

Mercè CollUniversitat de Barcelona
mercecoll@ub.eduRecepción: 12 de septiembre de 2021
Aceptación: 19 de octubre de 2021*Aurora* n.º 23, 2022, págs. 18-32

*Una invitación a pensar el cine.
El neorrealismo según María Zambrano
Una invitació a pensar el cinema.
El neorealisme segons María Zambrano
An invitation to think about cinema:
neorealism according to María
Zambrano*

Resumen

Este artículo es el resultado de una lectura atenta del texto de María Zambrano sobre el neorrealismo italiano de 1952. La intención es sintonizar su reflexión con la de otras voces que han intervenido de forma relevante en el debate sobre el realismo cinematográfico. Hay una mención especial a dos autores, Roberto Rossellini y André Bazin, que formularon las bases ontológicas y epistemológicas del neorrealismo, vigentes todavía hoy. Antes que una conclusión cerrada, se trataría de dejar abiertas nuevas vías de acceso al estudio de la creación cinematográfica desde el pensamiento de María Zambrano.

Palabras clave

Neorrealismo, Bazin, Visconti, Rossellini, pensamiento cinematográfico, María Zambrano.

Resum

Aquest article és el resultat d'una lectura atenta del text de María Zambrano sobre el neorealisme italià del 1952. La intenció és sintonitzar la seva reflexió amb la d'altres veus que han intervingut de manera rellevant en el debat sobre el realisme cinematogràfic. Es fa esment especial a dos autors, Roberto Rossellini i André Bazin, que van formular les bases ontològiques i epistemològiques del neorealisme, vigents encara avui. Abans que una conclusió tancada, es tractaria de deixar obertes noves vies d'accés a l'estudi de la creació cinematogràfica des del pensament de María Zambrano.

Paraules clau

Neorealisme, Bazin, Visconti, Rossellini, pensament cinematogràfic, María Zambrano.

Abstract

This article is the result of a careful reading of María Zambrano's text about Italian neorealism from 1952. The intention is to draw connections between her thoughts and the other voices that have intervened in a relevant way in the debate on film realism. Special mention should be made of two authors, Roberto Rossellini and André Bazin, who formulated the ontological and epistemological bases of Neorealism, which are still valid today. Rather than a closed conclusion, it is a question of opening up new ways of accessing the study of film creation from the perspective of María Zambrano's thoughts.

Keywords

Neorealism, Bazin, Visconti, Rossellini, cinematic thought, María Zambrano

Pensar, lo que se dice pensar, debería ser ante todo descifrar lo que se siente. Ante todo; no digo que sea sólo eso.

MARÍA ZAMBRANO, «El espejo de la historia»

La aproximación de María Zambrano a las películas italianas de posguerra podría resumirse en la afirmación del pensar como desciframiento del sentir. Tal como ella misma lo indica en su artículo sobre el cine italiano, sus comentarios surgieron directamente del asombro que le causaron sus imágenes. El sentir ha precedido siempre su reflexión sobre las imágenes, tanto de las pictóricas como las cinematográficas; y desde este sentimiento irá desglosando su pensamiento sobre el realismo cinematográfico.

«El ver y el ser visto» presidirá su discurso, modulando las distintas significaciones que puede tener la imagen en este doble movimiento de la mirada. Aborda su comentario desde la amplitud del ver que el cine puede facilitarnos, y concluye afirmando que el realismo del cine italiano debería llamarse humanismo, en cuanto que saber sobre el ser humano y para el ser humano.

En el artículo «El espejo de la historia»,¹ citado al inicio de mi comentario, Zambrano señala esa necesidad de mirarse en alguien o en algo, pues cada una de nuestras acciones va acompañada de un querer ser vista y recogida por algún espejo. Y añade que, aun en soledad, sentimos ese «ser mirados», a pesar de que muchas veces nos olvidamos de ello, para poder paliar la angustia que nos produce sentirnos ante algo o alguien, sin poder saber quién o qué nos está mirando. Ese olvido, según Zambrano, como muchos otros, es producto de un esquemático racionalismo que se antepone al sentir, para evitar el temor más insoportable del ser vistos sin ver.

En este doble movimiento del ver una imagen y ser vistos por ella radicará el realismo que Zambrano tratará de explicar a lo largo de su escrito. Sus comentarios se centrarán en la naturaleza de las imágenes del cine, y destacará la novedad que supuso el cine italiano al transmitir esa «intensidad de la vida», que solo surge de las emociones más profundas.

En diversos artículos publicados en *Aurora*, especialmente en el número 22, que estuvo dedicado al cine, se han analizado aspectos del pensamiento de Zambrano sobre las imágenes, muy especialmente las ofrecidas por el cine italiano. El rigor de los comentarios y la exhaustiva información aportada me han permitido abordar directamente el texto de Zambrano desde la experiencia de su lectura, sin necesidad de situarlo previamente en el momento en que fue escrito o en relación con la evolución del pensamiento de la autora. Me limitaré a seguir su orden de exposición para determinar las ideas más significativas de su reflexión, tratando de mantener la viveza de su pensamiento, cuyo sentido se expande como las imágenes de una película. Utilizaré para todas las citas de mi comentario la edición del artículo de Zambrano publicado por la revista *Archivos*.²

1. Artículo publicado originariamente en *Índice de Artes y Letras*, 99, Madrid, marzo 1957. Se reedita más tarde en la revista *Anthropos*: «El espejo de la historia», *María Zambrano: Antología, selección de textos (Suplementos 2, Antologías temáticas)*, Barcelona, 1987.

2. «El realismo del cine italiano» fue publicado originalmente en 1952, en la revista *Bohemia* de La Habana, y en 1990 se publicó en *Diario 16* con un nuevo título: «El cine como sueño». La publicación de 1990 se encuentra en *Las palabras del regreso*, recopilación de textos a cargo de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 299-305.

El artículo de 1952 ha sido publicado en el número 48 de la revista *Archivos* de la Filmoteca de València, octubre 2004, págs. 69-74. Esta edición es la que he utilizado en mi comentario. He prescindido de señalar las páginas en la mayor parte de las frases que he citado. Puntualmente he apuntado algunas páginas para marcar mi itinerario por el texto.

3. Chacón, Pedro, «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 16, 2015, pág. 29.

4. Daney, Serge, «Stalker» en *Cine Journal*, vol. I / 1981-1982, París, Cahiers du Cinéma, 1997, pág. 89.

Palabras expandidas

Inicialmente mi lectura del texto de Zambrano estuvo muy determinada por una cierta rigidez teórica, derivada de mis estudios sobre el realismo cinematográfico. A medida que fui desprendiéndome de esta limitación, entendí que el discurso de Zambrano iba más allá de mi afán clasificatorio y que, por tanto, su forma de entender las imágenes actuaba como una invitación a pensar el cine, y no como un pensamiento ya elaborado, que pudiera retener y contrastar con otros autores. Muy probablemente, la ambigüedad del título elegido para mi comentario, esa «invitación» que precede al «pensar el cine», respondía a mis propias limitaciones respecto al pensamiento de María Zambrano. Indudablemente en muchos de sus escritos podría detectarse un saber de las imágenes y de la visión que nos permitiría precisar la orientación de su pensamiento sobre el cine. En mi comentario he expresado solo el interés que me ha despertado su reflexión sobre el realismo de las imágenes, por sus vinculaciones y diferencias con los escritos de André Bazin sobre el cine italiano y, en concreto, sobre la obra de Roberto Rossellini.

Sean cuales sean las razones que han guiado mi lectura, quiero destacar que el texto de Zambrano ha sido para mí una auténtica apertura a pensar el cine, pues me ha permitido extender el significado de los conceptos, tantas veces leídos y comentados, de los principales autores y teóricos del nuevo cine italiano. La forma de pensar el cine que nos propone Zambrano exige una mirada capaz de despojarse de toda intención previa que pueda limitar la visión. Por supuesto las imágenes nos hacen ver, nos dan a ver alguna cosa, pero aquello que la imagen nos ofrece requiere una mirada abierta, capaz de sentir el misterio que encierra para poder descifrarlo y transmitirlo.

La mirada de Zambrano sobre la pintura no sigue unas directrices determinadas, ni hay una pedagogía que nos ofrezca una pauta para descubrir el misterio oculto. Simplemente es un mirar que alcanza este misterio que nos interpela desde la superficie del cuadro. El desvelamiento lo proporciona la mirada, y la ocultación procede de la formas y colores de la propia representación pictórica. Como indica Pedro Chacón,³ en los escritos de Zambrano sobre la pintura se detecta una singular tensión «que se ejerce sobre dos polos: por un lado, la pintura como medio de mostración de lo oculto en lo real, de su verdad, [...] pero, por otro lado, la pintura también es enigma, realidad que exige de nuestra mirada la desvelación del misterio que ella misma encierra». En las imágenes del cine italiano hay también desvelamiento de la verdad, pero esta revelación no depende de la mirada que se deposita en ella, pues la imagen actúa como revelación, por tanto, es la propia mirada que la ha producido, su forma de dar a ver, la que garantiza su verdad.

Acabaré este preámbulo con las palabras de Serge Daney⁴ sobre la película *Stalker*, de Andréi Tarkovski (1979). Son palabras que

siempre he tenido presentes como advertencia a los posibles límites al ver y al saber de las imágenes, impuestos, en gran medida, por las teorías que han tratado de dar cuenta del significado de las imágenes.

Daney indica que *Stalker* invita a la interpretación por su intrincado argumento y la proliferación de símbolos en sus imágenes. Sin embargo, una vez realizada la inevitable interpretación, lo que queda es la fuerza de sus imágenes —de su fisicidad, podríamos decir—, que contrasta en un primer momento con la espiritualidad de su contenido. Su cine ha sido clasificado como metafísico-religioso por la mayoría de sus comentaristas, y ha pasado a engrosar las filas de aquellos cineastas definidos como espiritualistas o formalistas, según el criterio utilizado. Por supuesto, podemos abordar el filme como «espectadores-intérpretes», una modalidad definida por Daney que responde a la voluntad de descifrar el mensaje oculto en las imágenes; no obstante, evidentemente, este no es el único modo posible para acercarnos a su obra fílmica. También podemos adoptar la posición del espectador que mira y observa con una mirada atenta, al acecho de captar la aparición de cosas nunca vistas en un filme. Sin duda «un film también puede mirarse», nos dice Daney. Seguramente esta actitud nos permitirá descubrir que el enigma supuestamente escondido en sus imágenes es, ante todo, una nueva forma de ver y de sentir, que nos permitirá pensar sus imágenes de otro modo al que estamos habituados y descubrir esas cosas «nunca vistas en un film», señaladas por Daney.

¿Qué atracción le produjeron a María Zambrano las imágenes del cine italiano?, ¿cuál fue el motivo de su asombro?, ¿dónde situó ese «esplendor de lo verdadero», en palabras de Godard,⁵ que la deslumbró al contemplar las películas italianas?

La transformación del universo de las imágenes

Zambrano empieza su comentario recordando una imagen extraordinaria que pasó casi desapercibida en el flujo de imágenes de un noticiario televisivo. Sorprendida por la indiferencia del público, trata de descubrir su causa, señalando que, posiblemente, la sobrea-bundancia de imágenes a las que estamos acostumbrados no se corresponde con un aumento de nuestra sensibilidad. «La intensidad de la vida, esa intensidad nacida de la hondura de una emoción, del pensamiento imantado por una idea, ha disminuido en razón directa de la mayor amplitud del horizonte “visible” que el hombre ha ido conquistando».⁶ Al parecer, añade, una imagen se torna irreal a fuerza de ser expuesta, y dicha «pérdida de realidad» la atribuye a la falta de emoción que nos transmite.

Con la llegada del cine tuvo lugar una transformación del universo de las imágenes, pues se produjo, desde el principio, un crecimiento fabuloso del número de imágenes «vistas», vistas y analizadas por el cine. La gente pudo contemplar cosas insólitas y paisajes nunca

5. Con estas palabras, Jean-Luc Godard celebraba el estreno de la película *India* de Roberto Rossellini (1958): «Chaque image est belle, no parce qu'elle est belle en soi [...] mais parce qu'elle est la splendeur du vrai». Este comentario fue publicado en *Cahiers du Cinéma*, 96, junio 1959, y editado posteriormente en la compilación de sus artículos: *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, tomo I, 1950-1984, París, Cahiers du Cinéma, 1998, pág. 199.

6. Zambrano, María, «El realismo del cine italiano», *op. cit.*, pág. 69.

7. *Ibidem*, pág. 70.

8. *Ibidem*, pág. 71.

9. *Idem*.

vistos. El «horizonte de visibilidad» se amplió desmesuradamente, lo cual repercutió en el mundo de las imágenes, tanto de las que forman parte de nuestra imaginación como de aquellas que captamos sensiblemente. En este sentido, la visión del mundo se transformó, afectando al mundo de la experiencia y al de nuestras fantasías y ensueños, hasta tal punto que nos cuesta pensar cómo era el universo onírico de la gente antes de la llegada del cine. Zambrano afirma que el cine ha soñado por nosotros y para nosotros y que se ha convertido en «el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños», pero advierte que «sus sueños son reales, parten de la realidad sensible».⁷

A partir de esta diferenciación del cine como sueño «real» respecto al universo onírico, Zambrano define el cine como documento de la vida humana, que abarca un tiempo ya sido y el presente de su realización. Zambrano habla de la cámara como «un sentido más, un sentido analítico, que nos permite descubrir un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones». A modo de ejemplo sugiere el uso del ralenti en la mostración de los gestos y las distintas dimensiones que pueden adquirir los objetos representados, aspectos que vincula al hieratismo y la abstracción, características propias del arte de las culturas orientales.

Entre la concreción y la abstracción, Zambrano sitúa el arte como creación, «creación según la pauta de lo encontrado», y en esta muestra de realidad, el arte «diseña el alma y sus misterios últimos», proyectando el enigma que es todo hombre.⁸ Estos rasgos tendrán unas características especiales en el arte cinematográfico, pues trabaja directamente con la pauta de la vida: «es a imitación de la vida». Su «realismo» proviene de su propio material, sobre el cual trabaja al transformarlo en imagen. Pero el cine no solo es captura de la realidad, sino también su representación en imágenes.

En los términos utilizados por Zambrano podríamos situar la creación artística en el espacio que se produce entre la realidad captada y la abstracción que resulta del trabajo del artista. Estos rasgos adquieren una especial significación en el cine, dado que la muestra de realidad con la que trabaja es resultado de un registro mecánico y sus procedimientos son sumamente abstractos, al poder manipular el tiempo y el espacio del objeto representado, factor que diferencia el cine de las restantes artes visuales. En este sentido habla Zambrano de esa relación compensada entre concreción y abstracción que encontramos en el arte como creación, pero que solo alcanza sus mayores logros en el cine, «la menos abstracta de las artes por su “materia” y la que más por sus medios».⁹ Será en el cine italiano donde se realizará plenamente esa esencia al representar esa intensidad de la vida, captada en sus momentos más banales y en las acciones realizadas por sus propios protagonistas.

Esta captación de la vida constituye para Bazin la base ontológica de la imagen cinematográfica, pero el nuevo realismo italiano se diferenciará de los realismos anteriores por las elecciones adoptadas para reforzar o debilitar los vínculos entre la imagen y la realidad. En Rossellini la elección estilística supondrá un compromiso no solo estético, sino también ético, respecto al cine como instrumento de transmisión y creación de la verdad de las cosas.

Zambrano destaca al final de su artículo que el cine italiano cumple con un esencial humanismo, con esa función de los grandes dramaturgos, al responder a la necesidad de acogida que todo ser humano tiene de ser visto y escuchado, una «función misericordiosa» insustituible, pues «todos necesitamos no solo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados, no sólo escuchar sino ser escuchados. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida».¹⁰

Bazin define también este nuevo realismo del cine italiano como humanismo por el compromiso que establece con las necesidades del pueblo italiano tras la derrota del fascismo, pero, sobre todo, porque «sus personajes existen con una verdad estremecedora. Ninguno queda reducido a un estado de cosa o de símbolo, lo que permitiría odiarle confortablemente sin haber tenido que superar previamente el equívoco de su humanidad».¹¹

El cine antropomórfico de Visconti

La orientación del realismo hacia una revalorización de lo humano se encontraba en los debates de teóricos y cinematográficos de la década de 1940, agrupados en torno a la revista *Cinema*, fundada por Vittorio Mussolini en 1934. Luchino Visconti publicó un artículo en 1941¹² reivindicando un *cine antropomórfico*, hecho a la altura del hombre y basado en historias de hombres que existen, que viven en medio de las cosas, hechas y modificadas por ellos. Sin esta presencia del ser humano, la realidad se convertiría en una naturaleza muerta, un «auténtico atentado», dice Visconti «a la realidad tal y como se presenta a nuestros ojos, pues está hecha por los hombres y constantemente modificada por ellos».

En este contexto Visconti realiza su primer filme, *Ossessione* (*Obsesión*) (1943), adaptando la novela de James M. Cain, *El cartero llama siempre dos veces*, escrita en 1934. La idea inicial fue adaptar *L'amante di Gramigna*, de Giovanni Verga, pero la censura prohibió el proyecto a causa de su inmoralismo y su excesiva crudeza en la descripción de los ambientes y situaciones. El guion fue escrito por Giuseppe De Santis, director de *Riso amaro* (*Arroz amargo*) (1949), pero los problemas con las autoridades impidieron llevar a cabo el proyecto. *Ossessione* ha sido considerado por muchos críticos e historiadores como el primer filme «neorrealista», término que Umberto Barbaro, estrecho colaborador de Visconti, utilizó al quedar impresionado por las imágenes del filme. Sea cual sea el papel que se quiera atribuir a

10. *Ibidem*, pág. 74.

11. Bazin, André, «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990, pág. 292.

12. Este artículo, «Cine antropomórfico», ha sido publicado en *Textos y manifestos del cine*, Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), Madrid, Cátedra, 1989, pp. 193-195.

13. Luchino Visconti se inició en el cine como ayudante de dirección de Jean Renoir en *Toni* (1934), una producción rodada en paisajes naturales y con unos métodos muy innovadores. Años más tarde, Renoir recordaría que fue uno de «sus sueños de realismo intransigente» lo que le llevó a pensar que el cine consiste en «registrar con exactitud fotográfica todo lo que vemos, incluido el tipo de epidermis de los seres que tenemos delante». Estas declaraciones de Renoir están recogidas en «Las películas de Jean Renoir», un artículo de Charles Tesson publicado en *Nosferatu, Revista de Cine*, pág. 152. Se encuentra disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/40931>.

Ossessione, es evidente que planteaba un realismo distinto al tradicional, en sintonía con las nuevas corrientes realistas del cine francés de la década de 1930 y del objetivismo de la nueva novelística norteamericana. Visconti conoció la novela de James Cain por Jean Renoir,¹³ mientras trabajaba como ayudante de dirección en *Toni* (1933), una de las obras más significativas del llamado «realismo poético». *Ossessione* se rodó en la llanura del Po, en el norte de Italia. La intriga gira alrededor de una destructora pasión amorosa que llevará a dos amantes a planear el asesinato del marido de la protagonista. La trama criminal se transforma en una obra trágica, donde el destino social cumple la función de la *ananké* clásica. La realización de su amor se verá interrumpida por diversas circunstancias, y la culpa es el motor de sus desavenencias y rupturas. El desenlace fatal parece irrevocable a pesar de haber sido declarados inocentes por la justicia. La repetición de un accidente mortal, el mismo con el que planearon ocultar su crimen, sentenciará definitivamente su condena: el azar ha intervenido, y se ha cumplido la ley del destino.

En 1948, Visconti pudo finalmente adaptar una obra de Verga, *I malavoglia*, en una película que realizó por encargo del Partido Comunista Italiano (PCI), a la víspera de las primeras elecciones democráticas en Italia después del fascismo. La intención era mostrar las condiciones de vida de los pescadores sicilianos de Aci Trezza y evidenciar su lucha contra la explotación de los mayoristas. El episodio del mar era el primero de una trilogía dedicada a la explotación de los trabajadores sicilianos, que no pudo llevarse a cabo. Los restantes episodios se centraban en la vida de los campesinos y de los mineros. La orientación ideológica sigue las directrices del PCI, pero en ningún momento se convirtió en un filme de propaganda, guiado por la transmisión de determinadas ideas. De hecho, no es la historia de un triunfo revolucionario, sino la de una derrota, por lo que pospone la posibilidad de una transformación social en un futuro donde se pueda garantizar una mayor justicia entre las clases. El filme se convirtió en uno de los más emblemáticos del neorealismo, junto con *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*), de Roberto Rossellini (1945), y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica (1946). No entraremos en pormenores respecto al significado de esta magnífica película de Visconti, convertida en el estandarte de un cine hecho con la vida misma de sus protagonistas, los pescadores de Aci Trezza.

Entre el realismo y el esteticismo

Indudablemente la película respondía a las exigencias básicas de una ontología realista de la imagen, tanto por las condiciones de su rodaje, como por el uso de intérpretes no profesionales. Se filmó en los paisajes naturales y se utilizaron las casas de sus habitantes; todos los objetos y utensilios formaban parte de su cotidianidad, al igual que su vestimenta. Hablaban su propia lengua, el dialecto siciliano, la lengua de los pobres, como se indica en los rótulos del

inicio, una lengua que resultó incomprensible para el público italiano, lo que obligó a añadir subtítulos para su exhibición.

Bazin, en su comentario sobre *La terra trema* (*La tierra tiembla*) publicado en la revista *Esprit* (1948),¹⁴ apunta a la maestría de Visconti, que ha sabido combinar la impostura con la naturalidad, observando la realidad con todo detalle para mejor transformarla en belleza. En esta combinatoria, Bazin entrevé un camino que puede resultar arduo y peligroso, pero que indudablemente también puede ser muy fructífero al superar ciertos aspectos del neorrealismo que estaban siendo repetidos en las películas producidos en 1946.¹⁵ En este sentido, Bazin destaca el contraste entre un extremado realismo, en cuanto al rodaje y a los intérpretes no profesionales, y la gran estilización de sus imágenes. El realismo documental se fusiona con el realismo estético, transformando la mostración del mundo en poesía, abarcando una estética más amplia y más elaborada, donde el término «realismo» no tiene demasiado sentido: «la flotilla de barcas que sale del puerto puede ser de una belleza arrebatadora, pero no deja de ser sin embargo la flotilla de un pueblo».¹⁶

La selección de los actores y su interpretación de los personajes fue la principal preocupación de Visconti, como siempre lo ha sido en todas sus películas, ya fuesen interpretadas por actores profesionales o no. Esta no profesionalidad de los actores es uno de los principales rasgos del realismo que Zambrano destaca de los cineastas italianos, pero en el caso de Visconti el uso de estos actores no profesionales adquiere nuevos significados.

Siguiendo los principios realistas, el intérprete debía actuar desde sus propios gestos y movimientos siguiendo las prescripciones del guion. El método de Visconti no se basaba en producir un realismo desde la semejanza entre actor y personaje, sino en distanciar la realidad de la persona del intérprete respecto al personaje que encarna, enfatizando los propios gestos y figuras de la persona, hasta coincidir con la caracterización del personaje. Si los intérpretes son los mismos habitantes de Aci-Trezza, el trabajo consiste en mostrarlos en su verdad, y a la vez en darles la significación especial que como personajes se quiera conseguir. No se trataba de transformar a los intérpretes en actores, sometiendo su cuerpo y su voz a las exigencias del guion, ni tampoco de dejarlo todo en manos de un espontaneismo sin forma, sin directriz, para poder acceder al personaje. En este tipo de cine basado en una objetividad documentalista extrema solo consigue recrear la incomodidad del intérprete ante la cámara, y el realismo se decanta hacia la verdad del rodaje, y no hacia a la verdad del personaje y de su historia.

El trabajo de Visconti con los actores se basaba, así, en un realismo del contacto con los espacios reales, interiores y exteriores, donde actuaban quienes viven cotidianamente en ellos, pero asumiendo a la vez su condición de intérpretes ocupando determinados lugares y despla-

14. Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, op. cit., págs. 317-323.

15. *Ibidem*, pág. 322.

16. *Ibidem*, pág. 118.

17. Bazin, André, «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», *op. cit.*, págs. 285-315 [artículo publicado originalmente en la revista *Esprit* (1948)].

18. *Ibidem*, pág. 298.

19. Bazin, André, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, págs. 23-39 [el estudio forma parte de *Problemes de la peinture* (1945)].

zándose con movimientos precisos en función de los encuadres y los movimientos de cámara. La planificación y la puesta en escena funcionaban como elementos determinantes de esta transfiguración de la persona en personaje, y el trabajo de dirección de los actores consistía en captar y reproducir ese gesto, esa posición del cuerpo, del intérprete que mejor pueda representar la situación del personaje.

Zambrano señala también la dirección de actores no profesionales como uno de los efectos de verdad más relevantes del cine italiano, si bien, dicho efecto queda localizado en la propia experiencia de los intérpretes al actuar como personajes ante la cámara. En este sentido, Zambrano nos cuenta la anécdota que le explicó el director Adriano Zancanella sobre Inés Orsini, la joven campesina que interpretó a Maria Goretti en el filme de Augusto Genina *Cielo sulla palude* (1949). Su emoción al contemplarse en la pantalla la conmovió hasta las lágrimas. Se producía un desdoblamiento de su rostro que ningún espejo le había mostrado hasta el momento. Nunca había visto una película y desconocía las técnicas más elementales del cine. Las lágrimas surgían por esa objetividad inmediata de la imagen, donde se reconocía y se extrañaba a la vez en esta simbiosis de los rostros en la imagen, el suyo propio y el del personaje.

André Bazin y el nuevo realismo

En el artículo «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la Liberación» publicado en la revista *Esprit* (1948),¹⁷ André Bazin describe los orígenes y la evolución del nuevo realismo, señalando la actualidad de sus temas y la verdad de sus actores y actrices, pero advierte que no son elementos suficientes para definirlo. Para Bazin, el principal mérito de las nuevas películas italianas es recordar que no hay «realismo» en arte que no sea «estético», y en consecuencia su realismo no supone una regresión en cuanto a la creación de las formas, sino todo lo contrario, pues incide en el progreso del lenguaje cinematográfico y se convierte en «una extensión de su estilística».¹⁸

En otro texto, analizando este progreso del nuevo realismo, Bazin recorre los cambios habidos en la evolución del lenguaje cinematográfico y señala las principales aportaciones de los cineastas italianos, en cuanto que realizaciones del realismo ontológico de la imagen fotográfica.¹⁹ En su descripción de este nuevo realismo, Bazin alude a la objetividad inherente a la imagen registrada, donde, a diferencia de la pintura o la escultura, el mecanismo técnico sustituye a la acción humana. En el registro fotográfico la representación del objeto se convierte en presencia incontestable de lo que estuvo ante la cámara, produciéndose un efecto de verdad que nunca puede ser superado por la técnica pictórica o escultórica más depurada. Algo estuvo ante la cámara, de eso no hay duda; por tanto, esto que se ofrece a nuestra mirada, la imagen, se convierte en una huella de la realidad y, en este sentido, la imagen actúa como revelación de lo real.

El término «revelación» tiene el mismo sentido del revelado fotoquímico, en el que la imagen es la aparición de esa huella que la realidad ha dejado en la película. La veracidad fotográfica no necesita la semejanza, el «parecerse» al objeto representado, puesto que lo real deja su huella y su presencia es incontestable.

20. *Ibidem*, pág. 29 (la cursiva es mía).

La función primigenia de las imágenes, esa función mágica que se les atribuía por la relación de parentesco entre el objeto y su representación, se recupera en parte con la fotografía, tras haber perdido su fuerza en beneficio del deseo de semejanza entre la imagen y el objeto, que irrumpió con fuerza en la pintura renacentista con el descubrimiento de la perspectiva artificial.

A pesar de no creer en la identidad ontológica entre el original y la copia, Bazin considera que el retrato permitía recordar, rescatar al objeto representado de sus contingencias temporales, y exorcizar de este modo a la muerte. La primitiva función mágica quedaba sublimada en la búsqueda de la exacta correspondencia entre el objeto y su representación.

La semejanza perfecta que se conseguía entre la realidad y su representación fotográfica provocó una auténtica revolución en las artes visuales al realizar la semejanza perfecta entre el objeto y la imagen, lo cual permitía, a su vez, que la pintura experimentara una auténtica liberación de la obsesión realista, que le facilitó emprender nuevos caminos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hacia el simbolismo y la abstracción.

Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi legibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea como el arte la eternidad, sino que *embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción*.²⁰

Frente a este embalsamamiento del tiempo que logra la fotografía, el cine aporta una nueva técnica capaz de representar la duración de las cosas y los cuerpos detenidos en la placa fotográfica. Si bien la fotografía «liberó» a la pintura, el cine supuso una «liberación» de la huella estática de la realidad. El cine no solo rescata la presencia de las cosas, sino que también las fija en su propio movimiento. En este sentido el cine actúa, según Bazin, como «una momificación del cambio» al fijarlo en la película, pero a la vez llevará la objetividad fotográfica a su plena realización al incorporar el tiempo de las cosas en su representación. El tiempo quedará registrado o momificado, pero también será reproducido al proyectar las imágenes en la pantalla. El tiempo de las imágenes se convertirá en uno de los elementos expresivos más determinantes de su arte.

Zambrano, al tratar la cámara como un sentido analítico más, un «sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas

21. Bazin, André, «La evolución del lenguaje cinematográfico», en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, pág. 82.

22. *Ibidem*, pág. 84

dimensiones», también alude a esta capacidad creativa del cine al incorporar el tiempo de las cosas a su representación, pero su interés se centra en determinar las consecuencias de esta capacidad en nuestras vivencias y nuestras percepciones del mundo.

A diferencia de Bazin, Zambrano no analiza los cambios producidos por el cine italiano en el uso del lenguaje cinematográfico. Tan solo señala «esos gestos tomados al ralenti y ciertos perfiles documentales», comparables a la abstracción de las culturas orientales. De nuevo aparece el margen de creación del cine, al contrastar su grado extremo de realismo por su «materia» y su elevada abstracción por los medios utilizados, pero no se detiene en ellos, a pesar de que los menciona.

Bazin termina su artículo sobre la ontología de la imagen fotográfica señalando que «la pintura ha pasado a ser un puro objeto, cuya razón de existir no es ya la referencia a la naturaleza», no es «la imitación de la naturaleza». Y acaba su comentario con una frase que ha sido de las más repetidas y citadas: «Por otra parte, el cine es un lenguaje». Sobre este lenguaje Bazin determinará la aportación de los cineastas realistas italianos, que consiguieron transmitir un alto grado de realidad a través de sus imágenes. Sus logros, particularmente los de Rossellini, alteraran los vínculos entre la realidad y la imagen, transformando, a su vez, el lenguaje cinematográfico.

La creencia en la imagen y la creencia en la realidad

Tras situarlos en el dominio de la creación, Bazin perfila los rasgos de la autoría del cineasta centrandolo su atención en el tratamiento de la dramaturgia y de la narración, a través de la planificación y del montaje. Se trata de discernir los efectos que determinados recursos pueden producir, bien sea para imponer una cierta interpretación del acontecimiento representado, o bien para liberar las imágenes de cualquier dirigismo o intromisión que altere su significado.

Bazin distingue entre «los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad».²¹ Y dice también: «por imagen entiendo todo lo que puede añadir a la cosa presentada su representación en la pantalla». Esta aportación la sitúa en la composición del plano y en los recursos del montaje que organizan la dramaturgia de las escenas y la estructura de la narración.

Distingue diversas formas de montaje, pero esta variabilidad no elimina su función determinante como generador de un sentido que las imágenes no tienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones. Es posible que la mayor parte de sus elementos, como ocurre en el cine soviético de la década de 1920, se tomen de la realidad que describen, pero la significación de las escenas viene dada por la organización de estos elementos, más que por su contenido objetivo: «El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre la conciencia del espectador».²²

Crear en la realidad, según Bazin, es respetar al máximo la duración de las acciones y de los acontecimientos elegidos para explicar una situación. Esta apertura a la realidad significa que su sentido no se limita a una dramaturgia determinada, ni a una intriga narrativa prefijada. El realismo reivindicado por Bazin es un «realismo en cuanto al tiempo», en palabras de Pascal Bonitzer,²³ y desde esta posición puede entenderse el principio expuesto por Bazin como una ley estética en su artículo «Montaje prohibido»:²⁴ «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada».²⁵

No se trata de volver al plano-secuencia y a la profundidad de campo, como elementos imprescindibles del estilo realista, sino de utilizarlos cuando sea necesario en función de mantener la homogeneidad del tiempo (plano-secuencia) o del espacio (profundidad de campo) de la acción representada. Es totalmente distinto analizar un acontecimiento mediante distintos puntos de vista, como en el modelo de montaje instaurado por David Wark Griffith,²⁶ o representarlo en su unidad fija como en el estilo realista. En el primer caso se produce un dirigismo de la atención del espectador y se da un sentido a los conflictos o a las acciones que producen. Contrariamente, en el estilo realista el sentido de las acciones y el desarrollo de la intriga no tienen un significado preciso y la identificación afectiva se transforma en participación reflexiva.

Solo restringiendo el artificio puede potenciarse el efecto de realidad de lo registrado por la cámara, aun sabiendo que el cine es siempre artificio o creación, pues descansa siempre en la creencia en la presencia real de lo que vemos en la pantalla. Sin embargo, a pesar de este ilusionismo psicológico, resulta muy distinto mostrar el mundo en su indeterminación o como una totalidad plenamente significada, que satisface el deseo de complementariedad entre el mirar y el objeto mirado que preside el placer perceptivo.

Rossellini no argumenta, no demuestra, sino que aprovecha este ilusionismo propio de la imagen para mostrar unos hechos y unas acciones que se suceden sin nexos causales que los determinen *a priori*, dejando que el espectador les dé un sentido. Solo se da preferencia al simple acontecer de las cosas, a los hechos presentados en su facticidad, respetando al máximo el tiempo y el espacio en que se producen, cuando lo exija el hecho elegido.

La realidad es observada en su parcialidad, incompleta y ambigua, y se ofrece su posible sentido a la reflexión del público. No se trata de interpretar como si se tratase de un jeroglífico, sino de ir avanzando por los hechos que se suceden para poder establecer desde su propio transcurrir un posible sentido, siempre frágil y provisional. La realidad se muestra en su ambigüedad y en su indeterminación,

23. Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle: essais sur la réalisme au cinéma*. París: Petit Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.

24. «Montaje prohibido», en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, págs. 67-80 [publicado en *Cahiers du Cinéma* (1953 y 1954)].

25. *Ibidem*, pág. 77.

26. Griffith es el creador del llamado modelo clásico narrativo, que se instauró en Hollywood en la década de 1910. Se basa en la fragmentación de la escena y el enlace de estos fragmentos en un todo homogéneo. Los segmentos de espacio y de tiempo se organizan, mediante el montaje, en una unidad orgánica, donde cada parte remite al todo. Bazin lo define como montaje invisible, pues sus códigos ocultan el trabajo de escritura. Se trata de una «ilusión» engañosa tanto respecto al medio utilizado (el artificio del montaje) como a la finalidad buscada (una emoción dramática). Gracias a la identificación afectiva con los personajes se asegura la creencia en la existencia del mundo representado.

27. Declaraciones a una entrevista publicada en el número 264-265 de *Filmcritica*, en mayo-junio de 1976. Está publicada también en: Quintana, Àngel, *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, pág. 28. Y forma parte de la recopilación de sus textos y entrevistas: *Roberto Rossellini. El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000, pág. 213.

28. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987, pág. 11.

29. He sintetizado las propuestas de varios autores destacados por sus estudios cinematográficos sobre el neorrealismo y la modernidad. Para una mayor información indico la bibliografía utilizada: Losilla, Carlos, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2012, y *Los fluidos de la melancolía. De la historia al relato del cine*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2011; Monterde, José Enrique, «Los orígenes del cine moderno», en *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*, vol. IX. Madrid: Cátedra, 1996, págs. 15-45; Bergala, Alain, «Roberto Rossellini y la invención del cine moderno», *Cahiers du Cinéma*, 1984, con traducción castellana en la recopilación de textos de Roberto Rossellini, *Rossellini. El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000, págs. 11-32; Heredero, Carlos F., «De la imagen y del lenguaje. Crisol de la modernidad», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

30. Quintana, Àngel, *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997., pág. 112.

expuesta a ser pensada; por tanto, si tiene que haber alguna emoción, esta ha de ser el resultado de las cosas mismas tal y como son.

La presencia de las cosas y la revelación de la verdad

«Las cosas están ahí, para qué manipularlas», afirma con contundencia Rossellini en una entrevista,²⁷ y añade que se trata de mostrar y no de demostrar: «Yo muestro las cosas, no las demuestro. Hago un trabajo de reconstrucción. Eso es todo. ¿Qué quiere decir demostrar? Quiere decir pensar en las cosas, verlas desde un punto de vista preciso para después procurar dar emociones, convencer y engañar a los demás. Yo rechazo esta forma de actuar. Si ha de haber una emoción, debe salir de las cosas tal como son».

Cine de la mostración, de la presencia real de las cosas, de su verdad que las imágenes pueden revelar. Pero esta verdad, esta realidad que puede ser desvelada, no es algo totalmente constituido, exterior al sujeto, que puede alcanzarse y expresarse. Bazin nos habla de la imagen como asíntota de la realidad, como un intento por alcanzarla, pero sabiendo que no podrá realizarse plenamente, pues eso implicaría la destrucción de la propia imagen y un falseamiento de la realidad revelada. Como indica Deleuze, el nuevo realismo «apuntaba» a la realidad, y señalaba con ello que su pretensión no era reproducirla o representarla como si se tratase de una totalidad cerrada, que desde el exterior podemos trasladar a la pantalla: «En vez de representar un real ya descifrado, el Neorrealismo apuntaba a un real por descifrar, siempre ambiguo».²⁸

La mirada de Rossellini observa las cosas sin retenerlas, despojada de toda intencionalidad que pueda marcar el trayecto de las acciones y los hechos representados. La realidad deja de tener consistencia, para convertirse en una interrogación, que las propias imágenes deberán expresar. En este sentido podríamos hablar de un cine de la inmanencia, dado que la realidad como referente externo ha perdido consistencia y solo puede representarse como experiencia de un sujeto que trata de aprehenderla.²⁹

El concepto de revelación en Rossellini no supone una verdad trascendente, ni una revelación producida por una instancia que está más allá de la condición humana. Se trata de una revelación de algo que nunca llega a formularse ni a representarse. Responde más bien a la actitud de «espera» en que Rossellini sitúa a sus personajes. A la ambigüedad del mundo se añade esta indeterminación de las acciones de los personajes, abundando en esta interrogación sobre la realidad que nos desconcierta.

Como indica Àngel Quintana,³⁰ en la década de 1950 se produce un desplazamiento: del interés inicial por definir un modelo de realismo, a preguntarse sobre el tipo de realidad que el cine debía representar, y cómo podía llevarse a cabo.

En su carta a Guido Aristarco, publicada en *Cinema Nuovo* en 1955 con el título «En defensa de Rossellini»,³¹ Bazin expone una serie de argumentos contra el supuesto abandono del neorrealismo por parte de Rossellini. Las razones expuestas por Bazin constituyen un ejemplo claro de lo que entiende por estilo realista, por la forma de realismo que adopta Rossellini. No se trata de una elección temática, o de ciertos procedimientos convertidos en lugares comunes del cine neorrealista, como el uso de actores no profesionales o el rodaje en escenarios naturales. *Paisà (Camarada)* de Rossellini habla de la resistencia, pero esta opción no define su realismo, sino que es una cuestión de estilo; es decir, que su realismo, a diferencia de los realismos tradicionales, nos remite «a una concepción global de la realidad por una conciencia global», y añade: «su realismo no se refiere tanto a la elección de los temas como a una toma de conciencia».

En este sentido, Rossellini responde a las cuestiones planteadas por Maurice Schérer (Éric Rohmer) y François Truffaut en una entrevista realizada en 1954:³² «El neorrealismo es, en la mayoría de los casos, una simple etiqueta. Para mí es, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación, se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral». Así, los cambios que puedan encontrarse en su filmografía pueden entenderse como formas de realizar este compromiso con la realidad que el cine debe expresar, tratando de descubrir siempre la verdad de las cosas al mostrarlas tal y como son.

La espera y la revelación

En este intervalo temporal de la espera, las acciones se desarrollan sin una planificación que dirija su desenlace o que justifique el interés por realizarlas. Los personajes deambulan, se mueven en los paisajes desolados de las ruinas de Berlín (*Alemania, año cero*) o de la isla de Estrómboli (*Stromboli*) sin poder anclar su mirada en la realidad que les rodea, ni poder mantenerla porque la realidad esconde algo terrible, como la fábrica a la que acude Irene en *Europa 51* o el mar lleno de sangre que Karin contempla en la pesca del atún. La revelación se producirá al final de cada historia, en *Paisà*, como resolución trágica de los imposibles encuentros con los liberadores; en *Alemania, año cero*, por la desolación de Edmund ante la culpa por el asesinato de su padre; en *Stromboli*, por la reconciliación de Karin con los habitantes de la isla gracias a la belleza del paisaje que contempla desde el volcán... Podríamos situar este instante de revelación en cada uno de los filmes realizados desde *Roma, città aperta* hasta *Viaggio in Italia (Te querré siempre)* y *La paura (Ya no creo en el amor)*, ambos interpretados por Ingrid Bergman y realizados en 1954. Alain Bergala interpreta esta espera y la revelación como uno de los rasgos que mejor caracterizan el cine de Rossellini y que lo definen como un antecedente de la modernidad.

31. Bazin, André, «En defensa de Rossellini», en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, págs. 381-391.

32. «Entretien avec Roberto Rossellini», *Cahiers du Cinema*, 37, julio 1954. En castellano se han publicado diversos fragmentos en *Roberto Rossellini, El cine revelado, op. cit.*, pág. 61. También se ha publicado en *Roberto Rossellini de Quintana, Àngel, El cine italiano, 1942-1961, op. cit.*, pág. 25.

33. Declaraciones de Roberto Rossellini a Mario Verdone, «Colloquio sul Neorealismo», *Bianco e Nero*, núm. 2, febrero 1952, recogidas por Quintana, À., *Roberto Rossellini, op. cit.*, pág. 29.

34. Afirmación extraída de una entrevista realizada por Mario Verdone en *Bianco e Nero*, 2, 1952. Puede encontrarse en *Roberto Rossellini, op. cit.*, págs. 24 y 25.

Algo aparece siempre que da sentido a la espera y permite al personaje vincularse con la realidad con la que se confrontaba. A la pregunta sobre lo que considera esencial en el relato cinematográfico, Rossellini responde:

A mi modo de ver, la espera: toda solución nace de la espera. Es la espera la que nos hace vivir, es la espera la que nos encadena a la realidad, es la espera la que —después de la preparación— nos ofrece la liberación. Tome por ejemplo el episodio de la pesca del atún de *Stromboli*. Es un episodio que nace de la espera. Se va creando, en el espectador, una curiosidad por aquello que debe suceder: después tiene lugar la matanza del atún. La espera es la fuerza de cualquier suceso de nuestra vida, y también lo es del cine.³³

Esta espera es lo que quiere filmar Rossellini en sus historias, para mostrarla como una pura fuerza subterránea que poco a poco y silenciosamente va trabajando en la conciencia del personaje, sin que en ningún momento podamos saber en qué consiste, ni qué reacción provocará en el personaje. Solo observamos que algo ha sido reconocido por el personaje, de manera que le permite establecer nuevos vínculos con la realidad. No hay resolución de los conflictos que cierren el relato. ni hemos podido seguir el trayecto del personaje mediante unos nexos causales sobre los motivos de sus acciones. Hemos estado, como los personajes, suspendidos a la espera de que algo suceda, sin poder identificarlo en ningún momento.

La narración ya no nos conduce a través de un encadenamiento de hechos y acciones, sino que se dispersa y se diluye en esta espera de algo que desconocemos y que no llegaremos a conocer. Según Bergala el realismo de Rossellini se basa en un estar ahí de las cosas que se resisten a ser asimiladas y comprendidas. El cine debe encargarse de mostrarlas en su verdad, a sabiendas de que no llegaremos a alcanzarla. El sentido de las cosas no se agota y solo puede expresarse en el intento por descubrirlo.

¿En qué términos podría formularse esa «invitación a pensar el cine» enunciada en el título? Tal vez tratando de aclarar una de las afirmaciones más célebres de Rossellini sobre el realismo como «la forma artística de la verdad»³⁴ desde la reflexión de María Zambrano sobre el saber que nos puede proporcionar el arte.