

El tránsito entre el clasicismo y la modernidad

Núria Bou

Las rutas perdidas del clasicismo

Bajo el poder creador de las miradas como vector que da razón a este inmenso territorio narrativo, el discurso clásico piensa la pasión, abierta de par en par como eje vertebrador de un viaje -noción fundamental del nudo estético y narrativo del cine de Hollywood- , repetido y formulado en una vastísima pluralidad de posibilidades. La década de los 50 -sobre todo, en sus postrimerías- es testimonio del nacimiento de una serie de obras donde los grandes autores del clasicismo reflexionan sobre los mecanismos que han sustentado su discurso a lo largo de más de cuatro décadas, y reformulan sus planteamientos, llegando en ocasiones a ofrecer auténticas relecturas de los absolutos que vertebran la weltanschauung clásica. Este sería el caso no sólo de filmes como *Vértigo* o los últimos frutos de la obra de Douglas Sirk, sino también, en palabras de Jesús González Requena (1), películas como *Cantando bajo la lluvia*, *La dama de Shangai*, *Mujeres en Venecia*, *La ventana indiscreta* o *Psicosis*.

Paralelamente a esta tendencia -denominada manierista por González Requena- que exaspera los principios que hasta entonces habían fundamentado el clasicismo, llegando a su cuestionamiento, se desarrolla otra que llamaremos "crepuscular", en la que algunos de los autores norteamericanos más importantes de las décadas anteriores, que han vivido el desarrollo del aparato clásico y han participado con vigor único en su formación y esplendor, miran hacia atrás y tiñen sus últimas obras, si no de una crispada autorreflexión formal -como en el caso de las obras de los directores nombrados unas líneas más arriba- , sí de una peculiar y única nostalgia respecto a un universo narrativo que lúcidamente ven, en puertas de la década de los 60, empezar a declinar. Una de las películas más importantes de esta tendencia es, sin duda, por lo que tiene de canto del cisne de un género como el *western*, poco menos que insostenible tal y como se había entendido en las cinco décadas anteriores, *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) de John Ford, donde la reflexión sobre el "estado de las cosas" a que ha llegado la visión del cosmos que propone el clasicismo se evidencia a través de una reformulación de los términos que hasta entonces han vertebrado la narración fílmica. Sólo hay que comparar, en primer lugar, la noción de viaje que anima por un lado el antepenúltimo largometraje de Ford y por el otro una obra como *La diligencia* (1939), que, en cierta manera representa el paradigma de una aventura del narrar en clave clásica. De la férrea estructura que tensa un viaje entre dos ciudades -dos hogares- , para que un grupo de personajes pueda encontrar, en el cerrado recinto

de un vehículo, el espacio ideal para tejer y llevar a una resolución (segura, definitiva, reafirmadora) la historia de sus miradas, de sus pasiones, de sus recorridos, a un dispositivo que, incluso habiendo nacido con las raíces muy arraigadas en el universo clásico, quiere mostrarse como abierta, o como mínimo enuncia el fin de este recorrido seguro de A a B que toda narración clásica había escenificado en la sombra de una estructura fundamental de viaje pasional, de tránsito entre dos espacios que modulan hacia el Uno.

La diligencia: el viaje como pretexto, como cruce de personajes donde las identidades quedan fijadas, constituidas con firmeza -hasta las últimas consecuencias- a lo largo del itinerario. Antes que nada, un microcosmos encerrado en un vehículo: pecadores redimidos en los momentos de peligro (un médico alcohólico recupera el respeto de los otros al salvar la vida a una mujer que da a luz, un jugador misántropo sacrifica su vida para salvar a la pequeña comunidad de viajeros que le acompañan) y, por encima de todo, una historia de amor: la de un pistolero que reencuentra el camino del hogar, al lado de una prostituta, tras ajustar cuentas con su pasado -los hombres que mataron a su familia- ; es decir, el hogar reconstruido sobre las cenizas de un primer hogar, tema inequívocamente clásico. De ciudad a ciudad, los protagonistas exponen sus identidades a la luz de un paisaje inevitablemente revelador -en el sentido fotográfico de término-, un paisaje que deviene clave metafórica del Otro (de los peligros que acabarían transmutando los protagonistas y otorgándoles una nueva personalidad estética -dramática- y social que pueda dar la trama por clausurada en todas sus vertientes)

El hombre que mató a Liberty Valance es concebido, así, como reflexión precisamente sobre este universo dramático que *La diligencia* sumariza de manera tan ejemplar. El *western* que Ford rodó en 1962 se enmarca en dos viajes que lo abren y lo cierran: nada que ver, sin embargo, con una concepción clásica de los itinerarios. Esta llegada y esta partida de los protagonistas son una llegada de la nada y una partida también hacia la nada: el único viaje que emprende verdaderamente el filme es un viaje hacia el pasado, a través de una diligencia polvorienta e inmóvil al interior de una habitación, como en un museo (una diligencia que podría ser la misma que transportaba a los protagonistas de *La diligencia* -incluso lleva la misma leyenda, "Overland" inscrita en uno de sus flancos-. Este vehículo, definitivamente retirado de un mundo que ya no es el suyo, es el motor de un viaje de imposible retorno al pasado de unos personajes que revisan una historia de amor: la historia de un error propiciado por una soterrada traición sentimental (el matrimonio del Senador Ransom Stoddard -James Stewart- con Hallie -Vera Miles- se ha edificado sobre un amor perdido -el de Hallie por el pistolero Tom Doniphon -John Wayne- que paradójicamente posibilita el triunfo de Stoddard, hombre de leyes, al acabar anónimamente con el bandolero Liberty Valance). La genialidad de Ford al tratar este material radica precisamente en dar la vuelta a toda la espesura pasional que esta trama enuncia, convirtiéndola en un lacerante y tristísimo viaje hacia el vacío: por eso, lo que habría de ser un primer intercambio de miradas amorosas entre los protagonistas se convierte, a la llegada del matrimonio Stoddard al pueblo donde transcurrieron los hechos para asistir al funeral de Tom Doniphon -muerto en la miseria- en una mirada de la protagonista hacia un espacio vacío. Hallie pide, inmediatamente después de bajar del tren, visitar la casa de Tom, y al llegar, ve los

restos de la habitación que muchos años antes éste había construido para ella, y que una noche incendió, seguro de haberla perdido para siempre. La tensión con que Ford escenifica esta mirada sin respuesta posible -lo único que queda es un espacio vacío que la mira, con unas flores de cactus que una vez Tom le regaló y que resumen el aliento traspasado de nostalgia que para ella representa la pérdida de Tom- pasa por una escenificación cuidadísima donde Ford recoge la llegada de la carreta en una bellísima panorámica que primero presenta el vehículo de frente y después desde detrás, con la granja al fondo. Una panorámica que resume, en consecuencia, un reencuentro -que no una reconciliación- con el pasado, donde el grave y solemne movimiento de la cámara parece querer resumir el recorrido de una mirada- la de Hallie que llega y transmitir toda la intensidad de esta mirada que pocos segundos después se desencadenará a través de la escisión entre dos planos (el de ella encima del vehículo mirando, el de la casa con el amigo que le recoge la flor de cactus) recordándonos que de la pasión extinguida no quedan más que unas ruinas que dejan ver el paisaje a través suyo.

Reencuentro, y no reconciliación: por eso Ford adopta la escisión (primero un plano general, y después un plano de ella y el de la casa) para mostrar una pasión condenada a permanecer perpetuamente desligada, abierta en su fisura insuturable entre una mirada pasional que interroga y la muda respuesta de un espacio despoblado del cual ya no puede surgir ninguna historia.

El adentramiento en el *flashback* que constituye el cuerpo del filme tampoco resulta gratificante ni útil para los protagonistas: este retorno a un pasado fantasmagórico no sirve para que ninguno de los seres que vivieron los hechos extraiga ninguna lección ni progrese hacia ningún lugar (la marcha final del tren no certifica nada que no sea la continuidad de la tristeza y el vacío, la inclusión en un círculo del que no podrán salir los personajes, unidos por una leyenda nacida de una gran mentira). No resulta nada sorprendente, en consecuencia que, en el interior del *flashback*, la llegada del joven Stoddard al pueblo donde viven Hallie y Tom quede señalada por un juego de planos-contraplanos que muestran el rostro del joven, apaleado por Liberty Valance, despertándose y viendo el rostro de Tom, el hombre que le ha salvado la vida y a continuación el de Hallie, la mujer que Ransom acabará por quitarle a Tom. En este triple intercambio de miradas se cifra todo el recorrido de la historia: significativamente, Ransom sólo mira un instante al hombre que le ha salvado, mientras que dedica un espacio más largo a la joven que le atiende solícita. De una escena como esta no puede ni podrá derivarse, en absoluto, ningún tipo de "happy end". Tom perderá a Hallie y ésta no dejará nunca de lamentar su error: el contraplano de Tom, insertado en medio de la mirada que Hallie y Ransom se intercambian por vez primera, quedará siempre presente, como la marca que impregna todo el recorrido del filme y las relaciones entre los personajes (todas las miradas de Hallie a lo largo del metraje sólo evocan la presencia querida de Tom y su pérdida).

Obra densa, atravesada de lacerante nostalgia por un cine que en 1962 ya no es posible - como la diligencia inútil, ahora convertida en recuerdo inmóvil de lo que un día fue acción, movimiento y, por qué no decirlo, pasión-, *El hombre que mató a Liberty*

Valance representa una de las cimas de la filmografía fordiana, donde el director, muy significativamente, quiso recuperar a los actores que habían presidido el esplendor de su carrera y que representaban una manera de hacer cine que intuía destinada a periclitar. Por eso exagera los dispositivos de puesta en escena hasta llevar el filme a unos límites donde la teatralidad, los largos diálogos, el increíble y casi irreal estatismo que preside toda la representación hacen que la obra acabe adoptando un carácter distanciado y revisionista, con una reconstrucción presidida por el escepticismo, la muerte anunciada de un universo estético y representacional que había configurado más de cuatro décadas de cine.

No ha de extrañar, en consecuencia, el hecho de que el penúltimo *western* de Ford se enuncie como una abierta representación: la revisión de una mitología desaparecida sólo puede transitar a través de imágenes en segundo grado, que muestran más cómo deberían ser las cosas que como son (consciencia lingüística que desborda la transparencia narrativa del clasicismo para derivar en un desdoblamiento crepuscular o manierista, tal y como sucedía, en otro orden de cosas muy diferente, en la representación diferida a través de la multiplicación de espejos en la obra de Douglas Sirk): la gestualidad de los actores -*Valance* representa casi la caricatura de lo que debería ser un bandolero, Doniphon parece un compendio de los personajes agresivos y heroicos que han presidido la mítica del *western* a lo largo de toda su historia-, la puesta en escena que investiga, con la ayuda de una fantasmagórica fotografía, los principales mecanismos que han sustentado un mundo cinematográfico -y aquí resulta fundamental citar el primer enfrentamiento de Doniphon y *Valance*, donde Ford los deja literalmente inmóviles a lo largo de interminables segundos uno en frente del otro, mientras Sttodard se mueve y habla entre ellos: los dos convertidos en efigie de estos valores opuestos, el Bien y el Mal, que han soportado hasta entonces todo un universo de códigos estéticos. Imágenes, pues, que mezclan la siempre límpida mirada fordiana con un perturbador "segundo grado" en la mirada, una representación que recorre los rastros de un lenguaje que ha abandonado para siempre la virginidad de las imágenes clásicas. Un discurso visual que, además, sirve para escenificar la historia de una leyenda falsa, recordada por unos personajes que surgen de la nada para recorrer un tiempo perdido y reintegrarse después en la ausencia de la que salieron, en un trayecto estéril que sólo sirve para abrir aún más las agrias heridas de la nostalgia. El tren que se lleva a los protagonistas al final de la película -de la misma manera que llegaron- constituye, lejos de la celebración de la continuidad clásica, la metáfora de este tránsito permanente, de un olvido formulado en el desarraigo, de la no resolución de una trama pasional mutilada y por ello permanentemente abierta, no a la continuidad del "happy end" sino al abismo de un vagar perpetuo: metáfora aún más valiosa si tenemos en cuenta que Ford la plantea a partir de un recurso narrativo tan esencialmente clásico como el del vehículo que se lleva a los protagonistas al final de la película. La utilización del vocabulario clásico para ir más allá es la clave definitiva del tratamiento crepuscular del universo fílmico aportado por la mirada fordiana en esta obra decisiva de la historia del cine.

El cruce de este mundo clásico con el cine europeo que comienza a dar sus grandes frutos, precisamente en el momento en que el cine americano llega a un punto álgido en

cuanto a la reflexión sobre el lenguaje y el medio cinematográfico, nos lleva a una relación que se establece entre: *a)* Un cine americano que lleva la semilla de un distanciamiento respecto a las reglas clásicas, efectivo pero nunca llevado radicalmente hasta sus últimas consecuencias, impregnado de autoconsciencia, i *b)* una manera de concebir el cine -la de los autores europeos- que precisamente por la libertad creativa que la anima desde su nacimiento, puede tomar el relevo a la investigación del clasicismo y, partiendo siempre de los hallazgos de los clásicos, puede hacer germinar la semilla que el cine americano gestaba, y llevar hasta términos extremos la búsqueda expresiva y narrativa inaugurada por los cineastas claves del clasicismo americano.

Un cruce de caminos: el final de los años cincuenta en el cine americano y el cine europeo

Singular recopilación de obras maestras la que ofrece el panorama de estos últimos años cincuenta, si sobrevolamos la lista de autores que a un lado y otro del Atlántico producen algunas de sus películas capitales, o bien inician su carrera con obras que innegablemente son un punto de referencia, en el breve paréntesis de seis años que va desde 1958 a 1963. La culminación -y en consecuencia también el principio del declive- del clasicismo norteamericano se corresponde, con el nacimiento y consolidación en Europa de un cine "moderno", reflexivo, liberado de la rígida estructura de producción y, en consecuencia, más flexible respecto a las categorías estéticas que vertebran los filmes. Un nudo creativo en el cual destaca de entrada la irrupción de la "Nouvelle Vague" francesa, constituida por una generación de críticos surgidos de *Cahiers du cinéma*: Godard, Rohmer y Truffaut, entre otros, inician sus carreras -con filmes muy emblemáticos, sobre todo en el caso de Godard- en este período, siempre con los ojos puestos en los grandes autores del cine americano (se puede decir que la primera gran reflexión sobre el clasicismo toma fuerza a partir de este momento). Sin salir de Francia, se han de tener en cuenta obras cruciales en el desarrollo de una narrativa moderna como *Hiroshima, mon amour* (1959) o *L'année dernière à Marienbad* (1961) de Resnais, *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, o las óperas primas *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut y *Le signe du Lion* (1959) de Eric Rohmer. Mientras tanto, en Italia, autores como Fellini o Antonioni dan obras claves en su carrera como són, respectivamente *La dolce vita* (1958), *Otto e mezzo* (1963) y la trilogía "de la incomunicación" formada por *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962); al mismo tiempo, Visconti llega a la cima de su aventura estética con *Rocco e suoi fratelli* (1960) y *Il Gattopardo* (1963) y Pier Paolo Pasolini abre su carrera cinematográfica con *Accattone* (1961). Luis Buñuel, por su lado, estrena sus dos grandes filmes de reconocimiento internacional *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962). Ingmar Bergman, paralelamente, ofrece en estos años su impresionante "trilogía sobre el silencio de Dios" *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962), *El silencio* (1963). Y desde el este de Europa, surgen nuevas voces que tendrán un gran peso específico en el mundo del "cine de autor": el polaco Roman Polanski (*El cuchillo en el agua*, 1962), el ruso Andrei Tarkovski (*La infancia de Ivan*, 1962) y el húngaro Miklós Jancsó (*Las campanas han salido hacia Roma*, 1958) realizan sus primeros largometrajes también dentro del marco de estas fechas.

Un límite y una frontera, en consecuencia, condensados en un cúmulo de obras que giran, a partir de puntos de vista muy heterogéneos, en torno a obsesiones comunes por la reestructuración y la reformulación de las pautas narrativas y estéticas que han posibilitado el cine hasta entonces: un grupo de autores -sobre todo en el caso de la "Nouvelle Vague"- que se autoconciben como auténtico umbral entre el "antes" y el "después" de un cine en inevitable proceso de transformación. Ciertamente, la cuestión europea no se agota en una simple operación matemática resumible en la ecuación "Cine Clásico + Autoconsciencia (desde fuera: desde Europa)= Cine Moderno"; el proceso abarca un cúmulo de preocupaciones e indagaciones iniciadas en tierras americanas, a partir de una serie de autores que, desde dentro del sistema clásico, sacan a la luz cuestiones cruciales que apoyan y dan forma y sentido al universo del clasicismo. Los nuevos cineastas europeos recogeran este discurso, pero no será este el único núcleo de partida: en la constitución de los múltiples acordes de las voces de la modernidad cinematográfica, se deberá tener siempre en cuenta las cuidadas partituras para una nueva visión del mundo a través del objetivo de una cámara elaboradas por un creador singular, revelador de nuevos significados y de una peculiarísima estética respecto al tratamiento de la realidad (postulada por el movimiento neorrealista en el cual -en principio- debe inscribirse): Roberto Rossellini.

El cine moderno y Rossellini

Lo dice Alain Bergala: "la Voyage est le premier filme moderne" (2). *Viaggio in Italia*, el filme al que hace referencia el crítico francés, rodado en 1953, constituye al mismo tiempo el anteproyecto de toda modernidad cinematográfica y la obra en la cual cristaliza una nueva postura sobre la narración fílmica, la manera de decir visualmente una historia y una realidad donde ésta se inscribe (o, mejor dicho, de donde ésta emana). Una visión que impregnará los postulados de todo el cine moderno europeo (en el centro, la "Nouvelle Vague" francesa), y que -no debemos olvidarlo- parte de esta peculiar operación con la realidad que se ha convenido en llamar "Neorrealismo".

Neorrealismo, con la investigación rosselliniana al frente, como punto de partida de la modernidad cinematográfica. Sin dejar de tener en cuenta que antes de la liberación, que por las formas fijadas en el discurso clásico, representa el cine de Rossellini (que nosotros tomaremos como paradigma que resume y lleva al límite el diálogo con la realidad abierto por el movimiento neorrealista) existen en Europa dos puntos de referencia emplazados en la obra de Jean Renoir -el llamado "cine en libertad" en palabras de François Truffaut- y pasando más desapercibido pero con un peso específico fundamental en la creación de un vocabulario y sintaxis netamente europeos (y, por tanto, periféricos a las líneas de fuerza del clasicismo americano), la breve pero intensa obra de Jean Vigo -que con filmes como *L'Atalante* (1934) o *Cero en conducta* (*Zéro en conduite*, 1933) instaure la pauta de un diálogo con la realidad que tiene como vértice una aproximación poética, mucho más que narrativa (de ahí el término "realismo poético", a menudo empleado para designar a este cineasta y a otros como Grémillon, Carné o Duvivier: grandes recreadores del universo acuático o nocturno de las ciudades francesas, en un claro homenaje a los espacios que la mirada del joven cineasta desaparecido dibujó con tanto lirismo en su corta producción).

Pero busquemos en Rossellini el auténtico origen de la modernidad cinematográfica europea: Rossellini y su *Viaggio in Italia* (que no en vano lleva la palabra "viaje" en su título: precisamente es el concepto de viaje narrativo el que creará la fractura entre la manera de ver y narrar del clasicismo y la del cine moderno).

El planteamiento a través del cual Alain Bergala ejecuta su aproximación a la obra parte de las circunstancias mismas en que ésta se produjo: el director y todo el equipo de producción se encontraron en Nápoles, con la finalidad de rodar una adaptación de la narración *Duo* de Colette. En aquel preciso momento se descubre que los derechos de la narración no están libres, y que por tanto es imposible rodar ese filme: de golpe, no hay guión sobre el cual construir un filme. Y, contra todo pronóstico, Rossellini decide hacer una película: será precisamente de esta circunstancia de donde acabará arrancando una nueva visión de la dramaturgia moderna. El autor de *Roma, città aperta* opta por hacerse con un "guión mínimo" que le permita trabajar en libertad respecto al acto mismo de hacer cine y a la manera en que el dispositivo cinematográfico se pone en contacto con la realidad existente (por eso Rossellini acabará reinventando las formas cinematográficas). Este vehículo mínimo, esta célula narrativa fundamental sobre la cual Rossellini bastará todo un filme es -no podía ser de otra manera- una historia de amor.

Un viaggio que es una historia de amor, la historia de un matrimonio inglés que se traslada a Nápoles para cerrar una transacción (la venta de una vivienda familiar): el contacto con la desnuda realidad del sur de Italia hará estallar una crisis latente en el seno de la pareja, que finalmente se reunirá de nuevo -casi milagrosamente- en el transcurso de una procesión religiosa que recorre las calles de Nápoles. A partir de este material -prácticamente tan esquemático como el que ha soportado diversas generaciones de clásicos-, el discurso de Rossellini consiste en el seguimiento de los trayectos de los dos protagonistas, por separado, a través del paisaje napolitano, en un itinerario que acaba enfrentando -como en el caso de los personajes de *El hombre que mató a Liberty Valance*- sus miradas con el vacío, en un ejercicio de concienciación que los devuelve no al pasado, como sucede en la película de Ford, sino que la imagen del vacío se encuentra literalmente en ellos en tanto que seres. No es pues, como sucedía en el cine clásico, ninguna férrea estructura de guión la que determina la instauración de la pasión como medida que rige el universo humano. Ni tampoco una puesta en escena que catapulte, con la precisión matemática de un mecanismo pasional, los cuerpos, las miradas, los seres, hacia un encuentro definitivo y seguro al final del filme. De hecho, la narración queda traspasada por la marca de la fragilidad, de la inestabilidad temporal (en relación al clasicismo podríamos decir: el tiempo no se orienta hasta el plano secuencia que cierra la película).

El espectador del filme, se ve obligado, por tanto, a rehacer el camino de retorno al lado de los protagonistas, hacia una pasión disgregada por el paso del tiempo y milagrosamente recuperada después de transitar la opacidad de un tiempo interior que les descubre el vacío: un tiempo que se dilata en un ocio perturbador (las visitas turísticas de ella, las escaramuzas sentimentales de él) que configura un trayecto

temporal muy alejado de la vectorialización propia del universo clásico.

En este trayecto la pasión se convierte en movimiento errático no orientado: por este motivo Bergala habla de una Ingrid Bergman "deambulatoria" en *Viaggio in Italia* (y en todos los filmes que la actriz nórdica protagonizó para Rossellini). Un personaje en perpetuo estado de inquietud y de espera respecto a una revelación inesperada, sin itinerarios o trayectos prefijados que den sentido a su movimiento físico y/o moral. Nos encontramos muy lejos, por tanto, de la hitchcockiana Ingrid Bergman que se rescataba emocionalmente en la ascensión de unos peldaños de luz en *Recuerda* o que se convertía en el objeto de un rescate cristalizado magistralmente en un lento, densísimo e interminable movimiento de descenso de una escaleras en *Encadenados* (1946). Esta Ingrid Bergman ancorada por Hitchcock en los mares de una mitología exacta y pasional hasta el delirio (estamos en un universo -el clasicismo- donde la herida de la pasión- el plano-contraplano- es la señal que ordena el cosmos, bajo las directrices del acto engendrador de unos dioses que se miran y crean, en una operación tan simple "como una frase musical"- diría Rimbaud- pero tan poderosa como la más desbordante de las cosmogonías clásicas), esta Ingrid Bergman instalada en medio de un universo centrado en la Mirada, queda enfrentada en *Viaggio in Italia* a un espacio y a un tiempo radicalmente diferentes, donde abundan los tiempos suspendidos, exteriores a la ficción, y donde la mirada debe seguir un aprendizaje: constituirse a través del contacto con la duración, con un tiempo necesario (permitiendo una mirada que deja, por tanto, de abastecerse de la fulguración del plano-contraplano: no hay lugar para la revelación directa -ingenua hasta el artificio- de la mirada como dispositivo percusor de la pasión en el cine moderno). Se ha de poner en juego el espesor temporal para que la mirada perciba el mundo, sin golpear en los objetos y los seres, transformándolos de manera indiscriminada: ésta es una de las condiciones que el cine moderno pone a la mirada para que ésta encuentre su sentido en la escenificación de un tiempo de los personajes que según Bergala es "vivant, tremblant, où se jouent les hésitations, le sentiment d'incomplétude, la vacuité, l'ennui, l'inachevé, le contingent, avec sa cohorte de doutes et d'angoisses, bref le présent vécu des protagonistes et du spectateur"(3).

Reformulación del papel de la mirada y, por tanto, reformulación ontológica del medio cinematográfico: Rossellini acaba atacando la isotopía y la autarquía del universo ficcional clásico, del universo imaginario homogéneo (porque la mirada deja de ser lo que había sido hasta entonces en el cine).

Viaggio in Italia es, ante todo, el itinerario físico y moral de una pareja de anglosajones que entran en contacto con una realidad que, contra todo pronóstico, los acaba transformando de manera radical. El recorrido dentro del filme de estos dos personajes (no en vano interpretados por dos emblemáticos actores del clasicismo norteamericano) se inicia con un recorrido dramáticamente vacío en el que no tienen importancia más que los hechos más insignificantes (una ocasional conversación banal, el choque de un mosquito en la luna del automóvil). Lo que se nos da en este inicio temporalmente vacío es, por tanto, la imagen de dos anglosajones mirando en paralelo una interminable carretera italiana: metáfora directa de todos esos filmes clásicos que se inician con vehículos en movimiento para visualizar el arranque de la propia narración.

Pero, de repente, la narración rosselliniana se halla en un paisaje donde el movimiento es vacío, desprovisto de un primario interés dramático (subrallado por el cansancio que sufren los mismos protagonistas y que provoca que a los pocos instantes de iniciarse el filme ella pida a su compañero que tome el volante del vehículo).

Alex -George Sanders- y Katherine -Ingrid Bergman- como dos miradas en paralelo: obviamente no puede haber un inicial intercambio de miradas, si se trata de un matrimonio -una pasión- institucionalizada hace tiempo (este inicial paralelismo en las miradas señala una dirección fundamental en el cine europeo: el análisis de las relaciones de pareja). De esta doble mirada que no converge en ningún punto surgirá precisamente una trama que escenifica los itinerarios divergentes de los dos protagonistas (que sólo se encontrarán gracias al aprendizaje procedente de sus recorridos en solitario con el último impulso de unas revelaciones localizadas en las ruinas de Pompeya y en la procesión por las calles napolitanas). Es en la secuencia de Pompeya donde se encuentra la imagen que nos indica que nos hallaremos lejos del clasicismo: se trata de un plano-contraplano de los dos protagonistas mirando los moldes de yeso de una pareja calcinada en un abrazo durante la catástrofe de Pompeya. Las dos imágenes que Rossellini pone en contacto -Alex y Katherine por un lado y, por el otro, los dos moldes de yeso- resultan perfectamente inversas en todos los aspectos: Alex y Katherine, dos figuras oscuras recortadas contra la blancura del cielo, miran hacia abajo. Los dos moldes de yeso, blancos sobre una superficie de tierra oscura, están encarados hacia arriba en inversión perfecta con la mirada de la pareja de turistas. Alex y Katherine, convertidos finalmente en personajes del cine moderno, descubren la pasión como solidificación, como vacío, como rastro perfectamente inverso de un pasado -y una pasión- que deben reinventar, una vez descubiertos -en perfecta reproducción a partir de una cavidad enterrada- los rostros de la inversión, de aquello siniestro que, por imperativos de índole muy diversa, había dejado enterrado -en un "off" obstinado y radical- el clasicismo cinematográfico.

Notas:

(1) GONZALEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sir.*, Madrid: Hiperión, 1986.

(2) BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Bruxelles: Editions Yellow Now, 1990, página 32.

(3) BERGALA, Alain. op.cit. página 35.

