

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

A la espera de lo inesperado

Autor/es:

Zumalde, Imanol

Citar como:

Zumalde, I. (1998). A la espera de lo inesperado. Vértigo. Revista de cine. (13):114-123.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43065>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Un paisaje se presenta como un rompecabezas: colinas, rocas, valles, árboles, barrancos. Este desorden presenta un sentido oculto; no es una yuxtaposición de formas di-

Imanol Zumalde

A la espera de lo inesperado

ferentes sino la reunión en un lugar de distintos tiempos-espacios: las capas geológicas. Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, Octavio Paz.

Todo lo que existe en el universo es fruto del azar y la necesidad. Demócrito.

Cada cosa se refuerza, cuando está en su alcance, por perseverar en su ser. Spinoza

Para parte de la crítica cinematográfica de su tiempo (Guido Aristarco y su *Cinema Nuovo* a la cabeza) la filmografía de Roberto Rossellini describe una involución desde un cine comprometido estéticamente e ideológicamente con el momento histórico vinculado con el fin del fascismo, hasta una serie de películas plegadas a una suerte de ideario democristiano y reaccionario pero revestidas de la estética, llamémosle documentalista, característica del neorrealismo italiano. André Bazin promovió una visión totalmente contraria al poner su competencia analítica del lado del artista italiano. Para el crítico francés, los prejuicios políticos de los detractores de Rossellini impedían discernir la filmografía más esencialmente neorrealista (*Rossellini me parece el director italiano que ha llevado más lejos la estética del neorrealismo*) y, en defensa del director

italiano, sostiene que su propuesta se centra en la presentación de *actos puros* en profunda asociación con el escenario en el que se desarrollan. Esta comunión entre acontecimientos accidentales y el espacio en el que surgen (*convecernos sin dividir lo que la realidad ha unido*), enarbolada por Bazin como sustancia del neorrealismo rosselliniano, me parece fun-

damental para comprender *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Italia, 1953). En este sentido, este film puede leerse como el exquisito trabajo de seducción ejercido por una ciudad sobre una matrimonio foráneo.

Para argumentar esta última afirmación y, a un tiempo, abordar un estudio riguroso del film de Roberto Rossellini, considero que el análisis deberá valerse de dos disciplinas científicas a primera vista frontalmente disociadas del cine: la Geología y la Biología. El vínculo entre ambos ámbitos científicos y la historia que relata Rossellini en *Viaggio in Italia*, y no con el cinematógrafo como modo de expresión, se elucida en términos conceptuales. Los supuestos básicos sobre los que se articulan la Geología y la Biología modernas (sus respectivas formas de entender y emprender el estudio de su ámbito de investigación) pueden servir de referente semántico óptimo para una lectura particular (la mía) de dicho film. En lo sucesivo se aspira a articular una defensa coherente de la movilización de contextos científicos tan lejanos al objeto de análisis como contextos pertinentes de interpretación, o lo que es lo mismo, a sacar a la luz las estrategias puramente inmanentes de las que se vale este discurso concreto para designar estos dos referentes, en principio extradiscursivos, como elemen-



tos de ineludible consulta para una lectura "satisfactoria" de aquél.

Una puesta en escena esencialmente geológica

La remisión a la Geología en *Viaggio in Italia* es manifiesta, explícita (a la Biología, como se verá, no lo es tanto). La disciplina que, en su sentido más amplio, se ocupa de estudiar la formación de la Tierra, es inmediatamente convocada por el lugar en el que transcurren los hechos, la historia que nos cuenta *Viaggio*: la ciudad de Nápoles y su magnífico golfo. Este espléndido escenario natural, en el que se dan cita tierra firme, mar e islas (Capri), está mediatizado por la imponente presencia de un volcán, el Vesubio, que con el paso del tiempo ha ido modelando la fisonomía con la que el continente entra en contacto con el mar. Si, para decirlo en pocas palabras, la Geología se preocupa básicamente antes que de la descripción elemental de la superficie de la Tierra, de describir las fuerzas, fenómenos y materiales (lo oculto, lo subyacente) que han dado lugar al capricho discontinuo que es la orografía (el paisaje, la superficie, lo visible), parece lógico afirmar que la majestuosa presencia del Vesubio nos previene inmediatamente sobre una posible lectura "en clave geológica" de la historia que se nos cuenta y que transcurre en espacios aledaños al volcán¹.

Esta dialéctica entre lo oculto y lo visible, entre lo subyacente y lo manifiesto, que está en la raíz misma de la Geología (es, literalmente, la piedra angular de su epistemología), podría ser extrapolada, con lógicas matizaciones, a la puesta en escena de *Viaggio*. Matizaciones, sin duda importantes, pero que no inciden en lo esencial: **lo oculto y lo manifiesto geológicos se corresponderían con el fondo y la forma dramáticos,**

de tal suerte que, independientemente del explícito reclamo de la Geología como contexto de interpretación, ésta también constituye, en este caso en un nivel simbólico, una fuente de referencia temática.

Fuera de esa matización puntual, la epistemología geológica se reproduce en la puesta en escena y en el dispositivo temático de *Viaggio in Italia*. La explicación del comportamiento de las figuras o formas (de los personajes principales del film) tendrá su interpretación primordial en la lógica eterna de ese fondo, de ese escenario (ese decorado natural, geológico y social) sobre el que se recortan su presencia y sus acciones. Para justificar esta afirmación debo referirme ineludiblemente a la historia o argumento de *Viaggio in Italia*:

Alexander y Katherine Joyce, un anodino matrimonio inglés, llegan a Nápoles en su coche con el propósito de vender una casa que su tío Michel les ha legado en herencia. El encuentro con la ciudad desata inmediatamente discrepancias conyugales que, al parecer, la vida londinense había adormecido. Katherine se dedica a visitar el fabuloso catálogo turístico que ofrece la zona napolitana, a un tiempo que su marido, impermeable a los encantos de la ciudad *histórica*, procura disfrutar de la vida mundana. Las iniciales rencillas desembocan inesperadamente en una propuesta de divorcio de Alex, que es aceptada de inmediato por Katherine. Pero, arrastrados por la multitud en la procesión de San Jenaro, descubren el profundo amor que les une.

La organización dramática es diáfana: las figuras, las formas que se recortan sobre el fondo (los personajes) son casi exclusivamente dos, el matrimonio Joyce (Ingrid Bergman y George Sanders), mientras que el decorado, si bien unitario, podría discriminarse en fondo geológico-his-

(1) La sola presencia del volcán (a la sazón fenómeno caprichoso de la naturaleza, transformador significativo de la superficie terrestre, conducto de comunicación privilegiado con lo invisible –erupción de lo oculto–, emanador de fuentes de información copiosa –lava y cenizas– de lo desconocido), y la ubicación de toda la acción en un espacio geográfico absolutamente mediatizado por la caprichosa incidencia del mismo, nos advierte sobre una posible "erupción" (acontecimiento insospechado) en la historia que se desarrolla en ese entorno. Volveré sobre este particular. En otro orden de cosas, la omnipresencia del volcán es uno de los numerosos puntos de unión entre *Viaggio in Italia* y *Stromboli* (*Stromboli, terra de Dio*, 1949). Entre ambos films son detectables muchas afinidades estéticas (la isla de Capri y el volcán del Vesubio se dan cita en la isla volcánica de Stromboli, el protagonismo de Ingrid Bergman, etc.) y temáticas (la insularidad vital, el divorcio del personaje con su medio, etc.) lo que permite sugerir que el vínculo entre ambas destaca sobremedida en la filmografía de Rossellini.

tórico (el golfo de Nápoles, la Acrópolis, el Vesubio, Pompeya, etc.) y fondo social (el auténtico fósil societario que constituye la imagen de la vida napolitana que surge de la mirada de Kathy). Ahora bien, **lo interesante es la disociación que media entre el fondo y las formas**, entre el decorado y los personajes principales, de tal suerte que la historia esencial de *Viaggio* no será la de esas figuras en movimiento sobre semejante paisaje (la de la crisis matrimonial), sino, antes bien, **la del sometimiento de la voluntad de los personajes a los diseños y la lógica del fondo.**

Aunque en menor medida, la Historia también es reclamada por *Viaggio in Italia*. La ciencia de lo pasado, la disciplina que revive lo pretérito valiéndose de los vestigios que han llegado hasta el presente, tiene, si bien únicamente desde una perspectiva conceptual, la misma base epistemológica que la Geología: deducir lo inaprehensible (los acontecimientos pasados y su lógica) desde lo tangible². La visita al Museo de Capodimonte, al Templo de Sibilla Cumana y de Apolo, etc. permiten al personaje femenino descubrir, y este dato es fundamental, no ya una ciudad en su presente, sino un **inmenso fósil histórico que la abrumba desde un pasado remotísimo**. Este traumático encuentro *histórico* entre el presente y el pasado, entre dos culturas por entero divergentes, es un tema primordial del film estrechamente vinculado al de la disposición escénica, a la composición de figuras sobre el fondo. Literalmente es la figura que se sorprende del fondo, del decorado en el que está inmersa, que se siente fuera de lugar, y que finalmente se diluirá en él. Aunque sea adelantar extremos que posteriormente se tratarán con mayor detenimiento, el desenlace inesperado (milagroso) del film no es sino la representación, en tono místico, de la absorción de las figuras por parte del fondo (literalmente las figuras se hunden y diluyen en el decorado, en este caso social, en la masa de la procesión).

La oposición y disociación entre las figuras y

el fondo así como su postrera comunión sólo caben entenderse en clave geológica. El capricho de lo superficial (la imprevista reconciliación de los Joyce), como la aparentemente arbitraria orografía del paisaje, es un correlato de lo subterráneo, responde a las leyes de lo subyacente, a razones profundas, a la lógica eterna de lo "napolitano", al influjo del medio en los personajes. Siguiendo esta pauta, me detendré en la representación de este antagonismo y contradicción figura-fondo, para después acometer la comunión final de ambos.

Figura y Fondo, dos realidades distantes

En aras de la brevedad abordaré únicamente algunos de los momentos en los que la escisión entre los personajes, casi siempre Katherine, y el escenario en el que se sumergen se representa con mayor crudeza estética.

El film se inaugura con la imagen de un carretera vista desde el interior de un coche (vista frontal –parabrisas– y vista lateral –cristal de la ventana–). Estas imágenes, intrascendentes a primera vista, son un punto de partida doble: el inicio de una sucesión de acontecimientos en apariencia triviales y azarosos por igual, y el nacimiento de una dinámica que se respetará a lo largo de todo el film y que únicamente se subvertirá en la escena final: la de unos sujetos que asisten atónitos al espectáculo del inaudito paisaje geo-histórico y social napolitano. Esta primigenia posición de la cámara, la *ocularización* adoptada por el relato en este preciso instante (la imagen no es sino lo que ven los personajes), estatuye las cláusulas del contrato que el film impone al espectador: la ciudad que conoceremos, de la misma manera que la imagen primera que tenemos de la carretera está mediada por el cristal del coche, será el Nápoles mediatizado, filtrado y subjetivizado por la *mirada* de Katherine; literalmente un Nápoles visto por una turista, una burguesa inglesa obsesionada por sus problemas conyugales y sus deseos de maternidad³.

Siguiendo esa dinámica (personajes que, profilácticamente protegidos por el coche, se adentran en un paraje desconocido) el viaje es reiteradamente interrumpido por manadas de vacas que transitan por la carretera (la Italia profunda, rural, se interpone y ralentiza el periplo de los ingleses). La sugerencia es casi explícita: los personajes entran en un territorio en el que el tiempo se ha detenido (*le temps est aboli dirá Jacques Rivette*) o, cuando menos, transcurre más sosegada y quedamente.

Nápoles, espacio atemporal y eterno, acoge al matrimonio que no asimila tamaña detención. Cada conyuge traza su itinerario particular en ese museo global que es Nápoles.

(2) No en vano, tomadas así las cosas, la Historia no es más que la geología de lo social, del mismo modo que la Geología es sino una suerte de historia natural de la Tierra. Esencialmente ambas comparten el mismo objetivo aplicado, eso sí, a objetos disímiles. Como se verá más adelante, la Biología (la Historia o Geología de la vida) completará el fresco de las Ciencias de referencia de *Viaggio*.

(3) Desde esta perspectiva inmediata poco quedaría del proyecto neorrealista en *Viaggio in Italia*. No obstante, y siguiendo a André Bazin, el neorrealismo de este film (y de todos los de Rossellini) se manifiesta en otro nivel, más profundo que el de la mera mostración exhaustiva de una realidad externa. Dejaré a Bazin que lo explique: "El neorrealismo no se define por negarse a tomar posición acerca del mundo, ni a admitir un juicio acerca de él, pero sí supone una actitud mental: la realidad está siempre vista a través de un artista, y refractada por su conciencia (...). Sin duda, su conciencia no deja pasar toda la realidad, pero su elección no es lógica ni psicológica: es ontológica (...). Quizá me haré entender mejor con un ejemplo. Lo tomaré precisamente de *Te querré siempre*. El público se siente decepcionado por el film, en la medida en que sólo nos presenta Nápoles de una manera incompleta y fragmentaria. Esta realidad no es, en efecto, más que la milésima parte de lo que podría enseñar, pero lo poco que se ve, algunas estatuas del museo, varias mujeres en cinta, una excursión a Pompeya, un fragmento de la procesión de San Jenaro, posee, sin embargo, ese carácter global que me parece esencial. Es Nápoles 'filtrado' por la conciencia de la heroína, y si el paisaje es pobre y limitado, es porque esta conciencia de burguesa mediocre es en sí misma de una rara pobreza espiritual. El Nápoles del film no es, sin embargo, falso (cosa que, por el contrario, podría muy bien ser un documental de tres horas), sino que es un paisaje mental, objetivo como una pura fotografía y a la vez subjetivo como una pura conciencia" (BAZIN, André, *Qué es el cine*, "Defensa de Rossellini", Madrid, Rialp, 1966, Págs. 582-583).





Sigamos el de Katherine. Tras conocer la magnífica casa del tío Michael, sabedora del escaso interés de su marido por las riquezas culturales de la ciudad, Katherine, sola, se adentra en la ciudad en coche. La posición desde la que Katherine conoce Nápoles (me refiero a la ciudad en sí y no a los Museos y lugares histórico-culturales que lógicamente son recorridos a pie por la protagonista) es idéntica a la instaurada en el mismo inicio del film como canónica: desde el interior del coche, aislada y protegida de la realidad extraña que le circunda. El único momento en el que, en este caso ambos cónyuges, salen del coche y se separan de él en plena ciudad, en el primer momento en el que, a plena luz del día, se sumergen en Nápoles, se produce el *milagro*. Volvéré sobre este particular.

El primer destino de Katherine es el Museo Arqueológico de Capodimonte. Asombrada, conoce los rostros y la crueldad de Caracalla, César, Tiberio, Nerón, y admira numerosos tesoros escultóricos legados por el tiempo. Si algo trasciende de esta visita, y así se lo comunica a su marido posteriormente (*¡Y pensar que los hombres de hace miles de años eran iguales que los de hoy!*), es la impresión de escisión y desarraigo que causa en Katherine el interminable abismo temporal-histórico sobre el que se sostiene Nápoles, la tremenda *profundidad del pasado*, en suma (la distancia temporal se traduce en exclusión anímica). En este periplo por lo pretérito (la visita a un Museo Arqueológico o de Arte no contemporáneo es, *stricto sensu*, un viaje retrospectivo por el tiempo) destaca un momento, aquel en el que Katherine contempla la imponente escultura de Hércules. La posición que

adopta la cámara para representar ese instante es la mejor muestra visual de dicha sensación de sima temporal que atenaza a Katherine, amen de constituir una brillante metáfora del alejamiento y secesión entre dos Culturas, la italiana y la anglosajona: un ostentoso movimiento de cámara que recorre la espalda del gigante de piedra culmina a la altura de los hombros de Hércules; desde ahí puede apreciarse a una diminuta Katherine que observa a la milenaria divinidad pétreo.

Los siguientes destinos de este itinerario (un auténtico *Vía Crucis*) no harán sino ahondar en la escisión que media entre personaje (figura) y el Nápoles eterno que conoce (fondo). El próximo destino de la mujer (la ulterior *caída* en el pasado de su *Vía Crucis* personal) es la Acrópolis con los templos de Sibilla Cumana y Apolo. Tras cruzar la ciudad, nuevamente, en coche, el guía le indica el lugar en el que, después de abandonar la antigua ciudad de Troya, desembarcó Eneas. Dato "histórico", uno más de cualquier visita a unas ruinas, que perdería su *perspectiva* (no espacial sino) *temporal* a no ser por otro dato (referencia, punto de fuga), éste contemporáneo: Eneas desembarcó en el mismo lugar en el que, casi una década antes en el tiempo diegético (en la segunda Guerra Mundial), hicieran lo propio las tropas inglesas que liberaron Nápoles. Esta información, como la absoluta *contemporaneidad* de los rasgos faciales de los emperadores romanos de Capodimonte, revela a la mujer la hendidura temporal que intermedia entre su inmediatez subjetiva y la eternidad y constancia del decorado por el que transita.

Katherine, siempre sola, visitará posteriormente Campi Freglei, a pies del gran Vesubio. El mayestático símbolo de la perennidad, de la inmovilidad temporal napolitana le muestra sus misterios: la ionización de las Sulfaratas. Un guía le indicará el extraño fenómeno de la multiplicación del humo (de un cigarrillo, de una antorcha) al contacto con las emisiones gaseosas que afloran de las copiosas llagas del volcán, pero no le pro-



porcionará la interpretación física del hecho en sí. Entre gritos de asombro y extrañeza, Katherine comprueba ella misma ese prodigio cuya explicación permanece vedada para ella.

Al día siguiente, Natalie Burton, la anfitriona de los Joyce, pregunta a Katherine sobre la impresión que le ha causado la ciudad. La mujer contesta sin ambages: *Extraña*. Para mitigar en lo posible el hermetismo de la ciudad ante la forastera (para acercar al personaje a su decorado), Natalie propone a Katherine visitar juntas al día siguiente Le Fontanelle, las Catacumbas. Como aperitivo a la visita Natalie cuenta a Katherine una vieja costumbre napolitana vinculada a ese lugar: unir huesos de las catacumbas hasta completar un cadáver y dedicarle unas oraciones. Katherine no entiende semejante costumbre. A la mañana siguiente, en coche y acompañada por Natalie, se dirige a Le Fontanelle. Por primera vez tiene oportunidad de comentar con un lugareño lo que le sorprende del espectáculo cotidiano de Nápoles (la proliferación de embarazadas y altares callejeros, la belleza de los niños, un pobre

tiempo presente de la vida y el pasado inmóvil de la muerte que se dan cita en el mismo escenario desconciertan a Katherine. Pero el paroxismo de la sorpresa, de la escisión temporal que se manifiesta entre ella misma y su entorno, tendrá lugar en Pompeya.

Para visitar las Fontanelle, Katherine coge el coche sin permiso de su marido aun a sabiendas de que éste pudiera necesitarlo. Este hecho, aparentemente trivial pero que simbólicamente adquiere cierta trascendencia (el coche, además de ser un medio de transporte como cualquier otro, es, literalmente hablando, el lugar de observación -atalaya narrativo-perceptiva- adoptada por el relato para describirnos Nápoles), desencadena una discusión matrimonial en la que se habla abiertamente de divorcio. Repentinamente Tony Burton, marido de Natalie, les propone visitar Pompeya y logra convencer a la reticente pareja aduciendo la apertura de nuevos yacimientos arquitectónicos.

Llegados a la ciudad arrasada por la ceniza del Vesubio, los Joyce y Tony asisten a un asombroso descubrimiento: mediante el vertimiento de escayola líquida sobre huecos que aparecen en el mar de ceniza y polvo volcánicos, van surgiendo una figuras humanas de varios siglos de antigüedad. Una vez destapadas por completo, la pequeña audiencia comprueba que se trata de un hombre y una mujer abrazados. Este hallazgo, última parada en el *Vía Crucis* de Katherine, sintetiza todo el viaje iniciático que ha recorrido en solitario: el Vesubio, con su manto de lava y cenizas, ha conservado intacto el instante en el que entró en erupción hace más de dos mil años hasta ese preciso momento en el que, en un genuino gesto arqueológico, una llaga en la tierra



burro que arrastra una enorme carreta, etc.) Una vez en el interior de las Catacumbas, observa asombrada la enorme cantidad de cráneos y demás partes de la osamenta humanos que se apilan en las paredes del espacioso habitáculo, y la desazón de la forastera llega a su extremo cuando ve a Natalie arrodillada frente a un montón de huesos. Tras terminar la oración, explicará que lo hace en honor a su hermano muerto en Grecia y para la consecución de una gracia divina: concebir un hijo. Este matrimonio entre la muerte y la vida, consustancial, al parecer, a la idiosincrasia napolitana y que había aflorado también en el Museo de Capodimonte⁴, deja totalmente atónita a Katherine. Vida y muerte en simbiosis, el

(diminuto cráter) saca a la luz (a la superficie) la muerte (estación *termini* del Vía Crucis cristiano). El giro inesperado, la irrupción de la vida, la proporciona el gesto terminal de la pareja anónima y milenaria que se abraza en el segundo final. Esta suprema imagen del amor y la muerte fundidos, sumo además del afecto eterno, impacta en una Katherine que, hipersensibilizada a los gestos de amor ajeno, se abisma en una crisis nerviosa y abandona precipitadamente el lugar.

Su marido la acompaña. La cámara sigue al matrimonio por las quedas calles de Pompeya mientras ambos certifican los propósitos compartidos de divorcio. Juntos pero separados por unos metros de distancia y camino al coche, la

(4) El guía del Museo relata en tono jovial la sangrienta existencia de los emperadores romanos, a un tiempo que, poco después, la cámara se regodea en la mostración de la vida y del poderío sensual que emana de diversos grupos escultóricos.



mujer condensará en una sola frase toda la instantaneidad, fugacidad, singularidad, superficialidad y desarraigo que experimenta en ese escenario atemporal, profundo, insólito e inmóvil: *¡Qué breve es la vida!*

Esta patética expresión de alejamiento y escisión sentida no hacia su marido sino, antes bien, referida a la tierra que está pisando (el odio por su marido, como la aceptación del divorcio, no son sino una ruptura delegada, la sublimación de la inaguantable escisión que experimenta con el escenario o fondo histórico en el que se desenvuelve), el certificado de la confrontación entre el personaje y su decorado, entre el objeto y su contexto, tiene respuesta por parte de Alexander: *Por eso debemos aprovecharla*. Esta contestación resume, por su parte, toda la idiosincrasia del personaje masculino, su actitud vital y el resultado de su itinerario privado.

Insensible a los encantos histórico-artísticos de la ciudad y sus alrededores, Alex aprovecha la visita a Nápoles para conocer y disfrutar de la vida nocturna. No bien llegan al hotel, el matrimonio Joyce topa en su bar con una vieja amiga y su pequeña corte mundana. Esa misma noche Alex flirtea con ella. Aprovechando tanto el periplo por la ciudad de su esposa como el cada vez mayor distanciamiento conyugal, Alex se traslada a Capri con la cuadrilla de Marie. Allí intentará entablar relaciones con la mujer pero, ante una inesperada reconciliación de ésta con su marido, vuelve a tierra firme. Antes de regresar a casa de sus anfitriones donde ansiosa le espera Katherine, toma unas copas en un establecimiento y, al salir del mismo, sube al coche a una prostituta apostada en la salida. Tras mantener una críptica conversación con ella, retorna a casa de los Burton y se acuesta en la habitación contigua a la de su mujer. Al día siguiente, se sucederán la discusión con Katherine, la visita a

Pompeya y el milagro.

Como se verá, el periplo del protagonista masculino es mucho menos complejo que el de su *partenaire*, si bien comparten ambos la misma dirección simbólica: la constatación gradual y paulatina de la escisión con su decorado. En el caso de Alex esta secesión, inferior en intensidad dramática que la experimentada por su mujer, se manifiesta en exclusiva en su relación con el sexo femenino, y, en menor grado, en su relación con la vida mundana de la ciudad. Habitado, al parecer, al dinamismo de una gran urbe, el encuentro con Nápoles es vivido como una brusca parada, como si de un *impasse* vital se tratase (en una de sus primeras intervenciones camino a Nápoles afirma lo siguiente: *En este país el aburrimiento y el ruido se compaginan bien*). En reacción contra esa pérdida de vitalidad se sumerge en el Nápoles de los hoteles y *Night Clubs* en búsqueda de diversión y mujeres. Se barrunta que el interés primordial que le ofrece la vida londinense son las mujeres, de ahí que el fracaso con las mismas en tierras italianas (con Marie y la prostituta) sea interiorizado por Alex como un defecto consustancial a la ciudad y a sus gentes, como la confirmación y demostración fundamentales de su desapego espiritual para con el decorado.

La erupción simbólica: fusión figura-fondo

Toda esta dinámica, reproducida en dos periplos contiguos, no se agota en sí misma, sino que se constituye en antesala y prelude del milagroso *Happy End* con el que se clausura el film. Cuando la pareja, luego de abandonar Pompeya en automóvil y concretando ya los trámites del divorcio, se sumerja en ese mar de gente que observa la procesión de San Jenaro (genuino magma social en plena ebullición previa a la erupción), baje del coche (abandonando, por primera

TE QUERRE SIEMPRE

Viaggio in Italia (1953)

Director

Roberto Rossellini

Productor

Marcello d'Amico,
Mario del Papa

Producción

Italia Films S.G.C., Junior Film, Sveva Film, les films d'Ariane, Francinex.

Guión

Roberto Rossellini, Vitalia Brancati, con la colaboración de Antonio Pietrangeli

Director de Fotografía

Enzo Serafin

Música

Renzo Rossellini

Montaje

Jolanda Benvenuti

Decorados

Piero Filippone

Interpretes

Ingrid Bergman (*Katherine Joyce*), George Sanders (*Alexandre Joyce*), Anna Proclemer (*Prostituta*), María Mauban (*Marie*), Leslie Daniels (*Tony Burton*), Natalia Ray (*Natalia Burton*), Paul Muller (*Paul Dupont*), Tony La Penna (*Bartolo*), Jackie Frost (*Betty*).

Duración

85 minutos.

vez, el parapeto que le preservaba de la ciudad y entre en contacto directo con el Nápoles real, es decir, cuando se creen las condiciones que posibilitarán la fusión), apreciarán atónitos las muestras de devoción de la multitud mientras comentan, con incredulidad pagana, el comportamiento de la masa. Katherine, por un momento, intentará replantear su relación pero, ante la firme negativa de Alex, estalla nuevamente (*¡Te odio!*). En ese preciso instante, unas voces (*¡Milagro!*) provinientes de la procesión (voces procedentes del fondo magmático, del decorado popular, social en el que está inmersa la pareja de figurantes) desencadenan una corriente humana (seísmo, corrimiento de placas tectónicas, vertimiento de lava) que arrastra a Katherine separándola de su marido, abriendo un hueco, haciendo patente la hendidura desde la que surgirá la fuerza profunda y verdadera del amor: Alex, no sin esfuerzo, alcanza a su esposa y se intercambian un breve diálogo (Katherine: *Oh Alex, no quiero perderte*; Alex: *¡Katy!*). Aquí se intercalan las únicas imágenes que el espectador recibe del milagro, llamémosle, pragmático (un viejo que se lleva las manos al rostro y, por detrás, un joven que, con las manos en alto, porta sendas muletas), y un breve intercambio de frases confirmará el otro milagro simultáneo que, para discriminarlo del anterior, llamaré cognoscitivo (Katherine: *Dime que me amas*; Alex: *Te lo digo. Te amo*). La pareja se funde en un abrazo, el único del film, el definitivo.

Esta escena, a poco que se profundice en el planteamiento temático del discurso que culmina, constituye una auténtica erupción o seísmo que altera todo el planteamiento previo. Empleo, metafóricamente, terminología geológica para hacer más patente, si cabe, el sentido geológico del clímax planetado por Rossellini. La voluntad de los personajes, la lógica de su acción es arrastrada y diluída por el empuje del fondo, ese fósil social y ese milenarismo decorado basáltico que fagocita a las figuras y las cristaliza en su cimiento mineral. El Vesubio, esta vez por voluntad de San Jenaro, ha entrado nuevamente en erupción y ha vuelto a solidificar en ese momento irreplicable la más extrema muestra de amor de una pareja. Este gesto de amor sincero, el mismo que presentaba la anónima pareja de Pompeya⁵, nos da una idea cercana de la síntesis que constituye ese instante en la arquitectura del film: la ruptura del decalaje temporal y sentimental que mediaba entre los personajes y su decorado eterno, la comunión entre figuras y fondo, la simbiosis conclusiva entre los Joyce y el Nápoles real⁶.

La formalización de lo casual

Este final, que tantas suspicacias propició en su día en la crítica de izquierdas, sólo resulta ines-

perado (forzado) en una lectura superficial. Un estudio atento, cuando menos del dispositivo "geológico" de su puesta en escena, presagia un desenlace sólo relativamente imprevisto. La consumación milagrosa que clausura *Viaggio in Italia*, para seguir con la metáfora geológica y, a un tiempo, confirmar su validez, presentaría, al insertarse en la lógica del relato que culmina, un índice de predecibilidad semejante al asegurado por los modernos sistemas de medición y previsión geológicos a la hora de pronosticar o vaticinar la erupción de un volcán o un seísmo. Formulado de otra manera, el desenlace del film no contradice todo lo anterior; al contrario, se introduce perfectamente en la lógica del mismo hasta el punto de constituir su colofón menos imprevisto. **Todo el discurso previo al mismo** (que, por un lado, es el relato de la fragmentación gradual de un matrimonio inglés y, por otro, el de la instauración del azar como catalizador de la lógica de esa historia) **ex-**

Hace parecer contingente aquello que está sujeto a un férreo determinismo.

tiende pacientemente el basamento ético y formal, fabrica conscientemente las condiciones ideológicas y estéticas que racionalizará (hará razonable, plausible y verosímil) ese milagro.

En definitiva, y en un sentido figurado que me permitirá decir lo mismo en otros términos, quizá no más precisos, pero con seguridad más claros, es un discurso que metafóricamente se esmera por subrayar y destacar los perfiles y contornos de las figuras para que éstas sobresalgan y destaquen sobre el fondo⁷, y una narración que se empeña en implementar la distancia simbólica que separa los personajes de su decorado. Pero en virtud de esa "lógica geológica" la separación entre personajes y fondo impuesta por el devenir del film se elucida *anti natura*, y, en cuanto tal, es susceptible de ser alterada por el empuje de las fuerzas profundas (literalmente, por las fuerzas del fondo): la milagrosa avenencia final no es sino la reorientación de los acontecimientos a la luz (al influjo) de las fuerzas verdaderas, la de la gravitación universal o atracción de los cuerpos (el fondo atrae finalmente a las figuras).

Quedaría por examinar detenidamente la vertiente plástica y estética en la que se plasma y manifiesta esta lógica geológica implícita. Todo este discurso geológico que es el de la dialéctica de la determinación, la previsión y la certidumbre, en su superficie, en el eje sintagmático si se quiere, presenta la estética contraria: la de lo inesperado, lo súbito, lo azaroso. Todos los acontecimientos de la historia *parecen* fortuitos, autónomos respecto a cualquier determinación implícita, esencialmente azarosos. De esta forma, cubriendo todos los hechos con el manto de la eventualidad, el discurso asegura su eficacia persuasiva: **hace parecer contingente aquello que está sujeto a un férreo determinismo.** En lo sucesivo intentaré dilucidar la forma en la que Ros-

(5) La vinculación plástica y temática entre la escena del descubrimiento de la anónima pareja en Pompeya y esta última es patente: ese abrazo final remite, si bien no en términos estrictamente visuales (el abrazo de la pareja incinerada no es muy explícito, están tendidos en el suelo, etc.), sí en términos simbólicos a la escena de Pompeya. Desde este punto de vista, el final del film (imprevisto eclosión del amor) no es sino un eco ante todo temático y simbólico, pero también plástico, de un acontecimiento de una anterioridad muy reciente en la diégesis.

(6) La forma en la se planifica visualmente esta escena, no podía ser de otra forma, certifica lo dicho. Dos ostensibles movimientos de cámara (sendas grúas laterales de derecha a izquierda), uno antes de que se produzca la reconciliación y otro en ese preciso instante, que unen a la pareja con el fondo social en el que están directamente implicados por primera vez (comienzan ambos con la imagen del matrimonio y culminan con la imagen de la multitud) ponen de manifiesto el vínculo (inesperado entre figuras y fondo. En el plano final del film (un plano semifijo por cuanto presenta un ligerísimo movimiento hacia la izquierda en el que, con una orquesta al fondo, la mera humana transita sin solución de continuidad de derecha a izquierda de la pantalla) ya no es posible discriminar figuras, personajes: todo es fondo.

(7) Sobre este particular quisiera atraer la atención del lector hacia una sugerencia extraída del torrente de ideas, casi todas ellas excelentes, que Jacques Rivette plasmara en un soberbio texto consagrado a desagaviar este film (*Lettre sur Rossellini*, Cahiers du Cinéma, Auvril 1955, n° 46, Págs. 14-24). En la cuarta prueba que Rivette aduce para demostrar la "modernidad" de *Viaggio in Italia* podemos leer lo siguiente: "mais ce déséquilibre, cet écart des centres de gravité coutumiers, cette apparente incertitude qui vous choquent si fort secrètement, permettez-moi d'y retrouver encore la même empreinte, l'asymétrie de Matisse, la 'fausseté' magistrale de la composition, calmement décentrée, qui choque aussi le premier coup d'oeil et ne

révèle qu'ensuite son équilibre secret, où les valeurs jouent autant que les lignes, et qui donne à chaque toile ce mouvement discret, comme ici à chaque moment ce dynamisme retenu, la pente profonde de tous les éléments, toutes les courbes et les volumes de l'instant vers le nouvel équilibre, le nouvel déséquilibre de la seconde prochaine vers la suivante". Esta inestabilidad y desequilibrio recuperado y perdido sin solución de continuidad, que, muy lúcida-mente, Rivette considera de raíces matissianas, no es sino la perpetua inadecuación entre las figuras y el fondo, entre los personajes que no encuentran su sitio (su equilibrio) en el decorado. Nunca como aquí (¿Quizá en Matisse?) los problemas compositivos, el equilibrio inestable entre las formas y el fondo, transmiten con mayor nitidez y eficacia una escisión y heridura esenciales entre ambos.

(8) El diálogo que mantienen en Capri ambos personajes es lo suficientemente explícito a este respecto:

Alex: *¡Qué extraño es el destino! Si no hubiera ido al bar nunca le habría conocido. Cuando le vi, casi no noté su presencia. Y, en cambio, ahora su felicidad me importa* (le habla de usted).

Marie: *¡Soy feliz, muy feliz! Lo he aclarado todo con mi marido. ¡Estaba tan nerviosa por eso! ¡No puede imaginarse qué cartas nos hemos escrito! Mi marido escribe poco pero si quiere hacer daño a alguien, lo puede hacer con una sola frase. Pero ahora todo va bien. Volverá a Capri esta noche.*

(9) El diálogo, que se desarrolla en el interior del coche estacionado en una zona oscura y protegida, es el siguiente:

Alex: *¿Un cigarro?*

Mujer: *Sí (coge el cigarrillo y, tras mirarse en el espejo retrovisor, lo enciende). Hace dos noches murió una amiga mía. Era joven. Tenía treinta años. Estaba en un Night Club, apoyó la cabeza en la mesa y murió.*

A: *¿Murió?, ¿Cómo?*

M: *Ataque cardíaco. Tuvo un hijo hace siete meses.*

A: *Lo siento.*

M: *(Descansa su cabeza en el hombro de Alex) Si no te hubiera encontrado quizá me habría tirado al mar.*

sellini resuelve esta aparente contradicción.

La construcción argumental de la historia (la lógica del encadenamiento de los hechos) impone, desde su arranque, al azar como sumo legislador del devenir de los acontecimientos. Sin llegar al extremo de *Europa '51*, donde todos los incidentes de la vida de Irene Girard que la conducen a un manicomio surgen fortuitamente, en *Viaggio in Italia* todo lo que acaece a los Joyce parece dissociado de su voluntad, sometido al álea.

Inesperadamente su tío Michael muere legándoles una formidable villa en Nápoles; para extraer un rendimiento económico a ese bien heredado y no para satisfacer una necesidad voluntaria de visitar el norte de Italia, el matrimonio se dirige a la ciudad del Vesubio; ese viaje (despegarse de su *modus vivendi* londinense) les permite descubrir, en primera instancia, que son unos desconocidos el uno para el otro, que se quieren bien poco y que gustan de flirtear fuera del matrimonio, después, y, finalmente, que quieren divorciarse; por un encuentro fortuito en el Hall del Hotel, los Joyce entran en contacto con Marie; Alex intentará seducir a Marie, pero ésta le rechazará aduciendo un *inesperada* reconciliación con su pareja⁸; de vuelta a tierra firme, antes de volver al hogar de sus anfitriones donde espera impaciente su mujer, Alex topa con una prostituta con la que mantiene una conversación en la que ésta pone en su conocimiento sus propósitos de suicidio repentinamente abortados por la aparición de Alex⁹; el descubrimiento de la pareja entre las cenizas milenarias de Pompeya y la asistencia de los Joyce es fruto de la casualidad, como lo fue en su día la erupción del Vesubio (avatar que determina la fisonomía de toda la ciudad y, ló-

gicamente, el estado de la anónima pareja de cadáveres); el encuentro posterior de los Joyce con la procesión de San Jenaro es inesperado, tanto como el milagro del anciano que vuelve a andar y el de los Joyce que descubren su amor profundo. Por lo que respecta al periplo de Katherine por la ciudad y sus alrededores, todo él es, para enunciarlo de alguna manera, ajeno a su voluntad: las visitas al Museo de Capodimonte, a la Acrópolis con sus templos de Sibilla Cumana y Apolo, a las Sulfaratas de Campi Flegrei están dirigidas por el inevitable guía oficial del lugar (ellos serán los encargados de *determinar* el itinerario de la señora Joyce), mientras que la visita a las catacumbas de Le Fontanelle y a Pompeya es propuesta y comandada respectivamente por Natalie y Tony Burton.

Lo que Katherine conoce de Nápoles también escapa en cierto modo a su voluntad: siempre acomodada (y protegida) en el coche que le aislará de ese decorado viviente indómito e inaudito, asistirá al espectáculo vital que le ofrece la ciudad a

su paso (limpiabotas, monjas, carteles de PCI junto a curas en sotana, embarazadas, burros, niños, una entierro, etc.) La imagen de Nápoles que percibe Katherine está completamente mediatizada tanto por su obsesión natalista como por la casualidad del itinerario que su coche describe por las callejuelas napolitanas.

En resumidas cuentas **el encadenamiento de los acontecimientos escapa en apariencia a una suerte de determinación superior de modo que toda eventualidad y anécdota diegética asemeja ser guiada por el mismo azar demiúrgico** (imperio de lo arbitrario).

El trasfondo biológico: una ficción como la vida misma.

Como quiera que, movilizándolo que he convenido en llamar "lectura geológica", esos acontecimientos (desde la herencia recibida de un tío hasta la milagrosa reconciliación postrera) a primera vista azarosos resultan responder a una determinación profunda, a una especie de concierto del desorden (inexorablemente el fondo fagocitará a la postre a las figuras), cabe preguntarse si existe algún tipo de regulación subyacente en el devenir caprichoso de los acontecimientos naturales.

Desde *una mirada distante*, la evolución de las especies, incluida la humana, parece ser el resultado de infinidad de avatares de toda índole de

modo que nuestra fisonomía y capacidad intelectual, como las del resto de las especies animales y vegetales, es lisa y llanamente fruto del azar evolutivo (de la ingerencia del medio). Así las cosas, el comportamiento de los individuos (humanos,

animales, vegetales, etc.) es esencialmente libre, no respondería a ninguna necesidad reguladora, ni siquiera la de asegurar el futuro de la especie como prueban feacientemente tanto los índices negativos de crecimiento de población de nuestro entorno más inmediato como la desproporción natalista de los países superpoblados.

No obstante, la biología moderna cree que ese reino superficial de lo imprevisible en el que vivimos es recorrido por poderosísimas corrientes subterráneas que organizan y orientan todo ese caos aleatorio en una dirección prestablecida. Ese es el trasfondo determinista que ciertos biólogos contemporáneos barruntan tras la existencia, y para esta idea han consagrado el término de *Teleonomía*. Quizá sea Jacques Monod quien con mayor brillantez haya expresado este concepto.

Mas todo proyecto particular, sea cual sea, no tiene sentido sino como parte de un proyecto más general. Todas las adaptaciones funcionales de los seres vivos co-

Alex intentará seducir a Marie, pero ésta le rechazará aduciendo un inesperada reconciliación con su pareja

A: *¿No es un poco exagerado?*

M: *A lo mejor, pero lo habría hecho.*

A: *¿Por qué? Después de todo hay...*

M: *¿Dónde quieres que vayamos? ¿A tu casa? ¿Estás en el hotel? ¿Dónde me llevas?*

A: *A ninguna parte. Déjalo correr. Nos veremos otro día. ¿Dónde te dejas?*

mo también todos los artefactos configurados por ellos cumplen proyectos particulares que es posible considerar como aspectos o fragmentos de un proyecto primitivo único, que es la conservación y la multiplicación de la especie.

Para ser más precisos, escogeremos arbitrariamente definir el proyecto teleonómico esencial como consistente en la transmisión, de una generación a otra, del contenido de invariancia característico de la especie. Todas las estructuras, todas las *performances*, todas las actividades que contribuyen al éxito del proyecto esencial serán llamadas "teleonómicas".¹⁰

Abordado desde este punto de vista, el azar estaría dominado y sometido en último término a una especie de invariancia y de certidumbre teleonómicas de tal suerte que todo comportamiento u acción animal, sea ésta voluntaria o involuntariamente llevada a la práctica, constituiría una actividad orientada, coherente y constructiva. Incluso la teoría de la evolución de las especies de corte darwiniana, que parece dejar al azar parte sustancial del proceso evolutivo, caería bajo el influjo de este proyecto teleonómico. La selección natural no sería tanto la lucha fratricida por la vida como la regulación, en el seno de una especie, de la tasa diferencial de reproducción. Inclusive las mutaciones que pudiera experimentar un organismo por el influjo del medio estarían reguladas.

Las únicas mutaciones aceptables son pues las que, por lo menos, no reducen la coherencia del aparato teleonómico, sino más bien lo confirman en la orientación ya adoptada o, sin duda más raramente, lo enriquece de nuevas posibilidades.¹¹

Los acontecimientos dejan de ser singulares para convertirse en notas de un gigantesco concierto biológico que asegura el futuro de la vida (de las especies) sobre idénticas condiciones mínimas (perpetuando el mismo código cromosómico básico). Llevado al extremo todo ello desemboca en una situación, la del mundo natural, en la cual la singularidad está regulada según una normativa de exigencias esenciales rigurosas (*la perfección conservadora del aparato replicativo* a la que se refiere Monod).

Planteamientos muy semejantes son asumidos

en otros ámbitos científicos, lo que permite sugerir ciertos parentescos epistemológicos. En la Física y Matemática contemporánea, por ejemplo, la Teoría del Caos de Ilya Prigogine y la Teoría de los Fractales de Benoit Mandelbrot son, *mutatis mutandi*, al Principio de Incertidumbre de Werner Heisenberger lo que la Teleonomía es a la teoría de la evolución de las especies. Me explico.

El **principio de incertidumbre** formulado por Heisenberger, plenamente aceptado como propiedad fundamental del mundo natural por la física, postula que no se pueden medir los estados ni predecir los acontecimientos al ciento por ciento; siempre quedará una incertidumbre, cierto azar, por lo que en la ciencia solamente se podrá enunciar leyes en términos de probabilidad. Así las cosas, estaríamos en un mundo en el que no cabe hablar de objetividad ni siquiera desde postulados empírico-científicos (la revisión de la mecánica a la luz del principio de incertidumbre, labor culminada en 1920 por el propio Heisenberg, Erwin Schrödinger y Paul Dirac, daría lugar

En la Física y Matemática contemporánea, por ejemplo, la Teoría del Caos de Ilya Prigogine y la Teoría de los Fractales de Benoit Mandelbrot son, mutatis mutandi, al Principio de Incertidumbre de Werner Heisenberger lo que la Teleonomía es a la teoría de la evolución de las especies.

a la llamada **mecánica cuántica**¹²).

Benoit Mandelbrot, por su parte, a mediados de la década de los 70 dio con su Teoría de los Fractales una vuelta más a esa tuerca teórico-física al demostrar que, a determinada escala, la irregularidad de la

naturaleza, el azar, el caos o la incertidumbre, se mantiene dentro de una norma constante¹³. Asimismo, en la revisión fundamental que somete a la Termodinámica, Ilya Prigogine demuestra en esencia que en realidad los procesos en los que se genera orden a partir del caos son bastante frecuentes en la naturaleza¹⁴. El caos y el orden se darían cita en una suerte de desorden ordenado. Se descubriría la existencia de una norma (parece que es siempre la misma, si bien en distintas versiones¹⁵) subyacente al caos y, por tanto, el azar, la desviación de la norma, también estaría sujeta a ley. En la anarquía también se escondería un sistema regulador.

Si considero la Biología (el concepto de proyecto teleonómico como regulador del azar biológico) y no la Física y la Matemática (la Teoría de los Fractales, la Teoría de Caos, la Teoría de las Catástrofes, o del desorden en cierta medida prescrito y disciplinado) como contexto de interpretación válido para *Viaggio in Italia*, se debe a que el desencadenante fundamental del milagro final (la reconciliación de los Joyce) es el amor, y a que el amor tiene inmediatas implicaciones biológicas no tan explícitas en el ámbito físico y matemático. El amor humano presen-

(10) MONOD, Jacques, *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Barcelona, Barral Editores, 1970, Págs. 24-25 (Edición original: *Le hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970).

(11) MONOD, Jacques, *Opus Cit.*, Pág. 134.

(12) En palabras de Stephen Hawking (*Historia del tiempo*, Madrid, Planeta-Agostini, 1992, Pág. 84) "En general, la mecánica cuántica no predice un único resultado de cada observación. En su lugar, predice un cierto número de resultados posibles y nos da las probabilidades de cada uno de ellos. Es decir, si se realizara la misma medida sobre un gran número de sistemas similares, con las mismas condiciones de partida en cada uno de ellos, se encontraría que el resultado de la medida sería A un cierto número de veces, B otro número diferente de veces, y así sucesivamente. Se podría predecir el número aproximado de veces que se obtendría el resultado A o el B, pero no se podría predecir el resultado específico de la medida concreta. Así pues, **la mecánica cuántica introduce un elemento inevitable de incapacidad de predicción, una aleatoriedad en la ciencia**" (el subrayado es mío).

(13) Un objeto fractal es un objeto físico extremadamente irregular (el perfil de una costa, el de una cordillera, las formas de las nubes, la orografía de un país, etc.) Ordinariamente se considera que la forma de estos objetos que se encuentran en la naturaleza se debe al azar y, por tanto, que es imprevisible. Mandelbrot ha demostrado que estos objetos tienen tres propiedades: la pseudo-aleatoriedad (su forma es sólo relativamente imprevisible), su composición gradual (son formalmente irregulares, pero esa irregularidad se reproduce siempre en el conjunto y en las partes del fractal) y su carácter teragónico (presentan infinidad de aristas). Lo que me interesaría destacar aquí es la propuesta de cierta estabilidad en la aleatoriedad de la forma fractal que surge de las dos primeras.

(14) Prigogine distingue dos tipos de estructura: estructuras de equilibrio (en las que la diferencia está neutralizada y, por consi-

guiente, no se produce ningún cambio) y las estructuras disipativas (la falta de equilibrio entre sus elementos desencadena un proceso dinámico de intercambio de energía y de materia). El interés de la *nueva* Termodinámica posterior a Prigogine radica en que las fluctuaciones propias de las estructuras disipativas culminan dando lugar a un nuevo orden; el alea y el determinismo cooperan en la creación del cambio; el azar y la necesidad (en la feliz expresión de Monod) no se oponen sino que se aúnan para dar fruto a un sistema, de modo que el cambio se reduce a la simple adaptación del sistema al medio. La inestabilidad constituye un proceso cuasinecesario en el desarrollo de la estructura. La regularidad subyace en la irregularidad, un orden venidero gestiona el caos.

(15) Junto a la Teoría de los Fractales, la versión matemática la constituiría la Teoría de las catástrofes de René Thom (las catástrofes –la ruptura del orden y la estabilidad– acaban tomando forma); la versión sociológica la tenemos en las ideas de Nikolas Luhmann (las sociedades complejas requieren de cierto grado de inestabilidad para asegurar su “orden”); la versión metereológica la tenemos en las investigaciones del científico norteamericano Edward Lorenz (las turbulencias atmosféricas son imprevisibles pero responden a cierto “método”); etc.

(16) Encontrar un orden en el azar les parece un ejercicio delegado de intervención divina sin caer en la cuenta de que, antes bien, se trata de una constante natural

ta, junto a la vertiente espiritual –amor platónico-, un correlato fisiológico –amor carnal– (hay quien los considera inseparables); por esta senda entramos directamente en el terreno de la Biología y de la perpetuación de la especie humana (Los Joyce se reconcilian seducidos por las leyes naturales de lo eterno –del fondo geológico y social de Nápoles– pero, ante todo, para llevar a cabo aquel acto que da sentido a la existencia: la procreación). Y, fundamentalmente, por que considero que la lógica profunda que gobierna la historia de Rossellini (aquella que sostendría la “lectura geológica” subyacente arriba planteada) es la misma que la que regula la Biología: el laxo control teleonómico del azar.

En este contexto, la reconciliación de los Joyce en la procesión de San Jenaro puede interpretarse como un acto predeterminado, como una *performance* teleonómica o, si se quiere, como un acontecimiento regulado por las intrincadas redes de interacciones constructivas (geológicas, biológicas) diseñadas por el discurso (y, también, por el mundo real). Nada más lejano al *Deus es máchina*, ni más próximo a lo plausible y lo verosímil. *Viaggio in Italia* es el film más realista que pueda ser concebido porque su verismo de superficie descansa sobre una objetividad esencial, porque ha sabido sacar a la luz y hacer suya la lógica profunda que regula la naturaleza en su sentido más amplio (la determinación del azar).

Este tipo de planteamientos (teleonómicos en Biología, fractales o de estabilidad en el cambio

en Física y en Matemática, trascendentales en arte) conducen, casi de forma inevitable, a planteamientos filosóficos cercanos a un determinismo de tipo humanista, cuando no abiertamente religiosos. No obstante, extremo éste que no fue detectado por la crítica que rechazó el film por “involucionista”, incluso en una lectura (también reclamada por el texto) que juzga el primero (lo verosímil) a la luz del segundo (lo verdadero), el texto se sostiene con extraña seguridad. Liberado de la rémora que supone cualquier convicción previa (la ideología de izquierdas, por qué no), Rossellini afronta la realidad consciente de esa intervención inevitable. Su único mérito (el más laboriosamente accesible) ha sido el de **abordar modestamente ese magma creativo que es la vida interviniendo y seleccionando la misma a la manera en la que la Naturaleza regula biológicamente el mundo natural**. De esta forma la correlación entre el mundo y el arte se dilucida en un nivel superior, yo diría que conceptual. Rossellini descubre y lleva a la práctica ante el completo desconocimiento de sus críticos¹⁶, las claves (Biológicas, teleonómicas) que proporcionan el máximo grado de identidad entre el mundo del arte y el mundo natural. No puede sorprender en ningún caso al atento espectador ese final apoteósico, extremadamente vital y bello; constituye un trozo de la realidad, de la vida misma, y quizá, con sólo girar nuestro cuello a derecha o izquierda, podamos observar el mismo gesto amoroso en la butaca contigua. ☺