

NIÑOS ATRAVESANDO EL PAISAJE. NOTAS SOBRE CINE E
INFANCIA

Jorge Larrosa

“No hay ninguna búsqueda de naturalidad, pero tampoco ninguna idea de aquello a lo que deberían parecerse. Son lo que son y no sonríen. No se quejan, y la cámara no los compadece”.

Jean Baudrillard.

“La infancia: rodillas y labios apretados”

Dominique Sampiero.

Hablar o escribir sobre cine es muy difícil. Se plantea, obviamente, un problema de traducción. ¿Cómo traducir a palabras lo que no está hecho de palabras? Cuando oímos o leemos cosas sobre cine, habitualmente tenemos la sensación de que no se pasa de los aledaños, de las inmediaciones, de los alrededores, la sensación de que lo que queda elidido de las palabras, quizá por inalcanzable, es precisamente el cine. Es muy posible que allí donde no se puede decir nada empiece justamente el cine. Es muy posible que el cine o, dicho de otro modo, la dimensión propiamente cinematográfica del cine, lo que hace que el cine sea cine y no otra cosa, esté, justamente, en aquello que sólo se puede decir con el cine, que no se puede decir de otra manera, o con otros medios, o con otros lenguajes. Es muy posible que lo importante, en una película, sea justamente lo que no se puede traducir en palabras y, por tanto, lo que no se puede formular en términos de ideas.

Ni palabras ni ideas. Lo que no quiere decir que el cine no nos haga hablar o no nos haga pensar. Roland Barthes tiene un hermoso texto que se titula “Salir del cine” y que está dedicado a las estrategias que los espectadores ponen en juego para hablar de una película. Por otra parte, toda la tradición del cine-fórum ha estado dirigida a explicitar, a través de la conversación, lo que sería el contenido de ideas de un film. Pero ahí lo fundamental de la experiencia, lo que la experiencia debe propiamente al cine, queda la mayoría de las veces inexpresado. Ni palabras ni ideas. Eso es obvio. Pero no está de más recordarlo frente a todos los que siguen haciendo como si el cine no fuera otra cosa que un pretexto para la conversación o un vehículo para el pensamiento. La pregunta, entonces, es ¿de qué está hecho el cine?

Podemos decir, para empezar, que el cine está hecho con imágenes en movimiento en las que, a veces, se incrustan palabras y sonidos. Y con esas imágenes móviles a las que se incorporan palabras y sonidos, el cine, a veces, sólo a veces, cuenta una historia. Digamos que el cine es el arte de lo visible que, gracias al movimiento, se habría dado la capacidad del relato. Y también, sin duda, otras muchas capacidades, muchas de ellas aún desconocidas. Nadie ha dicho que el cine sea sólo un artefacto de contar historias.

Si el cine es un lenguaje completo, y yo creo que lo es, y si existe algo así como una escritura cinematográfica, como decía Astruc en un texto justamente famoso titulado “La cámara-bolígrafo”, entonces el cine debe ser capaz de incorporar todas los géneros de escritura ya existentes (el relato, la poesía, la confesión, el diario, el ensayo, etc.) así como de inventar otros nuevos. Y debe ser capaz también de tratar todos los asuntos habidos y por haber: psicológicos, sociológicos, políticos, antropológicos, históricos, filosóficos, etc.. De todos modos, independientemente de que se pueda hablar o no de una escritura cinematográfica, e independientemente también de que sea posible clasificar las películas según los géneros literarios con los que están emparentadas o según los asuntos de los que directa o indirectamente tratan, lo específicamente cinematográfico del cine no está ni en la correspondencia de su estructura formal con otras artes ni, desde luego, en lo que podrían ser sus contenidos. El cine es otra cosa. Y es otra cosa por la especificidad de su materia sensible. Es verdad que el cine es una síntesis de artes diversas: la literatura, la pintura, la fotografía, la música, el teatro. Es verdad que el cine está cerca de ese universo que hoy en día se nombra con la palabra “audiovisual”. Es verdad que el cine ha estallado en formas enormemente diversas y heterogéneas. Pero quizá podría decirse para no atascarnos que, en el cine, de lo que se trata es de la mirada.

1.- Cine e infancia.

En el cine, de lo que se trata es de la mirada, de la educación de la mirada. De precisarla y de ajustarla, de ampliarla y de multiplicarla, de inquietarla y de ponerla a pensar. El cine nos abre los ojos, los coloca a la distancia justa y los pone en movimiento.

A veces, hace eso enfocando el objetivo sobre los niños. Sobre sus gestos, sobre sus movimientos. Sobre su quietud y sobre su dinamismo. Sobre su sumisión y sobre su indisciplina. Sobre sus palabras y sobre sus silencios. Sobre su libertad y sobre su abandono.

Sobre su fragilidad y su fuerza. Sobre su inocencia y su perversión. Sobre su voluntad y su fatiga, sobre su desfallecimiento. Sobre sus luchas, sus triunfos y sus derrotas. Sobre su mirada fascinada, interrogativa, anhelante, distraída.

El cine mira a la infancia. Y nos enseña a mirarla. La primera cita será de André Bazin: *“El niño no puede ser conocido más que desde el exterior. Es el más misterioso, el más apasionante y el más turbador de los fenómenos naturales. ¿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”*.

El cine nos pone cara a cara con la infancia, dice Bazin. Primero, con el tiempo de la infancia. Pero no con el tiempo exterior, con el tiempo medido, con el tiempo abstracto, sino con el tiempo interior, con esa temporalidad vivida que Bergson llamaba duración y a la que continúan refiriéndose todos los que tratan de hacer una ontología del cinematógrafo, Gilles Deleuze por ejemplo, entre los más grandes, cuando desarrolla la idea de la imagen-tiempo. El cine capta tiempo y, a la vez, construye tiempo. A veces, el tiempo de la infancia, ese tiempo otro y casi inalcanzable que, según Henry Michaux citado por Alejandra Pizarnik, o según Alejandra usando palabras de Michaux, es un *“tiempo fisiológico creado por otra combustión, por otro ritmo sanguíneo y respiratorio, por otra velocidad de cicatrización”*.

Segundo, el cine nos pone cara a cara con el comportamiento de la infancia, con su movimiento, con su corporeidad, con su gestualidad propia. Esa gestualidad que sólo puede ser conocida desde el exterior, que sólo puede ser vista pero no comprendida. Giorgio Agamben decía que *“el elemento del cine es el gesto y no la imagen”*. Al darse la capacidad de captar la dinámica de un gesto sin condensarla en una instantánea, como haría la fotografía o la pintura, el cine no sería tanto la escritura del movimiento, como indican las raíces griegas de la palabra “cinematógrafo”, y como sugiere también Deleuze

en la idea de la imagen-movimiento, sino la escritura del gesto. El cine, dice Agamben, es el arte que “*devuelve las imágenes a la patria del gesto*”. Como si reanimase los gestos que parecían estar inmovilizados en la fijeza de la representación pictórica o en la fotografía del instante. Como si les diese de nuevo movimiento, como si los incrustase en el tiempo. Pero ¿qué es un gesto?

La primera operación que hace Agamben es separar el gesto de lo que sería una conducta dirigida a un fin, como el caminar para ir de un sitio a otro, y separarlo también de una conducta que sería su propio fin, como la danza. El gesto sería un medio desprovisto de finalidad, no una finalidad pura, sino un medio puro, un movimiento puro o un puro movimiento. El gesto no tiene causa ni finalidad. De ahí que no haya nada detrás del gesto o más allá del gesto que de alguna manera lo explique, que no haya nada fuera del gesto que nos diga lo que el gesto dice o lo que quiere decir. El gesto, para Agamben, sólo se dice a sí mismo, sólo muestra lo que no puede, ni quiere, ni sabe ser dicho o, en otras palabras, el gesto no significa nada, el gesto no tiene nada que decir. De ahí, insiste Agamben, ese “*mutismo esencial del cine (que nada tiene que ver con la presencia o la ausencia de una banda sonora)*”, esa “*exposición*” sin trascendencia, en el sentido de que no se refiere a nada que esté fuera de ella misma, esa pura inmanencia, esa “*gestualidad pura*”.

Y ¿qué más apropiado que la infancia, literalmente la que no habla, para probar la capacidad de esa mudez, de esa exposición sin trascendencia, de esa pura gestualidad silenciosa que no dice nada? El mismo Agamben dedica uno de sus libros, *Infancia e historia*, la exponer la idea de una in-fancia del hombre precisamente como mudez, como silencio, pero no como una mudez que, en el hombre, precedería al lenguaje, una incapacidad de hablar que sería poco a poco abandonada para entrar en el lenguaje, sino como una mudez que coexiste originariamente con el lenguaje. Desde ese punto de vista, la in-fancia no es anterior o independiente del lenguaje sino que es constitutiva del lenguaje mismo, pero como una diferencia insalvable entre el lenguaje y lo humano. La in-fancia del hombre no es otra cosa que aquello que en el lenguaje no puede ser dicho. Para Agamben, “*lo inefable es en realidad infancia*”. Y quizá este texto no sea otra cosa que un intento de poner en conexión ese mutismo esencial del cine del que hablaba Agamben, ese mutismo que nada tiene que ver con que haya o no banda sonora, con esa inefabilidad esencial de la infancia, con esa inefabilidad que no tiene que ver

con que los niños hablen o no hablen. La infancia calla. Pero, al mismo tiempo, la infancia se expone, es ella misma exposición. Podríamos decir entonces que la infancia se calla en sus gestos. Y que el cine nos da la imagen de esos gestos sin significado, de ese silencio.

Tenemos pues los tiempos de la infancia, esos tiempos radicalmente otros a los que ya no podemos, de ningún modo, acceder. Y tenemos también los gestos de la infancia y el silencio de la infancia, esos gestos silenciosos que no son otra cosa que ellos mismos, esos gestos que no dicen nada. Además, todavía siguiendo a Bazin, el cine nos encara con el rostro enigmático de la infancia. Un rostro que nos enfrenta, nos mira y nos escapa.

El rostro, junto con el gesto, es también lugar de exposición, de revelación. El rostro es el lugar del aparecer, pura apariencia. Es lo más descubierto pero, al mismo tiempo, es también lo más misterioso. Todo está expuesto en un rostro, que es pura apertura, pura exterioridad, todo está vuelto hacia fuera, pero al mismo tiempo todo está oculto, cerrado, vuelto hacia adentro. El rostro muestra y oculta. Muestra lo que oculta y oculta lo que muestra. Todo está ahí y, al mismo tiempo, todo se escapa. Y también sin decir nada.

Por otra parte, un rostro no es sólo algo que se ofrece a la mirada sino que también, y sobre todo, mira. Por eso esa 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, a lo que sería una mirada infantil sobre el mundo. Citaré ahora a Wim Wenders: *“Creo que si hablase de la imagen que tengo del niño, eso sería lo contrario de lo que espero de un niño. Lo que los niños no han perdido, eso es quizá lo que se puede esperar de ellos. Su mirada, su capacidad de mirar el mundo sin tener necesaria e inmediatamente una opinión, sin tener que sacar conclusiones. Su modo de ver el mundo corresponde, para al cineasta, con el estado de gracia. Eso es lo que espero de un niño, esa apertura”*.

Es como si el cine no sólo mirase a los niños, sino que tratase de acercarse a una mirada infantil, intentase reproducir, o inventar, una mirada de niño. A veces el cine da a ver el mundo, lo real, desde los ojos de un niño. Por ejemplo, cuando coloca la cámara a la altura de los ojos de un niño. Y cuando son los ojos de un niño los que dotan a lo visible de sus cualidades perceptivas o emocionales. Sólo el cine puede hacer eso en la simplicidad de

dos planos consecutivos. Primero, un niño que mira. Luego, lo que ese niño está mirando. Y luego el silencio que lo dice todo.

En la cita de Wenders de lo que se trata, me parece, es de desautomatizar la mirada, de liberar los ojos, de aprender a mirar con ojos de niño. El niño es el portador de una mirada libre, indisciplinada, quizá inocente, quizá salvaje, el portador de una forma de mirar que aún es capaz de sorprender a los ojos. El adulto, por su parte, es el propietario de una mirada no infantil, sino infantilizada, es decir, de una mirada disciplinada y normalizada desde la que no hay nada que ver que no haya sido visto antes. Y es el niño el que enseña al adulto a mirar las cosas como por primera vez, sin los hábitos de la mirada constituida. Wenders hablaba de una mirada sin opiniones, sin conclusiones, sin explicaciones. De una mirada que simplemente mira. Y eso es quizá lo que hemos perdido. Es como si todo lo que vemos no fuera otra cosa que el lugar sobre el que proyectamos nuestra opinión, nuestro saber y nuestro poder, nuestra arrogancia, nuestras palabras y nuestras ideas, nuestras conclusiones. Es como si solo fuéramos capaces de miradas concluyentes, de imágenes concluyentes. Es como si todo se nos diera a ver cubierto de explicaciones. Y de lo que se trata en el cine, en el mejor cine, dice Wenders, es de producir una mirada limpia, una mirada purificada, una mirada, quizá, silenciosa.

En una conferencia que dictó en Buenos Aires, Alain Badiou habla del cine como de una transformación de la impureza en pureza. O, mejor, como del arte que es capaz de arrancar algo de pureza en el interior de una impureza fundamental. Podríamos decir que en la vida corriente, en la televisión, en el peor cine, nos encontramos siempre con imágenes demasiado llenas, demasiado sucias, demasiado contaminadas. En las imágenes con las que está tejida nuestra vida cotidiana siempre hay demasiadas cosas. Y es como si el cine fuese un arte más bien negativo, un arte que trata de purificar la imagen, de limpiar la imagen, de simplificar la imagen, de vaciar la imagen. Su ideal, dice Badiou, *“es la pureza de lo visible”*. Pero no produciendo imágenes abstractas, ideales, descontextualizadas, sino imágenes bien concretas, materiales, sensibles, singulares. Pero extremadamente puras, o purificadas, en el interior mismo de esa concreción, de esa singularidad. El punto de partida del cine, dice Badiou, *“es la impureza de su material. ¿Cuál es ese material? El mismo mundo contemporáneo y las imágenes de ese mundo”*. El cine trabaja sobre la impureza del mundo y sobre la impureza, también, de las imágenes del mundo, sobre la impureza de lo que podríamos

llamar también la imaginería o el imaginario, para tratar de extraer, de esa impureza, un poco de pureza.

Por último, y sigo todavía desgranando la cita de Bazin, la mirada de un niño también nos mira, nos enfrenta. La mirada de los niños, a veces, se dirige a nosotros. A veces nos interroga, a veces nos interpela, a veces nos pide una correspondencia, una respuesta. No necesariamente una acción, o una palabra, sino una respuesta. Una respuesta que también puede ser un gesto, o una mirada, tal vez atónita, tal vez serena, tal vez responsable, tal vez impotente, tal vez cansada, pero quizá, en su esencia, silenciosa.

Ese rostro enigmático de la infancia de que hablaba Bazin, puede funcionar y de hecho funciona como una problematización sensible de todos los estereotipos con los que hemos construido nuestra imagen de la infancia. Ese comportamiento puro de la infancia, gestualidad silenciosa de la que hablaba Agamben, puede funcionar y de hecho funciona como una especie de agujero negro en el que se abisman nuestras palabras y nuestras ideas, nuestros actos, y nuestras mejores intenciones. Ese punto de vista infantil del que hablaba Wenders, ese estado de gracia que construye lo visible desde la altura de unos ojos de niño, puede funcionar y de hecho funciona como una problematización sensible de nuestra propia mirada. Y ese cara a cara con la infancia puede funcionar, y de hecho funciona, como algo que nos está dirigido. Y que nos exige una respuesta. La mirada de los niños nos exige, al menos, que nosotros encaremos esa mirada, que nosotros, también, demos la cara. La nuestra. La que a lo mejor se nos cae, o se nos debería caer, a veces, de vergüenza.

Nada más arrogante que querer ponerse en el lugar de un niño. Nada más arrogante que tratar de comprenderlo desde su interior. Nada más arrogante que intentar decir, con nuestras palabras de adulto, lo que es un niño. Pero también, nada más difícil que mirar a un niño. Nada más difícil que mirar con ojos de niño. Nada más difícil que sostener la mirada de un niño. Nada más difícil que estar a la altura de esa mirada. Nada más difícil que encarar esa mirada.

2.- Imágenes silenciosas de la infancia.

He empezado diciendo que es muy difícil hablar sobre el cine, porque el cine no está hecho de palabras. Y creo que lo mismo podría decirse de los niños. Que aquello que la infancia tiene propiamente de infancia es algo

inalcanzable con el lenguaje, algo radicalmente ajeno a nuestras palabras y a nuestras ideas. Lo cual no quiere decir, desde luego, que los niños, el silencio de los niños, no nos haga hablar y no nos haga pensar. Pero es muy difícil que nuestras palabras y nuestras ideas estén a la altura de ese silencio.

A veces, tengo la sensación de que todos nuestros juegos verbales, esos en los que decimos lo que sabemos de los niños y lo que deberíamos hacer con ellos, no son otra cosa que tentativas de protegernos del silencio de los niños, de mantenernos a una confortable distancia. No sólo nos llenamos la boca de palabras y, algunos de nosotros, llenamos infinidad de páginas de ideas, sino que, incluso, tenemos la pretensión de saber de qué hablamos. Los niños callan, nos enfrentan con su silencio, con sus gestos y con su rostro, con su mirada. Y como ese silencio nos reta y nos angustia y nos escapa, tratamos de sonorizarlo, de hacerlo hablar, de cubrirlo con nuestras interpretaciones y con nuestros significados. Nosotros somos alérgicos al silencio, estamos marcados por una obsesión de inteligibilidad, por un imperativo de sentido. Queremos comprender a los niños, aunque para eso tengamos que cerrar los ojos. Necesitamos que la infancia signifique algo, aunque para eso tengamos que renunciar a mirarla. Puesto que la infancia no habla, hay que hacerla hablar. Como su silencio nos oprime y nos angustia, hay que recubrirlo de cualquier sentido que nos permita sentirnos seguros. Como los niños callan, tenemos que interpretar esa mudez.

Pero, a veces, el cine trata de reencontrar ese silencio original de la infancia, pero no para hablar de él o para hacerlo hablar sino para mantenerlo como silencio. Trata de capturar en sus redes de luz esa expresividad muda de la infancia.

En lo que sigue, voy a referirme a dos de esas imágenes cinematográficas en las que se produce ese cara a cara con la infancia del que he estado hablando hasta aquí. Se trata de secuencias silenciosas en las que parece que el tiempo se dilata, se estira, se hace sensible. Se trata de secuencias en las que se produce una especie de suspensión del relato para permitir una mirada en tránsito hacia una contemplación pura. Se trata de simples composiciones visuales, subrayadas por la música, de un movimiento infantil, de un gesto de infancia, de un rostro de niño. Puesto que pertenecen a una película, y a una película que cuenta una historia, esas secuencias tienen un carácter narrativo, pero, a la vez, suspenden el relato y lo orientan hacia su resolución silenciosa. Es como si tuvieran una función significativa pero de tal naturaleza que, a la vez, interrumpe el orden de la significación. Se trata de

secuencias en las que lo que está en juego es la mirada. Se trata de imágenes que utilizan todos los recursos visuales y sonoros para producir, simplemente, el silencio.

3.- Un niño camina entre las ruinas.

El niño se llama Edmund Kéller y las ruinas son las de Berlín, nada más terminar la guerra. La película se titula *Alemania, año cero*. La filmó Roberto Rossellini en 1947 como culminación de la trilogía de la guerra, inmediatamente después de *Roma, ciudad abierta* y de *Paisa*. Alemania, año cero. Un país que podría ser cualquier país. Un año que podría ser cualquier año. Un niño que podría ser cualquier niño. Algo ha terminado, pero no ha terminado del todo: el nazismo, aunque enmascarado, continúa activo, y los efectos de la guerra siguen vivos en los cuerpos y en las conciencias de la gente. Algo sigue su curso: aunque sea con enormes dificultades, las personas entierran a los muertos y se afanan en seguir viviendo. Algo está a punto de comenzar, pero puede que nada comience: tal vez no haya escapatoria para la miseria económica y moral en la que se vive, tal vez esa miseria cancele esas posibilidades de comienzo que están inscritas en la infancia. Año cero, como todos los años. Un niño camina entre las ruinas. Pantaloncitos cortos y piernas muy blancas y muy delgadas. Un niño perdido y sólo que ya no sabe adónde va. Rossellini lo dijo así: *“Alemania, año cero, para serle sincero, ha sido hecha únicamente para la secuencia del niño errante y sólo entre las ruinas”*.

Naturalmente hay una moraleja, quizá demasiado evidente. La película comienza con un largo plano secuencia sobre la ciudad destruida sobre el que se inscribe un anuncio de lo que será el mensaje de la película: el efecto perverso de las ideologías sobre la inocencia de la infancia y la necesidad de reaprender el amor a la vida. Edmund va a cometer un doble crimen: va a matar a su padre inducido por las palabras de su antiguo maestro nazi sobre la ley de la naturaleza que exige eliminar a los débiles; y se a va a suicidar al ser incapaz de soportar la culpa. En relación a la buena conciencia de los espectadores, la película parece estar dirigida a que pronuncemos otro de esos “nunca más” inofensivos y consoladores de los que están hechas muchas de nuestras renunciadas. Pero aquí no se trata de moralejas ni de mensajes ni de buena conciencia, sino de cine. Reducida a su argumento, *Alemania, año cero* no pasa de ser otro melodrama moralizante más. Si a eso añadimos que la película está dedicada a un hijo de Rossellini muerto en

Barcelona un año antes, la lectura sentimental se produce casi automáticamente. Pero el cine es otra cosa que una sinopsis argumental. Y otra cosa que el enlace posible entre la biografía y la ficción. Además, no está nada claro que Edmund sea de esos niños que hacen lo que se les dice. No está claro tampoco que su último gesto, el arrojarse al vacío, esté motivado por la culpa. Y, desde luego, el artista Rossellini no proyecta en el suicidio de Edmund, que es cualquier cosa menos lacrimoso, su dolor por la pérdida del hijo. Ni pedagogía pervertida, ni culpas imposibles de redimir, ni expresión dramática y dramatizada del dolor de un padre. En *Alemania, año cero*, se trata sobre todo de ese cara a cara con el rostro enigmático de la infancia del que hablaba Bazin. Y eso gracias al modo como el artista mira y nos da a mirar los gestos infantiles de ese niño que camina entre las ruinas. Citaré otra vez a Bazin: *“El misterio nos asusta y el rostro de un niño provoca un deseo contradictorio. Lo admiramos de acuerdo con su singularidad y sus características específicamente infantiles. De ahí el éxito de Mickey Rooney y la proliferación de las manchas rosadas sobre la piel de las jóvenes vedettes americanas. (...) Pero, por otra parte, quisiéramos protegernos contra el misterio y esperamos inconsideradamente que estos rostros reflejen sentimientos que conocemos bien, precisamente porque son los nuestros. Les pedimos signos de complicidad y el público se pasma y saca sus pañuelos cuando un niño traduce los sentimientos habituales en los adultos. De esta manera, queremos contemplarnos en ellos. (...) Con muy raras excepciones, los films sobre niños especulan a fondo con la ambigüedad de nuestro interés por esos hombres pequeñitos. Reflexionando un poco se advierte que tratan la infancia como si precisamente fuera algo accesible a nuestro conocimiento y a nuestra simpatía: han sido realizados bajo el signo del antropomorfismo. (...) La profunda originalidad de Rossellini consiste en haber rechazado voluntariamente todo recurso a la simpatía sentimental, toda concesión al antropomorfismo”*

Lo que Bazin nombra con la palabra antropomorfismo es, en primer lugar, la proyección sentimental, fundamental en la lógica del melodrama. El hecho de que siempre se nos diga lo que siente o lo que piensa un niño. Esas lágrimas de ojos grandes o esas sonrisas de rostros luminosos siempre subrayadas por una música tramposa. Esas palabras demasiado obvias en la que se nos dice qué es lo que pasa en el interior del niño. Pero Edmund no permite ninguna proyección, ninguna identificación. Simplemente lo vemos, a la distancia justa, la que marca su alteridad, la que respeta su

misterio. Rosellini se limita a mostrar el rostro, los gestos y las acciones de Edmund, pero sin darnos en ningún momento sus sentimientos, sus pensamientos, sus emociones. No hay ninguna caracterización psicológica de Edmund, que se mueve como si se tratara de un personaje sin interioridad.

Pero el antropomorfismo que la película rechaza no es sólo sentimental, o psicológico, sino que es también de signo ideológico y moral. El itinerario de Edmund no traduce nuestros sentimientos, pero tampoco nuestras ideas, ni nuestros valores, ni siquiera esa buena conciencia que es la forma más elemental y más inocua de nuestras posiciones ideológicas o morales. Rossellini no nos dice lo que hay detrás de los gestos del niño, pero tampoco trata de convencer al espectador o de demostrarle alguna cosa. Rossellini se limita a mirar, y a mostrar. Nada de seducir al espectador, nada de anticipar lo que debe pensar o lo que debe sentir, nada de anticipar un resultado moral, nada de trucos didácticos. Lo que no significa que el suyo no sea un cine educativo en el sentido más noble de la palabra, ese que no puede confundirse con dar lecciones.

Vemos a Edmund moverse en un determinado mundo físico y humano, material y moral. Tras el plano secuencia de la introducción hay un cementerio y, enseguida, un niño rubio y flaco trajinando con una pala demasiado grande para él entre un grupo de hombres y mujeres que trabajan quejándose del esfuerzo y del hambre. En las primeras escenas vemos a Edmund trabajando de sepulturero y rechazado por no tener la edad reglamentaria. Lo vemos también junto a un caballo muerto al que un grupo de hambrientos va a trocear, y también es expulsado. Después de una caminata entre las ruinas, Edmund llega a casa. Un agente está controlando el gasto de la luz. Enseguida nos enteramos de que se trata de una vivienda en la que su dueño ha sido obligado a albergar a varios grupos de miserables. Alrededor del agente, el grupo humano numeroso y amontonado muestra sus divisiones. Políticas, porque entre los refugiados hay una mujer que estuvo exiliada durante la guerra y a la que los demás vecinos tratan de espía. Pero la división es también económica y moral. Todos desconfían de todos. Todos temen a todos. Todos acusan a todos. Apenas algún gesto de solidaridad, entre unas gentes atravesadas por ese egoísmo elemental y sin escrúpulos producido por la dureza de la lucha por la supervivencia. Edmund oye lo que parece ser una cantinela en la casa: *“la culpa es de los Kéller... esa vieja momia... ese enfermo que gasta demasiada agua caliente... ese viejo inútil”*. Inmediatamente, cuando pasa al cuarto donde vive, nos enteramos de que

Edmund es el sostén de la familia: una madre muerta, un padre enfermo, un hermano que no puede salir de casa por miedo a que la nueva policía descubra su militancia en las juventudes hitlerianas y su pasado en algún regimiento especial, una hermana que aún espera a su novio preso y que alterna con los soldados ocupantes a cambio de algunos cigarrillos que después cambia por patatas.

Más adelante, veremos a Edmund engañado en su primera tentativa de vender algo en el mercado negro. Lo veremos con su viejo maestro que está al servicio de antiguos jerifaltes nazis en trance de adaptarse a la nueva situación y cuya perversidad sexual muestra su bajeza moral. Lo veremos con los ladronzuelos de la calle, que también le engañan. Edmund siempre parece demasiado inocente, demasiado ingenuo, en un mundo en el que todos tratan de sobrevivir al precio de lo que sea.

Según los cánones del neorrealismo, Edmund no se diferencia de su entorno. Está completamente encajado en el universo en el que se mueve. Le vemos moverse con sus pantaloncitos cortos, sus piernas demasiado flacas y su rostro siempre severo en el interior de ese Berlín de postguerra que es mucho más que un escenario. Ese Berlín que se refleja una y otra vez en sus gestos, en su rostro, en su silencio, en su determinación. Pero, al mismo tiempo, Edmund manifiesta una radical heterogeneidad con ese entorno. Atravesadas por Edmund, las ruinas físicas y morales parecen más ruinas. Y el propio Edmund parece más frágil y más nuevo sobre el fondo de una ciudad demasiado vieja, arruinada por el peso de la historia, demasiado endurecida también, aunque la dureza no sea la de las piedras o la de los edificios imponentes, sino la de los escombros.

Un niño inocente, un mudo hostil y un argumento de melodrama. Pero otra vez no se trata de eso. En el cine de Rossellini se trata de la verdad. Pero no de una verdad que sería anterior al cine y que el cine se encargaría de ilustrar, ni tampoco de una verdad posterior que se situaría en la proyección sentimental, ideológica o moral que habría que producir en los espectadores. Aquí se trata de la estremecedora verdad de un niño caminando entre las ruinas. Una verdad que está pegada a la gravedad de su rostro, a la indeterminación de sus pasos, a la languidez y al abandono de sus gestos. Una verdad literal, sin trucos, sin retórica, sin segundas intenciones, sin segundas lecturas. Una verdad que sólo el cine puede dar. Una verdad que no significa sino que es.

La siguiente cita es de Alain Bergala: *“Rossellini va a forjarse una convicción inquebrantable: el cine tiene la vocación ontológica de pegarse a la literalidad de las cosas y sólo a ella, y en ese sentido es un camino real para la emergencia (o la activación) de una verdad que sólo está en deuda con las posibilidades del cine. Ésta ha sido la convicción de todo el cine moderno que siempre ha sido un cine del primer grado, de la denotación, de las cosas en su desnudez. (...) Al cine moderno, después de Rossellini, siempre le han horrorizado los dobles sentidos, los símbolos, el relleno, la grasa, la argamasa, el tejido conjuntivo”*.

Pero esa verdad es de naturaleza moral. Hablando sobre qué significa para él el realismo, Rossellini sentencia: *“el realismo no es más que la forma artística de la verdad”*. Y dos años más tarde: el realismo *“es para mí, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral”*.

Es cierto que hay, en la película, elementos de crítica social. Los nuevos amos, los soldados franceses o americanos que se acuestan con las mujeres alemanas a cambio de unos cigarrillos o que se hacen fotos con aire de vencedores, no salen muy bien parados. Tampoco hay ninguna indulgencia con los nazis que están empezando a hacerse un sitio en el nuevo régimen o con los nuevos ricos que empiezan a amasar sus fortunas traficando con el hambre de los demás. Incluso el dueño de la casa donde se hospeda la familia de Edmund aparece como un viejo gruñón, egoísta y aprovechado. Todos los que tienen o buscan alguna posición de poder, algún privilegio, son mostrados en la mayor miseria moral. Los especialistas en la supervivencia, los triunfadores, los oportunistas, son, sin excepción, los peores en esa ciudad en ruinas. Pero lo que hace de la película de Rossellini una obra maestra, lo que hace de la errancia de Edmund una imagen inolvidable, no es su dimensión crítica ni sus dicotomías morales. Edmund no es tampoco la víctima de todos esos malvados.

Tratando de hurtar los actos de Edmund a cualquier explicación ideológica o psicológica, tratando de purificar de toda interpretación demasiado confortable la errancia de Edmund entre las ruinas, Rancière habla de libertad. Esa será mi última cita: *“He aquí aquello ante lo que toda ideología y toda explicación por la ideología debe quedar desarmada: que no haya nada de más bajo la frente silenciosa de Edmund que en sus gestos minuciosos; pero también que ese “nada de más” que se manifiesta tanto en la*

determinación sin fisuras de la decisión asesina y en la ternura inquietante de su resolución no sea otra cosa que la libertad. 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 infinitamente 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”.

4.- Un niño corre hacia el mar.

El mismo año que Rossellini filmaba *Alemania, año cero*, François Truffaut, que tenía quince años, fundaba un cine-club en pleno barrio latino de París. Su horario de proyecciones, los domingos por la mañana, competía con otro cine-club ya célebre, el que dirigía André Bazin, el principal valedor del neorrealismo italiano en Francia. Truffaut fue a ver a Bazin para convencerle de que cambiara de día y entre ellos surgió enseguida una relación muy intensa. Tanto que, cuando Truffaut no puede pagar sus deudas y es encerrado en un centro de reclusión de menores, Bazin se interesa por él, negocia su liberación, se hace cargo de su custodia y le ofrece trabajo en una revista cuya sección de cine dirige. La carrera de Truffaut como crítico, la que lo conducirá a la redacción de *Cahiers de Cinéma*, y a la escritura de algunos de los textos programáticos de la *Nouvelle Vague* ha comenzado. Diez años después, en 1957, Rossellini será su padrino de boda. Bazin morirá el mismo día que empieza el rodaje de *Los cuatrocientos golpes*. Y cuando dos años más tarde Truffaut estrene su primer largometraje, lo dedicará a la memoria de André Bazin y colocará a su protagonista, Antoine, en la estela del Edmund de *Alemania año cero*. Según Truffaut, “*en Los cuatrocientos golpes está lo que todo el mundo ha visto –la influencia de Jean Vigo, que es evidente- pero hay otra en la que nadie ha pensado, la de Alemania, año cero, la única película en la que un niño es seguido de un modo documental y es mostrado con mayor gravedad que los adultos que están a su alrededor. Era la primera vez que se había seguido este principio, que la gravedad se encuentra en los niños y la frivolidad en los adultos*”. Truffaut se

mira en el espejo de Rossellini y Antoine Doinel recoge el testigo de Edmund Kéller. El cine continúa siguiendo los pasos de un niño solitario que atraviesa el paisaje, esta vez el París de finales de los 50. El cine continúa mimando sus gestos y su rostro, continúa encarándonos con su misterio.

Es otro cine el que se inicia con este niño cuyo itinerario acabará, no en un salto al vacío, sino en una carrera hacia el mar. Es otra generación la que se mira en los pasos de un niño que comienza a vivir para pensarse a sí misma. Pero el enigma de la infancia y el vacío de la libertad son los mismos. Antoine también podría ser cualquier niño. Su ciudad podría ser cualquier ciudad. Y esos cuatrocientos golpes que jalonan sus pasos podrían ser los de cualquiera.

Ahora no es la guerra, sino un círculo familiar mezquino, una escuela estúpida y unas instituciones de autoridad ciegas y sordas. La primera vez que vemos a Antoine, está en la escuela. Durante la clase de francés, alguien le pasa una fotografía de una mujer en paños menores a la que Antoine le pinta bigotes. Pero es la clase la que es completamente ridícula con su obsesión por una disciplina vacía y por una relación exclusivamente formal con la lengua. La voz del maestro solo es capaz de imponer silencio y de amenazar a los niños que no distinguen un endecasílabo de un alejandrino, que hacen borrones con la pluma, o que agravan con su lenguaje la dignidad artificial y hueca de la prosodia francesa. La clase de inglés, que aparece en otra secuencia, con un profesor tartamudo, no es menos ridícula. O el paseo con el profesor de gimnasia, en filas de a dos, del que los niños se van escapando poco a poco a los compases de una música tan alegre como ese movimiento de fuga hacia la libertad de una soleada tarde de novillos.

Le vemos después en casa, entre unos padres que están continuamente peleando y que muestran en todos sus gestos y en todos sus consejos la mediocridad de sus ambiciones convencionales y pequeñoburguesas. El padre es un tipo sin ningún interés, aficionado a las carreras de coches, y al que la madre constantemente está reprochando el que no haya llegado a nada. A la madre, constantemente preocupada por el espejo, se le quema la comida. En algún momento sabremos que tiene un amante en cuya compañía trata quizá de redimir la mezquindad de su vida. Las instituciones de autoridad, como el director del colegio, el inspector de policía, o el juez, no salen mejor paradas. Siempre la misma hipocresía, la misma pequeñez, la misma ceguera, la misma falta de vitalidad y de espíritu.

El destino de Antoine se va tramando poco a poco. En la primera parte de la película, entre la familia y la escuela. O, mejor, en las torpes tentativas de huída del agobio de ese entramado demasiado estrecho que forman la familia y la escuela. La familia y la escuela por un lado, y la calle y los amigos por otro. Hay toda una tensión entre los espacios cerrados y oprimientes del ínfimo apartamento familiar y de las decrepitas aulas de la escuela y los espacios abiertos de la ciudad durante las correrías de los chicos. Antoine parece más despierto que la mayoría de sus compañeros de clase. Lee y admira a Balzac y se escapa al cine. Los libros y el cine como fuga, como libertad. Pero Antoine no puede procurarse esos momentos de apertura, sino al precio de unas mentiras cada vez más osadas y más inverosímiles en las que se va enredando poco a poco.

En la segunda parte de la película, a partir del robo inútil de una máquina de escribir y de la captura de Antoine en el momento en el que trata de devolverla, todo se va cerrando. Hay una noche en un calabozo policial. Hay un viaje nocturno en un furgón de presos. Hay un calabozo en el juzgado. Y hay, finalmente, un centro de observación de menores, un reformatorio de uniformes negros, órdenes estrictas, alambres de espino y bofetadas de verdad. El padre habla con el comisario de la policía. La madre habla con el juez. Ahí sabemos que Antoine no interesa a nadie, que la aparente preocupación por el chico no es sino indiferencia, ceguera, pretexto para opiniones sobre la infancia, sobre la familia y sobre la educación completamente vacías y convencionales. Ahí nos enteramos también de que el padre de Antoine no es su padre y de que seguramente su madre lo tuvo sin quererlo. Antoine se va quedando solo. Su rostro se va endureciendo. La mezcla de dureza y fragilidad se va haciendo cada vez más estremecedora. En una maravillosa secuencia en la que Antoine responde las preguntas de una psicóloga del centro, con la cámara fija en un plano medio inmóvil, Antoine habla de sí mismo con una absoluta inocencia y con una extraña frialdad. Y finalmente la fuga, la carrera hacia el mar, el espacio abierto, la línea del horizonte.

En *Los cuatrocientos golpes*, hay una película costumbrista, casi sociológica, la crónica de una época, la crónica de la escuela de una época, de la familia de una época, de las instituciones de una época, de los valores de una época, de los niños que vivieron esa escuela, esa familia, esas instituciones, esos valores. Pero eso ya lo sabemos. A veces, porque lo hemos vivido y no nos cuesta nada proyectarnos ahí. A veces, porque lo hemos leído, porque nos lo han contado.

Hay también una película picaresca que cuenta las estrategias de supervivencia en un mundo hostil en el que sólo se puede vivir con la astucia de los resquicios, de los novillos, de los pequeños robos, de las pequeñas fugas. Cómo no identificarnos, entonces, con esos chicos, cómo no simpatizar con sus ardides, cómo no lamentar su impotencia, sus fracasos, cómo no sentir los castigos, los golpes.

Hay también un melodrama que nos cuenta como se trama un destino trágico e implacable a partir de una serie de casualidades, de abandonos, de gestos fallidos. Y entonces, tal vez conmovidos, hablaremos de la necesidad de otra escuela, de otras relaciones humanas, de otras instituciones, de otro trato con los niños.

Hay, sin duda, un ajuste de cuentas de la generación que se dirige hacia mayo del 68 con la estrechez y la mediocridad de la generación de la post-guerra. Y ahí no nos quedará más remedio que hacer la crónica de sus éxitos y de sus fracasos, de sus ideales fallidos, de lo que queda o lo que no queda de una manera de entender la vida que, en parte, es la nuestra.

Hay también una película sobre la adolescencia y sus contradicciones. Una película que nos permitirá confirmar, una vez más, lo que nos han dicho los psicólogos, los sociólogos, los profesores, los trabajadores sociales, los padres de hijos adolescentes.

Hay, sobre todo, un ansia de libertad. No sólo la de Antoine corriendo hacia el mar, sino el ansia de libertad del cine mismo que, con la *Nouvelle Vague*, va a salir también a la calle, a las playas, a los bares, a medirse con la realidad sin mediaciones, a inventar un nuevo realismo.

En todas esas películas, o desde todos esos puntos de vista, el rostro y los gestos de Antoine significan algo, remiten a algo que está fuera de ese rostro y de esos gestos. Y, con ello, es la infancia, el rostro enigmático de la infancia, el que desaparece en tanto que queda absorbido por su significación, en tanto que queda cancelado por esa “realidad” que la película representa o por esa “moral” a la que la película se dirige. Una “realidad” y una “moral” que, en definitiva, son las nuestras.

Todos hemos oído decir que, en el mundo en el que vivimos, la realidad ha sido sustituida por las imágenes, que sólo hay imágenes. Las de la televisión, las del cine, las de la publicidad, pero también las que construye una cierta visualización sociológica, psicológica, política o pedagógica de la infancia. La infancia real, entonces, habría sido sustituida por una serie de

imágenes de la infancia. Nosotros, entonces, ya no nos relacionaríamos con niños, sino con representaciones de los niños, con estereotipos de los niños, con imágenes de los niños.

Sin embargo, en lo que respecta al cine, la sensación que tenemos es que son las imágenes las que se desvanecen en esa operación por la cual las forzamos a significar la realidad, es decir, a disolverse en toda esa serie de estereotipos y lugares comunes que se conocen con el nombre de realidad. La mayor parte de las imágenes hablan demasiado, piensan demasiado. Y cuando no son ellas las que hablan o las que piensan, somos nosotros los que las hacemos hablar o los que las hacemos pensar, los que las hacemos enseguida demasiado verborrágicas, demasiado ideológicas.

Pero, en medio o además de todo eso, en medio o además de una “realidad” sustituida por sus imágenes, o de unas “imágenes” absorbidas por una realidad estereotipada, por las palabras o las ideas que “dicen” la realidad estableciendo su sentido, en medio o además de todo eso, está lo que sólo el cine puede mostrar, el milagro de la imagen más artificial convertida en la imagen más pura, lo que no está ni en nuestros recuerdos, ni en nuestros saberes, ni en nuestras ideas, ni en nuestras ideologías, ni en nuestros ideales, ni en nuestras palabras.

A veces, el cine salva a las imágenes de nuestra voracidad, de nuestra voracidad estética, ideológica, política, de nuestra voracidad moral también, y las devuelve al silencio. A veces, el cine, no representa nada, no analiza nada, no interpreta nada, sino que deja que el ojo se pose literalmente sobre la superficie de las cosas. A veces, el cine, como arte de lo visible, simplemente, nos enseña a mirar.

A veces, también, el cine salva a las imágenes de su flujo permanente, de su sucesión continua, de esa catarata de imágenes de la era del audiovisual en la que se suceden unas a otras vertiginosamente, en la que las imágenes surgen y se desvanecen con la misma instantaneidad, con la misma velocidad. Porque para que una imagen sea una imagen, tiene que llegar a serlo. Es decir, tiene que tener el tiempo de convertirse en imagen, de depositarse en nuestra retina y de actuar ahí lentamente, es decir, de diferenciarse de esa serie de imágenes fugaces, de suspender esa catarata visual en la que todo pasa y en la que, al mismo tiempo, nada nos pasa.

En un texto sobre el cine y la televisión, Víctor Erice escribe lo siguiente: “... lo visual no es una imagen. La condición sine qua non para que haya una imagen es la alteridad. Lo visual, al menos en primer término, no

sería otra cosa que la verificación óptica de un funcionamiento puramente técnico; de ahí que aparezca como algo cerrado y autosuficiente. En cuanto a la imagen, esa imagen que en el cine uno ha amado tanto, sería más bien lo contrario: abierta, evocadora, huella de lo perdido, destinada a testimoniar de una cierta alteridad. Se puede decir, sin exagerar, que lo visual sirve para no mirar a los otros; o mejor dicho, para no ver al otro, ya que también hay una contraposición activa entre ver y mirar. El que mira, no ve; ver es dejarse ver. El mirar acarrea hoy una intencionalidad demasiado esclava, una voracidad acorde con la pulsión consumista dominante. Genera, desde la infancia, una dependencia ecánica, paradójicamente exenta de atención. Este mundo de mirones creados por el Audiovisual produce paradójicamente la anestesia de la imagen. Consecuencia: nuestro ojo cada vez percibe menos la entraña del mundo, su latido invisible. Confundir o propiciar la confusión entre la imagen y lo visual supone contribuir a un acto de liquidación generalizada”. Por un lado lo visual, la voracidad de lo visual, la producción y el consumo de imágenes sin alteridad, la producción y el consumo de imágenes que no son otra cosa que nuestro propio espejo, de imágenes anestesiadas, inofensivas, ese consumo que nos convierte en mirones compulsivos incapaces de atención, en esclavos de una serie velocísima y fugaz de imágenes que no nos permiten ver nada. Por otro lado el cine, es decir, las imágenes de la alteridad, las que exigen una atención despojada de intenciones, las que exigen apertura, receptividad, seguramente silencio, las que nos piden tiempo, las que permiten el juego de la evocación, las que nos hacen sentirnos a nosotros mismos, aquellas que quizá no dicen nada, pero que nos hacen sentir la entraña del mundo, su latido invisible, las que apuntan hacia lo que no se puede ver, las que señalan hacia lo que no se puede decir.

Más arriba traté de hacer ver la errancia de Edmund entre las ruinas independientemente de la ley siempre demasiado confortable de las causas y las consecuencias. Ahora se trata de considerar la carrera de Antoine hacia el mar fuera de toda sociología, de toda psicología, fuera también de toda moral, de toda moraleja, fuera también de toda proyección sentimental o ideológica. Se trata de ver en silencio una imagen silenciosa, en su desnudez, en su literalidad, en su despojamiento, sin cubrirla inmediatamente con nuestras ideas o con nuestras palabras, con nuestras opiniones de adultos, con nuestras explicaciones de adultos, con nuestras conclusiones de adultos, con todo eso que hace que cada vez sea más difícil mirar a un niño. Se trata, en definitiva, de tratar de acceder a lo que sólo el cine puede dar, según la cita

de Bazin que he desgranado anteriormente, a un cara a cara con el rostro enigmático de la infancia, con el rostro indescifrable y mudo que no representa nada, que no da testimonio de nada, que nos enfrenta, que nos mira, y que nos escapa, sobre todo que nos escapa.

5.- Coda.

La última cita será de Serge Daney:

“En cuanto al cine, me doy cuenta muy bien por qué lo he adoptado: para que él me adopte a su vez. Para que él me enseñe a palpar incansablemente, con la mirada, a qué distancia de mí comienza el otro”.

Tal vez sea esa la relación entre el cine y la infancia: la creación, a través de la mirada, de una distancia, seguramente infranqueable, entre el silencio de los niños y todas nuestras palabras.

