

JUAN DIEGO CAICEDO GONZÁLEZ

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Actividad
del proyecto educativo
de Roberto Rossellini

Roberto Rossellini merece una mayor atención hoy en día de la que generalmente se dispensa a su obra por parte tanto de los críticos como de los espectadores cinematográficos. Además de situarlo como un representante del neorrealismo italiano, de censurar la no demasiada transparencia de su postura política (en sus primeras películas su actitud hacia el fascismo de Mussolini no fue la que esperaban los comunistas italianos) y sus referencias ocasionales a su gran proyecto pedagógico, muy pocos han comprendido una visión que, de ser puesta en práctica, contribuiría enormemente a cambiar el mundo, la meta final de toda filosofía y todo pensamiento, según los marxistas.

Roberto Rossellini deserves greater attention nowadays than generally is given to his work by critics and movie goers alike. Besides placing him as a representative of Italian neorealism, censuring him for a not-too-transparent political stance (in his first pictures his attitude toward Mussolini's fascism wasn't what Italian comunists expected) and his occasional references to his great pedagogical project, very few have understood a vision that, if it were put to practice, would greatly contribute to change the world, the final goal of all philosophy and thought, according to the marxists.

LA obra cinematográfica de Roberto Rossellini merece una consideración mayor, hoy en día, de la que habitualmente le dedican los críticos y los cineastas. Fuera del lugar común de ubicarlo dentro del neorrealismo italiano, de censurarlo por un pasado no muy claro en términos políticos (en sus primeras películas su actitud ante el fascismo de Mussolini no era la que esperaban los comunistas italianos) y de las muy ligeras menciones de su gran proyecto educativo, son pocos los que han entendido la magnitud de una visión que, de ponerse en práctica, contribuiría poderosamente a cambiar el mundo, el sentido último de toda filosofía y todo pensamiento, según los marxistas.

François Truffaut, quien fuera su secretario personal durante tres años, decía lo siguiente acerca de sus comienzos:

Se puede uno preguntar cómo ha llegado a ser director de cine, cómo se metió en el cine. Se metió por casualidad o, mejor, por amor. Se había enamorado de una chica que había sido seleccionada por los productores y contratada para rodar una película. Por puros celos, Roberto la acompañaba todos los días al estudio y, como la producción no estaba sobrada de dinero y a él se le veía allí desocupado, le pidieron, puesto que tenía coche, que pasara todos los días a recoger al protagonista masculino del filme, Jean Pierre Aumont, a su casa para llevarlo al estudio¹.

Sin embargo, Rossellini, había visto cine desde pequeño en una de las mejores salas de Roma, construída por su padre, cuya casa era visitada permanentemente por artistas e intelectuales de la capital italiana. Lo rescatable de la anécdota de Truffaut está en el hecho de que, como veremos mejor más adelante, el director no daba tanta importancia a sus privilegios de artista, ni mucho menos mixtificaba su oficio. Hacer cine para él era, simple y llanamente, una manera de servir a sus semejantes, así como un juego placentero que perfectamente habría podido ser sustituido por el pilotaje de autos de carrera, pues era un excelente conductor a quien fascinaba este tipo de competencias. También, y ante todo, habría podido ser un personaje de la ciencia, en que finalmente se convirtió, aunque detrás de las cámaras. Prueba de ello puede ser, inicialmente, el hecho de que sus primeras películas son cortometrajes sobre peces.

INICIOS Y FLORACIÓN NEORREALISTA

La carrera de Rossellini como autor de largometrajes se inicia en el período de la Segunda Guerra Mundial, cuando Italia abraza la causa del Duce, revestida en un primer momento de tintes socialistas. Sus películas de

¹ FRANÇOIS TRUFFAUT, *Las películas de mi vida*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1976, pág. 278.

entonces constituyen una amalgama de ingenuidad y espíritu de riesgo; este último acompañará al director italiano hasta su muerte. *La nave blanca* (*La nave bianca*, 1941) se desarrolla en un navío-hospital adonde ha sido llevado un marino herido, mientras que *Un piloto regresa* (*Un piloto ritorna*, 1942) relata la aventura de un italiano prisionero de los ingleses. *El hombre de la cruz* (*L'uomo dalla croce*, 1943) exalta la figura de un sacerdote que atiende a los soldados de la patria enviados al frente soviético. Tres películas sobre el tema bélico, la segunda de las cuales cuenta con un argumento y supervisión de Vittorio Mussolini, creador de los estudios de Cinecittá y la revista *Cinema*, máximo responsable de la política cinematográfica del régimen, y guión de Michelangelo Antonioni. Tres películas en las que pueden, más que el encargo, la propaganda y el nacionalismo, la pasión por el mar y el heroísmo de los pequeños actos. Haciendo la última de ellas, el director anhelaba encontrarse con soldados norteamericanos cuyo frente estaba cerca de las locaciones de rodaje, algo que nunca consiguió y fue el verdadero propósito de su empresa.

Es, por supuesto, *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) la película que concentra en él la atención internacional como eximio representante del susodicho movimiento neorrealista. Aparece ya aquí uno de los motivos dominantes de su cine: la solidaridad que, a la par de la fe, mueve montañas, al margen de diferencias sociales y de posición política. Es esta una de las obras en las que palpita con mayor veracidad y emoción el sentido de lo comunitario, de la colectividad unida en un propósito común. La lenta pero segura liberación de la Ciudad Eterna se lleva a cabo, en la película, en medio de los actos domésticos que tejen la existencia, aun siendo el entorno el del acontecimiento histórico. La cámara hace de la realidad circundante tanto su materia, como su objetivo final, el cual no es otro que mostrar lo potencial convertirse en acto, la manera en que un proyecto colectivo se torna hecho consumado. La película es, si se quiere, un retrato fenomenológico del cambio animado por el espíritu de lucha y sacrificio que distinguen una época de agitación febril, la cual paga su precio por alcanzar la libertad. Podría añadirse que es una ejemplificación imperiosa de la importancia de la política o, más exactamente, de aquel principio platónico consistente en que la consecuencia lógica e inmediata de una dictadura es la democracia —lo contrario puede ser objeto de meditación también en estos tiempos de virulencia capitalista exacerbada y libertina: ¿hacia un segundo Hitler?—. Viéndola podríamos quizá darle la razón a Hobbes, para quien la naturaleza del mundo estaba en enfrentar a todos contra todos y sólo la guerra lograba despertar la solidaridad, venciendo el egoísmo rutinario.

Con *Paisa* (1946), Rossellini lleva la guerra a su grado cero, es decir a su pura irracionalidad y condición abismal. Más que una película pacifista, es una operación de lógica implacable, pues nos hace testigos de lo que somos

y podemos ser en cualquier momento, criaturas vapuleadas por el vaivén de la necesidad y la muerte, interrogadores perpetuamente defraudados ante respuestas tan contundentes a las preguntas de siempre por fines y medios. Aparentemente descuidada en su forma, tremendamente simple y desnuda por una puesta en escena desposeída del menor atisbo de ornamentalidad, *Paisa* pasa del relato al hecho en bruto, de la realidad reconstruida por la ficción al ser del simple acontecer, dejando hablar al hecho sin ningún retoque estructural de fondo. Es la historia en paños menores, el diáfano transcurrir de un tiempo viciado por la naturaleza humana, inexorablemente atada tanto a los grandes períodos de la construcción, como a los de una destrucción que no conoce límites.

UN CAMINO SOLITARIO

A continuación, filma *L'amore* (1947-48) y *Alemania año cero* (*Germania anno zero*, 1947), cintas con las cuales empieza a verse seriamente afectado su prestigio. En la segunda, expone crudamente, pero sin abusar del tema, la realidad de la Alemania postnazi encarnada en un niño quien, aconsejado por un adulto que obedecía las órdenes del Führer, mata a su padre enfermo, para luego suicidarse. El criminal sigue siendo siempre un niño, un inocente desprotegido conducido a los extremos por un entorno demencial. En las calles vacías de la capital alemana, invadidas ya por la miseria, se desenvuelve este drama mayor de la infancia profanada, una de las películas más estremecedoras que se hayan hecho jamás. Rechazada por la crítica y el público alemanes, está concebida desde un tono nada lastimero, tampoco tendencioso. La narración avanza con una insólita naturalidad, como si en una atmósfera de grandes crímenes de estado las secuelas no se hicieran esperar, arrasando incluso con la quintaesencia del candor, que degenera en un paradójico altruismo macabro: el niño piensa, en términos de una eutanasia implacable, que le hace un bien a su progenitor matándole. El filme está desprovisto de toques estilísticos que interfieran con un material tan sencillo, tan imperturbablemente claro, que parece responder a la autoría narrativa del propio niño homicida. Planos de larga duración, prácticamente sin escenografía ni el menor efecto o artilugio de montaje, son el marco para actuaciones que, sin recurrir al sofisma mentiroso de "la vida tal como es", si están alejadas de cualquier teatralidad o exhibición actoral narcisista. Seguiría poco después, resumiendo, en la trayectoria de Rossellini, su asociación, carnal y artística, con Ingrid Bergman, *vedette* consentida de Hollywood, tratada por Alfred Hitchcock como casi una tonta sin personalidad. Luego de ver las películas de su futuro marido, la Bergman viajó a Roma afanosamente para decirle en actitud de veneración: "Soy suya y quiero trabajar con usted, nadie en la tierra está haciendo un cine como el de *Paisa*, déjeme hacer parte de él".

La pasión trae fuego nuevo a la vida de esta pareja que, compenetrada hasta la médula, produce una sucesión de títulos-manantiales del caudaloso río del cine contemporáneo, dispuesto a decirlo todo sin convencionalismos ni hipocresía. *Stromboli* (1949), *Europa 51* (1952), *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) y *La paura* (1954), hacen cada vez más coherente la estética del director, empeñado en hacer películas como quien cocina en un modesto espacio, con muy pocos ingredientes, o lava la ropa con el agua de un río cercano. Los criterios de *raccord*, belleza de encuadres y composiciones, perfección y fluidez en el movimiento de la cámara, se reducen a la mínima expresión. Académicamente, son películas llenas de defectos y carencias; existencialmente, son la más acabada crónica del desasosiego y el cansancio que perturbaban a la Europa de postguerra, apenas el aperitivo de la crisis que llega hasta nuestros días. El desamor cunde en ellas, el lazo de la solidaridad se ha roto, la comprensión empieza a implicar tentativas casi heroicas de entender y aceptar al otro como es. La renuncia a la espectacularidad se hace más consciente. La austeridad de los medios ya no es una elección, es una condición para entender, al modo del religioso que pone entre paréntesis el mundo, para adentrarse en el conocimiento de lo que verdaderamente lo mueve.

En ese sentido, y a la pregunta de alguien respecto al bajo presupuesto de *Paisa*, consuetudinario en las obras posteriores, el director declaraba:

[...] rodé con medios extremadamente pobres porque creo firmemente que es preciso que la imagen sea útil. Y para que la imagen sea útil es preciso poder producir mucho; para que se pueda producir mucho es preciso que el coste de la producción sea muy bajo. Por consiguiente, siempre he tenido la preocupación de reducir el coste lo más posible para tener la posibilidad, para mí mismo en primer lugar y después para los demás, de hablar, de expresarme con plena libertad².

Rossellini vuelve así al quattrocento de la pintura, inocente, despojado, hecho de ternura sustancial hacia el mundo y sus criaturas, ternura que, como en Piero della Francesca, sólo se deja percibir por el observador atento del arte, oculta tras una rigurosidad iconográfica del pensamiento creativo. Adiós a la retórica, adiós al arte por el arte.

Europa 51 es un espléndido trabajo de seguimiento de un mundo deshumanizado. Allí, la Bergman, sintiendo todo un complejo de culpa por el suicidio de un hijo al que casi había olvidado, emprende amorosas jornadas de servicio a una familia necesitada, la cual se convierte casi en la suya propia. Recuperando el sentido de la generosidad y el desapego, superando toda visión clasista, despierta, como el mismo Rossellini, la suspicacia de gentes como su

² JOS OLIVER y JOSÉ LUIS GUARNER, *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1972, pág. 16.

marido, quien llega a creer seriamente que está loca. Rechazando la opción marxista por su resentimiento y tendenciosidad inherentes, estigmatizada igualmente por representantes de la Iglesia, esta mujer, proveniente de la alta burguesía italiana, es sacrificada como anormal y encerrada en un manicomio.

Nunca antes el cine había sido tan severo con una época, nunca antes le había cantado a la sensibilidad de una mujer con tan abarcadoras repercusiones. Según José Luis Guarner, gran estudioso de la obra de Rossellini, ya fallecido, la película:

tiende a identificarse con el rostro de la protagonista y la estructura misma adopta su carácter confuso y apasionado. Su desarrollo es brusco y espasmódico. No hay tiempos muertos, no hay encadenamientos lógicos que justifiquen el abrupto desarrollo de la acción o que le den 'verosimilitud'. La película es una simple constatación de hechos, que implican, sin embargo, una toma de posición muy violenta en algunos aspectos [...]. A través de una simple serie de hechos y acciones que se esbozan en unos pocos trazos de un esquematismo que roza la abstracción, se quiere expresar un drama moral de amplio alcance, que se hace carne en un rostro de mujer³.

Por su parte, *Stromboli, tierra de Dios* nos introduce en un mundo de la más absoluta soledad y misterio. Es una obra que, como las de Caravaggio, asciende hasta lo supranatural metafísico sobre la base de una naturalidad transparente. Casada con un pescador, antiguo soldado oriundo de aquella región italiana, la Bergman, una extranjera, arriba a su nuevo e inhóspito hogar después de la guerra. Mirada como la foránea indeseada, aislada totalmente por el primitivismo de sus vecinos, debe soportar la larga ausencia de su marido incomunicada, condenada sólo por el hecho de pertenecer a otra cultura. El filme llega a su clímax cuando el volcán que separa el lugar del pueblo en el cual se encuentra su marido entra en erupción y ella, desesperada ante el oprobio público que padece, opta por atravesar el volcán en busca del calor afectivo que se le ha vuelto tan distante. Se pierde, se queda dormida y, al despertar, pronuncia el nombre de Dios. Una de las películas más religiosas de la historia, *Stromboli* no se borra de la memoria por sus topografías, tratamiento del espacio y representación actoral realista. Las ventanas que se cierran frente a los pasos de la agobiada rubia, los rostros semimonstruosos de las mujeres que las cierran, impávidas y brutales, émulos de los cuadros de un Breughel, las blancas edificaciones trogloditas próximas a las cavernas del hombre prehistórico, que contrastan magistralmente con el negro de vestidos y atmósferas, son elementos que hacen de la rudeza, lo mismo que de la desnudez constante en los encuadres, virtudes de una puesta en escena liberada, como siempre en Rossellini, de cualquier dramaturgia verticalmente impuesta a los lugares y gentes en medio de los cuales se desenvuelve la acción.

³ JOSÉ LUIS GUARNER, *Roberto Rossellini*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972, pág. 79.

Te querré siempre se refiere a una pareja de prósperos y rutinarios ingleses que viajan a Italia de vacaciones. Allí, se dan cuenta de que es poco lo que sabían el uno del otro, ya que las ocupaciones les impedían hablar, comunicarse. Surgen las tensiones, resultando que la relación conyugal estaba edificada sobre falsas expectativas. La ruptura se hace inminente. En una de las escenas más bellas, se encuentran los dos esposos (George Sanders e Ingrid Bergman) en Pompeya, rodeados de cuerpos calcinados, en especial una pareja sorprendida por el Vesubio cuando hacían el amor. Deterioro y muerte, ruinas y desolación, traen a cuento una actualidad deshecha por el universo del interés (“la cerveza fría del cálculo egoísta” de Balzac). Durante una fervorosa procesión religiosa, él y ella, separados también por la masa de piadosos fieles, se sienten angustiosamente solos. Están allí por ser turistas, no porque los anime la religiosidad. Sin embargo, a la par de lo que parece ser el milagro de la curación de un enfermo participante en la ceremonia, los esposos se reconcilian.

Es esta una obra de factura casi amateur. La composición de cuadro se simplifica en ella hasta tal punto que pasa por inexistente, sólo comprende lo estrictamente necesario para introducir al espectador en el conflicto. Los cortes son salteados, carecen de la fluidez del perfeccionamiento ortodoxo. La cámara vacila, trastabilla, entorpece la fijación de las líneas sagradas del cuadro. Por eso va a decir Rossellini:

Siempre fui un gran cultivador de la cámara a mano y empecé a utilizarla porque mi idea ha sido siempre la de desdramatizar y desmitificar todo lo que se hace en el cine. El cine hay que hacerlo con sencillez, de forma directa, debe utilizarse un lenguaje lo más claro posible, y para librarme de su gran organización industrial elegí la cámara a mano. Después se ha hecho de ella un uso absolutamente demencial; ahora ir al cine no es ya ir a ver una película: es embarcarse y sufrir mareos⁴.

Es entonces cuando la crítica italiana, predominantemente cercana al Partido Comunista, empieza a hacerle la guerra al director, quien llegó a ser también el máximo responsable del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, escuela muy importante dentro del cine internacional. Así las cosas, Rossellini se encontró siendo objeto de la animadversión enconada tanto de tirios, como de troyanos. Los tirios de los medios de comunicación católicos, que venían de reprocharle su divorcio para unirse a Ingrid Bergman, decidieron dejarle a un lado a favor de nuevos nombres como el de Federico Fellini, quien justamente había iniciado su carrera al lado de él, coescribiendo guiones como los de *Paisa* y *Roma, ciudad abierta*.

Los troyanos, armados con su discurso de siempre, le censuraron el haber abandonado presuntamente la realidad social, el afán revolucionario, para

⁴ *Op. cit.*, en la nota 2, pág. 38.

entregarse a hacer un estudio demasiado psicológico y ético (de ello los marxistas nunca se han ocupado demasiado) de su tiempo. Sintieron muy poco entusiasmo en particular por *Te querré siempre*, obra que abre la posibilidad de una reconciliación conyugal en medio del fervor religioso, quedando incluso en el espectador la inquietud de que el director se pronuncia por un milagro en la más propia extensión del término: final fuera de tono por su estirpe reaccionaria y derechista, dijeron en páginas acusadoras.

EL RECONOCIMIENTO DEL QUE NO ES PROFETA EN SU TIERRA

Sólo la crítica francesa, especialmente aquella que contiene en germen a la Nueva Ola, se ocupa a fondo de su obra. París se torna para él en elíxir de rejuvenecimiento, su verdadera patria. Es recibido allí con todos los honores por futuros cineastas como Jacques Rivette, François Truffaut y Jean Luc Godard, aprendices de las enseñanzas impartidas por su Gran Jefe, André Bazin quien, en un artículo titulado “En Defensa de Rossellini”, emprende el rescate de la cuestionadísima obra del cineasta italiano.

A manera de carta dirigida a Guido Aristarco, redactor jefe de la revista *Cinema Nuovo*, escribía Bazin en el mencionado texto: “La independencia de Rossellini da a su obra, se piense lo que se piense de ella por otra parte, una integridad de estilo, una unidad moral, que son cosas demasiado raras en el cine y que fuerzan, antes incluso que a la admiración, a la estima”⁵.

Continuaba diciendo más adelante el que quizá sea el más importante de los teóricos del cine:

A Rossellini le gusta decir que el fundamento de su concepción de la puesta en escena es el amor, no sólo de sus personajes, sino de la realidad en cuanto tal, y es justamente ese amor el que le prohíbe disociar lo que la realidad ha unido: el personaje y su decorado. El neorrealismo no se define por un negarse a tomar posición acerca del mundo, ni a admitir un juicio acerca de él, pero sí supone una actitud mental; la realidad está siempre vista a través de un artista, y refractada por su conciencia: pero por toda su conciencia, y no sólo por su razón, ni por su pasión ni por sus creencias y recompuesta a través de elementos disociados [...]. Sin duda su conciencia, como toda conciencia, no deja pasar toda la realidad, pero su elección no es lógica ni psicológica: es ontológica, en el sentido de que la imagen de la realidad que nos restituye sigue siendo global, de la misma manera, si vale la metáfora, que una fotografía en blanco y negro no es una imagen de la realidad descompuesta y recompuesta “sin el color”, sino una verdadera huella de la realidad, una especie de molde luminoso en el que el color no aparece. Hay identidad ontológica entre el objeto y su fotografía⁶.

Por su parte, Jacques Rivette, uno de los mejores críticos de su generación y hoy director de mucho relieve, escribía en su célebre “Carta sobre Rossellini”, escrita para el número 46 de mayo de 1955 de *Cahiers du Cinéma*:

⁵ ANDRÉ BAZIN, *Qué es el cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1976, pág. 580.

⁶ *Op. cit.*, pág. 582.

Si considero a Rossellini el cineasta más moderno, no es sin razones; no es tampoco por una razón. Me parece imposible ver *Viaggio in Italia* sin sentir como un latigazo la evidencia de que este filme abre una brecha y que todo el cine debe pasar por ella bajo pena de muerte. (Sí, desde ahora no queda otra oportunidad de salvación para nuestro miserable cine francés que una buena transfusión de esta sangre joven). No es más, como se ve, que un sentimiento personal. Y quisiera evitar en seguida un malentendido: pues hay otras obras, otros autores que sin duda no son menos grandes que éste, sino como diría yo, menos ejemplares; quiero decir que, llegados a ese punto de su carrera, su creación parece cerrarse sobre sí misma, lo que hacen vale para ella y dentro de sus perspectivas. He aquí ciertamente la culminación del arte que no debe dar cuentas más que a sí mismo y que, superados los ensayos y experimentos, desalienta a los discípulos aislando a los maestros: su dominio muere con ellos, como las leyes, los métodos que lo constituían⁷.

Todo ello va acompañado de las excelentes relaciones personales entre el maestro italiano y los que eran entonces sus jóvenes epígonos franceses. François Truffaut, por ejemplo, describe de la siguiente forma el momento en que entabló comunicación con él:

Cuando conocí a Rossellini en 1955, en París, su desánimo era total. Acababa de terminar en Alemania *Angst (La paura)* basada en Stefan Zweig, y estaba pensando seriamente en dejar el cine. Todas sus películas, a partir de *Amore*, habían sido fracasos comerciales y fracasos también según la crítica italiana.

La admiración que prestábamos los jóvenes críticos franceses a sus últimas películas — precisamente las más “malditas”: *Francesco, Stromboli, Te querré siempre* — le reconfortó. Que un grupo de periodistas ilusionados con la idea de hacer cine le hubieran elegido a él como maestro del cine rompió con su aislamiento y despertó su enorme entusiasmo⁸.

A tan hermosa evocación, Rossellini respondería, años después, atendiendo a la pregunta sobre su influencia en la Nueva Ola Francesa, conformada, en buena medida por los antiguos críticos de *Cahiers*:

En el joven cine francés, sí, quizá he influido. Pero en el joven cine italiano, no. Con los jóvenes cineastas franceses actuales mis relaciones han sido muy cálidas y humanas. Pero estas relaciones no han existido con los cineastas italianos. Si he influido a algunos cineastas italianos, ha sido a través de mis películas, no ha habido contactos personales. Con los franceses, ha habido estos contactos. La última vez que vi a Truffaut le dije que habían operado a mi hija. Y eso le afectó. Es una cosa que me ha conmovido y emocionado extraordinariamente. Y luego me dijo: “Sabes, eres uno de la familia”. Bien, ésta es la gran conquista que debe hacerse. En Italia, nunca he encontrado este calor en las relaciones⁹.

⁷ FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Filmoteca*, Madrid, Temporada 1972-1973, núm. 9, págs. 1-2.

⁸ *Op. cit.*, en la nota 1, pág. 274.

⁹ FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Filmoteca*, Madrid, Temporada 1972-1973, núm. 8, págs. 7-8.

El director de *Te querré siempre* decía esto cuando Jean Luc Godard era aclamado como uno de los máximos renovadores del cine moderno. Y así se había expresado Godard respecto a la misma película en junio de 1959, el año de su consagración con *Sin aliento* (*À bout de souffle*):

Cada imagen es bella, no porque sea bella en sí, como un plano de *Que viva México* (película de Eisenstein), sino porque es el esplendor de lo verdadero y porque Rossellini parte de la verdad. Ha partido ya de donde los demás llegarán sólo dentro de veinte años, quizá¹⁰.

Cuando la *Nueva ola* está germinando en las páginas de la crítica, Rivette lo cataloga como el más moderno de los directores y Truffaut se vuelve su secretario durante tres años de proyectos abortados; Godard pondrá luego en escena un guión de Rossellini, coescrito por él mismo y Jean Gruault, *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963). Entre estos cinéfilos apasionados, que han sacado a la palestra la “política del autor”, se siente como en casa, ellos lo salvan de la pena de estar a la deriva, tratado como alguien fuera de tiempo y lugar, en su propia patria. Se convierte en su amigo, simplemente en Roberto, el padre, el consejero, el guía espiritual.

Truffaut, quien comparte tantas cosas a su lado, es testigo de su particular método de trabajo. Recopila inicialmente la mayor cantidad y variedad de información alrededor de los temas que piensa tratar, el fuerte de su preparación lo encuentra en la bibliografía científica, textos de historia, sociología y ciencias naturales, nunca literatura. Se entera de todo lo concerniente a topografía, costumbres, léxico y antecedentes de los espacios donde planea filmar. Toma infinidad de notas al respecto, delira de entusiasmo, habla con decenas de personas y, con la misma facilidad pasa de un tema a otro, sin detenerse en lamentaciones sobre la frustración del proyecto anterior. Curiosamente, no hace lo que otros cineastas, no busca apoyo y referencias en la ficción novelesca o la poesía. Su espíritu está más próximo al del hombre de ciencia o, más bien, al del artista que sueña con sus alas, las de un Leonardo o un futurista¹¹. A propósito del primero, al escribir *La lucha del hombre por la sobrevivencia* lo cita significativamente: “La pintura más digna de elogio es la que está más conforme con la cosa imitada”¹².

UN INTERREGNO DE MEDITACIÓN HACIA EL VUELO DEFINITIVO

Siguen en su singular trayectoria películas como *India* (1958), producto de su permanencia y contacto fecundos con la cultura hindú, una de las primeras incursiones de la televisión occidental en ese país del que tanto

¹⁰ *Op. cit.*, en la nota 3, pág. 231.

¹¹ *Op. cit.*, en la nota 1, pág. 276.

¹² *Op. cit.*, en la nota 9, pág. 9.

se habla ahora, las más de las veces sin la vocación ecuménica de ese maestro de la ciudadanía mundial que fue Rossellini. Diciente en ese sentido es la anécdota que refiere cómo el cineasta entabla una conversación con un anciano que se expresa en sánscrito, antigua lengua universal que puede entender gracias a su conocimiento del latín, compartiendo así los dos, separados por barreras geográficas, la columna vertebral de dos saberes milenarios.

A contracorriente de una falsa espiritualidad, he aquí una de sus afirmaciones características:

Todo el pensamiento indio es un pensamiento que podríamos llamar materialista, un pensamiento científico. Los Vedas, los libros sagrados, son libros de ciencia; como la ciencia está hecha de observaciones directas y concretas, científicamente sabemos que el hombre tiene también una dimensión metafísica. ¿Existe Dios o Dios ha nacido en la mente de los hombres? No lo sé, pero el hecho existe en sí. Por ello, tiene importancia un examen científico del mismo¹³.

Los siguientes pasos los da Rossellini en largometrajes de transición hacia su gran testamento artístico, todavía en el cine, aunque empezando a dudar de su eficacia. Desde *El general De la Rovere* (*Il generale de la Rovere*, 1959), en la que actúa Vittorio De Sica, otra de las figuras estelares del ya dejado atrás neorrealismo, hasta *Alma negra* (*Anima nera*, 1962), las películas se suceden sin ser acontecimientos ni para el público, ni para la crítica. Sentenciará luego con el mayor acierto: “El público es tan poco respetado que cuando se ve profundamente respetado se siente perdido”¹⁴.

LA DECISIÓN ENÉRGICA Y ADMIRABLE

Pasa el tiempo y el director se siente cada vez más descontento con el cine de su generación. Algo está agotado para él en el arte del siglo; el cine, como diría después su antiguo asistente y guionista Fellini, empieza a perder buena parte de su magia y conjuros. El cineasta común se enclaustra en su egocentrismo, en un peligroso soliloquio en el que el público no participa; la industria de la entretención, en la que las películas juegan un papel de primer orden, genera una visión de esclavos, la de la alienación en el estricto sentido hegeliano: el hombre construye una civilización al margen de sí mismo, escapando a la inmediata realidad de la ética, erigiendo un conglomerado ajeno a su ser natural, separado del saber absoluto, el del espíritu sobre su propio carácter. ¿Qué hacer, entonces, para no traicionarse, para desempeñar el rol activo del intelectual en una sociedad inconscientemente ávida de recuperar el tiempo perdido, retomando, puede decirse, los ideales peripatéticos de educación que tenían como meta precisamente ésta, la de una formación que

¹³ *Op. cit.*, en la nota 2, pág. 34.

¹⁴ *Op. cit.*, en la nota 9, pág. 8.

hiciera mejores a los individuos y su sociedad? La respuesta del italiano, separado ya de la gloriosa actriz sueca, es tajante: “Hay que sacrificar el cine, si es preciso, para dar nacimiento a uno de los granos de arena que impida la caída de la humanidad por el despeñadero de una nueva esclavitud”.

La decisión, que ha ido madurando con los fracasos y la soledad, con el cosechar en las mentes sensibles a la crisis y a la vez experimentar el desasosiego ante la burocracia (el término es de Godard) de un oficio despersonalizado, tan afectado por lo superfluo de las frivolidades, llámense espectacularidades de taquilla o coartadas pseudointelectuales, supone un valor increíble, el de un Savonarola o un Francisco de Asís. Rossellini se encuentra claramente ante la disyuntiva de ciertos personajes de Albert Camus: o renunciar a la acción, en aras del absurdo de la existencia, o abrazar aquella para contrarrestar la epidemia de peste generalizada. Es éste, a nuestro modo de ver, uno de los momentos cruciales del cine contemporáneo, cuando un cineasta tiene ante sí la posibilidad de permanecer indiferente en el cielo estrellado de la fama bien ganada entre otros, rodeado de prosélitos casi incondicionales, como sus seguidores franceses, pero sin incidencia sobre el tejido social, tan ajeno a la cinefilia, o dar de sí en función de las carencias y dolores de las grandes mayorías. La respuesta, decíamos, es de una integridad tan majestuosa, como humilde: hay que abandonar el cine por un programa masivo de educación, para implementar cambios definitivos en la mentalidad del hombre de nuestro tiempo. Y el medio escogido para ello va a ser la televisión, condenada por los filisteos en tanto aparato cultural de segundo orden, tal como lo había sido el cine en sus comienzos por parte de académicos e ilustrados prohombres. Rossellini es el primer cineasta del planeta que se libera públicamente de ese complejo de superioridad, aceptando la realidad de la época, proponiéndose introducir en dicho aparato, lleno también de taras y aberraciones, el criterio del educador que destruye insanos prejuicios.

De esta manera, surge la idea de un gigantesco fresco paradocumental que reconstruya la historia de Occidente, tomándola en sus acontecimientos y personalidades de mayor envergadura. El propio Rossellini escribía al respecto en 1976, un año antes de su muerte:

Hace quince años que estoy realizando experiencias para promover una didáctica nueva a través de la imagen. Estas tentativas tienen por objeto llegar, concreta y fácilmente, a la educación integral. He aquí la lista de tales experiencias, no por el orden de su realización, sino siguiendo su cronología histórica:

1. *La lucha del hombre por la supervivencia* (12 horas)
2. *La edad de hierro* (5 horas)
3. *Sócrates* (2 horas)
4. *El Mesías* (2 horas, 25 minutos)
5. *Los hechos de los apóstoles* (6 horas)
6. *Agustín de Hipona* (2 horas)

7. *La era de los Medicis (El desarrollo del mercantilismo y del humanismo)*
(4 horas, 10 minutos)
8. *Blaise Pascal* (2 horas)
9. *Cartesius* (2 horas, 40 minutos)
10. *La toma del poder por Luis XIV* (1 hora, 35 minutos)
11. *¡Viva Italia!* (2 horas, mi primera tentativa en este género)
12. *Año uno* (2 horas)

Y preparo ahora una película sobre Karl Marx ¹⁵.

La muerte del director, acaecida en junio de 1977, le impidió seguir trabajando en este último proyecto.

Hilo conductor de la serie es el romper, justamente, con los prejuicios de que antes se hablaba, vengan de donde vinieren. Es el volver sobre la espiritualidad de esos personajes y sus épocas, viéndola desprevenidamente, sin preconcepciones, provenientes ya de la izquierda, ya de la derecha, dentro de una simbiosis de las aproximaciones marxista y cristiana a los eventos históricos, mezcla muy comprensible en la Italia de los años sesenta y setenta, movida por dos fuerzas enemigas pero que interactuaban en el interior de las capas intelectuales. La ciencia, epicentro de la modernidad, debía darse a conocer en su carácter no discriminador ni fundado en las prevenciones o las pasiones de tono desmedido. Para Roberto Rossellini, el hombre tiene el derecho de empaparse de lo que han hecho sus antepasados por el bien común, apartándose de cuantos equívocos circulan por la desinformación y la manipulación política. El nuevo hombre, espíritu libre, tiene que pasar necesariamente por esta etapa de decantación didáctica, de purificación filosófica que quite los lastres de un conocimiento reemplazado por las frases de cajón y la pueril novelería de las modas.

Roberto Rossellini, auténtico ser de su tiempo, coincide con filósofos como Husserl y su discípulo Scheler, para quienes había que partir de esas rupturas con yugos ideológicos y fanatismos para devolverle a los fenómenos su elasticidad y carácter inherentes, dejándolos hablar por sí solos, sin las mediaciones de una opinión maniatada por sus propios extremismos. También Kandinsky, otro personaje de su tiempo, quiere volver con su arte a la belleza de las formas puras, a la geometría amable y clara de las proporciones, dejando atrás sentimentalismos y comuniones doctrinales con la falsa cientificidad de los realismos totalitarios. Otro tanto hará Anton Webern en la música, teniendo como objeto las partículas más elementales de los cristales sonoros, independientemente de toda sugestión emocional encasillada en fórmulas sentimentales o modelos doctrinarios del discurso del pentagrama. Todo ello dentro del siglo xx, siglo éste de la conciliación de las contradicciones, de

¹⁵ ROBERTO ROSSELLINI, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, págs. 74-75.

la supresión cabal de las antinomias, del que hablaba Max Scheler desde la perspectiva de su antropología filosófica:

Si la época anterior fue, en su estructura fundamental, la de un constante y decidido crecimiento de las tensiones entre fuerzas, las cuales cobraron intensidad de una manera cada vez más particular; como la llamó Rudolf Eucken, la de la “acumulación de fuerzas”, interrumpida de forma relativamente excepcional por procesos violentos y revolucionarios de descarga de dichas tensiones — las guerras campesinas, las revoluciones inglesa y francesa, la pequeña revolución alemana y la grande de Rusia —, me parece que la fórmula más general a la cual puede reducirse la época que está hoy en germen, es la de un cada vez más universal proceso de superación de antagonismos en la esfera de las relaciones humanas, de supresión de oposiciones entre las fuerzas. Igualmente, será una época en la cual el hombre, gracias a su corazón y espíritu vivos, se esforzará de nuevo por dominar lo demoníaco de las fuerzas que, liberadas en la pasada época de sus lazos, se convirtieron en potencias de carácter objetivo, para insertarlas dentro del servicio a la felicidad de la humanidad y una sensata realización de los valores. Una potente, imparable corriente de resolución de contradicciones, sacará de su camino a cualquier política que pretenda, simplemente, convertirse en factor capaz de detener o poner obstáculos a este proceso, acorde con el destino de desaparición de antinomias o alguno de sus aspectos. Toda tarea política formulada hoy de modo apropiado es de hecho la de conducir este proceso y liderarlo en cada una de sus fases, con el objeto de que pueda marchar hacia delante con un mínimo de destrucciones, explosiones, sangre y lágrimas.

Scheler manifiesta esto en su ensayo *El hombre en la época de la desaparición de los antagonismos*, publicado por primera vez en 1929, después de su muerte*.

LA EXPOSICIÓN ESCRITA DE SU PENSAMIENTO

Todos sus planteamientos teóricos los hace Rossellini en su libro *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Allí, el director establece como premisa de su proyecto educativo audiovisual la de que “seamos capaces de superar las prefiguraciones y conjeturas para acceder a las realidades tangibles”¹⁶. El texto se inicia con una descripción muy entrada en razón del nacimiento del mundo contemporáneo, haciendo hincapié en la revolución industrial, el reinado de la máquina, la teoría del capital y el nacimiento del proletariado. Señala cómo el sistema productivo bajo el régimen de la mercancía brinda sólo seguridades engañosas, pues el estancamiento de los intercambios y de la misma producción al que éste está constantemente expuesto,

* Este ensayo hace parte del volumen *Escritos de antropología filosófica y teoría del conocimiento*, Varsovia, Editorial Científica Nacional de Polonia, 1987, págs. 205-6. La traducción la he hecho del polaco, no por pedantería, sino por no disponer de otra edición en una lengua diferente.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 18.

llevan a su resquebrajamiento: “Surgen entonces las crisis, las ‘recesiones’ características del sistema capitalista. La historia nos demuestra que estas crisis se repiten periódicamente. Pasamos entonces de la euforia al pánico. Y cabe afirmar que la sociedad capitalista es neurótica por naturaleza”¹⁷.

Refiriéndose a la evolución de la democracia y al ejercicio del poder, citando a ALEXIS DE TOCQUEVILLE y su obra *La democracia en América*, la cual evidencia la existencia de un poder inmenso, tutelar, paternal, que busca confinar al hombre irrevocablemente en la infancia, consagrándose de buen grado a su felicidad y llegando hasta el extremo de quererle redimir del esfuerzo de pensar y la agitación de vivir, Rossellini escribe:

Violencia, sexo, erotismo y toda clase de perversiones se han hecho materia de consumo habitual, incluso bajo pretextos psicoanalíticos. Curiosamente, quienes se pretenden ‘revolucionarios’, reivindican estas prácticas como una conquista sobre los esquemas convencionales. Pero muy al contrario, tales procedimientos sirven sólo para crear nuevos fetiches y para hacernos cada vez más confusos, insensibles, incapaces de percibir la realidad: vivimos cada vez más frenéticamente de ilusiones. A medida que desfilan ante nuestra vista esas imágenes confusas, nos alejamos un poco más de la visión coherente de las cosas. Y así resulta fácil guiarnos, condicionarnos y orientarnos en la dirección que se desec¹⁸.

Haciendo una crítica de fondo a los medios de comunicación, espejo del mundo contemporáneo, se detiene en la manera como informan acerca del sexo, la cultura y la política, concluyendo:

Aparece obvio, asimismo, que los delincuentes comunes se ‘politizan’, proclaman su adscripción a ideologías revolucionarias, para subrayar de este modo, siguiendo la moda, la importancia de sus actos. Estos pretextos ideológicos hacen concebir la sospecha — compartida por los periódicos — de que se proclaman para provocar la reacción y la limitación de las libertades.

El resultado de todo ello es la creciente desintegración de las relaciones humanas. Ya no es posible el diálogo, la confrontación de teorías opuestas. La agresividad hecha moda es la manifestación dominante de la personalidad¹⁹.

Retrotrayendo al lector al concepto de alienación ya mencionado, el texto propone un antídoto para superarla, afirmando que “la estrategia que se puede seguir y — probablemente la única a nuestro alcance — es la de analizarlos a través de la historia”²⁰.

Más adelante, el autor continúa así con su duro diagnóstico del hombre a la luz de la civilización contemporánea:

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 25.

¹⁸ *Op. cit.*, págs. 29-30.

¹⁹ *Op. cit.*, págs. 33-34.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 37.

Si fuera posible reunir todos los datos históricos, llegaríamos a la conclusión de que existe en nuestra especie una cierta tendencia a crearse ilusiones para convertirlas luego en certidumbre absoluta. Ahí está el signo más evidente de nuestra locura [...]. La civilización, según enseña la historia, es un mundo artificial y reducido, simplificado, a la sombra del cual buscamos seguridad y amparo, pero que constituye, con el tiempo, la fuente de todas nuestras aflicciones, de nuestra desorientación, de nuestra desolación.

Ello conlleva un creciente empobrecimiento del conocimiento, “el incremento de la ignorancia relativa (porque en realidad no sabemos todavía muy bien cómo difundir todo este nuevo saber, todos los conocimientos acumulados a lo largo de los últimos decenios)”²¹.

Como contrapartida a la flagrante descomposición de las estructuras económicas, sociales, morales, culturales y políticas que Rossellini observa en su tiempo, propone un retorno a los ideales de educación integral, haciendo el boceto de una nueva forma de educación:

Todos los hombres políticos, todos los moralistas, todos los idealistas que se propongan sinceramente llevar a cabo transformaciones sociales, deben tener muy en cuenta una operación esencial: la de concebir y promover nuevas formas de instrucción, de educación y de cultura. Como es sabido, todo cambio radical presupone el desarrollo de nuevos sistemas de pensamiento, nuevos ‘intelectos’, nuevos ‘valores’, nuevos modelos culturales con qué sustituir los esquemas tradicionales. Hay que plantearse, por consiguiente la instrucción, la educación y la cultura en términos enteramente nuevos, sin pasión y guiados por un espíritu racional: así es como conseguiremos expresar, con una claridad absoluta, lo que conviene poner en práctica para acelerar una transformación coherente del hombre y de un mundo en perpetua evolución²².

Se trata de una educación que “permita eliminar todas las ideas falsas, todo los prejuicios, todo cuanto nos aleja de la verdad, y barrer la hojarasca de sugerencias malsanas, de egoísmos, de vanidades y de celos que nos asaltan”²³. Para acabar de precisarla, se remonta a Comenio, sacerdote moravo del siglo xvii, uno de los padres de la pedagogía moderna, quien se propuso crear la ciencia de la pansofía, la cual englobase a todas las otras ciencias y fuese capaz de enseñar todo a todos. Reafirmando el papel esencial de la memoria como factor primordial del conocimiento, enfatizando en las diferentes vías que puede haber para “preparar al individuo al pensamiento”, dentro de una sociedad orientada hacia la cooperación, hacia el intercambio de saberes útiles y dignificantes, Comenio asevera que:

la dificultad de aprender proviene del hecho de que las cosas no se enseñan a los alumnos por visión directa, sino mediante descripciones tediosísimas, a través de las cuales difícilmente se imprime la imagen de las cosas en el intelecto; tan débilmente penetran

²¹ *Op. cit.*, pág. 39.

²² *Op. cit.*, pág. 53.

²³ *Op. cit.*, pág. 54.

en la memoria que se desvanecen con facilidad o se comprenden de forma distinta a la adecuada. El remedio será el de ofrecer todas las cosas por visión directa, haciéndolas presentes a los sentidos: las cosas visibles a la vista, las tangibles al tacto, las gustables al gusto²⁴.

Al llegar a esta altura de su exposición, Rossellini explica en qué consiste su proyecto de películas para la televisión. Su objetivo es, justamente, mostrar, y no demostrar, el grado de saber y de alternativas sensatas de convivencia que la sociedad tiene ante sí, inspirándose en la obra de aquellos hombres que han hecho contribuciones significativas a ello a lo largo de los siglos, fuera de las ideologías o los prejuicios tan desafortunadamente extendidos en el mundo actual. Para llegar a concretar tales fines, el director italiano enuncia una disyuntiva: o conocimiento auténtico, o cultura ornamental. Hay que

renunciar a las incoherencias a las que nos hemos habituado; abolir la emotividad y la 'sensibilidad' que nos caracterizan hoy. Hay que preferir la objetividad y la impasibilidad a las impresiones, por seductoras que éstas parezcan, a los abandonos, los desvaríos, las tentaciones, los 'deleites' de los cuales tan fácilmente nos dejamos llevar; en una palabra, hemos de renunciar a la embriaguez para comportarnos con templanza²⁵.

Rossellini considera que en las manifestaciones culturales, lo mismo que en la actividad de las diversas capillas intelectuales se "preconiza una pérdida de lucidez bastante próxima al alcoholismo"²⁶.

Continúa:

Hoy en cuanto se pronuncia la palabra 'cultura', se piensa automáticamente en imágenes exquisitas, en ejercicios refinados, en disciplinas ornamentales [...]. Los medios de comunicación de masas cultivan una cierta 'cultura' abstracta, cuya base pura y simple es la emotividad. Todo cuanto suele llamarse 'actividad cultural', todos los festivales, exposiciones, 'semanas' musicales o artísticas, bienales, trienales, etc., resumiendo, todas las 'manifestaciones' presuntamente artísticas, no hacen sino exaltar la abstracción y la emotividad, es decir, la pura y simple alienación. Para darse cuenta de hasta qué punto nos hallamos alienados, basta considerar la superabundancia de 'debates culturales' que se celebran en nuestros días: puros ejercicios intelectuales, juegos de crítica artística o psicológica, a los que nos prestamos de buen agrado²⁷.

Estas reflexiones alcanzan a los equívocos 'artísticos' como forma de promoción social:

Según el concepto liberal del individuo como autor de su propio destino, la vía más fácil para la promoción social ha resultado enseguida la 'intelectualidad', el refina-

²⁴ *Op. cit.*, pág. 70.

²⁵ *Op. cit.*, pág. 89.

²⁶ *Op. cit.*, pág. 89.

²⁷ *Op. cit.*, págs. 89-90.

miento estético, la experimentación artística. El ejercicio de una de estas actividades ha bastado con frecuencia para adquirir un valor de peso en la balanza de los valores sociales. No es difícil para el hombre dotado de una fantasía procurarse un bagaje más o menos elaborado de refinamientos y sutilezas; en ciertos casos, la fama de ser 'original' resulta un medio de promoción suficiente [...]. Museos, bibliotecas, colecciones artísticas, archivos históricos, y todas cuantas manifestaciones culturales ilustran y exaltan a esos organismos, sirven así para intimidar a la gran masa de individuos. De esta manera se consigue mitificar a las personas de 'categoría superior' e incrementar la admiración hacia sus doctrinas y su previsión, así como la gratitud hacia su generosidad de mecenas. Estos condicionamientos provocan igualmente, por reacción, rencores duraderos, odios feroces y rebeldías irreductibles²⁸.

En las antípodas de una cultura y una educación sumidas en tamaño desbordamiento de los elementos destructivos y negativos, el gran cineasta busca modelos en ciertos proyectos de educación popular del pasado. Es así como cita el ejemplo de la escuela fundada en Dinamarca por Nikolai Frederik Severin Grundtvig, teólogo que, sin prometer a sus alumnos un diploma ni una evaluación tradicionales, los convoca a ciclos disciplinados de conversaciones acerca de las fuerzas y bienes reales que sirven al bien común, las ventajas de su Constitución política y sus valores culturales. Abierta a todos los estamentos sociales, edades y generaciones, la FOLKEHJSKOLE de Grundtvig transformó el panorama cultural danés de su época ya que los egresados de ella crearon las primeras cooperativas, "ocuparon escaños en el parlamento y forjaron la nueva Dinamarca: un país sin recursos naturales ni potencia militar, pero uno de los pocos lugares del mundo donde el bienestar se halla más extendido y la vida civil está edificada con mayor armonía"²⁹.

Roberto Rossellini traslada la experiencia del pedagogo danés a su propio papel como cineasta para decir que

bastaría, al principio, abrir el diálogo con el mayor número posible de individuos. Partiendo de sus pequeños problemas contingentes, deberíamos estar en condiciones de remontarnos a las grandes causas, a las cuestiones históricas, a los problemas que se desprenden de nuestros comportamientos humanos, sociales, económicos y políticos³⁰.

En su análisis de la crisis de la cultura y los medios de comunicación de masas, vuelve a tocar el tema de la política:

Todos los movimientos políticos, sean liberales, socialistas o conservadores, solicitan la confianza del electorado mediante consignas, y no mediante un conocimiento sólido de la historia y de sus ideas. Este procedimiento suscita de forma inexorable el fenómeno que se denomina peyorativamente 'clientelismo'; los supuestos 'revolucionarios', por otra parte, no dudan también en emplearlo. Así, más que nunca, el mundo de hoy está

²⁸ *Op. cit.*, págs. 91-94.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 97.

³⁰ *Op. cit.*, pág. 98.

lleno de opiniones y vacío de saber: las motivaciones sentimentales prevalecen sobre el conocimiento.

Por esta razón, profundamente dividida entre los grupos que la componen, la sociedad actual se comporta como un ser neurótico: los clanes y las tribus que la constituyen generan sus propios tabúes, sus propias interdicciones sagradas, que limitan su campo de acción y su responsabilidad³¹.

No nos olvidemos que el texto de Rossellini data de 1977, año de su muerte. Interesantísimo es vincularlo con la ensayística de esta década de los noventa, en los albores del siglo XXI. Toda una gama de pensadores de la estética, la ética y la misma política, coinciden con los planteamientos de éste y también, en lo más genérico, con las propuestas que hace. Bástenos, ahora, con traer a cuento a Tzvetan Todorov cuya excelente obra, *El hombre desplazado* hace consideraciones muy próximas a las del italiano acerca de estos clanes y tabúes, de los *ghettos* intelectuales y raciales que, en aras de los derechos de las minorías, pretenden imponerle a las mayorías unos cánones de comportamiento, de una manera que colinda con la del totalitarismo, cuyo fantasma ve reaparecer Todorov en la intolerancia motivada, paradójicamente, por la exigencia de tolerancia³².

Rossellini insiste, de un modo que integra la mayéutica socrática con los afanes de los enciclopedistas, en la importancia del conocimiento como meta de su trabajo audiovisual, expresión viva y personal del cambio que reclama para la cultura en general: “Con el conocimiento, podremos adquirir el rigor necesario que nos convertirá en seres capaces de pensar y no en criaturas que se dejan dominar por la fatalidad”. La escuela no responde a semejante programa de ilustración, dentro de esta sed de cambio del rumbo social: “La escuela nos tornea, cepilla, pule y hace de nosotros otro engranaje más, otra pieza de recambio en esta gigantesca máquina de la sociedad que nos somete, y a la que contribuimos a hacer así más grande y más eficiente”³³.

La ‘semicultura’ es el arma más poderosa de los medios de comunicación para alienarnos:

La semicultura es peor que la ignorancia, porque nos engaña. Su engaño hace posible tenernos atados de pies y manos, subyugados por quimeras. La semicultura, en efecto, es la ilusión de saber³⁴.

Ya finalizando la justificación de su formidable testamento, Roberto Rossellini prosigue:

³¹ *Op. cit.*, pág. 108.

³² Véase TZVETAN TODOROV, *El hombre desplazado*, Madrid, Editorial Taurus, 1998, págs. 257-280.

³³ *Op. cit.*, en las notas 15-31, pág. 111.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 113.

Mientras no se tome conciencia de que el narcisismo es uno de los atributos psicológicos preponderantes en la humanidad, no conseguiremos mejorar al hombre. Mientras no se tome conciencia de que nuestro yo nos domina como un monarca absoluto y orgulloso, que no se digna comprometerse bajamente con la realidad, ¿cómo conseguiremos mejorar y liberarnos? [...]. Pero si fuésemos capaces de imponer a nuestros descos los límites de la realidad, llegaríamos a dominar y poseer todo cuanto existe³⁵.

Y más adelante:

La cuestión está en elegir entre el consuelo embriagador del arte y de nuestros fantasmas y la inquietud de la ciencia. En otras palabras, ¿cómo debemos vivir, en la embriaguez o en el conocimiento? El ideal sería, a todas luces, que se llegara a disfrutar de ambas cosas, de la embriaguez para el ocio y de la ciencia para el conocimiento. Pero la semicultura sólo conduce a la frustración: nos procura un estado de semiembriaguez sin enseñarnos nada. Por esto, no satisface a nadie³⁶.

Desde esta perspectiva, es claro que el cine y la televisión, teniendo mucho que aportarle a la renovación cultural de la educación integral y al conocimiento en sentido estricto, permanecen a la deriva, como caballos de batalla de la semicultura y la semiembriaguez. Padecen, al fin y al cabo, la misma crisis de la sociedad que los alimenta y los condiciona. El monopolio estatal de la televisión, en vez de impulsar dicha educación, sirve a fines políticos que esperan exactamente lo contrario del espectador, estimulando nada más que la apatía y la confusión. Y, qué decir de la televisión privada, entregada al sensacionalismo, a la conquista de audiencias en virtud de los platos fuertes que atraen solamente por sus poderes como soporíferos. Sin embargo, aquella intervención del Estado en la cultura, a la vez que los intereses determinados de unos pocos productores privados, abren un margen, aunque estrecho, de posibilidades que es preciso saber aprovechar. Es más fácil, para Rossellini, intentar este trabajo en la televisión dada la necesidad que como aparato tiene de llenar espacios de todo tipo, tratando de satisfacer a toda clase de audiencias. Es un medio más democrático que el cine y que, además, puede llegar a más vastas audiencias, con una mayor capacidad de incidencia sobre ellas. Con una de sus obras de la gran serie planeada, y realizada sólo en parte, *Pascal*, Rossellini logró, por ejemplo, cumplir en buena medida la misión que se había propuesto como educador: antes de la emisión por la RAI de la película, una encuesta reveló que únicamente el uno por ciento de los entrevistados había oído hablar del matemático-filósofo-hombre de fe, mientras que, con posterioridad a la misma emisión, una segunda encuesta sorprendió con la información de que el porcentaje había subido al 45 por ciento, subiendo también las ventas de las obras del pensador francés³⁷,

³⁵ *Op. cit.*, pág. 116.

³⁶ *Op. cit.*, pág. 116.

³⁷ Dato citado por JOSÉ LUIS GUARNER en el Prólogo a *Op. cit.*, pág. 11.

del que tanto se habla en el filme de Eric Rohmer *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) — Rohmer es un rossellinista impenitente —, de forma considerable.

Representando el cine y la televisión un servicio de interés general, deben ser asumidos como plataformas de acción de tentativas como las de Comenio y Grundtvig:

Independientemente de la necesidad de modificar sus objetivos, el factor fundamental para que la televisión y el cine sobrevivan es el de la creatividad. Si se llegara a establecer una colaboración entre las dos estructuras, las posibilidades de fomentar el espíritu de inventiva aumentarían sin duda, con la repercusión consiguiente en beneficio de las ideas³⁸.

Como todos sabemos, esta colaboración se da hoy en día, Rossellini no estaba equivocado; una colaboración que, efectivamente, ha redundado en beneficio para ambas partes y ha permitido que una buena dosis de calidad refresque la producción audiovisual del mundo globalizado, lo cual hace que también las coproducciones internacionales estén siempre sobre el tapete. Pero, antes de seguir con este tema, se hace imperativo terminar tan larga, pero necesaria, citación de sus presupuestos teóricos con la siguiente afirmación: “Los datos de que disponemos deberían hacernos ver claramente, en su realidad, cuál es el rasgo distintivo de los medios de comunicación de masas: la misantropía. Su actividad denota, si no odio hacia la humanidad, al menos desprecio”³⁹. Recordemos, de nuevo, las palabras de Bazin sobre Rossellini: “éste amaba a su público, amaba a la humanidad; quería, verdaderamente, hacer algo por ella. Nada tenía que ver, entonces, no sólo con la misantropía de los medios, sino con la de muchos ‘artistas’ o más bien filisteos de hoy”.

Para el amor, el pasado y la memoria son vitales. Nunca olvida lo que otros le han dado. Por eso Rossellini, como Verdi (“Quisiera vivir con un pie sobre el pasado, y otro sobre el presente y el futuro”, exclamaba el músico cuando alcanzaba la maestría total), se decide a contar una historia de la humanidad para que, mirando hacia atrás, aprendiendo de los mejores, pueda hacerse realidad el cambio:

Pero es necesario también desconfiar de la propensión irracional a la novedad. Parece como si actualmente se tendiera a valorar la ‘originalidad’ por encima de la madurez. El ansia mal entendida de lo ‘nuevo’ conduce a la extravagancia, la cual no hace sino agravar la confusión en la que nos debatimos. Pues sería vano pretender que de la excentricidad pura y simple puedan surgir evoluciones reales, sólidas, concretas⁴⁰.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 127.

³⁹ *Op. cit.*, pág. 128.

⁴⁰ *Op. cit.*, pág. 86.

CÓMO HACE ROSSELLINI SUS ÚLTIMAS PELÍCULAS PARA T. V.

Tal como acontecía con sus obras anteriores, el director procede de la manera más sencilla posible en la puesta en escena del gran fresco histórico-educativo que lo ocupó en sus últimos días. Después de recoger y clasificar, sin computador, pues la época aún no lo permitía, la mayor cantidad posible de información sobre cada tema, escribe unas notas muy someras, el equivalente de un guión, aunque sin seguir ningún modelo de escritura para la pantalla: guión apenas bosquejado para facilitar el trabajo con el actor, siendo éste no profesional o, por lo menos, no conocido, en la casi totalidad de los casos; actor que, sobre la base de tales pautas, muy generales, improvisa los diálogos conjuntamente con el director quien, durante la noche anterior al rodaje, hace un esbozo de ellos. Una vez en el set, las escenas fluyen unas tras otras, con una gran economía de planos y emplazamientos de cámara; largos planos secuencias, que no son interrumpidos para prolongar al máximo la concentración actoral y del restante grupo humano de rodaje, tienen como motor de sus variaciones el llamado *travelling* óptico, suerte de movimiento de *zoom* remozado, diseñado especialmente por Rossellini, que posibilita el hecho de abrir y cerrar los planos sin producir los tan notorios efectos del *zoom* habitual, con los cambios ostensibles de distancia focal, haciendo modificaciones suaves de ésta sin que los actores se den cuenta. El mismo director manipula su objetivo, acercándose y alejándose sucesivamente de su objeto, en un ir y venir de improvisaciones, nunca calculadas previamente en un guión técnico.

Extensas conversaciones con los actores, quienes se han preparado intelectualmente para la filmación con ciertas lecturas históricas y de obras escritas por aquellas figuras que deben representar, los introducen en las íntimas zonas de una personalidad y el espíritu de una época. Tal método, tomado de Grundtvig, recrea la historia a partir de lo doméstico, de lo común que tienen los mismos actores con los nombres de postín que encarnan. Así, desaparecen las diferencias que supuestamente hay entre unos y otros. Sobre el particular se expresaba el cineasta:

Trato de permanecer impassible; me parece que lo asombroso, extraordinario, emocionante de los hombres, es precisamente que las grandes hazañas y los grandes hechos se producen de la misma manera, tienen el mismo eco que los simples hechos de la vida cotidiana; trato de transcribir los unos y los otros con la misma humildad; en ello hay una fuente de interés dramático ⁴¹.

Cine, con lo mínimo que aprovecha al máximo presupuestos hartamente limitados frecuentemente, el trabajo de Rossellini podría reducirse a los términos de la siguiente ecuación:

⁴¹ *Op. cit.*, en la nota 3, pág. 231.

Boceto de guión +
 Conversación con el actor +
 Improvisación del diálogo (sobre nuevo boceto) +
 Planos secuencias con travelling óptico +
 Montaje simplificado =
 Filme terminado.

Efectivamente, el director, contrariamente a lo habitual en la industria, como Buñuel, se demora muy poco tiempo en el montaje. El resultado final: Luis XIV, pedante pero algo acomplexado, viste a todo un país a su manera, con la célebre vistosidad de los personajes de Molière, para dar una lección universal sobre cómo se efectúa un golpe de estado, cuando nadie lo creía capaz de tanto; Agustín de Hipona le traza rumbos definitivos a la cristiandad con una humildad que lo hace presentarse como el más insignificante de los seres: Sócrates, un individuo de la calle, con apariencia de loco y marginal, hace a la razón que nada sabe con certeza, reina del comportamiento moral; Blas Pascal, enjuto y frágil, trata de recuperar el auténtico sentido de la piedad con los jansenistas, mientras da cuerpo a una gran revolución científica; los apóstoles de Cristo, parias tanto para Roma como para los judíos, hombres de segunda para intelectuales y guerreros, transforman irreversiblemente al mundo con su predicación; Descartes, ansioso porque la humanidad descansa en un conocimiento sobre bases seguras, mide asimismo con exactitud su finitud y mortalidad, su carácter de hombre, como los otros, etc., etc.

José Luis Guarner, voz autorizada por el propio Rossellini como la del mejor conocedor de su obra, resume así las claves de tamañas cumbres del lenguaje audiovisual universal:

Deseoso (Rossellini) de ser útil, pensó por algún tiempo en dedicarse al ensayo, con el objeto de... (citando al mismo cineasta) «ante todo, intentar ver con ojos nuevos el mundo en que vivimos, intentar descubrir científicamente cómo está organizado. Verlo. Ni afectivamente, ni intuitivamente, sino con la mayor exactitud posible y en su totalidad. [...]. Su discurso es sorprendentemente simple, sin la menor sofisticación, ni en las ideas, ni en el estilo. Parece responder a la exigencia socrática de que el lenguaje debe de estar desprovisto de retórica y de elocuencia, y que su único fin ha de ser el de llegar a la verdad [...]. Posee el instinto innato de saber, la humildad de ser llano en estilo, la total osadía de enfrentarse directamente con los hechos» (esta última es una cita de un artículo de Harry Lawton)⁴².

Continúa diciendo el excelente crítico catalán:

Rossellini fue el primer (cineasta) en comprender el enorme alcance de la televisión, y la necesidad de acomodar su trabajo a las exigencias de la pequeña pantalla para que fuese eficaz [...]. Y las características harto peculiares de estas experiencias

⁴² *Op. cit.*, en las notas 15-31 y 33-40, págs. 7-8.

didácticas — una síntesis decididamente inusual de cine histórico, divulgación educativa, documental científico, ensayo y reflexión personal — las alejan del material que habitualmente manejan los estudiosos, las publicaciones especializadas y las cinematecas. Pero su estudio, sin embargo, se hace cada día más urgente y necesario⁴³.

Asimismo, para Guarner, estas obras de Rossellini

no utilizan piedras, mapas, ni monumentos, sino que reconstruyen escenas de la vida cotidiana de la época en cuestión gracias a los testimonios de los historiadores, a los documentos recogidos por los estudiosos y [...] tampoco pueden considerarse como biografías [...]. Sabemos también que intencionadamente despojan a sus héroes de todo su oropel de “figuras históricas”. Aparecen siempre fuertemente encarnados, humanizados todo lo posible. Nunca se pretende hacerlos simpáticos al espectador, sino ponerlos a su mismo nivel en tanto que hombres [...]. Rossellini no nos propone sus experiencias como maestro, sino como un compañero del espectador en su búsqueda del conocimiento. Quiere informar, pero también clarificar posturas, señalar puntos de partida, lanzar interrogantes [...]. Y si no escapan a ciertas limitaciones [...] suponen un experimento único en el campo de los medios audiovisuales de cómo clarificar sin distorsionar⁴⁴.

Finalmente, Guarner trae a cuento las frases de un colaborador de Rossellini, Clark Reed, a propósito del proyecto *La ciencia*, el cual debía significar la culminación de una serie de proyectos del cineasta italiano como director del Media Centre de la Rice University, en Houston (Texas): “No nos interesa hacer una película en la que aparezca un señor con bata blanca que mira por un telescopio o por un microscopio, ni nada por el estilo. Queremos utilizar la cámara como si fuera los ojos de una persona. Al observar el universo a través de la cámara, el espectador se convierte en científico y puede tomar parte en el proceso del descubrimiento”⁴⁵.

CONTINUACIÓN DEL PROYECTO ROSELLINIANO EN LA TELEVISIÓN DE HOY

Como todo artista eminente, Rossellini terminó siendo un profeta. Hoy por hoy, gracias a la televisión por cable, la satelital, las parabólicas, el presente y el futuro de la Internet, sabemos perfectamente cuáles son las inmensas posibilidades educativas de los productos audiovisuales. Un vistazo ligero a la programación de los canales de los primeros sistemas mencionados conduce, por línea de sucesión directa, a los propósitos del cineasta italiano. Proyectos similares a los de su inmortal fresco electrónico (recordemos qué es, en últimas la televisión) se dejan apreciar por el televidente contemporáneo, desde luego sin la maestría del italiano. Cada vez son más los espacios y series donde

⁴³ *Op. cit.*, págs. 10-11.

⁴⁴ *Op. cit.*, págs. 12-13.

⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 14.

pueden encontrarse sus enseñanzas vivas, quizá sin que muchos de los realizadores lo sepan. La verdad, tarde o temprano, se impone y, al cabo de décadas de alucinación masificada, la televisión empieza a educar. Habría que añadir, por supuesto, que cualquier centro de educación que se respete, ha introducido o está introduciendo los medios audiovisuales en el proceso didáctico.

Desde luego que apenas están despegando estos esfuerzos, los cuales se ven contrarrestados por esa gigantesca maquinaria embrutecedora y castradora de la televisión dominante, algo que Rossellini sabía perfectamente. Sólo unos pocos, los privilegiados económicamente, tienen acceso a tales proyectos. Sin embargo, lenta pero seguramente, la humanidad reacciona a favor de ellos. El hastío y desesperación a que lleva la alienación, de la que tanto se ocupó el autor de *Los hechos de los apóstoles*, versión audiovisual, trae como consecuencia la búsqueda de la vida interior, la exploración en la dignidad del espíritu, la cual está despejando zonas para el intercambio solidario de los valores culturales, en un mundo globalizado que lo facilita enormemente. La lucha es desigual pero no hay motivo para el desánimo fatalista. Algún día se verá claramente que la opción de la creatividad y el pensamiento es más poderosa de lo que se cree a primera vista y, tal vez, por lo menos por el tiempo que tiende a durar todo en la historia, efímero y fugaz, saldrá triunfante contra todas las barreras. No sobra, entonces, repetir aquí la muy conocida sentencia de Dostoyevski en el sentido de que la belleza salvará al mundo. En esos momentos seremos aún más conscientes, como lo merece, de la grandeza de miras y obras de Roberto Rossellini, uno de los hombres imprescindibles de dos siglos, el xx y el xxi.