

GERMANIA ANNO ZERO

Es difícil establecer el punto preciso en que se produce el tránsito en la obra de los principios estéticos del realismo a los del naturalismo. Aunque identificables, tales principios siempre responden al principio de deslizamiento gradual, incluso imperceptible en el despliegue de la obra.

El Neorrealismo Italiano, movimiento cinematográfico surgido después de 1945, sirvió como testimonio y denuncia de las trágicas circunstancias de la confrontación bélica. Se trata de "un cine de atención social", que hizo hincapié en los grandes problemas de la guerra y, sobre todo, en los años posteriores: la miseria y el hambre, el paro, el ocaso de una generación perdida o aniquilada, la picaresca como medio de supervivencia, la delincuencia organizada como negocio, la situación desamparada de la mujer, la anomia y la sociedad civil invertebrada... Las principios cinematográficos consistían en la simplicidad documental de los guiones, la fotografía en blanco y negro, la utilización del grano grueso, el rodaje con actores poco conocidos e incluso no profesionales, las localizaciones en exteriores urbanos o naturales y la ausencia de secuencias de estudio, todo ello debido en parte a la falta de material técnico y de recursos económicos...

El neorrealismo es, en parte, un movimiento de naturaleza rigurosamente histórica; es, además, un estilo cinematográfico de carácter nítidamente descriptivo, costumbrista y sociográfico; y, finalmente, es una visión ética y política del mundo.

La aportación decisiva del realizador Roberto Rossellini, al neorrealismo fueron las tres reconocidas películas: Roma ciudad abierta (1945), Paisà (1946) y Alemania año cero (1947).

Alemania año cero (Germania anno zero), ganadora del Festival de Locarno en 1948, fue dedicada emotivamente por Rossellini a su hijo Romano, fallecido en agosto de 1946. Sin duda, también imbuido por este suceso, el gran realizador cerró la inolvidable trilogía dedicada a

la Segunda Guerra Mundial con un final sin esperanzas y una visión desoladora de la vida.

La película invoca en el prólogo al menos dos elementos integrantes del neorrealismo: el carácter descriptivo del film (en el que promete, sin demasiado éxito, abstenerse de juzgar los hechos referidos) y su renovada aspiración ética, en tanto sirva de horizonte luminoso a la futura juventud alemana (lo cual, en sí mismo, constituye la más implacable acusación contra la perversión moral del nazismo).

Filmada en su mayor parte en los escombros de Berlín, ciudad fantasmal, inexistente después de la caída del Tercer Reich, símbolos funestos de las consecuencias de la guerra. A su vez, los interiores son una cabal prolongación de los edificios en ruinas: hogares sin intimidad, abiertos al frío por las heridas de la guerra, sometidos al control burocrático y político del ejercito vencedor; y, en uno y en otro ámbito se desenvuelven las vidas, también devastadas, de los supervivientes (esa admirable cualidad de la vida por la que siempre se abre paso).

El tema de la película es el mal absoluto, el límite del mal pensable, representado por el gradual oscurecimiento de los ojos puros de un niño de trece años, que va descubriendo demasiado deprisa que la niñez es un infierno. La película cuenta la historia de Edmund Koeler (Edmund Moeschke), un chico de sólo trece años que vive en la mayor penuria. Como muchos otros habitantes de ese silencioso cúmulo de cascotes en que se ha convertido la ciudad, Edmund deambula por las calles y recorre los edificios destruidos en busca de alimentos para su familia, que vive hacinada en una sola habitación en una casa de realojamiento. El padre de Edmund está postrado con una grave invalidez, el hermano ha desertado durante la guerra y ahora lo buscan como ex nazi, no tiene cartilla de racionamiento y depende totalmente de Edmund. La hermana, mientras tanto, se prostituye con los soldados de las tropas aliadas a cambio de favores y regalos. A Edmund la vida le parece cada vez más inútil y más triste, hasta que se en-

cuentra con un antiguo maestro suyo: un hombre degenerado y cínicco, que le inculca una perversa teoría según la cual los débiles deben sucumbir para dejar lugar a los fuertes. Influido por sus palabras, Edmund envenena a su padre. Tras este gesto desesperado, el maestro se niega a aliviar su pena con palabras de consuelo. Destruído por el sentimiento de culpa, Edmund vaga por Berlín, entra en una iglesia, sube al campanario y, tras ver pasar la carroza fúnebre con el cuerpo de su padre, se arroja al vacío.

El film contiene, como toda obra genuina, una mezcla armónica (en ello consiste el enigma de la obra de arte) de elementos formales: los estilemas propios del neorrealismo cinematográfico; elementos expresivos: la constelación de sentimientos patéticos que impregnan las relaciones humanas; de elementos intelectuales: la reflexión sobre la existencia del mal en el mundo y sus límites; de elementos simbólicos: el envenenamiento de la juventud alemana por las falsas representaciones de la metafísica nacionalsocialista. Cada uno de estos elementos delimita un espacio independiente de acercamiento intelectual al film de Rossellini.

Sin embargo, aquí nos centramos en los elementos naturalistas de la obra, sobre todo en el desasosiego que nos produce la película ante la fatal sucesión de los hechos que una y otra vez podemos anticipar al comienzo de cada secuencia; esa conciencia inmediata que nos advierte que actuaríamos del mismo modo ante un cúmulo similar de necesidades. La más primaria, el hambre, que empuja al niño a asumir la responsabilidad del sustento familiar, poniendo de manifiesto otra vez la perturbadora intuición de que el mal en su esencia es siempre lo antinatural. Un niño que busca un sórdido trabajo que los adultos le vedan para evitar la competencia, el mismo grupo de adultos intentando desmembrar un caballo muerto en medio de la calle... Pero las necesidades básicas no son sólo físicas. También son afectivas y en ambas se funda el temblor que nos revela la presencia inequívoca del mal en el mundo. El niño persigue sus sentimientos fue-

ra de la familia, incapaz siquiera de presentir sus carencias, escarba en la basura de las propuestas insensatas de su antiguo mentor que le termina de arruinar, se aferra a un grupo de adolescentes, delincuentes, que se burlan de él, o de un grupo de niños menores que lo evitan por el simple hecho de que también son infelices y no están dispuestos a compartir más dolor.

Desparece la figura de la madre, de la hermana, que se preocupa del hermano mayor y el padre, de la amiga, la única que ve en el un niño, aunque un menor sin interés sexual... Sabemos que el orden de las situaciones del film responde siempre a la lógica de lo peor, por lo que, en el fondo, estamos sobradamente preparados para el final desesperado del niño que con el suicidio se convierte en adulto y pierde brutalmente su condición...