

EL CONCEPTO DE SACRIFICIO EN EL CINE: TARKOVSKI, CHAPLIN, ROSSELLINI Y KUROSAWA

Por Carlos Giménez Soria

La cinematografía mundial –especialmente la europea y la asiática– ha ganado notoriedad como medio para la reflexión filosófica y religiosa gracias a la presencia de auténticos realizadores humanistas. Cineastas que, a lo largo de su carrera, han dejado clara su postura existencial, procedente, en muchos casos, de su intensa educación dentro de alguna de las grandes culturas de nuestro tiempo.

Esa educación ha quedado fuertemente marcada incluso en aquellos creadores cinematográficos que, con el transcurso de los años, adoptaron una actitud más escéptica respecto a su formación juvenil, llegando, en ocasiones, a declararse abiertamente ateos o agnósticos (como es el caso de Ingmar Bergman respecto al protestantismo). Sin embargo, algunas de sus obras han supuesto un fiel reflejo no sólo de su particular universo humano sino también de las corrientes filosóficas que más han influido en los intelectuales del siglo XX. Corrientes tales como el existencialismo –que queda evidenciado en la filmografía del citado Bergman– o el marxismo –que podemos hallar en autores con un especial vínculo social y cultural, como son Pier Paolo Pasolini o Luchino Visconti– que han jugado un papel fundamental en el pensamiento contemporáneo.

No obstante, la implicación moral de algunos cineastas ha sido mayor y más relevante que la de otros: ahí constan, por ejemplo, artistas de la talla del ruso Andrei Tarkovski (1932-1986). Filósofo, esteta y hombre de profundas convicciones religiosas, Tarkovski realizó análisis muy trascendentales del sujeto humano en piezas como *Andrei Rublev* (1966), *El espejo* (1974) o *Nostalgia* (1983). Paralelamente a su labor como cineasta, llevó a cabo la redacción de un diario personal donde anotaba sus reflexiones personales acerca de la estética y la poética cinematográficas, así como también recogía las tendencias ideológicas del individuo de su momento y sus conclusiones sobre la sociedad occidental. Entre sus apuntes –publicados en 1984 bajo el título de *Esculpir en el tiempo*– destacan las meditaciones que llevó a cabo durante los últimos años de su vida, en su exilio europeo, cuando el cáncer de pulmón que extinguía su vida le condujo a plantearse el rodaje de su testamento fílmico. Tarkovski deseaba hacer, en esa última película, una síntesis de las ideas que había ido madurando, a lo largo de su vida, acerca del tema del sacrificio personal. Así nació *Offret* (Sacrificio, 1986), cinta que aborda dicho tema desde un plano simbólico que beneficia la riqueza –estética y argumental– de la propuesta, aumentando la complejidad siempre presente en la obra de este realizador.

Sacrificio narra la historia de Alexander, un escritor que vive aislado en una casa de una solitaria isla sueca. El día de su cumpleaños es interrumpido por la noticia del estallido de un conflicto nuclear. A partir de ese momento, Alexander está dispuesto a sacrificarse por toda la humanidad y promete a

Dios que abandonará sus bienes y renunciará a su propio hijo si concede otra oportunidad al mundo.

La esencia de este proyecto y las inquietudes que impulsaron a su autor quedaron recogidas de manera muy clara en algunos párrafos de su popular libro:

“Hubo momentos en que este punto de partida me iba acercando paso a paso a la realización práctica de una idea: rodar una película importante sobre el tema del sacrificio. Cuanto más duras se iban haciendo mis experiencias con el materialismo del mundo occidental, cuanto más iba reconociendo el sufrimiento a que conduce a buena parte de la humanidad el haber sido educada en un pensamiento materialista, con esas psicosis omnipresentes que expresan la incapacidad del hombre moderno para comprender por qué la vida ha perdido para él todo incentivo y le parece cada vez más podrida, sin sentido y angustiosamente exigua...; cuanto más sucedía todo esto, tanto más clara sentía la necesidad de rodar esa película.

Porque uno de los aspectos del retorno de la persona a una vida normal, llena de espiritualidad, es su actitud frente a sí mismo: o se vive la vida de un consumidor dependiente de los desarrollos tecnológicos o materiales en general, entregado ciegamente al supuesto progreso, o se reencuentra la propia responsabilidad interior, que se dirige no sólo hacia uno mismo, sino también hacia los demás. Es aquí, en ese paso consciente a la responsabilidad y a lo que sucede en ella y con ella, donde se hace posible lo que solemos llamar ‘sacrificio’, la realización de la idea cristiana del entregarse a sí mismo”¹

Pero, si algún cineasta ha tratado de expresar, en todas sus obras, ese espíritu de entrega desinteresada hacia los demás, ése fue, sin lugar a dudas, Charles Chaplin (1889-1977). El perfecto equilibrio entre la comicidad y la ternura, el melodrama y la exposición de los valores universales del hombre fueron rasgos fundamentales de su cine. Un cine que pretendía extraer lo mejor del alma humana provocando en el espectador, de manera simultánea, la carcajada y una profunda reflexión ante las realidades más trágicas de la sociedad contemporánea (la pobreza, el desempleo, el hambre, la desigualdad). Y todo ello a través de una de las figuras más universales que han surgido del mundo del celuloide: el vagabundo Charlot, personaje tristemente cómico y reflejo de la más pura nobleza de espíritu. El especialista Caparrós Lera definió de manera muy gráfica la magistral creación de este artista británico:

“Con su bigotillo característico, el sombrero de hongo, las botas exageradas, el pantalón caído, la levita estrecha y el bastoncillo de junco, Chaplin protagonizaría siempre una sencilla historia, llena de poesía y humanidad, a través de ese vagabundo quijotesco que es injustamente utilizado por los demás, mientras que él es capaz de sacrificarse por ellos – incluso en su amor por la ‘chica’– con el fin de que todos alcancen la

¹ A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1997, pág. 240.

*felicidad, para luego desaparecer humildemente por el horizonte, acaso lleno de esperanza... Ese era, en síntesis, el 'Charlot' que todos amamos y admiramos"*²

Entre piezas de la envergadura de *El chico* (1921), *La quimera del oro* (1925) o *Tiempos modernos* (1935), destaca, por su duro contraste entre el ideal romántico y el realismo, *City Lights* (Luces de la ciudad, 1935), expresión máxima de la tragedia en su vertiente cinematográfica. El film narra los esfuerzos que Charlot lleva a cabo para reunir una sustanciosa suma de dinero que permitirá operarse de la vista a una vendedora de flores ciega de la que se ha enamorado. Para no preocuparla, el vagabundo le hace creer que es rico y la obliga a aceptar ese dinero que finalmente consigue de un millonario borracho al que salva del suicidio. Sin embargo, la amistad con éste último se limita a aquellos momentos de embriaguez, ya que, una vez disipados los efectos del alcohol, el millonario no se acuerda en absoluto del pequeño hombre y lo trata con hostilidad. En el fondo, esta amistad es tan irreal como el platónico amor de la florista, quien al recuperar la visión espera que se presente ante ella un príncipe azul en lugar de un vagabundo desastrado. *Luces de la ciudad* representa la ruptura con el sueño romántico y la caída abismal en la conciencia de realidad. Pero, a su vez, es también uno de los mejores exponentes del sacrificio altruista de un ser socialmente humilde. Sacrificio que, como en la obra de Tarkovski o en la de Rossellini que analizaremos a continuación, será absolutamente incompreso por los demás.

La figura de Roberto Rossellini (1906-1977) responde a la idea del humanista ateo, de formación católica. Desde su periodo neorrealista – donde realizó el tríptico histórico compuesto por *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) y *Germania, anno zero* (1947)–, este cineasta pasó por otras cuatro diferentes fases en su carrera: la espiritual –que evidencia valores cristianos–, la de transición, la histórica –que contó con notables avances técnicos– y la didáctica –desarrollada en el medio televisivo–. En esa segunda etapa, bautizada con el adjetivo de “espiritual”, se sitúa el Rossellini de *Europa 51* (1952). Este film vino a continuar la vía franciscana iniciada con su anterior película *Francisco, juglar de Dios* (1950) oponiéndose a la crisis moral que padecía la Europa de posguerra. En él, se aprecian dos principales fuentes de influencia –como bien ha remarcado el especialista Ángel Quintana–: uno de los primeros libros de Herbert Marcuse, *Razón y revolución* (1941), y, muy especialmente, la experiencia de santidad y caridad cristiana de la filósofa Simone Weill. Weill fue la gran pensadora sobre el amor y la desgracia en el siglo pasado y su obra filosófica parte de un cristianismo existencial no ortodoxo. De hecho, el personaje protagonista del film –encarnado por Ingrid Bergman– podría ser interpretado como un trasunto de la propia escritora desde la perspectiva de la praxis.

Europa 51 narra la historia de Irene Girard, esposa de un diplomático extranjero en Roma, cuyo carácter frívolo se verá zarandeado a raíz del

² J.M. Caparrós Lera, *Una historia del cine a través de ocho maestros*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, pág. 78.

suicidio de su hijo de doce años, que se siente excluido de la vida social de sus padres.

Desorientada ante esta tragedia, Irene busca un nuevo sentido a su vida. Su aproximación a los ambientes miserables de la ciudad y su contacto con la gente necesitada le abren un camino hacia la espiritualidad. Pero esa voluntad de entrega será incomprendida por el marido, quien cree percibir en ella indicios de alienación y locura. Examinada por los médicos, que no son capaces de comprender que sus actos son el fruto de una exigencia moral, acabará siendo internada en una institución psiquiátrica.

El cine asiático puso también de manifiesto su particular punto de vista sobre las preocupaciones existenciales a través de la obra de realizadores como Kenji Mizoguchi o Yasujiro Ozu. Sin embargo, fue Akira Kurosawa (1910-1998) quien cuajó en aquellas latitudes como principal exponente del universo humanista. Tras dar a conocer internacionalmente la cinematografía japonesa gracias al éxito de *Rashomon* (1951), Kurosawa definió su postura filosófica –de gran hondura espiritual– en films como *Los siete samurais* (1954), *Barbarroja* (1965) o *Dersu Uzala* (1975). Su cine demostró enseguida un gran interés antropológico basado en el análisis de la relación que el ser humano establece consigo mismo y con su entorno inmediato. Desde la vertiente más filosófica, su película *Ikiru* (*Vivir*, 1952) se ha convertido en una pieza clave, ya que aborda los principios existencialistas desde la perspectiva de la cultura y el pensamiento orientales. Partiendo de una crítica severa a la burocracia deshumanizada, *Vivir* narra la preocupación de un funcionario público, enfermo de cáncer, por dar sentido a sus últimos seis meses de vida. Treinta años de apatía y despreocupación por su trabajo cambian repentinamente y se convierten en una angustiada búsqueda de la felicidad. Tras varios intentos infructuosos, acabará comprendiendo que el fundamento de dicha felicidad reside en la entrega y el sacrificio por la felicidad de los demás. La solidez de la construcción dramática refuerza el discurso moral convirtiendo a *Vivir* en una de las propuestas más positivas que el Séptimo Arte ha planteado acerca del tema del sacrificio.

No obstante, no todas las aproximaciones a este universo temático han resultado igualmente constructivas. Otros cineastas, siguiendo el mismo punto de partida, han dirigido sus pasos hacia descripciones atormentadas del espíritu humano. Visiones que han desembocado en retratos de desesperación, angustia y soledad al borde de la esquizofrenia. El ejemplo más recurrente es el caso de Ingmar Bergman, cuya filmografía ha abarcado tanto momentos de proximidad con el pensamiento cristiano (*El séptimo sello*) como inmersiones en el agnosticismo más amargo (*Los comulgantes*). El especialista y filósofo Jordi Puigdomènech ha relacionado esta postura escéptica con los cambios de mentalidad que han tenido lugar en nuestro mundo:

“El núcleo familiar formado por padre, madre e hijos se halla en crisis en la sociedad contemporánea, una sociedad en la que el materialismo y la competitividad han generado un individualismo radical”³

Esta afirmación pone de manifiesto la actitud hacia la cual podría tender la sociedad moderna en lo sucesivo. Por contrapartida, los cuatro modelos que han sido comentados más arriba revelan la postura personal de cuatro cineastas diferentes frente a una posible opción de entrega a los demás. En algunos casos, se ha demostrado que la perseverancia del alma humana puede aportar soluciones optimistas ante las mayores desgracias. En otros, se ha visto que el sujeto que lleva a cabo el sacrificio es incomprendido por las gentes de su entorno. Cabría entonces pensar si el sacrificio tiene un valor en sí mismo y es, por tanto, positivo –a un nivel de trascendencia espiritual– para aquél que lo efectúa o si está condenado a la esterilidad y al menosprecio. A tal efecto resultan significativas las conclusiones que extrae Andrei Tarkovski en su libro:

“Por supuesto, soy consciente de que la idea del sacrificio no es muy popular hoy en día. Casi nadie tiene el deseo de sacrificarse por otra persona o por alguna cosa. Lo que resulta decisivo son las implacables consecuencias de este comportamiento: la pérdida de la personalidad, sustituida por un egocentrismo aún más acusado que el que impregna ya muchas relaciones interpersonales y también las de muchos grupos de población en su convivir con otros, incluso con sus vecinos. Y sobre todo la pérdida de la última oportunidad existente para dar espacio al desarrollo interior en vez del ‘progreso’ material, posibilitando así de nuevo una existencia llena de dignidad”⁴

En cualquier caso, se ha podido observar que dicha temática no es un aspecto que haya sido descuidado dentro del estudio de la ética humana, aunque, como es obvio, existen diferentes maneras de entender el significado de la vida. En ese sentido, el Séptimo Arte ha ido ofreciendo su particular visión cineasta tras cineasta y, a pesar de las divergencias entre unos y otros, se puede descubrir un rastro claro de influencias que nos llevarían hoy hacia la figura de Lars Von Trier como heredero de aquellos pensadores fílmicos tristemente fallecidos.

³ J. Puigdomènech, *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid, Ediciones JC, 2004, pág. 16.

⁴ A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1997, págs. 240-241.

Carlos Giménez Soria (Barcelona, España, 1977)

Es miembro del Centro de Investigaciones Film-Historia y trabaja como redactor y locutor en una emisora de radio. Ha organizado cine-clubs y ha participado como ayudante de sonido en cortometrajes en 16 mm.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

CAPARRÓS LERA, José María. *Una historia del cine a través de ocho maestros*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

PUIGDOMÈNECH, Jordi. *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid, Ediciones JC, 2004.

QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1997.