

Infancia, año cero.

A propósito de *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948)

BASILIO CASANOVA

Universidad Complutense de Madrid

Childhood, year zero. Regarding *Germany, Year Zero* (Roberto Rossellini, 1948)

Abstract

Roberto Rossellini situates his *Germany, Year Zero* (1948) in a Berlin devastated by Nazism. In an urban landscape in ruins, we witness the life of a twelve year old boy, to who will be assigned the most sinister task: to kill his ill father. In a world governed by the natural law of the strongest, there is no place for the weak. There is still possible the miracle of the shared suffering once the bitter chalice of guilt is drunk, being compassion as the last act of enunciation of the film.

Key words: Suicide. Parricide. Nazism. Father. Son. Compassion.

Resumen

Roberto Rossellini sitúa su *Germania, anno zero* (1948) en un Berlín devastado por el nazismo. En un paisaje urbano en ruinas transcurre la vida de Edmund, un niño de 12 años, a quien le va a ser destinada la más siniestra de las tareas: matar a su padre enfermo. En un mundo regido por la ley, natural, del más fuerte, no hay lugar para los débiles. Apurado hasta el final el amargo cáliz de la culpa, el milagro del sufrimiento compartido será aún posible. El de la compasión será por ello el último acto de enunciación del film.

Palabras clave: Suicidio. Parricidio. Nazismo. Padre. Hijo. Piedad.

ISSN. 1137-4802. pp. 47-62

Escena final



Así concluye –y empezamos, en este caso, por el final– *Germania, anno zero*, del director italiano Roberto Rossellini.

Concluye pues el film con el suicidio de su protagonista, Edmund, un niño de 12 años de edad.

¿Por qué se suicida Edmund? ¿Qué lleva a éste a realizar tan terrible acto?

Escena central

Padre: *Vieni qui.
Avvicinati.*



En la escena central del film, el padre de Edmund propina a su hijo una bofetada.

El motivo de ello es que el niño ha pasado toda la noche en la calle.

Padre: *Io non me la sento di stare in questo letto,
non ci resto più.*



Pero lo decisivo aquí es el lugar que ocupa en ella el padre: el lecho.

Un padre que dice no soportar más estar donde está. Y sin embargo este hombre no abandonará ese lugar en toda la película.

O lo hará sólo para ocupar uno del todo semejante: la cama de un hospital.

Un padre enfermo

Un padre, el de Edmund, siempre enfermo.

Padre: *Tornerò ad esservi un peso.*





Que se vive a sí mismo como si fuese una carga.

Padre: *Non servo più a niente ormai.*



Como alguien que no sirve para nada.

Padre: *Quanto sarebbe meglio se morissi.*

Un padre que preferiría por tanto estar muerto.

Es precisamente en el momento en el que el padre habla de su muerte, cuando el hijo repara en uno de los frascos que hay en la bandeja que acaba de dejar junto a la cama una enfermera.



Padre: *Ho anche pensato di farla finita di una buona volta.*

Lo que vemos escrito en la etiqueta del frasco es la palabra *Gift*, cuyo significado en alemán es "tóxico". *Gift* en inglés significa "regalo".

Ese es, desde ya, el *tóxico* que podría acabar con la vida del padre de Edmund de una vez.

Pues es éste un padre que carece del valor necesario para morir.



Padre: *Ma mi è mancato il coraggio di morire.*



Padre: *Trascino questa vita che è diventata un tormento per me. E per voi.*

La relación causa-efecto entre la queja del padre –que habla de la vida como si fuese un tormento– y la presencia del frasco con el veneno, parece evidente.

Edmund guarda el frasco en el bolsillo.

La ley del más fuerte

Va a ser entonces otra ley que la convaleciente del padre, una no cultural, no simbólica, la que acabe cobrando fuerza en el film.

Y en nombre de esa ley va a hablar el que es su portavoz, Edlin, un antiguo maestro de Edmund:



Maestro: *Basta con i sentimentalismi. La vita è quella che è. Bisogna avere coraggio. Hai paura che tuo padre muoia? Impara dalla natura. I deboli sono sempre eliminati dai forti. Bisogna avere il coraggio di sacrificari i deboli! È una legge dalla quale nemmeno gli uomini sfuggono. Questo è una disfatta e si tratta di sopravvivere.*

La ley, natural, del más fuerte.

Los más débiles deben ser, según esa ley, sacrificados:

¹ NIETZSCHE, Friedrich (1885). *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

Servir al más fuerte, a eso persuade al más débil su voluntad, que quiere ser señora de lo que es más débil todavía: tal es el único goce del que no quiere privarse¹.

Así habla el Zaratustra nietzscheano.

Su discurso, que hace apología del más perverso de los goces –el de la voluntad de poder. Hoy la llamaríamos *empoderamiento*–, no difiere en lo esencial del discurso nazi del maestro.



Edmund está con la soga al cuello. Y entre barrotes.

El demoledor discurso de su antiguo maestro, convertido en *destinador* perverso de una siniestra tarea –matar al padre enfermo–, lo ha dejado así.

Reencuentro



Conviene recordar cómo se han vuelto a encontrar maestro y alumno. Cómo pone en escena el film ese reencuentro.

Tras un impresionante encadenado que muestra a Edmund accediendo a un espacio urbano derruido, vemos a varios niños jugando en una fuente berlinesa.



Se trata de la fuente del dios Neptuno –el Poseidón griego–, el dios de las aguas –también el agitador de la tierra– cuya concha es sostenida por varios tritones.



Los niños juegan en ella, pero Edmund se mantiene al margen; como si para él fuera imposible acceder a esos juegos –de infancia.

Le sucede a Edmund, entonces, lo que a Iván, el protagonista de *La infancia de Iván* (1962), de Andrei Tarkovsky,



o lo que a Ana, la protagonista de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972), o a Léolo, el protagonista del film del mismo título –*Léolo* (1972)– de Jean-Claude Lauzon.



Todos ellos son niños envejecidos de manera prematura.

Edmund, Iván, Ana y Léolo habitan universos devastados.



Cerca de Edmund está una de las cuatro estatuas que rodean la fuente de Neptuno y que representan a cuatro grandes ríos:



ésta, en concreto, al Vístula.

Diríase que esa figura femenina no dejara de mirar a Edmund.



Y saliendo de detrás de Vístula, de su trasero –conviene levantar acta de ese componente anal, y por tanto sádico–, aparece el maestro.

Quien toca con su mano el leño de piedra que tiene a su lado la estatua fluvial.



Vístula parece asistir, impasible, a la escena que tiene lugar a continuación.

Maestro: *Qual è il tuo nome?*



Nos es dado conocer entonces el apellido paterno –el nombre del padre– del protagonista:

Edmund: *Edmund, Edmund Keller.*
Maestro: *Ma come sei cresciuto. Sei diventato un bel ragazzo...*



Entre el maestro y el alumno, una de las patas de los tritones que sostienen a Neptuno. Una forma animal, visualmente agresiva.

El gesto de la mano del profesor agarrando al muchacho del cuello hace que esa garra esté más cerca todavía de la rubia cabeza de éste.



¿Y no se asemeja esta garra a aquella que ponía en escena Adolf Hitler cuando daba algunos de sus más encendidos discursos?



¿No estamos ante la misma depredadora violencia?

Y que era también la de Caligari en *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919).



O la de *Nosferatu* (Murnau, 1922).

También la de Rotwang, el inventor de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).



La más salvaje e inhumana de las violencias habitaba los filmes de la época, como ha sabido mostrarnos de manera magistral Jesús González Requena en su artículo *Caligari, Hitler, Schreber*².



Y recordemos, como ilustra el cartel de *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, que era también una garra –la de un ave de presa– la que sostenía la esvástica nazi.



² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Caligari, Hitler, Schreber*. En *Trama y Fondo* 21: 7-34.

Un padre gravemente enfermo



Maestro: *E come sta il tuo papà?*
Edmund: *Ammalato, molto grave.*

De su padre dice Edmund que está gravemente enfermo. Y ya sabemos a dónde habrá de conducirnos esa grave enfermedad del padre.

Una que bien podríamos diagnosticar como de falta de valor.



Hasta lo más cruel de la naturaleza. Hasta la ley, natural, del más fuerte; esa que exige el sacrificio de los más débiles.

La consecuencia inmediata de ello –tan inmediata que será la secuencia que sigue a ésta– va a ser el robo por Edmund del frasco de veneno en el hospital donde se encuentra ese padre que no acaba de cobrar fuerzas.



Un padre, convaleciente, alojado en la sala 3. El lugar del padre en el Edipo –el del tercero.



El término convalecencia procede del latín *convalescentia*, cuyo significado es "cobrar fuerzas".

El Reichstag en ruinas



Vayamos ahora al comienzo del film. Hasta los créditos. Rossellini dedica *Germania, anno zero* a un hijo suyo muerto hacía poco de una apendicitis.

El cineasta ha escrito esa dedicatoria en el cielo de Berlín. En letras mayúsculas ROMANO, el nombre del hijo.

³ Quizá sea ésta la forma que el cineasta ha encontrado de reflejar el dolor por la muerte de su hijo Romano.

La cámara panoramiza hacia la derecha para mostrarnos el edificio del Reichstag severamente dañado³.



Y es que hay discursos –hechos de palabras–, que poseen efectos realmente devastadores, que son auténticas bombas.

Tenemos en *Germania, anno zero*, un ejemplo literal de ello:



Procedentes del interior mismo del Reichstag, las palabras de un disco del Führer resuenan en las figuras de un abuelo y su nieto, a los que vemos mirar hacia lo alto.

Las palabras de Hitler parecen tener el siguiente efecto inmediato:



edificios bombardeados, derruidos, *deconstruidos*. Lo que queda de esos textos que son las casas son sólo ruinas.



Poderosa plasmación visual ésta de lo devastador que puede llegar a ser un discurso.

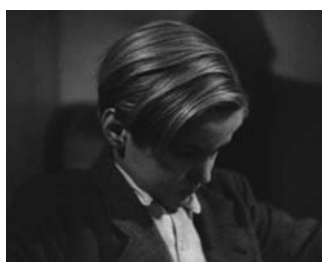
Y de entre esos escombros pareciera emerger de nuevo la siniestra figura del maestro.

Aparta de mí este cáliz

De manera que tanto el acto homicida –envenenar al padre–, como el de su propio suicidio, van cobrando forma en Edmund en la medida en que son el padre y su ley los que no consiguen cobrar fuerzas.



Padre: *Ma mi è mancato il coraggio di morire.*



Padre: *Tutto mi è stato tolto. Il mio denaro dalla inflazione i miei figli da Hitler. Avrei dovuto ribellarmi ma ero troppo debole, come tanti della mia generazione. Abbiamo visto venire la sciagura e non l'abbiamo arrestata e oggi ne subiamo le conseguenze.*

Como tantos otros de su generación, el de Edmund es un padre demasiado débil. Sus hijos le han sido arrebatados por la ley del más fuerte; esa voluntad de poder que encarna precisamente Hitler.



Padre: *Oggi paghiamo per i nostri errori. Tutti! Io come te. Solo dobbiamo essere coscienti della nostra colpa...*

Ser conscientes de la culpa. Ese sentimiento, el de culpabilidad, que Sigmund Freud vio desaparecer, alarmado, en la Europa de las primeras décadas del siglo XX.

Y sin embargo el veneno que Edmund da de beber a su padre no deja de ser el amargo cáliz que éste no ha sido capaz de tomar sin ayuda.



Edmund: *Ecco, un po' di tè.*
Padre: *È un po' amaro.*

Como tal se lo hemos visto preparar a su hijo ante una suerte de pequeño altar:



Ese cáliz que incluso Cristo pidió al Padre que apartara de él:



Cristo en el huerto de los olivos (Goya, 1819)



También Edmund se verá obligado a apurar hasta el final su propio cáliz: el de la culpa.

Piedad

De manera que ahí, ante la casa semiderruida donde vivió el padre, Edmund, culpable de su muerte, se arrojará al vacío.



Una vecina de la familia que ha presenciado el acto suicida emerge tras un muro y se acerca hasta el cuerpo del muchacho.

Cristaliza entonces, en el film, una imagen plagada de resonancias:

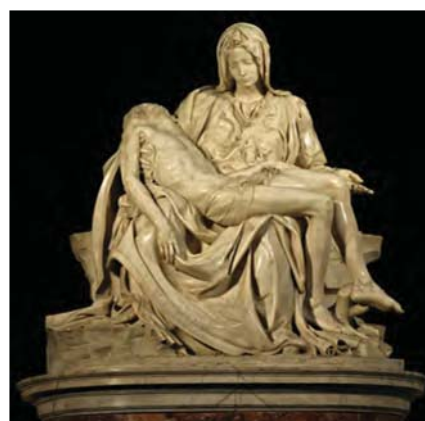


la de una madre apiadándose –sintiendo compasión– del hijo muerto.

La piedad de Rossellini. ¿Un milagro? ¿Un mero accidente del azar?³

En la piedad de Rossellini resuena la de Miguel Ángel.

Esas mujeres están ahí –en Miguel Ángel, como en Rossellini– para dar forma a la compasión. Su rostro es, además, el rostro vivo del dolor.



Eso en lo que también era maestro José de Ribera, como lo demuestra esta admirable piedad suya.

Una que mira, en este caso, al Altísimo.

La Piedad (José de Ribera, 1637)

³ De manera similar a como sucede en *Viaggio in Italia* (1953). Dice al respecto Jesús González Requena: “Después de todo, entre lo sublime y lo siniestro –las dos formas extremas en las que lo real puede manifestarse– media una siempre incierta diferencia: de eso hablaba, o quizás mejor, porque no es, después de todo, una cuestión que pueda ser dicha, eso se mostraba uno de los más densos y absolutos planos que la historia del cine ha conocido: la huella fósil de dos cuerpos abrazados que perecieron siglos atrás en la erupción del Vesubio. Con ella se encuentran los viajeros de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953, Roberto Rossellini), en un momento esencial en el que Rossellini entierra toda la paja costumbrista y blandamente enternecida que ensuciará el neorrealismo para,

Acto final



con la mirada de dos extranjeros - de dos espectadores que se saben extranjeros- acceder a algo que podría ser interpretado como un milagro o como un mero accidente del azar". GONZÁLEZ REQUE-NA, Jesús, 1988. "Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico", en Julio PÉREZ PERUCHA (Ed.): *Los años que conmovieron el cinema*. Valencia: Filmoteca Generalitat.

El acto de Edmund no estaba exento en el fondo de compasión hacia ese padre débil, convaleciente, que sólo al final, como lo atestigua el movimiento ascensional de la cámara -acto de enunciación que pone fin a *Germania, anno zero-*, parece, ahora sí, cobrar fuerzas.