

SOBRE LA PUBLICACIÓN 'ZONA DE SOMBRA. NOTAS DISPERSAS A PARTIR DE VIAGGIO IN ITALIA'

Por **Luis Miranda**

El origen del libro *Zona de sombra. Notas dispersas a partir de Viaggio in Italia*, fue un ciclo de películas, organizado por el Aula de Cine de la ULPGC y el Festival Internacional de Cine de las Palmas de Gran Canaria: cuatro títulos recientes que citan expresamente a una quinta película realizada hace ahora exactamente sesenta años, *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini. De ahí el título del ciclo: *Resurrecciones*. Quizás podría haberse titulado, más apropiadamente, "reencarnaciones", puesto que *Viaggio in Italia* transmigra infatigable de película en película, mudando de piel y carácter, pero manteniendo su esencia: amor y desamor, viaje y contemplación; agonía, muerte y resurrección (precisamente) de una pareja.

Se ha dicho infinidad de veces que esta película "marca el inicio del cine moderno". Curiosamente, nunca se dice que esta película de 1954 "marcó" tal inicio, lo cual hace pensar que "el cine moderno" sigue ahí, reencarnándose en la pantalla también a través de otras películas, como las del japonés Nobuhiro Suwa, autor de *Una pareja perfecta* (2005), el iraní Abbas Kiarostami, autor de *Copia certificada* (2010) o el norteamericano Richard Linklater con su reciente *Antes del anochecer* (2013). He aquí tres cineastas cuyas filmografías, tan diferentes entre sí, nos podrían dar una panorámica deslumbrante del estado del cine como arte en nuestros días. Pero, ¿qué clase de modernidad es esa que inaugura la película de Rossellini, cuando 'lo moderno' se supone que pertenece a otra época?

Se podría decir que el primer signo, es la nueva importancia del autor. Rossellini, como Kurosawa, Antonioni, Bergman o Satyajit Ray, emergen en los 50 no por su estilo, sino por un concepto personal que lucha por hacerse patente en cada imagen. Concepto del cine y concepto del mundo, todo en un solo y mismo gesto artístico. Pero esto indica más bien el éxito de una forma de entender el cine que Dreyer, Buñuel, Renoir y muchos otros ya defendían título a título varias décadas atrás. La cuestión capital, lo realmente moderno, es que el relato cinematográfico se convierte en narrativa de un saber; que ese saber implica un aprendizaje en las preguntas, no en las respuestas; y que es un saber doloroso que suspende al personaje en un estado de abandono, de vagabundeo, de itinerancia sin un objetivo preciso.

El primer gran personaje de ese nuevo cine no sería un anónimo anti-héroe proletario al modo neorrealista. Sería una gran estrella de Hollywood, Ingrid Bergman, enamorada de un filme de Rossellini, *Roma città aperta* (1945), y luego del propio cineasta. Al mudarse desde Hollywood a los entornos más bien inhóspitos, sin relumbramiento, del cine de quien pronto será su pareja, la protagonista de Casablanca y de Encadenados se convierte ella misma en alegoría de lo que está por venir, de modo irreversible, para la historia del cinematógrafo. Juntos rodaron cuatro extraordinarios largometrajes: *Stromboli* (1951), *Europa 51* (1953), *Viaggio in Italia* y *La paura* (No creemos en el amor, 1955). Todas ellas narran una experiencia extrema de conocimiento, una epifanía que transforma al personaje por el contacto con una realidad hasta entonces velada a sus ojos. A través de ellas, el cine de Rossellini, el cine en general, gira así del exterior al interior, de los paisajes en ruinas de la Post-guerra a los movimientos del espíritu. También las almas se habían quebrado, y el salto adelante de estos cuatro filmes consistirá, no en dar a ver el estado de cosas, sino en mostrar la mirada del personaje. Ya no se trata de hacer que nos preguntemos "¿qué hará el personaje?", sino "¿qué piensa? ¿qué lo detiene en este punto muerto?"

Rossellini rodó la película sin guión. La iba improvisando, de tal modo que la realidad del propio viaje –el de un matrimonio británico a través de Italia, con motivo de una inesperada herencia– fuera nutriendo la trama, construyendo la película. He aquí entonces un rasgo moderno muy concreto: filmar con tácticas de ficción y estrategias de documental.

Quizás era preciso que, además, el personaje actuara ante esa realidad exótica como un *medium*, cayendo desde su propio vacío –su fracaso sentimental, su nostalgia, su mal humor- a una especie de trance. Y que fuera, por cierto, una mujer. Ya no un “hombre de acción” –un ladrón de bicicletas, como en el clásico de Vittorio de Sica- sino una espectadora reflexiva, una heroína del pensamiento que se interroga y sufre sin hallar la palabra de respuesta.

Aquí ya no importa el logro técnico o formal de las imágenes, o su audacia narrativa. No estamos ante una especie de *Ciudadano Kane*. En *Viaggio in Italia* interesa, ante todo, lo que no se ve: ese movimiento principal que se produce en la cabeza, de modo que el cuerpo –los ojos, la mirada de Ingrid Bergman- actúa como un estrecho pasadizo cuya entrada, además, es preciso forzar.

Lo moderno en cine alude, en suma, a que el relato adopta la forma de un proceso de conocimiento, pero de una clase que no puede verbalizarse, racionalizarse de inmediato. El sujeto queda provisionalmente enmudecido. Lo moderno en cine implica, asimismo, que la ficción sirva de puente hacia lo real, ya no por imitación, sino por *contacto*: de ahí la preferencia por rodar en sitios reales por el valor de *ese* lugar concreto. Es preciso ver *con* el personaje las esculturas de la Magna Grecia en Nápoles, y sentir que, al ser miradas, ellas nos miran a su vez, desde un tiempo extraño, no cronológico. Al descubrir sobre el terreno los cadáveres enterrados de Pompeya, se citan ante los ojos asombrados de la pareja que es testigo del hallazgo toda una serie de tiempos, de temporalidades que se hacen eco: el tiempo de espera de la labor del arqueólogo con el tiempo de los siglos transcurridos, congelado a su vez en un instante desolador: el de ese último abrazo antes de la ceniza que alude a una historia de amor desconocida.

Esta es la clase de experiencia que los protagonistas de *Viaggio in Italia* no logran contarse a sí mismos, pero eso no significa que no la perciban y comprendan de alguna forma. En este sentido, el matrimonio triste compone una pareja de viajeros que no consiguen ser meros turistas. Cada cosa que no entienden de ese país, les devuelve la imagen de su propia pena. Aquí es casi indiferente que se trate de Italia; lo importante es que están afuera, en un exterior radical que los despoja de todo sostén.

El cine nos aporta un afuera sin peligros, pero en su estadio de modernidad, esta condición agitó su mala conciencia. Desde entonces, nos incita al menos a aceptarnos en la incertidumbre, a vernos como suspendidos en el aire, sin los pies sobre el suelo de los trayectos cotidianos, para tener así una visión algo más ancha de la vida. Con todos los riesgos que ello comporta, y que se resumen en el estado fundamental del sujeto moderno: la duda. Rossellini, con todo, concebía la duda como lugar de paso, no como hogar permanente. Para él había un punto de llegada, de modo que lo incierto no podía ser otra cosa que el camino previo a una afirmación radical, a un acto de fe que la película *Viaggio in Italia* asume finalmente de la forma más literal y abrupta que se haya visto en una pantalla. Es de nuevo la vocación de apertura de la película a las contingencias, a lo que pueda estar pasando al lado mismo del set de rodaje, lo que permite a Rossellini atreverse con la epifanía real. Hubo y hay quien, desde la norma del escepticismo como “buen gusto” moderno, considera ese final como un desenlace torpe cuando no ideológicamente fastidioso. Pero el viento sopla donde quiere, y Rossellini asume lo que hay de extemporáneo, de violencia necesaria, en el acto de fe.

Como sucede siempre en estos casos, en la creación de una obra maestra participan también, necesariamente, quienes la instituyen como tal. En cuanto la película se dio a conocer, ciertos críticos franceses, todos ellos muy jóvenes y movidos por una fe conmovedora en los poderes del cine, adoptaron *Viaggio in Italia* como su película. El siguiente paso lo dieron años después, al empujar la creación de películas hacia el espacio, precisamente, de la crítica –y no por efecto de un ensimismamiento en el arte por el arte, sino porque la crítica de cine reflexiona sobre el viejo ideal de una escritura del mundo. Lo que ellos vieron en Rossellini, lo reencuentran otros cineastas en todas partes y hasta hoy. Un joven cineasta español, Samuel Alarcón, ilustra ese impulso obsesivo, esa adherencia del filme que interpela a la totalidad del cine, y que por ello termina por parecerse a un

fantasma o a una instancia subconsciente que necesita ser psicoanalizada o conjurada. De ahí la propuesta de *La ciudad de los signos*, extraña mezcla de película-ensayo y película de misterio, en la que hay ecos incluso de *Arrebato* de Iván Zulueta.

Resulta plausible imaginar que Rossellini, cuyo temperamento era más bien el de uno de aquellos “hombres verídicos” de Nietzsche, con su pragmática vocación por las presuntas cosas serias de la vida y su énfasis en el estricto valor instructivo de las fábulas, difícilmente hubiera dado su aprobación al libre fantasear de sus epígonos, hipnotizados por la vastedad de una película cuya capacidad de sugerencia, seguramente y como es norma absoluta del hecho artístico, sobrepasa con mucho las intenciones del autor. Rossellini se sentiría desconcertado o irritado con las películas del ciclo, pero, ¿qué decir del libro? El itinerario que elige Carlos Losilla en su ensayo *Zona de sombra* es tan personal que, para decir algo sensato sobre él, apenas sería posible hacer otra cosa que parafrasearlo. El autor mismo no puede sino contemplar su propia escritura como la de una tercera persona:

“...la voz que lo recorre proviene de aquí y de allá, del desorden que atraviesa la relación entre las películas que aparecen y que se contemplan como la sugerencia de unas cuantas imágenes que se mezclan entre sí y luego hay que separar”.

En efecto, he aquí un texto que se va haciendo sin previsión de destino, entregado a la aventura de remontar un curso del tiempo cuyo sentido muda, precisamente, con el paso del tiempo. Se sabe que toda conciencia histórica veraz es trágica, porque reconoce su sometimiento al futuro: ningún momento del pasado conserva el mismo sentido en cada tramo de las épocas posteriores. A Losilla le obsesiona la pérdida de un paraíso, el llamado “cine clásico”, cuyo ideal cambia de rostro con cada movimiento que efectúa el cine hacia una dirección u otra. ¿Cómo se produce ese tránsito hacia la *seriedad* moderna que encarnaron el dúo Rossellini-Ingrid Bergman? Losilla emprende un viaje profundo y difícil, que descubre en las imágenes, y sobre todo en los circuitos de miradas que *medianentre* los personajes—así como entre ellos y el mundo— una plenitud antes de la caída en un “exceso” de saber —exceso que es el mal supremo de la modernidad.

¿Qué habrá de quedar, entonces, de estas imágenes, de estas ideas? ¿De estas películas y de las palabras que provocaron, ahora sumergidas en la confortable subcultura de una minoría cinéfila cada vez más dispersa? ¿Quedarán sepultadas bajo un “exceso” de imágenes, o de la imagen misma como sucede en *La ciudad de los signos*? No es posible saberlo, pero se diría que, mientras siga teniendo sentido imaginar una historia del cine, terminaremos siempre por regresar a *Viaggio in Italia*.