

Joaquín Verdú de Gregorio

Universidad de Ginebra
y Fundación María Zambrano
verdu@informaniak.ch

Neorealismo italiano: la mirada y el misterio

Italian neorealism: the gaze and the mystery

Recepción: 1 de septiembre de 2020
Aceptación: 14 de septiembre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 116-134

Resumen

El neorealismo supuso una revolución en el arte cinematográfico italiano que anunció el cine moderno. Configuró la presencia de una realidad en la que la cámara busca la inmediatez del hombre ignorado, o *l'uomo qualunque*, en expresión de Roberto Rossellini. La cámara no recrea la realidad, es ella misma la que se nos irá descubriendo sin estar sometida a un sistema, y gracias a esta espontaneidad nos muestra sus misterios. Ello implica una nueva mirada en el cine, que en el de Vittorio De Sica es más desnuda y en el de Federico Fellini integra la fantasía, sobre todo en su mirada hacia los marginados. Este artículo cuenta con el soporte de la visión crítica de los cineastas que pertenecían a *Cahiers du Cinéma* y parte desde el luminoso umbral de la pensadora universal María Zambrano.

Palabras clave

Neorealismo, Rossellini, Zambrano, De Sica, Fellini, *Cahiers du Cinéma*, realidad trascendida, mirada, creación.

Abstract

Neorealism marked a revolution in Italian film art that heralded the arrival of modern cinema. It shaped the presence of a reality in which the camera seeks the immediacy of the ignored person: *l'uomo qualunque*, to use Rossellini's expression. The camera does not recreate reality, it is discovered without being subject to a system and, thanks to this spontaneity, shows us its mysteries. This implies a new look at cinema, which in Vittorio Sica is more denuded and in Fellini integrates more fantasy, especially through his gaze toward the marginalized. This article is supported by the critical vision of the filmmakers who belonged to *Cahiers du Cinéma*, and draws from the luminous threshold of the universal thinker, María Zambrano.

Keywords

Neorealism, Rossellini, María Zambrano, Vittorio de Sica, Fellini, *Cahiers du Cinéma*, transcended reality, gaze, creation.

Sentía como si él mismo hubiese obrado el milagro de dar vida, de despertar sobre la tierra fundamental, tal un dios, la forma antes dormida en el sueño de lo inexistente.

LUIS CERNUDA

No sabemos el efecto inmediato que supuso la invención de aquella fotografía en movimiento que mostraba la salida de los operarios de

la fábrica de los hermanos Lumière, pero sin duda nadie pensaba que lo que se denominó «película» llegaría a significar uno de los fenómenos culturales más importantes del siglo xx. Más pronto que tarde, un genio de lo imaginario elevó la realidad hacia la fantasía del sueño, Georges Méliès con su inolvidable *Viaje a la luna*, uno más entre otros de sus hallazgos que fueron posteriormente recogidos por Martin Scorsese en su film *Hugo*, una admirable síntesis de infancia y juego en el escenario de una estación de ferrocarril. En el film quedan reflejados la patética mirada de Buster Keaton, la melancólica ironía de Charles Chaplin y la cómica seriedad de Harold Lloyd a través de esa búsqueda constante de dos niños, reflejo de la inocencia en el cine, del cine y de su magia.

El siglo xix se puede considerar como el siglo del inicio de las grandes invenciones mecánicas y técnicas que promovieron una nueva dimensión del hombre y de su situación dentro del mundo circundante. Sin embargo, junto con ello se produce también el desfase entre una técnica que pretende dominar y la naturaleza olvidada, sorprendiendo con una normativa que olvida con frecuencia la esencialidad de lo humano, sacrificado en aras de un mundo absorbido por el provecho económico. Fluye la angustia del hombre ante esa temporalidad desbocada por los nuevos cimientos del trabajo industrial, el olvido del espacio de la tierra y una temporalidad que le sobrepasa. En las estibaciones de esta cultura fluye una luz que, con todas sus peculiaridades, se trasciende en una de las más hermosas artes del universo, puesto que el cine es síntesis de varias artes: la pintura y la fotografía como artes espaciales, la arquitectura que supone el montaje del film, y la música, que no solo acompaña ciertos momentos de la acción sino que compone la propia estructura del film, como recuerda Orson Welles en *Just a song*.

El universo griego brilló aún antes de la filosofía y tras la poesía —fundamento de la historia y que debería serlo de todas las historias—, dio vida a la tragedia como evolución de las danzas de Dioniso, y fluyó más tarde hacia su envés, la comedia. Para la representación del teatro se acudía a un tiempo ritual y a la par festivo —*tempus*— y a un lugar en el que la escena frente a la piedra era un semicírculo —*locus*— que adquiriría un carácter sagrado. Tal carácter se vertía sobre el público a través de las máscaras de las que se revestían los personajes de los mitos —quizá no toda verdad puede mostrarse en su integridad sin ella, recordemos la inolvidable máscara de Charlot— para reflejar el destino de Edipo, la grandeza de Antígona, la locura de Medea... y tantos otros que habitaron el universo antiguo y cuyas pasiones, además, han alcanzado al mundo moderno.

Algo semejante parece darse en el siglo xx, el siglo por excelencia del cine, dado que lo que en sus inicios se entendía como un espectáculo de feria, en el que un empleado iba señalando con un

puntero las imágenes y explicando con simpleza la historia que a través de ellas se desarrollaba, devino rápidamente el gran espectáculo del universo, gracias a la creación de los grandes estudios iniciada en Estados Unidos y su extensión hacia Europa y otros países. El universo del cine fluye a la par que la revolución industrial y necesita de una maquinaria y una técnica que lo aproximen al capital, puesto que para los productores debía tener un rédito económico. Por ello apoyaron la nueva invención, que ellos consideraban como un sueño adormecedor que servía a los intereses de su sociedad. Así, el cine no solo adquiere un carácter de producto rentable, sino que a su vez despierta un interés político y propagandístico, dependiendo de la peculiaridad ideológica del país en el que se desarrolla. Pensemos en toda la comedia americana y su visión del *American Way of Life* —sin olvidar sus calidades artísticas, como veremos—; del cine soviético y el significado de *Potemkin* u *Octubre* —más allá del nivel de sus creadores—; *Alejandro Newski* en el momento de la invasión alemana; las películas llamadas de *teléfono blanco* en el período del fascismo italiano, o la dependencia del Sindicato Nacional del Espectáculo durante el período franquista en España. Tampoco puede dejar de constatarse el dominio que desliza lo artístico en el documental de Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad*, que supuso un canto al nazismo y que paradójicamente fue premiado Francia como mejor documental del año.

La censura tenía diferentes matices según las ideologías: Iósif Stalin visionaba todas las películas de Serguéi Eissenstein y se encargaba de determinar su aprobación. El código Hays fue férreo frente a cualquier ideología o conducta sexual inadecuada. Francia prohibió cualquier alusión a la guerra de Argelia durante el período de la contienda. La censura española durante la dictadura no solo impedía cualquier alusión que pudiese perturbar su normativa ideológica, sino que además, considerando menor edad al pueblo, permitía que una en voz en *off* diese un final esperanzado —según lo que ellos consideraban esperanza— a películas como *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica o *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut. Desaparecieron los últimos veinte minutos de *El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, y fueron sustituidos por una frase pseudoexplicativa que hizo perder el verdadero sentido del film, pues frente a la cita de amor solo son testigos, las farolas, las calles señalizadas, los pasos ligeros y solitarios de los transeúntes: un mundo tecnificado que ha sustituido los espacios del posible amor. No ya tan solo las ideologías, sino también las productoras intervenían en los guiones y montajes, tantas veces con la oposición del director: *The Magnificent Ambersons* perdió una hora en la versión de la productora e incluso se rodó una parte en ausencia de su realizador, Orson Welles, añadiendo un final distinto.

Pese a todos los obstáculos, el cine alcanzó un espacio esencial como arte a lo largo del siglo xx:

Ninguna de las fenecidas culturas alcanzó a dejarnos una huella tan múltiple y verídica como la nuestra dejaría en esa *Summa* de sombras que es el cine. Pero no es necesario ver el cine en este oficio de difuntos. La vida, por el contrario, es su atracción; la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos. La vida innumerable. La cámara es un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones. Y a lo que más asemejan ciertos gestos, tomados al *ralentí*, ciertos perfiles monumentales, es al arte de las culturas orientales, por su hieratismo, su majestad y por la abstracción.¹

Sombras que parecen apelar al sueño en sus diferentes vertientes, ya que las sucesivas generaciones del pasado siglo acudían para ensoñarse, quizá para olvidar o distraerse, pero el cine fue significando algo más. Las imágenes que se deslizaban en la pantalla, la *puesta en escena* cuando de un creador se trataba, concertaban una historia que se alejaba de la racionalidad conceptual hacia otra en la que fluía una realidad que, con ayuda de la imaginación, desentrañaba un universo originario. Acudimos, como tantos otros, al ejemplo de don Quijote para mostrar ese paso hacia la irracionalidad con el fin de crear la fábula de una vida que seguirá recreándose mientras permanezca en su locura. La cordura determinará su final.

El espectador parecía cumplir un ritual en aquel tiempo de esplendor del cine: la espera en la antesala, la ocupación de su asiento y la mirada hacia esa pantalla todavía revestida y en la que pronto la oscuridad se abría al centro luminoso. Ritual en el que la magia de las imágenes ocupa el *locus* en su versión contemporánea. Confluyen el silencio de la sala y el del asistente que anhela habitarlo y el tiempo —ahora *tempus*— parece integrarse en una órbita en la que se extiende al detenerse. El tiempo se trasciende en ese sueño que se irá deslizando a lo largo del film y que el espectador al descifrarlo lo asume como propio, a la par que se diversifica, ya que la visión es diferente según la idiosincrasia y el sentir de cada uno de los asistentes. Pudiera decirse que, como todo verdadero arte, en su contemplación pretende:

[...] pulsar las teclas del existir tratando de salvar mediante un ritmo particular y para la conciencia algo de este naufragio que es nuestra vida. Pero salvar es sin duda optar por distinguir en las aguas interminables por su indefinición por su constante, interminable liquidez, *algo*: lo que se ha salvado. Distinguirlo, pensarlo, nombrarlo, darle sentido. Es con sentido que el hombre se con-siente: el sentido confirma al hombre en su ser por cuanto que establece los límites que lo definen... quiere *ver* y comprender.²

Siempre ha existido el mito del paraíso perdido y más cercanamente se le considera como una isla soñada. En cada una de las personas que amaron el cine, siempre se revelan los recuerdos de ciertas películas como imborrables.

1. Zambrano, M., «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1995, pág. 208.

2. Maillard, C., *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, Málaga, Biblioteca Popular Madrileña, 1990, págs. 27 y ss.

3. Benjamin, W., *Escritos sobre cine*, Madrid, Abada, 2017, pág. 175.

4. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 209.

Mas si el cine desde la perspectiva de las productoras es una obra llamada a producir ganancias, el nivel artístico se debe a un juego sutil por parte del cuerpo creador —director, actores, cámara, que tantas veces han llegado a burlar las censuras y cortes de los productores— para ofrecernos a través de la imagen un sentir que trasciende el significado meramente exterior del film. Sin olvidar que el cine aparece en la época de la mecanización, una mecanización que ya anuncia la absorción del hombre por la máquina —así lo reflejaría magistralmente Charles Chaplin en el film *Tiempos modernos*, donde el ser humano es una pieza más de tramoya y el tiempo está medido en función de su producción de interés económico, tal como lo muestra en *La quimera del oro*—. Y podríamos preguntarnos si:

[...] el problema formal del arte nuevo puede formularse como sigue: ¿cuándo y en todo caso, de qué modo esos mundos de formas que han manifestado la mecánica o la construcción de maquinaria o la nueva física del cine mundo —que se nos han venido encima sin nuestra consciente aportación, imponiéndose ahí y superándonos—, nos harán percibir con claridad eso que en ellos es Naturaleza? ¿Cuándo la sociedad llegará a un punto en el cual dichas formas, o aquellas que sirvan de ellas, se muestren como formas naturales [...]?³

Y en cierta forma el cine, o más bien una importante parte de él, se ha servido de esta maquinaria para mostrarnos un sentir que busca sus orígenes y se pregunta por el puesto del hombre en el cosmos, recordando a Max Scheler, el gran pensador que hoy parece olvidado. Testimonio de ello puede hallarse en cualesquiera de los países que lo hayan proyectado en sus películas.

Nos referiremos, para una mayor concreción y en relación con el cine moderno nacido en la última posguerra mundial, al llamado neorrealismo italiano, en particular a Roberto Rossellini, de quienes tantos creadores se sienten herederos:

Y así la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte es en el cine italiano de la postguerra. Ya se venía preparando por todo el cine europeo, que fue en sus comienzos *realista* siempre. Mas de un modo deliberado, premeditado, con una voluntad de estilo. Mientras que el cine italiano al que nos referimos apareció al final de la gran guerra rompiendo el gran silencio de Italia, abandonándose a la vida y dejándose llevar por ella. Y esto es la suprema calidad del arte: cuando parece abandonado a su elemento, cuando parece *Poseído*. En literatura cuando leemos un libro sin conciencia de estar leyendo; en la pintura cuando olvidamos que el cuadro está pintado y penetramos dentro de su espesor y pasa de ser una superficie adamada a ser interior maravilloso un medio de nuevo donde ingresamos. El arte alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir.⁴

En 1944, tras la guerra, todo estaba destruido en Italia. Habían desaparecido los productores, pero paradójicamente se gozaba de

una libertad inmensa en la que toda iniciativa era buena; y sucede que un arte que depende del dinero y la técnica acaba produciéndose casi experimentalmente y generando un universo de obras importantes, no solo en el plano cultural, sino también en el comercial:

No parece haber artificio en ese cine italiano. No había actores ni actrices al pronto —en ese momento Ana Magnani no era considerada la gran actriz que devino posteriormente—. Apenas argumento. Ningún decorado. La calle, la ciudad; el paisaje no es en sí mismo sino visto desde una carretera o desde un cuarto de fonda; una ancha plazuela de Roma y una casa de vecindad, el patio de una iglesia parroquial como en *Roma città aperta*, la gran revelación [...] Una de las escasas originalidades de la postguerra fue la de hacer aparecer lo anónimo, el hombre sin más. *Ecce homo* dio el cine italiano o, más modestamente *noi siamo così*. Nosotros somos así. Y tenía la fragancia y la fuerza propia de aquellas expresiones que rompen un largo silencio.⁵

Era una mirada amorosa hacia el prójimo, a *l'uomo qualunque*. Esa mirada de los diversos *registas* «consiste en acompañar a un ser, en todos sus andares, sus impresiones y que en su cotidianidad adviene algo y que de golpe lo zahiriera profundamente en un momento preciso en el que se encuentra libremente en un mundo sin esperar lo que acontece».⁶ El trasfondo de la guerra y las relaciones, las rupturas que produce en las amistades e idilios de los héroes anónimos de la contienda en Italia y que muestra con admirable mirada en los diversos episodios de *Paisà*. En cierta forma, vista como documento, refleja seis historias sobre la liberación italiana. La primera se centra en el desembarco y la relación que se quiebra entre una joven de la isla y un soldado americano; otra, en Nápoles, en la relación de un soldado americano de color y un niño. Más allá de toda ternura, se muestran las necesidades de un pueblo expresadas en las palabras del niño al soldado: «Si te duermes te robo las botas», como así sucede. La prostitución como consecuencia de la carestía de la guerra en el episodio romano y el juego de tiempos que no se armonizan. A través de un *flash back* se nos muestra que aquella relación pudo ser de amor, mas la vorágine bélica ahoga la posibilidad de encuentro. Ese espíritu de la sencillez franciscana —que de nuevo irradió en el poético film *Francesco guillare di Dio*—, solventada en el encuentro en un convento de la orden, entre los representantes —católico, judío y protestante— que acompañan al ejército americano y que parecen anunciar el diálogo incoado años más tarde por el papa Giovanni —tan admirado por Pasolini, que este le dedicó su película *Il vangelo secondo Mateo*, la cual suscitó una gran polémica al ser un marxista quien plasmara la más hermosa versión sobre la vida de Cristo, a la que respondió Jean Paul Sartre: «Pasolini tenía razón, el marxismo nunca se planteó el significado de la historia de Cristo. Marx tampoco la solventó».

Los dos últimos episodios de *Paisà* son un canto a la resistencia *partigiana* en Florencia sobre un trasfondo de amor y el norte de Italia, con la escalofriante secuencia final, en la que, aprovechando el

5. *Idem*.

6. Bergala, A., «Roberto Rosellini et l'invention du cinéma moderne», en Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, París, Flammarion, 1984, pág. 46.

tiempo atmosférico y sus efectos sobre la laguna, se rodaron los fusilamientos sobre las barcazas, con lo que se logró un efecto estremecedor. Las historias que sirven de motivo para cada uno de los episodios irán avanzando paralelamente al progreso de la liberación del país, y establecerán una peculiar y receptiva relación humana entre los G.I. del ejército americano y el pueblo italiano.

Siempre hay una intervención extraña, diríase beligerante, que trastorna el acontecer de la vida en la llamada trilogía neorrealista. Es el nazismo, y la guerra aneja a su ideario, lo que produce las catástrofes, y los héroes se sacrifican a la par que elevan la naturaleza humana que se revela a través de ellos. Podemos recordar aquí el pensamiento de María Zambrano, para quien las ideas son ventanas a la vida; pero el ser humano no puede ser sometido a la idea, ser esclavizado por ella. Quizá sea buen ejemplo de esto *Germania anno zero*, el film rodado por Rossellini en la ciudad de Berlín en ruinas tras la derrota, con unos habitantes que todavía viven la pesadilla sin medir sus consecuencias, dado que el ideario todavía no se ha borrado —«el vientre del monstruo no es todavía estéril», afirmaba Bertold Brecht—, un film donde todo el horror del *nazismo* se desvela sin estridencias. Y dado que el atentado a la vida no es solo el de una doctrina que afirma que los enfermos deben ser eliminados y mueve al niño protagonista a procurar la muerte de su padre con la idea de liberarlo. Cuando pretende que se le comprenda por su acción, tan solo halla un abandono que le conduce al suicidio. Hondamente, en su inocencia de niño, no se ha apagado la pequeña llama de la moral y es esa contradicción la que le conduce a su decisión final. El final escalofriante ha quedado precedido por la secuencia en la que un gramófono, objeto de estraperlo y olvidado, repite en el desierto abandono de las ruinas uno de los discursos de Hitler aclamado por un pueblo, hoy vencido, en un estadio de Múnich.

En esta primera época el neorealismo contempla, ante todo, a los seres del pueblo y su problemática ética y social, que nos sume en la contemplación de un aspecto del pueblo que parecía iniciática, ya que el ser humano se refleja en sus condiciones de trabajo. Inolvidable el camino de la búsqueda de la bicicleta robada del operario con su hijo de la mano. En *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica, la cámara se desplaza y nos muestra los pequeños mercados de la ciudad, sus burdeles, sus *trattorias*, la calle habitada por esos seres anónimos que no son tales, puesto que hay en este universo un hálito que acoge y eleva sus presencias. O el universo de la infancia —*Sciuscià*— olvidada en las cárceles, regidas estas por un orden mafioso a imagen del exterior y en el que el único vuelo de libertad semeja ser el del caballo que galopa libremente en su secuencia final. La huelga de pescadores en Sicilia queda reflejada como una ópera trágica en la realización de Luchino Visconti *La terra trema*, donde la belleza de sus imágenes se engarza en una contemplación a modo de ópera marxista que amplía el sentir de este suceso.

Todo este realismo no busca extasiar al espectador, puesto que, lejos de los elementos significantes del cine clásico, el film no es un fin en sí mismo, sino que lo que ofrece es el desvelamiento de una realidad para llegar a descubrir la verdad que encierra. Se conjugan dos miradas: la del autor, que muestra su propia observación, su propia moral, su visión particular de las cosas, y la del espectador, que aporta su propio universo. Significa despertar de un sueño y descifrarlo, como afirmaba Eric Rohmer en su visión de *Stromboli*, «en medio del transcurso el film ya estaba convertido y había cambiado de óptica». Y en ese cine se da la revelación de una verdad oculta en nuestra realidad:

Un solo plano no es necesario que sea bello, e incluso poco importan las proporciones objetivas del edificio, sino que todo sucede en los movimientos subterráneos y conjuntos del alma del protagonista y la del espectador [...] ese movimiento subterráneo, secreto, imprevisible —sin las cuerdas de la dramaturgia clásica— que opera de forma latente en sus personajes en contacto con la realidad de las cosas *tal como ellas son* hasta el momento que van a bascular cuando menos se nos espera en una verdad repentinamente revelada pero que no consiste verdaderamente en un punto cualquiera del film: *Yo no diría el punto*, decía Rossellini, *sino la espera*.⁷

Con *Stromboli* se inicia la segunda etapa de Rossellini, la del realismo interior. Anteriormente había rodado un corto, *La voix humaine*, basado en un relato de Jean Cocteau, que era un homenaje a Ana Magnani y que le conduce a la experiencia de lo que él define como cámara microscópica: la «cámara nos puede llevar de la mano y llegamos a descubrir cosas que el ojo no podría percibir». Sigue al personaje más allá del escenario, en sus pensamientos secretos, llegando incluso a aquellos de los que no tiene consciencia. Asistimos a un espectáculo en el que la protagonista se da a sí misma, con la aportación del director y el paisaje, una aproximación moral que deviene un hecho estético. Es el método que aplicará en adelante, sobre todo en las películas protagonizadas por Ingrid Bergman tras la recepción de la carta que le envió: «Yo he visto sus películas, *Roma città aperta* y *Paisà*, y los he amado mucho. Si tiene necesidad de una actriz sueca que habla muy bien el inglés, que no ha olvidado el alemán, que no es muy comprensible en francés y que, en italiano, solo sabe decir “ti amo”, estaría dispuesta a venir a hacer un film con usted». De la unión de Rossellini e Ingrid Bergman surgió uno de los mayores escándalos, debido a la relaciones sentimentales con la actriz, más allá de las cinematográficas, y el posterior divorcio de ambos, lo que condujo, por una parte, a una reacción en contra de los hechos por parte de la sociedad estadounidense que llevó anejo un histerismo y alcanzó al Senado y, por la parte italiana, una feroz crítica debido a la separación del director de la actriz Anna Magnani.

Su cine en lo inmediato no fue comprendido, pero más tarde se descubre, para los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, como el

7. Begarla, A., «Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne», en Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, op. cit., pág. 11.

8. Moullet, L., «Entretiens avec les Cahiers du cinéma (1954-1966)», en Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révéle, op. cit.*, pág. 153.

9. Zambrano, M., *De la aurora*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, pág. 61.

10. Bachelard, G., *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1954, pág. 91.

creador del cine moderno. Según Roland Barthes, la modernidad es esa «conformidad entre la representación y la cosa representada», y el de Rossellini es un cine despojado de todo efecto literario; diríamos que en él prima la simplicidad. Como anuncia Luc Moullet, en el cine se da una cooperación, «ya que el film se ofrece al espectador como holocausto para poder lograr una obra de arte... y es el triunfo de esta operación quedará constituida por el film más el espectador... Ahora el film en sí mismo no es sino un medio y no un fin que anteriormente la totalidad de la obra de arte».⁸

En esa creación donde la mirada adquiere una visualización esencial podría integrarse la concepción de Zambrano:

Tiene la mirada que sale de la noche —de esa de la historia también— una disponibilidad pura y entera, pues que no hay en ella sombra de aidez. No va de caza. No sufre el engaño que procura el ansia de *captar*. La tiranía del concepto, que somete la libertad con el cebo del conocimiento, la acecha cuando todavía flota en la mar de las aguas primeras. Aguas que no son para el que solo a medias vive, las de la noche suya, de la que no puede salir a fuerza de querer, la voluntad entonces sustituiría a la libertad dejándola aprisionada.⁹

Esa mirada no conceptualizada permite tanto al creador como al espectador una libertad en su concepción. Más concretamente, se hace cocreador al interiorizar las imágenes del film en su visualización:

La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad... Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la condición humana. Una psicología del espíritu en acción es automáticamente la psicología de un hombre excepcional, la psicología del espíritu que intenta la excepción: la imagen nueva injertada sobre la imagen antigua. La imaginación inventa algo más que las cosas y los dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo, abre los ojos que tienen nuevos tipos de visión, Verá si tiene «visiones». Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en la experiencia, si las experiencias vienen después como prueba de esas ensoñaciones.¹⁰

Stromboli, el nombre de una pequeña isla italiana, es el título que inicia lo que podríamos llamar un segunda época en la creación de Rossellini, la de un realismo que tiende más a la interiorización del alma de sus personajes —más precisamente en la protagonista, Ingrid Bergman, que es la que asume esa labor en las películas realizadas en ese período—. Rossellini se interesa por el tema del cinismo en la posguerra. Karin juega con el sentimiento de amor de un soldado pobre y de carácter primitivo y lo esposa para huir de un campo de refugiados, ignorando el destino de esa isla donde se siente asolada y sin comunicación con sus habitantes —inolvidable la

secuencia en la que pretende acercarse a un niño que huye de su presencia—. Al percatarse de su embarazo y de la brutalidad del marido se siente más hondamente prisionera que en el inicio, rodeada de una tierra sin vegetación, y decide huir; mas el destino parece oponerse bajo la erupción de un volcán que se cruza en su huida hacia un pequeño puerto situado al otro lado de la isla. Rota por la fatiga, aturdida por un horror primitivo, «en una desesperanza animal, inconscientemente invoca a Dios —sostiene Rossellini—. *Dios mío*, es la invocación más simple, la más primitiva, la más común que puede salir de la boca de un ser invadido por el dolor. Esta puede ser maquinal o la expresión de una verdad muy alta. En un caso como en otro, es siempre la expresión de una mortificación profunda y que puede ser también el primer resplandor de una conversión».¹¹

11. Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinema révéle, op. cit.*, pág. 51.

12. *Ibidem*, pág. 76.

El mundo crítico desconoció el significado que para el cine tenía esta nueva etapa y consideró el film como una especie de traición al neorrealismo de su primera época, pero debemos recordar que el cine de este maestro nunca fue aceptado en su primer momento.

Europa 51, que fue su siguiente film, subraya los valores de una burguesía ajena a su entorno e incluso a su propio interior, puesto que en él se produce la catástrofe: el hijo, reflejo del mundo adolescente de la familia, se suicida al creerse abandonado, y este suceso es lo que hace tomar conciencia a la madre —interpretada por Ingrid Bergman— del universo que la rodea. En este drama se halla el origen de su transformación y su entrega a los olvidados, los que habitan los márgenes de la ciudad. Inicia así una acción social siguiendo los consejos de un pariente, intelectual comunista, pero irá superando sus sentimientos hasta trascenderlos en una mística personal de la caridad más allá de las categorías políticas, morales o religiosas, y que en cierta forma nos recuerda a Simone Weil. Cuida hasta la muerte a una prostituta y ayuda en su huida a un joven criminal, hechos en los que se basa la condena de sus congéneres y su consiguiente aislamiento psiquiátrico, al ser considerada su conducta como contraria a las normas vigentes de la sociedad que representa: «En un siglo que está dominado por la ciencia y sabemos como ella es imperfecta, que tiene unos límites talmente atroces —yo no sé hasta que punto se puede confiar en ella—. Es el tema del film. Mi idea es muy clara: San Francisco, el film que sobre él he realizado y Simone Weil, fueron su origen».¹²

Y no se trata de demostrar sino de mostrar, a través del rostro de un alma —tan precisamente delineado por la presencia de Ingrid Bergman—, el universo espiritual, que nunca más ha logrado tal luminosidad en el arte del cine.

Antes de Rossellini, en el llamado cine clásico, se seguían unas normas, de forma que todo estaba condicionado a un plan de trabajo —quizá podríamos señalar que, en resumen, todo estaba

13. *Ibidem*, pág. 30.

14. Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 32.

razonado—. En el neorealismo todo muestra *sentido*. Puesto que el cine, para esta pléyade de creadores, «tiene la función de situar a los hombres frente a las cosas y las realidades tales como ellas se presentan y donde fluye ese instante milagroso en el que, de repente de la materia inanimada nace misteriosamente la conciencia».¹³

Viaggio a Italia ha sido considerada como una de las películas que más hondamente reflejan el cine moderno (en España se tituló *Tè querré sempre*, creemos que inadecuadamente). Su estreno en París con un montaje que no obedecía al de Rossellini, produjo la protesta y consiguiente comunicación por parte de François Truffaut al director, de quien más tarde fue asistente, y se procedió a buscar una versión original, que hallaron en la filmoteca francesa en la época en la que su director era Henri Langlois. El film íntegro fue proyectado en una pequeña sala con la asistencia de una legión de críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, que más tarde devinieron directores de renombre —como el propio Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol—, y su aportación crítica y creadora al cine fue decisiva para el desubrimiento de lo que André Bazin denomina el *cinema d'auteur*. Partiendo de su visión del cine italiano redescubren el universo del cine, le otorgan una renacida mirada y, desde esa nueva perspectiva, redescubren a Hitchcock, Preminger, Nicholas Ray y tantos otros a los que hasta el momento nadie se atrevía a considerar maestros —ni su cine, como obras de arte.

Viaggio a Italia cierra la trilogía de los viajes interiores en los que su protagonista, la mujer, reflejada de nuevo en Ingrid Bergman, semeja buscar o encontrarse en esa concepción que Zambrano denomina «el camino recibido», en el cual:

[...] su trascendencia viene tan sólo de su cumplimiento en seguir... una cierta música, un ritmo, una melodía que el guiado tiene que captar siguiéndola... por esta especie de música, nunca del todo audible, el misterioso guía arrastra a su seguidor por una especie de irresistible seducción, con una violencia que va en aumento según sube la escala del alma y de la mente y... que puede hacerse sentir de repente poniendo al sujeto frente a una insoslayable necesidad de entrar a cuyas puertas ha sido llevado: un lugar que no sabía... y no se entra en él sin que el corazón se haya movido y que la mente obedezca. Sólo cuando el corazón ha desfalecido a pique de anonadarse y se alza luego, hace seguir a la mente sus secretas razones.¹⁴

El inicio de ese film se caracteriza por una doble vertiente, pues se va descubriendo un país en el que su aparente belleza se nos irá manifestando al ir trascendiéndola, más un sentir que también se revela poco a poco a través de los secretos del corazón de esos dos viajeros a los que, en el inicio, todo parece separar. El viaje se centra en el sur, concretamente en Nápoles, donde Rossellini rodó uno de los episodios del film *Paisà*: «Esas pobres gentes que vivían una vida espantosa, en la cual se sentían como si no fueran nada, con la esperanza de la vida eterna, esa esperanza de presentarse ante Dios

dignamente, como seres humanos, era algo que arrancaba las lágrimas. Se nos dice que es paganismo... pero tenía un sentido infinitamente más profundo».¹⁵

A la par que el espectador, la pareja protagonista inicia desde ese centro diversos viajes en desiguales direcciones: hacia Pompeya, donde descubrimos la pareja calcinada por el volcán en el momento del amor, las imágenes de su museo sorprendidas en el aire de su movimiento, el mar en un viaje de ida y vuelta hacia Capri, y conjuntamente la procesión y la fe de un pueblo expresada en sus gestos... «No hay que olvidar que Nápoles es la única ciudad en el mundo en la cual el milagro tiene una fecha fija, el 19 de septiembre, el milagro de San Genaro. Y ¡atención a San Genaro! Si no hay milagro se le insulta, ocurren eventos espantosos. ¡Es esta poderosa fe la que sustenta todo».¹⁶ Es como si la realidad mostrase unas entrañas que pasan desapercibidas a primera vista y se integran tanto en el interior del espectador como en los personajes del film que se adhieren a ese encuentro de amor que ha supuesto el itinerario. El espectador es transportado porque ha sido *portado*, las imágenes se han dinamizado y es, como sugiere Novalis en sus *Himnos a la noche*, que trasfiere su sueño *acunado* al sueño *conducido*.

Mas lo que hemos descubierto en el cine de Rossellini es que se compone de una serie de actos que son los gestos, los cambios, los movimientos físicos que, a la par de la visión realista, deviene un documento, y la evolución hacia una conciencia «que es la esencia misma de lo real humano». También de unos paisajes que se van atravesando, y donde cada uno trasciende todavía más hondamente en el pasar del personaje:

El universo rosseliniano es un universo de actos puros, insignificantes en sí mismos, mas preparando... la revelación repentinamente ébluissante de su sentido. Y así fluye ese milagro de *Viaggio in Italia*, invisible a los dos héroes del film, casi invisible incluso a la cámara, quedando ambiguo (pues Rossellini no pretende que sea un milagro, tan sólo el conjunto de gritos y movimientos del pueblo ante la procesión lo hace parecer como tal), pero en su choque en la conciencia de los personajes provoca inopinadamente la precipitación de su amor.¹⁷

Ingrid Bergman admiraba en la lengua italiana «cómo es llamativo que vosotros los italianos digáis siempre que todo es bello o feo, jamás que es bueno o malo». El cine de Rossellini delinea un dibujo y la pintura es una llamada al espectador —e incluso a los personajes para poner término al cuadro, siguiendo las pautas de la pintura moderna, sobre todo a partir de Picasso—. Y así la belleza adquiere una categoría estética que implica, como lo refleja el idioma del país —el más cercano a la música, según Godard—, una categoría ética. El neorrealismo no acumula apariencias, sino que despoja la realidad de todo aquello que no es esencial y ello implica «lograr la totalidad con la simplicidad».¹⁸

15. Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révéle*, op. cit., pág. 69.

16. *Idem*.

17. Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, pág. 355.

18. *Ibidem*, pág. 356.

19. *Ibidem*, pág. 302.

Otra vertiente del neorealismo se nos muestra en Vittorio De Sica, en sus primeras creaciones, como *Sciuscià*, donde el universo de la infancia carcelaria queda expuesto sin ninguna concesión y parece anunciar esa obra maestra que es *Ladri di biciclette* y que, paradójicamente, adquiere vigencia en el mundo de hoy, trascendida su inmediata significación de presentar el universo del proletariado o el problema del paro y la dificultad de la supervivencia en el mundo inmediatamente posterior a la posguerra. La actualidad de *Ladri di biciclette* reside en esa lucha del hombre contra un azar o un destino en el que se ve atenazado, ocasionado por el robo de la bicicleta —el útil de su trabajo—, en la búsqueda del ladrón, en compañía de su pequeño hijo, y en la ineficacia de las organizaciones de un sistema llamadas en principio a auxiliar. Se muestra el orden social, reflejado tanto en los sindicatos como en una Iglesia absorbida por una burocracia caritativa —uno de los momentos más emocionantes del film es cuando, tras la irrupción de una tormenta que obliga a la pareja protagonista a refugiarse bajo un pórtico, unos seminaristas se muestran indiferentes e incluso hablan en otra lengua.

Al final, como solución y como trasfondo, ese partido de fútbol, cual si el espectáculo alejase de los problemas cotidianos, hace imaginar al protagonista que está protegido de toda vigilancia, aleja a su hijo y aprovecha el momento para realizar el mismo acto que le impidió la continuación de su trabajo, robar una bicicleta de un conjunto de ellas abandonadas por el público. Mas el ser sorprendido en presencia de su hijo otorga al film una dimensión que supera esa visión de la imposibilidad de honestidad en un mundo corrupto:

La presencia del niño es la huella de un genio del que no se sabe en definitiva si es del escenario o de la puesta en escena, pues que es él quien da a la aventura del obrero una perspectiva moral individual que trasciende el sentido social... el niño se limita de hecho a seguir al padre casi corriendo a su lado. Pero es él, el testigo íntimo, el coro particular hilvanado a la tragedia... la complicidad que se establece es de una sutilidad que penetra hasta sus raíces de la vida moral. Es la admiración que el niño como tal siente hacia su padre y la consciencia de ello lo que confiere al final del film su grandeza trágica. La vergüenza social del padre sorprendido en el robo y abofeteado no es comparable a la de tener como testigo silencioso a su propio hijo... ese instante es de una crueldad casi obscena... Es necesario remontarse a las mejores películas de Charlot... Sería indigno de film ver en el gesto final del niño dando la mano a su padre el ver una concesión a la sensibilidad del público. Esta aventura marcará una etapa definitiva en las relaciones entre padre e hijo, algo así como una nueva pubertad. Antes era un dios para el hijo, lo admiraba. Las lágrimas que vierten caminando juntos, moviendo sus brazos, son la desesperanza de un paraíso perdido. El gesto más grave que caracterizará sus relaciones de padre e hijo... ahora son iguales.¹⁹

La creación neorrealista de Federico Fellini otorga una nueva dimensión de trascendencia al neorealismo sin olvidar esa influen-

cia de Roberto Rossellini de quien fue guionista y, a la par, ayudante de dirección:

Rossellini tenía otra vocación, otra relación con las cosas, aceptaba *lo que había* y ahí residía su extraordinario talento; lograba fotografiar las cosas, el aire, la luz y conferirles algo de suceso único, hasta cuando había un fondo narrativo más fuerte... El neorrealismo es él y nadie más que él, y el resto es pura charlatanería, las calles de Florencia, la impresión de que algo similar acontecía. Por otras calles, en las películas de Dreyer, también se encuentran esa atmosfera de milagro, una realidad recién nacida, *nunca vista*, que te obligaba a ver con otros ojos...²⁰

20. Fellini, F., *La dulce visión*, Madrid, Gallo Nero, 2013, pág. 52.

21. *Ibidem*, pág. 59.

Si Fellini se declara discípulo de Rossellini, más unido a su disponibilidad neorrealista, al mismo tiempo reinventa un personal universo de carácter visionario. El recordar al director danés Dreyer subraya esa dimensión de misterio enraizado en su creación.

Cierto que el cine de Fellini respira libertad, frente a su naturaleza técnica que tantas veces ha sacrificado la artística:

[...] con esto quiero decir que al cine le ha costado mucho librarse de un cierto tipo de condicionamiento que obligaba al autor —que deseaba expresarse con la libertad de un pintor o de un escritor— a vérselas con los guardianes del umbral que creían saber lo que el público quería... Yo quedé marcado por las lecciones de Rossellini en *Paisà*, en aquella época era guionista de profesión... su gran cualidad residía en su inmensa capacidad para rodar con la misma desenvoltura, libertad, dominio y audacia en las condiciones más difíciles... fue como un acróbata que enseña a un aprendiz cómo debe y cómo no debe agarrarse uno a la barra, si hay que mirar o no hacia abajo al pasar de un trapecio a otro.²¹

Il Vitelloni ya trasluce una mirada que se vierte en la burguesía de una ciudad de provincias, pero cuya puesta en escena obedece más al cine tradicional que al neorrealismo. La presencia de los diversos personajes reflejan una juventud que busca en sus diversiones el olvido inmediato de su porvenir y sus continuos pasajes muestran un mundo que gira alrededor del tiempo con los mismos matices y sin apertura hacia el futuro. Es su conducta la que crea ese encierro en el que quedan cercados; es el mundo de la burguesía que tan hondamente ha recreado Cesare Pavese y que anuncia, en cierta forma, el cine de Antonioni.

En la recreación de la ciudad, Fellini recuerda su propia juventud y la necesidad de abandonar aquel mundo, tal como lo hace uno de sus protagonistas, Moraldo, interpretado por Franco Interlenghi, quien solo siente una verdadera ternura por el niño que trabaja en la estación de ferrocarril, que no sabe responder sobre el destino de su huida y a quien vemos en un hermoso plano final caminando equilibradamente sobre un raíl con un farol en la mano, la luz, quizá alegoría de la luz como equilibrio en la vida.

22. Benjamin, W., *Escritos sobre cine*, op. cit., pág. 347.

23. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, pág. 64.

Pero la genialidad creadora de uno de los más universales artistas del siglo xx —junto con Pablo Picasso y Joan Miró, en pintura, o Ígor Stravinski, en música— fluye con ese mundo que en su origen nos recuerda a Charlot y, en cierta manera, a Franz Kafka —considerado junto con Carl Gustav Jung como uno de sus maestros por el propio Fellini: «Chaplin tiene en sus manos una verdadera clave para interpretar a Kafka. Igual que Chaplin ofrece situaciones en las que de manera única, se ensalza el ser expulsado, el quedar desheredado, todo lo que es eterno dolor humano, con las particulares circunstancias de la vida actual».²²

La strada representa ese cruce de caminos donde afloran como afluentes otros que se ignoran o que pretenden ignorarse, y por ello se revelan, como una llama olvidada, esos seres que semejan habitar lo que María Zambrano denomina los vacíos de la historia. Puesto que el tiempo oculta su trascorrir, quedan fijos en ese origen que no se desliza en el tiempo y que la pensadora quiere, en su sentir la piedad, darles un nombre:

Los bienaventurados son seres de silencio, envueltos, retraídos de la palabra. Salvados de la palabra camino van de la palabra única, recibida y dada, sida, camino de ser palabra sola ellos. Envueltos como capullos, irreconocibles, lentos. Mas la lentitud resulta engañosa para quienes desde fuera los mira, y todos los miran desde fuera en principio. Es necesario darse cuenta de estos seres sin más, formas, figuras del ser, categorías, pues, del ser en el hombre camino de atravesar la última frontera. Seres del silencio, sufrientes todos, pasivos pero no herméticos. Blandamente están ahí, tan inmediatos y remotos a la par. Para acercarse a ellos hay que participar en algo de la simplicidad que es su condición, la simplicidad que los ha tomado para sí.²³

Gelsomina queda hondamente relacionada con la actriz Giulietta Massina. «Ella es una actriz singularmente dotada para expresar con inmediatez el estupor, la turbación, el júbilo frenético y las cómicas melancolías de un payaso, una auténtica *clown*... y justo a su vera en contraste una sombra maciza y oscura, Zampanò».²⁴ Esa creación tiene una influencia chaplinesca y a la par circense, pues no puede dejar de olvidarse la admiración de Fellini por el universo circense y el film de Charlot *El circo*.

Más allá de todo ello o en ello nos devuelve el poder de la mirada, esa nueva sensibilidad, ese nuevo talento que nos reveló el cine, aquí tan patente en el lenguaje del rostro, aquí del de la protagonista que nos habla con su mirada. Y al mismo tiempo la recuperación del gesto, del lenguaje originario que revelaba los hallazgos anteriores a la palabra:

Antes de que la palabra fuese colonizada, habría sólo palabras sin lenguaje propiamente. Palabra, palabras como las no destinadas, como las palomas de después, al sacrificio de la comunicación, atravesando

vacíos y dinteles, fronteras, palabras sin paso de comunicación alguna ni de notificación. Palabras de comunión.²⁵

24. Fellini, F., *La dulce visión*, op. cit., pág. 128.

25. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Madrid, Alianza, 2019, pág. 108.

26. *Ibidem*, pág. 91.

En estas películas de Fellini oímos y escuchamos a través de la visión. Nos recuerdan estos personajes a aquellos que surgen en los umbrales de alguna de las obras de Fiódor Dostoyevski, como el príncipe Myshkin —en *El idiota*, tan influido por el *Quijote*— o Sonia y Aliocha (de *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov*, respectivamente). Y es que el trasfondo de todo el universo social que fluye en el neorrealismo se trasciende a través de los medios a lo personal, es un realismo que irá más allá todo naturalismo, de lo psicológico, irá más allá de una conceptualización de la realidad para adentrarse en una concepción que, sin olvidar las ambigüedades de toda existencia, se abre al misterio, tal cual ya expresamos; pero en ello Fellini es el realizador que irá más lejos dentro de esta estética, puesto que se sitúa al otro lado, en un más allá, en un sentir lo inexpresable.

Cada detalle —el vestido, el paisaje, la forma de caminar—, en acuerdo o desacuerdo con el personaje, deja su huella. El encuentro de Gelsomina y el loco Zampanò —inolvidable equilibrista en la ficción— es una imagen de la vida, en la que hay que mantener un equilibrio sobre los vacíos. Él lleva alas en su representación y es la pequeña piedra la que le sirve como argumento de que todo tiene un sentido, y a la pregunta de ella, le responde: «quizás Dios lo sabe». Hay una callada ternura en la comunicación entre ambos y la muerte violenta del loco anuncia la de la propia protagonista. También la comunión es expresada en la música. No solo la de Nino Rota, en cordial y armónico acuerdo en las películas del realizador. Esa música se interioriza y se comunica, de ahí la trompeta, que reflejará el encuentro, y la melodía que se escucha en esa mirada final de Zampanò hacia lo alto en el recuerdo de una Gelsomina, ausente y a la par presente, puesto que «sólo los astros lejanos, puros, mientras sean inaccesibles a su colonización, le proporcionarán la imagen real de un ser idéntico a su vida; inocente como si sólo hubiera sido creado sin tener que nacer».²⁶

Il bidone sobresale por la imagen de esa profunda actuación del actor Broderick Crawford, sobre todo, en su rostro final, que le desenmascara su falsa identidad de prelado frente a la joven con muletas, la cual refleja esa inocencia de los desvalidos y que le pide su bendición; y más tarde, en su abandono, agonizando al borde del camino y percibiendo las luces del alba, con su voz, que no es escuchada por los caminantes, campesinos y niños que llevan garbillas de leña y cuyas alegres voces lentamente se alejan, cual ángeles que pasan.

Le notti di Cabiria representa la más honda madurez en este período de creación. Los diversos episodios del film adquieren una autonomía en sí mismos. Y todos parecen converger hacia la aparición del personaje y el enigma interpretado por el actor François Perier, que

27. Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., pág. 343.

28. *Ibidem*, pág. 344.

otorgará el sentir final de una criatura, inolvidablemente interpretada, al igual que Gelsomina, por Guiulietta Masina, que vive un mundo hostil y brutal. Si en *La strada* se reflejaba el universo de los márgenes de las ciudades, ahora es en Roma y sus alrededores donde se sitúan los diversos personajes, que no representan forzosamente el mundo de la prostitución, sino más bien aquel en el que la brutalidad adquiere mayor hondura en las relaciones del hombre con la mujer.

Cabiria encarna una criatura más cercana a la realidad —quizá por la influencia de Pier Paolo Pasolini, que colaboró en el guion y conocía ese submundo romano—, y es más identificable que Gelsomina, más próxima a la alegoría. Es una persona que busca amor y desearía, en su sencillez, encontrarlo, y que queda burlada por el choque de la realidad con sus fantasías. Pero lejos de olvidar la realidad, Cabiria irá deslizándose en ella: cada etapa prepara la siguiente, pasando de la espera a la esperanza, y sentimos en cada una de ellas un trasfondo de la posible traición, burla o indignación, aunque descubrimos antes del inmediato final que la primera ya ha sido anuncio de la última con el desenmascaramiento del engaño supuestamente amoroso.

En su creación, Fellini nos ha ido conduciendo hacia el otro lado de la realidad, se rompen las apariencias y caminamos hacia la transparencia:

[...] el mundo ha pasado de la significación a la analogía, después de la analogía identificación a lo sobrenatural... la concordancia secreta de las cosas con un doble invisible en el que ellas se deslizan en cierta manera... y en este proceso de *sobre-naturalización*, Fellini nos sorprende con el angelismo de ciertos de sus personajes, cual si el estado angélico fuese en este universo la referencia última en el medio del ser... pero ello no significa que contradice el realismo, ni el neorealismo, sino más bien que lo amplía al trascenderlo en una reorganización poética del mundo.²⁷

Pero incluso en la evolución del film sigue un hilo invisible que hilvana las secuencias, donde las descriptivas —como la del convento en *La strada*— son las que adquieren una decisiva presencia; no hay estructura clásica en la que el héroe se destruye o salva: «Fellini parece haber recabado la revolución neorrealista, innovando el escenario sin ningún encadenamiento dramático fundado exclusivamente en la descripción fenomenológica de los personajes... que convierten en su bascular, para acabar a la manera de los icebergs cuyo centro de flotación se ha desplazado invisiblemente...».²⁸

Es en el final del film cuando Fellini logra el prodigio. Jugando con una increíble audacia nos hace creer que es la inocencia nunca perdida de una Cabiria reducida a la nada, despojada de su amor, de su dinero, de toda esperanza, la que le permite iniciar un camino de

retorno tras levantarse desoladamente... ¿hacia dónde? Comienza a escuchar una música de mandolinas y guitarras y un grupo de adolescentes que la rodean y pronuncian un saludo —*Buonna sera!*—, que en armonía con la música resuena como una palabra sagrada...

Pues que la música es desde un principio, lo que se oye, lo que se ha de oír, y sin ella, la palabra sola decae, adensándose. Camino de hacerse piedra, o asciende volatilizándose, defraudando. Gracias a la música, la palabra no defrauda, privada de ella, aun siendo palabra de verdad y más si lo es, se desdice. La música es prenda de la no traición, no existe en ella las buenas intenciones, y un solo fallo en la voz que dice revela la falacia, o denuncia el incumplimiento de la verdad... Aquel que la trae ¿qué es, quién es? Un ser remoto, una pura actividad de siempre. Y resulta imposible que alguna vez se vaya, que alguna vez no ha estado. Volverá... Volverá esa música que se aproxima al origen, al principio... Durará un instante toda ella. Un instante de eternidad, como el morir, el amor, como el nacer como el amar.²⁹

Y semeja que ella retorna a ese su ser originario en el que «la noche del padecer se aclara, el enjambre del sufrimiento se unifica. El sonido es uno sólo. El Ángel y se da a sentir él mismo borrándose».³⁰

En el rostro de Cabiria —espejo del alma— aparece la sonrisa. Fellini ha pulverizado lo que habría podido aparecer como artificial o simbólico:

[...] trascendiéndolo por medio de una puesta en escena absolutamente genial hacia un plano superior al identificarnos sorpresivamente con su heroína... cuando Giulietta Masina se mueve hacia la cámara y su mirada se cruza con la nuestra. Sólo en la historia del cine, Charlot ha hecho el uso sistemático de este gesto que condenan todas la gramáticas del cine. Y sin duda sería desplazado si Cabiria fijase sus ojos sobre los nuestros, dirigiéndose como una mensajera de la verdad. Mas la finalidad y fin de ese rasgo genial de la puesta en escena es que la mirada Cabiria transita varias veces hacia el objetivo de la cámara sin exactamente llegar a pararse. Las luces de la sala se encienden sobre esta maravillosa ambigüedad. Y Cabiria nos invita a seguirla en la ruta que ella reprende. Nos invita púdica, discreta, suficientemente incierta para que pudiéramos fingir de creer que se dirigía a otra parte; también suficientemente cierto y directo para alejarnos de nuestra posición de espectador...³¹

Quizá *La dolce vita* represente el film que ya cierra el universo del neorrealismo tal como hemos ido exponiendo, para encontrarnos en otra escala creativa en la que se irán integrando otros universos ciertamente renovadores pero que se sentirán herederos de aquellos *registras* de la posguerra italiana que buscaron la realidad y la encontraron, puesto que esta se les manifestó con una espontaneidad, frescura y trascendencia que semejava que ella misma era como un personaje que les desvela su alma. Así también lo sintieron otros, como los pertenecientes a esa corriente francesa llamada la *nouvelle*

29. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 125.

30. *Ibidem*, pág. 127.

31. Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., pág. 345.

32. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 207.

vague, que los consideró y proclamó como creadores del cine moderno. Sin olvidar tampoco la importancia que tuvo dentro de la renovación del cine el film de Orson Welles, *Citizen Kane*, que desveló, en sucesivos espejos, la evolución de poder y su paralela corrupción, expresada en un lenguaje innovador y que introducía también el misterio, puesto que la clave parecía residir en esa palabra, «*Rosebud*», repetida a lo largo de la trama y cuyo sentido la cámara fija en un largo *travelling* subjetivo entre todos los objetos empaquetados: el trineo de su infancia, ahora reflejo de la inocencia perdida.

El neorrealismo concibió una revolución en el arte cinematográfico, en su visualización formal, que se abre a la más honda revolución humanista y que en la actual visión de las películas se refleja como plenamente vigente. Tras la caída del fascismo y el nazismo, en plena crisis representada por el macartismo en América y en los inicios de la Guerra Fría, el cine italiano muestra al ser humano más allá de toda ideología. Si algunos han visto, no equivocadamente, una influencia marxista, ello no ha sido óbice para que tras la caída del comunismo este humanismo siga permaneciendo inmune desde una visión actual:

Pues que todos somos protagonistas. Es lo que se desprende de la más venerable y clásica lección sobre el asunto, la de la tragedia griega. Si a través de veinticuatro siglos, todos los hombres se conmueven cuando Edipo ya ciego se oye decir del coro que es *el más desdichado de los hombres*, es porque todo hombre alguna vez allá en el fondo de su alma se ha sentido ser *el más desdichado de los hombres*, verdadero *complejo* de Edipo... Y el cine viene a cumplir así, en este su imprevisto y esencial humanismo, esa función de los grandes autores dramáticos: estar ahí para acoger a todos los que les van con el cuento de sus vidas. Función misericordiosa entre todas, insustituible. Pues que todos necesitamos no sólo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar sino ser escuchados. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida. El cine italiano de posguerra merece como divisa, aquel pensamiento de Leonardo da Vinci de su tratado de la pintura: *I necesario que la belleza sia per tutti e que el bacio sia per tutti*.³²

