

Antonio Castilla Cerezo

Universidad de Granada
acastillac@ub.edu

El soñador y el vidente. Notas sobre el cine italiano de posguerra, a partir de Deleuze y Zambrano
The dreamer and the seer. Notes on post-war Italian cinema, from Deleuze and Zambrano

Recepción: 11 de mayo de 2020
Aceptación: 2 de octubre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 4-14

Resumen

Gilles Deleuze consideró al neorrealismo italiano un «cine de vidente», con lo que quiso decir (como María Zambrano, y contra lo sostenido por André Bazin) que no supuso una nueva forma de realismo, sino una ruptura con este y, por extensión, con la prolongación de las situaciones ópticas y sonoras en esquemas sensoriomotores, en sustitución de los cuales habría dado lugar a situaciones ópticas y sonoras puras. ¿Por qué entonces Zambrano llamó a esta peculiaridad del cine italiano de posguerra «sueño», y no «videncia», como hizo Deleuze? He aquí la pregunta a la que estas páginas quieren dar respuesta.

Palabras clave

Cine, filosofía, neorrealismo italiano, Zambrano, Deleuze.

Abstract

Gilles Deleuze considered Italian neorealism a “cinema of the seer”, by which he meant (like María Zambrano, and contrary to André Bazin’s arguments) that it was not a new form of realism, but a rupture with it, and, by extension, with the prolongation of optical and sound situations in sensorimotor schemes, replacing which would have given rise to pure optical and sound situations. Why, then, did Zambrano refer to this peculiarity of post-war Italian cinema as “dream” and not “vision”, as Deleuze did? This is the question these pages seek to answer.

Keywords

Cinema, philosophy, Italian neorealism, Zambrano, Deleuze.

1. Preámbulo

El título y el subtítulo de este trabajo tienen un notable parecido con los de un artículo que publiqué en esta misma revista hace ya algo más de un lustro.¹ Este parecido no es casual, ya que responde al hecho de que en ambos textos se intenta realizar una misma operación, consistente a grandes rasgos en mostrar que los planteamientos de María Zambrano y Gilles Deleuze sobre un arte en particular (la

1. Castilla Cerezo, A., «El nómada y el exiliado. Consideraciones sobre la pintura, a partir de Zambrano y Deleuze» en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 15, Barcelona, 2014, págs. 6-13.

pintura, en el texto de hace algunos años; el cine, en el actual) se encuentran mucho más próximos de lo que en principio puede parecer. Pienso que esta proximidad (y, en consecuencia, a la vez cierta distancia) entre esos dos planteamientos permite no solo arrojar alguna luz sobre los puntos oscuros de uno cualquiera de ellos por recurso al otro, sino también (y precisamente en virtud de la distancia a la que acabo de referirme) entender el sentido de una diferencia de vocabulario («exiliado»/«nómada», en el escrito anterior; «soñador»/«vidente», en el que ahora el lector tiene ante sí) fácilmente identificable en los escritos dedicados al arte en cuestión por los dos autores citados.

2. De la imagen analizada a la tragedia anónima

Para empezar con esta tarea, retendré ante todo los puntos que me parecen más relevantes de «El cine como sueño», que pasa por ser el más importante de los (escasos) artículos dedicados por María Zambrano al séptimo arte. Esos puntos son seis, y aparecen en el mencionado artículo en el siguiente orden:

Primero: el número no solo de las imágenes sensibles, sino también de las soñadas ha crecido fabulosamente desde que el cine existe. Es así porque este arte no se limita a mostrarnos la realidad sensible, sino que la analiza (por ejemplo, en planos) y la vuelve a sintetizar (mediante el montaje, principalmente), y este procedimiento es el mismo que, en términos generales y partiendo no ya de la realidad sensible, sino de la mental, genera el sueño.

Segundo: si bien las artes plásticas (pintura y escultura) no aspiraron durante siglos a otra cosa que a plasmar la cara de los dioses, el cine, en cambio, «desde su comienzo manifestó su vocación de fijar la cara de lo humano». ² Todo sucede, entonces, como si el cine fuese el documento destinado a levantar acta de la existencia humana sobre la tierra justamente en la época en la que lo humano se retira, no ya únicamente del arte (como advirtió José Ortega y Gasset en un célebre ensayo), sino también de la historia en general e, incluso, de la tierra misma (como señaló la misma Zambrano, en un escrito titulado «Nostalgia de la tierra»³).

En tercer lugar: si el cine guarda cierto parecido con el sueño y al mismo tiempo parece ser un documento es porque el cine es el documento de aquello que el ser humano «es», pero también de lo que desea ser. Ahora bien, como el deseo no solo forma parte de la esencia del ser humano, sino que además es, valga la redundancia, lo más esencial de dicha esencia (porque la vida humana no consta exclusivamente de hechos, sino también, y principalmente, de deseos, de imaginaciones y de quimeras), el cine se revela como el arte que más fielmente puede imitar la existencia del hombre. Esa fidelidad no deriva tanto de los objetos retratados por la cámara como del modo en que esta permite manipular la percepción que de

2. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M. (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 300.

3. Más tarde incluido en *Algunos lugares de la pintura*. Véase Zambrano, M., *Obras completas IV*, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, págs. 171-175.

4. *Ibidem*, pág. 302.

5. *Idem*.

6. *Ibidem*, pág. 303.

7. *Ibidem*. El tercero de los títulos enumerados en esta cita contiene un error, pues el filme al que alude allí Zambrano es *Cielo sulla palude*.

esos objetos tenemos. Así, el cine sobrepone a los objetos un nuevo contenido, a saber, la forma de esta manipulación, indisoluble de las posibilidades permitidas por determinados aparatos técnicos.

Cuarto: de nuevo según Zambrano, «la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte es en el cine italiano de posguerra».⁴ Esto sucede porque, si bien desde sus inicios el cine imitó a la vida humana activamente, o sea, con voluntad de estilo, tras la Segunda Guerra Mundial se abrió en cambio a la posibilidad de apuntar hacia esa imitación «abandonándose a la vida y dejándose abandonar por ella»⁵ o, lo que es igual, renunciando al artificio (a los actores y las actrices profesionales, al argumento, al decorado, etc.) y reemplazándolo por la humildad y la espontaneidad, que son lo característico del «arte que brota desde las zonas mismas desde donde se origina la expresión».⁶ Solo la expresión verdadera puede prescindir del lujo (porque la mueve una estricta necesidad interna) y, como consecuencia de ello, tanto de las grandes sumas de dinero como de las más avanzadas técnicas, que son los dos principales condicionantes a los que el cine se halla sometido desde su nacimiento.

En quinto lugar, y concretando más todavía: Zambrano observa que, entre los filmes italianos del citado período, «los más originales y logrados» son «los clásicos, como *Roma, città aperta*, *Ladrón de bicicletas*, *Cielo sulla palude*, *Germania anno zero*».⁷ En este punto es preciso observar que todos esos largometrajes se estrenaron por primera vez durante la segunda mitad de los años cuarenta, lo que tal vez no sea ajeno al hecho de que Zambrano emplee en dicho artículo la expresión «cine italiano de posguerra», y no «neorrealismo italiano» —más habitual, pero que alude a un movimiento cuya evolución se extiende hasta, al menos, la primera mitad de los años sesenta.

Sexto y último: en su evolución posterior, el cine italiano fue alejándose de su inicial pobreza de medios (incorporando, por ejemplo, a actores profesionales e incluso a grandes estrellas de Hollywood) y, por consiguiente, de su propia esencia —que, como he observado, para Zambrano es a la vez la esencia del cine, e incluso la del ser humano.

Pienso que esta breve enumeración nos muestra suficientemente que en «El cine como sueño» se liga la esencia del cine (como la de toda verdadera expresión) a una suerte de voto de pobreza, y que no resulta descabellado plantearse la posibilidad de que este sea el motivo por el que dicha autora se interesó más por las primeras manifestaciones del neorrealismo italiano que por las tardías. En los tres apartados inmediatamente sucesivos revisaré algunas de las tesis que en relación con este asunto expuso Gilles Deleuze (filósofo más interesado por los desarrollos del neorrealismo en los años cincuenta que por los primeros filmes de esta escuela) e intentaré determinar a continuación el alcance de la diferencia (al menos, aparente) entre su posición a este respecto y la de la filósofa malagueña.

3. Ver y mirar: entre cine y pintura

Gilles Deleuze escribió dos libros sobre cine —titulados respectivamente *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*— y otorgó en el segundo de ellos una relevancia muy particular al neorrealismo italiano, al que consideró el primer movimiento cinematográfico propiamente moderno. Indicativamente, este segundo volumen comienza con la siguiente observación: contra quienes definieron el neorrealismo por su contenido social, André Bazin optó por emplear criterios formales; esto le condujo a sostener que en ese tipo de cine no se representa o reproduce propiamente lo real, sino que «se apunta» hacia ello —lo que significa, a su vez, que, en lugar de representar un real ya descifrado, se tiende hacia un real por descifrar, en estado de permanente ambigüedad (y de ahí, por ejemplo, que el plano-secuencia sustituya habitualmente al montaje de representaciones en los filmes neorrealistas). Nuevamente según Deleuze, esta tesis de Bazin «era infinitamente más rica que la que él rebatía, demostrando que el neorrealismo no se limitaba al contenido de sus primeras manifestaciones»,⁸ pero su inconveniente radicaba en que seguía planteando el problema en términos de realidad, cuando lo más adecuado sería hacerlo en el plano de lo mental, esto es, en términos de pensamiento. Lo que habría que decir es, pues, que a diferencia del cine de acción, que se articula prolongando situaciones ópticas y sonoras en esquemas sensoriomotores (ya transformando situaciones mediante la acción de los personajes, ya describiendo una acción elíptica, en la que la acción se limita a revelar una situación aún no dada), el neorrealismo se caracteriza por favorecer el ascenso de situaciones ópticas y sonoras puras, que son lo característico de lo que Deleuze llama «cine de vidente». Si Alfred Hitchcock introdujo (por medio del *suspense*) al espectador en el filme, ahora es el personaje el que se transforma en una suerte de espectador —y, por ello, más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, siendo perseguido por ella o persiguiéndola él (como paradigmáticamente sucede ya en el film precursor del neorrealismo, que es *Obsesión*, de Luchino Visconti).

Parece claro que en todas estas consideraciones el término «vidente» no alude (o, por lo menos, no necesariamente) a nada esotérico, sino que es lo propio de quien *ve* en lugar de *mirar*, de quien logra desprenderse de los clichés hasta entonces acumulados en la imagen. Es aquí donde la postura de Deleuze converge con la de aquellos textos en los que este mismo autor propuso una descripción del proceso pictórico, y en los que empleó la expresión «diagrama»,⁹ tomada de Francis Bacon y que designa, como ya observé en mi texto de hace algunos años, «a aquella fase del proceso pictórico en la que el pintor, a fin de deshacerse de los clichés (esto es, de todo lo que ya pesa sobre el cuadro antes de que sea comenzado), debe introducir en el lienzo algún tipo de caos, de catástrofe, de desorden».¹⁰ Así, a juicio de Deleuze el pintor debe comenzar separando niveles en la tela para, acto seguido, dar a *ver* algo mediante el

8. Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 11.

9. Véase Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002, págs. 101-112.

10. Castilla Cerezo, A., «El nómada y el exiliado. Consideraciones sobre la pintura, a partir de Zambrano y Deleuze», *op. cit.*, pág. 10.

ejercicio sobre esta de una cierta violencia (el *diagrama*) que deshace los clichés, las imágenes ya hechas, aspirando de este modo a permitir la emergencia del hecho pictórico. Por el contrario, el cineasta neorrealista no tiene que desencadenar esa violencia por sí mismo, sino que se limita a ubicar su cámara allí donde el curso de la historia ha desatado ya la catástrofe (como en el Berlín de *Alemania, año cero* y, antes incluso, en las calles semiderruidas de *Roma, ciudad abierta*). Esta proximidad entre la descripción del proceso pictórico y la evolución histórica del cine llega a tal extremo en Deleuze que, en mi opinión, puede afirmarse que así como el hecho pictórico no surge sino después de la desestructuración que el diagrama introduce en el lienzo, así también la esencia del cine no queda al descubierto sino tras la Segunda Guerra Mundial, que desde este punto de vista constituye un *diagrama histórico* sin precedente.

4. La forma y el contenido

A mi modo de ver, la división de la historia del cine en dos partes que propone Deleuze puede justificarse a partir de la siguiente secuencia: el cine es el arte moderno por antonomasia, pero solo llega a ser verdaderamente moderno después de la Segunda Guerra Mundial; esta última es la catástrofe que le permite suprimir los clichés adheridos a la imagen cinematográfica durante el período de predominio de la imagen-movimiento (esto es, de lo que suele denominarse «cine clásico»); así, lo moderno (el cine, en este caso) se revela intrínsecamente doble, pues contiene tanto un elemento al que no cabe considerar verdaderamente moderno como otro (surgido no solo después, sino también a partir del diagrama histórico, de la catástrofe mundial) que verdaderamente lo es. Pero si lo característico de la modernidad es esa doblez, ¿no habrá entonces de ser igualmente doble el cine moderno —y, por lo tanto, también su primera manifestación histórica, que según hemos dicho es el neorrealismo italiano—? Y, entonces, ¿cómo habría que entender (o a qué nivel habría que situarse para captar adecuadamente) esa doblez interior a la evolución histórica, no ya del cine en su conjunto, sino en particular del neorrealismo?

Pienso que podemos encontrar la clave para responder a estas dos últimas preguntas en la siguiente analogía: así como Deleuze sostuvo al comienzo de *La imagen-tiempo* que la tesis formalista de Bazin era mucho más rica que la de quienes atendieron ante todo a los contenidos para definir al neorrealismo, así también, al intentar estudiar a los principales cineastas de esta escuela, Deleuze atendió sobre todo a aquellos a los que cabe contraponer siguiendo criterios formales. Ahora bien, este primado de la forma sobre el contenido no es tan evidente en los primeros cineastas neorrealistas (Roberto Rossellini, Vittorio De Sica) como en los que comenzaron a estrenar películas de ficción durante los años cincuenta (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini). En efecto, el primero de estos dos grupos de directores se caracteriza sobre todo por la relación que mantienen

con un contenido muy particular, que es el que he dado en llamar «diagrama». Así, Rossellini plasma en sus primeros filmes situaciones límite en las que la catástrofe ha dejado su huella de diversos modos (los escenarios de ciudades derruidas, pero también el derrumbe moral de los personajes, por solo citar dos ejemplos), mientras que De Sica atiende a la banalidad cotidiana, ahora magnificada por las circunstancias del período de posguerra (en las que, por mencionar solo un ejemplo célebre, una bicicleta puede volverse cuestión de vida o muerte, si de ella depende la posibilidad de conseguir un trabajo y poder comer). Por contraste con eso, los cineastas del segundo de los grupos mencionados se polarizan en función de las relaciones de carácter formal que mantienen con los contenidos del filme, del siguiente modo: Antonioni se distingue por mantener una relación fría (a la que Deleuze llama «objetivismo crítico») con aquello que plasma, en tanto que Fellini establece una relación empática (o, de nuevo en el vocabulario deleuzeano, un «subjetivismo cómplice») con los personajes, las historias y las situaciones de sus películas. Con todo, estas divisiones entre lo trivial y lo extremo, de un lado, y lo objetivo y lo subjetivo, de otro, tienen un valor meramente relativo porque, en primer lugar, incluso de las situaciones más triviales o cotidianas puede desprenderse una fuerza igual a la de las situaciones límite y, en segundo lugar, la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo va perdiendo importancia a medida que se profundiza en uno cualquiera de esos dos sentidos. Habrá de alcanzarse un punto, entonces, en el que esta relatividad de las distinciones se manifieste, y cuando esto suceda el cine de vidente dejará paso a otra concepción de la imagen cinematográfica, en la que más adelante nos detendremos.

Mientras tanto, quisiera introducir la siguiente observación: si, como he anticipado, es característico del neorrealismo (en cuanto que primera gran manifestación del cine moderno) mantener la doblez inherente a la modernidad en general y, como consecuencia de ello, desplegarse históricamente en dos fases, entonces también lo será el disponer entre esas dos fases de un diagrama propiamente neorrealista. El filme en el que me parece localizar ese diagrama es *Stromboli*, película a la que Deleuze dedicó una atención muy específica¹¹ (lo que resulta coherente, porque esa es la cinta que le permite estudiar el tránsito desde la primera fase del neorrealismo a la segunda, siendo esta la que más le interesa) y que en cambio Zambrano ni siquiera menciona. Detengámonos, pues, por unos instantes en ese filme para intentar atisbar los motivos de esa diversa actitud.

La protagonista de este largometraje es Karin, una exiliada lituana en Italia que, tras escapar de un campo de concentración, se casa con un prisionero de guerra solo para conseguir papeles y no ser deportada. Esto implica que tendrá que ir a vivir con su marido a la isla de Stromboli, de la que este es originario y con cuyas gentes ella enseguida constatará que no siente afinidad. De este modo, la

11. En este sentido, me parece relevante que este sea el último filme del que Deleuze habla en su segundo curso sobre cine, y que le reserve por tanto un momento que constituye la frontera entre las dos mitades en que cabe dividir sus lecciones sobre ese arte. A ese respecto, véase Deleuze, G., *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2011, págs. 669-671.

12. Véase Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, op. cit.*, pág. 18.

protagonista llega pronto a la conclusión de que debe marcharse de ese lugar, para lo que tendrá que rodear la cima del volcán que preside la isla. Durante la escalada del mismo, el humo la asfixia hasta el punto de hacerle caer («Es superior a mis fuerzas. Prefiero morir», dice), lo que la lleva a dudar de sus opciones de éxito. Tras dormir en la cima del volcán, se decide a seguir avanzando y, rodeada por el misterio y la extraña belleza de la cumbre, pide a Dios que le dé fuerzas para continuar —lo que, traducido al léxico de Deleuze, equivale a esforzarse por superar la prueba del diagrama, de donde habrá de extraerse el hecho cinematográfico. Según la interpretación vengo desarrollando, si hasta ese momento el diagrama venía dado en la evolución del neorrealismo por los acontecimientos históricos (es decir, por lo cultural, por el resultado de la acción humana), en este filme el diagrama proviene en cambio de la naturaleza misma, cuyo carácter catastrófico llega a revelarse solo tras el advenimiento de la catástrofe histórica. Aun de otro modo: para Deleuze solo después del derrumbe de la cultura («Soy una mujer culta», dice Karin cuando quiere enfatizar su diferencia con los nativos de la isla), esto es, de esa suerte de naturaleza segunda con la que el ser humano recubre (y, por lo tanto, oculta) en cierto modo la naturaleza, puede el neorrealismo revelarnos su verdadera esencia (y, con ella, la del cine), lo que se traduce, en primer lugar, en el predominio de la forma sobre el contenido y, en segundo lugar, en la sustitución del par Rossellini – De Sica por aquel otro cuyos extremos corresponden a Antonioni y Fellini, respectivamente.

5. Abstracción y empatía

Deleuze nos proporciona la clave para entender el tránsito entre esas dos etapas del neorrealismo, si bien no desarrolla por completo el sentido de dicho tránsito. Me refiero ahora al punto del capítulo primero de *La imagen-tiempo* en el que se menciona a Wilhem Worringer y, particularmente, al contraste que este historiador y teórico del arte estableció entre las nociones «abstracción» y «empatía». ¹² Como es sabido, Worringer consideró (en su principal escrito, *Abstraktion und Einfühlung*) que si, en la obra de arte, la representación de formas no orgánicas es tan legítima como la reproducción de formas orgánicas, es porque en el ser humano no hay tan solo el afán de proyectarse sentimentalmente sobre lo exterior (esto es, la tendencia a la empatía, que privilegia la relación con lo orgánico), sino también el impulso inverso, al que este autor llamó «afán de abstracción». Este último impulso, al contrario que el de proyección, nos mueve a alejarnos en la medida de lo posible de la naturaleza, por experimentar ante ella algún tipo de inquietud. Como la distinción entre estos dos polos es en principio meramente lógica, no presupone privilegio alguno de uno de ellos respecto al otro. Sin embargo, incluso dejando de lado el hecho de que toda distinción meramente lógica es el resultado de un acto de abstracción y conlleva, por consiguiente, algún tipo de primacía de lo abstracto, la citada obra

de Worringer contiene el siguiente pasaje, en el que parece otorgarse una prioridad de orden cronológico a la abstracción:

En qué medida la voluntad artística está determinada por el afán de abstracción lo podemos leer en las mismas obras de arte, sirviéndonos para ello de un método que se infiere de las siguientes exposiciones. Nos encontraremos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza —hasta donde exista entre ellos tal voluntad—, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*.¹³

13. Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 29-30.

14. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 11.

En estas líneas se plantea para la teoría del arte (y, por extensión, del cine) un problema mayor, ya que no se ve cómo esa teoría (que opera en última instancia, como acabo de anticipar, por recurso a una diferencia meramente lógica en la que no se concede prioridad a ninguno de los dos términos diferenciados) podría dar cuenta de la evolución histórica (esto es, cronológica) del arte, si en esa evolución resulta posible constatar algún tipo de prioridad de la abstracción sobre la empatía. Esta incompatibilidad entre la teoría del arte y la historia del arte supone un obstáculo mayor para el planteamiento de Worringer, porque este autor pretendió explicar no solo el arte en sí mismo, sino también (e, incluso, principalmente) la evolución histórica de los estilos artísticos. Pues bien, Deleuze intenta sortear este problema advirtiendo desde las primeras líneas de *La imagen-movimiento* que su estudio no es una historia del cine, sino «una taxinomia, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos»¹⁴ cinematográficos, pero no puede sino reintroducir el elemento histórico (y, con él, la dificultad de compatibilizarlo con las distinciones meramente lógicas propias de la taxinomia) cuando habla del neorrealismo italiano, ya que este es indisociable de las circunstancias históricas en que nació.

Para exponer lo más claramente posible mi posición a este respecto, intentaré resumirla en los términos que siguen: de entrada, el ser humano es indisociable de la cultura y, por lo tanto, de la historia; pero la cultura implica una separación respecto a la naturaleza, y toda separación es (etimológicamente, incluso) abstracción; en consecuencia, desde una perspectiva histórico-cultural la abstracción es siempre primera. Si pese a ello en el ser humano no existe solo la tendencia a la abstracción, es porque él es también un ser natural, de modo que solo se separa de la naturaleza a condición de mantener, simultáneamente, algún tipo de relación con ella, y así esta segunda inclinación es justamente aquello que la empatía tiende a poner de manifiesto. De esto se sigue, ahora en el ámbito estrictamente lógico, que la tendencia a la empatía es tan inherente a la naturaleza humana como

15. Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, op. cit.*, pág. 15. Véase también al respecto Duloquin, R., «Rocco et ses frères: une thématique musicale» en *Études Cinématographiques*, n.º 14, París, 1963, págs. 85-94.

la tendencia a la abstracción, y que no cabe, entonces, poner a una de ellas por encima de la otra. Pero, si es así, ¿cómo conciliar la lógica con la historia?; es decir: ¿cómo conciliar, por una parte, la ausencia total de prioridad de uno de esos dos elementos sobre el otro con, por otra parte, la prioridad de la abstracción sobre la empatía? No será, por descontado, retornando al estado de naturaleza, anterior a la existencia propiamente humana, como se logrará tal cosa, ya que en ese estado originario no hay primado de la empatía sobre la abstracción, sino reducción de esta a aquella y, por consiguiente, exclusividad de la empatía, de la espontaneidad. Lejos de eso, habrá que hacer avanzar la historia hasta que sea ella misma la que, alcanzando su propio diagrama (es decir, derrumbándose a partir de un determinado punto) nos ponga de nuevo en contacto con las fuerzas vivas de la naturaleza para, a continuación, hacernos pasar por una segunda catástrofe, ahora proveniente de la naturaleza misma, solo tras la cual será posible llegar hasta ese punto en el que se atisbe, no ya la síntesis, sino la indiscernibilidad entre lo natural y lo cultural, entre lo orgánico y lo inorgánico, o entre la abstracción y la empatía.

6. El cine como sueño

Dentro de la evolución histórica del neorrealismo italiano durante los años cincuenta, Fellini no es solo el director en cuyo cine se manifiesta principalmente la tendencia a la empatía (o, lo que es igual, al «subjetivismo cómplice»), sino también quien introduce de un modo cada vez más evidente elementos oníricos en sus filmes. Ahora bien, si, como acabo de decir, la empatía tiende en la evolución del neorrealismo a volverse indiscernible de la abstracción, recordándonos por esa vía que los polos formalmente opuestos son versiones extremas de lo mismo, entonces tiene sentido que lo onírico acabe por manifestarse como inherente a uno de los dos polos estilísticos descritos, pero también al neorrealismo en cuanto tal. Esto es lo que (según declaró René Duloquin en un artículo al que Deleuze nos remite en, nuevamente, *La imagen-tiempo*) se manifestaría en *Rocco y sus hermanos*, filme de 1960 en el que los personajes «flotan en un decorado cuyos límites no alcanzan. Ellos son reales, el decorado también lo es, pero la relación entre ambos no lo es y se aproxima a la de un sueño».¹⁵ Así, solo después de pasar por dos diagramas (uno histórico y otro natural) el cine de vidente derivaría hacia lo onírico, y alcanzaría entonces cierto modo de plantear las relaciones (entre los personajes y los decorados) que no es incompatible con el realismo en la representación de los objetos que entran en cada caso en relación. Es en este punto en el que, si no me confundo, las teorías de Zambrano y Deleuze sobre el neorrealismo convergen finalmente, y se muestran incluso curiosamente complementarias. En efecto, Zambrano habría intuido el carácter en esencia onírico de esta escuela cinematográfica desde las primeras obras maestras de la misma, mientras que Deleuze, más apegado a la historia del cine *malgré lui*, no advierte ese mismo carácter hasta que este que se manifiesta más explícitamente —y de

ahí que, si bien aquella puede limitarse a hablar de películas estrenadas durante la segunda mitad de los años cuarenta, este necesita en cambio referirse también (y sobre todo) a filmes muy posteriores.

Tal vez con esto quede suficientemente explicado el que Zambrano solo nombre en «El cine como sueño» películas de la segunda mitad de los años cuarenta; sin embargo, ¿por qué alude en ese artículo tan solo a cuatro películas de ese período? ¿Y por qué precisamente a las cuatro que allí menciona, y cuyo listado más arriba cité? No cabe decir que su selección a este respecto sea precisamente obvia, pues pasa por alto filmes emblemáticos de esos años (como *Paisà*, de Rossellini, o *La tierra tiembla*, de Visconti) e incluye en cambio una cinta como *Cielo sulla palude*, de A. Genina, que no suele contarse entre las obras mayores de ese período. Pues bien, en el tramo final de este escrito quisiera apuntar una respuesta (meramente hipotética y abierta, por lo tanto, sujeta a revisión) a estas dos últimas preguntas, para lo que me remitiré (como, de nuevo, en un artículo mío para esta revista, en este caso sobre la relación entre novela y tragedia)¹⁶ a determinados instantes de *El sueño creador*, que pasa por ser el escrito más relevante de Zambrano sobre la relación entre el sueño y, no ya el cine, sino la creación artística en general.

Dice esta autora en dicha obra que, dejando a un lado los sueños irrelevantes, que son la manifestación de lo que todavía hay en nosotros de planta o de animal, podemos dividir los sueños verdaderamente reveladores en, de una parte, los sueños de la psique (que son esos en los que el personaje central —acaso el propio soñante— no puede hacer nada por cambiar el curso del sueño) y, de otra, los sueños de la persona (en los que, al contrario, el personaje parece tener que hacer algo con vistas a un fin). Los primeros pueden dividirse a su vez en sueños de obstáculo (que son aquellos en los que algo se opone insistentemente al personaje) y sueños de deseo (en los que algo deseado, en lugar de oponerse al personaje, se le ofrece). Por su parte, entre los segundos cabe diferenciar los sueños que pueden llegar a obsesionarnos (porque en ellos la persecución del objeto de deseo conduce al personaje a algún tipo de callejón sin salida) de aquellos otros que, en cambio, son susceptibles de convertirse en motor de creación poética. Me parece que las cuatro películas neorrealistas que Zambrano menciona en «El cine como sueño» se corresponden (aproximadamente, cuanto menos) con las cuatro variedades de sueño revelador que acabo de citar, y ello en el siguiente orden: en primer lugar, *Ladrón de bicicletas* evoca la peculiar naturaleza de los sueños de obstáculo, ya que el protagonista de este filme quiere recuperar su bicicleta, sin la que perderá el trabajo, y sus esfuerzos en este sentido se ven una y otra vez frustrados, como si una fuerza invisible se le opusiera (sensación a la que contribuye la escena en que una vidente le dice que, o bien encontrará enseguida lo que busca, o bien no lo encontrará jamás);¹⁷ segundo, en *Roma, ciudad abierta* es inevitable que los protagonistas obtengan lo que en términos generales desean (pese a los obstáculos que los militares

16. Véase Castilla Cerezo, A., «El sueño de la libertad. Novela y tragedia en “El sueño creador”, de María Zambrano» en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 19, Barcelona, 2018, págs. 34-41.

17. Si en esta película puede apreciarse todavía cierta tendencia a la obsesión (como resultado de una frustración persistente del deseo), en cambio en el largometraje inmediatamente anterior de De Sica, *El limpiabotas (Sciucsià, 1946)*, encontramos una relación más depurada con la esencia de los sueños de obstáculo. Es así porque, pese a que en esta cinta los protagonistas fracasan de nuevo al intentar alcanzar el objeto de su deseo (en este caso, un caballo), no se alude a dicho objeto más que al inicio y al final del filme, y se desvanece todo atisbo de obsesión durante el tramo central del mismo.

18. Como, antes incluso del neorrealismo propiamente dicho, campaba ya a lo largo de todo el metraje de *Obsesión*.

alemanes interponen en su camino), ya que la trama del filme se ubica en el día inmediatamente anterior a la llegada a Roma de las tropas aliadas (y, en consecuencia, de la retirada de las tropas nazis de esa ciudad); tercero, el sueño de obsesión propiamente dicho, con su correspondiente callejón sin salida final, se halla muy evidentemente presente en *Alemania, año cero*,¹⁸ no solo porque las acciones del niño protagonista tienen como único fin la subsistencia sino, ante todo, por el atroz desenlace de su historia; y, finalmente, en *Cielo sulla palude* la obsesión no recae del lado de la protagonista, sino del muchacho que la desea y que, llevando a extremos abominables su pasión, termina por violarla y asesinarla —lo que convierte de inmediato a aquella, a ojos de los campesinos del lugar, en una santa y una mártir. Este último filme se maneja, como indica su título, con dos niveles distintos (de una parte, el pantano como lugar de la pulsión, del deseo brutal y oscuro, propio de la bestia humana; de otra, el cielo o lo espiritual, como nivel de la sublimación) que se corresponden, en mi opinión, con los de la obsesión y la creación (y que no se limitan a superponerse, pues el tránsito del primero al segundo de ellos tiene lugar a través de un suceso luctuoso, terrible —la muerte de la muchacha—; y parece, pues, como si esos dos niveles se rigieran por leyes estrictamente inversas, y de ahí que solo la muerte del cuerpo pueda elevar al espíritu, fuente de toda creación, hasta su grado absoluto) de manera que se produce una indiscernibilidad que afecta ahora, no ya a los elementos formales del filme, sino a sus contenidos. De ser correcta esta observación, podría resumirse la proximidad y, al mismo tiempo, la distancia entre los planteamientos de Zambrano y Deleuze a propósito del neorrealismo italiano diciendo que, aunque ambos autores señalan como inherente a dicha escuela una tendencia a volver irrelevante la diferencia entre términos que, sin embargo, separan, en el pensador francés esta indiscernibilidad pertenece exclusivamente al plano de los recursos formales y no se manifiesta, por lo tanto, sino hasta un momento tardío de la evolución de esa misma escuela, mientras que para la filósofa malagueña afecta a los contenidos del filme y resulta, por consiguiente, identificable ya en las primeras obras maestras neorrealistas.

