

ALEMANIA AÑO CERO

PAISAJES DE UNA INFANCIA EN RUINAS

por Jose Manuel Hernández

NEORREALISMO: INFANCIA E HISTORIA

Durante la década de los treinta del siglo pasado, el cine en Italia había alcanzado un importante nivel de desarrollo gracias al interés que suscitaba en las instancias del poder fascista. La caída, propulsada por la II Guerra Mundial, de las estructuras de producción cultural y los mecanismos de difusión y propaganda de las ideas mussolinianas, permitieron el surgimiento de una generación de cineastas opuestos al fascismo, unidos entre ellos por una serie de constantes éticas y estilísticas: la apertura de su obra a un amplísimo espectro social y cultural, las ansias de reconciliación europea o la reflexión acerca de los males de la nueva sociedad por medio de un nuevo lenguaje cinematográfico que dará carta de naturaleza fundacional al neorrealismo.

A lo largo de su desarrollo, los cines se fueron poblando de calles y tramas asociadas a los conflictos derivados de la vida cotidiana (*Ladrón de Bicicletas*, Vittorio De Sica, 1949), al choque social que la modernidad llevaría al sur de Italia (*La Terra Trema*, Luchino Visconti, 1948) o a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial (*Roma, Ciudad Abierta*, Roberto Rossellini, 1945). Pero además, el neorrealismo va a hacerse eco

de la historia y la reflexión sobre el impacto de la nueva realidad surgida de la barbarie fascista, entroncándose a su manera con una de las preguntas clave a partir de las cuales se ha ido construyendo la teoría filosófica y artística de los últimos sesenta años del siglo XX: ¿Es posible el arte después de Auschwitz? Como sabemos, la crítica a la razón instrumental que Adorno y Horkheimer habían llevado a cabo en *Dialéctica del iluminismo* encuentra su culminación en los campos de concentración; allí, ese instrumento racional se entrega a lo destructivo a pesar de la pretensión, ya presente en los griegos, de construir a través de él la civilización y la cultura, revelando, como señala Adorno, todo el desconcertante peso de dicha aporía:

“Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la imperiosa crítica a él, es basura (...). Quien aboga por la conservación de la andrajosa y culpable cultura se convierte en cómplice, mientras que quien la rechaza promueve directamente la barbarie que demostró ser la cultura”¹



Con el horizonte siempre presente de la realidad italiana, la trilogía de la guerra de Rossellini se erige en reflexión sobre el pasado inmediato y la anatomía de su mal, insiriéndose así en el debate *adorniano* a través de un imperativo categórico que realza, si cabe, su valor por lo que tiene de respuesta inmediata al estado de cosas en el que la barbarie sumió a Europa: significar Auschwitz para que no volviese a ocurrir. Eso es al menos lo que se desprende de las dos primeras películas *rossellinianas* sobre la guerra: *Paisà* (1946) y *Roma, Ciudad Abierta*. Sin embargo, la tercera de ellas parece escapar de esa primera deriva para hacer hincapié en un cierto nihilismo: la derrota y la barbarie devienen el grado cero a partir del cual la dimensión ética constituye el alegato de un delito que quedará por siempre impune.

¿Qué es lo que realmente hace diferente *Alemania, Año Cero* (1948) de los filmes anteriores? El tema de la infancia, hacia el cual el neorrealismo parecía haber sentido desde el principio una particular inclinación, supone aquí el elemento nodal a partir del cual se irán desplegando una serie de constantes estilísticas, que tendrán como argumento estructural el vacío insoslayable que la destrucción que perpetra el nazismo abre en las conciencias humanas y en sus acciones. La presencia de los niños en el cine no suponía, en sí, ninguna novedad¹¹: el verdadero revulsivo, que cambiará de manera radical el imaginario infantil en el cine, está en cómo el neorrealismo mostrará la infancia, el insólito rol que ocupará en las tramas y, sobre todo la reciprocidad entre la mirada del adulto y la del infante. Un juego de espejos en el que la representación de la realidad redimensiona a menudo su proporción, adoptando la textura y los matices con los que los niños ven el mundo. La lista de películas de estética neorrealista que, de manera central o colateral, dan cuenta de esa realidad infantil es extensa: *I Bambini ci Guardano* (1943), *Sciuscià* (1946), *Ladrón de Bicicletas* (1948), *Roma, Ciudad Abierta* (1945), *Paisà* (1946) o *Bellissima* (1951). El Rossellini de *Roma, Ciudad Abierta*, encarnando en el cuer-



po del niño las consecuencias del horror y la destrucción bélica, le confía a su vez la esperanza futura y la concreción del testimonio; la última escena de la película (fig.1) se convierte en secuencia-símbolo de esa línea de lectura: un grupo de chicos se dirige, compungido y en silencio, hacia Roma, después de haber asistido a la fusilamiento del generoso Don Pietro. Sus ojos conservarán la imagen del cadáver del sacerdote, confiriéndoles la posibilidad de testimoniar el horror y luchar contra él en un futuro.

En *Alemania, Año Cero* se desprende un intento de establecer, a través del estatuto de la mirada del protagonista, la visión de un mundo física y moralmente en ruinas. La trama, ambientada en

ANATOMÍA DE UNA INFANCIA EN RUINAS

André Bazin fue uno de los primeros en reflexionar de manera profunda acerca del rol que jugaban los niños en las películas y de la importancia de esa doble mirada:

“¿Cómo el novelista, que utiliza las palabras de la tribu de los adultos, o el pintor condenado a fijar en una síntesis imposible ese puro comportamiento, esa duración cambiante, podrían pretender lo que la cámara nos revela: el rostro enigmático de la infancia? Ese rostro que os enfrenta, que os mira y que os escapa. Esos gestos a la vez imprevistos y necesarios. Sólo el cine podía captarlos en sus redes de luz y por primera vez ponernos cara a cara con la infancia”.ⁱⁱⁱ

El cine nos pone ante la mirada de la infancia, según Bazin; Rossellini irá más allá de la simple representación escópica para construir, a la par del paisaje que lo alberga, el proceso de la destrucción de la inocencia bajo la forma de una extrema apelación que, esta vez, no busca la conmiseración sino que pretende inocular en la colectividad el peso gravísimo de una responsabilidad, todo ello a través de la captación de un elemento clave en la constitución del personaje y su fuerza: el tiempo de la infancia. Es en ese sentido en el que la temporalidad conecta con Gilles Deleuze y su idea de la imagen-tiempo, núcleo central de roturas y continuidades entre el cine clásico y el que surgirá en la posguerra:

“La imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido, y un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra. Por estrechas que sean sus relaciones con el cine clásico, el cine moderno se pregunta: ¿cuáles son las nuevas fuerzas que trabajan la imagen, y los nuevos signos que invaden la pantalla?”.^{iv}



Figura I

el Berlín espectro en que se convierte la ciudad tras la caída del Tercer Reich, cuenta la historia de Edmund Koeler, un chico de trece años que vive en la penuria. En ese periplo existencial abocado al vacío, la mirada del niño deviene hilo conductor a través del cual se amplía la realidad de un microcosmos social (el de su familia y su entorno), paradigma universal de una infamia que permite la muerte de un adolescente que toma al pie de la letra los designios del régimen nazi: los débiles no tienen razón de ser. Es en este sentido en el que Rossellini, a través de un doble juego complementario, mira a la infancia, y, a la vez, nos obliga a mirarla.

Podríamos decir que en *Alemania, Año Cero*, esas nuevas fuerzas consisten precisamente en la capacidad de captar el tiempo de la infancia, un tiempo otro e inalcanzable en el que se ponen en juego, invertidos, los valores de la temporalidad adulta. Al respecto, la escena crucial que conecta esas dos intencionalidades, el largo paseo de Edmund por las ruinas de Berlín (fig. 2), se convierte en metáfora necesaria, encuentro audaz entre el rostro mancillado de la infancia y un director bajo el asedio de la conciencia del desastre. El mismo Rossellini poco después de la aparición de la película, sostuvo:

“Alemania, Año cero, para serle sincero, ha sido hecha únicamente para la secuencia del niño errante y solo entre las ruinas”.^v



Figura II

Aún así, el relato fílmico se aleja de cualquier intento moralizante: el narrador omnisciente no juzga, no exhorta a un castigo con el que purificar culpas; ni tan solo el efecto que en el catolicismo posee la confesión sirve aquí para nada; toda la trama, todos los diálogos, van a confluír en la escena del paseo silencioso, solitario y sin un ápice de interioridad del protagonista entre las ruinas de un delirio acorde con la barbarie. Y en ese trance de tiempo suspendido, de imágenes en las que la conclusión es imprevisible, Edmund lleva a cabo el gesto hacia el que la realidad lo ha abocado, suicidándose. Como sostiene Jorge Larrosa (2006), el

niño Edmund no permite ninguna proyección, ninguna identificación: su itinerario no traduce nuestros sentimientos, pero tampoco nuestras ideas ni valores; Rossellini no nos dice lo que hay detrás de los gestos del niño sino que se limita a mirar y mostrar. Pero ¿qué nos muestra? La escena que culmina con el suicidio de Edmund está repleta de gestos, y es a través de ellos, del misterio vacío que los mueve, que el nihilismo de carácter existencialista se expresa con toda la fuerza de la que es capaz la imagen cinematográfica. Ha desaparecido cualquier tentación melodramática, cualquier intento de captar la atención del espectador; de anticipar el desenlace, substituyéndolo todo por el intento logrado de reseguir la nada que circunda al protagonista. Una nada repleta de cadáveres que no vemos, de campos de concentración que no vemos, de deportación, miseria y muerte. Lo que implica pues ese año cero es una especie de grado cero en el que la libertad de los propios designios se hace insoportablemente vacía ante la avalancha de la pérdida definitiva y violenta de la inocencia. Como sostiene Rancière:

“Lo que hace actuar a Edmund es el descubrimiento vertiginoso del puro poder de hacer o no hacer lo que dicen las palabras de los otros, de ser el único responsable del acto, el único responsable de su venida al mundo. La película sería inofensiva si únicamente nos invitase a huir de los discursos peligrosos y a proteger una infancia sobre la que pesa un mundo en ruinas. Pero nada pesa sobre Edmund sino el peso aplastante de esa libertad de año cero. Del mismo modo que el catecismo nazi no puede producir el acto, los remordimientos no pueden producir el suicidio. En ambos casos no hay, en lugar de la causa, otra cosa que el vértigo, el atrayente vacío de lo posible ilimitado”.^{vi}

Desconocemos si Rossellini conocía *El Triunfo de la Voluntad*, la impresionante película propagandística nazi que Leni Riefenstahl rodó bajo los auspicios de Hitler durante la convención nacionalsocialista de Nuremberg en 1934. De



Figura III

ella se desprende una imagen de la infancia, de los rostros de la niñez, en profunda asonancia con esa gestualidad de *Alemania, Año Cero*, y una sospecha general que se cierne ante el espectador que compara ambos estadios de representación. Porque, a pesar del evidente contraste entre la alegría nerviosa que desprenden los niños de Riefenstahl, captados en un momento de éxtasis y contemplación del cuerpo deificado del fñhrer (fig. III), parece que un hilo, estrechamente conectado al devenir de la historia, vincula las dos antitéticas representaciones: como si el paso de los años tornase vuelco al vacío la sonrisa enigmática de los niños del nazismo, deviniendo, en *Alemania, Año Cero*, mueca desesperada y destructiva, a la zaga de una libertad absoluta en la que la elección es la nada que trae la muerte.

En ese pasaje, lo semireligioso deviene infierno, lo performativo se alza soberano y comunica lo indecible, y el cine, como sostiene Agamben, “*Devuelve la imagen a la patria del gesto*”,^{vii} reanimando las señales que parecían estar inmovilizadas en la fijeza de la representación pictórica y fotográfica, otorgándoles, a través de una particular temporalidad que se repite en cada nuevo pase, un nuevo movimiento. Pero ¿qué entiende Agamben por gesto? En primer lugar, el filósofo italiano diferencia claramente entre conducta y gesticulación; ésta última, desprovista de cualquier finalidad, es movimiento en esencia y sus razones se encuentran semióticamente encerradas en el acto en sí: ni antes ni después, ni afuera ni adentro. Es solo a través de él que es posible decir lo que se quiere decir: es intraducible. De ahí, insiste Agamben:

“El silencio esencial del cine (que no tiene nada que ver con la presencia o ausencia de una banda sonora) es como el silencio de la filosofía, exposición del ser-en-el-lenguaje del hombre: gestualidad pura”.

La relación entre filosofía y cine encuentra su proximidad en el gesto, núcleo centrífugo del cine que no consistiría en el dominio de la imagen estética sino en la esfera ética y política por excelencia de lo humano. Es a través del gesto que el fotograma adopta el carácter nemotécnico de toda historia, a la par que significa, gracias a la dimensión estética, la continuación lógica de la historia del arte.

El nihilismo a partir del cual Rossellini construye su alegoría de una infancia en ruinas, señalando las responsabilidades del mundo adulto, va a cumplir, a través del rostro del protagonista, la crucial tarea de cruzar interioridad e exterioridad, expresión del vacío de una máscara a imagen y semejanza de nada. Es precisamente en ese ámbito anatómico del cuerpo del infante en el que la película revela, con toda su fuerza, la unión fundamental de dos miradas: el rostro filmado, expuesto al espectador, clamorosa prueba de una nada insoportable por intangible, constituye a su vez el signo inconfundible de un sujeto que mira, que nos mira. Como dice Larrosa:

“Ese cara a cara con el rostro enigmático de la infancia no se refiere sólo a que el cine mire y nos enseñe a mirar los gestos y los rostros de los niños, sino que el cine se enfrenta y nos enfrenta a una mirada infantil sobre el mundo interpelando la nuestra, increpando al adulto a manejar lo inmanejable”.^{viii} (fig. IV)



Figura IV

Rossellini, pues, confiere a la cámara la función inexpugnable de cruzar; en el instante en el que dura la secuencia del suicidio de Edmund, la mirada del mundo adulto con la de la infancia, intento logrado de que se produzca una toma de conciencia a través de la cual poder refundar éticamente el mundo. En el espacio que deja la mirada entre el espectador y esa infancia en ruinas, casi en la sombra, pero crucialmente presente, emerge además otra contemplación: la del propio director que, renunciando a todo expresionismo, quiere devolver al fotograma el sentido ambiguo de lo real. Pero, además, ese tercer ojo se convierte por momentos en observador angustiado del rostro de la niñez en busca de una clave que le permita resolver el enigma siempre incomprensible de la muerte prematura de un ser infantil, convirtiendo así el arte en testimonio reflexivo de la catástrofe. ♦

ⁱ Cfr. Carl Friedrich Geyer (1985) *Teoría crítica*. Barcelona: Alfa

ⁱⁱ Para una sintética historia de la infancia en el cine véase Santagata & Carotti&Casadei&Tavon, *Cinema e Infanzia*. en *Letteratura e...*, bollettino monografico (2010), Laterza: Bari.

ⁱⁱⁱ André Bazin (1958/1998) *¿Qué es el cine?*. Rialp: Barcelona. Citado por Jorge Larrosa en *Niños atravesando el paisaje: notas sobre cine e infancia*. Educar la mirada : políticas y pedagogías de la imagen (2006) Buenos Aires: Manantial.

^{iv} Gilles Deleuze (1985/1987), *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

^v Roberto Rossellini (2000), *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.

^{vi} Jacques Rancière (2001/2005) *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

^{vii} Mezzi senza fine. Note sulla politica, Torino: Bollati Boringhieri, 1996

^{viii} op. cit pág.5