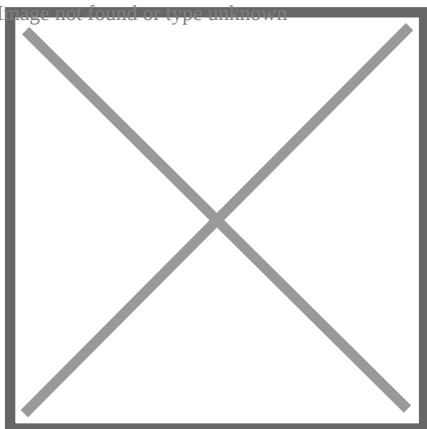


Image not found or type unknown



Cine: El poder del Mediterráneo. La luz de » Te querré siempre«

Descripción

UNA PELÍCULA SIMPLE

Te querré siempre es una película en la que apenas sucede nada: un matrimonio inglés en crisis visita una ciudad a orillas del Mediterráneo y allí vuelve a encontrarse. De hecho, **George Sanders e Ingrid Bergman** se sintieron sumamente incómodos e incluso desesperados durante el rodaje, porque todo estaba demasiado dejado a la improvisación. Nada parecía meditado o estudiado. Y, efectivamente, cada una de las secuencias de la película, lo que hacen sus protagonistas, lo que se dicen y viven, parecen anodinas, banales, digamos que carecen por completo de tensión, y, sin embargo, quizá debido a eso precisamente, cada diálogo, cada plano, se torna finalmente esencial en la historia. Porque, efectivamente, **el argumento es tan simple como la vida misma, nada reseñable acontece**, los días transcurren monótonos, casi aburridos, uno no sabe hacia dónde se dirige la trama, ni siquiera si se dirige a alguna parte. Y lo sorprendente es que, cuando llega el fin, el espectador reflexiona y concluye: esto es verdad.

Y es que probablemente estamos ante la película más rosselliniana de Rossellini, que ya es mucho decir. En otras, como en la aclamada **Roma, ciudad abierta**, da la sensación de que está todo más estudiado, más medido, más alejado por tanto de ese cine puro, natural, sin aditamentos, del que Rossellini hablaba. ¿Cine puro? Sí. Como hemos visto, en *Te querré siempre* se puede decir que todo sobra, que este o aquel plano están de más, o que esa secuencia o aquel diálogo son prescindibles. Sin embargo, esta afirmación encierra en sí misma otra de significado mucho más escondido, pero más cierto: que no sobra absolutamente nada, que la vida es así, sin más, que lo que vemos es realmente real.

Como decía **Eric Rohmer** —uno de los autores que mejor ha sabido entender al maestro italiano—, **«el talento de Rossellini consiste en su falta de imaginación»**. Y es que es la vida misma la que tiene lugar en la gran pantalla, no hay artificios: nada, ni siquiera una mirada o un gesto cualquiera ha necesitado de un calzador que a modo de giro argumental haga posible su entrada la película. Porque aquí cabe todo. «Cuando he mostrado lo esencial, corto: ya es suficiente», decía Rossellini.

Para Rossellini el cine, y en particular el neorrealismo, es ante todo una postura moral

Pero, ¿qué era lo esencial? No hay que olvidar que para Rossellini el cine, y en particular lo que se ha llamado neorrealismo, es ante todo una postura moral, concepción ligada inseparablemente al destrozo ocasionado por la Segunda Guerra Mundial. Esa postura moral del cineasta italiano se expresa en la atención máxima y casi totalizadora que hace del individuo, del hombre concreto.

Te querré siempre reúne un extraordinario conjunto de primeros planos primorosos, donde los rostros parecen estar iluminados por dentro, llenos de vida interior. Rossellini jamás pierde esa concepción personal a favor de argumentos sorprendentes o interesantes del género que sean. No. Para él solo existe la persona, con sus miedos y alegrías, con su grandeza y su miseria, su angustia y su paz. Por eso se han equivocado aquellos que tildan su cine de vacío y documentalista, en el mal sentido del término. Han olvidado quizá que Rossellini filma la vida desde el personaje, desde el individuo único, que es siempre el centro de la obra. Todo está al servicio de la persona. De ahí su riqueza, su calado moral y su paradójica sencillez.

EL CINE COMO ESPERA

«Yo no describo el momento, sino la espera». Palabra de Rossellini. En películas como *Te querré siempre* o *Stromboli*, esta frase alcanza todo su significado. Ciertamente, en esas dos obras maestras existe este «momento», una singular coronación del hilo narrativo. Pero este punto culminante no es otra cosa en realidad que el estado final interior de los protagonistas, nunca un efecto lógico de lo anteriormente filmado, y no un desenlace, por tanto, en el sentido clásico del término. Y es que lo extraordinario de ese «momento» del que hablamos es que parece quedar fuera del conjunto, de los hechos: la película nunca describe un ascenso, sino que más bien es una línea continua la que ensarta todas las imágenes, una sutil y larga línea, estable y profunda.



Ingrid Bergman y George Sanders en *Te querré siempre*, de Roberto Rossellini.

El propio Rossellini se refería al «milagro» cuando hablaba de esta situación que envolvía a los protagonistas de sus películas. Por eso, cuando se entiende su modo de concebir la condición humana, constatamos de modo patente que el autor italiano abanderó dos dimensiones de la persona. Por un lado, toda su atención se vierte sin cansancio hacia sus personajes, hacia su interior, hacia su ser aquí y ahora, como un absoluto; y por otro, las personas que se mueven son siempre expresión entrañable de la fragilidad humana, de su pequeñez y relatividad. Esa es la mirada del neorrealismo.

Es como si ese milagro, esa película, fuera en verdad filmada no por un hombre sino por una inteligencia superior que mira a su personaje con cierta ternura

El milagro de las películas de Rossellini —**el encuentro y abrazo final en *Te querré siempre* o la oración de Karin en *Stromboli***— tiene siempre multitud de aristas. Nunca es entronizado, jamás puede pensarse que la historia sea susceptible de que ocurra; precisamente es milagro porque no «tiene» por qué ocurrir. Un milagro que se espera ya no lo es tanto. Por eso da la sensación de que la espera rosselliniana no se refiere al punto de vista del sujeto, no es el yo subjetivo el que aguarda que algo venga a sacarle de su postración, sino, más bien, lo que sucede se revela fuera de las coordenadas humanas, espaciales y sentimentales de los personajes. Es como si ese milagro, esa película, fuera en verdad filmada no por un hombre sino por una inteligencia superior que mira a su personaje con cierta ternura. Una vez que acontece, el espectador advierte que toda la película ha sido una espera, pero nunca puede pensarse esto previamente.

Pero hay otra cosa que hace del milagro algo todavía más grande y misterioso. Y es que, en sí mismo, el hecho no tiene nada de milagroso: pueden ser unas palabras, cierta duda, un abrazo... Pero ese

algo es recibido por el personaje como algo externo, fuera de él, que lo arrastra y envuelve hasta ganar la partida. Es un don. Su intrusión en la vida del protagonista es provocada por un agente externo, un tercer personaje que se revela imprescindible en la historia y que muestra la pequeñez del hombre. En *Te querré siempre*, ese tercer elemento es un país, una luz; en *Stromboli*, una isla desolada.

EL HOMBRE Y LA MUJER

Desde la primera secuencia de la película *Te querré siempre*, esa en que los dos se dirigen en coche a Nápoles, nos damos cuenta de la situación que vive el matrimonio. Alex duerme mientras Katherine



Ingrid Bergman (Katherine) y George Sanders (Alex), en una secuencia de la película.

conduce. Y cuando se despierta, ella le comenta: «**No sabía que te aburrieras tanto estando a solas conmigo**». «No, no es eso; me aburro porque no tengo nada que hacer», responde su marido. Luego, en la habitación del hotel, y antes de bajar a cenar, establecen un diálogo que es como una declaración de guerra entre los dos esposos y que marcará toda la película:

Katherine: Cuando estamos solos no parece ser muy feliz.

Alex: ¿Estás segura de que comprendes cuándo yo soy feliz?

Katherine: No estoy segura de nada. Me he dado cuenta de que somos dos extraños.

Alex: Tienes razón. Al cabo de ocho años de matrimonio no sabemos nada el uno del otro...

Katherine: En cambio, en casa todo parecía perfecto.

Alex: En vista de que somos dos extraños, podríamos empezar de nuevo. Tal vez fuera divertido, ¿no crees?

A partir de este momento y de lo que ocurre inmediatamente después —**cuando Alex flirtea con descaró con una compañera de mesa durante la cena**— quedan esculpidos los caracteres de los dos personajes. Él responde al clásico don Juan, un tipo agradable, elegante y simpático, de una corrección exquisita y con un matiz de atractivo cinismo, al más puro estilo británico. Más tarde, sin embargo, conforme avanza la película, nos damos cuenta de que su cinismo está lejos de ser hipócrita. Se diría, como él mismo dice, que es un hombre aburrido y que su divertimento no encierra en realidad dobles intenciones. Es más, la última frase del diálogo expuesto más arriba es pronunciada sin asomo de ironía, es una propuesta real y sincera, que, sin embargo, es recibida por su esposa como una broma de mal gusto, lo que por otra parte certifica que ambos cónyuges son dos extraños el uno para el otro.

Katherine es una mujer sentimental, frágil, de corazón rayano en lo infantil. Pero, de cara al exterior se comporta como una esposa enérgica, fría. Posee también una elegancia natural que la hace presa de las miradas de los hombres. Pero en el fondo ella es una romántica y su idea del amor no tiene nada que ver con la sofisticación que parecen perseguir sus formas. Al comienzo, cuando Alex muestra sus dotes donjuanescas, Katherine le dirige un par de miradas que la definen, unas miradas llenas de sorpresa y temor. En cambio, su reacción al día siguiente es afrontar la realidad desde una indiferencia que no tiene, casi como de alguien que está de vuelta: «No sabía que aún te interesaran las mujeres». Todavía cree tener ella la sartén por el mango. Es consciente de la frialdad reinante entre ellos, pero no concibe otra existencia para ambos. Sin embargo, ella es romántica y sentimental, por eso cuando observa que su amor real se desvanece, verterá toda su capacidad de cariño hacia el terreno de lo irreal, hacia un estéril idealismo o al recuerdo de épocas mejores.

El punto de inflexión se concentra en la conversación que los dos mantienen en la terraza, cuando el sol más esplendoroso de la tarde napolitana les invita a recostarse. Ella aún mantiene su «superioridad». «Toma asiento», le sugiere a su marido, y después recita: «Templo del espíritu, ya no hay cuerpos, sino puras y ascéticas imágenes».

ITINERARIO DE UNA CRISIS

El rostro de Katherine brilla fulgurante cuando pronuncia los versos del poema. Su idealismo se acentúa cuando rememora la historia de aquel conocido, que resulta ser prácticamente idéntica a la que ya narró **James Joyce** en su relato «**Los muertos**», **recogido en *Dublineses*** y más tarde llevada al cine por John Huston (y no deja de ser paradójico que los protagonistas de *Te querré siempre* también se apelliden Joyce). Al escuchar el episodio, Alex sonríe displicente y, sacando a relucir su lado inglés más cínico, hace un comentario despectivo del protagonista. Es una provocación que consigue su propósito: enervar a su mujer. Y aunque para él no es sino un divertimento, una ocasión de llevar la contraria al idealismo de Katherine, ella lo toma como una declaración de guerra. La crisis comienza a tomar cuerpo.

Luego, mientras Katherine viaja en coche a Nápoles, habla consigo misma. Se autoconviene con palabras fuertes sobre el insoportable carácter de su marido, «le detesto», «presuntuoso», dice, y

luego, con un punto de odio: **«Cree conocer la vida... Tengo que castigar su presunción, su estúpido orgullo»**. Pero el odio de Katherine casi parece la rabieta momentánea de un niño al que no le han consentido un capricho. Habla duramente, y, como suele ocurrir en estos casos, sus palabras solo revelan debilidad. Pero es una debilidad que comprendemos, su fragilidad nos entenece.

Más tarde queda clara su situación cuando en el museo de Nápoles se admira ante la transparencia de las esculturas, ante su blanca y límpida desnudez. Es como la revelación de una verdad sin tapujos, algo así como el trasunto de una vida auténtica, sincera, a la que ella no puede acceder. Más tarde comenta este aspecto de su visita con su marido, «el descaro con que lo muestran todo». El ambiente mediterráneo comienza a ejercer su poderosa fuerza.



Ingrid Bergman y George Sanders, en un momento del rodaje visitando lugares históricos.

Al día siguiente Alex marcha a Capri, Katherine visita la Acrópolis. Ella sigue mostrando una aparente dureza: «He de ceder yo. Cree que voy detrás de él, pero se equivoca. De él he aprendido mucho, ¡ya veré!». Y luego, cuando se cree equivocadamente despreciada por el guía, zanja la cuestión con un rotundo «todos los hombres son iguales. Cínicos iguales». De este modo, su desazón deja de apuntar a un objetivo individual y se extiende al género, pero, rápidamente, como si esa generalización le hiciera perder pie, vuelven a brotar otras palabras: «Te odio, egoísta, estúpido».

En el caso de Alex ocurre algo parecido, aunque no se muestra tan transparente como su mujer, él también pretende apartar su amargura, su sensación de fracaso con la compensación de una nueva conquista. Él mismo recibe una certera explicación de su estado cuando en Capri le comentan mientras toca melancólicamente el piano: «Tiene muchos problemas y se preocupa por su mujer, lo que significa que la quiere y está celoso».

Y, un poco más tarde, cuando Marie —la mujer coja— le dice que ha hecho las paces con su marido y se despidе de él con una sonrisa, Alex se da cuenta de que en realidad no tiene refugio donde esconder su tristeza, incluso se sonríe a su mismo en un gesto de piedad. Se enfrenta a una pérdida que no puede ser llenada con sucedáneos. Y ya de nuevo en Nápoles, casi sin esperanza, como para quemar un último cartucho se lanza al vacío recogiendo a una prostituta de la calle, pero, cuando advierte la triste historia de esta mujer, sufre un nuevo golpe del que ya no se recupera. Es el momento de regresar a casa.

LA VERDAD ELOCUENTE

Al ver *Te querré siempre* uno acaba por preguntarse si la crisis del matrimonio Joyce se hubiera hecho patente de no haber viajado a la villa napolitana. Es allí, en Italia, en medio del transparente resplandor del Mediterráneo, donde el matrimonio inglés descubre la realidad de su relación.

La fotografía, la luz, es extremadamente importante en esta película. Ya desde los primeros compases, cuando suena de fondo la guitarra española de Renzo Rossellini, asistimos a la contemplación de unos títulos de crédito extraordinariamente blancos y luminosos, cegadores sobre el fondo también claro de la pantalla. Y el primer plano, el que enmarca a Katherine conduciendo el vehículo, nos da algunas pistas sobre el contraste que encontraremos en la película. **El abrigo de leopardo nos habla de un país extranjero y frío**, opuesto absolutamente al paisaje latino y lleno de claridad que muestra la pantalla.

Más tarde, hay planos antológicos como el que recoge a Katherine sentada en el pretil de la ventana a la espera de su marido, cuando visita las imponentes estatuas blancas del museo, o antes, cuando recita el poema en las tumbonas de la terraza. La luz, como un símbolo, invade todo alrededor de los protagonistas, los rincones ocultos de su vida y de su corazón. Igual que el exterior, el interior de los personajes queda al descubierto ante la brutal explosión de claridad a la que están expuestos.

La verdad se hace patente, inapelable, insoportable para quien siempre ha eludido la sinceridad de su espíritu. Y la verdad termina por hablar. Exige una decisión, una toma de partido. La indiferencia es ya imposible.

En primer lugar, ambos cónyuges caen en la cuenta de su distanciamiento, más tarde tratan de echar la culpa al otro del fracaso de su relación, como hace Katherine, o se limitan a refugiarse en una huida hacia delante, en el caso de Alex. Ambas decisiones son cobardes e insuficientes. El enfrentamiento,

más tarde, dejará paso a un examen de conciencia acerca de las causas del desastre, de los errores que han cometido. Pero todavía no están preparados para enfrentarse entre ellos.

El momento culminante tendrá lugar frente a **los cuerpos enterrados en Pompeya, que «encontraron la muerte juntos, unidos»**. La crisis llega al cenit. Hablan de divorcio, el orgullo aún les oprime, pero bajo ese amparo comienzan a desenterrar ahora sus propios sentimientos: «hay tantas cosas que no te he dicho», «qué corta es la vida», «la mayor equivocación de nuestro matrimonio es no haber tenido hijos». Es la primera vez que hay transparencia entre ambos, la primera vez que Katherine y Alex vencen su odio, y es que ahora importan los errores no los reproches. Pero aún necesitan una pequeña ayuda que haga sucumbir su orgullo de una vez por todas. Es el momento de aceptar el milagro.

LA POSTURA ROSSELLINIANA

Es fácil comprender el enorme calado de las palabras de Rossellini cuando afirma el sentido moral del cine. Como él mismo afirmó en alguna ocasión, su postura moral era un modo peculiar de comprender al hombre, una apreciación tal de su riqueza intrínseca que le llevaba a tratar con ternura infinita a sus personajes. Este modo de componer a sus creaciones era ciertamente peculiar en una época en la que la desesperanza en el género humano parecía algo imposible de negar. Estamos hablando de un tiempo en que **el cine cosechaba más que nunca las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial**. El fracaso del género humano se mostraba por doquier en todos los creadores, una mirada cruel y reduccionista que Rossellini detestaba hasta el punto de considerarla absolutamente infantil y superficial. Y es que para el arte de mitad del siglo xx, el hombre era un ser despreciable, capaz de cometer todos los horrores que su mente enferma era capaz de idear.

Rossellini se aleja de esta concepción esencialmente pesimista. Y su mirada está cargada de ternura. Ni Katherine ni Alex nos son ajenos; sus vidas desgarradas y sus anhelos reales, son recibidos por el espectador como vida propia. Nos enternecen de alguna manera. Y la causa de esta afinidad es que nadie se puede considerar a sí mismo exento de esa debilidad con que los personajes han de afrontar un futuro que les da miedo pero que, a la vez, están deseando llevar a cabo. Es la historia de todos.

Fecha de creación

25/11/2014

Autor

Pablo de Santiago