

***Una moderna beatitud.  
El modelo rosselliniano de conducta y la puesta en forma***

“beatitud.

(Del lat. *beatitūdo*).

1. f. Bienaventuranza eterna.

2. f. Tratamiento que se daba al Papa en la Iglesia católica y que luego se ha aplicado a otras jerarquías religiosas.

3. f. Cualidad de beato (feliz o bienaventurado).

4. f. Felicidad, bienestar.”

(Diccionario de la Real Academia Española)

Hace muchos años, no recuerdo cuántos pero sé que fue en mi más temprana adolescencia, cuando leía como el Evangelio todo aquello relacionado con el cine y guardaba los recortes con el fervor aprendido en las prácticas religiosas que justo entonces empezaba a abandonar (del que escribo sigue por ahí, pero no quiero comprobarlo; parafraseando macarrónicamente el adagio, lo que sigue *se non è vero, è ben evocato*), leí *El País Semanal* un relato de verano en el que Fernando Fernán Gómez refería las más jugosas anécdotas del triángulo amoroso Rossellini, Ingrid Bergman y la Magnani – incluidas, por supuesto, la cornamenta y la reacción temperamental por parte de la racial actriz italiana, consistente en el derramamiento de una cazuela llena de pasta sobre el marido infiel.

Lo que más me impresionó de todo aquello fue algo que figuraba en un destacado: cuando interrogaron al cineasta acerca de su motivación fundamental para hacer películas, respondió sencillamente que “para que le quisieran más”. Al casi niño que yo era en aquella época la réplica le sonó tan frívola y banal que no pudo sino grabársele a fuego. Hoy ninguna otra contestación se me antoja más coherente, precisa y emocionante que ésa; de hecho, no daría crédito a otra –por eso prefiero no comprobar el dato; disculpen que esta vez contravenga el precepto y reprima el tic académico–, porque nada resultaría más rosselliniano que esa sentencia provocadora en su simpleza, que rehuye la tentación intelectualista, arranca de raíz cualquier posible admiración desde la distancia del artista en su atalaya y reubica a su interlocutor (del espectador modelo al entrevistador y el lector empíricos) en la única escala realmente humana que cabe: la de la comprensión y los afectos.

### **De (y contra) la representación como icono**

Antes me he referido a mi educación católica; alguien a quien yo quise mucho, y que tanto tuvo que ver con ella, en los últimos años de su vida, ya casi ciega, hojeaba la prensa

lamentándose de que ya ni siquiera era capaz de leer los titulares, y tenía que conformarse con (literalmente) “mirar los *santicos*”. Los susodichos eran, claro está, las fotografías, y en la conmovedora etimología del término, en absoluto idiosincrásico de mi abuela paterna (pues de ella estoy hablando), mujer andaluza de fe acendrada, al menos yo veo una clave esencial para entender el valor que todavía en la cultura contemporánea ostenta la imagen toda, en tanto que estampa: un componente no inalienable, pero sí difícil de desterrar, dado su profundo anclaje en la ideología que dio a luz a los dispositivos mismos de captura y que ha estado asociada al valor de uso de las representaciones resultantes; desde los condicionamientos sociopolíticos que determinaban su generación misma y, desde luego, estaban presentes en su circulación y su lectura –guiada–; y ello no sólo, en absoluto, por parte de los sectores tradicionalistas, ni acotado al consumo de ilustraciones piadosas.

Lo formularé ya: lo que que en este texto quiero plantear es cómo nuestro hombre, como se sabe formado en y partícipe de esa herencia, se (de)bate de manera perfectamente consciente con ella, entre su convocatoria ambivalente (desplazada a referentes tangibles, seres concretos, personas falibles; una citación que deconstruye y reaviva –nunca mejor dicho– el icono por la vía de una actualización siempre contingente) y su proscripción, que no puede ser definitiva, sino (citemos a Bazin) asintótica; ítem más, lógicamente, con el tiempo y el agudísimo, de una lucidez apenas soportable, desarrollo que Rossellini alcanza a propósito de dicha cuestión (irresoluble: no en vano, la tragedia que es la modernidad y la dialéctica de la representación están aquí cifradas, codificadas; su huella es perfectamente detectable, y tirar de ese hilo es necesario para comprender el hoy), su obra propone sendos modelos positivos, aún hoy vigentes, viables y vivibles, de conducta y de puesta en escena; dos modelos felices (de ahí la *beatitud*) sin renuncia a la realidad –a la conciencia laica: a la certeza y la evidencia de la muerte. Por coherencia con la premisa, estas líneas no pueden sino prescindir de todo ánimo de exhaustividad, y dejar la estructura a la vista: quiero (con sincera humildad he de decir que no sabría hacerlo de otro modo) que las cualidades rossellinianas las empapen; que a la postre el lector haya percibido y sido consciente del itinerario; que quede constancia, de paso, de la crónica de una búsqueda sin brújula, personal y antidogmática, no convencional y desmitificadora sin alharacas, imperfecta pero (o por) viva.

### ***Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta, 1945)***

Me interesa de *Roma, ciudad abierta*, más que relacionar primariamente el caos del rodaje con película caducada y demás con su acabado, centrar ya la atención en los códigos que la película pone en juego. La sensación de *tranche de vie* (literalmente, “rodaja de vida”) y el aire espontáneo conviven con un relato en el que se trenzan en un guión al uso los dramas íntimos –el triángulo amoroso, los celos–, con resortes genéricos incluidos –el suspense, la comedia. En el registro de la casa donde se ocultan las armas de la resistencia, que concluye con el abatimiento de Pina (Anna Magnani), se pone de manifiesto la precaria convivencia de elementos de esa tradición dramática autóctona que constituye la *commedia dell'arte* (el sartenazo en la cabeza que propina al anciano enfermo el heroico cura don Pietro que incorpora estereotipadamente Aldo Fabrizi) con otros elementos rupturistas (la repentina muerte de la protagonista femenina en un instante casi aleatorio, de puro insospechado, del relato: irrupción imprevisible, como en la vida real); elementos que coinciden, no por casualidad, con instantes en que la puesta en escena y el montaje experimentan una suerte de descontrol que se traduce en la relajación de la gramática y las

reglas de la sintaxis clásica y que conservan intacto, precisamente en su imperfección, todo su poder de conmoción (la frenética ascensión de las escaleras y, sobre todo, la rápida sucesión de planos inconexos con que se narra el acribillamiento de Pina con que se cierra la secuencia).

La presencia de simbología, cristiana principalmente (la cita de la Pietà, a la que recurrirá de nuevo Rossellini poco después), constituye un temprano punto sensible; un elemento tan ambiguo como un agujero negro, por cuanto representa una referencia que denota su carácter reverente (con los cánones iconográficos –compositivos– e ideológicos –religiosos–). Es decir: la gente corriente, que nada tiene de santa ni falta que hace, *se pliega* (obsérvense la caída de Pina y la postura de don Pietro al recoger el cuerpo de ella: no se me ocurre otro verbo posible para expresarlo); la realidad (en puridad su doble: su simulacro) se acopla al esquema preestablecido, con lo que cortocircuita el icono, pues a un tiempo lo desactiva (si el episodio neotestamentario ocurrió, no pudo más que parecerse a esto: antiépico, sentido y trágico, por y para seres que fueron, con todos los atributos de la condición humana) y lo reactiva (lo actualiza: lo resucita). Esa, y no otra, es la razón por la cual los sacrificios de Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero) y el propio don Pietro emocionan y tienen algún (incalculable) valor: porque no son muertes ideales.

### ***Alemania, año cero (Germania anno zero, 1948)***

Pasemos al seguimiento de la peripecia de Edmund (Edmund Moeschke), ese niño berlinés de once años que, en plena postguerra, carente de perspectiva vital y de referentes morales, roba, mata a su padre (Ernst Pittschau) y acaba suicidándose. En el film puede comprobarse hasta qué punto la narrativa de manual ha quedado decididamente dinamitada: la cámara se limita a seguir el errático vagabundeo de un niño rodeado de la devastación material más absoluta –origen y metáfora, a un tiempo, del vacío espiritual de él, como individuo, y del medio. El resultado, carente por momentos de *raccord* de ningún tipo –vulneración de la ley del eje; alternancia de vistas generales con grandes primeros planos en los que niño y dispositivo se mueven de manera notoriamente inarmónica; violentos saltos de la iluminación, natural; desenfoques; burbujeante grano fotográfico...–, es un dilatado seguimiento del *via crucis* del protagonista en cuya cualidad exasperante radica su bondad: la vida del niño resulta insoportable, y la película nos lo hace sentir; hay, subyacente, un imperativo ético en nuestra experiencia como espectadores, de compadecernos de una desdicha, con todo, mediada (sólo la contemplamos). Una miseria imborrable, que va de las palabras a las cosas en un encadenamiento tan complejo como nítido: el señor Enning (Erich Gühne), su ex profesor pederasta y afecto al nazismo, que inspira a Edmund la idea de deshacerse de su padre por ser una rémora inútil, y que se horroriza de la acción cuando el niño se la confiesa al no reconocerla como trasposición lógica de su enseñanza al terreno de la realidad, representa un recordatorio de dónde y cómo empezó la enajenación colectiva que derivó en el incomprensible desastre de la guerra y el Holocausto. Nótese que apenas hay énfasis –y en ello consisten su verdad y su belleza, hermanadas ya conceptualmente de forma definitiva– ni en el instante en que la realidad se detiene para escuchar ese órgano que hace sonar música sacra (los transeúntes; y Edmund, que echa a andar de nuevo en el hermoso plano general tempranamente abortado que se eleva hacia el cielo en señal de esperanza); ni en la caída del crío cuando se precipita voluntariamente a la muerte (en una trayectoria inversa).

### ***San Francisco, juglar de Dios (Francesco, giullare di Dio, 1950)***

La elección de este santo del tránsito de los siglos XII a XIII está realizada con toda – la mala– intención, por su carácter potencialmente molesto para la Iglesia. Estamos en los antípodas de la representación franciscanista unidimensional, dependiente del icono hasta su agotamiento, que describiera Barthes en las *Mitologías*: está claro que el místico de Asís fascina a Rossellini, que se identifica con él, y que la película ostenta una cualidad metadiscursiva que va más allá de la mera exaltación de la mundanidad aconfesional, transreligiosa y panteísta (que también); el cineasta habla de (su) ascetismo por medios ascéticos.

En esa clave, que es asimismo parabólica (un comunista *avant la lettre* en el seno de la institución), la película presenta un estilo contemplativo, y una estructura episódica y preponderantemente anticlimática, que lo aleja del neorrealismo inicial, al que trasciende: la puesta en escena de este seguimiento de un iluminado, que vive en un éxtasis casi permanente, no puede tender sino a la (auto)disolución. De ahí tanto la dialéctica entre la identificación y la desafección con el protagonista (que ya no comunica, sólo expresa: pronuncia incoherentemente sujetos que hablan de una realidad interior intransmisible, tautológica) como el repliegue en una forma radicalmente austera, narrativa y estéticamente colindante con la representación primitiva (frontalidad; distancia; trayectoria lateral de ese leproso apenas mostrado, envuelto en sombras y harapos que indican su carácter falso, para no mentir). La pérdida del sentido espacio-temporal y la extrema relajación sintáctica son el correlato objetivo (¿?: sobre esto hablaremos pronto) del éxtasis, lo que nos aboca a la incomunicabilidad: la vía que explorará a fondo Antonioni.

### ***El general de la Rovere (Il generale della Rovere, 1959)***

Saltemos ahora al texto que a mi juicio representa la aportación de Rossellini a la revisión del pasado reciente, en la línea del Vittorio De Sica de *Dos mujeres (La Ciociara, 1960)*, no por casualidad casi coetánea: se trata de un vistazo atrás al tiempo en que él mismo contribuyó a la fijación del patrón neorrealista clásico, y una problematización del mismo (en tanto en cuanto nos hallamos ante la reconstrucción –esto es, la versión consciente de su condición de tal, de lo que antaño él mismo captara “sacando las cámaras a la calle”). La distinción entre las imágenes documentales y la representación actual, incluso (o tanto más) en el momento en que se superponen como capas, denuncia la condición representacional del objeto presente. Autorretrato crítico, *El general de la Rovere* (que no en balde inspiró a una película tan ligada a las actuales controversias en torno a los límites de lo mostrable y lo decible como *La vida es bella –La vida è bella*, Roberto Benigni, 1997–) habla, a través del protagonista y su peripecia (un miserable que durante la guerra engaña a los familiares de los presos con la promesa de interceder por ellos a cambio de dinero, que es confundido con un héroe de la resistencia y lo suplanta) de la necesidad de la representación, y de su problematización: el cómico tono declamatorio que emplea nuestro asustado personaje para infundir coraje a los otros tiene un efecto inmediato sobre ellos. Y es que quizás los grandes hombres, como el bien absoluto, ya no existan, o sean cosa del pasado; pero alguien o algo tiene que encarnarlos, para seguir adelante, aunque su precio sea llevar la farsa a sus últimas consecuencias y hacerse verdad a través del sacrificio.

### ***Te querré siempre (Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, 1954)***

Me he saltado a conciencia el que para mí, como para muchos, constituye el film más importante de Rossellini, y uno de los más influyentes de toda la historia del cine, de la que Jacques Rivette afirmó que había hecho “envejecer de golpe diez años todo el cine” del momento, de manera que todo él debía “pasar por ellos [por los nuevos modos de expresión que había abierto] bajo pena de muerte”. La película constituye la crónica del viaje por Italia del matrimonio que forman Alex y Katherine Joyce (George Sanders e Ingrid Bergman, respectivamente): una pareja de mediana edad, sin hijos y que atraviesa una profunda crisis. Si por algo es crucial este texto es por la certera intuición con que incardina el conflicto representacional que define a la modernidad (cinematográfica y en general) en el relato: más allá de la evidente condición metafórica del viaje (inestabilidad, etcétera), mientras los protagonistas vagan por Italia, con la trayectoria errática de los turistas desnortados, el azar consustancial a la realidad atraviesa el film, desde el rodaje hasta el discurso, pasando por la forma y el curso de los acontecimientos. Como es sabido, Rossellini impuso una metodología (ausencia de guión, equipo ligero...) que se corresponde con el ascetismo de los sentimientos y los pensamientos de los personajes, en particular por lo que respecta al femenino. Su reacción al contemplar los esqueletos y calaveras de las víctimas de la guerra, primero, y el molde de la pareja unida sorprendida por la muerte hallada en Pompeya, después, es sintomática: el silencio, la turbación y el llanto da paso a la ira contra el marido, por un torbellino emocional inefable que gira en torno, precisamente, a lo inexpresable: el desfase entre las ideas y la realidad; entre la mezquina pequeñez de lo actual y propio y la inalcanzable belleza del pasado y lo ajeno; entre la sacralidad del amor y la trascendencia de la muerte, en un extremo, y la desesperante corruptibilidad de la materia; entre el insondable misterio de la permanencia de lo inerte y la fugacidad del presente.

Ciertamente, Rosellini inaugura aquí la senda de la incomunicación, que Antonioni recorrerá. Además, hay algo personal, subjetivo, en juego: su ruptura con Ingrid Bergman, sobrevenida. Decir esto equivale a afirmar que, en alguna medida, motiva la película, que a su vez no se explica sin ello, pues de lo contrario seguramente no se habría hecho (o no habría sido así), y que su forma (estética y narrativa) está teñida, tejida por aquello. Tales cosas, como a nadie que se haya planteado la textualidad mínimamente se le oculta, son peliagudas, pues son una senda al final de la cual, también se sabe, hay un despeñadero. Pero transitarla, al menos hasta un cierto punto, es insoslayable, porque, de *Te querré siempre* en adelante (como se verá; y, como se verá, eso *es Te querré siempre*), el punto de vista se torna esencial: la reacción de la protagonista en la primera escena cumbre, al contemplar la *recomposición* de la pareja agarrada en el instante del asalto de la lava que los arrasa, es humanamente comprensible, y podría decirse que incluso resulta transparente; pero el motivo está ahí para todos, y sólo a ella le produce ese impacto; porque lo interpreta, lo hace suyo, lo *lee* desde su drama. Que es lo que todos hacemos; lo que no podemos dejar de hacer.

Analicemos la escena paso a paso: hay, en efecto, algo intocable, inefable (lo real: el referente de los cadáveres; la indicialidad de la imagen cinematográfica), que es problemático (produce pudor); y que, en la medida en que está representado, resulta espinoso. Es notorio que abusar de ello sería una profanación, del mismo modo que hacer ostentación del propio dolor (real: la separación) sería pornográfico.

El grupo es de una belleza y causa un daño indescriptibles e irresistibles (y, como la sintaxis de la oración indica, están enlazados como la pareja; son inextricables): se trata de la pura materialización de la angustia de Katherine frente a la evidencia del fin de su amor; como si hubiesen sido dispuestos para ella, que asiste impotente. Se trata de una imagen muy icónica, porque visibiliza, *encarna*, con una pureza casi prístina la relación entre los dos sentimientos que más conmueven universalmente, porque a todos nos hermanan. Pero lo devastador no está en su condición de icono (la imagen no es de una hermosura convencional; por el contrario, Rossellini recurre a un campo/contracampo ascético y arrítmico, al que no dejan de vérsese las costuras con que precariamente se teje la ficcionalidad –del rodaje– con la realidad –de la excavación–, que intercambian fluidos vitales), sino en su realidad.

La crisis que la película pone de relieve consiste en (y por cómo lo representa bajo forma narrativa, afectivamente cargado a través de su vivencia por unos personajes con los que nos identificamos; y así el conflicto trasciende su condición estrictamente cinematográfica y exhibe su humanidad) el vaivén entre los conceptos y las cosas que la protagonista percibe; la sacudida casi delirante que sufre cuando contempla que el *fuera* (el mundo) remite al *dentro* (el yo), y ve el amor y la muerte no como abstracciones ni como simulacros, sino en sus absolutos (en su fisicidad más sublime y obscena... ¿respectivamente?). Si los conceptos ya no están en el mundo más que como testimonio, vestigio asolado por la herida del tiempo; y las palabras se convierten en cáscaras sin referente posible (o no son para uno; para ella, aquí), ni ideas ni nombres tienen nada que ver con nada tangible: y en eso consiste el sinsentido.

Todo esto es indudablemente poético, pero si en verdad es hermoso –que lo es como pocas cosas–, lo es por real. Y lo real es lo único que es (que es real), y universal (de todos). Formulado como abstracción, filosóficamente, apenas transmite, no punza; y contradictorio, cuando lo que se quiere es plantear una lección que es vital y cinematográfica –estiremos el juego, que nada podemos perder, y además tiene sentido: es vitalmente cinematográfica y cinematográficamente vital. El aprendizaje tiene lugar al contacto, a ras de suelo; a través de la experiencia. Así que narrativizarlo, inscribiendo en el texto la metodología y reflexionando acerca de su coherencia, sin traficar con la memoria ni los sentimientos de las cosas que fueron/amadas, es la única opción viable. Porque para eso (para lograr la identificación de los sujetos) sirven los relatos. En su realidad, material y perecedera, radican la importancia, el sentido y el valor de las películas, de la ficción y de la experiencia (no otra cosa es el cine), y de los símbolos (los iconos). Al igual que (nos) hablan las cosas del mundo –dicen las vivas, “estoy soy, he sido y sigo siendo”; las muertas, “fui, y fui esto”; y las inertes, “esto soy, y he sido siempre; y lo seguiré siendo cuando de ti ya no quede ni rastro físico ni memoria”, *Te querré siempre* constituye una metáfora-ensayo metalingüístico y abismático que, al mismo tiempo, sólo *es* (porque sólo eso es una película, todo está ahí, y nada más proclama que lo que muestra en imágenes y sonidos) ese par de cadáveres real, literalmente petrificados, que milagrosamente, más allá de toda razón, resisten más allá de la muerte. *Te querré siempre es* el cine. Simultánea, indistinta e indistinguiblemente.

Recordar que el torbellino de la subjetividad, en el tuétano mismo del texto (en su concepción, su configuración y su recepción), es lo que ulteriormente no admite marcha atrás, suena casi trivial, pero de eso se trata. Las cosas del mundo (lo que vemos: también las películas, sus glosas y sus exégetas) no son sino escombros que hablan de su experiencia, y que dicen tácitamente: “estoy aquí, a pesar de los pesares”. Somos cuerpos

por los que ha pasado el tiempo, y en ocasiones ha hecho estragos, pero que duran. Sólo es posible hablar de lo conocido y sentido; todo humano, y que ha dejado huella. Si el análisis aspira a ser otra cosa, no será tal, sino religión. *Te querré siempre* no contiene (“contiene”), como no sucede en ninguna otra película, ni una sola verdad absoluta, definitiva, esotérica o trascendente, ni fórmulas mágicas, ni el sentido de la vida. No es cognoscible otra belleza sino esta: la de las cosas que desde su realidad nos trastornan porque remiten a nuestras vivencias y categorías, desde su entidad y enunciando cuestiones que si son importantes no lo son por individuales, sino por universales.

Rossellini abre en canal la modernidad, pero no es menos cierto ni amargo que roza con ello los límites de lo comunicable. Sencillamente, “ya no da más”, porque más alto y claro no se puede decir. Pero es sabido que la representación resucita, se duplica y, precisamente en el intento de agotarla y desambiguarla, de volverla unívoca e inequívoca, mantiene las distancias –de hecho, la brecha se vuelve aún más visible, porque la representación, etimológica, consustancialmente y por definición, no puede dejar de ser tal. Que es, ni más ni menos, que la tragedia de la modernidad, cuyo fracaso late, palpita aquí.

## Epílogo

Quiero, por último, desplazar el foco de atención sobre un aspecto con implicaciones técnicas, expresivas, narrativas y discursivas que (obviamente, dada su capacidad para revelarnos el todo) revisten una cualidad elocuente, a tono con la forma propiamente epifánica (no es casual: es eso lo tematizado) del recurso en cuestión: me refiero a los *hiatos* del montaje (de nuevo, no podría encontrarse palabra más feliz para nombrar la figura que esa que Bergala empleara), a la escansión de los planos, que se imponen contundentemente en los momentos pregnantes de las desventuras de los personajes. Como hemos visto, ya apunta en *Alemania, año cero* (era incipiente en la propia *Roma, ciudad abierta*), y se desarrolla antes de su pleno despliegue en *Te querré siempre*. Tiene justamente que ver con la beatitud en que se instalan (o bregan por ello contra las circunstancias) sus personajes, y más que como una evolución, por el advenimiento de la “verdad revelada” que sustituye a la “verdad perseguida”;<sup>1</sup> una anulación que produce indeterminación. La cuestión resulta más peliaguda de lo que parece, y no se aviene a lecturas simplistas en clave autobiográfica: véanse los dos personajes que incorpora la Magnani en los dos segmentos de *El amor* [*L'amore*, 1948]: la mujer anónima de *Una voce umana* y la Nanni de *Il Miracolo*; ahí está, presente. Como también aparece en *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950), film casi programático del Neorrealismo psicológico e íntimo por venir, con la recién casada a la fuerza –para escapar de un campo de concentración; no hay en este comentario ironía, porque con las cosas de comer no se juega: eso sí es una causa, bien sustancial y de fuerza mayor– Karin (Ingrid Bergman) que se revela contra su marido, el bruto pescador Antonio (Mario Vitale), en esa isla sobre la que pende la amenaza constante de la erupción de un volcán (con el consabido correlato espiritual entre el marco físico de la diégesis y la protagonista).

Dice Bergala que “La revelación, en Rossellini, nunca es una verdad consistente, y menos en la imagen que en el tiempo; nunca adquiere la forma de un éxtasis sino siempre la

---

<sup>1</sup> Bergala, Alain: “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno”; en Rossellini, Roberto: *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 13.

de un afloramiento, de un paso, de un balanceo”.<sup>2</sup> Es cierto hasta cierto punto, porque sí hay éxtasis, aunque es privativo del personaje; por lo que al espectador se refiere, la identificación y la sincera emoción de las soluciones de puesta en escena que Rossellini pone en práctica (basadas en una elementalidad de noble estirpe melodramática) lo aproximan a tal; pero es la condición racionalmente imposible de su advenimiento lo que impide su plenitud –la conversión: dialéctica irresoluble sustentada en la tópica tensión entre los dos términos (o polos) del par razón vs. fe y que necesita del radical forzamiento de la realidad (de las leyes naturales) para darse como fenómeno dramático. De lo contrario, resultaría inexplicable, al menos para mí, la otra gran ruptura con el paradigma neorrealista, que queda literalmente pulverizado, de *Te querré siempre*. Y es que la culminación de todas las paradojas acontece en el catártico desenlace, con el discutible milagro en virtud del cual un ciego recupera la vista al paso de una procesión, y los protagonistas se reconcilian súbita, definitivamente. Se produce así la más extrema apertura del sentido que cabe imaginar, y el cine contemporáneo emprende una espiral que ya no tiene posibilidad de retorno: lo que ocurre es lo imprevisible por definición, lo ajeno al orden, lo incomprensible, lo inefable, lo sublime. Pero por el camino algo ha pasado, puesto que para decir y reconocer la ambigüedad consustancial de la realidad (o la imposibilidad de captarla sin mediaciones: rarefacción que nos sitúa en los antípodas de los cándidos inicios del Neorrealismo, cuando bastaba con lanzarse a la calle y rodar), Rossellini ha tenido que operar uno de los gestos más impositivos (*demiúrgicos*) de forzamiento de la misma. Dicho en pocas palabras y en román paladino: el milagro no es auténtico, y menos aún ocurre por sí solo; pero en la ficción existe la opción de que sea cierto (de lo contrario sería una simple superchería). Y es que, si para eliminar el filtro de la representación hay que representar, la grandeza y la tragedia del cine, desde aquí, va a radicar en ese empeño inasequible, ontológicamente imposible: en adelante, nos debatiremos siempre entre la emoción del triunfo de alcanzar la pureza y la conciencia de que el efecto de tal responde al cálculo.

La clave para comprender la discontinuidad de los textos rossellinianos, apurándola hasta sus últimas consecuencias (sus implicaciones últimas), radica en que, como el mismo autor afirma,

La revelación ocurre entre dos planos, en el síncope del *raccord*. Es un balanceo que no podrá ser mostrado porque sería darle una consistencia contradictoria con la concepción de Rossellini: ‘yo no muestro el momento sino la espera’. No puede haber más que un antes y un después de la revelación, pero es un trastorno misterioso de la conciencia que no tiene ni duración ni consistencia, es literalmente infilmable: no se filma aquel pasaje.<sup>3</sup>

Hagamos una matización: las películas de Rossellini se van convirtiendo cada vez más en puros encadenamientos de planos autónomos, perfectamente discriminados, a lo que contribuye un montaje que se entiende como la violenta acción de zurcir un material tan ríspido como indómito; de tomas imposibles de hilar, que atestiguan una concepción cada vez más apasionada de la condición mágica del gesto mismo de filmar, del arrebatamiento del discurso y de la espasmódica cualidad del universo representado (recreado). Plenamente coherente con lo anterior resulta el que, siempre con Bergala,

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 24.



El paso de la conciencia que fracasa ante el escándalo (o que se trastorna por la heterogeneidad del mundo) a la conciencia alcanzada por la gracia de la verdad revelada es tan fulgurante como imprevisible. No sabría obedecer a ninguna línea de progresión establecida por la dramaturgia clásica (...) Este paso no corresponde a ningún proceso de 'toma de conciencia'. Rossellini no cree en una pedagogía de la verdad. El advenimiento de la verdad no debe presentarse como el objetivo previsible hacia el cual tiende la película o su protagonista. El personaje rosselliniano es alcanzado por la gracia en el momento en que menos se lo espera. Golpea de imprevisto [sic] y a ciegas (...) El milagro opera por contagio: los personajes se ven afectados por una gracia que no les apuntaba a ellos directamente (...) Igualmente el espectador, en la sala de cine, se verá influido (o no, éste es el riesgo que tomó Rossellini) por este contagio de la gracia, en un momento en que la película se niega a programar. Si esta 'conversión' o este 'cambio de óptica' de que habla Eric Rohmer sucede, será sin que la película tenga nunca la inelegancia de imponérselo a su espectador, dirigiéndose a él directamente.<sup>4</sup>

Pero el espectador a quien Rossellini se dirige (el que concibe, el que construye y al que apela) es, ciertamente, tan flexible como el que, de manera célebre, encarnó el Rohmer converso por obra y gracia de *Stromboli*; pero no es menos cierto que, por necesidad, se trata de un individuo radical, ontológicamente descreído. El proceso por el cual es moldeado, seducido y transformado por las películas de nuestro hombre no está exento de un componente masoquista: con Rossellini —y como él—, somos testigos de una apoteosis de felicidad posible que nos está vedada; que toleramos y respetamos en los otros, y a la que, en el colmo de la tolerancia, aun otorgamos un resquicio de esperanza: el beneficio de duda; pero que, decidida y definitivamente, no es como tal para nosotros. Me atrevo a señalar, en este desfase, una grieta, un último punto ciego en el empeño que anima al cineasta: sólo quizás (no estoy en absoluto seguro, pero no creo contradecirme al sugerirlo) musita una reconversión por nuestro pecado de incredulidad (que, no se olvide, es el suyo): me refiero a la posibilidad de una auténtica conversión a la fe cuyo camino, definitivamente, no está trazado en la pantalla —de ahí el síncope. Lo que es seguro es que de sus films nadie sale indemne: no el propio Rossellini, ni tampoco nosotros, espectadores de hoy: contemplar la recurrente, gozosa catarsis del alma humana, hecha cuatrocientos cuerpos diferentes, constituye también una experiencia traumática para quienes nos queremos seguros instalados en el equilibrio del agnosticismo, inasequibles a los embates de la trascendencia. En tan sensible, cardinal núcleo radica, para mí, el misterio de Rossellini: en la secreta ambición de iluminarnos sin mesianismos, y hacernos felices como ni los santos son, como sólo los niños. ¡A nosotros, y a estas alturas! Eso sí sería un milagro.

**Agustín Rubio Alcover**  
*Universitat Jaume I (Castellón)*

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 22.