

Enl@ce: Revista Venezolana de Información,
Tecnología y Conocimiento
ISSN: 1690-7515
Depósito legal pp 200402ZU1624
Año 7: No. 2, Mayo-Agosto 2010, pp. 101-111

Cómo citar el artículo (Normas APA):
Lastra, A. (2010). El otro espectador: Rossellini y el problema
de Sócrates. *Enl@ce Revista Venezolana de Informa-
ción, Tecnología y Conocimiento*, 7 (2), 101-111

El otro espectador: Rossellini y el problema de Sócrates

*Antonio Lastra*¹

Resumen

Este ensayo examina la obra (o utopía) televisiva de Roberto Rossellini como una representación de la relación del cine con la sociedad en la que se proyecta. La utopía televisiva de Rossellini sugiere que su autor no comprendía el cine y no lo apreciaba, como tal vez no acabara tampoco de comprender del todo la razón de ser de una sociedad que no podía ser representada únicamente con un espíritu de derrota o mediante un inexplicable milagro. El problema de Sócrates es el problema humano, el problema de la felicidad.

Palabras clave: televisión, utopía, cine, sócrates

The Other Spectator: Rossellini and the Problem of Socrates

Abstract

This paper surveys Roberto Rossellini's television opera (or utopia) as a representation of the connection between Movies and society. Rossellini's television utopia suggests that the author doesn't understand film and doesn't like either, and perhaps that Rossellini doesn't understand the *raison d'être* of a society that couldn't be pictured only with an spirit of defeat or by a strange miracle. The problem of Socrates is the human problem, the problem of happiness.

Key words: Television, Uthopy, Film, Sócrates

Recibido: 21-06-10 Aceptado: 02-08-10

¹ Doctor en Filosofía. Profesor asociado de Filosofía en la Universidad de Valencia. Dirige el Observatorio de Ciudadanía y Estudios Culturales de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia y *La Torre del Virrey*. *Revista de Estudios Culturales*. Ha editado *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Valdés, Madrid, 2010). Correo electrónico: antoniolastra@latorredelvirrey.es.

Welche sonderbare Rücksicht auf den Zuschauer führte ihn dem Zuschauer entgegen?

FRIEDRICH NIETZSCHE

En 1959, de vuelta de la India, Roberto Rossellini presentó en el Festival de Cannes su *India Matri Bhumi* (India Madre Tierra) y ganó en el de Venecia el León de Oro por *Il Generale Della Rovere* (El general de la Rovere). La aparente disparidad entre el tono documental y antropológico de la primera película, que emulaba el discurrir de *Le Fleuve* (El río, 1951) de Jean Renoir —el gran inspirador del cine italiano de posguerra—, y el tono de ficción y paródico de la segunda, al servicio de un Vittorio de Sica que podía interpretarse a sí mismo en una obra sobre la ficción y la parodia del propio cine, acabaría llevando al director, en la cumbre de su carrera, a proclamar la muerte de su arte y a tratar de encontrar un nuevo medio de comprender el oficio de cineasta y la condición del hombre contemporáneo. Su enciclopedia histórica, concebida para la televisión —uno de cuyos capítulos, en mi opinión el más importante, sería *Socrate* (Sócrates, 1970)—, daría respuesta a una inquietud por la difusión de la cultura y la transmisión de la verdad que, en opinión de Rossellini, el “cine industrial” era incapaz de lograr. Tras la muerte del cine, Rossellini habría empezado, según afirmó el joven crítico Jean-Luc Godard, a crear un mundo.

Una fotografía tomada en el Festival de Venecia de 1959, durante un coloquio sobre el “Nuevo Cine” auspiciado por la revista *Cahiers du cinéma*, nos muestra a Rossellini rodeado de jóvenes cineastas. La impronta es inequívocamente socrá-

tica: Rossellini, sentado en unas gradas con sandalias y aspecto complacido, es el centro de una conversación entre un hombre maduro —que aún conserva el *glamour* erótico que había seducido a Ingrid Bergman diez años atrás— y otros más jóvenes que reciben sus enseñanzas. Ermanno Olmi, a la derecha del maestro, estrenaría ese año su primer largometraje, *Il tempo si è fermato* (El tiempo se ha detenido), y ganaría dos años después el premio de la crítica en el mismo Festival de Venecia por *Il posto* (El empleo, 1961). Como Elio Ruffo, a la izquierda del maestro, Olmi haría de la sencillez de los personajes y del mundo rural que desaparecía de Italia la materia de una obra cinematográfica que estaba esencialmente en deuda con las concepciones neorrealistas rossellinianas: la larga secuencia de la pesca del atún en *Stromboli, terra di dio* (Stromboli, 1950) tardaría mucho en borrarse de la imaginación cinematográfica. En 1954, Ruffo había estrenado *Tempo d'amarsi* (Tiempo de amarse), una elegía a la pobreza y la dureza de la tierra calabresa. François Truffaut, en primer plano, cuya película *Les Quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes) sería premiada en Cannes ese mismo año, y el guionista Jean Aurel, a su lado, eran los metecos franceses del grupo y los propagandistas de la *Nouvelle Vague*, que empezaba a pasar de la teoría sobre el cine a la práctica cinematográfica. En comparación con Truffaut, que a veces se parecería al Apolodoro socrático, Tinto Brass, a espaldas de Rossellini, adoptaría el papel de Alcibíades y llevaría a la pantalla muchas de las obsesiones de la época, a veces con un raro gusto que haría que todos los demás fueran casi pacatos por comparación con este nuevo mutilador de los Hermes. Gillo Pontecorvo, el más dotado de

todos y el más reticente, judío entre católicos, alcanzaría su propio magisterio con *La Battaglia di Algeri* (La batalla de Argel, 1965), una réplica sin concesiones a *Roma, città aperta* (Roma, ciudad abierta, 1945) en el terreno mismo de la lucha por la liberación, tanto política como cinematográfica, que no tendría continuación posible². Carlo Lizzani, que había colaborado con Rossellini en *Germania Anno Zero* (Alemania año cero, 1947), sería a la larga el más profesional de los neorrealistas italianos, y ya entonces —en la fotografía ocupa una posición superior a la del resto— era el director de varias películas. Francesco Maselli, por su parte, tardaría muchos años en narrar la autobiografía comunista del cine italiano en *Lettera aperta a un giornale della sera* (Carta abierta a un periódico de la tarde, 1970). Luigi Nono, el último, algo esquivo y apartado de los demás, pondría fin de una manera visionaria a toda una época en *Il tempo dell'inizio* (El tiempo del inicio, 1974), una época que había empezado para todos ellos con *Roma, ciudad abierta* y *Paisà* (Camarada, 1946). En 1974, Rossellini dirigiría *Anno Uno* (Año uno), una aproximación a la posguerra y la reconstrucción de Italia con la perspectiva del político democristiano Alcide de Gasperi —una prueba pública

de las simpatías teológico-políticas que el autor no siempre había guardado en privado y que confirmaría las sospechas de la crítica izquierdista—, así como el documental sobre la explosión demográfica para la UNESCO *The World Population* (La población mundial). Su última película (a excepción de sendos documentales sobre Miguel Ángel y el Beaubourg) sería *Il Messia* (El Mesías, 1975). Rossellini y sus jóvenes discípulos no habían creado un mundo demasiado distinto de un mundo que estaba cambiando irremisiblemente. Como Rossellini dijo alguna vez, aún habría que esperar³.



² No lo sería *Queimada* (1969), en la que Marlon Brando destruiría el dogma neorrealista de la actuación no profesional. A finales de los ochenta, Edward Said trataría en vano de convencer a Pontecorvo para que dirigiera una película sobre la *intifada* en Palestina, pero el director de *La batalla de Argel* se había convertido en una víctima de la expresión total de una película admirablemente lograda, que trascendía las enseñanzas de Rossellini y de toda la escuela italiana de la liberación. Véase EDWARD W. SAID, 'En busca de Gillo Pontecorvo', en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de R. G^a Pérez, Debate, Barcelona, 2005, pp. 255-267.

³ Agradezco al profesor Adriano Aprà su gentileza para reproducir la fotografía del grupo, perteneciente a su colección personal y que aparece en ROBERTO ROSSELLINI, *La television comme utopie*, textes choisis et présentés par Adriano Aprà, Auditorium du Louvre/Cahiers du cinéma, Paris, 2001, p. 6. Véanse JOSÉ LUIS GUARNER y JOS OLIVER, *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*, Anagrama, Barcelona, 1972, y *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*, ed. de A. Quintana, J. Oliver y S. Presunto, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay/Filmoteca Española/Filmoteca de Catalunya, Valencia, 2005.

Pero el tiempo pasa. Con la perspectiva del tiempo —del *tempo* que les había obsesionado a todos: el año cero, el año uno, el tiempo que se había detenido, el tiempo de amar, el tiempo del inicio, la llegada del Mesías—, esa espera a la que Rossellini se había referido puede ser una buena pauta para volver a ver las películas neorrealistas, o las de la *Nouvelle Vague*, con las que el cine europeo adquiriría carta de naturaleza y en las que, sin embargo, cualquier espectador libre de prejuicios advertirá hoy que algo falta, algo cuya ausencia perjudica irreparablemente la voluntad de ser fieles a la realidad de sus “realizadores” y que resulta inútil esperar. La realidad en todas ellas es simplemente histórica; es, efectivamente, tiempo y, hasta cierto punto, un tiempo perdido sin *ratrappage* posible.

Es difícil separar al neorrealismo en general, y a Rossellini en particular, de la recepción que tuvo en su época. En la fotografía de Venecia no estaban todos los discípulos del maestro. Platón estaba enfermo o, para ser exactos, había muerto un año antes: André Bazin, el fundador de los *Cahiers du cinéma*, había escrito, poco después del estreno de *Viaggio in Italia* (Te querré siempre, 1953), una ‘Defensa de Rossellini’ contra las acusaciones comunistas de desviacionismo en la que hoy podrían reconocerse muy pocos de sus lectores o de los propios espectadores de Rossellini y

que constituía, en realidad, una defensa de cierta tendencia de la crítica cinematográfica, a izquierda y a derecha, a interponerse entre las películas y los espectadores, a hacer de su cometido una contemplación privilegiada por el sentido, igual que las películas que elogiaban se interponían entre la realidad y el espectador. Los grandes argumentos defensivos de Bazin —la acción cinematográfica de Rossellini planteada objetivamente en el mismo plano de puesta en escena que su contexto, la identidad ontológica entre el objeto y la fotografía, la realidad del estilo— servirían también para entender al apologista, un apologista que reconocía con franqueza que “no era filósofo” en una época en que la inevitabilidad histórica o el personalismo parecían resumir, plano contra plano, todo el pensamiento cinematográfico⁴. Sería difícil imaginar a Rossellini sin sus discípulos, sin la literatura socrática de los *Cahiers du cinéma* ni la fascinación por las posibilidades cinematográficas que acabaría siendo fatal para todos ellos. Obsesionados con la historia con mayúsculas, muy pocos supieron contar una buena historia. La realidad no se parecía a su imagen hasta el punto de fundirse con ella, y probablemente no se confunda nunca mediante la fijación de la cinematografía como un procedimiento meramente técnico y artístico. Lo último que se alcanza, y con un esfuerzo de otro tipo, es la idea del bien.

⁴ Véase ANDRÉ BAZIN, ‘Defensa de Rossellini’, en *¿Qué es el cine?*, trad. de J. L. López Muñoz, Rialp, Madrid, 1999³, pp. 381-392; cf. pp. 229-232, 285-316, 393-395. En el caso de la *Nouvelle Vague* —en la que Eric Rohmer advertiría muy temprano “el genio del cristianismo” de Rossellini—, la crítica había precedido a la propia obra cinematográfica. En relación con Rossellini, se trataría de Jacques Rivette y su *Paris nous appartient* (París nos pertenece, 1957-1961). En su conocida ‘Carta sobre Rossellini’, Rivette sería de los primeros en vincular a Rossellini con Renoir. Véase HÉLÈNE FRAPPAT, *Roberto Rossellini*, trad. de A. F. Rodríguez, Cahiers du cinéma/El País, Madrid, 2008.

Los únicos críticos que, a mi juicio —en un contexto no menos influido por la controversia ideológica y la industria cultural, pero en un mundo que no era ni material ni espiritualmente el de la derrota tras la Segunda Guerra Mundial—, acertaron a ver en Rossellini, a propósito de *Roma, ciudad abierta* y *Camarada*, a un cineasta menor de lo que sus defensores proclamaban, coincidieron en señalar su “falta de gusto”. Por falta de gusto (*lack of taste*), Robert Warshow y James Agee se referían a un defecto que había sido, por el contrario, interpretado por Bazin o sus acólitos como la principal virtud estética e incluso humana de Rossellini: la pasividad, la falta de defensas intelectuales, la neutralidad, la improvisación de las respuestas entendida ambiguamente como una destreza para crear una ilusión de actualidad, la falta de voluntad para creer, cierta deshonestidad política, *la paura* —con las palabras de Rossellini—, *die Angst. La paura/Die Angst* (Ya no creo en el amor, 1954) supuso, de hecho, la ruptura de Rossellini con Bergman y el inicio de una huida hacia delante. A pesar del éxito o del fracaso cinematográficos de sus películas, Rossellini tuvo que ser consciente de que esas críticas, el espíritu de esas críticas, al menos, que probablemente no conociera en la letra misma y que no provenían de sus acusadores comunistas ni, a pesar de que eran acertadas y lo eran desde un punto de vista mucho más humano y casi fraternal, del círculo que había ido creándose a su alrededor,

eran reveladoras de todo un modo de hacer cine. En cierto modo, no necesitaba conocerlas para creer que obtendría de la televisión la “experiencia inmediata” —de acuerdo con el concepto de Warshow— que no sólo le vedaba el cine industrial, sino el propio cine⁵. Había un trabajo para el arte cinematográfico mayor que el propio cine y que Rossellini resumiría en su intención de eliminar de la historia, y de la historia del cine, el fuera de campo. Pero dentro no había más que un mundo sin esperanza. La derrota era el encuadre en todos sus niveles; daba igual que los vencedores hubieran sido alemanes o americanos, la tiranía o la democracia, la democracia cristiana o los comunistas.

Eliminar el fuera de campo de la historia fue la intención de la utopía televisiva de Rossellini, en la que la escritura de ensayo audiovisual de la historia alternaría con el intento de captar la singularidad de algunas figuras filosóficas. La indiferencia neorrealista por la trama dejaría paso a una preocupación didáctica por la historia, por “la lucha del hombre por su supervivencia” —como indicaba el título de una de las películas—, y la preferencia por los actores no profesionales se dirigiría entonces, impersonalmente, a la persona que representaba toda una concepción autobiográfica de la filosofía: Sócrates, Pascal, Agustín de Hipona y Descartes, a los que probablemente Rossellini habría podido añadir a Rousseau o Nietzsche⁶.

⁵ Véanse Agee *on Film. Criticism and Comment on the Movies*, Introduction by D. Denby, Modern Library, New York, 2000, pp. 185 (crítica de 1946 a *Roma, ciudad abierta*), 299 (crítica de 1948 a *Paisà*), y ROBERT WARSHOW, ‘Paisan’ (1948), en *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2002, pp. 221-230.

⁶ Véase MICHEL ONFRAY, *La inocencia del devenir. La vida de Friedrich Nietzsche*, trad. de A. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2008, cuyo propósito es “contar en imágenes una vida filosófica”.

Adriano Aprà ha argumentado que *Socrate* fue la menos lograda de las películas rodadas por Rossellini en su búsqueda de la utopía televisiva, no sólo por las dificultades intrínsecas de la producción —que efectivamente se aprecian en una puesta en escena, hasta la secuencia de la muerte de Sócrates, que raya en la ingenuidad—, sino por el estado de ánimo del director, poco dispuesto a terminar la película a pesar de que “Sócrates era el personaje histórico con el que Rossellini se identificaba con más facilidad”. Por contraste, *Blaise Pascal* (1971) —en la que el plano secuencia se equiparaba con la duración de las *pensées*—, *Agostino d’Ippona* (Agustín de Hipona, 1972), *L’Età di Cosimo de’Medici* (La época de Cosme de Médicis, 1972) —especialmente el capítulo dedicado a Alberti y el humanismo— y, sobre todo, *Cartesius* (Descartes, 1974), ofrecían una elaboración mucho más cuidada, un ejemplo de racionalismo cinematográfico “absoluto” como paralelo secularizado a los *Atti degli Apostoli* (Los Hechos de los Apóstoles, 1968) y *El Mesías* final⁷. Sin embargo, Sócrates no es exactamente una figura histórica. Desde un punto de vista filosófico, Sócrates se proyecta sobre los demás pensadores que Rossellini escogió y constituye una imagen original a la que todos se remiten. ¿Qué clase de representación es *Socrate*?

Rossellini confesaría que Sócrates era un personaje que le resultaba cercano y que la opción de dedicarle una película nacía de la simpatía y de la afinidad. “Si hubiera tratado de resistirme a esa

atracción —afirmó en una entrevista concedida a Lietta Tornabuoni— se me habría tomado por un intelectual.” “Intelectual” es sinónimo, aquí, de sofista: en los diálogos platónicos, el sofista es, en efecto, quien se resiste, casi siempre en vano, a la seducción de Sócrates. Rossellini insinuaría también, sin embargo, que Sócrates habría podido albergar la intención de “borrar las pistas” de las consecuencias que había tenido su influencia: Critias, uno de los Treinta Tiranos impuestos por el espartano Lisandro, y Alcibiades, que había sido el causante del desastre de la expedición a Sicilia que había mermado el prestigio de Atenas y, en parte, motivado la derrota en la Guerra del Peloponeso, no se habían resistido tampoco a la seducción socrática, al *eros* filosófico. En ese sentido —dirá Rossellini—, “hay muchas cosas que han quedado fuera de la película”. Por definición, lo que queda fuera de la escena es lo obsceno. Determinar cuál había sido la verdadera influencia de Sócrates sobre Critias y Alcibiades equivaldría a determinar cuál es la naturaleza de las relaciones del filósofo con la ciudad, la naturaleza de la filosofía política primera. Lo obsceno puede ser entendido como lo impolítico. En opinión de Rossellini, Sócrates habría sido un “revolucionario” y “un hombre absolutamente moderno”. “Revolucionario” y “absolutamente moderno” pueden ser entendidos, a su vez, como préstamos tomados del lenguaje contemporáneo y aplicado, por analogía, a la ciudad antigua. Rossellini, sin embargo, excluiría enfáticamente esa posibilidad: “Yo no busco esas analogías”. Al

⁷ ROBERTO ROSSELLINI, *La televisione come utopia*, pp. 27-29. Véanse las pp. 158-165 para el análisis de *Socrate* y la entrevista con Lietta Tornabuoni a propósito de la película.

excluir la posibilidad de que la figura de Sócrates fuera usada como una alegoría de los problemas del hombre moderno, Rossellini trataba de evitar la “propaganda”, la “formación forzada de las opiniones”. Sócrates habría sido un revolucionario “en su mundo” por haber rechazado la condición de sabio o de maestro y no haber querido imponer a nadie una enseñanza “autoritaria”; por el contrario, habría preferido la dialéctica, “es decir, la cultura”. *Socrate* debía analizar en profundidad el conocimiento de la Grecia antigua. En ese análisis, la descripción de la vida cotidiana de Atenas resultaba indispensable: de la vida cotidiana tomaría Sócrates, precisamente, los ejemplos de sus argumentaciones, de sus aporías y elencos.

Sócrates habría sido “absolutamente moderno”, en opinión de Rossellini, por no haber escrito nada. Su rechazo de la escritura no se debió al azar ni a la pereza, sino que fue una opción deliberada. “Sócrates se resistió a la escritura y me parece —diría Rossellini— que su actitud proporciona un elemento de reflexión bastante contemporáneo.”

La escritura —concluía Rossellini— inmoviliza y congela el pensamiento, lo vuelve estable, definitivo y, por tanto, muerto. La cultura escrita es un instrumento autoritario: no admite la contradicción, no permite el desacuerdo ni posibilidad alguna de respuesta a quienes tienen acceso a ella. La cultura oral es, por el contrario, dialéctica, móvil, está en devenir: un instrumento de comunicación colectivo y, digamos, democrático.

El instrumento colectivo y democrático de comunicación, es decir, la cultura oral o el diálogo, se habrían vuelto inútiles con el crecimiento de las ciudades y la expansión de la sociedad; con el aumento de la población, la voz, en efecto, se pierde. (En la *Apología* platónica, Sócrates aludiría repetidamente al “alboroto”, al *θορυβος* de los ciudadanos que le impedía hacerse oír.) “En la actualidad —afirmaba Rossellini—, disponemos de otros instrumentos que pueden restablecer la cultura oral: los medios audiovisuales.” *Socrate* trataría, en cierto modo, de restablecer la cultura oral; en manos de Rossellini, el medio audiovisual —la televisión— tendría como finalidad convertirse en un instrumento de comunicación colectivo y democrático en una sociedad que se ha extendido de una manera global y en la que la voz corre el peligro de desaparecer, de quedar inaudita. El rechazo socrático de la escritura inspira el rechazo del montaje en Rossellini, que siempre opera fuera de campo.

La realización audiovisual de *Socrate* consiste en una reconstrucción del proceso y de la muerte de Sócrates. La acción comienza en una Atenas derrotada: Atenas es una ciudad abierta⁸. Al buscar una explicación para la derrota, los atenienses se fijan en Sócrates: Alcibíades y Critias habían sido discípulos suyos. Ajeno a las sospechas de sus conciudadanos, Sócrates aparece entre la *polis* y el *oikós*, entre la ciudad y la casa. Rossellini recuerda también el papel desempeñado por Aristófanes en la elaboración de las acusaciones:

⁸ Véase JESÚS PONS DOMINGUIS, ‘¿Traspassar o proteger la muralla? Del *oikos* a la *polis* y vuelta’, en *Periferias: el extremo como término medio*, ed. de M. E. Vázquez y A. Alonso Martos, Verbum, Madrid, 2008, pp. 23-32.

un actor detiene a Sócrates por la calle y le recita un largo pasaje de *Las nubes*. A las sospechas de los ciudadanos se une la de los Tiranos, que tratan de involucrar a Sócrates en la incriminación injusta de León de Salamina. Con la recuperación de la democracia, Sócrates ha de hacer frente a las acusaciones de haber corrompido a los jóvenes y no creer en los dioses de la ciudad. En su defensa, Sócrates rechaza la pena de muerte que el tribunal le impone y exige que la ciudad lo mantenga en el Pritaneo como a los héroes y los atletas. Lejos de no creer en los dioses, Sócrates obedece al dios que le ha encargado que vele por la ciudad. Condenado a tomar la cicuta, Sócrates muere rodeado de sus discípulos tras haberse despedido de su mujer y de sus hijos. Rossellini le concede a Jantipa un protagonismo que la tradición socrática le negaba, aunque la falta de sentido del humor del cineasta, en cuyas películas parecen estar prohibidas la alegría o la risa, no le permita trascender el patetismo de la despedida⁹. En el *Fedón*, Sócrates reprocha a sus discípulos que lloren: no había pedido a su mujer y sus hijos que salieran para encontrarse con sus lágrimas. Sólo la escena en la que Sócrates pasea por la prisión a la espera de que el veneno surta efecto alcanza una verdadera dimensión dramática en una película en la que resulta difícil suspender la incredulidad. Jean Sylvère desempeña el papel de Sócrates con dignidad; la interpretación de Anne Caprile en el papel de Jantipa, por el contrario, no resulta convincente. Hay una ética o reacción del espectador incluso cuando los cri-

terios de representación no son convencionales ni institucionales¹⁰.

¿Qué clase de representación es *Socrate*? En la *República*, Sócrates, que había advertido a Adimanto que hablaría en prosa al no ser poeta, explica que hay una especie de ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación, como la tragedia o la comedia; otras que se basan en la narración del propio poeta, como el ditirambo, y una tercera que reúne ambos procedimientos y es característica de la epopeya. No se trata, continúa Sócrates, sólo de lo que haya que decir, sino de cómo hay que decirlo. El problema es la imitación y si la ciudad —la ciudad ideal que Sócrates perseguía en sus investigaciones— debe o no admitir las representaciones poéticas, e incluso “cosas más importantes que éstas” (394 d). Para no fragmentar las aptitudes humanas, la imitación ha de tener modelos dignos: hay una narración propia del bien (396 b-c), que no será sólo imitativa y en la que no habrá necesidad de contar todo (397 a). El Sócrates platónico recurrirá, sin embargo, a la noble mentira. La noble mentira equivale al reconocimiento de la necesidad de la poesía. Por sí misma, la filosofía es incompatible con la mentira, por noble que sea, y al mismo tiempo es incapaz de convencer a quien no sea filósofo: la poesía es el suplemento de la filosofía en un mundo que no está compuesto sólo por filósofos. Sócrates advirtió el problema de una poesía autónoma, no de una poesía puesta al servicio de la necesidad de comu-

⁹ Véase, por el contrario, ROGER SCRUTON, *Xanthippic Dialogues*, St. Augustine Press, Chicago, 1993.

¹⁰ Véase JAVIER ALCORIZA, ‘La ética del espectador’, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, número 0 (L’Eliana, 2005/2006), pp. 17-21.

niciación de la filosofía. El problema de la preeminencia de la filosofía o del carácter autónomo de la poesía es sólo una parte del problema de Sócrates.

Nietzsche llamó “el problema de Sócrates” a la relación del filósofo con la ciudad. ¿Era Sócrates realmente un griego? Sócrates, en su opinión, habría acabado con el gusto aristocrático de la cultura griega en particular y, en general, con el “*pathos* de la distancia” de toda cultura superior. El gusto aristocrático, en opinión de Nietzsche, sería la verdadera expresión de la voluntad de poder. La voluntad de poder es la voluntad propia de la vida y, “como realidad, es el *hecho primordial* de toda historia”. Reconocer ese hecho significa ser “honesto con uno mismo”. La honestidad con uno mismo lleva a darse cuenta de que el gusto aristocrático está destinado a desaparecer: sólo la vulgaridad —dice Nietzsche— tiene perspectivas de continuidad. En la medida en que esa perspectiva es difícil de asumir, el gusto aristocrático se ve en la necesidad de “ocultar la ironía”. Al exhibirla, por el contrario, Sócrates habría puesto de manifiesto la decadencia inevitable de la ciudad. Por comparación con la *polis* griega, la civilización europea sería una “civilización tardía”. Uno de los efectos concomitantes del problema de Sócrates sería “el problema de los que aguardan” —como Rossellini— cuando ya es demasiado tarde y sienten “la melancolía de todo lo *terminado*”. Al exhibir la ironía, sin embargo, Sócrates habría escondido su filosofía¹¹.

¿En qué habría consistido, entonces, su influencia? La influencia de Sócrates habría impuesto “una y otra vez” —dirá Nietzsche— la necesidad de renovar el arte o la poesía. El problema de Sócrates consiste en que se interpone entre la ciudad o la cultura griega (en realidad cualquier ciudad o cultura) y el espectador. No es posible admirar ni alabar la ciudad o la cultura griega salvo que Sócrates esté fuera de campo. Al ponerlo en primer plano, la ciudad y la cultura griega, el arte y la poesía de los que la ciudad griega vivía en realidad —la “teología” a la que se refiere Adimanto—, quedan relegados irremisiblemente a un segundo plano sin profundidad de campo posible. La figura socrática es, en realidad, la única visible, y lo es como un signo de interrogación. Ésa era la figura que Rossellini quería poner de relieve. Sin embargo, cualquier intento de poner de relieve a Sócrates choca con el problema del medio escogido. Toda la literatura socrática —desde los diálogos de Platón hasta las comedias de Aristófanes, pasando por los *memorabilia* de Jenofonte—, en la que Rossellini bebería sin la moderación necesaria para apreciar su auténtico sabor, se basa en un profundo y consciente malentendido —el de Rossellini con la escritura, por ejemplo— respecto a los medios adecuados para transmitir sus enseñanzas. La imitación socrática tiene sus propias reglas. Tanto si se trata de entender el nacimiento de la tragedia como si se trata de superar la muerte del cine, Sócrates es “incomparable” (ατοπιαν ανθρωπων, *Banquete* 221

¹¹ Véanse FRIEDRICH NIETZSCHE, ‘El problema de Sócrates’, en *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, ed. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1993, pp. 37-43; *Más allá del bien y del mal. Preludio a una filosofía del futuro*, ed. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1983, sección 9^a, ‘¿Qué es aristocrático?’, y LEO STRAUSS, ‘The Problem of Socrates’, en *The Rebirth of Classic Political Rationalism*, ed. by T. L. Pangle, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1989, pp. 103-183.

d). Lo es respecto a la vida cotidiana que Rossellini quería captar y que Nietzsche, mucho antes, había advertido cómo había saltado al escenario con las tragedias de Eurípides y señalado un camino por el que luego habría de seguir el neorrealismo: gracias a Eurípides, la tragedia empezaría a reflejar “esa embarazosa fidelidad que reproduce escrupulosamente hasta las líneas deformes pergeñadas por la naturaleza”¹².

Al subir el hombre cotidiano a escena, Sócrates se retira y se convierte en espectador, lo que naturalmente había sido al contemplarse a sí mismo en las comedias de Aristófanes. Por comparación con Eurípides y Sócrates, Aristófanes es el conservador de la representación ancestral. La extraña consideración o respeto que, según Nietzsche, Eurípides sentía por el espectador le condujo hacia el otro espectador (*des anderen Zuschauer*) que, como él, no comprendía la tragedia y tampoco la apreciaba. Eurípides y Sócrates advertían, como espectadores, de la equivocación de una poesía autónoma, aunque esa poesía hubiera incorporado como materia de la representación la vida cotidiana. La representación de la vida cotidiana era la última manifestación de la ciudad, y el filósofo no podía estar de acuerdo con ella: si la vida cotidiana convertida en materia escénica significaba la despedida de la vida heroica de la ciudad —del mito en toda su extensión—, la filosofía significaba una trascendencia aún mayor.

Socrate de Rossellini es una representación de la relación del cine con la sociedad en la que se

proyecta. En última instancia, la utopía televisiva de Rossellini sugiere que su autor no comprendía el cine y no lo apreciaba, como tal vez no acabara tampoco de comprender del todo la razón de ser de una sociedad que no podía ser representada únicamente con un espíritu de derrota o mediante un inexplicable milagro. El problema de Sócrates es el problema humano, el problema de la felicidad.

Bibliografía

- Alcoriza, J. (2005/2006). La ética del espectador. *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, N. 0 pp. 17-21
- Aprà, A. (2001). *La Télévision Comme Utopie*. Roberto Rossellini. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- Bazin, A. (1999) ‘Defensa de Rossellini’. *¿Qué es el cine?*, trad. de J. L. López Muñoz, Rialp, Madrid.
- Denby, D. (2000). *Agee on Film. Criticism and Comment on the Movies*, Introduction, Modern Library, New York.
- Frappat, H. (2008). *Roberto Rossellini*, trad. de A. F. Rodríguez, Cahiers du cinéma/El País, Madrid.
- Nietzsche, F. (1993). El problema de Sócrates. *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, ed. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid.
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, ed. de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Oliver, J. y Guarner, J. (1972). *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Editorial Anagrama.

¹² FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, ed. de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 164.

- Onfray, M. (2009). *La Inocencia Del Devenir/ the Future Innocence*. City: Gedisa Editorial.
- Pons, J. (2008). '¿Traspasar o proteger la muralla? Del oikos a la polis y vuelta'. *Periferias: el extremo como término medio*, ed. de M. E. Vázquez y A. Alonso Martos, Verbum, Madrid.
- Pontecorvo, G. (Director). (1969). *Burn! (Queimada) (The Mercenary) [NON-USA FORMAT, PAL, Reg.o Import - Australia]* [Película]. USA: Shock.
- Quintana, A.; Oliver, J. y Presutto, S. (2005). *Roberto Rossellini: La herencia de un maestro*. España. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Filmoteca de Catalunya.
- Renoir, J. (Director). (1951). *Le Fleuve*. [Película]. Francia / India / USA Drama, Romance.
- Rossellini, R. (Director). (1949). *Alemania Ano Cero (Germany Year Zero) [Import NTSC Region 1 and 4] Roberto Rossellini* [Película]. Italia : G.D.B. Film.
- Rossellini, R. (Director). (1959). *India Matri Bhumi. [Aniene Film, Union Général Cinematographique]* [Película]. Italia: G.D.B. Film, Documentary Drama.
- Rossellini, R. (2001). *La televisión comme utopie*. Cahiers du cinéma, Paris.
- Said, Edward W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de R. G^a Pérez, Debate, Barcelona.
- Scruton, R. (1993). *Xanthippic Dialogues*, St. Augustine Press, Chicago.
- Warshow, R., (2002). *The Immediate Experience*. Cambridge: Harvard University Press.