

# NEW LEFT REVIEW 78

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO FEBRERO 2013

## ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN	Las clases en el siglo XXI	11
JACOB COLLINS	¿Un giro antropológico?	39
PATRICK WILCKEN	La hora del juicio en Brasil	71
MARIO SERGIO CONTI	El ascenso de los creadores de imágenes	91
ANDREW SMITH	Trabajar cara al público	109
MICHAEL CRAMER	Las lecciones de historia de Rossellini	125

## CRÍTICA

JENNIFER PITTS	¿Una geocultura liberal?	147
BARRY SCHWABSKY	Artistas bajo la bandera	157
JAN BREMAN	Historias de Annawadi	164

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN,

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE



tráficoantes de sueños

MICHAEL CRAMER

## LAS LECCIONES DE HISTORIA DE ROSSELLINI

**R**OBERTO ROSSELLINI (1906-1977) pasó los catorce últimos años de su carrera haciendo lo que denominaba «películas pedagógicas», principalmente para televisión. En su opinión, aquellas obras constituían una importante ruptura con el cine existente: encarnaban una nueva forma, ni arte ni entretenimiento, y el propio director quería ser considerado a partir de entonces como un educador, no como un artista<sup>1</sup>. Dirigió pues series en varios capítulos sobre el desarrollo histórico humano –*L'età del ferro* (1964), de cinco horas, y *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967-1969), de doce horas–, así como retratos de personajes innovadores en el campo de la política –*L'età di Cosimo de Medici* (1972-1973), *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966)– y en el de las ideas: *Socrate* (1971), *Agostino d'Ipbona* (1972), *Blaise Pascal* (1972), *Cartesius* (1974). La presentación que Rossellini hacía en 1972 de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* en una carta a Peter Wood, historiador de la esclavitud en Estados Unidos, da cierta idea de las ambiciones del proyecto:

Con *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* he tratado de presentar un panorama histórico general desde el hombre de las cavernas hasta nuestra época. Muestro el paso de la época de la caza, la pesca y la recolección de frutos a la civilización agrícola, que era matriarcal. Es el primer paso del hombre en su camino para vivir de la naturaleza, más que en la naturaleza. Luego describo, con la llegada de los helenistas al Mediterráneo, el cambio a una sociedad patriarcal. Hablo del desarrollo de la civilización egipcia, la caída de Roma, la transformación de las tribus bárbaras depredadoras en

---

<sup>1</sup> Fereydoun Hoveyda y Eric Rohmer, «Nouvel entretien avec Roberto Rossellini», *Cahiers du cinéma*, núm. 145, 13 de julio de 1963, en Roberto Rossellini, *My Method. Writings and Interviews*, ed. Adriano Aprà, New York, 1995, p. 152.

agricultores y ganaderos. El movimiento monástico con su ideal de plegaria y trabajo. La formación de la sociedad feudal. Las cruzadas. El desarrollo de los artesanos, habitantes de los burgos; la burguesía. La formación de la sociedad comunal. El movimiento de los trovadores. La fundación de la Universidad. El desarrollo de la alquimia. El ansia de ciencia. La difusión de las máquinas. Cristóbal Colón. Los inicios de la era científica: Galileo, Rabelais, Harvey, Lavoisier, Franklin, Galvani, Volta, Pasteur. A continuación la máquina de vapor de Watt, la locomotora de Stephenson, el telégrafo de Morse, la radio de Marconi. Finalmente, la época contemporánea: la aventura del espacio, la revolución estudiantil, los hippies, el desconcierto en el que nos debatimos<sup>2</sup>.

Esas obras educativas, que totalizan más de cuarenta horas, constituyen aproximadamente la mitad de toda la producción de Rossellini, una proporción sorprendente dado que el director es recordado principalmente como padre del neorrealismo italiano de posguerra y como director de obras seminales como *Roma, città aperta* (1945) y *Paisà* (1946). Hasta los comentaristas franceses de los *Cahiers du cinéma*, para quienes Rossellini había sido una figura canónica, pasaban por alto en general esas obras para televisión prefiriendo el segundo «gran periodo» del maestro constituido por las películas protomodernistas *Stromboli* (1950), *Europa 51* (1952) y *Viaggio in Italia* (1954) protagonizadas por Ingrid Bergman. En el momento de su emisión inicial durante las décadas de 1960 y 1970, los antiguos admiradores de Rossellini como François Truffaut desdeñaron radicalmente esas obras pedagógicas<sup>3</sup>.

Durante la pasada década han comenzado a aparecer en Italia, Francia, Estados Unidos y el Reino Unido ediciones en DVD de algunas de esas obras –*La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), *Blaise Pascal* (1971), *L'età di Cosimo de Medici* (1972) y *Cartesius* (1973)– y se han organizado retrospectivas de la «historia televisada de Rossellini» en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Instituto Británico de Cinematografía. En Francia se ha publicado una colección de sus extensos escritos y entrevistas sobre el proyecto, editada por Adriano Aprà, y Jean-Louis Comolli le ha dedicado un documental en televisión<sup>4</sup>. Sin embargo, gran parte de la obra de Rossellini durante ese periodo sigue siendo

<sup>2</sup> Carta de Roberto Rossellini a Peter Wood, publicada en David Forgacs, Sarah Lutton y Geoffrey Nowell-Smith (eds.), *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, Londres, 2000, pp. 161-165.

<sup>3</sup> Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, Nueva York, 1998, pp. 559-560.

<sup>4</sup> Adriano Aprà (ed.), *Roberto Rossellini: La télévision comme utopie*, París, 2001. Un volumen similar había aparecido ya en italiano: Sergio Trasatti (ed.), *Rossellini e la televisione*, Roma, 1978.

inaccesible al público, dejando una laguna en nuestra comprensión de un realizador cinematográfico muy estudiado en sus trabajos anteriores. ¿Por qué se dedicó desde principios de la década de 1960 a la televisión educativa el fundador del neorrealismo italiano, uno de los creadores de la modernidad cinematográfica europea? En este estudio consideraré el significado del proyecto pedagógico de Rossellini como un proyecto sistemático a gran escala. Mi pretensión de tratar esa parte de su obra como un proyecto unificado y teóricamente fundamentado y de tomar en serio las explicaciones de Rossellini al respecto es en parte correctiva y polémica. La importancia y originalidad de esa producción ha sido en general minimizada, por dos razones:

En primer lugar, y comprensiblemente, esas obras han sido principalmente debatidas en el contexto de los estudios de Rossellini como autor, que han insistido en lecturas detalladas de sus películas y en sus aspectos formales o «artísticos», con menor atención al posicionamiento teórico del proyecto y su contexto más amplio<sup>5</sup>. En segundo lugar, la caracterización predominante ha sido la del biógrafo en inglés de Rossellini, Tag Gallagher, que actúa como una especie de intérprete oficial a través de sus notas en la carátula y ensayos en «vídeo» incluidos en los DVD estadounidenses de las películas, considerándolas como poco más que arte cinematográfico moderno disfrazado. Pese a su aprecio por ellas, Gallagher aminora sus diferencias con el resto de la obra de Rossellini, desestimando su ambicioso marco conceptual como una mera cobertura para el negocio habitual. Para Gallagher, las afirmaciones de Rossellini de pretender ir más allá del cine de arte eran una «patente hipocresía»: «Quería hacer no-arte pero solo lo consiguió como arte»<sup>6</sup>. Contra esta interpretación prevaleciente, trataré de contextualizar la producción posterior de Rossellini en un marco cultural e histórico más amplio, de elucidar su base teórica y de señalar sus profundas diferencias con el enfoque del cine artístico moderno. Su importancia reside en parte en su gran intento de reunificar arte y educación, escindidas por la modernidad, en el momento histórico de las décadas de 1960 y 1970, cuando el estatus del arte y su influencia sociopolítica todavía parecían abiertas, antes del endurecimiento de las realidades político-económicas y de la

---

<sup>5</sup> Los principales estudios en inglés son los de T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, cit., y Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford, 1987. La obra más extensa en italiano es Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Turín, 1989.

<sup>6</sup> T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, cit., pp. 559, 656.

formulación de las teorías posmodernas, con su nostalgia innegable por la modernidad<sup>7</sup>.

### *Asalto contra la industria cultural*

Desde un principio la carrera filmica de Rossellini había combinado una seguridad absoluta con cambios de dirección radicales. Nacido en una acomodada familia romana –su padre era propietario de una empresa de construcción y le fue bien con Mussolini– había entrado en la industria filmica en 1932, trabajando como asistente de doblaje en las primeras películas sonoras. Sus primeras películas, incluida la propaganda de guerra para el régimen fascista, eran ya estilísticamente innovadoras. Comenzó a trabajar en el guion de *Roma ciudad abierta* en agosto de 1944, dos meses después de la ocupación aliada de Roma; fue presentada en 1946 con gran éxito internacional. Su colaboración con Ingrid Bergman comenzó en 1948, con el inicio de la Guerra Fría y la aplastante victoria de la democracia cristiana en Italia; tras su ruptura con la actriz, viajó a India para filmar una serie de televisión en diez capítulos *L'India vista da Rossellini*, para la RAI, e *India: Matri Bhumi* (1959), a la que siguieron varias películas históricas, entre ellas *Viva L'Italia!* (1960) –distribuida como *Garibaldi* en Estados Unidos–, producida para el centenario de la unificación italiana, y *Vanina Vanini* (1961), adaptación de las *Chroniques italiennes* de Stendhal. Rossellini, ahora en la cincuentena, hacía frente a un país transformado por el «milagro económico» de posguerra y el consumismo estadounidense inducido por la industrialización acelerada del norte de Italia que atraía un nuevo proletariado del sur rural. Fue en aquel momento cuando emprendió una nueva transición decisiva, que equivalía a la renuncia al cine como institución. En una entrevista realizada en 1963 declaró: «Deseo retirarme de la profesión. Creo que lo más necesario hoy día es prepararse, con plena libertad, para reexaminarlo todo desde el principio, a fin de poder iniciar una vía con fundamentos totalmente diferentes»<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobre la separación todavía profundamente inculcada entre pedagogía y arte, Fredric Jameson señala que «el tabú sobre la didáctica en el arte que los “occidentales” modernos damos por supuesto» es de hecho «un rasgo de nuestra propia modernidad»: *Brecht and Method*, Londres, 1998, p. 3.

<sup>8</sup> R. Rossellini, «Conversazione sulla cultura e sul cinema», *Filmcritica*, núm. 131, marzo de 1963, reimpresso en Edoardo Bruno (ed.), *R. R.: Roberto Rossellini*, Roma, 1979, p. 29.

Tras las declaraciones públicas de Rossellini se esconden un conjunto de consideraciones teóricas que ayudan a revelar las motivaciones históricas y culturales subyacentes bajo su proyecto. La oposición entre «arte de vanguardia» o alta cultura y cultura de masas, entre modernidad y kitsch, estructuró gran parte del discurso en torno a la producción cultural de ese periodo, y el proyecto de Rossellini se propuso inicialmente como antídoto a los productos de la «industria cultural» para el mercado de masas. No hay pruebas de que Rossellini hubiera leído o leyera nunca la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, pero en algunos aspectos su posición era muy próxima, aunque sus conclusiones fueran propias. Citaba repetidamente la «Theory of Mass Culture» de Dwight Macdonald, que exploraba la tesis de la Escuela de Frankfurt de que la cultura de masas era utilizada por las clases dominantes para «explotar las necesidades culturales de las masas a fin de obtener un beneficio y/o mantener su dominio de clase». Otra referencia frecuente era la distinción de Clement Greenberg entre «arte elevado» y kitsch<sup>9</sup>.

En un principio Rossellini había adoptado una posición de modernidad, reafirmando el papel del artista frente a la cultura de masas industrializada. En una entrevista de finales de la década de 1950 –titulada «Neorealismo e kitsch» como tributo a Greenberg–, declaraba que el cine debía oponerse a ser engullido por una cultura que creaba productos «cuyo carácter distintivo es el de un artículo destinado al consumo de masas, como la goma de mascar, y que explota, más que satisface, las necesidades culturales de las masas»<sup>10</sup>. En otro lugar afirmaba que los productos de la cultura de masas servían como propaganda para «imponer al mundo el ideal de la forma de vida americana» y fomentar la ignorancia<sup>11</sup>. El cine podía resistirse a esas tendencias sirviendo como medio de expresión auténtica y desinteresada, ocupando su lugar en la alta cultura. En octubre de 1958 explicaba: «No creo en absoluto en el trabajo en equipo, y tampoco en el trabajo de los “especialistas”

---

<sup>9</sup> Véase Dwight Macdonald, «A Theory of Mass Culture», reimpresso en Bernard Rosenberg y David Manning White (eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, Glencoe (IL), 1957, pp. 59-73. En cuanto a su formulación, véase «Avant-Garde and Kitsch», en Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1961.

<sup>10</sup> «Neorealismo e kitsch», en R. Rossellini, *Il mio metodo: Scritti e interviste*, ed. Adriano Aprà, Venecia, 1987, pp. 125-126; esta primera edición en italiano contiene material omitido en la colección de textos de Rossellini traducidos al inglés recopilados también por Aprà y publicados en 1995, R. Rossellini, *My Method: Writings and Interviews*, cit.

<sup>11</sup> R. Rossellini, «I mezzi audiovisivi e l'uomo della civiltà scientifica e industriale», en R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., p. 260.

del arte. Pueden valer para hacer goma de mascar o para hacer zapatos, pero no en el arte.» Y resumía: «Mi gran proyecto es luchar seria y sistemáticamente contra el cine “oficial”»<sup>12</sup>. Sus nuevas obras no estaban concebidas como un acto de resistencia personal, sino como un paradigma enteramente nuevo de la realización cinematográfica.

En un primer momento creyó que la *Nouvelle Vague* francesa respondía a ese proyecto. Rossellini vivió en París entre 1954 y 1956 y pasó mucho tiempo con los críticos de los *Cahiers du cinéma*; François Truffaut trabajó como su asistente personal<sup>13</sup>. Pero al final quedó desilusionado de los resultados; aunque la *Nouvelle Vague* ofrecía una alternativa al cine comercial, no hacía más que mostrar las neurosis personales y tenía escasa utilidad social: «¿De qué sirve liberar al cine de las fuerzas del dinero, si solo es para abrirlo a los de la fantasía individual?»<sup>14</sup>. El «cine artístico» de la nueva ola, de Fellini o de Antonioni, podía no ser propaganda de la industria cultural, pero mostraba un grado paralizante de introversión: «Hoy día el arte son gemidos y gruñidos o crueldad», dijo a los *Cahiers du cinéma* en 1963. «El estadio moral más alto al que han llegado los artistas contemporáneos ha sido hablar de incomunicación y alienación, esto es, de dos fenómenos absolutamente negativos»<sup>15</sup>. Tal insatisfacción con los rasgos característicos del cine moderno europeo —que sus películas con Ingrid Bergman hicieron mucho por crear— señalaba el primer paso de Rossellini alejándose del dualismo de Greenberg, y motivó una repetida condena de la incapacidad de comunicación del arte moderno y de la alienación del artista con respecto a la sociedad.

### *Cierto malestar*

Rossellini consideraba ahora tanto el arte elevado como la cultura de masas como objetos negativos contra los que iba a definir su propia obra. Esa nueva estructura de oposición le podría haber llevado a alguna de estas posiciones «conocidas»: un alineamiento con el rechazo lukáciano de la modernidad, por ejemplo, o la insistencia de estilo Zhdanov

---

<sup>12</sup> R. Rossellini, «Roberto Rossellini, vous avez la parole!», *Filmklub-Cinéclub*, octubre de 1958, en R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., pp. 147-148.

<sup>13</sup> Para los informes más completos sobre la estancia de Rossellini en París, véase Rondolino, *Roberto Rossellini*, pp. 230-236 y T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, cit., pp. 455-460.

<sup>14</sup> R. Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, París, 1987, p. 19.

<sup>15</sup> R. Rossellini, «An Interview with *Cahiers du cinéma*» (1963), en *My Method*, cit., pp. 145, 149.

en el arte transparentemente didáctico e idealizador que produjo el realismo socialista; o una posición de extremo conservadurismo, en la que el arte asegura una especie de humanismo acrítico compatible con lo que Marcuse llamaba «cultura afirmativa»<sup>16</sup>. La solución de Rossellini escapaba a todas esas posiciones, no obstante, marcando un alejamiento de los modelos existentes para conceptualizar la producción cultural. Es en ese intento de liberarse de los paradigmas existentes donde encontramos la novedad e importancia de su proyecto pedagógico.

Para Rossellini tanto la cultura de masas como el movimiento moderno eran sintomáticos del mismo proceso de cosificación, atomización e individualismo<sup>17</sup>. El cine artístico y el movimiento moderno eran oposiciones estériles a la cultura de masas precisamente porque reflejaban sus condiciones constitutivas de alienación social: «El arte ha tenido siempre básicamente el propósito de entender así como de expresar ciertas cosas. ¿Pero qué aprende o enseña el arte de hoy? Es la expresión de cierto malestar, de un estado de infelicidad e incomprensión, pero nada más»<sup>18</sup>. Ninguna alternativa ofrecía una visión emancipadora de la producción artística, porque ambas reflejaban la misma visión del mundo, que no se veía a sí misma como parte de una narrativa histórica que apunta hacia el futuro:

Hemos llegado a un momento en el que cada uno, incluso las clases dominantes, han perdido el optimismo que animaba a la humanidad cuando estaba convencida de que la oleada de industrialización, ciencia, tecnología y racionalidad intrínseca de la producción, junto con los efectos del conocimiento y la expansión del capitalismo a escala global, garantizarían un progreso social ininterrumpido<sup>19</sup>.

Así pues, en su planteamiento más ambicioso, el proyecto de Rossellini pretendía contribuir a reanimar el propio curso del progreso social, haciendo suyos los avances en la ciencia y la tecnología. Los problemas que iba examinar no iban a ser los de la expresión o la experimentación estética, sino más bien «cómo difundir el conocimiento de las cosas y las ideas, cómo despertar la curiosidad de la gente sobre lo que no

---

<sup>16</sup> Véase Herbert Marcuse, «The Affirmative Character of Culture», en *Negations: Essays in Critical Theory*, Boston, 1968, pp. 88-133.

<sup>17</sup> Sobre ese parentesco, véase Fredric Jameson, «Reification and Utopia in Mass Culture», en *Signatures of the Visible*, Londres, 1990, pp. 9-34.

<sup>18</sup> R. Rossellini, *My Method*, cit., p. 165.

<sup>19</sup> R. Rossellini, *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, París, 1977.



conoce»<sup>20</sup>. Bajo ese mismo plan subyacía la convicción utópica de que el avance científico había hecho finalmente alcanzable un conocimiento transparente y perfecto:

Cuando todos tengan la posibilidad de ver clara y directamente la extraordinaria coherencia de lo que existe, muchos de los argumentos que ahora nos afligen desaparecerán. La complejidad del universo del que formamos parte nos trastorna; cuando todos podamos verlo tal como es, parecerá de repente comprensible, incluso lineal, casi simple<sup>21</sup>.

Era sobre todo a través de la imagen, argumentaba Rossellini, como se podría alcanzar y transmitir ese conocimiento. El potencial pedagógico de la imagen solo se había aprovechado mínimamente. Los esfuerzos de los documentalistas eran crípticamente desdeñados: hasta «las más serias iniciativas», como las de «los movimientos documentalistas ingleses y canadiense ahora difuntos, y la obra de personas como John Grierson, Paul Rotha y Robert Flaherty, que ya no son más que un recuerdo del pasado, tienen mucho que objetar»<sup>22</sup>. En cuanto a la televisión educativa existente, «todos los esfuerzos que ha desplegado en el terreno de la educación se basan en el modelo escolar, incluidas las escuelas de formación profesional, y se preocupan primordialmente por ayudar a los estudiantes a hacer carrera en el marco del sistema existente»<sup>23</sup>.

Rossellini encontró una fundamentación filosófica para su pedagogía centrada en la visión en las obras del moravo del siglo XVII Juan Amos Comenio (Jan Amos Komenský en checo), proponente de la *autopsia* —en griego, ver con los propios ojos— como método educativo. Comenio había argumentado que la dificultad de enseñar textos muy elaborados podía remediarse mediante la *autopsia*, «esto es, con la impresión directa sobre los sentidos: cosas visibles para ver, sabores para degustar, cosas tangibles para tocar»<sup>24</sup>. La «visión directa», argumentaba Rossellini, hacía el aprendizaje más fácil y más duradero: «Si uno ve un elefante una sola vez, o al menos la imagen de un elefante, quedará fijo más fácilmente

<sup>20</sup> R. Rossellini, *My Method*, cit., p. 110.

<sup>21</sup> E. Bruno (ed.), *R. R., Roberto Rossellini*, cit., p. 81.

<sup>22</sup> R. Rossellini, «Per un buon uso degli audiovisivi», en Adriano Aprà (ed.), *Rossellini: La télévision comme utopie*, cit., p. 78.

<sup>23</sup> R. Rossellini, *Un esprit libre*, cit., pp. 201-202. Un primer ejemplo fue *Telescuola*, emitido en Italia de 1958 a 1966 y destinado a audiencias que de otro modo no habrían tenido acceso a la enseñanza superior. Véase Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venecia, 2003, pp. 309-310.

<sup>24</sup> Citado en R. Rossellini, *Un esprit libre*, cit., pp. 101-102.

y de forma más duradera en su mente que si le hubieran descrito diez veces al animal»—«Está claro que la vista es el más esencial de nuestros sentidos, ya que comenzamos viendo»<sup>25</sup>. Mientras que en tiempos de Comenio las imágenes disponibles se limitaban a las pinturas, dibujos y esculturas, el siglo xx podía aprovechar las de la fotografía y el cine.

El énfasis en una epistemología basada en la visión sería central para el proyecto de Rossellini, como indica el título de su primer libro, *Utopia autopsia 1010*, publicado en 1974<sup>26</sup>. En la utopía que llegaría cuando la humanidad pudiera ver claramente, con sus propios ojos, ver sería lo mismo que conocer. Según Rossellini, la cámara moderna había equipado al ojo humano «con una mirada que permite, por primera vez en la historia del mundo, superar su propia finitud para encontrarse con la realidad en todos sus aspectos», afirmación que tiene afinidades tanto con la noción teológica de revelación como con las ideas filosóficas de la Ilustración. Pese a su proclamado ateísmo, Rossellini seguía planteando su proyectada utopía de la información en términos teológicos. El conocimiento, puesto en forma visible, emitido para todo el continente u organizado en una base de datos de vídeo fácilmente accesible, traería no solo paz y cooperación generalizadas, sino también una especie de claridad metafísica, un regreso al «Edén de la información» anterior a la Caída, al que «todo el mundo podría acudir en plena libertad para tomar todo lo que pudiera necesitar en cada momento y alimentar sus pensamientos»<sup>27</sup>.

La transformación de Rossellini de artista en pedagogo, que marcó el giro decisivo en su carrera, fue pues el resultado de una prolongada meditación teórica sobre la producción cultural. La educación no era un sustituto para la actividad del artista, sino más bien un paso más allá; representaba más la remoción que la purga de lo que había significado el «arte». Las formas de educación anteriores serían parecidamente sustituidas, a medida que la producción cultural y la pedagogía se combinaban en una sola práctica, la «difusión del conocimiento». Esta nueva forma de educación no sería especializada o utilitaria sino «integral», permitiéndonos «sintetizar un gran número de determinaciones de las que dependemos»<sup>28</sup>. Como decía él mismo en *Utopia autopsia*, la educación

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>26</sup> R. Rossellini, *Utopia autopsia 1010*, Roma, 1974.

<sup>27</sup> R. Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, cit., pp. 13, 82.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 14, 73.

«dejaría de considerarse como preparación para la vida, convirtiéndose en una componente permanente de ésta». Y algo aún más importante, debería eliminar las erróneas nociones de desigualdad en la inteligencia, que sólo servían para propagar la jerarquía social existente: «la supuesta diferencia intelectual entre las personas no depende del hecho de que haya realmente desigualdades mentales entre ellas: la diferencia intelectual solo existe porque durante siglos se ha institucionalizado una profunda diferencia cultural»<sup>29</sup>. Las propuestas de Rossellini recurrían decisivamente a los esfuerzos realizados durante el siglo XIX por difundir una educación popular, al mismo tiempo que reconocía la tendencia de éstos últimos «a domesticar a las masas a fin de insertarlas en las estructuras culturales, económicas y sociales existentes, y de adaptarlas a éstas». Cualquier forma de educación auténticamente emancipadora estaría libre de tal instrumentalismo social y trataría únicamente de desarrollar la propia capacidad del alumno para la responsabilidad y el pensamiento crítico<sup>30</sup>.

Sin embargo, aun si se aceptaba la proposición de emplear pedagógicamente la «visión directa», quedaba en pie la cuestión de qué es lo que se enseñaría con ella y cómo. Tanto en la práctica como en la teoría, el «cómo» iba seguir preocupando a Rossellini hasta su muerte. El «qué» recibió relativamente menos elaboración, aunque el resumen de su proyecto en su carta de 1972 a Peter Wood, citada anteriormente, ofrece una serie de perspectivas de su enfoque esencialmente croceano y de la energía intelectual con la que lo perseguía. En sus películas pedagógicas —«las que he venido haciendo desde que me atrapó la manía de crear información educativa»—, Rossellini explicaba:

Muestro las costumbres, prejuicios, temores, aspiraciones, ideas y agonías de una época y un lugar. Muestro a un hombre, a un innovador, los confronto. Y tengo un drama igual a cualquier otro drama concebido o por concebir. Siempre evito la tentación de exaltar su personalidad; me limito a observarlo. Enfrentar a un hombre con su época me da suficiente material para construir la acción e incitar a la curiosidad. Shakespeare dijo: «La acción es elocuencia y los ojos del ignorante son más experimentados que sus oídos»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> R. Rossellini, *Utopia autopsya 1010*, cit., p. 14; *Un esprit libre*, cit., p. 120.

<sup>30</sup> R. Rossellini, *Un esprit libre*, cit., pp. 142-143.

<sup>31</sup> D. Forgacs et al., *Rossellini: Magician of the Real*, cit., p. 162.

Así, los *Atti degli apostoli* contaban la historia de San Pablo, pero también «el cambio de ética en nuestra historia que la idea hebrea de naturaleza –un don de Dios que el hombre debe aprovechar para distinguirse de los animales– se difunde, gracias al cristianismo, a todo el mundo pagano grecorromano, que había contemplado la naturaleza como algo inviolable que los seres humanos trataban de propiciar mediante los ritos y rituales». Cosme, en *L'età di Cosimo de Medici*, impulsó un nuevo espíritu y vigor «para probar y disfrutar de la aventura» y dio un poderoso ímpetu al mercantilismo, la banca y «el comercio con dinero», un sistema económico que «todavía existe». *Blaise Pascal* mostraba el drama de un hombre cuyo pensamiento científico estaba en conflicto con «el dogmatismo de su profunda fe religiosa». *Cartesius* representaba «la irrupción de un método» mediante el que el pensamiento humano podía avanzar decisivamente hacia la era del desarrollo técnico y científico. *Agostino d'Ippona* presentaba la decadencia del imperio romano, ofreciendo lecciones pertinentes para el presente: «Nosotros también estamos llegando al final de una civilización, y me parece que podría ser muy útil para la gente de hoy reflexionar sobre un momento histórico en el que, como ahora, estaba a punto de nacer una nueva era»<sup>32</sup>.

Entre los temas que Rossellini todavía esperaba cubrir estaban la Revolución Americana –en la que «Jefferson es mi héroe»–, Diderot y los enciclopedistas y la invención de la fotografía por Niépce y Daguerre. Dos notables ausencias son las Revoluciones Francesa y Rusa; en opinión de Rossellini, la Revolución Americana era «la única revolución sociopolítica auténtica realizada por el hombre desde los tiempos de Babilonia». Otras –la francesa y la rusa– solo habían llevado al poder a una nueva clase social, mientras que la Revolución Americana «pretendía reducir el “mal” del Estado a un mínimo», limitando su poder «a una garantía que respetaba unas pocas reglas fundamentales de organización social»<sup>33</sup>. Sin embargo, cualquier idea de una asunción convencional de la Guerra Fría por parte del director sería desmentida por su esbozo de una película sobre Marx, que habría «despertado indignación e irritación superiores al furor que infundió Galileo». Para Rossellini, «el marxismo indica una metodología que permite al ser humano ser auténticamente él mismo y ser rescatado así del absurdo». El capitalismo

<sup>32</sup> R. Rossellini, «Agostino e la crisi della civiltà greco-romana», en S. Trasatti (ed.), *Rossellini e la televisione*, cit., p. 161. Originalmente publicado en *L'Osservatore romano*, 2 de agosto de 1972.

<sup>33</sup> D. Forgacs et al., *Rossellini: Magician of the Real*, cit., p. 164.

habría fomentado un desarrollo extraordinario de todas las tecnologías, «pero hasta ahora se ha demostrado incapaz de satisfacer muchas exigencias materiales de la vida; por el contrario ha generado un enorme incremento de las necesidades artificiales»<sup>34</sup>. Así y todo –lo que subraya una vez más la peculiaridad de su enfoque–, Rossellini no era en absoluto un seguidor del PCI; una de sus últimas películas, *Anno uno* (1974) era un panegírico del cristianodemócrata Alcide de Gasperi, quien presidió la formación de la República de posguerra. Sin embargo, al igual que muchas otras obras de Rossellini, no gustó ni a la izquierda ni a la derecha. Su perspectiva política era resueltamente personal, nunca comprometida con ningún proyecto de partido; aunque la humanidad tuviera una historia colectiva y un futuro compartido, su progreso no se podía confiar a ningún agente social; el papel del innovador individual seguía siendo primordial. Dicho esto, su distanciamiento de la refriega política (combinado con la falta de escrúpulos para conseguir apoyos con los que alcanzar sus propios fines) reflejaba, no una fe cándida en la capacidad del individuo para hacer la historia, sino más bien una profunda suspicacia hacia las fuerzas del conformismo.

### ¿Una nueva vanguardia?

Por debajo de esas sucesivas formulaciones estaba la cuestión de restablecer una narrativa filosófico-histórica, elemento ausente tanto en el movimiento cinematográfico moderno como en la cultura de masas y central para el proyecto de Rossellini. Los pensadores y acontecimientos históricos que presentaba eran elegidos «no porque me hubieran atraído o excitado de un modo particular, sino solo porque representan la articulación y el despliegue de formas fundamentales de pensamiento»<sup>35</sup>. La metanarrativa de la racionalidad y el progreso iba así a ser mostrada por un tipo de película televisiva que combinaba disciplinas –arte, pedagogía, ciencias, historia– que en otro tiempo habían estado integradas pero que se habían visto escindidas por la irracionalidad destructiva de la modernidad. La nueva práctica filmica de Rossellini podía quizá ser llamada «Ilustración», ya que sus obras se centran de modo predominante en aquel momento histórico, su legado y sus predecesores humanistas del Renacimiento. *Esa Ilustración*, no obstante, tanto como periodo

<sup>34</sup> Prefacio a la presentación del film no realizado *Lavorare per l'umanità*, originalmente publicada como «Il mio Marx», *Paese Sera*, 5 de junio de 1977, en D. Forgacs et al. (eds.), *Rossellini: Magician of the Real*, cit., pp. 167-169.

<sup>35</sup> R. Rossellini, *Utopia autopsia* 1010, cit., p. 198.

histórico como en cuanto narrativa que se prolonga hasta el presente, se oponía claramente al consumismo sin dirección de la modernidad existente. Su proyecto esperaba así iluminar la dirección futura de la propia narrativa en cuyo final se situaba, y que había sido oscurecida por el abandono de la esperanza en el progreso y en la razón humana por parte de la modernidad.

Para cumplir su promesa, el nuevo arte ilustrado de Rossellini necesitaba ser difundido por un medio que reflejara el legado positivo de la tecnología y la invención, que él pensaba que había sido desviado: la televisión. Como le dijo a André Bazin en 1958, «la sociedad moderna y el arte moderno han sido destructivos para el hombre; pero la televisión es una ayuda para su redescubrimiento. La televisión, un arte sin tradiciones, se atreve a salir a buscar al hombre»<sup>36</sup>. La televisión era la tecnología potencial de la ilustración –aunque no todavía, al menos en Europa, dados los intereses de los publicistas–, pero a salvo en manos del Estado que todavía profesaba, al menos en teoría, una misión de servicio público para «informar, cultivar y entretener», enfatizando al menos tan enérgicamente los dos primeros aspectos como el tercero<sup>37</sup>.

Con su fe en los medios científicos y tecnológicos para alcanzar fines utópicos, podría parecer que el proyecto de Rossellini era más afín a los movimientos de vanguardia de las décadas de 1910 y 1920 que a la mayoría de las obras de 1960. Raymond Bellour ha sugerido que el proyecto de Rossellini debía verse en el mismo marco que los de Dziga Vertov y Sierguei Eisenstein<sup>38</sup>. De hecho, la obra de Rossellini compartía con esos tempranos maestros no solo el deseo de hacer películas «útiles» y la adopción de la nueva tecnología, sino, más profundamente, cierta concepción históricamente determinada del arte y sus funciones potenciales, que trascendía la dicotomía entre cultura de masas y arte elevado que dominó el pensamiento europeo sobre el arte durante la Guerra Fría. Las películas pedagógicas de Rossellini pueden leerse como

---

<sup>36</sup> «Cinéma et télévision: Un entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini», *France Observateur*, 4 de julio de 1958, en R. Rossellini, *My Method*, cit., p. 94.

<sup>37</sup> Como cabía esperar, las relaciones de Rossellini con la televisión pública italiana no estuvieron exentas de problemas; sobre su pugna con la burocracia de la RAI, véase T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, cit., p. 599.

<sup>38</sup> Raymond Bellour, «Le cinéma, au-delà», en Alain Bergala y Jean Narboni (eds.), *Roberto Rossellini*, París, 1990, p. 83; Jacques Aumont sitúa a Rossellini junto a Vertov y Grierson: Jacques Aumont, *Théories des cinéastes*, París, 2002, p. 101.

resurrección y reconfiguración de ideas que provienen, no de la movimiento cinematográfico moderno de posguerra, sino más bien de las corrientes de principios del siglo xx que Peter Bürger ha denominado vanguardia histórica<sup>39</sup>. El propio Rossellini sugirió tal afinidad en 1963, argumentando que los artistas de finales del siglo xix y principios del xx «trataban de seguir la evolución del mundo y las investigaciones del desarrollo científico, interesándose de algún modo por conocer la verdad sugerida por los nuevos descubrimientos». Entre ellos había que incluir a los impresionistas, los cubistas –quienes «deseaban representar mediante las líneas esenciales las propiedades permanentes de los objetos y su estabilidad en el espacio sin la perspectiva y la luz»– y los futuristas, que «exaltan la belleza de la velocidad y el movimiento y plantean así de una nueva manera los problemas del arte, tanto al nivel del pensamiento filosófico como al de la investigación científica»<sup>40</sup>.

La idea de Bürger de la vanguardia histórica –que veía como antagonista de la autonomía del arte burgués, al atacar el «arte como institución» e intentar derribar la barrera entre la praxis del arte y la de la vida– proporcionaba un sugerente conjunto de conceptos para un análisis del proyecto pedagógico de Rossellini, que por su parte pretendía crear un nuevo paradigma de producción cultural y redefinir la función del arte. Como hemos visto, su obra rechazaba la idea del arte como algo autónomo y la opinión –de Adorno, por ejemplo– que veía su valor y significado precisamente en su aislamiento. La crítica de Rossellini del estatus autónomo del arte –en sus propias palabras, su «inutilidad» e introversión– era extendida finalmente, como la de la vanguardia histórica, para aplicarla al arte como institución. En este caso la «institución» era la del movimiento moderno, que se podía entender que desempeñaba en la década de 1960 el mismo papel que el esteticismo de finales del siglo xix en el esquema de Bürger. Esto se ve subrayado por la insistencia de Rossellini en reubicarse en la televisión: no bastaría simplemente hacer películas pedagógicas para el cine; lo que se necesitaba era un sistema totalmente nuevo de producción y distribución, una relación diferente entre el espectador y la película. El estatus de la televisión como «un arte sin tradiciones» le permitiría acoger e impulsar ese nuevo comienzo.

---

<sup>39</sup> Véase Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, 1984.

<sup>40</sup> E. Bruno (ed.), *R. R., Roberto Rossellini*, cit., p. 46.

En otros aspectos, los propósitos del proyecto pedagógico de Rossellini chocaban esencialmente con los de la «vanguardia histórica». Es ahí donde podemos empezar a ver tanto el carácter profundamente anacrónico de su proyecto como las formas en que se definía de hecho, en su núcleo, por el propio paradigma de la cultura de masas a la que pretendía oponerse. Como a buena parte de la vanguardia, a Rossellini le preocupaba la utilidad de su arte; sin embargo, rebajaba el papel de la estética –como calidad del arte y como tipo específico de experiencia– como un recurso útil, abandonando el papel del artista por el de pedagogo. En el mismo momento en que se había hecho posible una comprensión plena del mundo gracias a los avances científicos, se lamentaba, la gente insistía en preferir «sacudidas estéticas» a la realidad. Llegó a considerar la estética como enemiga del conocimiento y de la utilidad social, algo de lo que el arte podía prescindir en busca de objetivos más nobles.

El lenguaje cinematográfico que desarrolló Rossellini para sus obras pedagógicas difería mucho tanto del drama histórico como de la televisión ilustrada. La «no actuación» era un componente central de su nuevo enfoque: los personajes leían sus largas intervenciones en tarjetas fuera de cámara, con el extraño resultado de que rara vez se miraban a los ojos ni mostraban ninguna consideración por las convenciones naturalistas; las escenas eran luego redobladas, creando una ausencia fantasmagórica de sonido ambiente. Pedagógicamente, la rápida sucesión de declaraciones carentes de entonación o inflexiones daba poco tiempo a los espectadores para digerir o reflexionar sobre lo que estaban oyendo. No actuaban «como» sus personajes, sino que más bien parecían estar poseídos por ellos, viendo suprimidos sus propios hábitos miméticos por alguna fuerza externa que los esclavizaba, como en los «modelos» de Robert Bresson<sup>41</sup>. La música –que había desempeñado una función cuasi operística en *Viva L'Italia!* y las primeras obras neorrealistas– se mantenía en un mínimo sonoro, prescindiendo del temor y de la compasión junto con la representación actoral de la vida interior. Los personajes ofrecían sus disertaciones ante un fondo como de cuadro

---

<sup>41</sup> Véase Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, Los Ángeles, 1997. El mejor análisis formal de las películas pedagógicas de Rossellini es el de Adriano Aprà, «Rossellini's Historical Encyclopedia», en D. Forgacs *et al.*, *Rossellini: Magician of the Real*, *cit.*; sobre las relaciones de Rossellini con la enseñanza histórica, véase D. Forgacs, «Rossellini's Pictorial Histories», *Film Quarterly*, vol. 6, núm. 3, primavera de 2011, pp. 25-36.



pintado; los trajes y el diseño del escenario se mantenían en el mínimo necesario para lograr cierta verosimilitud.

La *mise-en-scène* comprendía una sucesión de largas tomas, con sinuosos movimientos de la cámara extendidos además por el uso de un zoom a control remoto –invento de Rossellini–, renunciando casi por completo a la técnica estándar de alternar entre las declaraciones de los personajes como sugerencia de un «punto de vista» naturalizador. Comprensiblemente, algunos críticos entendían esto como una estrategia brechtiana para distanciar al espectador, pero el propio Rossellini se mofaba de esa idea: al crear un cine sin actuación o interés dramático no trataba de destruir las convenciones cinematográficas en nombre de una crítica radical de la representación, sino de devolver a la palabra y la imagen su significado inmanente<sup>42</sup>.

### *Ocho horas para la educación*

A diferencia de los artistas de la vanguardia histórica, Rossellini no trataba de organizar una nueva praxis de la vida basada en el arte, sino que más bien quería conferir un nuevo propósito al espacio-tiempo ocupado, bien por los productos de la industria cultural o por las obras de arte modernas, esto es, al tiempo de ocio doméstico. Con la precisión de un planificador utópico, explicaba: «Tenemos a nuestra disposición veinticuatro horas cada día; ocho se dedican al trabajo y otras ocho al descanso. Quedan otras ocho, sin contar los fines de semana, para aprovechar los medios audiovisuales en beneficio de nuestro enriquecimiento»<sup>43</sup>. Mantenía la distinción entre tiempo de trabajo y de ocio, intentando no estetizar el primero ni acercar el segundo al trabajo. Dirigiéndose a un público cuyo tiempo de ocio transcurría ahora en buena medida en casa, más que en el cine o en algún otro lugar público, Rossellini tomaba como punto de partida el tipo de sujeto contemplativo creado por la industria de la cultura en la era de la televisión. Aunque pretendía usar como instrumento los medios de comunicación de masas, no trataba de crear un nuevo tipo de cultura de masas, tal como había intentado la

---

<sup>42</sup> En una entrevista concedida en 1974, Rossellini reaccionó con indignación a la insinuación de que el estilo de actuación en *L'età di Cosimo de Medici* era deliberadamente artificial, respondiendo: «No sé hacerlo de otro modo. Quizá eso significa que soy idiota». Véase T. Gallagher y J. Hughes, «Roberto Rossellini: "Where are We Going"», en R. Rossellini, *My Method*, cit., p. 239.

<sup>43</sup> R. Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, cit., p. 40.

vanguardia histórica. Rossellini entendía que sus películas pedagógicas debían ser vistas, no por las «masas», sino más bien por un espectador contemplativo aislado, ya que «el público ve una obra en el cine con una mentalidad de masas; con la televisión, el espíritu crítico del individuo está más acentuado»<sup>44</sup>. Aunque insistía en negar la autonomía del arte y exigía que éste fuera útil, inscribía su proyecto en las propias condiciones que hicieron del arte burgués una experiencia individualizada, autónoma y doméstica, un medio que negaba los aspectos más propios del cine –carácter de masas, contemplación en público, *shock* estético–, al que algunos, en particular Walter Benjamin, habían visto en otro tiempo la capacidad de subvertir la función social primigenia, precinematográfica, de la obra de arte.

Cabría considerar esas contradicciones como señal del inevitable fracaso del proyecto de Rossellini o como síntoma de la incapacidad de cualquier esfuerzo similar para escapar de sus condicionamientos históricos determinantes; pero puede ser más productivo examinar cómo los mismos atributos que lo distancian de la vanguardia histórica constituyen no sólo síntomas, sino también esfuerzos estratégicos para evitar el destino de ésta. Bürger argumentó que en la década de 1960 ya no era posible emplear con éxito las tácticas de la vanguardia histórica, en primer lugar porque sus ataques al «arte como institución» habían sido ya absorbidos y neutralizados por la institución; y en segundo, porque el triunfo de la industria de la cultura había transformado la falta de autonomía del arte en un instrumento de sometimiento más que de emancipación, y había logrado combinar las praxis del arte y de la vida en sus propios términos comercializados<sup>45</sup>. Cualquier intento adicional de conseguir esos objetivos corría simplemente el riesgo de duplicar los productos de la industria cultural, más que de oponerse a ellos.

El rechazo por Rossellini de la estética podría indicar pues un intento de evitar tal integración por la industria cultural. Para él la estética no era una cuestión de juego, una ruta hacia un tipo distinto de conocimiento o un tipo de experiencia que pudiera generar un nuevo mundo combinándose con la praxis de la vida, sino que era lo opuesto al conocimiento, al que solo remedaba con formas ilusorias, engañosas, como en el reino de las sombras de Platón. Con respecto a *La prise de pouvoir par Louis XIV*

---

<sup>44</sup> E. Bruno (ed.), *R. R.: Roberto Rossellini, cit.*, p. 117.

<sup>45</sup> P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde, cit.*, p. 54.

(1966), Rossellini se lamentaba de que contuviera «demasiadas tomas hermosas para que tenga éxito»<sup>46</sup>. El poder de la estética, esgrimido con tanto éxito por Luis XIV y mostrado en la película de Rossellini, estaba siendo ahora totalmente integrado en las estructuras de poder existentes, las mismas que el director trataba de dismantelar. «En definitiva, no hay nada más peligroso que la estética», escribiría poco antes de su muerte. «Siempre apoya al dinero, porque ella misma tiene necesidad de dinero para prosperar. Es siempre en las escalinatas del palacio donde acampa la estética»<sup>47</sup>.

La dimensión estética, que en otro tiempo había sido la propiedad instrumental del arte para crear una nueva cultura utópica, había quedado obsoleta. La única esperanza del arte era rechazar toda la estética. En esa estrategia encontramos uno de los movimientos que Jacques Rancière señalaba como constitutivos del «régimen estético» del arte: cuando «todo se convierte en artístico, [...] el sensorio del arte y el de la vida cotidiana no son más que la eterna reproducción del “espectáculo” en el que la dominación se ve a la vez reflejada y negada». Como respuesta, el arte «debe escapar del territorio de la vida estetizada y establecer una nueva frontera, que no se pueda cruzar»<sup>48</sup>. El arte se distinguiría de la vida estetizada desestetizándose a sí mismo. Pero tal giro parecía condenar al fracaso el proyecto de Rossellini: las películas pedagógicas, por mucho que esperaran alcanzar la misma audiencia que las de los típicos programas de televisión, exigían que la audiencia rechazara los placeres que tales programas generalmente prometen. Rossellini, para invocar la imagen de Horkheimer y Adorno, insistía en que Ulises no solo permaneciera firmemente atado al mástil, sino que también tuviera sus oídos bloqueados con cera contra el canto de las sirenas<sup>49</sup>. A diferencia del protagonista de la *Dialéctica de la Ilustración*, el Ulises de Rossellini no iba a cosechar en ningún sentido los frutos de la estética.

---

<sup>46</sup> Mario Garriga, «Cinema anno zero», en *Filmcritica*, núm. 374, mayo de 1987, p. 235.

<sup>47</sup> R. Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, cit., p. 18.

<sup>48</sup> Jacques Rancière, «The Aesthetic Revolution and its Outcomes», *NLR* 14, marzo-abril de 2002, pp. 146-147.

<sup>49</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, 2002, pp. 35-62.

*El rescate de la razón*

Rossellini interiorizó la suspicacia frente a la estética, pero paradójicamente mantenía la fe en un arte utópico. La coexistencia de esas dos creencias era el resultado de un punto ciego, una concepción ahistórica del arte que separaba su función y eficacia del contexto histórico en el que se desplegaba. Rossellini no relacionaba la viabilidad de un arte de vanguardia con la correspondiente fuerza política. Su proyecto dependía de un rechazo que cambiara las condiciones históricas que habían hecho imposible la creación de un arte utópico útil, y estaba plenamente convencido de que las coordenadas que lo harían posible existían todavía. Su fe en lo que podía parecer un proyecto de televisión imposiblemente utópico se basaba en dos concepciones bien definidas pero mutuamente contradictorias de lo moderno. Para Rossellini no se trataba de que hubiera aspectos buenos y malos de la modernidad, sino más bien que la modernidad buena y la mala eran conjuntos concretos de fenómenos completamente separables, encontrando ambos su representación en las películas pedagógicas. La mala modernidad, para Rossellini, era la sociedad alienada que creía ser racional cuando de hecho era más irracional que nunca: «Proclamamos ser positivistas y racionales, pero es falso. Nunca hemos estado tan gobernados por la ignorancia y el recurso a la magia.» Tal irracionalidad encontraba expresión en el arte moderno, que se había convertido en una apología «de lo oscuro, lo enigmático, promoviendo así el culto de lo irracional»<sup>50</sup>.

Bajo la mala modernidad, más en general, toda la producción, tanto material como cultural, se había alejado del conocimiento y la racionalidad. La buena modernidad, en cambio, se caracterizaba por la fuerza emancipadora de la tecnología y la mejora en la calidad de vida que había traído consigo. Ambas modernidades tenían sus propias «máquinas», como se demostraba en *La lucha del hombre por la supervivencia*: la racionalidad de la Ilustración encontraba su manifestación material en una serie de máquinas metálicas que hacían su trabajo libres de la interferencia humana, con «cada movimiento calculado y planificado», materializando «la organización científica del trabajo». La mala modernidad estaba representada por una serie de objetos artísticos parecidos a máquinas localizados en el espacio de una galería, mientras que la

---

<sup>50</sup> R. Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, cit., p. 30; y *Utopia autopsia 1010*, cit., p. 29.

voz en *off* subrayaba que «el verdadero arte popular ha sido suplantado y destruido por el kitsch, esto es, por la industria cultural». El contraste subrayaba la naturaleza fetichista de la Ilustración de Rossellini, en la que el pasmo ante la pura fuerza productiva y una apreciación estética por los movimientos de las máquinas superaban la preocupación por el valor de uso de tales tecnologías. Cuando el elogio de la razón de Rossellini cobraba forma cinematográfica, se acercaba a la representación del regreso del mito.

A diferencia de Horkheimer y Adorno, Rossellini no denunciaba los aspectos de la modernidad que veía como traición a los valores de la Ilustración –manipulación de los seres humanos a escala masiva; uso de la tecnología para la destrucción más que para la producción– como el resultado lógico de esos valores; no vinculaba el enorme poder manipulador de la industria cultural con una concepción de la razón instrumental. Desacoplaba los términos de la dialéctica, insistiendo en que se podía separar lo bueno de lo malo. Por otra parte, su intento de negar o reprimir la estética como fuerza de lo irracional podía entenderse como una repetición del esfuerzo de la Ilustración por reprimir el mito y la superstición. Del mismo modo que el mito podría regresar a la Ilustración en forma de metafísica positivista y ahistórica, volvía a emerger en el plan de Rossellini como la metafísica supuestamente racional que imaginaba la «visión pura» en la raíz de todo conocimiento, convirtiendo la ciencia en teología mediante el instrumento idóneo de la lente clara y equilibrada de la cámara cinematográfica.

Tanto en su concepción del arte como de sus acontecimientos y figuras históricas, su forma y su contenido, el proyecto pedagógico de Rossellini conllevaba una operación de salvamento. Su utopía dependía de redimir el pasado para el futuro: «Para dotar a los derechos de cosas hay que poner también historia a los derechos»<sup>51</sup>. No era cuestión de representar los hechos con la esperanza de que fueran útiles para el espectador moderno, sino más bien de recrear y reexperimentar la historia desde el principio, de forma que llevara, aunque solo fuera imaginariamente, a un fin diferente, una sociedad utópica en la que pudiera reinar finalmente la razón. En último término, las aspiraciones utópicas más profundas de Rossellini residían no en el esfuerzo de construir un mundo más racional mediante la televisión pedagógica, sino más bien en el deseo

---

<sup>51</sup> R. Rossellini, *My Method*, cit., p. 160.

—un deseo que correspondía en gran medida a aquel momento histórico particular— de reescribir, y así salvar de su conclusión preventiva, una narración histórica que acababa mal: de hecho, de restablecer una narrativa igual que cualquier otra cosa que a uno le pareciera que se estaba desvaneciendo. ¿Cómo se podría evaluar su éxito o fracaso? Bürger había argumentado que todos los intentos de crear una nueva vanguardia estaban condenados al fracaso, ya que serían inevitablemente absorbidos por el arte como institución y trasladados al espacio seguro de la autonomía, y en ese sentido el proyecto de Rossellini fracasó en cuanto que no llevó a una sociedad utópica ni inspiró una nueva conceptualización del arte y sus funciones. Rossellini ha quedado, no como un pedagogo, sino como un realizador cinematográfico. Su espacio no está en las emisiones nocturnas de televisión, y menos aún en el aula, sino en el espacio más marginal de la historia cinematográfica. Su intento de dar un nuevo propósito al cine, redefiniéndolo como institución, concluyó con su deportación al mundo de la cinefilia, al que pretendía escapar.

Si bien las películas pedagógicas de Rossellini se han emitido con una frecuencia un poco mayor durante la última década, no se han acercado al tipo de presentación que él habría querido, sino que, como señaló Gallagher para la colección Criterion de DVD de cine artístico, o en las retrospectivas de 2006 en el Museo de Arte Moderno o en el Instituto Británico de Cinematografía, sus obras han permanecido encerradas dentro del tipo de instituciones culturales de las que Rossellini había tratado tan esforzadamente de liberarlas. Cabría leer no obstante el fracaso del proyecto de Rossellini y su reapropiación por el mundo del cine artístico como su última validación, como una señal de su éxito al hallar su auténtica identidad como arte tras la muerte de su creador. En tal lectura, la utopía de Rossellini encontraría su valor, no como una perspectiva plausible en sus propios términos, sino más bien como una forma de crítica que gana fuerza precisamente al distanciarse de la praxis de la vida. El proyecto pedagógico, bajo esa luz, parecería después de todo reconciliable con el marco de la modernidad. Ver el proyecto de Rossellini como un éxito demorado, no obstante, sería minimizar su diferencia de las obras de arte contra las que se definía, negarse a reconocer su insistencia anacrónica en la posibilidad de lo imposible, en la necesidad del rescate histórico y la continuidad narrativa. Su significado e importancia no se puede revelar mediante su recuperación por el cine artístico y su transformación *postfacto* en una obra de autor. Solo están plenamente vigentes en un reconocimiento de su fracaso, porque es eso lo que nos

permite reconocer el heroísmo quijotesco del proyecto y afrontar las razones de la dolorosa frustración del deseo utópico al que dieron voz su concepción y ejecución.

Si cabe atribuir algún triunfo al proyecto de Rossellini, está en contar la verdad sobre su época mediante su articulación de un profundo deseo de progreso histórico. Ese reconocimiento debe situarse junto a las lecciones que nos da su fracaso: lecciones sobre la importancia de no responder al desorden con el positivismo y una metafísica reaccionaria, y la indispensabilidad del pensamiento dialéctico. Pero pese a su fracaso, las aspiraciones utópicas del proyecto sugieren irreprimiblemente la deseabilidad de un arte que impulsara hacia el conocimiento, y de la posible reunificación de prácticas escindidas por las especializaciones de la modernidad. Y más cercanamente, quizá, nos recuerdan la necesidad de utilizar los medios como instrumento pedagógico y la inevitabilidad de su uso como tal aun cuando se les niegue cualquier función didáctica. El proyecto de Rossellini representa un poderoso ejercicio de imaginación utópica que insiste, aunque sea ingenuamente, en la posibilidad de una forma de producción cultural radicalmente diferente de aquellas con las que estamos familiarizados, iluminando así las formas más cómodas de arte con las que se contentaban otros realizadores cinematográficos y artistas de su época, más complacientes y faltos de ambición. Quienes pretenden devolver el proyecto de Rossellini a la categoría del movimiento cinematográfico moderno, minusvalorando sus aspiraciones utópicas y las condiciones materiales que lo hicieron nacer, hacen un mal servicio a Rossellini y a su legado y devalúan una obra poco reconocida que quizá constituye su logro más significativo.