

¿Es posible una imagen bella después de Auschwitz?

Pedro Adrián Zuluaga

La célebre afirmación de Adorno de que resultaba imposible escribir poesía después de Auschwitz, a pesar de que fue reformulada más tarde, el cine moderno la tomó al pie de la letra, porque fue precisamente el cine el medio que reveló el alcance fáctico del totalitarismo, e hizo inmoral cualquier intento posterior de revisionismo sobre lo ocurrido en la Europa de la segunda Gran Guerra.

George Stevens, por encargo del gobierno norteamericano, registró, en colores y sin apenas asomo de culpa, la apertura de los campos de concentración. Estas imágenes, censuradas por las mismas entidades que las comisionaron, son el relato de viaje de un grupo entusiasta de soldados que filman, a través de una Europa en ruinas, pero liberada, desde Saint-Lo hasta llegar a Auschwitz, un límite que nadie había previsto y que conmociona al equipo de rodaje. La belleza o, para ser más precisos, la capacidad de perturbación de aquellas imágenes se debió sin duda a la inocencia con que se miró ese paisaje de muerte y desolación: la inocencia y el escándalo de una escena primitiva. Después vendrían, en blanco y negro,

Noche y niebla (1955) o *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais.

Independientemente de que en un caso (las imágenes de George Stevens) se tratara de la mirada inmediata y sin prevenciones de los norteamericanos, y en otro, *Noche y niebla* o *Hiroshima mon amour*, del acercamiento posterior y velado de los europeos, las pirámides de cuerpos amontonados y “los putrefactos cadáveres del fascismo y de la guerra”¹ supusieron para la conciencia de Europa un punto de no retorno y una pérdida de la inocencia que invalidó la posibilidad de reivindicar los paraísos perdidos o invocar la vitalidad romántica del paisaje natural. A cambio, el cine moderno, o “adulto y desilusionado” en palabras de Serge Daney, adhirió a la estética suspendida que gobierna las primeras películas de Rossellini y que supone, tal como lo muestra Gilles Deleuze, el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo.

En *Alemania año cero* (Roberto Rossellini, 1948), Edmund, un adolescente de catorce años, es incapaz de sobreponerse a la impotencia que le genera la contemplación de una Berlín

¹ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, p. 286.

devastada. La sensación de una libertad inaprovechable y su propio sentido de la degradación moral lo llevan al suicidio. Deleuze, pensando en Edmund y en los personajes del neorrealismo que heredan su imposibilidad para la acción y el sentimiento estancado de la propia libertad, escribe:

Por más que el protagonista se mueva, corra y grite, la situación en la que se encuentra desborda, por todas partes, su capacidad motora, le hace ver y escuchar aquello que de derecho no se corresponde con una respuesta o una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse a una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él².

El mismo Rossellini, en películas inmediatamente posteriores como *Stromboli* (1950), *Europa 51* (1952) y *Viaggio in Italia* (1953) que resumen su trabajo al lado de Ingrid Bergman, vuelve una y otra vez sobre la mirada pasmada de la protagonista, quien comprueba su imposibilidad de actuar frente a un paisaje que ha sido transformado por la experiencia de la guerra y que en pocos años se convertirá a su vez en el paisaje del nuevo capitalismo depredador. El teórico español Ángel Quintana describe también ese movimiento que se da en el cine posfascista:

La presencia en el nuevo cine de las sensaciones ópticas, como oposición al



Imagen de la película de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, Francia, 1959, 90'.

movimiento de la acción, provocó una nueva relación de extrañeza entre los individuos y las cosas. La dislocación de los sujetos con su entorno coincidió con el nacimiento de una determinada actitud de compromiso del cine frente a la realidad histórica. Un compromiso que se gestó en el seno de un nuevo paisaje, definido por el crítico Serge Daney como el paisaje de la no-reconciliación política y estética. Después del año cero se tomó constancia de una ruptura fundamental, puesto que los vínculos que unían al hombre con el mundo se rompieron, y ya no fue posible encontrar evidencia en el mundo³.

La falta de evidencia de la realidad que el cine moderno constata haciendo eco de la fenomenología, se resuelve, en el caso de Rossellini, en una dimensión de misticismo. La alienación y la particular

² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2, Barcelona, Paidós, 1987, p. 13.

³ Ángel Quintana, "El compromiso ético con la realidad: la apuesta del Neorrealismo", en *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 173-174.



Imagen de la película de Roberto Rosellini, *Viaggio in Italia*, Italia, 1953, 79'.

extranjería de Ingrid Bergman en *Stromboli* o *Viaggio in Italia* son, al mismo tiempo, conciencia de la falta y la alteridad, y reclamo de unidad.

Porque es precisamente en el seno de esa falta donde surge la promesa del cine como registro de la realidad. En una reacción emocionada al cine de este nuevo tiempo, el director francés Jacques Rivette escribió:

Puesto que es realmente en esas películas rápidas, improvisadas, con medios aleatorios y rodadas a trompicones, donde a menudo la imagen nos deja adivinar que encierra la única imagen real de nuestro tiempo. Y siendo ese tiempo también un bosquejo, cómo no reconocer de repente la apariencia básicamente esbozada, mal compuesta, inacabada, de nuestra experiencia cotidiana [...] Son la imagen irrefutable, acusadora de nuestras sociedades heteróclitas, sin armonía, deslavazadas. *Europa 51*, *Germania anno zero*, y esa película que podría titularse *Italia 53* [se refiere a *Viaggio in Italia*], igual que *Paisà* era

Italia 44. He aquí nuestro reflejo, un reflejo que no nos favorece en absoluto⁴.

Es entonces, en esa indeterminación de las cosas y los seres, donde tanto teóricos como directores encuentran la posibilidad de la belleza que el cine estaría llamado a revelar. Las más pugnaces ideas sobre el realismo del cine se dan en este contexto.

Pedro Adrián Zuluaga es Comunicador Social Periodista de la Universidad de Antioquia y Magíster en Literatura de la Universidad Javeriana. Se desempeña como profesor de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana y del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Editor invitado de *Cuadernos de Cine Colombiano No 13. Investigación e Historiografía* (Cinemateca Distrital, 2008) y editor durante siete años de la revista de cine *Kinetoscopio*. Participó como colaborador en el *Diccionario de Cine Iberoamericano, España, Portugal y América*, en proceso de publicación.

⁴ Jacques Rivette, "Carta sobre Rossellini" en: *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 60.