal de suicidio para un individuo que ya no tiene motivos para vivir y que se considera feliz con el hecho de que los demás le ofrezcan la posibilidad de cumplir el acto físico del suicidio que él, quizá por cobardía, no hubiera sabido llevar a cabo»^[16].

Pero volvamos a Paola, porque el suicidio de este personaje es un punto de inflexión en la obra de Rossellini, como ha visto con inusual penetración Tag Gallagher: «el efecto de Rossellini siempre es el mismo: una sociedad asfixiante, unos valores pervertidos, miseria y esclavitud. (...) el drama es siempre el mismo: el anhelo por parte de los oprimidos de realizarse, de alcanzar la libertad, la virtud y la felicidad. (...) en *Desiderio*, la impresionante y desoladora escena de Paola caminando por las yermas colinas de los Abruzzi, esforzándose por llegar a casa con la esperanza de encontrar su salvación, pero al mismo tiempo condenada a una soledad sin amistades, introduce algo nuevo, algo que se convertirá en un elemento característico del pensamiento europeo de la posguerra. Los anteriores héroes rossellinianos simplemente intentaban conservar un idealismo sencillo ante la inhumanidad de la guerra. En lo sucesivo, sus héroes descubren que semejante idealismo ya no existe en ningún lado, por lo que debe ser reconstruido partiendo de cero y en solitario. Estos nuevos protagonistas no optan por el heroísmo; simplemente emprenden la única vía posible. Sólo caen en la desesperación cuando se sienten abatidos, cuando se ven abocados a la más absoluta soledad, cuando su mundo de familiares, de amigos y de valores morales se ha vuelto irreversiblemente ajeno, cerrado, sofocante. Van dando tumbos buscando respuesta o raigambre pero tan sólo encuentran incomprensión y, peor aún, un vacío al que se precipitan porque sólo en él pueden ser fieles a su nuevo yo y encontrar paz en la muerte o en la transfiguración»^[17].

Las dos últimas frases son magníficas, *un vacío al que se precipitan* es una expresión que significa a la vez el vacío al que se arrojan físicamente los personajes al suicidarse y el vacío espiritual que les embarga, y además, en ese enfrentamiento

con el vacío, con su soledad, los personajes sólo pueden encontrar paz en la muerte, como en este caso y en el de Edmund, o en la transfiguración, como será el caso de Karin e Irene Girard, como veremos más adelante.

Esa salvación a través del suicidio podemos encontrarla también en los héroes sofocleanos ya citados.

Así, por ejemplo, señala Vara Donado: «Ajax, a pesar de todo su empeño por lograr lo contrario, es decir, gloria en este mundo, sólo consigue abatimiento y ruina, y, en cambio, con su muerte se transfigura y alcanza la salvación»^[18].

Es decir, la muerte es la única vía de escape, de conservar la dignidad ante un mundo hostil. Es cierto que el suicidio sofocleano no es un acto desesperado como el de Paola o Edmund sino algo mucho más meditado, pero la conclusión es la misma, la preservación de su yo más auténtico ante un mundo en el que no pueden realizarse, por inadaptación e incompreensión como Paola, o en el caso de Edmund, por el sentimiento de culpa y desolación ante una situación y un mundo que con su suicidio rechaza de manera brutal.

La caída al abismo

Pero vamos a fijar nuestra atención ahora en el modo en que los personajes de Rossellini cometen el suicidio, ya que éste, casi invariablemente, se produce arrojándose al vacío desde las alturas. Así son los suicidios antes comentados, excepto en *La paura*, donde Irene Wagner piensa en suicidarse con una inyección del laboratorio, algo coherente con el desarrollo del film, porque en éste hay secuencias que recogen la experimentación con cobayas (ella misma es un cobaya de su marido) y un personaje llega a decir que un animal, tras una inyección, murió sin dolor, anticipando la idea del suicidio de ella que al final no llegará a producirse.

Pues bien, esta muerte por caída al abismo es característica de la tragedia^[19], e incluso podríamos decir que de lo trágico^[20]. Específicamente, analizaremos la muerte del niño Edmund y la muerte del niño Astianactae, arrojado al vacío por los griegos en la tragedia *Las Troyanas* de Eurípides, obra cumbre de la literatura universal, ya que, aparte de este punto en común, existen otras relaciones entre la película de Rossellini y la obra de Eurípides que nos aconsejan detenernos por unos momentos en sendas obras.

En la génesis del final desesperado de *Germania, anno zero* cabe apuntar la muerte del hijo de Rossellini, Romano (al que está dedicada la película), en Barcelona en el verano de 1946, víctima de una imprevista enfermedad^[21]. Este hecho afectó profundamente al director, como queda de manifiesto en la conservación ya citada con Pio Baldelli: «Hubo un momento dramático en mi vida: cuando perdí a mi hijo de nueve años. Entonces me hice muchas preguntas. Ya con la muerte de mi

padre..., pero no me había planteado todos estos problemas. La muerte de mi hijo fue algo espantoso...»^[22].

Pero vayamos a la obra de Eurípides. En primer lugar, el tema de la muerte de los niños por caída al abismo no aparece por primera vez en *Las Troyanas*, sino en otras tragedias anteriores. Así, en *Andrómaca* ya aparece el motivo en el primer monólogo de la obra, donde Andrómaca cuenta que Neoptólemo, hijo de Aquiles, arrojó desde las torres de Troya a Astianactae, hijo suyo y de Héctor y niño aún pequeño. Pero Eurípides no desarrolla el tema en esta tragedia ni le concede el dramatismo que le dará posteriormente.

En otra tragedia, *Hécuba*, vuelve a aparecer: Príamo y Hécuba decidieron poner a salvo a su pequeño hijo Polidoro, mandándolo con oro a casa de Poliméstor, antiguo huésped. Pero cuando cae Troya, éste mata al niño y lo arroja desde un acantilado, apareciendo el cadáver en la playa.

Por fin, el tema aparece en todo su desgarramiento en *Las Troyanas* y es uno de los momentos culminantes de la tragedia. Eurípides relata en esta obra la toma de Troya por las huestes de Agamenón. Por consejo del astuto Ulises, Astianactae (hijo de Andrómaca y nieto de Hécuba) será condenado a morir despeñado desde las murallas.

Vayamos ahora al origen de esta tragedia de Eurípides. En el año 416 a. C. ocurrió un acontecimiento de escasa importancia militar y sin consecuencias políticas directas, al cual, sin embargo, Tucídides consagra varios capítulos en un lugar destacado de su obra. Este suceso fue la captura de la pequeña isla de Melos por los atenienses, la matanza de todos sus varones adultos y la esclavitud de sus mujeres y niños.

Tucídides usa el incidente de Melos como un ejemplo para expresar los principios que inspiraban al partido de la guerra en Atenas durante aquellos tristes días^[23].

Este hecho debió impresionar bastante a Eurípides, que presentó poco tiempo después esta tragedia, considerada en la antigüedad como una de sus obras maestras, pero que no fue bien recibida por su pueblo. En ella relata la más legendaria victoria que se atribuye a Grecia, pero desde un punto de vista singular, el de las víctimas. No relata la gloria ni el triunfo de los vencedores sino el sufrimiento de los vencidos.

Rossellini en *Germania, anno zero* procede de igual forma, va a Alemania y no cuenta la victoria de los aliados, sino el sufrimiento de los vencidos, Edmund y su familia. «Es también una película de guerra, pero se trata de las consecuencias de la guerra vistas en Alemania. Con *Roma, città aperta* y *Paisà* constituye un tríptico y muestra bastante bien —al menos en mis intenciones— y completa el cuadro de la tragedia que habíamos vivido. Y como los alemanes habían sido durante meses nuestra obsesión, el colmo de nuestra tragedia, quise ir a verles de cerca, verles en su tragedia, en su drama»^[24].

Para pintar estos cuadros del horror y la desolación Eurípides y Rossellini se sirven de procedimientos similares. Troya es descrita, en los inicios de la pieza, como una ruina humeante, saqueada por los griegos.

Los cadáveres abandonados se corrompen al aire libre, los muros están derrumbados y se han construido pobres chozas provisionales alzadas en lo que era antes la ciudad. Berlín es también, desde los primeros planos, una ciudad en ruinas, siendo este aspecto muy remarcado por Rossellini. Como señala Ángel Quintana «el decorado realista utilizado por el director parece como si fuera un auténtico paraje terrorífico»^[25].

En *Las Troyanas* Hécuba, hasta la victoria de los griegos reina de Troya, aparece rodeada de pobres cautivas que serán esclavas de los capitanes griegos. La parte central de la tragedia se consagra a la decisión de los griegos respecto a Astianactae, el niño de Héctor.

Es una criatura pero con el tiempo llegará a ser un hombre, y en torno de él se agruparán todos los troyanos fugitivos y los restos de la gran alianza troyana.

Conforme a los principios aplicados en el Diálogo de Melos descrito por Tucídides, lo mejor es deshacerse de él. El heraldo se dispone a recoger al niño de los brazos de su madre, Andrómaca, para arrojarlo desde lo alto de las murallas. La escena que sigue, la separación de Andrómaca y su hijo, le parecía a Gilbert Murray la más desgarradora de la literatura trágica de todo el mundo^[26]. Ciertamente el monólogo de Andrómaca es un pasaje inolvidable.

Una vez muerto, el cuerpo del niño es devuelto a la abuela Hécuba para que le preste las honras fúnebres en otro monólogo conmovedor. Una anciana con un niño muerto en los brazos, tal es, desde el punto de vista humano, el término al que ha conducido la hazaña troyana. Asimismo, un niño muerto en los brazos de una mujer es el final de la película de Rossellini y a lo que ha llevado la ideología hitleriana.

Una ciudad en ruinas, la muerte de los niños y el desvalimiento de la vejez de los vencidos (Hécuba y el padre de Edmund, retratados ambos con enorme riqueza de espíritu), tales son los procedimientos utilizados por Eurípides y Rossellini para describir el horror de las guerras y de las ideologías totalitarias, la del partido de la guerra en la Grecia del incidente de Melos y la del nacionalsocialismo de Hitler.

Pero esta visión de la guerra no es originaria de Eurípides. Esquilo, el primer gran trágico griego, había expuesto un enfoque parecido en su tragedia *Los persas*.

Es una obra que celebra la gran victoria nacional de la pequeña Grecia sobre la gran Persia en la batalla de Maratón, en la que había participado Esquilo. En ella se relatan los hechos, por primera vez en la literatura trágica, desde el punto de vista de los vencidos, que son descritos con enorme magnanimidad, seres humanos que asumen con dignidad y entereza su derrota.

Posteriormente, Esquilo volvería a despojar a la guerra de toda gloria en los pasajes iniciales de su tragedia *Agamenón*, en la que se describe la caída de Troya, adelantándose así al alegato antibelicista de Eurípides.

Y es que, como señala G. Murray y son palabras que se pueden aplicar tanto a las tragedias de Esquilo y Eurípides como al film de Rossellini, «el patriotismo vencedor difícilmente crea buena poesía. (...) El hecho es que las emociones de la victoria —la

satisfacción del éxito, el triunfo sobre los adversarios, la exaltación, la casi inevitable ceguera ante problemas más hondos— militan contra la verdadera poesía. Si la victoria es considerada como una evasión o una liberación, el caso es distinto; pero de otro modo, la derrota es una experiencia más profunda que la victoria, ya que el estar herido lleva implícitas sensaciones más fuertes que el herir a otro. Por consiguiente, es la derrota y no la victoria, lo que ha producido la mayor parte de los grandes poemas épicos»^[27].

Rossellini y Eurípides, espíritus modernos

Hemos hablado de la relación entre *Germania, anno zero* y *Las Troyanas*, pero si analizamos la obra entera de Rossellini y de Eurípides vemos que tienen algunos puntos de contacto que merecen ser destacados.

El primero de ellos es el problema del realismo. Si hay alguna marca que cualquier espectador cree asociada a Rossellini es la creación, por él y otros más, del llamado neorrealismo italiano. No vamos a profundizar en este tema en cuanto al cineasta, porque ya hay bastante bibliografía al respecto, pero sí hemos señalar que, salvando las distancias y teniendo en cuenta que Eurípides escribió sus tragedias hace 2.500 años, en este poeta trágico se puede apreciar cierta voluntad realista.

Recordemos estas palabras de Nietzsche: «(...) *el espectador* fue llevado por Eurípides al escenario. (...) Gracias a él el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza»^[28].

José Alsina lo expresa así: «(...) hay otro rasgo que caracteriza a su teatro: el realismo. (...) Ante todo, tenemos un *realismo psicológico*: los grandes héroes del mito se convierten en Eurípides, de acuerdo con el diagnóstico antiguo, en hombres *tales como son*. Sus héroes son hombres como los que podrían hallarse en las calles atenienses de la época»^[29].

En segundo lugar, y más allá del realismo existente en ambos artistas, tenemos el concepto de modernidad, marca indeleble de la carrera de Rossellini. Ángel Quintana sintetiza así esta cuestión: «Aunque el concepto de modernidad continúa siendo un concepto borroso y contradictorio, existe una especie de consenso, entre diferentes teóricos, en afirmar que el cine moderno tiene su acta de nacimiento en el cine de Roberto Rossellini, básicamente en las cinco películas que rodó en compañía de Ingrid Bergman»^[30].

Edith Hamilton por su parte ve en Eurípides al gran exponente del espíritu moderno y se expresa así sobre el poeta: «De las páginas escritas hace más de 24

siglos suenan las dos notas que consideramos dominantes en nuestro mundo actual: la comprensión para con el sufrimiento y la convicción del valor de cada ser vivo. Un poeta del mundo antiguo nos habla, y oímos lo que nos parecía peculiarmente nuestro»^[31].

Estas palabras bien pueden aplicarse también a Rossellini, ya que en éste aparecen la comprensión por el dolor del hombre, como señalaba su hermano Renzo: «En su conciencia está siempre presente el sufrimiento humano; por él, para aliviarlo, para corregirlo, en parte, por eso trabaja»^[32], y también esa preocupación por la humanidad, por cada hombre individual. Rossellini manifestó en numerosas ocasiones esta obsesión por el ser humano, citaremos sólo algunos ejemplos significativos: «Lo que me importaba era el hombre. He tratado de expresar el alma, la luz que hay en el interior de estos hombres, su realidad, que es una realidad absolutamente íntima, única, unida a un individuo con todo el sentido de las cosas que le rodean»^[33].

«Es sobre todo una confianza en el hombre. El hombre es todo. Por eso, la curiosidad de verlo actuar en todas sus facetas me parece lo más importante. (...) permaneciendo siempre lo más cerca posible de la verdad, lo que me parece la verdad, y de la realidad del hombre, porque esto es lo fundamental»^[34].

Podemos concluir con E. Hamilton que Eurípides y Rossellini y todos los exponentes del espíritu moderno «se preocupan por la vida humana y las cosas humanas, y nunca pueden apartarse de ellas. Sufren por la humanidad, y lo que les preocupa es el problema del dolor. (...) Para ellos, el mundo está formado por personas en lo individual, cada una con una terrible capacidad de sufrir, y la honda piedad de sus propios corazones les impide hacer cualquier filosofía ante esa aterradora suma de dolor»^[35].

Por último, hemos de subrayar que ambos artistas presentan una extraordinaria galería de mujeres protagonistas en sus obras. En Eurípides podemos mencionar, aparte de las ya citadas Andrómaca y Hécuba, a Alceste y a Medea, mientras que en Rossellini son esenciales en su cine los personajes encarnados por Anna Magnani en *Roma, città aperta* y en los dos episodios de *L'amore*, y por Ingrid Bergman en *Stromboli, terra di Dio*, *Europa '51*, *Viaggio in Italia*, *Giovanna d'Arco al rogo* y *La paura*.

Eurípides fue el pionero en la indagación del alma femenina y Rossellini continúa esa indagación. En los dos artistas se produce una obsesión por describir el sufrimiento de la mujer y, en algunos casos, por reflejar la búsqueda de la libertad de unas mujeres que rompen las cadenas de la sociedad en la que viven, por ejemplo en los casos de Medea y Karin.

Ingrid Bergman, máscara de lo trágico

Y hemos llegado aquí a un nuevo hito en el itinerario de Rossellini, su relación con Ingrid Bergman, que será capital en su cine y que se inicia con *Stromboli, terra di Dio*. Para empezar, Rossellini hablaba claramente de la idea de tragedia al referirse a este filme: «Uno de las lecciones más pertinaces de esta última guerra ha sido la de un egoísmo agresivo (...) desde hacía tiempo maduraba la idea de presentar, tras los dramas de la guerra, esta tragedia de la posguerra: la tragedia de una soledad agresiva e inhumana que al transferir el mundo entero dentro de la criatura le da la orgullosa certeza de poder vivir ignorando el amor, la humildad, la comprensión. (...) Hallada la intérprete que podía dar al personaje una absoluta realidad, con Stromboli, que desmentía los artificiosos clichés de las islas felices, había encontrado los términos naturales del lenguaje dramático. Si la protagonista era un caso límite, la isla era otro. Reducidas a la más esquemática desnudez las vicisitudes que se aprestaba a vivir mi personaje y centrada la tragedia sobre él y su tormento, la naturaleza, con su crudeza terrible y hostil por una parte, y los hombres, con su incompreensión por otra, se convertían en los únicos elementos necesarios como contrapunto, y Stromboli me los proporcionaba a la perfección. Así, los esquemas de la tragedia antigua me parecieron los únicos posibles para dar vida a esta lucha entre el Creador y la criatura»^[36].

Podemos observar además que la situación inicial de Karin y sus compañeras, recluidas en un campo de refugiadas, es parecida a la de las mujeres prisioneras en el inicio de *Las Troyanas*, que serán vendidas a los griegos. También aquí Karin tiene que *venderse* a Antonio para escapar del cautiverio. Karin es una mujer acostumbrada al dinero y los lujos, como las reinas de *Las troyanas*, aunque no tiene la grandeza de espíritu de Andrómaca o Hécuba, grandeza que sólo al final del filme alcanzará.

Parece ser, según el testimonio de Ingrid Bergman, que Rossellini observó la situación de algunas mujeres en los campos de refugiados tras la guerra, y eso pudo ser el germen de *Stromboli, terra di Dio* ^[37]. Una vez más Rossellini fija su mirada en las víctimas de la guerra.

Karin escapa de un campo de refugiadas para entrar en otra cárcel, que es lo que supone la isla de Stromboli para ella. Un mundo opresivo en el que no es capaz de integrarse, pero los héroes de Rossellini han evolucionado. Karin no busca ya la solución en el suicidio, como Paola o Edmund, para rechazar el mundo en que vive, sino que lucha por conseguir la libertad.

Si analizamos el *Empédocles* de Hölderlin, otro poeta que podemos decir que también conquistó el saber trágico, éste se fija en la tradición histórica que refiere cómo los contemporáneos de Empédocles, después de haberlo venerado, de pronto se vuelven contra él y le arrojan de su tierra, por lo que éste, desengañado, se quita la vida lanzándose al cráter del Etna.

Empédocles mediante el suicidio, entendido con una visión romántica, ve en la muerte la afirmación de su ser, «ahora es cuando yo verdaderamente soy y existo»^[38]. Es una actitud que remite al Ajax sofocleano y la Paola rosselliniana. Pero en *Stromboli, terra di Dio* no hay caída del héroe al volcán^[39], sino que la ascensión de

Karin por éste no es otra cosa que una ascensión de su yo en busca de su libertad interior, un viaje en pos de la conquista de sí misma.

Este tema de la ascensión ya había aparecido en un filme anterior de Rossellini, en el episodio *Il miracolo* de *Lámore*. En efecto, Nannina (Anna Magnani), también embarazada como Karin, escala una montaña en un peregrinar en soledad hacia arriba, huyendo de una sociedad hostil que no la comprende.

Y este peregrinar en soledad hacia arriba nos remite al mito de Sísifo, en el que los dioses condenaron a éste a empujar eternamente una roca hasta lo alto de una montaña, desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. No sabemos si Rossellini se inspiró en el mito de Sísifo o en el famoso ensayo de Albert Camus sobre el mito, pero lo cierto es que, al menos, el mito lo conocía bien^[40].

Lo decisivo de este mito es lo que ocurre cuando Sísifo llega a la cima, este momento Camus lo ha expresado muy bien: «Sísifo contempla entonces cómo la piedra rueda en unos instantes hacia ese mundo inferior del que habrá de volver a subirla a las cumbres. Y regresa al llano. Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. (...) Esa hora que es como un respiro y que se repite con tanta seguridad como su desgracia, esa hora es la de la conciencia. En cada uno de esos instantes, cuando abandona las cimas y se hunde poco a poco hacia las guaridas de los dioses, Sísifo es superior a su destino. Es más fuerte que su roca»^[41].

En *Stromboli, terra di Dio* también llega la hora de la conciencia, ya que, como escribe A. Quintana, en el film «lo que importa es coger un movimiento subterráneo, casi imperceptible, que va forjándose en el interior de Karin, que estallará en el momento supremo de su escalada por la ladera del volcán. Karin contemplará el volcán y verá el poder de la naturaleza, que sólo puede ser calmado por Dios. Entonces invocará el nombre de Dios y sufrirá un proceso interior que le permitirá acercarse a lo sublime. La actitud final de Karin en *Stromboli, terra di Dio* propone una lectura de carácter religioso, que puede ser vista como un milagro o como una toma de conciencia»^[42].

Si Sísifo sube una montaña cargado con una piedra, Karin lo hace con un niño en sus entrañas (como Nannina) y, como Sísifo, cuando llega a la cima toma conciencia de sí misma, de su valor como ser humano.

Ha roto las cadenas de su destino, alcanzando una nueva libertad interior.

Esta conciencia de sí misma dentro de un mundo que la rechaza y su arrojo en la búsqueda de su libertad frente al mundo, en la afirmación de su ser, es lo que engrandece la figura de Karin y anticipa en ella la actitud de Irene, en *Europa '51*, nuevo hito en el itinerario de Rossellini que analizaremos seguidamente en profundidad.

Y es que esta toma de conciencia no es exclusiva de *Stromboli, terra di Dio*, José Luis Guarner ha señalado que «los films de Rossellini no cuentan ninguna historia (o lo hacen sólo en apariencia) (...). Se limitan sistemáticamente a seguir el itinerario de un personaje en crisis: cada film no es sino la paciente espera de que esta crisis se

presente, de que el personaje adquiriera un cierto grado de conciencia, momento en el cual el film termina»^[43].

Cárceles imaginarias

Para llegar a ese momento de cambio, ese nuevo estado interior al que desembocan los personajes, Rossellini utiliza algunos procedimientos muy sutiles que vamos a tratar de iluminar.

José Luis Guarner escribía así sobre el episodio de Florencia de *Paisà*: «(...) la belleza de la ciudad vacía hace todavía más obsesivo el horror de estas imágenes terribles. Aun siendo un puro reportaje, el episodio de Florencia de *Paisà* es una de las más grandes películas de horror jamás rodadas. En *Paisà* hay, pues, una integración total entre personajes y decorados, que se justifican y se prolongan mutuamente, al objeto de expresar las resonancias más ocultas de una realidad»^[44].

El espacio, por tanto, donde se mueven los personajes es fundamental y opera ejerciendo una resonancia oculta en la conciencia de los mismos. Estos espacios simbólicos y fantasmales aparecen en gran parte de la obra de Rossellini, como ha señalado muy bien el propio Guarner: esta Florencia laberíntica de *Paisà*, pero también el Berlín derruido de *Germania, anno zero* (donde se oye la voz fantasmal de Hitler en un tocadiscos), el laberinto en que se convierte la isla de Stromboli para Karin o, en fin, las ruinas y restos humanos y arqueológicos que contemplan los personajes de *Viaggio in Italia* ^[45].

En el cine de Rossellini estos espacios operan como cárceles que aprisionan a los personajes y mediante su integración en ellos les llevan a ese estado de conciencia nuevo que se revela en los finales de algunas de sus películas.

Este procedimiento de Rossellini podemos compararlo al realizado por Piranesi en su serie de grabados *Carceri d'invenzione*. Argullol ha escrito de ellos: «Piranesi busca en los grabados de las Carceri reflejar el *paisaje interior* del hombre moderno. Siguiendo los pasos de su *arqueología trágica*, del trazo piranesiano nace un cosmos onírico irrealmente real, monstruosamente verosímil; un cosmos de horizontes interiores»^[46].

Y Huxley se refiere a ellos como *metaphysical prisons* «que están en el interior de la mente, con muros hechos de pesadilla e incomprensión, con cadenas de ansiedad, cuyo tormento es la consecuencia de un delito tan personal como genérico»^[47].

Mediante la integración de los personajes en esos espacios opresivos, laberínticos, Rossellini hace aflorar la impotencia, la ansiedad que los corroe por dentro, encerrados como están en una prisión interior de la que intentan escapar. Ese escape final en busca de la libertad es lo que se revela en los finales de sus películas.

María Zambrano escribió estas palabras: «La contemplación de las ruinas ha producido siempre una peculiar fascinación, sólo explicable si es que en ella se contiene algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo; de algún ensueño de libertad aprisionado en la conciencia y que, sólo ante la contemplación de algo que objetivamente lo representa, se atreve a aflorar, de un ensueño, necesitado como todos los que se refieren a nuestro secreto —a nuestro humano secreto— de la *catharsis* de la contemplación»^[48].

Esa catarsis en la contemplación de los restos arqueológicos en la visita a Pompeya es la causa del momento de cambio, de la crisis, que se produce en los Joyce al final de *Viaggio in Italia*. Pero esos puntos de inflexión aparecen en muchos finales de Rossellini, porque mediante la integración de los personajes en unos espacios simbólicos, éste escenifica el paisaje interior de sus conciencias, un paisaje interior opresivo, angustioso, del que los personajes, finalmente, tratan de escapar.

La revelación del ser

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) —¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro! (...)
Jorge Guillén, *Cántico*.

Los ciegos me preguntan: «¿Cómo es
la luz?» Y yo querría pintarles, inventarles
qué plenitud es, cómo se funde con el cuerpo,
con el alma, llenándonos (...)

Dámaso Alonso, *Gozos de la vista*.

Esa encrucijada en la que Rossellini coloca a sus personajes mayores, esa soledad del yo frente a un mundo hostil, tiene como cima a Irene Girard en *Europa'51*. Este personaje parece tener algo de los grandes héroes de los tres trágicos griegos y merece un análisis profundo.

Los héroes de Rossellini alcanzan, como hemos visto, un conocimiento, una toma de conciencia de sí mismos al final de su itinerario. Pero ese nuevo estado interior no se produce sino a través del dolor^[49]. De una película poco conocida como *Blaise Pascal*, A. Quintana ha señalado: «Blaise Pascal aparece como ejemplo de la fragilidad humana. Su cuerpo está torturado por el sufrimiento. El camino hacia el dolor que preside toda la narración se convertirá también en un camino hacia una mayor espiritualidad. Al igual que Karin, la protagonista de *Stromboli, terra di Dio*,

en los momentos finales del film Pascal verá el mundo con otros ojos. La revelación y el sufrimiento le han abierto las puertas al enriquecimiento espiritual»^[50].

Este sufrimiento se hace más potente y desgarrado en Irene, donde el detonante del dolor es la muerte de su hijo^[51], que opera como un vórtice de dolor en el alma de Irene^[52]. Y la conciencia de sí que alcanzará Irene al final del filme, despojándose de su yo anterior, hedonista y banal, nos remite a la famosa fórmula de Esquilo, por el dolor a la sabiduría^[53].

Pero en Irene observamos también caracteres que nos remiten al *Heracles* de Eurípides^[54]. Heracles se nos muestra en ella como un *Justo que Sufre*, en expresión de A. J. Festugière^[55]. Este tipo de personaje aparece en varias tragedias de Eurípides, por lo menos cuatro de ellas lo han tomado como tema: *Hipólito*, *Heracles*, *Orestes* e *Ion*.

Pero en *Heracles*, en especial, se produce un suceso nuevo en la tragedia, cual es, según Lasso de la Vega, «la interiorización de lo divino en el hombre, ver a Dios identificado al espíritu del hombre. (...) El corazón del hombre se convierte en templo de Dios», pero no es una noción de Dios externo sino que: «El verdadero dios de Heracles, el que inspira y dirige todos sus actos, es la bella imagen que contempla el ojo de su alma, el ideal de nobleza y heroísmo al cual quiere ser fiel»^[56].

Ahí es donde Irene se asemeja a Heracles, lo divino que percibimos en Irene es ese ideal de nobleza, de caridad, de amor a los demás, que dirige sus actos finales y que puede identificarse con el dios cristiano o no.

Una de las fuentes de inspiración de la película fue la vida de santidad llevada a cabo por Simone Weil (autora muy influenciada por la cultura griega, traductora de obras de Sófocles y en la que la idea de sufrimiento está en el centro de su pensamiento) y también estaba muy reciente la película sobre Francisco de Asís^[57], pero no podemos interpretar la actitud de Irene como fundamentalmente cristiana.

Según ha sintetizado magníficamente A. Quintana: «(...) la realidad espiritual lleva a Irene a la práctica de un cierto franciscanismo. Su pasión interior la conducirá hacia la compasión, basándose en los principios de amor a la humanidad. (...) Su reflexión parte de la constatación de como la idea de la humildad franciscana ha entrado en contradicción con las leyes que rigen el mundo moderno y con los propios principios de la religión católica. Como Nazarín (...) Irene ha actuado al margen de los grandes valores que el catolicismo ha utilizado para consagrar su idea de santidad. La presencia del cura católico, como alguien sin respuestas, permite a Rossellini desmarcarse del catolicismo sin renunciar a la espiritualidad. En los momentos finales de *Europa '51*, vemos a Ingrid Bergman tras las rejas de la cárcel hundida en una profunda crisis interior. Pero sus ojos tristes reflejan una extraña luz; quizá la misma luz que hizo exclamar a Karin, ¡Dios mío! al final de *Stromboli, terra di Dio*. Su mirada espiritual es ambigua, ya que ha encontrado nuevas verdades que encierran nuevas dudas»^[58].

Expresamos nuestra duda también referente a la existencia en Irene del sentimiento de la santidad católica como tal, más bien parece una trascendencia que la aleja de la sociedad y del catolicismo como tal^[59].

Analizaremos con más detalle el problema de Dios en el cine de Rossellini en otro epígrafe, pero parece claro que Irene no participa de los ideales católicos generalmente aceptados por la sociedad y la actitud de incompreensión del cura es prueba de ello.

Pero hay algo más en Irene, una trascendencia que no es incompatible con los ideales católicos, pero que va más allá. Irene no es una mártir, que en los momentos decisivos, al final del film, se abandona a la fe en Dios, sino que el motor de sus actos es el amor a los hombres, su esperanza de ayudarles con todo su amor, hay dentro de ella, como en Heracles, un ideal de nobleza que irradia todos sus actos finales.

Esta fuerza en la aceptación del destino, que proviene del amor de Irene a los demás, aparecerá igualmente en la protagonista de *La paura*, también llamada Irene, que comprende al final del film que, como Heracles, a quien el dolor ha puesto como ella al borde de la tentación del suicidio, debe sobreponerse y aceptar su destino, en este caso el cuidado y amor de sus hijos. Este amor es la fuente de la que mana la fuerza de las protagonistas para resistir y seguir adelante.

Irene acepta resignadamente su destino, en el amor y la caridad a los demás, y no es una santa, o una mártir, en el sentido cristiano del término, sino que su sufrimiento tiene más largo alcance. Y es que este dolor, que inunda el alma de Irene pero al que termina sobreponiéndose, asemeja su figura a un personaje fundamental de la literatura universal, que no es otro que el Edipo sofocleano.

Para empezar, como señala Vara Donado: «El personaje central, Edipo, es mucho más que todo eso: realmente él es la tragedia entera, pues de él parten todos los estímulos y todos llegan a él»^[60]. De igual modo sucede con Irene y por extensión con todos los personajes que interpretó Ingrid Bergman en las películas de Rossellini, podemos decir de ellos que son la película entera, pues su fuerza inunda toda la pantalla e irradia a los demás personajes.

Por otro lado, hay un aspecto fundamental en la tragedia de Edipo y es su búsqueda de la verdad, aunque esa verdad conlleve su ruina^[61], y la aceptación del destino que conlleva esa horrible verdad. Como señala Albin Lesky: «El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a sabiendas»^[62].

Irene sufre a sabiendas, aceptando su encierro en el sanatorio. Cuando el médico conversa con ella, elige su destino aunque sabe que quedará privada de libertad, porque prefiere quedar encerrada pero ser fiel a ese ideal que ha encontrado dentro de sí, esa fuerza del amor en la que encontrará su libertad interior. No hay autodestrucción en su elección, sino autorrealización.

Y es el dolor el que ha provocado la transfiguración.

Lasso de la Vega se expresa así sobre Edipo: «Se trata, pues, de un caso claro de

autorrevelación por el dolor. El protagonista es uno que busca y busca y no deja de buscar hasta encontrarse»^[63]. Irene, desde que su hijo se suicida, no para de buscarse a sí misma, trabajando en la fábrica, ayudando a los demás... y al final termina encontrándose, se produce una revelación de sí misma por el dolor.

Irene, como el Edipo sofocleano (tanto el de *Edipo Rey* como el de *Edipo en Colono*, continuación que hace Sófocles del itinerario del personaje y su testamento literario), de las riquezas materiales en que está instalada en el inicio, un mundo de hedonismo superficial, sufre un proceso de despojamiento que la lleva a la pobreza material pero a la riqueza espiritual.

Y la luz final que baña los ojos de Irene es la misma que la de Edipo: «(...) el Edipo glorioso del principio de la obra cegaba con su intenso resplandor a los espectadores, induciéndolos a interpretar la vida ilusoriamente, en cambio el Edipo ciego del final es el que de verdad emite una diáfana luz al público, que gracias a ella acierta a ver el verdadero alcance y límites de la condición humana»^[64].

Con la luz que baña los ojos de Irene comprendemos el verdadero alcance de la obra de Rossellini y es que esa luz es la condición de la grandeza de su alma.

La sociedad no comprende la fuerza de su pensamiento pero, por la entereza con que afronta esa incompreensión, su figura se alza y alcanza la resonancia de los grandes personajes.

Como escribe Karl Jaspers: «La poderosa irrupción de lo nuevo hállase enfrentada poco menos que al fracaso frente a la persistencia y a la todavía operante coherencia de lo antiguo. La escena de lo trágico está señalada por el momento de transición. Los grandes héroes de la historia son, según Hegel, aquellas figuras trágicas en quienes la nueva vida se personifica pura e incondicionadamente. Surgen a la luz envueltas en un brillante resplandor. Lo que propiamente aportan resulta poco menos que inadvertido, hasta el momento en que lo antiguo percibe vagamente el peligro y concentra todas sus energías con el propósito de aniquilar lo nuevo en la forma de su poderoso representante. O Sócrates o César —la victoriosa primera forma del nuevo principio deviene al mismo tiempo la víctima en el límite de la época»^[65].

Irene aparece como víctima de su tiempo pero en realidad su derrota acarrea una victoria de mucho mayor alcance. Porque conlleva una nueva manifestación de su ser más auténtico. Como ha señalado Lasso de la Vega: «Por el dolor el héroe opera una reducción a lo más propio de sí propio, a la más encerrada sustancia de cada criatura. (...) Sí, el dolor interioriza al hombre. Cruje y se derrumba todo en torno, se desmorona alrededor todo lo inauténtico (...) y en la bancarrota de las apariencias — por oposición a ellas— el héroe encuentra un punto fijo sobre el que operar la restauración de su ser: se me niega, luego soy»^[66].

En realidad el dolor y el ser van de la mano, hay una condición ontológica del dolor, como señala E. Ocaña: «Que no se experimente la esencia del dolor es indicio de un olvido aún más fundamental: la amnesia respecto al ser»^[67].

Si al principio del film Irene es un ser indolente, que vive a la búsqueda del placer, el suicidio de su hijo la llevará por su verdadero camino, el camino del ser y la libertad. El dolor opera en ella «como motor interno que impulsa al espíritu para que conozca su esencia»^[68].

Mediante el dolor Irene es capaz de sacar a la luz lo mejor de sí, su esencia verdadera.

Y es que tragedia y ser van también de la mano: «No existe ninguna *tragedia no trascendente*. Aun en la tenacidad de la mera autoafirmación, en el momento de hundirse, frente a los dioses y el destino, existe un trascender hacia el ser que es propiamente el hombre y que como tal experimenta en el instante del hundimiento. La conciencia de lo trágico convertida en fundamento de la conciencia del ser, se denomina *actitud trágica*»^[69].

Irene cuando es encerrada y abandonada tiene una nueva conciencia de sí, alcanza un nuevo estado del ser, una nueva visión del mundo y de sí misma, especialmente lúcida, que la aísla del resto de la sociedad.

Gustav Mahler escribía acerca de su *Primera sinfonía* (que narra el itinerario de un héroe que es derrotado por el destino): «(...) celebra la victoria del héroe derrotado, pero que se renueva y triunfa, pues ha logrado crear su propio mundo interior, que ni la vida ni la muerte podrán arrebatarse...». Y añade: «Se requiere una *ruptura y una conversión totales* de la esencia personal para obtener una verdadera *victoria* en un combate como ése»^[70].

Cuando Irene es encerrada conquista un nuevo mundo, su mundo interior, una libertad íntima, espiritual, que ni el encierro, la soledad o la muerte pueden arrebatarse. En su itinerario ha cambiado su esencia personal, dejando atrás una vida de placer para convertirse en otra persona. En el aparente fin de trayecto, tras las rejas, empieza una nueva vida, Irene llega a ser.

Si A. Bergala escribía acerca del concepto de cine revelado en Rossellini, nosotros nos aventuramos a ir más allá, ya que en algunas de sus películas podríamos hablar de una revelación del ser, de una epifanía del ser que Rossellini ha alcanzado como ningún otro cineasta.

Recordamos ahora estas palabras M. Zambrano: «Y es en el ser y desde el ser como se reciben las revelaciones. Es la visión la que se da al ser. (...) Ligada está íntimamente la visión al ser. (...) La experiencia es desde un ser, éste que es el hombre, éste que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso. Porque el hombre se padece a sí mismo y por lo que ve. Lo que ve le hiere, le puede herir aun prodigiosamente para que su ser se le abra y se le revele, para que vaya saliendo de la congénita oscuridad a la luz, esa que ya hirió sus ojos —heridas— cuando los abrió por primera vez, cuando salió de su sueño o vió su sueño»^[71].

En la visión del cine de Rossellini, de esta herida del dolor, esa experiencia del ser se nos transfiere y después de ver sus películas nos damos cuenta de que nosotros

mismos también hemos avanzado un paso más allá en la búsqueda de nuestra esencia. El ser más recóndito, el centro de nuestra alma, sale a la luz, fulgurante, y parece revelarse también en la visión de su cine, pura ontología de la luz.

Si como escribe Alain Badiou, evocando a A. Bazin, el cine es un arte ontológico^[72], Rossellini lleva este atributo a su máxima expresión y potencialidad, y lo hace de la manera más elegante y sutil posible, con una acentuación de la luz que baña los ojos de Irene^[73], una luz que baña también nuestros ojos, llenándonos.

Rossellini, moderno Prometeo

Para finalizar este epígrafe, vamos a fijar nuestra atención en un último aspecto que puede iluminar la relación consciente que pudo tener Rossellini respecto a la influencia de la tragedia griega en su cine. Ya hemos leído declaraciones del propio Rossellini en las que se refiere a algunas de sus películas como tragedias. No sabemos si conocía bien la tragedia antigua, pero parece lógico suponer que sí, ya que era un hombre extremadamente culto y curioso. ¡Él mismo contó que disponía de una biblioteca de 7.000 libros!^[74].

No parece que le resultara ajena la obra de los trágicos, y aunque no haya realizado conscientemente sus películas basándose en alguna tragedia en particular, hemos visto que hay una cierta relación existente, un cierto hilo trágico que une la obra de este artista con la de los poetas de hace 2.500 años. Pero además, esta reflexión se reafirma si observamos la afinidad entre un personaje fundacional de la tragedia griega, Prometeo, y el propio Rossellini.

En efecto, en el documental *Roberto Rossellini, un Prométhée franciscain*, se le pregunta a Rossellini qué mito le gusta más y éste contesta que el de Prometeo, que quería conquistarlo todo para saber. Este deseo de conocimiento lo manifiesta Rossellini repetidamente a lo largo de su vida y de su obra, sobre todo en el cine que realiza en sus últimos años, el llamado cine didáctico.

Pero además de su identificación con Sócrates, ya citada por otros estudiosos de su obra, Rossellini parece haberse identificado en alguna medida con el destino de Prometeo, y también podemos encontrar la afinidad con este mito en sus personajes mayores, aquellos que hemos visto que se crecen y encuentran su destino ante el dolor.

Pero detengámonos en el mito, porque su análisis nos dice mucho, ya que Rossellini se refiere al mito moldeado por la tragedia, no al original, veámoslo.

En primer lugar, recordemos brevemente el mito: Prometeo se enfrenta a Zeus, el soberano de los dioses, que ha decidido castigar a los humanos retirándoles la posesión del fuego. Comienza entonces para éstos una etapa penosa y sombría, en la que, refugiados en cavernas y sin poder mejorar la miseria de una existencia salvaje,

ateridos de frío y sin fuego para cocinar sus alimentos, los humanos se debaten amenazados de angustia y extinción. Pero Prometeo siente compasión por los humanos y actúa para socorrerlos. Hurta unas chispas del fuego que los dioses guardaban, lo transporta desde el cielo a la tierra y se lo ofrece a los humanos.

Del mito existen tres versiones principales, con interesantes y significativas variantes: la de Hesíodo (en la *Teogonía* y en los *Trabajos y los días*), la de Esquilo (en su tragedia *Prometeo encadenado*, parte de una trilogía de la que tan sólo se ha conservado esta pieza) y la de Platón (en el diálogo *Protágoras*).

Carlos García Gual ha señalado bien las diferencias entre las dos primeras, aquellas que más nos interesan aquí: «Mientras que el poeta épico presenta a Prometeo como un osado rebelde que desafía el designio supremo de Zeus y que, en sus tretas, acaba por acarrear a los humanos muy dudosas ganancias, Esquilo nos presenta al titán como un sabio filántropo, rebelde contra el despotismo de Zeus, un joven tirano establecido en el Olimpo con tremenda arrogancia. (...) El fuego de Hesíodo es ante todo el que protege del frío y del hambre, el fuego culinario (que necesitan los hombres comedores de alimentos cocidos, distinguidos en ese trazo básico de los animales carnívoros). Pero el fuego de Esquilo representa mucho más que el instrumento de cocer los alimentos y la defensa del frío. Es la base de toda una cultura y del progreso técnico»^[75].

Centrémonos específicamente ahora en la pieza esquilea (aunque hay críticos que consideran que se le ha atribuido falsamente). En ella, por haber robado el fuego a Zeus, quien lo había ocultado a los hombres, Prometeo es condenado a ser clavado en una roca del Cáucaso, donde cada día un águila irá a roerle el hígado. Nunca será liberado a no ser que revele a Zeus la profecía que hará caer a Zeus de su trono. Prometeo es el protagonista de la obra y su figura permanece constantemente en escena. Ante él van acudiendo diversos personajes, pero Prometeo, obstinadamente, no acepta el auxilio de nadie y se decide a no revelar el secreto hasta el final.

Reseñemos algunas palabras de Prometeo que describen esa actitud civilizadora para con los hombres y su decisión de ir hasta el final, de soportar el dolor sin ceder a las amenazas del tirano y sus sicarios, que le acarrearán tanto sufrimiento:

—Lo sabía muy bien; que yo, a sabiendas, sí, a sabiendas, erré, ¿por qué negarlo? Por salvar al mortal yo me he perdido. (...) compadecedme, sufro—.

—Y ahora oíd las penas de los hombres; cómo les convertí, de tiernos niños que eran, en unos seres racionales. (...) Y el número, el invento más rentable, les descubrí, y la ley de la escritura, recuerdo de las cosas, e instrumento que a las Musas dio origen—.

—¿Tengo yo el aspecto acaso de temblar y de humillarme ante los nuevos

dioses? (...) Debes saber que yo no cambiaría por tu papel de esclavo mi destino—^[76].

Este mito pasado por la tragedia, este liberador de la Humanidad enfrentado a la tiranía de los dioses, encarna de alguna manera la figura y el cine de Rossellini. Por una parte, por el afán civilizador que podemos relacionar con el afán didáctico del cine de Rossellini. Por otra, Prometeo es una figura sorprendentemente parecida a algunos personajes rossellinianos que encuentran el sentido de sus vidas ante el dolor, su liberación personal ante la opresión que ejercen los demás sobre ellos, y recordamos a Irene, Manfredi, el cura Don Pietro, etc.

José Alsina se refiere a Prometeo como un *justo doliente*^[77], con expresión que nos remite a algunos héroes eurípedeos y que nos resulta muy familiar ya en el cine de Rossellini. Werner Jaeger ha escrito con suma penetración sobre esta idea: «En el Prometeo encadenado, el dolor se convierte en el signo específico del género humano. Aquella creación de un día trajo la irradiación de la cultura a la oscura existencia de los hombres de las cavernas. Si necesitamos todavía una prueba de que este dios encadenado a la roca en escarnio de sus acciones encarna para Esquilo el destino de la Humanidad, lo hallaremos en el sufrimiento que comparte con ella y multiplica los dolores en su propia agonía»^[78].

Este destino doliente de Prometeo, como el destino de los personajes dolientes de Rossellini, se convierte en el símbolo del destino del hombre. Así, el cine de Rossellini, como el de la gran tragedia antigua, ofrece destellos de larga resonancia, pues nos habla de la marca indeleble del ser humano, el dolor, y de la valentía y entereza con que hemos de soportarlo, nos habla, en definitiva, de lo mejor y más profundo que hay en cada uno de nosotros.

Rossellini y Goya. Los desastres de la guerra.

En este epígrafe quiero llamar la atención sobre la relación existente entre la representación del dolor en algunos momentos del cine de Rossellini y la pintura de Goya, en especial, la serie de éste sobre los Desastres de la guerra.

Recordemos que Goya pinta esta serie, y los célebres cuadros *El 2 de mayo de 1808* y *El 3 de mayo de 1808*, tras la Guerra de Independencia de España contra los franceses (1808-1814). Goya retrata la guerra con una mirada nueva, casi podemos decir que fundacional dentro de la pintura, puesto que describe los hechos desde el punto de vista de las víctimas y no de los vencedores, y lo hace además con inusual fuerza expresiva, se recrea en la representación del dolor, con numerosas escenas de tortura, fusilamientos, etc.

Ya André Bazin escribió sobre la influencia en el cine de Buñuel de la crueldad y el horror presentes en la pintura de Goya^[79]. Bazin escribía sobre los cineastas de la crueldad, y aunque no citaba a Rossellini, a la vista de algunas de las escenas que éste filmó, podríamos encuadrarle también en esa categoría, como hacen A. Bergala^[80] o A. Quintana: «Para el cine europeo, la mostración de la tortura implicó la pérdida de la inocencia del cine frente al mundo real e inauguró lo que André Bazin bautizó como el cine de la crueldad, con el que estableció una nueva dimensión política del acto de mostrar»^[81].

Quintana se refiere a la famosa escena de la tortura de *Roma, città aperta*, que luego analizaremos en profundidad, pero hay que notar que ese gesto cruel de Goya y Rossellini es traza de la modernidad, una de las varias trazas de Rossellini que le otorgan la categoría de fundador de la modernidad en el cine, como ya hemos apuntado con anterioridad.

Así lo señalan varios autores, A. Quintana en palabras ya citadas^[82] o A. Bergala^[83], pero es Víctor Erice quien lo ha expresado más certeramente respecto a esta escena: «Aquello que de verdad existía detrás de algunas —no todas— de sus imágenes más genuinas: la necesidad de mostrarlo todo, de no callar, que nos parecía unida a la noción de crueldad en la escena en la que el comunista Manfredi era torturado por un miembro de la Gestapo ante los ojos de un tercer personaje. Justamente allí donde un cineasta clásico hubiera utilizado, en el noventa por ciento de los casos, una elipsis, el director de *Roma, città aperta* no lo hacía. Rossellini no escondía a nuestra mirada el acto del horror; por eso, unos años después, se puede escribir que allí, en aquel preciso instante de *Roma, città aperta* había nacido el cine moderno»^[84].

Pero analicemos ahora esta escena. En ella lo importante no sólo es que llegamos a ver el cuerpo torturado de Manfredi, sino que primeramente el Mayor Bergmann

abre la puerta de su oficina para que el cura Don Pietro pueda ver cómo Manfredi va a ser torturado, es decir, supone un reforzamiento de la crueldad, y nosotros, los espectadores, nos identificamos con el cura, ya que vamos a asistir con él a la visión de la realización de la tortura^[85]. Además, no es un personaje cualquiera el que presencia la tortura sino que es un cura, con lo cual la osadía de Rossellini es mayor.

Previamente a la escena de tortura, Rossellini, sutilmente, intercala una escena en la que a Don Pietro, al ser arrojado a una celda, se le rompen las gafas.

Rossellini parece querer identificarnos con el cura, porque en los primeros instantes de esta larga escena no se muestra la tortura en pantalla. Como ha señalado Peter Bondanella, los espectadores, como Don Pietro sin gafas, experimentamos la tortura de Manfredi a través del poder de la imaginación^[86].

Esta visión de lo cruel vuelve a hacerse relevante cuando, al final del film, los niños presencian la ejecución de Don Pietro^[87]. Otra vuelta de tuerca más, ahora son niños los que presencian el horror, Rossellini parece ir incluso más lejos esta vez. Y el horror del espectador es mayor, no sólo vemos la ejecución, sino que vemos que los niños también la presencian.

Ese reforzamiento de la imagen cruel es muy sutil, no sólo vemos la tortura, sino que vemos a otro personaje que contempla a su vez esa tortura en el mismo encuadre o escena. Este mismo procedimiento podemos apreciarlo ya en Goya, así en el grabado nº 36, *Tampoco*^[88], un paisano permanece colgado de un árbol mientras es observado impassiblemente por un oficial francés. Si la imagen del ahorcado es ya horrorosa, la tensión se aumenta al ver a su lado al soldado que contempla tranquilamente al ahorcado. Para mayor escarnio, la víctima aparece con los pantalones bajados, hecho que rebaja aún más la dignidad del ahorcado.

Esta nueva representación de los verdugos y las víctimas en un mismo encuadre es novedad de Goya, como señala Valeriano Bozal: «Nunca hubo tantos verdugos y nunca estuvieron tan cerca de sus víctimas (...). Entre las víctimas y los verdugos Goya ha establecido una terrible relación personal, algunas víctimas miran a los verdugos, éstos miran a las víctimas...»^[89].

Pero además hay otro sutil reforzamiento de la imagen cruel en los grabados de Goya. Éstos están enmarcados por unas frases en cursiva debajo de los grabados y como señala Susan Sontag: «La relación de las crueldades bélicas está forjada como un asalto a la sensibilidad de los espectadores. Las expresivas frases en cursiva al pie de cada imagen comentan la provocación. Si bien la imagen, como cualquiera otra, es una inducción a mirar, el pie reitera, las más veces, la patente dificultad de hacerlo. Una voz, acaso la del artista, acosa al espectador: ¿puedes mirar esto y soportarlo?»^[90].

Rossellini opera de la misma forma, al final de la escena citada el jefe nazi coge del brazo al cura y le fuerza a mirar de cerca el rostro y el cuerpo de Manfredi, y nosotros, los espectadores, somos forzados también a mirar la tortura. Rossellini parece decirnos que para conocer realmente lo ocurrido en la guerra, todo el dolor

que ésta supuso, debemos tener el valor de mirar de frente el dolor más descarnado, sin velos.

Y esa interpelación de Rossellini a mirar la tortura, anula las barreras tradicionales de la representación en el cine, el espectador ya no puede permanecer ajeno e indiferente a las imágenes que se le presentan, sino que es interpelado por ellas, resulta implicado y la barrera emocional se derriba. Alain Bergala ha señalado este hecho con notable finura, refiriéndose a esta escena y a la película *La paura*: «(...) la gran película de la tortura y de la confesión imposible de la obra de Rossellini es *La paura*. Esta película puede ser considerada como la extensión, a lo largo de todo un filme, de la escena de la tortura inaugural de *Roma, città aperta*, aunque aquí se trata de una tortura moral. (...) El lugar del espectador ya no puede ser este lugar protegido y confortable que le aseguraba el cine clásico y la película-totalidad: a él se debe que esta tortura se haya producido y a él se le ofrece este sufrimiento en forma de holocausto»^[91].

Goya fue pionero en esta forma de acercamiento^[92], como señala V. Bozal: «Las batallas y las algaradas callejeras están ante nosotros, como si sucedieran para que nosotros las contemplásemos, a veces se perciben desde un punto de vista elevado y distante (esto es más propio de las pinturas que de las estampas), pero siempre es algo que sucede ante un espectador. (...) El resultado es una escena que *viene a nosotros*, no que se distancia. No hay distancia física entre los hechos narrados y el espectador, que podría *participar* en los acontecimientos, estar en ellos. La pintura de Goya supone un sujeto que puede participar en la resistencia a los franceses, no alguien que contempla el *heroísmo*. La distancia que el término *contemplar* implica ha sido aquí anulada, se ha perdido el espectáculo, se ha ganado proximidad»^[93].

Rossellini, como Goya, nos implica en la tortura, nos aproxima, y hay dos planos brutales en la escena que refuerzan este hecho de manera significativa. Si al principio de la misma percibíamos los sucesos a través de los gemidos de la víctima, de repente Rossellini nos introduce de lleno en la tortura insertando dos planos muy rápidos. En el primero de ellos vemos la cara de Manfredi en primer plano, gritando de dolor, y en el segundo, uno de los torturadores retira un soplete de su pecho. La cámara está detrás del verdugo y nos sentimos muy próximos a Manfredi, casi podemos tocar su cuerpo destrozado.

Pero la visión de este cuerpo mutilado merece especial análisis, ya que en la tortura la percepción del cuerpo y de la carne se revela fundamental, como explica Jean Améry: «(...) sólo en la tortura el hombre se transforma totalmente en carne: postrado bajo la violencia, sin esperanza de ayuda y sin posibilidad de defensa, el torturado que aúlla de dolor es sólo cuerpo y nada más. Si es verdad lo que Thomas Mann describió hace muchos años en *La montaña mágica*, que, en realidad, el ser humano es tanto más corporal cuanto más desesperadamente el dolor se apodera del cuerpo, entonces la tortura es la más espantosa de las bacanales del cuerpo»^[94].

Una bacanal del cuerpo es la tortura y así podemos enjuiciar algunas

representaciones de cuerpos desnudos mutilados en algunos de los grabados de Goya. Por ejemplo, en el nº 37, *Esto es peor*, una persona aparece mutilada y empalada por la rama de un árbol. En el nº 39, *Grande hazaña! Con muertos!*, se pueden ver varios cuerpos salvajemente torturados, son atroces y, sin embargo, se puede apreciar una factura anatómica clásica, casi bella en esos cuerpos mutilados^[95].

Rossellini parece querer subrayar este efecto con el juego especial de luz que baña esta escena y en especial el cuerpo de Manfredi^[96]. Este cuerpo, en el segundo plano citado, adopta la pose de un Cristo crucificado, bañado en luz. Esta imagen evoca inmediatamente el cuadro de Goya, *El 3 de mayo de 1808*, en el que el hombre que ocupa el centro del grupo de condenados, vestido con camisa blanca, recoge toda la luz.

La pose de Cristo es idéntica y Goya plantea esa similitud hasta en un detalle, la palma de la mano derecha aparece marcada emulando la señal que deja un clavo.

Goya y Rossellini, mediante estos efectos de luz y las asociaciones iconográficas con el Cristo crucificado y la representación de la corporalidad humana, parecen querer ensalzar el valor y la dignidad de las víctimas. Sus cuerpos bellos, aún en la mutilación, parecen decirnos que la tortura y los verdugos no han sido capaces de doblegarlos.

Y esta visión de la dignidad de las víctimas frente a sus verdugos se ve reforzada por otro aspecto común a Goya y Rossellini, su forma de representar escenas de fusilamientos. En la obra de ambos los fusilamientos aparecen como unos momentos de especial intensidad y dramatismo.

En Rossellini, por ejemplo en *Il generale della Rovere*, en *Paisà*, en los episodios de Florencia y el Po, y en *Roma, città aperta* Don Pietro es fusilado y Pina es disparada casi como en un fusilamiento.

Por su parte, el cuadro ya citado de Goya *El 3 de mayo de 1808* es el paradigma de la representación de este suceso en la pintura. Pero además de este famoso cuadro, Goya representó fusilamientos en varios de sus grabados de los desastres de la guerra, como el nº 15, *Y no hay remedio*, o el nº 26, *No se puede mirar*, en el que varios civiles son fusilados por los soldados franceses. Este último es de inusual audacia, en él Goya no representa a los verdugos, sólo los intuimos detrás de las bayonetas, que es lo único que vemos. La idea de representar verdugos sin rostros, como máquinas, en contraposición a la humanidad de las víctimas, que aparece en otros grabados y en el cuadro citado, es llevada aquí hasta la extrema abstracción.

Rossellini, generalmente, no dota tampoco a los fusileros de sus películas de rostros o personalidad.

Ambos artistas, Rossellini y Goya, contrastando la calidad impersonal de los verdugos con la calidad humana e individual de las víctimas, parecen querer ensalzar de nuevo la dignidad de los vencidos frente a sus verdugos. En definitiva, en la mirada de ambos podemos apreciar una visión humanista, de comprensión hacia el sufrimiento y el dolor de las víctimas de los conflictos humanos.

No podemos saber de qué manera consciente Rossellini se basó en Goya (o en otros pintores posteriores influidos por Goya, como Manet o Picasso) para elaborar escenas de sus películas, pero reproducimos aquí unas palabras de E. H. Gombrich: «Pero aunque Goya hubiera sido testigo ocular de alguno de los terribles episodios que representó (y eso no se puede demostrar), jamás habría podido registrar su experiencia en forma visual si el tipo ya existente de imaginería de atrocidades, según se ejemplificaba en los grabados de Porter, no le hubiera ofrecido el punto donde cristalizar su imaginación creativa. Hoy nos damos cuenta, cada vez más, de qué largo y tortuoso es el camino desde la *percepción* hasta la *expresión*. El genio original que pinta *lo que ve* y crea de la nada nuevas formas es un mito romántico. Aun el mayor artista —éste más que otros— necesita un idioma en el que trabajar. Sólo la tradición, tal como él la encuentra, puede proporcionarle la materia prima de imaginería que necesita para representar un acontecimiento o un *fragmento de naturaleza*. Podrá reconfigurar esta imaginería, adaptarla a su tarea, asimilarla para sus necesidades y cambiarla hasta hacerla irreconocible, pero no puede representar lo que tiene delante de los ojos sin un repertorio preexistente de imágenes adquiridas, del mismo modo que no puede pintarlo sin el surtido preexistente de colores que debe tener en su paleta»^[97].

Rossellini, como todo gran artista, se apoyó en la imaginería de Goya u otros, en la tradición de unos pintores que antes que él representaron el horror de la guerra y la tortura, y es que un cineasta (o un fotógrafo) es heredero directo de la mirada de un pintor, y en especial de un artista como Goya, icono como pocos del arte moderno. Así se expresaba, respecto a los grabados de los desastres de la guerra, Lafuente Ferrari: «En sus escenas de guerra, pues, Goya nos ofrece visiones directas, vívidas, de una inmediatez sorprendente, que se refuerza al utilizar el artista un lenguaje plástico —dibujo o color— que lleva en sí mismo una dinámica tensión apta para la captación subjetiva y para reflejar el momento insostenible, la fugaz complejidad del suceso y del movimiento en un parpadeo que rivaliza en agudeza y supera en intencionalidad al proceso con que registra hoy la realidad una potente cámara moderna»^[98].

R. Argullol llega a decir en este sentido: «(...) Goya desnuda a la guerra de todo velo simbólico situándola brutalmente en medio de la vida cotidiana. También en este caso Goya es el primer *fotógrafo* de la guerra, el pintor que ha llegado más lejos en la expresión de la violencia y de la destrucción»^[99].

Si S. Sontag atribuye a Goya un punto de inflexión en la historia del arte, que supone un nuevo criterio de respuesta al sufrimiento^[100], Rossellini continúa de manera admirable por ese camino abierto, y su obra constituye asimismo un punto de no retorno en la representación del dolor en el arte cinematográfico.

El dolor y el problema de Dios

Vamos a tratar en este epígrafe el problema de Dios en el cine de Rossellini, tema complejo y sobre el que el propio Rossellini mostró siempre gran ambigüedad.

Sus ideas sobre Dios, la santidad, el ateísmo, fueron variando con el paso del tiempo y eso se reflejó en la evolución de su cine.

En las primeras películas de Rossellini los personajes parecen vivir al margen de Dios, angustiados frente a una existencia doliente. En películas como *Desiderio*, *Roma, città aperta*, *Paisà* y *Germania, anno zero* se producen fusilamientos y suicidios. Este sufrimiento invoca la idea de un Dios ausente, silente ante el dolor de los hombres. «¿Acaso Cristo no nos ve?», dice Pina a Don Pietro.

Cuando quizá este silencio de Dios se hace más patente es ante el suicidio de Edmund. El sufrimiento y la muerte de los niños es un tema recurrente en algunos artistas para invocar la imposibilidad de Dios. Así, por ejemplo, aparece como idea fuerza central en *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, que ejercería notable influencia en artistas y pensadores posteriores, relacionados algunos por otros motivos con Rossellini, como Simone Weil^[101], Gustav Mahler^[102] o Albert Camus. Nos detendremos algo más en este último autor, ya que presenta varios puntos de contacto con Rossellini.

Camus publica en 1947 *La peste* (año en que Rossellini filma *Germania, anno zero*). En esta novela hay un episodio central en el que el niño del juez Othon muere de peste y agoniza horriblemente. Este hecho supone la negación del mundo creado por Dios y, por tanto, la negación del Dios mismo. Un personaje de la novela, Rieux, se expresa así: «No, padre —dijo—. Yo tengo otra idea del amor y estoy dispuesto a negarme hasta la muerte a amar esta creación donde los niños son torturados». Ante este suceso ni siquiera el padre Paneleux en la novela tiene respuestas, no puede explicar el por qué de este dolor^[103].

Este silencio y negación de Dios, que lleva a su extremo el suicidio de Edmund, puede aparecer incluso muy ambiguamente en el final de *Stromboli, terra di Dio*. Las palabras finales de Karin invocando a Dios nos parecen más de angustia ante el silencio de Dios, un grito desgarrado por su ausencia, que la expresión de un sentimiento religioso. Ella es, al fin y al cabo, una persona profundamente antirreligiosa durante todo el film, llegando a decir al cura, en la escena que comparten ambos, que Dios nunca la ha ayudado.

Pero no podemos dar una conclusión definitiva sobre los sentimientos de Karin, porque el mismo Rossellini mantuvo con inteligencia esta ambigüedad: «¡Dios mío! es la invocación más simple, más primitiva, más común que pueda salir de la boca de una persona oprimida por el dolor. Puede ser una invocación mecánica o la expresión

de la verdad altísima. En un caso como en otro, es siempre la expresión de una mortificación profunda, que puede ser incluso el primer paso hacia una posible conversión»^[104].

Pero en este final apreciamos un punto de cesura, de inflexión, en el cine de Rossellini. A partir de ahora sus personajes mayores estarán tocados por la trascendencia o la gracia, o quedan a punto de alcanzarla, como le sucede a Karin. Desde entonces éste será un hecho capital en su cine durante algún tiempo.

Pero esta idea de gracia, de trascendencia, de santidad si se quiere, no parece poder integrarse dentro del cristianismo como tal. Rossellini deja a sus personajes buscar su camino, de una forma ambigua, manteniéndose al margen de la fe cristiana, pero sin rechazarla tampoco, como demuestra este diálogo con P. Baldelli^[105].

P.B.: En *Viaggio in Italia*, este heroísmo ¿viene de los personajes o es una fuerza, una especie de gracia, que los transforma?

R.R.: No puedo contestarles. Para hacerlo, tendría que ser partidario de una tesis, y ésta no es la palabra adecuada, puesto que la pregunta que me formulan trata sobre la fe. Mi única respuesta es que es el humilde descubrimiento del hombre. Ésta es mi constante, que puede acercarse, identificarse con el cristianismo...

P. B.: ¿Tu experiencia religiosa?

R.R.: Nunca he tenido una verdadera experiencia religiosa. Pero evidentemente nací en Italia...

P.B.: Claro.

R.R.: Nací en Italia, crecí en Italia, a la fuerza he tenido... Respiré un ambiente católico. No rechazo esta raíz cultural. Pero nunca he creído, nunca he tenido fe.

O también estas palabras: «En cada uno de nosotros existe cierto componente místico; el hombre más ateo que pueda existir sobre la faz de la tierra halla incluso en su ateísmo cierto motivo de trascendencia, de trascendencia de sí mismo. En el hombre existen también estos componentes»^[106]. A Rossellini le interesa el hombre, su trascendencia, pero ésta no tiene por qué ser exclusivamente religiosa, Marcos Ripalda llama a este concepto *humanismo ateo* ^[107].

Este mismo problema de la trascendencia al margen de la religión preocupa también a Camus en *La peste*, como podemos ver en este diálogo^[108]:

«En resumen —dijo Tarrou con sencillez—, lo que me interesa es cómo se

puede llegar a ser un santo.

—Pero usted no cree en Dios —responde Rieux.

—Justamente. Puede llegarse a ser un santo sin Dios; ése es el único problema concreto que admito hoy día».

Charles Moeller señala a este respecto: «*El Mito de Sísifo* comenzaba con esta frase: No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. En 1947, Camus, por boca de Tarrou, pone en el lugar de este problema el de la santidad en el ateísmo»^[109].

Asimismo, el cine de Rossellini deriva en el mismo sentido. Ya no es tan importante el problema del suicidio, que aún sigue existiendo en su cine, sino que la trascendencia de sus personajes es lo principal. Así ocurre en *Europa '51*, donde al silencio de Dios que supone el suicidio del hijo de Irene se opone la trascendencia que aparece en ella, debido al dolor que le supone esta pérdida.

Rossellini alimenta la ambigüedad de sus personajes, pero el itinerario de Irene durante el film nos expone otros caminos en relación con el problema de Dios. Irene al final siente dentro de sí la llamada de una cierta trascendencia, pero hemos de señalar aquí lo que ocurre durante el camino hacia el alcance de ésta.

Irene intenta ayudar desde la humildad franciscana a los demás, a la manera de Simone Weil. Su solidaridad con las víctimas y los pobres es la respuesta práctica al problema del sufrimiento de los inocentes. Irene actúa para las víctimas desde un humanismo ambiguo, que no es ateo ni cristiano.

Una vez más, vemos también esta forma de acción en *La peste*, en este caso en la figura del doctor, que intenta salvar la vida de los inocentes, cuidando de los enfermos, como hace Irene con la prostituta enferma, aunque el resultado final sea la muerte. Sus palabras son estas: «(...) yo me siento más solidario con los vencidos que con los santos. No tengo afición al heroísmo ni a la santidad. Lo que me interesa es ser hombre»^[110].

Estas palabras nos remiten directamente al humanismo de Rossellini, pero en Camus el ateísmo de su personaje es claro. Rossellini, en cambio, no renuncia a la herencia cristiana, Irene practica un cierto franciscanismo en el que prima el amor a los demás.

Veremos ahora cómo ese amor a los demás, esa solidaridad con las víctimas, también puede encuadrarse desde el punto de vista cristiano de una manera peculiar. Y es que algunos teólogos y ensayistas modernos (J. R. Busto Saiz, F. Bárcena, M. Cabada, J. A. Estrada, J. B. Metz, J. Moltmann, etc.) ven en el sufrimiento de los inocentes y la solidaridad con ellos una manifestación de lo divino^[111].

Busto Saiz sintetiza así esta idea: «(...) ¿qué significa el sufrimiento, más precisamente dicho, el sufrimiento injusto del inocente —eso es la cruz— en la revelación del Dios cristiano? Adelanto la respuesta que creo puede resumirse en una polaridad. En Jesucristo Dios se ha manifestado como Padre liberador del

sufrimiento. Ahora bien, esa liberación o salvación del sufrimiento no acontece negándolo o evitándolo desde fuera, sino asumiéndolo y dejándose afectar de alguna manera por él. Es decir, que el amor y el poder de Dios cristiano no son incompatibles con el sufrimiento. Al contrario, la imagen de la divinidad sólo es cristiana cuando en lugar de pensarla ajena por completo al sufrimiento humano se la reconoce, aun en medio de su inmutabilidad, dejándose afectar por el sufrimiento injusto del inocente y haciéndose presente en él —no gozándose o constatando que no le afecta—, sino compadeciéndolo en el amor»^[112].

El cura católico de *Europa'51* no tiene esta idea de una divinidad afectada por el sufrimiento, por eso rechaza y no tiene respuesta a la actitud de Irene. Pero si podemos atisbar algún componente cristiano en el humanismo de Rossellini, vendría dado por esta idea de un Dios que comparte el sufrimiento de los humanos con el amor. Porque es el amor a los demás la elección de Irene, su responsabilidad con los seres humanos que sufren lo que rige su destino, ese amor es la llamada de la trascendencia en su alma.

Epílogo

Hemos hablado de la representación del dolor en el cine de Rossellini. Ésta es, en muchas ocasiones, muy sutil y matizada, nada estridente, por eso hemos de mirar su cine con detenimiento, porque comprender la experiencia del dolor en los demás exige una mirada especial.

Como escribe E. Ocaña: «No existen estados indignos, tratándose de enfermos o de moribundos, sino quizá miradas indignas que juzgan y dicen el desprecio o la indiferencia. El dolor, que no tiene la evidencia de la sangre que fluye ni la de un miembro fracturado, exige una capacidad de observación comprometida en una mirada distinta. El dolor no puede *demostrarse*, sólo se experimenta. Para aprehender la intensidad del dolor del otro, entonces, es preciso transformarse en otro, asumir el desafío de la alteridad, porque tratar de ver el dolor del otro es adentrarse en su alma. Y se trata de un ejercicio difícil, pues exige el abandono del yo que ve para adoptar la posición de la experiencia de una mirada distinta: la experiencia poética del mirar mismo»^[113].

Así hay que mirar las películas de Rossellini, con una mirada distinta para adentrarnos en el alma de sus personajes dolientes, y de la mano de ellos adentrarnos también en nuestra propia alma, en ese infinito trascendente que los seres humanos llevamos dentro.

Rossellini pone imagen y voz al sufrimiento y su mirada lo relaciona con aquellos artistas que han representado el dolor de la humanidad. El dolor de Irene por su hijo muerto es el dolor del propio Rossellini por su hijo Romano, de Andrómaca y Hécuba por Astianactae, el dolor Iván Karamazov por los niños que sufren...

Y es que Irene, Hécuba, Edipo..., todas estas figuras dolientes y majestuosas a la vez, son nosotros mismos, o al menos una parte de nosotros, quizá la más noble y elevada, la más esencial e íntima. Ellos llevan las posibilidades de lo humano hasta sus límites y son un espejo donde podemos mirarnos para encontrar lo mejor que hay en nosotros.

Mayo de 2006

Bibliografía

- AMÉRY, Jean: *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, traducción, notas y presentación de Enrique Ocaña, Pre-Textos, 2001.
- ARGULLOL, Rafael: *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, 1999.
- , *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, 1991.
- , *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BADIOU, Alain: *Pensar el cine, 1. Imagen, ética y filosofía*, Manantial, 2004.
- BÁRCENA, Fernando (y varios autores más): *La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre*, Anthropos, 2004.
- BAZIN, André: *El cine de la crueldad*, Mensajero, 1977.
- BERGALA, Alain: *Nadie como Godard*, Paidós, 2003.
- , *Roberto Rossellini. El cine revelado*, Paidós, 2000.
- BONDANELLA, Peter: *The films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, 1993.
- BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*, Alianza, 1994.
- , *Imagen de Goya*, Lumen, 1983.
- BRUNETTE, Peter: *Roberto Rossellini*, Oxford University Press, 1987.
- BUSTO SAIZ, José Ramón: *El sufrimiento. ¿Roca del ateísmo o ámbito de la revelación divina?*, Universidad Pontificia Comillas de Madrid, 1998.
- CABADA CASTRO, Manuel: *El Dios que da que pensar. Acceso filosófico-antropológico a la divinidad*, Biblioteca de autores cristianos, 1999.
- CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, Alianza, 2001.
- , *La peste*, Seix Barral, 1983.
- DÍAZ TEJERA, Alberto: *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias*

de lo trágico, Alfar, 1989.

ESQUILO: *Tragedias completas*, edición de José Alsina Clota, Cátedra Letras Universales, 1993.

ESTRADA, Juan Antonio: *La imposible teodicea. La crisis de la fe en Dios*, Trotta, 1997.

EURÍPIDES: *Tragedias II*, edición de Juan Miguel Labiano, Cátedra Letras Universales, 1999.

—, *Tragedias II*, edición de José Alsina Clota, Bruguera, Libro clásico, 1985.

FESTUGIÈRE, A. J.: *La esencia de la tragedia griega*, Ariel, 1986.

GALLAGHER, Tag: *The Adventures of Roberto Rossellini*, Da Capo Press, 1998.

GARCÍA GUAL, Carlos: *Introducción a la mitología griega*, Religión y mitología, Alianza, 1999.

GOMBRICH, E. H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Debate, 2002.

GONZÁLEZ CASANOVA, José A.: *Mahler. La canción del retorno*, Ariel, 1995.

GUARNER, José Luis: *Roberto Rossellini*, Fundamentos, 1985.

HAMILTON, Edith: *El camino de los griegos*, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.

HÖLDERLIN, Friedrich: *Empédocles*, versión, traducción y epílogo de Carmen Bravo-Villasante, Cantalapiedra, 1959.

JASPERS, Karl: *Esencias y formas de lo trágico*, Sur, 1960.

JÜNGER, Ernst: *Sobre el dolor*, Tusquets, 1995.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Los Desastres de la Guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*, Instituto Amatller, 1952.

LANCEROS, Patxi: *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, 1997.

LASSO DE LA VEGA, José S.: *De Sófocles a Brecht*, Planeta, 1971.

—, *Héroe griego y santo cristiano*, Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1962.

LESKY, Albin: *La tragedia griega*, Nueva colección Labor, 1966.

- MOELLER, Charles: *Humanismo y santidad*, Juventud, 1960.
- MURRAY, Gilbert: *Eurípides y su época*, Fondo de Cultura Económica, pág. 102-111.
- , *Esquilo. El creador de la tragedia*, Espasa-Calpe, 1943, pág. 137.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, 1994.
- OCAÑA, Enrique: *Sobre el dolor*, Pre-Textos, 1997.
- QUINTANA, Ángel: *Roberto Rossellini*, Cátedra Signo e Imagen/Cineastas, 1995.
- , *El camino del cine europeo. Siete miradas*, editado por: Gobierno de Navarra, Ocho y Medio y Artyco, 2004.
- , *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*, edición de Ángel Quintana, Jos Oliver, Settimio Presutto, Ediciones de la Filmoteca, 2005.
- , *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acantilado, 2003.
- RACINE, Jean: *Andrómaca. Fedra*, edición de Emilio Náñez, Cátedra Letras Universales, 1985.
- RIPALDA, Marcos: *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- ROSSELLINI, Roberto: *Roberto Rossellini. Fragments d'une autobiographie*, Ramsay, 1987.
- SCARRY, Elaine: *The body in pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1987.
- SILBERMANN, Alphon: *Guía de Mahler*, Alianza, 1994.
- SÓFOCLES: *TRAGEDIAS COMPLETAS*, edición de José Vara Donado, Cátedra Letras Universales, 1995.
- SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, 2003.
- TRÍAS, Eugenio: *Vértigo y pasión*, Taurus, 1998.
- TUCÍDIDES: *Historia de la guerra del peloponeso*, edición de Francisco Romero Cruz, Cátedra Letras Universales, 1988.
- UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, edición de Antonio M. López Molina, Biblioteca Nueva, 1999.
- WEIL, Simone: *La gravedad y la gracia*, Trotta, 1998.
- ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, 1955.

—, *Los bienaventurados*, Biblioteca de ensayo Siruela, 2004.

Roberto Rossellini. Un realizador a debate, XI Conversaciones Internacionales de Cine, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1971.

Notas

[1] «El hecho de la lejanía destaca aún más claramente en las proyecciones cinematográficas —en el reflejo de las tomas fotográficas en un segundo espacio, más inaccesible a la sentimentalidad. (...) También la cuantía del dolor susceptible de ser soportado crece a medida que progresa la objetización. Casi parece que el ser humano posee un afán de crear un espacio en el que resulte posible considerar el dolor como una ilusión, y ello en un sentido enteramente distinto que hasta hace poco tiempo. Merecería la pena ocuparse más detenidamente, desde ese ángulo de visión, en los cines». Ernst Jünger, *Sobre el dolor*, Tusquets, 1995, pág. 74. Este ensayo fue escrito en 1934.



[2] Enrique Ocaña, *Sobre el dolor*, Pre-Textos, 1997, pág 147-148.



[3] André Bazin, *El cine de la crueldad*, Mensajero, 1977, pág. 39.



[4] Alain Bergala, *Nadie como Godard*, Paidós, 2003, pág. 35.



[5] E. H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Debate, 2002, pág. 11.



[6] José S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Planeta, 1971, pág. 15. Algunas de estas mismas palabras usa Edith Hamilton para describir la tragedia, «el sufrimiento de un alma capaz de sufrir grandemente: eso y sólo eso es tragedia», en *El camino de los griegos*, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002, pág. 216.

<<

[7] Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, 1999, prólogo.

<<

[8] Alberto Díaz Tejera, *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Alfar, 1989, pág. 68. O también en Karl Jaspers, *Esencias y formas de lo trágico*, Sur, 1960, pág. 16.

<<

[9] Patxi Lanceros, *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, 1997, pág. 106.

<<

[10] Emilio Náñez, Jean Racine. *Andrómaca. Fedra*, Cátedra Letras Universales, pág 11.



[11] Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, opus cit., pág. 176.



[12] Alain Bergala, *Roberto Rossellini. El cine revelado*, Paidós, 2000, pág. 130-131.



[13] Emilio Náñez, *Jean Racine. Andrómaca. Fedra, opus cit.*, pág. 31.



[14] Ya desde una de sus primeras películas, *La nave bianca*, podemos observar un rasgo inherente a la tragedia griega, el concepto de coralidad. Rossellini se expresaba así: «*La nave bianca* es un ejemplo de película coral: desde la primera escena, la de las cartas de los marineros a las madrinas, hasta la batalla, los heridos que asisten a la Misa o que tocan y cantan», en *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*, edición de Ángel Quintana, Jos Oliver, Settimio Presutto, Ediciones de la Filmoteca, 2005, pág. 272.

En efecto, la imagen coral de la sociedad es un elemento que salta a la vista en películas como *Roma, città aperta* y *Paisà*, pero también en los habitantes del pueblo de *Stromboli, terra di Dio*, etc. Rossellini era desde luego muy consciente de este hecho: «(...) considerando mis filmes retrospectivamente, advierto sin duda elementos que son constantes en todos ellos y que van repitiéndose no programáticamente, sino con toda naturalidad. Sobre todo la *coralidad*. El filme realista es en sí mismo coral», citado en el libro de Marcos Ripalda, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, pág. 157.

<<

[15] «Probably the most significant thematic connection between this film and Rossellini's later work, however, is the obsession with death and, more particularly, suicide. In fact, the picture opens with a suicide that foreshadows and is repeated by Paola's suicide at the end», Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University Press, 1987, pág. 35.

<<

[16] Roberto Rossellini. *La herencia de un maestro*, opus cit., pág. 297.



[17] *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro, opus cit.*, pág. 275-276. O también en Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, Da Capo Press, 1998, pág. 98-99.



[18] José Vara Donado, *Sófocles. Tragedias completas*, Cátedra Letras Universales, 1995, pág. 36.



[19] En la tragedia *Filoctetes* de Sófocles el coro se pregunta cómo no se ha suicidado este héroe sufriente desde los acantilados. También aparece en las tragedias *Andrómaca*, *Hécuba* y *Las Troyanas* de Eurípides, como veremos en este epígrafe. Por fin, en *El rey Lear* Gloucester expresa su deseo de que le lleven a un acantilado que conoce para arrojarse desde allí.



[20] Rafael Argullol, en *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, 1991, ha escrito acerca de la atracción del abismo (o tragedia del paisaje, en palabras de David D'Ángers) que aparece en algunos cuadros de Friedrich. Eugenio Trías por su parte, en *Vértigo y pasión*, Taurus, 1998, ha escrito sobre el abismo y el carácter trágico de la película de Hitchcock *Vertigo*.

<<

[21] Posteriormente, la muerte del hijo de Francis Ford Coppola, mientras éste rodaba *The godfather, part III*, afectaría profundamente al director, que incluiría también un dramático final en esta película. La hija del personaje Michael Corleone, interpretada por Sophia Coppola, la propia hija del director, es asesinada. El grito inaudible de Michael Corleone tras contemplar la muerte de su hija en las escenas finales del film es el aullido de dolor del propio Coppola por la muerte de su hijo.



[22] Alain Bergala, *Roberto Rossellini. El cine revelado*, opus cit., pág. 130-131.

<<

[23] Tucídides, *Historia de la guerra del peloponeso*, edición de Francisco Romero Cruz, Cátedra Letras Universales, 1988, pág. 478-488.

<<

[24] Roberto Rossellini. *La herencia de un maestro*, opus cit., pág. 280.



[25] Ángel Quintana, *Roberto Rossellini*, Cátedra Signo e Imagen/Cineastas, 1995, pág. 91-92.

<<

[26] Gilbert Murray, *Eurípides y su época*, Fondo de Cultura Económica, pág 102-111.



[27] Gilbert Murray, *Esquilo. El creador de la tragedia*, Espasa-Calpe, 1943, pág. 137.

<<

[28] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, 1994, pág. 102.



[29] José Alsina Clota, *Eurípides. Tragedias II*, Bruguera, Libro clásico, 1985, pág. 33.

<<

[30] Ángel Quintana en *Roberto Rossellini frente a los misterios de lo real. Notas sobre un gesto moderno*, epígrafe del libro *El camino del cine europeo. Siete miradas*, editado por: Gobierno de Navarra, Ocho y Medio y Artyco, 2004, pág. 118.

<<

[31] Edith Hamilton, *El camino de los griegos*, opus cit., pág. 253.



[32] Renzo Rossellini, en *Roberto Rossellini. Un realizador a debate*, XI Conversaciones Internacionales de Cine, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1971, pág. 166.

<<

[33] Alain Bergala, *Roberto Rossellini. El cine revelado*, opus cit., pág. 85.



[34] Roberto Rossellini. *La herencia de un maestro*, opus cit., pág. 121.



[35] Edith Hamilton, *El camino de los griegos*, opus cit., pág. 255.



[36] *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro, opus cit., pág. 284.*



[37] Este testimonio de Ingrid Bergman se recoge en el documental *Roberto Rossellini, un Prométhée franciscain*, Claude-Jean Philippe, 1995.

<<

[38] Friedrich Hölderlin, *Empédocles*, versión, traducción y epílogo de Carmen Bravo-Villasante, Cantalapiedra, 1959, pág. 74.

<<

[39] Curiosamente en la película *Vulcano* de W. Dieterle, rodada a petición de Anna Magnani a despecho del abandono de Rossellini por Ingrid Bergman, la prostituta encarnada por ella acaba suicidándose, en una situación que también recuerda a la Paola rosselliniana.

<<

[40] Rossellini habla del mito en el epígrafe *De l'ignorance*, texto datado de 7 marzo de 1977, en el libro *Roberto Rossellini. Fragments d'une autobiographie*, Ramsay, 1987, pág. 35.



[41] Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Alianza, 2001, pág. 157.

<<

[42] Ángel Quintana, *Roberto Rossellini, opus cit.*, pág. 120.



[43] José Luis Guarnier en *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*, opus cit., pág. 37. El propio Rossellini, en unas declaraciones recogidas por Peter Brunette, se expresaba así cuando Adriano Aprà y Maurizio Ponti le preguntaron si Karin volvería al pueblo o no: «I don't know. That would be the beginning of another film. The only hope for Karin is to have a human attitude toward something, at least once. The greatest monster has some humanity in him... There is a turning point in every human experience in life-which isn't the end of the experience or of the man, but a turning point. My finales are turning points. Then it begins again-but as for what it is that begins, I don't know. I'll tell that another time, if it has to be told. If things haven't happened there's no point in going on and getting involved in another story», Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, opus cit., pág. 126.

<<

[44] José Luis Guarnier, *Roberto Rossellini*, Fundamentos, 1985, pág. 39.



[45] José Luis Guarnier, *Roberto Rossellini*, *opus cit.*, pág. 50, 67 y 94-95.

<<

[46] Rafael Argullol, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, *opus cit.*, pág. 31.



[47] Rafael Argullol, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, *opus cit.*, pág. 33.

<<

[48] María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 231-232.



[49] Como señalaba Miguel de Unamuno: «El dolor es el camino de la conciencia, y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí», *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, edición de Antonio M. López Molina, Biblioteca Nueva, 1999, pág. 169-170.



[50] Ángel Quintana, *Roberto Rossellini, opus cit.*, pág. 275.

<<

[51] Podemos ir más lejos, lo que causa el dolor de Irene es el sentimiento de culpa de haber causado el suicidio de su hijo por no haber sabido interpretar sus palabras y sus acciones, como les sucede en *El rey Lear* al propio Lear y a Gloucester. No es una coincidencia casual, ya que debido a este error en esta tragedia los personajes citados también terminan descubriendo antes de su muerte una nueva identidad y visión del mundo.

<<

[52] Utilizo este símil porque el mismo Rossellini utiliza este motivo para caracterizar el estado de Irene. Así, el suicidio del niño se produce en una escalera de caracol y cuando después Irene está viendo un documental de una presa, aparece un vórtice de agua, un remolino, que Irene no podrá soportar ver. Rossellini parece anticiparse a Hitchcock en el uso del motivo de la espiral en su película *Vertigo*, que tan certeramente ha explicado Eugenio Trías en *Vértigo y pasión, opus cit.*

<<

[53] «Él, que abrió a los mortales la senda del saber; Él, que en ley convirtiera *Por el dolor a la sabiduría*», *Esquilo. Tragedias completas*, edición de José Alsina Clota, Cátedra Letras Universales, 1993, pág 238.

<<

[54] Recordamos aquí una sinopsis de esta tragedia: «La estructura de la pieza es relativamente compleja. Durante la estancia de Heracles en los infiernos para cumplir uno de los trabajos encargados por Euristeo, un usurpador del trono se apodera del poder en Tebas, tras matar al rey Creonte, y se propone llevar a cabo una depuración de enemigos matando a los familiares del rey caído. Esto supone que quiere matar a la esposa de Heracles, hija del rey, junto a sus hijos y al abuelo paterno de éstos, el anciano padre de nuestro héroe. Todos ellos se refugian en calidad de suplicantes ante el altar de Zeus Salvador, sin resultado alguno. Heracles regresa de su misión en el momento oportuno, mata al usurpador y libra la muerte de su familia. Cuando todo, pues, parece estar resuelto, llegan la mensajera Iris y Locura para hacer presa en el héroe, por encargo de la celosa y vengativa Hera, de modo que mate a su mujer e hijos. Así sucede, y cuando recupera el juicio, al contemplar el penoso espectáculo de los cadáveres tendidos en el suelo, se desespera y desea morir, como única vía de salvación posible y digna de él. No ocurre, sin embargo, así. Teseo, su gran amigo, un amigo de los de verdad, llega a Tebas con intención de prestar ayuda al amigo que lo necesita y sin temer contaminarse con el crimen porque, como él mismo dice, «No hay vengador para los amigos de los amigos». Evita así el suicidio, alienta al héroe con sus reconfortantes palabras a seguir soportando la vida, por terrible que sea, y le ofrece vivir en Atenas, prestándole todo tipo de asistencia. En definitiva, no ha sido Zeus salvador quien ha ayudado a Heracles y su familia, a pesar de que el dios altísimo es su padre. Ha sido un amigo del héroe, al que en el pasado prestó una serie de favores, el que no lo abandona en la adversidad. Teseo es el verdadero héroe salvador. Buena parte de la tradición mítica situaba los trabajos de Heracles después del infanticidio cometido. (...) Eurípides reelabora el mito e invierte la secuencia cronológica de los hechos. Heracles culmina con éxito sus trabajos y luego comete el nefando crimen», Juan Miguel Labiano en *Eurípides. Tragedias II*, Cátedra Letras Universales, 1999, pág. 131-133.

Éste es un detalle importante, así Lasso de la Vega señala: «Si la vieja saga ponía la muerte de los hijos y de la esposa antes de la realización de los Doce Trabajos, y éstos precisamente como expiación, Eurípides sitúa la tragedia después del Dodecatlón, cuando el héroe, cumplida su obra, alcanza las cumbres de lo humano. Ninguna falta, ningún pecado de hybris se descubre en el héroe de la tragedia eurípidea, a diferencia por ejemplo de lo que ocurre en *Agamenón*, *Ajax* o el propio Heracles de *Las Traquinias*, figura de tragicomedia», *Héroe griego y santo cristiano*, Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1962, pág. 47.



[55] A. J. Festugière, *La esencia de la tragedia griega*, Ariel, 1986, pág 44.

<<

[56] Lasso de la Vega, *Héroe griego y santo cristiano*, *opus cit.*, pág. 57-58.

<<

[57] Es de señalar que la idea franciscana de curación de los leprosos, y que aparece en *Europa'51* en el cuidado de Irene a una moribunda, está presente en la tragedia griega mediante la figura de Teseo en la tragedia *Las Suplicantes* de Eurípides, como ha señalado G. Murray. Teseo recoge los cadáveres de los argivos muertos y abandonados en la lucha contra Tebas. Recogemos el siguiente diálogo, del libro *Eurípides. Tragedias II*, opus cit., pág. 52:

Mensajero: Así, lo afirmarías, de haber presenciado el cariño con que trataba a los cadáveres.

Adrasto: ¿Limpiaba él en persona las heridas de esos desdichados?

Mensajero: Sí. Les preparó un lecho funerario y envolvió sus cuerpos.

Adrasto: ¡Onerosa carga! ¡Qué indigna!

Mensajero: ¿Qué tienen de vergonzoso para los hombres sus mutuos males?

Según G. Murray: «La respuesta es trascendental y acarrea largas consecuencias. Viene a ser el parangón antiguo del beso que san Francisco imprime en las llagas de los leprosos. El hombre vulgar se subleva a la vista de las grandes miserias, y es inclinado a despreciar y hasta odiar al que sufre mucho. Pero el ilustrado ve las cosas con mucha mayor profundidad, y su repulsión desaparece ante el deseo de auxiliar al semejante», *Eurípides y su época*, opus cit., pág. 75. Esta idea se opone a lo expuesto en la tragedia de Sófocles *Filoctetes*, en el que este personaje fue abandonado en la isla de Lemnos porque los griegos no podían soportar sus lamentos y el hedor de su herida.



[58] Ángel Quintana, *Roberto Rossellini, opus cit.*, pág. 134.



[59] Esta situación tiene su precedente en el episodio *Il miracolo*. Nannina también siente en su interior la llamada de la trascendencia, de la gracia. Pero Nannina es una loca desde el principio, antes de ser tocada por la gracia está ya fuera de la sociedad y el hecho de querer tener el niño la aleja aún más, mientras que Irene, al principio, pertenece a la sociedad, es un miembro acomodado de ella, pero acaba su itinerario fuera, como una loca también por su actitud de santidad. *Europa'51* supone una vuelta de tuerca más a la crítica que hace Rossellini a la sociedad. Si ya la escena en que el pueblo se ríe de Nannina es cruel, la crueldad es más sutil, pero por ello mucho mayor, cuando Irene es encerrada en el sanatorio.



[60] José Vara Donado, *Sófocles. Tragedias completas, opus cit.*, pág. 179-180.



[61] «Criado: ¡Ay de mí! Estoy ya al borde mismo de declarar la cuestión terrorífica.
Edipo: Y yo de oírla, pero sin embargo hay que oírla». Sófocles. Tragedias completas, opus cit., pág. 225.

<<

[62] Albin Lesky, *La tragedia griega*, Nueva colección Labor, 1966, pág. 27.



[63] José S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, opus cit., pág. 45.



[64] José Vara Donado, *Sófocles. Tragedias completas, opus cit.*, pág. 183-184.



[65] Karl Jaspers, *Esencias y formas de lo trágico*, opus cit., pág. 44-45.



[66] José S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht, opus cit.*, pág. 58.



[67] Enrique Ocaña, *Sobre el dolor, opus cit.*, pág. 31.



[68] Enrique Ocaña, *Sobre el dolor, opus cit.*, pág. 112-113.



[69] Karl Jaspers, *Esencias y formas de lo trágico*, opus cit., pág. 33.



[70] José A. González Casanova, *Mahler. La canción del retorno*, Ariel, 1995, pág. 74 y 76.

<<

[71] María Zambrano, *Los bienaventurados*, Biblioteca de ensayo Siruela, 2004, pág. 30.



[72] «(...) el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el *ser* y el *aparecer*. Es un arte ontológico. Y muchos críticos lo señalaron desde hace mucho tiempo, en particular, el gran crítico francés André Bazin, quien muy tempranamente mostró que la cuestión del cine, el problema del cine, era en realidad el problema del *ser*. El problema de lo que es mostrado cuando se muestra, es la primera razón por la cual hay una cuestión —o un problema— del cine». Alain Badiou, *El cine como experimentación filosófica*, en *Pensar el cine, 1. Imagen, ética y filosofía*, Manantial, 2004, pág. 28.

<<

[73] «Lo inteligible, en el cine, es sólo una acentuación de lo sensible: un color, una luz de lo sensible. También por eso el cine puede ser un arte de lo sagrado, como es un arte del milagro. Pienso a propósito en el cine de Rossellini o Bresson. ¿Acaso Rossellini o Bresson separan lo sagrado o lo inteligible de lo sensible? No, porque el cine brinda la posibilidad de hacer llegar lo sagrado o lo inteligible como puro sensible. (...) Pero filmar un milagro es posible. ¿Por qué? Porque se puede filmar ese milagro desde lo interior de lo sensible, únicamente por ligeras modificaciones del valor de lo sensible. Y particularmente por un uso de la luz. Se puede hacer aparecer la luz interior de lo visible. Y es allí donde lo visible mismo va a transformarse en acontecimiento». Alain Badiou, *Pensar el cine, 1. Imagen, ética y filosofía*, opus cit., pág. 41-42.

<<

[74] Roberto Rossellini. *La herencia de un maestro*, opus cit., pág. 132.



[75] Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Religión y mitología, Alianza, 1999, pág. 86-87.



[76] Estos diálogos están sacados del libro *Esquilo. Tragedias completas, opus cit.*, pág 449, 456-457, 479.

<<

[77] José Alsina, *Esquilo. Tragedias completas*, opus cit., pág. 430.



[78] Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, opus cit., pág. 89-90.



[79] André Bazin, *El cine de la crueldad*, opus cit., pág. 74.



[80] «El milagro (o la conversión) invoca un cine de la latencia, la confesión un cine de la crueldad y el escándalo un cine de la confrontación», Alain Bergala, *Roberto Rossellini. El cine revelado, opus cit.*, pág. 16.

<<

[81] Roberto Rossellini. *La herencia de un maestro*, opus cit., pág. 48.



[82] «Aunque el concepto de modernidad continúa siendo un concepto borroso y contradictorio, existe una especie de consenso, entre diferentes teóricos, en afirmar que el cine moderno tiene su acta de nacimiento en el cine de Roberto Rossellini, básicamente en las cinco películas que rodó en compañía de Ingrid Bergman», *El camino del cine europeo. Siete miradas, opus cit.*, pág. 118.



[83] Bergala cita a Serge Daney: «El cine moderno nace con la escena de *Roma, città aperta* de la tortura delante de una tercera persona», *Roberto Rossellini. El cine revelado, opus cit.*, pág. 16.

<<

[84] *El camino del cine europeo. Siete miradas, opus cit.*, pág. 126. O también en Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acantilado, 2003, pág 192.

<<

[85] El valor de identificación de Don Pietro no es sólo con el espectador, sino también con Manfredi. Si éste está condenado al silencio por el dolor físico que se le ha inflingido, Don Pietro habla por él (y por todos nosotros) cuando maldice a los nazis. Y es que el lenguaje es un modo de autoafirmación, de supervivencia de los humanos ante el dolor. La voz deviene en una extensión de nosotros mismos, ocupando un mayor espacio físico, como señala Elaine Scarry en *The body in pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1987, pág. 33. Esta extensión en el espacio la muestra Rossellini sutilmente cuando, mientras está maldiciendo Don Pietro, el jefe nazi y los otros miembros de la Gestapo retroceden como si la voz del cura les expulsara del espacio físico que ocupan.

<<

[86] Peter Bondanella, *The films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, 1993, pág. 61.

<<

[87] Hemos de notar que la representación de los curas fusilados y ejecutados también aparece en los grabados de Goya. Así, en el nº 46, *Esto es malo*, un fraile es asesinado por un soldado del ejército francés mientras otros clérigos yacen en el suelo ya muertos.

<<

[88] Este grabado se reproduce en la portada del libro de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, 2003.



[89] Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Alianza, 1994, pág. 199-200.



[90] Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, *opus cit.*, pág. 56.



[91] Alain Bergala, *Roberto Rossellini. El cine revelado*, opus cit., pág. 17.



[92] Previo a él Jacques Callot fue quizá el primero en representar la brutalidad humana, el sufrimiento y el horror de la guerra. Pero Callot contempla los hechos desde la distancia, colocando a las pequeñas figuras dentro de un espacio abierto, encuadrándolas dentro de un paisaje, haciendo que estas escenas puedan observarse con distanciamiento. Asimismo, las estampas populares en que probablemente se basó Goya para sus cuadros y grabados habían narrado las batallas o escenas desde una perspectiva distante, apareciendo las figuras lejos del espectador.



[93] Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno, opus cit.*, pág. 168-169.



[94] Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, traducción, notas y presentación de Enrique Ocaña, Pre-Textos, 2001, pág. 98.

<<

[95] En la historia del arte aparecen numerosos cuerpos desnudos torturados, a menudo representados clásicamente con cuerpos musculosos, como podemos ver en algunos grabados de las *Carceri d'invenzione* de Piranesi, en cuadros de José de Ribera, etc.



[96] Dreyer, en *Dies Irae*, también ilumina el cuerpo desnudo de Marte Herlofs, que refulge en la cámara de tortura.

<<

[97] E. H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, opus cit., pág. 120-121.

<<

[98] Enrique Lafuente Ferrari, *Los Desastres de la Guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*, Instituto Amatller, 1952, pág. 17. Citado en el libro de Valeriano Bozal, *Imagen de Goya*, Lumen, 1983, pág. 182.



[99] Rafael Argullol, *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pág. 170.

<<

[100] Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, opus cit., pág. 56.



[101] Simone Weil cita algunas palabras de Iván Karamazov en *La gravedad y la gracia*, Trotta, 1998, pág. 116.



[102] «(...) fue sobre todo la última novela de Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, (...), la que dejó una impresión perdurable en Mahler. Parece ser que frecuentemente exclamaba una frase característica del espíritu de Dostoievski y que arroja luz sobre él mismo: ¡Cómo se puede ser feliz mientras haya en la tierra una criatura que sufra!», Alphons Silbermann, *Guía de Mahler*, Alianza, 1994, pág. 86. Mahler sufrió, como Rossellini, la muerte de una hija, Maria Anna Mahler, y fue especialmente sensible a este tema. Antes del suceso había compuesto las *Canciones a los niños muertos* sobre poemas de F. Rückert.



[103] «(...) el sufrimiento de un niño no se puede comprender. Y, a decir verdad, no hay nada sobre la tierra más importante que el sufrimiento de un niño, nada más importante que el horror que este sufrimiento nos causa ni que las razones que procuraremos encontrarle. Por lo demás, en la vida Dios nos lo facilita todo, y hasta ahí la religión no tiene mérito. Pero en esto nos pone ante un muro infranqueable», Albert Camus, *La peste*, Seix Barral, 1983, pág. 167 y 170-171.

<<

[104] Ángel Quintana, *Roberto Rossellini, opus cit.*, pág. 119.



[105] Alain Bergala, *Roberto Rossellini. El cine revelado*, opus cit., pág. 204-207.



[106] *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro, opus cit., pág. 301.*



[107] Marcos Ripalda, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, *opus cit.*, pág. 136.

<<

[108] Albert Camus, *La peste*, *opus cit.*, pág. 194.



[109] Charles Moeller, *Humanismo y santidad*, Juventud, 1960, pág. 86.



[110] Albert Camus, *La peste*, *opus cit.*, pág. 195.



[111] Miguel de Unamuno se adelantó a esta concepción: «Éste fue el escándalo del cristianismo entre judíos y helenos, entre fariseos y estoicos, y éste, que fue su escándalo, el escándalo de la cruz, sigue siéndolo y lo seguirá aun entre cristianos; el de un Dios que se hace hombre para padecer y morir y resucitar por haber padecido y muerto, el de un Dios que sufre y muere. Y esta verdad de que Dios padece, ante la que se sienten aterrados los hombres, es la revelación de las entrañas mismas del Universo y de su misterio, la que nos reveló al enviar a su Hijo a que nos redimiese sufriendo y muriendo. Fue la revelación de lo divino del dolor, pues sólo es divino lo que sufre», *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos, opus cit.*, pág. 212.

<<

[112] José Ramón Busto Saiz, *El sufrimiento. ¿Roca del ateísmo o ámbito de la revelación divina?*, Universidad Pontificia Comillas de Madrid, 1998, pág. 29.

<<

[113] Enrique Ocaña, *Sobre el dolor, opus cit.*, pág. 71-72.

