

La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico

PEDRO POYATO

El interés del cine por la cosmogonía franciscana es bien conocido a través de filmes como *Francisco, juglar de Dios* (Rossellini, 1950), *Francisco de Asís* (Curtiz, 1961), *Hermano sol, hermana luna* (Zeffirelli, 1972) y *Francesco* (Caviani, 1989), entre otros.

Ahora bien, dentro de la variedad de temas y motivos referidos a la vida del santo, algunos de estos filmes, así los citados en primer y tercer lugar, se han interesado especialmente por la relación de Francisco de Asís y Clara. Tal es el objetivo del presente trabajo: rendir cuentas, mediante el análisis textual, acerca de cómo *Francesco, juglar de Dios* y *Hermano sol, hermana luna* articulan dicha relación.

Este estudio analítico va a permitir a su vez concretar las diferencias fundamentales entre las escrituras de uno y otro film, así como la vinculación del texto rosselliniano con el neorrealismo italiano, según los presupuestos teóricos establecidos por André Bazin.

Francesco, juglar de Dios y *Hermano sol, hermana luna* se interesan por períodos distintos de la vida de Francisco de Asís, lo que va a traducirse a su vez en una muy diferente estructuración, en el plano narrativo, de los acontecimientos correspondientes a cada uno de esos períodos: así, mientras que el film de Zeffirelli construye una narración dramatizada de dichos acontecimientos, el de Rossellini se limita a la puesta en escena de los mismos sin forzarlos o desviarlos hacia fin dramático o causal alguno, esto es, tratándolos en su integridad fenomenológica¹.

Apertura de *Hermano sol, hermana luna*. Contrastes

Arranca *Hermano sol, hermana luna* con un Francisco muy enfermo, tras regresar de la guerra entre Asís y Perugia: postrado en su lecho, los

¹ A ello venía a referirse el mismo Rossellini, cuando señalaba: «Muestro las cosas, no las demuestro. Hago un trabajo de reconstrucción. ¿Qué quiere decir demostrar? Significa pensar en las cosas, verlas desde un determinado punto de vista para, en seguida, intentar crear emociones, convencer y abusar de los demás. Yo rechazo este método. Si debe haber una emoción, ésta ha de surgir de las cosas tal y como son» (Cita tomada de QUINTANA, Á.: *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 28).



F1



F2



F3

recuerdos afloran a su mente en ese estado entre la vigilia y la pesadilla al que le conduce el proceso febril en que se encuentra.

Un flash-back se hace cargo entonces de las imágenes correspondientes a esos recuerdos, entre ellas las referidas al primer encuentro con Clara. A lomos de un hermoso caballo blanco, Francisco fija su atención en la joven Clara, que aparece corriendo por el bosque, persiguiéndola hasta un paraje próximo de verde y de acantilados de agua. La joven, su bello rostro recortado por un plano cercano (F1), convoca con la voz a un grupo de leprosos que se hacen así presentes en la imagen.

Se rompe entonces el flash-back mediante un plano que lleva hasta el lecho de Francisco, quien, presa del proceso febril en que se encuentra, es profundamente sacudido por unas imágenes de planos extremadamente cercanos de los leprosos mostrando trozos de sus cuerpos podridos, de sus rostros (F2), como de sus pies (F3), sanguinolentos por las enormes llagas abiertas en sus carnes.

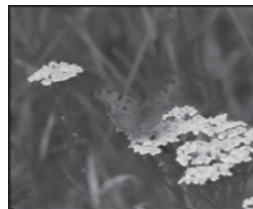
Es así cómo lo bello del rostro de Clara ha dado paso a lo siniestro de los cuerpos de los leprosos, en la dialéctica de acusados contrastes que, en torno al cuerpo, el film articula en este punto.

La naturaleza, una sinfonía cromática

Secuencias posteriores del film destacan el cromatismo de un paisaje cuya verde espesura aparece teñida del intenso rojo de las amapolas (F4). A ello se añaden las mariposas (F5), como también los ciervos (F6) o los caballos, y las canciones de Donovan –un baladista muy conocido en los años setenta–, en una especie de sinfonía cromática y musical en la que no deja de percibirse ese acento cursi tan recurrente en las películas de Zeffirelli.



F4



F5



F6

Igualmente destacado resulta el vestuario de los protagonistas del film, las túnicas que visten sintonizando con la moda hippie de los seten-

ta, como también sintoniza con ella la inmersión de ambos jóvenes en una naturaleza teñida de amapolas; flores que, como se sabe, son fuente natural del opio, alucinógeno igualmente característico de dicha época.

Es así cómo el trabajo de la puesta en escena, de la escenografía, como del vestuario de los protagonistas, como también de la música de Donovan, *Hermano sol, hermana luna* viene a impregnar la historia del santo de Asís de la época en que el film se realiza, tal es el oportunismo zeffirelliano.

Y el cromatismo del paisaje es de nuevo la dominante en el comienzo del fragmento que ahora nos interesa; un cromatismo que va del oro de las mieses cubriendo los campos, con Francisco colaborando en la siega (F7), al verde teñido del rojo de las amapolas de la pradera por donde aparece Clara corriendo alegremente (F8), en un plano cuyas constantes plásticas –así los efectos del viento sobre el cuerpo de la joven corriendo– y sonoras –la balada musical que lo acompaña– remiten de manera muy evidente al encabezamiento de aquella serie televisiva de gran éxito de los setenta, *La casa de la pradera*.

Y es oportuno apuntar esta vinculación, pues, más allá de devenir en un dato más de contextualización histórica del film, permite constatar hasta qué punto la estética zeffirelliana quiere participar de las mismas constantes de tan relamido programa televisivo.

La entrega de Clara

A la voz de Clara llamando a Francisco, ambos jóvenes corren a encontrarse. Entonces ella interpela a Francisco, proclamando: “Ahora quiero vivir como tú... quiero amar... Ayúdame a encontrar la alegría...”

Todo en el fragmento está destinado a enfatizar las palabras de Clara, así la música, que ha sido silenciada, pero también el encuadre; un encuadre que, desentendiéndose de la escala canónica, sólo se interesa por magnificar, tal es su extremo acercamiento al rostro (F9), la expresividad de Clara pronunciando palabras tan contundentes.

Puede constatarse cómo es la acción dramática lo que, como motor del acontecimiento, determina todas las operaciones destinadas a la formalización de la secuencia, incluida la interpretación de los actores, siempre encaminada hacia un análisis psicológico de los sentimientos.



F7



F8



F9



F10



F11

Al plano de Francisco y Clara uniendo sus manos, le sigue otro cuya escenografía de cascadas de agua y vegetación remite a la de la secuencia anterior del encuentro con los leprosos. Clara se desviste de su lujosa túnica dejando ver otra interior más sencilla y de un blanco muy intenso (F10). Posteriormente, la joven, arrodillada, voltea por encima de su cabeza la larga cabellera rubia en un gesto que deja al descubierto su nuca acaparando para sí gran parte de la luz del plano corto que la visualiza (F11).

El blanco radiante de la túnica así como el brillo y la delicadeza de esa nuca son elementos que vienen a connotar la pureza, la virginidad, de Clara.

En el plano siguiente, Francisco se dispondrá a cortar los cabellos que, mediante gesto tan decidido como contundente, Clara ha entregado como ofrenda. Francisco y Clara resultan así definitivamente hermanados en su amor (a Dios).

Apertura de *Francisco, juglar de Dios*. Realismo

Francisco, juglar de Dios está basada en *I Fioretti di san Francesco*, un conjunto de relatos cortos que narran los aspectos más legendarios de la vida del santo de Asís. A diferencia de *Hermano sol, hermana luna*, la película de Rossellini rompe con la lógica compositiva del relato tradicional para proponer una nueva forma de composición narrativa, una estructura episódica donde los diez capítulos en que está dividido el film son como episodios aislados diferenciados entre ellos por elipsis no del todo definidas.

Los versos del Cántico *Hermano Sol, hermana luna*, recitados por una *voice over*, se oyen sobre los títulos de crédito que abren el film. Así, sobre el nombre de Rossellini puede oírse (F12): "(Alabado seas Señor) especialmente el hermoso sol, el cual nos ilumina, y es bello y radiante de gran esplendor..."



F12

Es decir: la palabra poética de Francisco resuena en el mismo comienzo del film yuxtapuesta al nombre de Rossellini y del resto del equipo técnico y artístico de la película.

El texto establece así, antes de que el relato comience, una anastomosis² entre la imagen cinematográfica, de cuyo trazado se ocupa ese equipo encabezado por Rossellini del que el genérico da cuenta, y el mundo

² La palabra está tomada, al igual que las ideas que sirven de fundamento a las reflexiones aquí expuestas, de A. BAZIN, concretamente de los capítulos XX y XXV de su texto *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

referencial que es su origen, allí donde habita la palabra que está siendo recitada; anastomosis que se verá todavía reforzada por la presencia de unos protagonistas, Francisco y sus frailes, tomados de la misma orden franciscana.

Este emparentamiento de la imagen cinematográfica con la realidad por ella atrapada, en la apertura misma del film, explicita ya el realismo, en sentido baziniano, del que el texto rosselliniano se quiere portador. Nos encontramos, pues, aquí con uno de los presupuestos de partida del neorealismo: la restitución del mundo real a la pantalla cinematográfica.

El leproso y la simplicidad de la puesta en forma

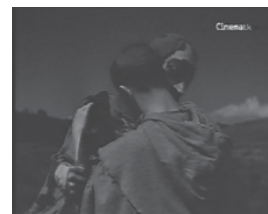
Noche cerrada: un plano de amplia escala, sólo iluminado por la tenue luz reflejada por las estrellas, muestra a Francisco orando. El sonido de la campanilla indicando la presencia de un leproso viene a interrumpir la oración del santo.

A los planos del leproso, caminando por entre las penumbras de la noche, le siguen otros de Francisco, siguiéndolo, hasta concluir la serie con el abrazo de Francisco al lazarino (F13). El fragmento prosigue con éste alejándose, mientras aquél, desconsolado, cae derrumbado a un césped cuyas florecillas parecen iluminarse: mientras Francisco, tendido boca abajo en la hierba, las manos tapando sus ojos, se lamenta: “¡Oh, Dios grande! ¡Dios! ¡Dios mío!”, la cámara lo abandona para focalizar un cielo que se muestra absolutamente negro.

Al margen de esa *presencia negra* de Dios –convertido en puro fondo en el plano anterior– que este último movimiento traza, la secuencia viene a constatar la diferencia que, a propósito de un mismo tema, la presencia de leprosos, media entre el film de Zeffirelli y el de Rossellini: así, al barroquismo cursi de la puesta en escena de lo siniestro contrastando con lo bello, recordémoslo, por parte de aquél, le corresponde la sencillez de éste, no vistiendo la realidad, sino desnudándola, tratando de llegar así a la totalidad en la simplicidad, como oportunamente apuntara Bazin³.

Francisco y los pajarillos. Formalismo

Francisco, su mirada dirigida al cielo, reza el Padrenuestro. Una operación de montaje alterna planos del fraile suplicando a Dios y planos de unos pajarillos cantando posados sobre las ramas, ora desnudas, ora florecidas, de un árbol.



F13

³ BAZIN, A.: *Op. cit.*, p. 391.

Luego de que Francisco se dirija a los pajarillos rogándoles que canten más bajito para que él pueda entonar su rezo, el montaje continúa alternando planos del fraile orando y de los pajarillos cantando hasta que un jilguero acaba posándose en el hombro del santo.

Francisco toma entonces el jilguero entre sus manos y lo bendice, prosiguiendo luego, con la oración interrumpida, un padrenuestro que a partir de entonces es oído sobre distintos planos de los pajarillos saltando y cantando alegremente sobre las ramas de los árboles, en una operación de montaje propiamente formalista, la única de todo el film. Sólo cuando la oración ha finalizado, la cámara lleva de nuevo a Francisco, su mirada levantada al cielo.

En contra de lo que es habitual en el texto rosselliniano, cuyo trazo escritural no disocia lo que en la realidad aparece unido, a saber, el hombre y su decorado⁴, el fragmento anterior sí separa personaje y entorno para yuxtaponer, por medio del montaje, planos de uno y de otro, en una operación formal que se traduce, en el plano del contenido, en el emparentamiento, en la sintonía entre los pajarillos, inmersos en sus cantos, y Francisco, orando, por lo que a manifestación de alegría, de paz interior y de inocencia se refiere, a la vez que talla una de las escenas preferidas de la iconografía franciscana, cual es Francisco predicando a los pájaros.

⁴ Ello llevaría a Bazin a decir que el fundamento de la puesta en escena de Rossellini es el amor (a la realidad). (En BAZIN, A: *Op. cit.*, p. 386).

Este procedimiento apartaría, según los postulados bazinianos, la escena anterior de la estética neorrealista para vincularla con los también llamados por Bazin filmes de imágenes formalistas, y ello porque, como en éstos, su finalidad es la creación de un sentido que las imágenes no contienen en sí mismas, sino que es proyectado por el montaje sobre la conciencia del espectador.

Pero, además, este episodio anterior se separa del resto del film por lo que a la manifestación de la naturaleza se refiere; una naturaleza ahora vestida, así esos árboles en cuyas ramas cantan los pajarillos, con ropajes florales, por mucho que nada tengan que ver éstos con los del film de Zeffirelli.

La visita de Clara y el deseo simbolizado

A la visita de Clara a la comunidad franciscana dedica el film uno de sus episodios sin duda más interesantes, tanto desde el punto de vista temático como formal.

El encuentro de Francisco y Clara es mostrado en un solo plano de escala amplia (F14), lo que viene a demostrar el interés del film por el acontecimiento, más allá de por sus efectos psicológicos en los personajes, en contra de lo que sucedía en el film de Zeffirelli, donde inevitablemente la escena habría sido montada en varios planos, destinados algunos de ellos a realzar el rostro del actor y apreciar su interpretación.

En su aproximación a cámara, camino de la capilla junto a Francisco, puede observarse cómo Clara lleva en sus manos ramos de azucenas (F15). He aquí los atributos, tomados de la iconografía clarisa, de los que el film se vale para significar la blancura y pureza de la santa, en una operación extremadamente sencilla, tal es la simplicidad de la puesta en forma rosselliniana con respecto al refinado formalismo de Zeffirelli.

Ya en la capilla, Francisco y Clara, arrodillados, rezan una oración en la capilla, en un plano que muestra a Clara en primer término, a la derecha, y, a la izquierda, algo disminuido su tamaño por la disposición compositiva del plano, aparece Francisco (F16). De nuevo, se trata de un plano de extremada sencillez cuya puesta en escena aparece desprovista de artificios, aunque no de arte: constátase, si no, el sutil trabajo de la luz: así, la iluminación que baña el rostro de Clara lo convierte en pura escultura, mientras que la dureza de la luz depositada en Francisco, talla en él un rostro mucho más áspero. Tal es la diferencia que este juego de la luz traza entre el hombre y la mujer.

Al fondo del plano anterior –el trabajo de la profundidad de campo es un dato a destacar en la construcción de las imágenes rossellinianas–, se observa un movimiento de frailes que anuncia la anécdota siguiente: fray Ginepro ha perdido de nuevo el hábito y los monjes reclaman su capa al viejo Giovanni, con el fin de envolver el cuerpo de su compañero.

Un montaje paralelo alternará entonces el citado plano de la oración de Francisco y Clara (F16) con planos de Ginepro explicando a sus compañeros la manera en que perdió el hábito (F17), hecho éste que deja traslucir en el monje a un personaje casi infantil que no ha conseguido pervertir su inocencia. Por otra parte, la actitud del viejo Giovanni refunfuñando porque no quiere desprenderse de su capa, da cuenta de un sentido humorístico del franciscanismo que no escapa al texto rosselliniano.

Al fin envuelto en la capa del viejo Giovanni, la secuencia continúa con Ginepro siendo conducido por sus compañeros frailes hasta Francisco y Clara. Prosternándose ante éstos, Ginepro toma entonces la



F14



F15



F16



F17



F18



F19



F20

palabra (F18) para explicarles cómo cierra la puerta (de su cuerpo) al demonio cada vez que éste, durante la noche, quiere entrar en él.

Palabras éstas que llevan a Francisco y Clara a intercambiar sus miradas (F19) porque son palabras que les interesan, que les afectan. Y es que ese demonio del que Ginepro habla está nombrando el sexo, algo que sin duda atañe a Francisco y Clara, y de cuya magnitud vendrá a dar buena cuenta la *voice over*, que reaparece justo en este momento para, sobre el plano general que, con el cielo de fondo, muestra la capilla en torno a la cual aparece reunida la comitiva anterior (F20), cerrar así el episodio: “...y la gente de Asís vio el horizonte enrojecido. Corrieron a Santa Maria degli Angeli creyendo que era un incendio. El cielo ardía por las palabras de amor a Dios de Clara y Francisco!”

Efectivamente, el narrador comparece –y será la única vez que ello suceda en el film; de ahí su importancia– para proclamar con su palabra lo ya apuntando y nombrar, a través de la metáfora del fuego, la intensidad del deseo entre Francisco y Clara simbolizado en un amor consagrado a Dios.