



UNIVERSIDAD DEL CINE

COLECCIÓN TESIS DIGITALES N° 8

Experiencia aurática y neorrealismo :
Ladrones de bicicletas, Milagro en Milán y
Umberto D. de Vittorio de Sica

Martín Sánchez

2023

Experiencia aurática y neorrealismo:

Ladrones de bicicletas, Milagro
en Milán y Umberto D.
de Vittorio de Sica



UNIVERSIDAD DEL CINE

Martín Sánchez

Experiencia aurática y neorrealismo:

Ladrones de bicicletas,
Milagro en Milán y Umberto D.
de Vittorio de Sica

Universidad del Cine

Buenos Aires

2023

Colección Tesis Digitales N° 8

Sánchez, Martín

Experiencia aurática y neorrealismo : ladrones de bicicletas, milagro en Milán y Umberto D. de Vittorio de Sica / Martín Sánchez ; prólogo de Luis Alberto Facelli. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Cine, 2023.

Libro digital, PDF - (Tesis digitales : 8)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-48805-2-9

1. Cine. I. Facelli, Luis Alberto, prolog. II. Título.
CDD 791.4309

Contacto con el autor: msanchez_93@hotmail.com

Contacto Editorial Universidad del Cine: editorial@ucine.edu.ar

[Consultar la actividad editorial de la Universidad del Cine](#)

Otros formatos disponibles: EPUB / MOBI

ISBN: 978-987-48805-2-9

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Colección Tesis Digitales N° 8

- La Universidad del Cine autoriza la libre descarga y distribución del presente material sin fines comerciales, respetando la integridad del texto y citando su autor, título y editorial.
- Las opiniones y contenidos de la presente publicación no constituyen ni representan necesariamente el pensamiento institucional de la Universidad del Cine, sino que son de exclusiva responsabilidad del autor

Agradecemos especialmente a:

Mariana Dimópulos,

Fernando Pedernera,

Francisco Schüler,

Luis Facelli,

Natalia Torrado y

Graciela Fernández Toledo

por sus generosos apoyos, guía y consejos.

A la Universidad del Cine por posibilitar el desarrollo de este trabajo.

Prólogo

Un cine lejano, distinto. Una toma directa de la realidad de la posguerra. Un objeto de estudio por el que pasan los que emprenden una formación académica en el área del audiovisual o un descubrimiento de la curiosidad cinéfila de los que frecuentan los circuitos alternativos de la exhibición, públicos y colectivos o solitarios en las pantallas personales.

Así es como vive el neorrealismo hoy, ya no en las salas repletas de ansiosos espectadores de novedades que, sin apagar sus cigarrillos y sin guardar silencio, se identificaban con sus contemporáneos y con sus ciudades destruidas discutiendo sobre el pasado de la guerra y el resurgimiento de Italia.

De modo que hoy, el neorrealismo se presenta como una experiencia disruptiva frente al flujo incesante de todo, a la atención saltarina, a la brevedad de todo estímulo a la fragmentación y precariedad de todo texto que se ofrece al olvido; al deseo de más color, de más efectos, de más sonido, de más.... El neorrealismo, un cine de la pobreza, de la simplicidad, de una sonoridad con espacio para el silencio.

Martín Sánchez descubre la vitalidad de las películas de De Sica desde una perspectiva novedosa: disparadoras de una experiencia aurática, distanciadoras del flujo estroboscópico contemporáneo. No como la presentación de la historia o de la historia del cine, sino como situación de expectación, de encuentro. No en vano la figura que aglutina para G. Deleuze a esta estética es la del vagabundeo, personajes sin rumbo en ciudades sin referencias.

Ver las películas del neorrealismo hoy, ponerlas en la perspectiva de la experiencia, no es ya mirar y entender que esos personajes están perdidos, sin futuro y así comprender a nuestros antepasados en la posguerra italiana y a toda una situación de la historia de Europa.

La experiencia que Martín Sánchez descubre como posibilidad es la del neorrealismo como experiencia diacrónica hoy. Y digo como posibilidad porque

requiere de la voluntaria entrega del espectador a la morosidad de los tiempos de la imagen, a falta de respuestas y reacciones.

Requiere un espectador que tenga deseo de encuentro con una imagen que lo conmueva no por identificarse con los personajes sino por hacer que se descubra a si mismo perdido, demorado, gastando el valioso tiempo del siglo XXI en la morosidad de imágenes que refieren a un pasado que creemos superado y cuya textura exige un esfuerzo de la percepción. Enfrentar de modo directo la materialidad de la imagen, la materialidad del sonido, la “imperfección” del medio.

Escribir sobre ese encuentro, sobre su posibilidad y sobre su riqueza, es un gesto de esperanza, no solo sobre la vida de las películas de De Sica, sino, y sobre todo, sobre la esperanza de nuevos espectadores que le regalen su preciado tiempo a la experiencia cinematográfica haciendo pausa en el flujo de todo el trajín audiovisual y creando un tiempo de la reflexión.

Desde lejos, hablando otra lengua y otro lenguaje cinematográfico, desde la mitad de otro siglo nos viene un aire de esperanza, el de los desesperanzados personajes del gran De Sica.

Luis Facelli

Introducción

*“Me asaltó un profundo desánimo, propio de la neurosis:
ver en torno a mí todo absolutamente negro,
una percepción de las cosas totalmente empobrecidas,
cercenadas, como maniqués o espectros llenos
de una gélida melancolía. Y esa tarde,
que descendía alrededor de mí, con el tremendo
y calmo torpor de un silencioso huracán...”*

Pier Paolo Paolini – La Divina Mímesis

En las páginas que siguen se buscará el modo de afinar una intuición inspirada por las lecciones recibidas a través de los años sobre la historia de las artes cinematográficas y los engranajes históricos y filosóficos que impulsan sus movimientos en direcciones diversas, y el terreno para apostar por una serie de posibilidades que sonarían disonantes con preceptos largamente acordados y aprendidos. Entre ellas está la que toca a la concepción del Realismo, su devenir y sus vertientes sobre la múltiple superficie del arte; qué escuchamos en ello, qué nos hace decir, qué cosas repetimos y qué ideas ponemos a resguardo sobre el Ser, la imagen y la historia detrás de cada repetición.

Sustentados en las nociones de “Aura” y de “Experiencia” esgrimidas por Walter Benjamin y extensamente discutidas en ámbitos teóricos de continua expansión hasta el día presente, procuraremos poner en términos de *experiencia aurática* una serie de procesos de constitución de la subjetividad y la articulación de lo colectivo que podrían operar un *giro* sobre determinadas interpretaciones de la historia de las corrientes en el arte. Mientras que en el Aura de la obra de arte se expresa su valor de culto, y la distancia que esto implica, la *experiencia aurática* consiste en una operación al interior de la obra que pondría de manifiesto la formulación de una distancia, en términos históricos. Se tomará por caso, para ensayar dicha operativa, una serie de fenómenos observados en tres películas del neorrealismo italiano, Ladrones de Bicicletas, Milagro en Milán y Umberto D., dirigidas por Vittorio De Sica. Buscamos en dichos fenómenos una articulación entre las formas técnicas de la narrativa y las instancias en que se manifiesta la ruptura del cauce entre la materialidad y la universalidad de los

sujetos históricos. Partimos de la idea, ante todo, de que se puede sacar de ciertos encasillamientos de costumbre la forma en que se entiende a esta corriente cinematográfica a partir de preconceptos sobre el Realismo y su incidencia en el cine.

Lo primero será atender al problema de esta “experiencia aurática”, expresión que a priori pudiera sonar extraña o antojadiza. Encontramos un antecedente relevante en la categorización que hace el profesor Diego Gerzovich del mismo término como “índice de historicidad”¹, acepción que retomaremos más adelante en este estudio. Nos proponemos mediante el trabajo de esta categoría un nuevo encuentro entre los sinuosos cursos teóricos del Aura y una lectura del texto audiovisual en la cual la conformación de la imagen del sujeto narrativo y las “vivencias” (relaciones, percepciones, sentimientos) de quien mira, recibe y responde dan lugar a una nueva mirada sobre la decadencia del Aura y la formación de lo que entendemos por Realismo. Para emprender esta definición problemática, tomaremos como punto de partida las condiciones de recepción de la obra de arte, particularmente del texto audiovisual. Pondremos para ello en juego nuestra inquietud sobre las condiciones y construcciones de lo histórico y lo estético en que un espectador establece un diálogo con un texto.

Ante todo, atravesará a nuestro estudio la cuestión de por qué elegir al neorrealismo o a algunas de sus películas para trabajar de esta forma las categorías benjaminianas. Al tiempo de proponer e intentar dilucidar qué nos parece ver en los films de De Sica en “afinidad” con el campo teórico del Aura y del Ocaso de la Modernidad, intentaremos establecer su relación con la generalidad del neorrealismo, mientras intentamos poner en efecto una interrogación sobre los lineamientos categóricos de dicha “generalidad”.

La cuestión teórica del *realismo* en el cine, así como la constatación de diversos medios por los cuales las películas del neorrealismo se mostraban como una huella de la coyuntura social, material e ideológica de su realización, incidieron en cierto consenso respecto de los rasgos identitarios de dicha corriente, y en una ulterior consolidación de algunos consensos preexistentes sobre la materialidad de la imagen fílmica.

Estas apreciaciones sobre los fenómenos que implican al Aura en cada film no consisten en un análisis propiamente *estructural* de cada obra; buscan, por diversos recursos y materiales propios de cada instancia, brindar aportes a una labor crítica enfocada en el carácter de lo inmanente en las obras, rastreando las discusiones filosóficas que puedan encontrar un correlato en films de la corriente neorrealista. Emprendemos una recolección de afinidades con la intención de afinar la mirada sobre el sustrato de la historia en el que creemos que pueden estar dispersas.

Capítulo I – Aura y Constelaciones de la Experiencia

A partir de aquí intentaremos un recorrido por diversas instancias de discusión teórica que nos permitan aproximarnos, finalmente, a plantear en qué consiste la “experiencia aurática” que buscamos comprobar en el cine neorrealista. Será preciso al menos esbozar modestamente una perspectiva histórica en la que pueda inscribirse nuestra mirada sobre el neorrealismo, empezando por un breve debate sobre el estado de la obra de arte durante la crisis de la modernidad. Nuestra aproximación a las categorías legadas por Benjamin apunta a indagar el modo en que las condiciones de recepción de la obra cinematográfica entran en diálogo con las posibilidades de su proceso compositivo, atendiendo particularmente a las formas de *subjetivación* en la imagen y en el relato.

Las condiciones de recepción del arte: Distracción y distancia

Lo propio de la noción de Aura, a través de sus distintas acepciones, consiste en la manifestación de una distancia. Nuestra lectura del Neorrealismo apunta a un distanciamiento que se manifiesta en el proceso de subjetivación del protagonista en la narración; comenzamos a desgranarlo por el lado de la *recepción*. En el “entrelazamiento” (lo que implicamos con este término habrá de juntar en el transcurso de la investigación los elementos para expresarse con un rigor más alto) que se sugiere entre “recepción” (en las condiciones en que se encuentra quien “recibe”), y “subjetivación” (como etapa del trabajo de composición de lo que se ve en pantalla), se abren campos de carácter asimilable a registros de remisión de señales cinestésicas en que la redacción de una correspondencia de sinestesia sume a los aspectos volitivos y sensoriales de la motricidad operativa de los órganos táctiles y cognitivos en una indeterminación de espectralidad cartográfica frente a cuya intermitencia resultaría preciso reconsiderar las herramientas de la interpretación crítica. Se yuxtaponen los planos espectatoriales y diegéticos en una relación fantasmal o protésica de sus coordenadas sensibles.

Eugene Lunn señala en su investigación sobre las implicaciones ideológicas en las corrientes estéticas modernas el interés de Benjamin por la posibilidad de una particular forma de *pericia* de la que podrían dotarse los espectadores de cine. La misma se enraíza en las características de la forma colectiva en que se experimentan las proyecciones en salas de cine de dimensiones amplias y convocantes.

A diferencia de otros objetos culturales como una novela o un cuadro, con los que el contacto se da de forma individual e induciendo a una atención que se acentúe deliberadamente en el aislamiento de todo estímulo “ajeno” a lo propio de la recepción, la película exhibida ante un público numeroso provocaría una abstracción de parte del público en una experiencia más difusa conformada tanto por el “objeto mismo” como por todo lo que lo rodea. A primera vista esto podría parecer una contradicción de términos, si se piensa en el fuerte direccionamiento de los estímulos ópticos procurado por el oscurecimiento del recinto y el relumbrar de la pantalla; la acentuación debe advertirse sobre la evaporación del carácter individual en la recepción.

Otra contradicción aparente se daría entre la “pericia” mencionada y el embrutecimiento que evocaría la misma idea de la dispersión, poco adecuada para la producción y acopiamiento de conocimientos “sólidos”. En efecto, Benjamin ponderaba un “*estado mental menos concentrado y más distraído*” en la recepción del cine, pero lo hacía apuntando al desarrollo de aptitudes en un nuevo ámbito de porosidad y traspaso entre esferas sensitivas, donde el sujeto (aún) moderno se encontraría en estado de indefensión:

“Sostenía Benjamin que el dominio de las habilidades y la apropiación táctil del mundo no pueden lograrse en gran medida a través de la contemplación; advirtiendo el objeto de manera incidental, en un estado de distracción casi total, el público podría apropiarse del material por medio del tacto en forma habitual.”²

Lunn se remite a un pasaje de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en el cual Benjamin pone de relieve las “condiciones” favorecidas por el cine para que adopte el público masivo una actitud progresista

en su recepción al contrario de lo que sucedería con cierta atrofia en la relación planteada con el público por otras artes como la pintura, que perdieron la mediación jerarquizada del acceso pero no dejaron de ser vistas como una producción a la que se atribuyen pretensiones de innovar. En el cine confluyen lo novedoso con lo cotidiano y el público no especializado consigue adoptar una postura más relajada. Esto favorece a su “legítima aspiración” doble de verse reproducido y de “peritar” lo que ve en pantalla por efecto de una ajenidad anulada de golpe, como si observara los acontecimientos del mismo modo en que pudiera hacerlo fuera de la sala.

En el neorrealismo, la irrupción de la imagen-tiempo pone en suspenso el ordenamiento cognitivo de la mutación perpetua del plano. Las facultades perceptivas del sujeto de la narración entran en crisis, se deshacen las coordenadas que asocian el instante actual con los recuerdos. Esto se precipita cuando los protagonistas llegan a un punto crítico de su experiencia, y entran en un estado de disociación, a nivel personal, social y sensorial.

Este rasgo distintivo llevó a importantes desarrollos teóricos sobre un proceso de transparencia psicoanalítica en el neorrealismo operado en la coyuntura social mediante el trabajo de cámara. De alguna manera esto podría incluso satisfacer la expectativa planteada por Benjamin de “reproducir” en el cine al sujeto histórico, en la figura de una crisis. Proponemos aquí una perspectiva que difiere en algo de aquella que ve en el neorrealismo la facultad de documentar una época, o de capturar un momento en la vida de una sociedad en un registro óptico y sonoro puro.

No desconocemos la potencia de dicho enfoque ni prescindimos por completo de sus argumentos. La diferencia que proponemos es que, más que volverse documental, el neorrealismo reconfigura en ese quiebre de los nexos sensorio-motrices el curso dramático de los actos que pone en escena. La crisis de la imagen-acción, ese estallido de la inmanencia en las cualidades sensoriales del plano, desliga al desarrollo de la trama de los fetichismos de la industria cultural; y abre la posibilidad a que los sujetos representados tengan un peso propio en la temporalidad y la lógica de los sucesos en el relato.

En otras palabras, si el neorrealismo representa “lo popular” o “lo social”, esto no se vuelve un tópico, sino que se constituye en un sujeto colectivo con peso propio en el desarrollo dramático. Y si en un enfoque se rescata un valor

de uso de la imagen para la investigación en los campos de la psicología y la historiografía, aquí ponemos más atención sobre la emergencia de lo inmanente en el proceso de escritura y de estructuración del guion, en una potencial apertura formal que desafiaría a los elementos de autoritarismo que se identifican en la industria cultural a partir de los aportes de la Escuela de Frankfurt. Esto implicará, por fuerza, problematizar algunas de las definiciones que surgieron del mismo ámbito en cuanto los desarrollos estéticos que implican al neorrealismo, y las discusiones suscitadas por la cuestión de la representación de la realidad en la obra de arte.

El neorrealismo, contrario al cine de industria según la mirada canónica, habría sido el encargado de ofrecer un reflejo más “fidedigno” de la sociedad, libre de excesos mercantilistas; y con respecto a los “problemas”, discusión aparte, del realismo soviético, se llegaría a una resolución equivalente. Se redobra así una idea de representación y encuentra su caso paradigmático. Esta es una lectura que, según entendemos, prevaleció en buena parte de la crítica a través de los años y de la cual sugerimos la posibilidad, precisamente, de una “imagen negativa”.

En este punto cabe discernir por qué nos referimos a un fenómeno inscrito en la puesta en escena, en la mirada “individual” de un personaje en pantalla, que incide simultáneamente sobre la percepción de los espectadores al alterar las condiciones de su modo de recepción. ¿Estamos hablando de una experiencia colectiva del arte o de la representación de una “mirada” sobre la alienación de la experiencia?

Para responder lo anterior, debemos retomar la postulación de una *experiencia aurática* como frase que designaría el acontecimiento que vemos surgir en el Neorrealismo en el sentido de la negatividad antes señalada. Adoptamos el término *experiencia* remitiéndonos a la implicación que tuvo en la reevaluación dialéctica operada por Benjamin sobre su análisis de la poesía lírica de Baudelaire entre *París, capital del siglo XIX* y *Sobre algunos temas en Baudelaire* a raíz de los cuestionamientos efectuados por Adorno desde el año 1935 en su intercambio epistolar.

Como es sabido, Adorno apunta a una serie de procedimientos en los cuales Benjamin vincula determinados poemas de Baudelaire con acontecimientos históricos contemporáneos para deducir las fuentes de la

inspiración del poeta apelando a una crítica marxista de las formaciones sociales de la conciencia. Uno de esos casos se da durante el capítulo inicial del *París del Segundo Imperio en Baudelaire*, con el poema “Le vin des chiffonniers”, referido a la discusión parlamentaria por el impuesto del vino. Benjamin yuxtapone la figura del trapero con la del bohemio para iluminar una toma de conciencia respecto de la precariedad material de su época y de la experiencia de la pérdida de futuro, suscitadora de sueños vengativos atizados por el alcohol. Adorno objeta que estas asociaciones no van a fondo con su propio potencial dialéctico al ilustrar la consabida “relación entre sociedad y arte” de forma casi antojadiza.

Benjamin se aboca a partir de dicha crítica a una recomposición de su enfoque histórico y social; los resultados de dicho proceso se manifiestan en el texto *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), donde cobra un papel central el concepto de la *experiencia de los cambios en la capacidad social de percepción* expresada en la alegoría.

La alegoría ilustra el reconocimiento de una experiencia alienada, separada de sí misma por efecto ideológico de la mercancía. Esta intuición irrumpe a su manera en el cine con la crisis de la imagen-acción y el surgimiento de la imagen-tiempo. El ‘sujeto humano central’ del relato percibe repentinamente su separación respecto de su constitución histórica y su capacidad de incidir en el mundo. El protagonista ‘obrero’ percibe el quiebre de la representación histórica y el alejamiento de su posibilidad de inserción subjetiva en el devenir colectivo. La diferencia primordial es que aquí no se da de forma alegórica. El espectador es sorprendido por esta irrupción en la “cotidianidad” de su relación con el plano cinematográfico. En su contraste con las condiciones de recepción de la poesía lírica, lo colectivo en la recepción del cine se proyecta sobre la pérdida de lo colectivo en la mirada de los personajes.

“Deducción del aura como proyección sobre la naturaleza de una experiencia social entre los hombres: la mirada es respondida.”³

La lectura de los estudios sobre Baudelaire adelanta en algunos aspectos lo que observaremos en los films. La crítica ideológica en éste, traza una frontera. En

la *experiencia* del cambio en la percepción de la imagen, el espectador no intuye de forma directa “lo mismo” que veríamos que produce, en el plano diegético, la crisis, el cambio súbito en el personaje, síntomas de alienación. No ‘replica’, estrictamente hablando, la potencial ‘toma de conciencia’. En el mismo sentido, tampoco se manifiestan las condiciones materiales de producción como en la alegoría. Media, por así decirlo, ese carácter disperso y colectivo que señalábamos antes en la recepción del cine. El cambio de percepción se da en función de la rotura del ‘cómo sigue’ de la imagen, del descarrilamiento del modo por el que el constante fluir y mutar de la imagen se veía conducido según los códigos de la industria. Con esto cobra una nueva urgencia y voluptuosidad el “aquí y ahora” del cuadro; y se debilita, a nuestro humilde entender, la posibilidad de tomar a este último en su valor de documentación.

La indeterminación en primera instancia del emplazamiento dialéctico, además de la implicada porosidad entre acepciones de Aura de distinta cercanía en esto que postulamos como *experiencia aurática*, nos remite al lugar de las *constelaciones* en el trabajo epistemológico de Walter Benjamin sobre lo histórico, al que intentaremos aproximarnos más adelante. Vemos manifestarse a esta experiencia en un cambio en la imagen, que pasa de ser una muestra de la conducción de su mutar permanente intrínseco hacia su resolución ineludible en la reafirmación de la realidad social fetichizada a convertirse en el espacio de sus posibilidades inmanentes en un giro instantáneo en la percepción del espectador, suscitado por la articulación técnica en escena de un *vislumbramiento* de la experiencia determinada históricamente por la lógica de la mercancía y distanciada en su contingencia individual respecto de sus condiciones de inserción en un proceso colectivo de subjetivación.

Se precipita entonces - al trasponer la “costumbre” en la recepción del plano con el impacto de lo inesperado - un quiebre en el “siempre-igual” de una experiencia social signada por el tedio como se la caracteriza en los estudios sobre Baudelaire; una percepción “tomada por sorpresa” en la que la aparición de “lo posible” remita en alguna medida a ciertos rasgos del Aura extinguida en el sentido de “lo original”. Si para Adorno y Horkheimer el cine, en tanto fabricación en serie de la industria cultural, constituye el perpetuo escamoteo de sus propias promesas, siendo cada largometraje algo así como un sobredimensionado *trailer* de sí mismo, en la “experiencia aurática” que

postulamos, los personajes cargan con el incalculable peso de la contingencia histórica para devolver al plano la plena potencialidad de sus posibilidades inmanentes. Pero estas últimas postulaciones habrían de ser evaluadas en una investigación de alcance incomparablemente mayor.

El elemento aurático que opera en la correlación “*distracción y pericia*” postulada por Benjamin puede comenzar a evidenciarse en discusiones seguidas posteriormente por Adorno y plasmadas en el ensayo *Transparencias Cinematográficas*. Adorno pondera en la producción de Charles Chaplin una admirable prueba en contra de toda formulación rígida y generalizada sobre lo que corresponde específicamente al cine en cuanto técnica. Si bien Adorno no plantea específicamente en el caso de Chaplin la aparición de un “elemento aurático” en el interior de la imagen fílmica, sí apunta a la indistinción entre la técnica inmanente de la obra y sus medios de reproducción como supuesta regla general del cine a problematizar. Es decir, apunta a refutar la generalización respecto de la desaparición del Aura como elemento primordial y definitorio de la imagen cinematográfica: ‘este hecho es el emblema distintivo, y la posibilidad constitutiva, del cine, a su vez que con el cine se erige la extinción del Aura como signo de una época’. A partir de esta objeción, y de sus repercusiones, se perfila para el cine una *chance*, un resquicio, para actuar contra las tendencias regresivas de su tiempo. Y *no*, precisamente, por alguna especie de revaluación nostálgica de las intermediaciones jerárquicas en el contacto con la obra - aunque en esto baste remitirse al artículo citado - sino por la instancia *racional* que se logra introducir al abrir brechas en las generalizaciones. Esto entra en diálogo con el mismo “disfrute visual y emocional”⁴ de la conciencia activa en la recepción postulado por Benjamin, aludiendo al desarrollo creativo de diferentes medios para darle lugar. Adorno valora especialmente en el cine de Chaplin los procedimientos por los que se busca la *risa* del público. Encuentra allí una *praxis* del desborde afín a lo que necesita el pensamiento para “descargarse el peso de lo fáctico” y, en virtud de ello, mutar la “mera reproducción del ser” por su “determinación... a la vez estricta y libre”⁵. Y, como todo desborde, contiene el inicio de una demanda por reglas nuevas, trazadas con seriedad de acuerdo a una serie de necesidades *firmemente diferenciadas* de la totalidad empírica cuyos muros ha derribado; como dice al respecto la doctora en Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona, Marina Hervás Muñoz:

“La risa en Chaplin no es exactamente divertida: no cabrá nunca en las grabaciones enlatadas. Es una risa nostálgica, como la de aquellos que suspiran mientras miran fotografías antiguas pensando en lo que la vida puso ser y no fue. La diversión que propone la industria cultural es moderada, petrificada. Un exceso de placer no sería rentable. Todo el placer industrializado es limitado, si no, no cabría renovación y, por ende, no habría nuevos productos. El carácter regresivo del cine firma la paz con un mundo desencantado, que se rinde en la búsqueda de la utopía que emerge de la crítica.”⁶

Adorno evalúa el trabajo de Chaplin en su grado de *inmanencia*, en tanto que despliega un pensamiento que sólo es posible en la realización cinematográfica. El hacer cine descubre lo que le es inherente en la destilación de una imagen enigmática, en su carácter demoníaco frente a todo prejuicio y domesticación de la *poiesis*. La pérdida del Aura es un fenómeno comprobable; pero al hacer obra, el trabajo estético encuentra la posibilidad de abordar ética, firmemente su relación con todo hecho de la realidad fáctica. Y esto implica entre otras cosas no conceder a la mistificación de los hechos como anunciadores de una fatalidad: “el cine sólo puede hacerse en la perspectiva de su mecánica reproductiva porque *tal es el curso de los hechos*”; “no se puede escapar al realismo como destino único del cine en su construcción estética, porque así fue determinado *por la realidad* de la que surgió”. Si el trabajo estético prospera en la medida en que vence la obligación de reproducir la totalidad empírica, no puede valerse de ella para buscar pretextos de caer en la complacencia y pretender que esto se justifique por una teoría de “su origen”. Adorno es lo bastante sugestivo al indicar que lo que creyeron ver los críticos teóricos en Chaplin era un “desconocimiento”, una suerte de ingenuidad compensada con desparpajo y fortuna de artista; creemos en todo caso que eso podría ser sintomático.

La afinidad que planteamos sobre dicha postulación reside en la posibilidad de formular distintos modos de resistencia frente al modelo institucional de subjetivación en el arte. La industria formula personajes como moldes de experiencias fijas, prefabricadas de modo que el curso narrativo deviene en el espectáculo de un ‘rellenar’. Desde el comienzo de la narración todos los acontecimientos se encuentran subordinados al ‘ofrecimiento’ de una

figura al espectador frente al cual este reaccionará conforme a los parámetros establecidos de consumo. En el neorrealismo se deshace el 'molde' de manera tal que el protagonista queda librado a una experiencia en la cual la relación con sus propias necesidades y expectativas toma un carácter dialéctico.

Sujeto y estructura narrativa

La identificación con una determinada imagen del devenir propio pierde mecnicidad. El detalle de sus actos en el marco del relato deja de ser meramente "decorativo" para incidir más profundamente en la estructuración de la obra. Como consecuencia, se va haciendo más difícil 'digerir' normativamente, por medio del montaje, el significado de los acontecimientos en que se manifiesta la mirada. Pero es justo en este punto donde la cuestión del 'realismo cinematográfico' nos pone en una situación incómoda con los autores que nos permiten pensar la posibilidad de una 'imagen negativa'. Encontramos la siguiente postulación de Adorno sobre los "efectos" de montaje:

*"La tecnología del cine desarrolló una serie de recursos que van en contra del realismo inherente a su proceso fotográfico, como el plano desenfocado (semejante a aquel uso industrial de la fotografía superado hace tiempo), los encadenados y, también con frecuencia, los flash-backs. Ya es hora de reconocer cuán estúpidos son estos efectos, y de enfrentarse a ellos. Hay otros recursos parecidos que tampoco se basan en las necesidades de cada producción particular, sino en meras convenciones. Avisan al espectador del significado de algo, o de aquello que tiene que añadir a lo que excluye el realismo cinematográfico de por sí."*⁷

Entonces, ¿por qué denominar "aurática" a dicha apertura a la experiencia del sujeto narrativo? A grandes rasgos, Benjamin no caracteriza el Aura en la obra de arte como una "experiencia" atribuible a un sujeto sino más bien como la "cualidad" de un objeto, cuya desaparición podría registrarse, en todo caso, en un cambio en la relación entre la obra y el público. Más adelante,

experimentaremos con otras acepciones del Aura, particularmente aquella a la que se atribuye cierta “devolución de la mirada” de parte del objeto. Potencialmente, esto nos permitirá hablar de sujetos configurados “al interior” del cuerpo de la obra, en intercambio ontológico con la subjetivación espectral. Pero ante todo pongamos en consideración las ambivalencias que atravesaron la caracterización del Aura, y con ella al propio objeto artístico.

“La “obra de arte autónoma” de avant-garde que Benjamin parecía considerar ilusoria, mágica, y aurática (y por lo tanto, contrarrevolucionaria), era descrita por Adorno como menos sujeta cada vez a tal efecto, gracias a la autoliquidación técnica del aura a través del desarrollo inmanente de sus propias “leyes formales”. Citando a Kafka y en particular a Schoenberg, subrayaba que los artistas de este arte aparentemente hermético los estaban convirtiendo en un trabajo técnicamente planeado, y que este proceso inmanente estaba disminuyendo las características míticas, fetichistas, de la producción de avant-garde. Por aislado y cosificado que pueda estar en la división alienada del trabajo en la cultura capitalista (que crea un abismo entre el arte “serio” y el arte “popular”) el arte “autónomo” yuxtapone dialécticamente este elemento mágico a algo aproximado a un “estado de libertad” donde un producto revela cómo se “produce y hace conscientemente”⁸

El surgimiento de la inmanencia que proponemos en el neorrealismo, en una analogía parcial con lo que describe Adorno en la música y literatura “autónomas”, no se encuentra ya ligado específicamente a la planificación técnica de la obra. No pone al neorrealismo en la categoría de vanguardia: establece una yuxtaposición dialéctica del contenido con la forma que a su vez pone en cuestión las leyes de organización técnica de la obra. El elemento mágico que menciona Adorno no está dado en este caso por un hermetismo formal de la obra sino por la mirada del protagonista respecto de su propio devenir, es decir un componente del espacio diegético en la obra que genera nuevas exigencias formales por fuera de los parámetros de la industria cultural y en dirección contraria a su tracción regresiva.

Aura y Negatividad

A lo largo de la obra de Walter Benjamin los desarrollos teóricos del aura se entrelazan en diversos textos con los imaginarios de la mirada, del espacio urbano, sus recorridos y sus escombros. En las películas de De Sica que estudiamos se erigen imaginarios a los que podemos yuxtaponer temáticamente con tales problematizaciones, para ahondar en una posible fuente de resonancias.

Nuestra principal inquietud es la experiencia aurática, como ámbito de iluminación de la inmanencia en la obra bajo una serie de parámetros y condiciones concretos. Para darle nitidez a nuestra identificación del correlato y sus fenómenos entre la teoría y las películas, implementaremos otras categorías “accesorias”, esto es por el modo “práctico” en que pretendemos introducir las en nuestro estudio.

En lo que respecta a las posibilidades dialécticas de las ambivalencias en el proceso de declinación del aura, nuestra investigación buscará una complementación en los esfuerzos de Adorno para elaborar una dialéctica negativa del arte frente a la dominación cultural. Una de las categorías de la dialéctica negativa de Adorno en que intentaremos apoyarnos de modo “complementario” será la del *tener-fortuna*, como veremos más adelante a partir de una investigación de Christoph Menke. Consideramos que las potencialidades del desarrollo del sujeto en el neorrealismo inciden en una resistencia formal frente a la aniquilación precisamente de la expresión subjetiva impuesta por los modos de conformidad de la industria de la cultura.

Planteamos el concepto de *experiencia aurática* como un fenómeno que se produce al interior de la obra y que pone de manifiesto la formulación de una distancia, experimentada por el sujeto narrativo respecto de un objeto, para el caso el proceso colectivo de lucha contra la miseria y la opresión. Casi como un reverso del valor de culto que implica el Aura, este fenómeno pone a tal distanciamiento en su dimensión histórica, e ilumina los desafíos concretos con que se enfrenta el sujeto para la restitución de la solidaridad y de su dimensión colectiva. Buscamos llegar a este concepto a través de una problematización de las discusiones teóricas que recorreremos a partir de las secciones a continuación.

En la misma línea de argumentación, ubicamos al cine neorrealista en un *ocaso de la modernidad*, en virtud de su ensayo de una nueva firmeza para el terreno de la expresión del sujeto individual en las condiciones propias de su tiempo, resistiendo la disolución en los espacios comunes de la lógica de consumo que proyecta y reproduce la dominación cultural. Esto implica una discusión compleja respecto de la relación entre la obra y el tiempo, y conlleva problematizar determinadas nociones sobre el realismo y su devenir histórico.

El proceso aurático que buscamos comprobar en los procedimientos técnicos y narrativos ejemplificados en los films de De Sica parte de la experiencia de un sujeto individual, representado en la figura del protagonista, y su choque con la disolución de los vínculos históricos. En tal sentido cabría distanciar comparativamente nuestros objetivos respecto de otras perspectivas teóricas que ponderaron aspectos fundamentales del neorrealismo, como la de Siegfried Kracauer, que planteaba el carácter propio de lo cinematográfico como la capacidad de producir un registro técnico del movimiento del mundo a partir del cual podrían extraerse evidencias para un perfil psicológico de la sociedad de su tiempo. Destacó la captura en el film de ese constante intercambio social que fluye a través del plano, cuya materialidad elemental se preserva para una observación microscópica.

Robert Stam identifica el punto más álgido de esta discusión teórica con una etapa del desarrollo de la crítica cinematográfica en la cual la preocupación consistía en esclarecer la “esencia” del cine desde un enfoque semiótico:

“Los medios mecánicos de reproducción fotográfica, tanto para Kracauer como para Bazin, aseguraban la «objetividad» esencial del cine. Que el fotógrafo, a diferencia del pintor o el poeta, no puede trabajar con la ausencia de un modelo, se suponía que garantizaba un nexo ontológico entre la representación fotográfica y lo que representa. Puesto que los procesos fotoquímicos implican un nexo indéxico entre el analogón fotográfico y su referente, la cinematografía aporta un impecable testigo de «las cosas tal y como son». Pensadores tan diversos como Panofsky, Kracauer, Bazin y Pasolini destacan al cine como un «arte de realidad» e incluso Metz, en su trabajo temprano, contrastó el signo lingüístico

«arbitrario» e «inmotivado» con la imagen fotográfica «análoga» y «motivada».”⁹

El proceso inmanente que buscamos comprobar propone al sujeto narrativo no como la relevación de una evidencia historiográfica, sino como el desenvolverse de una experiencia entre los contenidos fácticos de su propia época. Lo que se busca combatir de la cultura comercial es la instrumentalización del mundo y la perpetua estafa a la búsqueda de un “alivio” en el arte del sujeto escindido y alienado por la lógica del capitalismo en que está inmerso. En ese sentido, nuestro enfoque se aproximará necesariamente a las exigencias de Adorno respecto de la seriedad en la politización del arte.

Autonomía y Aura en el Neorrealismo

La implicación del concepto de aura en este proceso resulta decisiva en un modo que podemos ilustrar a partir del siguiente pasaje en Lunn:

*“Adorno afirmaba en su carta a Benjamin que su amigo había exagerado el carácter técnico del “arte dependiente”, mientras subestimaba el del arte autónomo. El montaje y otras técnicas avanzadas se usan muy poco en las películas; “más bien, se construye por todas partes la realidad con un mimetismo infantil y luego se “fotografía”. Si algo tiene un carácter “aurático” es el cine, escribió Adorno, y lo tiene “en un grado extremo y altamente sospechoso”. En cuanto a su recepción, las risas del auditorio en una sala de cine están “llenas del peor sadismo burgués”. La teoría de la distracción es seductora, pero a Adorno le parecía particularmente poco convincente.”*¹⁰

Lo que se discute, entonces, es la pretensión de que la tecnología y la divulgación aniquilen por sí solas el Aura. En ese trayecto, Lunn recupera la cita de Adorno: “En una sociedad comunista se organizará el trabajo en tal forma que la gente ya no tenga necesidad de estar tan cansada y embrutecida que requiera una distracción”; y a esto se contrapone la posibilidad de que una experiencia

aurática en el interior de la obra erosione una recepción aurática de la obra hacia su exterior, en palabras de Adorno una “autoaniquilación” aurática. La experiencia aurática del sujeto en el neorrealismo no lo distancia del público de modo fascinante y por consecuencia distractivo, sino que lo hace tomar distancia de sí mismo, este sujeto se abre a su propia existencia. La recepción que esto produce no es fascinada, sino que exige una atención consciente y activa. Debido a que los resultados de las acciones no son de por sí predecibles dentro de un código institucional preestablecido, el espectador puede reaccionar de modo espontáneo ante tales acciones. Esto sería imposible si en la mirada hacia delante del protagonista, vislumbrando los distintos caminos posibles de abrirse, no operara un encantamiento, una impresión aurática de distancia, con la que recaería en un pesimismo paralizante o en un optimismo instrumental.

Esta ‘des-automatización’ de las identificaciones subjetivas planteó demandas que se emergieron en la etapa de producción de los films analizados. La famosa opción de De Sica por un intérprete no profesional para el papel protagónico de *Ladri di Biciclette* se nos antoja menos como una apuesta naturalista en busca de una representación más convincente de un trabajador en la pantalla que una forma de desarrollar la distancia del personaje trabajador con su acoplamiento a una imagen pre-digerida del arquetipo de trabajador. El intérprete se enfrenta a la tensión de representar el papel que la sociedad espera que represente en su vida diaria, en un procedimiento que no caracterizaríamos como estrictamente ‘brechtiano’.

Subjetividad y fetiche en la recepción del arte

Para que el personaje en pantalla no se convierta en un fetiche de la alienación social reproducida por el capitalismo, debe presentar en la forma en que se constituye subjetivamente una resistencia frente a los procesos culturales de cosificación que traducen toda experiencia en una reafirmación de la supresión de la conciencia histórica. El falso disfrute masoquista que denuncia Adorno en el consumo de los productos de entretenimiento, acostumbra a los espectadores a aceptar la instrumentalización de su propia experiencia mediante dramatizaciones de modelos de conducta que responden a necesidades planteadas racionalmente (de acuerdo a su situación particular entre los circuitos

de la mercancía) y proceden mecánicamente. El espectador obtiene del “perfil psicológico” de los personajes una evasión momentánea frente a la insatisfacción perpetua de la racionalización de sus instintos y aspiraciones. En su vida cotidiana nunca llega a identificarse del todo con las formulaciones del deseo instrumental que se le imponen, y en consecuencia nunca está a la altura de las exigencias competitivas del proceso de intercambio; en el personaje “fetichista” encuentra la totalidad psicológica que lo evade, y en ello una confirmación de que la falla no está en el “sistema” sino en sus propios esfuerzos de adaptación. El “sujeto supuesto deseado” de la psicología lacaniana se constituye como el modelo al que debemos aspirar racionalmente, y una vez que logremos imitarlo podremos “actuar” verdaderamente dentro del circuito competitivo y entonces sí aspirar a resultados satisfactorios. Como señalan Adorno y Marcuse, no es suficiente que la obra de arte presente contenidos de política o de denuncia explícita, si reproduce las *formas* del sometimiento material.

“Una de las más firmes verdades del capitalismo es su empeño por eliminar del individuo la consciencia histórica y convertirse así en el mundo natural del hombre; de esta forma se niega «la diferencia entre posibilidad y actualidad como vehículo de la libertad humana que aspira a realizar sus potencialidades». Se escamotea cualquier otra forma de existencia distinta del modelo elaborado por el individualismo burgués degradado. Se niega, en breve, la posibilidad marxiana del hombre entero. Con ello, sostiene Marcuse ya en 1929, el capitalismo aparece como «una catástrofe de la esencia humana» puesto que exige la abolición de las condiciones--que harían posible la revolución.”¹¹

Ante todo, la posibilidad de una constitución estética de la subjetividad que resista las formas de la cosificación implica la promesa de una forma distinta de disfrutar el arte; en otras palabras, que la falsa sublimación del sometimiento y el daño auto-infligido no obturen un único horizonte posible de la experiencia estética. Si la “dinamita de décimas de segundo” de las técnicas de reproducción de la obra puede hacer volar los recintos de reclusión de la estética burguesa, deberá tener por su parte el goce la capacidad de destruir los programas de

“configuración y formalización de la vida” que comienzan en el ordenamiento jurídico y se continúan en la estética, como señala Federico Galende. Y le toca a la crítica encontrar, en la dispersión melancólica de sus herramientas, la matriz de legibilidad en que se destaquen en toda su mortificación las demandas y en toda su vivacidad las impurezas de una obra.

Cuando hablamos de cine, podemos comenzar a buscar tales demandas en lo que refiere a un intercambio entre quien *mira* y quien *protagoniza*. Al entablar una relación no fetichista con la recepción de las acciones del personaje, el espectador podría eximirse de fijar su atención en el desarrollo de la historia de acuerdo a la expectativa de ver corroborados los parámetros de conducta fijados anticipadamente que se dan en el cine comercial. Dicha expectativa, como observamos, se funda en una alienación de los impulsos que conduce al individuo a reproducir en su propia conciencia los mecanismos de la opresión cotidiana.

La imagen-tiempo

La negación del mundo instrumentalizado requiere la resistencia frente a la supresión del individuo que la cultura fetichista encubre bajo la pretensión de una supuesta “liberación” de lo reprimido, como señala Adorno en el consumo domesticado de música “popular”. Para Adorno, la temporalidad es “un aspecto decisivo de la experiencia individual”¹². Esto último, según proponemos, puede ser pensado en relación al desarrollo del concepto de imagen-tiempo, que Gilles Deleuze relaciona estrechamente con el neorrealismo, como la corriente cinematográfica a partir de la cual se consolidó dicha categoría de imagen.

La puesta en crisis de los nexos sensorio-motrices que emerge en la experiencia de la imagen-tiempo, y que nos acompañará en el curso de los siguientes párrafos, da lugar a la expresión visual de urgencias y presiones psicológicas atravesadas por el individuo en relación a la materialidad de su situación social. Esto hace surgir medios cinematográficos objetivos radicalmente nuevos, de forma similar a como se produjo la “terminación y la inversión simultánea del individualismo romántico” en la música de Webern, Schoenberg y Berg.¹³ En este sentido se podría establecer una analogía entre

las irrupciones de la imagen-tiempo y las técnicas musicales expresionistas de la disonancia, la politonalidad, y afines.

En el contexto del capitalismo tardío, la puesta en diálogo entre una vanguardia artística de carácter “hermético” y una corriente cinematográfica visiblemente más accesible para un público de masas, podría aportar al pensamiento de otra cuestión que preocupaba a Adorno y que consiste en la separación entre el arte de vanguardia y el popular. Para Adorno, ambas son “mitades separadas de una libertad integral, la que sin embargo no pueden alcanzar”¹⁴, es decir que, de producirse un cambio (radical, no obstante) en las condiciones materiales, dicha separación habría de verse correspondientemente modificada o superada en alguna medida. Esta posibilidad se ve acentuada en el notorio desequilibrio con que Adorno llevó a cabo su incansable evaluación empírica del desarrollo cultural histórico: si bien su indagación teórica estaba firmemente fundada en el anhelo por el fortalecimiento de la autonomía estética, es preciso observar que sus percepciones estuvieron en muchos casos “nubladas por un provincialismo etnocentrista de alguien educado en alguien educado en las tradiciones de la alta cultura europea e incapacitado para ver mucho más allá”.¹⁵

Sobra insistir sobre la preponderancia con que incidirán en nuestro estudio las categorías del análisis llevado a cabo por Deleuze. Con el propósito de dilucidar la primera parte de nuestro interrogante, centrado en la constitución de la subjetividad, ensayaremos una modesta aproximación al territorio en que la teoría psicológica se pone en contacto con la crítica ideológica. Slavoj Žižek dedicó numerosos estudios a la incidencia del fetichismo en la cultura contemporánea; en el presente estudio intentaremos esclarecer, parcialmente y ateniéndonos a los propósitos ya establecidos, la implementación de conceptos freudianos por Adorno en el desarrollo de la negatividad estética. Esto último resulta para nosotros de particular interés, teniendo en cuenta la discusión que pone de relieve Lunn sobre las influencias “jungianas” manifestadas por Benjamin en una instancia clave de la discusión sobre el papel del fetiche en la desaparición del aura, y oportunamente discutidas por Adorno¹⁶. Y en nuestra adopción de dicho problema resultará imprescindible poner en la perspectiva de su discusión el tratamiento que hace Benjamin del *shock* en la teoría freudiana por su efecto en el sistema sensorial, instrumental en la conceptualización del

Aura y su decaimiento. La oposición a concebir el fetiche como un “hecho de la conciencia” que nos devolvería a una etapa de colectividad reprimida¹⁷ nos resulta necesaria para comprobar los alcances de nuestro distanciamiento respecto de perspectivas “kracauerianas” sobre el neorrealismo, donde juega otro papel la contingencia individual de la subjetivación.

Constelación y sujeto

En vistas a relacionar los estudios las tres películas entre sí, y extraer puntos en común entre los sujetos examinados en cada una en vistas a interpretar la subjetivación en el Neorrealismo, indagaremos en el concepto de las “constelaciones” de pensamiento. Este concepto fue introducido por Benjamin en sus investigaciones sobre la epistemología de la historia, y creemos que sus intercambios con Adorno al respecto de su implementación dialéctica pueden aportar a la lectura que buscamos.

Se manifiesta en ambos autores una visión crítica del desarrollo lineal de la historia, en oposición a las normativas formales que se sustentan en una atracción cosificada del interés del receptor por los eventos históricos. En las tres películas que analizamos, *Ladrones de Bicicletas*, *Milagro en Milán* y *Umberto D.*, los protagonistas atraviesan una serie de transformaciones subjetivas explícitas, en contraposición los contextos de miseria y descomposición social en que se ven arrojados. Sin embargo, al plantear que sus experiencias se desarrollan históricamente de forma autónoma, y no como mera ilustración de un entorno social y psicológico, se formula la resistencia a tomar los rasgos “reconocibles” de dichos contextos históricos de situación como constitutivos de una linealidad de sentido preconcebida. Esto ilumina una construcción de sentido que opera mediante la yuxtaposición de los fenómenos con la conciencia a la cual se presentan, formando constelaciones. Lunn describe cómo surge este método en Benjamin:

“Las “cosas”, los fenómenos concretos de la historia, son sin quererlo “estrellas” con las que construye el crítico una “constelación” histórica yuxtaponiendo lo que antes había estado aislado; en el proceso, tales

objetos del pasado se “redimen” mediante las intervenciones creadoras de verdad del presente. Al construir las “Ideas” que dan significado a los fragmentos, los detalles minuciosos, y las citas que encontramos, el crítico renueva a través de la memoria el modo primordial de aprehensión de las palabras como algo simbólico y no comunicativo. “En última instancia, ésta no es la actitud de Platón – comentó Benjamin – sino la actitud de Adán”, el edénico asignador de nombres.”¹⁸

La adopción y los subsiguientes desarrollos por parte de Adorno de la perspectiva histórica de “constelaciones” inaugurada por Benjamin resultan de interés para llevar a cabo una observación o crítica inmanente de la narración y la relación entre sujeto narrativo y contexto histórico.

Para una crítica sensible a lo inmanente, consideramos el peso del detalle en el desarrollo estructural; buscamos el fenómeno (estético) donde no es reducido a “su” concepto racional en el sentido instrumental, sino alumbrando una “totalidad en ausencia” en el sentido benjaminiano del detalle.¹⁹ Que en el neorrealismo el sujeto se encuentre e interactúe con una diversidad de “particularidades” no lo diferencia por sí mismo de otras corrientes del cine narrativo, incluso de algunos casos del cine de género. Lo inmanente destella aquí en que dichos fenómenos no cumplen un papel “simbólico” respecto de una interioridad psicológica pre-digerida y cosificada; en el mismo sentido el detalle no funciona como decoración dentro de una estructura que repite los parámetros de un “estándar” determinado, sino que entablan una relación dialéctica con el sujeto que se desarrolla históricamente. Benjamin hizo resaltar con mayor énfasis los rasgos del Barroco que permitían trazar hacia la época de la reproductibilidad técnica una potencia de la ruina y del fragmento iluminados en el detalle para la “politización del arte”.²⁰

Sería un despropósito tomar precisamente estas consignas y pretender encontrar en virtud de ellas una vinculación entre el Barroco y el Neorrealismo referenciada en un correlato de corte canónico. Por el contrario, nuestra intención es mostrar cómo se expresan en los sujetos retratados por el Neorrealismo estremecimientos en que la “totalidad” ve reflejada una vez más y restallada su ausencia. Veremos en nuestro estudio qué elevados conceptos se ausentan de los films de De Sica, y cómo se transforman los contenidos de la historia.

La estructura del sujeto histórico se erige en una imbricación hermenéutica con la “miniatura empírica” de lo real. Al encontrarse, asumen el peso de una presencia material y temporal que no encuentra “un significado fijo que se encuentre ya detrás de la cuestión”, como organizado de antemano por una conciencia de carácter providencial, “sino que la ilumina en forma repentina y momentánea, y la consume al mismo tiempo”²¹. La subjetivación implicaría entonces para el “individuo” un no-evadirse de la propia conciencia de las amenazas que se presentan; lo que está en juego en última instancia es la posibilidad de negar un mundo de sentido “ya instrumentado” sobre el cual recaer (y en esto incluimos la pretensión en parte “junguiana” de un ego colectivo y ancestral reprimido) en el instante crítico en que la presencia material destella como peligro.

Encontramos en un reciente estudio de Mariana Dimópulos una puesta en relación entre la idea de lo *particular* y el advenimiento de un *mundo mesiánico* que resultaría de gran ayuda para exponer nuestra propuesta sobre el sujeto. La autora señala que, atendiendo a las conversiones en la inquietud de Benjamin por el sujeto moderno, con tal advenimiento “*todo podrá ser contado, sin apelar al mecanismo viciado del universalismo, que solo se constituye en tal dejando afuera lo espurio, como en el etnocentrismo de Hegel y otros historiadores de Occidente, que construyeron esa totalidad falseada*”. Nos situaremos en tal enfoque para entender cómo se problematiza la relación entre el conflicto social y el concepto de “desarrollo histórico”, tratando de apreciar el modo en que se retratan los fenómenos colectivos en las películas que nos ocupan, en situaciones tanto de ebullición, como de sosiego, o de decaimiento.

Por decirlo algo apresuradamente, el neorrealismo ‘hace la diferencia’ en el momento en que renuncia a diluir la aparición de aquellos elementos que en el curso de la narración parecieran ‘no cerrar’, mediante facilismos de compaginación como los que impugnaba Adorno. Allí es donde irrumpe la imagen-tiempo, y con ella un despertar de la conciencia del personaje a un nuevo mundo de *encuentros táctiles* con las miniaturas de lo real, y con ella a su vez una revuelta de resplandores y opacidades en el horizonte de su experiencia. Los segmentos de la obra, las escenas y secuencias que se suceden durante el curso del relato, adquieren un grado de autonomía respecto de la linealidad sintagmática de la narración, desde el momento en que la significación que les

corresponde deja de reducirse a un concepto. El presentarse de cada conjunto de fenómenos cobra una *actualidad* de carácter autónomo; el tono y la ambientación de cada situación escénica alcanzan una estatura no utilitaria e interpelan al espectador.

Constelación y estructura

El aura en el horizonte de la experiencia en el Neorrealismo no le promete al receptor nada de lo que tiene que ver con las identidades cosificadas con las que lo tienta la industria cultural, prometiéndole un alivio de su escisión subjetiva. El individuo que atravesará el proceso de su propia historia en la obra será necesariamente *otro*, y no estará allí con el propósito de corroborar los supuestos de la cultura “masificada” en la cual el receptor intenta integrarse cotidianamente, ni para ofrecerle el espectáculo de un modelo mecánico de causa y efecto que lo reconcilie momentáneamente con su propio fracaso de competitividad.

Si se toman a primera vista los protagonistas y las líneas argumentales de las tres películas que motivan el presente estudio, se podrían esbozar algunas impresiones preliminares. Por dar un ejemplo, en lo que se refiere a la expresión individual de sufrimiento y disonancia cognitiva en un entorno social de condiciones críticas, *Umberto D.* pareciera representar el caso más nítido; del mismo modo, pudiera parecer que *Milagro en Milán* ejemplifica casi todo lo contrario. Pero estas impresiones, que pueden resultar válidas a cierto nivel de la lectura sintagmática, no siempre se corresponderán estrictamente con nuestra búsqueda del lugar de lo inmanente en la estructura narrativa. Con esta premisa, la construcción de sentido (y de pensamiento histórico) por *constelaciones* nos acompañará a adentrarnos en una espesura de carácter contraintuitivo.

Para indagar sobre la condición de este sujeto que se desarrolla “históricamente” en el neorrealismo, es preciso establecer el contexto filosófico de dicho tópico. La concepción del sujeto propiamente dicho se vincula con su dimensión estética a partir de la lógica de una determinada época, que según corresponde a las fechas de producción de los tres films analizados, así como a su ambientación diegética y a los antecedentes inmediatos de la corriente cinematográfica que suscriben, caracterizamos como “fines de la modernidad”. El filósofo Gianni Vattimo nos brinda las siguientes definiciones:

“Desde el punto de vista(...) de Nietzsche y Heidegger, la modernidad se puede caracterizar... como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva “iluminación” que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los “fundamentos”, los cuales a menudo se conciben como los “orígenes”, de suerte que las revoluciones... de la historia occidental se legitiman por lo común como “recuperaciones”, renacimientos, retornos.”²²

El sujeto narrativo en el ocaso de la modernidad

En términos de estructura narrativa, una caracterización de los personajes que se aferre a los parámetros ‘modernos’ de la esencia del sujeto estructuraría la narración de acuerdo a un ‘reencuentro’ del personaje con una verdad que le es propia; que funciona desde el comienzo del relato como el “fundamento” que impulsa sus acciones y que se manifiesta en el desenlace con la aparición de un “origen” maternal o mítico, de modo tal que la narración cobra en su conjunto el aspecto de una revolución simbólica y formalmente unitaria. Según proponemos, el neorrealismo abre el camino hacia nuevas formas de constitución del sujeto narrativo; en tal sentido, apelamos al criterio de la crítica frankfurtiana: que la reproducción en serie de una narrativa basada en el antes mencionado ‘reencuentro’ responde a una lógica de la opresión. Por consiguiente, de comprobarse ciertos fenómenos inmanentes a la constitución del sujeto en el neorrealismo que sustenten nuestra lectura, podría interpretarse que se operan allí ciertas formas de “resistencia”. La analogía se emplazaría entonces entre los modos de persistencia de las doctrinas ontológicas modernas y los mecanismos culturales de alienación. Sin embargo, esta relación impide plantearse de modo sencillo, en buena parte debido a las fricciones que pueden existir entre los enfoques adoptados por los autores que tomamos como referencia para tratar ambas partes de dicha problemática. Antes de abordar ese punto específico de la cuestión, retomemos la exposición de Vattimo sobre los fines de la modernidad, conservando la analogía propuesta como una “ilustración al borde” hasta encontrarnos con el punto en que Vattimo plantea la discusión de modo más explícito.

Imagen-tiempo y fundamento ontológico

La puesta en juicio de la noción del fundamento, que se señalaba en la cita previa como central a la lógica de la época moderna, exige a partir de Nietzsche y Heidegger un pensamiento que pueda sustraerse a conceptos de “superación” y “desarrollo”, entendidos entonces como formas de dirigirse al acceso al fundamento por el pensamiento²³. Según Vattimo, la motivación propia de dicho cuestionamiento reside en que la filosofía contemporánea comienza a postular un debilitamiento de los fundamentos y estructuras estables, mientras que subordina al pensamiento a la necesidad de alcanzar eventualmente “certezas que no sean precarias”²⁴

En la irrupción de la imagen-tiempo, los fenómenos con que se encuentra el protagonista de la narración se sustraen de la representación simbólica de un determinado estadio dentro del curso narrativo hacia el acceso al fundamento. El carácter simbólico de las contingencias se ve debilitado: ya no representan tanto un antagonismo que haya de ser “superado” para acceder a una verdad de acuerdo a las motivaciones y el “carácter” del sujeto. Se debilita asimismo el “suspense” entendido como juego de relación de fuerzas que se imprime en el ritmo de la narración de acuerdo a la medida en que el protagonista accede a un determinado conocimiento objetivo sobre los antagonismos que se presentan.

Debido a que la objetividad de los fenómenos está desprovista de un fundamento simbólico que indicaría “qué” es lo que se daría a conocer sobre la relación de fuerzas de acceder a su conocimiento, su amenaza se vuelve *actual* y ya no es posible hacerle frente sino a través de la interpretación. En otras palabras, el ser del protagonista se encuentra “en su evento”: no puede diferir los peligros a lo que estos significan.

Hasta ahora no parecería haber mayores dificultades en esta caracterización fenoménica de la imagen-tiempo. Sin embargo, aquí es preciso subrayar que nuestro desarrollo de esta cuestión se encuentra supeditado a los alcances del pensamiento concreto sobre las películas de De Sica. Por ejemplo, ¿Es posible afirmar que la imagen-tiempo se presente para Toto de *Milagro en Milán* de la misma forma que para Antonio de *Ladrones de Bicicletas*? En este sentido resulta oportuno señalar que aún en los casos en que la crisis de la

imagen-acción se puede visibilizar con una mayor nitidez, el “debilitamiento del símbolo” antes mencionado se da como un proceso, ligado por su parte a las condiciones históricas del trabajo sobre las instancias concretas del *craft* cinematográfico tales como la escritura de guion y las técnicas de montaje. Si bien la forma de la experiencia que se transmite al espectador es novedosa y distintiva, y se da en una ruptura de las categorías de imagen que es propia del neorrealismo, la organización técnica de la obra en su conjunto no se puede desligar de una sola movida de los modos y las condiciones históricas de su producción.

Siguiendo el recorrido de las investigaciones sobre la imagen-movimiento y la crisis de la imagen-acción podemos identificar numerosos casos antes y después de las películas analizadas en que la potencia fenoménica de la imagen obtiene la potencia de desbordar la reducción al concepto; Hitchcock describe así la planificación previa a la escritura de sus guiones, privilegiando una “ocurrencia” visual de carácter plástico en torno al cual se erige y confecciona la trama narrativa. Asimismo, la subjetivación se estremece con la ampliación de detalles y objetos en miniatura que desbordan el campo sensorial y cognitivo rompiendo la cadena lógica. La atención hipnotizada se produce reiteradamente bajo el efecto de shocks de impotencia o de culpa, arrojando al protagonista a un estado de ensueño que es como el campo espacio temporal que recorren, cómo sonámbulo, asombrado por la liberación de las ansiedades y los impulsos en su ligamiento con el significante. Las voces y las caras, desprendidas de su torso, asedian demoníacamente a los nervios y un verdugo invisible con el “fuerte aroma del pecado original” le arranca al plano subjetivo su eje cervical. Es la euforia de un ajuste de cuentas en que “no existe tal cosa como una cara... hasta que la luz cae sobre ella”.

Estas formas de razón sensual en el sintagma presentan su afinidad con nuestro objeto de estudio en la medida en que se enriquece la lectura de la imagen más allá de los principios de causalidad instrumental. Lo que *intensifica* la irrupción de la imagen tiempo en el Neorrealismo es la medida en la que se dispone a propugnar sus propias leyes en la estructura y por sobre los parámetros lineales que indican “cómo será” típicamente la estructura de una película desde la industria que administra sus modos de producción. En otras palabras, qué tan lejos se puede llevar la sensualidad de una imagen en relación

a lo que el espectador está culturalmente domesticado para esperar de ella. Por ese motivo es que la misma elección de estas tres películas como objeto de estudio no se justifica en una pretensión de que estas ofrezcan la “mayor expresión” de los modos de experiencia que posibilitan, ni aun así en alguna medida. Lo que se busca ante todo es una forma en que esto pueda comprobarse con un grado suficiente de claridad.

Sujeto narrativo y resistencia ontológica

El punto de tensión entre, por un lado, la concepción de un erguimiento de la inmanencia del sujeto narrativo basada en una experiencia aurática intrínseca a la organización técnica de sus leyes formales, y por el otro, la radicalización del juicio nihilista a la noción de fundamento que plantea Vattimo, se manifiesta de modo más explícito a través del tratamiento que lleva a cabo este autor respecto de lo que él denomina “un amplio sector de la cultura europea... (Dedicado a) la resistencia a la realización del nihilismo”²⁵. En dicho sector, Vattimo engloba a “Fenomenología y existencialismo primero, pero también al marxismo humanístico y las teorizaciones de las “ciencias del espíritu”” a las cuales agrega “la corriente que, partiendo de Wittgenstein [...] se desarrolla luego hasta llegar a la filosofía analítica anglosajona”.

Se da lugar a un esfuerzo compartido programáticamente entre estas tendencias, expresadas bajo diversos términos y circunstancias, de “aislar y defender una zona ideal del valor de uso, esto es, un lugar en el que no se dé la disolución del ser en valor”²⁶. Dicho esfuerzo podría ser interpretado como un desdoblamiento de la toma de conciencia del decaimiento de las categorías ontológicas que se consume en el *Ge-Stell* heideggeriano; la imposición del entramado de la técnica moderna sobre el mundo que acontece en un *acaecer* de la verdad metafísica. Frente a dicho *acaecer*, los actores concretos de la vida práctica y académica reaccionan con la proposición de programas que *tomen en cuenta* las “revelaciones” acontecidas y replanteen los cursos de acción para revertir sus consecuencias en el mundo cotidiano, al menos en el intento de crear resquicios coyunturales de sustracción a las leyes de la técnica. Para Vattimo, estas formas de “nihilismo reactivo” tienen el efecto propiamente negativo de desaprovechar la *chance* que representa el nihilismo consumado²⁷.

El sentido de esta “reacción” frente al nihilismo señalada por Vattimo nos interesa especialmente en relación a su referencia del redescubrimiento de lo “místico” en Wittgenstein. En el plano teleológico, los procedimientos por los que la filosofía analítica anglosajona enfatiza particularmente dicha categoría, y asimismo el modo en que esto la lleva a tomar conciencia del “carácter histórico y eventual de la lógica”, llevan implícita su inscripción característica al nihilismo reactivo.²⁸

Inmanencia y nihilismo

La “zona de silencio” privilegiada por la categoría de lo “místico” wittgensteiniano constituiría un fundamento que se sustrae a la contingencia del puro intercambio y su efecto alienante sobre el sujeto social, y en ese sentido establece una relación de afinidad con la experiencia aurática benjaminiana, la cual se identifica con la articulación estética de dicho sustraerse. La evaluación de las relaciones entre la lógica del intercambio y los procedimientos formales de organización de una obra plantea negativamente un ideal de inmanencia.

Dicha inmanencia, vislumbrada por lo pronto en su negatividad, constituye el eventual fundamento de la obra “progresista”, en términos de la Escuela de Frankfurt, y la articulación de los procedimientos técnicos que apunta a su realización se constituye en una “reapropiación” de lo que subyace a la obra, el “fundamento” subordinado a la automatización de la lógica mercantil.

La objeción planteada por Vattimo con respecto a estas tendencias toma impulso a partir de su hipótesis de que la consumación del nihilismo representa una *chance* ineludible e irremplazable de “recobrase” del decaimiento moderno de la metafísica:

“La perspectiva de la reapropiación —ya en la forma de la defensa de una zona libre del valor de cambio, ya en la forma más ambiciosa (que pone en compañía, por lo menos en el plano teórico, el marxismo y la fenomenología) de dar un nuevo fundamento a la existencia dentro de un horizonte sustraído al valor de cambio y centrado en el valor de uso— ha sufrido un deterioro no sólo en cuanto a fracasos prácticos, que nada le

quitarían a su dimensión ideal y normativa, sino que, en realidad, la perspectiva de la reapropiación perdió precisamente su significación de norma ideal... En Nietzsche... Dios muere en la medida en que el saber ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas, en que el hombre no necesita ya creerse con un alma inmortal. Dios muere porque se lo debe negar en nombre del mismo imperativo de verdad que siempre se presentó como su ley y con esto pierde también sentido el imperativo de la verdad y, en última instancia, esto ocurre porque las condiciones de existencia son ahora menos violentas y, por lo tanto y sobre todo, menos patéticas. Aquí, en esta acentuación del carácter superfluo de los valores últimos, está la raíz del nihilismo consumado.”²⁹

La muerte nietzscheana de Dios hace obsoleta la indagación por la verdad detrás del “mundo aparente”. Esto deviene en una “conversión” del estar en el mundo que Nietzsche expresa posteriormente con la figura de la fábula, como señala Vattimo. Lo “propio” detrás de los fenómenos ya no “oculta” nada; las apariencias que componen la fábula pierden atribución y contundencia ontológica.

La discusión con Nietzsche se encauza por el lugar que da Benjamin a la idea de felicidad, como organizadora de lo “profano” en el curso del advenimiento del tiempo mesiánico. Es allí que se abre el campo a una recepción del arte en condiciones de percibir *distancias*. Desde el deseo, la memoria involuntaria de la inserción en un sujeto histórico y de la participación colectiva, en su dimensión celebratoria, resplandece en la contingencia en cuanto aquello que se ausenta. Benjamin sitúa esto en una idea de redención.

“Si una flecha indicadora señala la meta hacia la cual opera la dynamis de lo profano y otra señala la dirección de la intensidad mesiánica, es cierto que la pesquisa de felicidad de la humanidad libre se afana apartándose de la dirección mesiánica. Pero igual que una fuerza es capaz de favorecer en su trayectoria otra orientada en una trayectoria opuesta, así también el orden de lo profano puede favorecer la llegada del Reino mesiánico. Lo profano no es desde luego una categoría del Reino, pero sí

que es una categoría, y además atinadísima, de su quedo acercamiento. En la felicidad aspira a su decadencia todo lo terreno, y sólo en la felicidad le está destinado encontrarla.” ³⁰

Se prepara el campo para la percepción de aquello que es-distante; se pone de manifiesto lo *particular* en una historia espesa distanciado materialmente en una historia de alienación. Se manifiesta la disociación como sufrimiento del sujeto privatizado cuya propia historia le devuelve de pronto la mirada. Se materializa lo festivo, sus goces, en su distancia *particular*, en el sendero alumbrado de su abandono; como buscamos en la mirada de los personajes que recorren los films a investigar, la experiencia no repetida de su aura.

Si retomamos la irrupción de la imagen-tiempo a partir de la figura de la “fábula en que se convierte el mundo verdadero” en Nietzsche, podemos representárnosla ahora como el choque repentino que sufre el sujeto de la narración con una soledad metafísica. Se trata, en otros términos, del acaecer de la ausencia de una autenticidad conjugada ideológicamente como aquello que se manifiesta a través de los componentes simbólicos de la puesta en escena.

Si tomamos ejemplos puntuales de las escenas de films que analiza Gilles Deleuze para caracterizar la irrupción de la imagen-tiempo, esta aparece en muchas ocasiones como el momento en que el protagonista *no* capta verdad alguna manifestándose detrás de los objetos y expresiones que se presentan en su mundo circundante. Podemos interpretar esto último como la aparición de un destello de potenciales liberaciones: el protagonista ya no se ve obligado a interactuar con los objetos que lo rodean a partir de los mandatos de una ideología con la que le está vedada no ya la posibilidad de establecer un diálogo o incluso una disputa, sino más aun de percibirla en su carácter de organizador de la realidad y de condición de posibilidad constitutiva de la misma. Por así decirlo, la constitución simbólica de los componentes escénicos y diegéticos le quedaba “escotomizada”, de manera tal que la translocación de los fenómenos en valor de cambio le permite escapar del estado de rigidez ontológica que le imponían las convenciones narrativas.

De tal forma, las expresiones de desorientación, ansiedad y angustia que se dan en los personajes ante el acaecer de tales ocasiones, se convertirían en la “mera apariencia” de una reacción circunstancial, detrás de la cual se esconde un ansia y un deseo de liberación y de autodeterminación contenidas. Estas brotarían a la superficie en un desencadenamiento una vez que el protagonista haya atravesado la contingencia de los desafíos y amenazas que se le presentan. Resulta sencillo apreciar la contradicción que esto implica, en que parecería plantear que el principio mismo de disolución de los fundamentos de la objetivación narrativa deba dar lugar por sí misma a un proceso de reapropiación de los fundamentos por parte del sujeto, cuando lo que obstruye es precisamente todo proceso de reapropiación, al debilitar el valor de lo que se entiende como “propio”.

En términos de tiempo, esta aporía de la insatisfacción es lo que congela la coyuntura de la opresión de manera que la “historia universal” pueda continuar su curso dialéctico por el vacío. Al descomponerse el armazón con que el progreso cubría al sujeto, se descongela el peligro de la súbita actualidad. En el relato, esto es el paso del simulacro complaciente de una gesta heroica a una contingencia que es en parte hermenéutica, e implica convertirse en algo así como el historiógrafo materialista que propone Benjamin:

“El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida.”³¹

Sujeto narrativo y nihilismo

En la irrupción de la imagen-tiempo que buscamos resignificar en la experiencia aurática, el sujeto narrativo se choca con la impotencia de no ser

capaz de incidir por su propia fuerza e intención en aquello que le había sido impuesto como fundamento de la autenticidad de los objetos detrás de su apariencia. En este sentido, todo “redescubrimiento” de las nociones de verdad fenoménica recae inexorablemente en un estado de indefensión del sujeto. En este caso, toda actividad hermenéutica que pudiera registrarse de parte del sujeto de la narración devendría en un acto desesperado de salvataje frente a la súbita transformación del mundo en fábula inaprensible y monstruosa.

En la misma línea, no creemos que la irrupción de la imagen-tiempo constituya una debilitación del carácter simbólico de los elementos de la puesta en escena. El acontecimiento de que para el protagonista el mundo “se vuelva fábula”, y este se vea como consecuencia asediado y desorientado, constituiría para el espectador la narrativa (la “fábula”) del devenir del sujeto socialmente configurado, y de su confrontación histórica con las condiciones alienantes de la sociedad capitalista tardía.

Vattimo trabaja esta relación de la obra de arte con el tiempo bajo la figura del “monumento”, como “fórmula... (que) se construye no para "desafiar" al tiempo, imponiéndose contra y no obstante el tiempo, sino para durar en el tiempo”³². Sin embargo, resulta necesario no adelantarse al desarrollo de dicho concepto ya que ante todo habría que definir qué sería en todo caso aquello que particularmente en el cine, y particularmente en el neorrealismo y dentro del análisis correspondiente a las obras concretas que tratamos en el presente estudio se estaría formulando en relación a su duración en el tiempo, ya que, por un lado, Vattimo parte de una concepción general de la obra de arte inspirada filosóficamente en Heidegger, y a su vez (y en virtud asimismo de lo anterior) toma por casos generales a determinadas concepciones sobre la poesía, la arquitectura y la escultura que no resultan suficientes de antemano para resolver las tensiones que atañen particularmente a las obras y a las corrientes estéticas con las que estamos trabajando.

Autenticidad y nihilismo: la discusión entre Vattimo y la Escuela de Frankfurt

Para evaluar hasta qué punto resultan completas las críticas planteadas por Vattimo respecto de la crítica cultural propuesta por la Escuela de Frankfurt,

y para llegar a una decisión, al margen de toda pretensión apodíctica, respecto de si dicha crítica tomada en toda su dimensión positiva y de potencialidad, no deja resquicio alguno para que la experiencia aurática en los procedimientos sensibles pueda ser vista como algo distinto a un mero remanente de una postergación teórica ingenua de las consecuencias absolutas de la *Ge-Stell*, creemos que es preciso poner de relieve el contexto teórico en el que se dan las objeciones de Vattimo.

Como dijimos anteriormente, la crítica a la cultura de masas le da fuerzas a la exigencia por un análisis más severo de las leyes de organización interna de la obra, debido a que las fuerzas coercitivas de la industria cultural actúan de modo tal que el autor se vea inclinado espontáneamente a introducir en sus obras elementos que la normalicen y la hagan aceptable al paladar social, desarrollando y aplicando a su obra una serie de recursos que le permitan encubrir bajo una falsa apariencia de belleza y armonía aquello que “en verdad” se estaría constituyendo como la “somatización” de un sometimiento ejercido ideológicamente desde las reproducciones de la lógica del poder sobre las expresiones espontáneas y “auténticas” del sujeto.

Queda claro que la mayor parte de las categorías enunciadas en el párrafo anterior perderían todo sentido a la luz de la radicalización que plantea Vattimo de la conversión nietzscheana del mundo en fábula, ya que lo que se encuentra a partir de entonces es una experiencia de la cual queda excluida toda posibilidad de autenticidad, con lo cual el recurso a dicha categorización queda revelado como una obstinación un tanto ciega frente al despojo de ciertas comodidades y costumbres.

En este sentido, el sujeto que queda “aniquilado” por la totalización de las lógicas sociales que apuntan a la generalización del valor de cambio se revela a su vez como otra ilusión, y todo planteamiento de posibilidades de resistencia no hace más que buscar pretextos en las situaciones concretas de violencia y humillación cotidianas de los sujetos concretos en sus situaciones socioeconómicas específicas para exigir una “reparación” que a fin de cuentas resultaría banal.

Ambas “vertientes” de esta discusión confluyen en una advertencia sobre la *generalización del valor de cambio* en la sociedad moderna que nace de Marx y de Nietzsche, y que ya se enturbia en esa fuente común con la revuelta de la

pérdida de lo sacralizado. Más que un conflicto entre posturas sintéticas de izquierda y derecha, el desacuerdo se produce entre la atracción y la repulsa de un rebajamiento puesto en términos de moralidad. Para Vattimo, esto demarca una distancia:

“La resistencia a esta desacralización, por ejemplo, la crítica de la cultura de masas (no del totalitarismo, entiéndase bien) que tiene su origen en la escuela de Frankfurt, ¿no podría ser descrita todavía como nostalgia de la reapropiación, nostalgia de Dios, nostalgia del ontos on y, en términos psicoanalíticos, como nostalgia de un yo imaginario que se resiste a la peculiar movilidad, inseguridad y permutabilidad de lo simbólico?”³³

Es con esta última pregunta que se pone de relieve precisamente y de modo ahora más explícito la cuestión de lo que sucede con lo simbólico en términos culturales. Ya habíamos hecho referencia a la “inseguridad y permutabilidad”, adoptando los términos de Vattimo, de lo simbólico que surge en la experiencia propia del sujeto narrativo tal como se constituye en las obras del neorrealismo a partir de la irrupción de la imagen-tiempo, cuando el contacto de un personaje con un objeto o espacio a través del uso inmediato de sus sentidos no revela un “sentido” detrás de dichos objetos y espacios, y el contacto sensorial hace brotar su propia densidad en el tiempo. Vattimo plantea ahora una situación análoga en la filosofía contemporánea.

Pero las inquietudes particulares que guían este estudio no pueden dejar de remitir estas aporías del pensamiento moderno a un proyecto de liberación orgánica de lo sensorial. Y para ello no podemos dejar de acudir al Benjamin más acuciado por lo *destrutivo*, en cuyos ensayos lo erótico y lo técnico se interpelan con mutua intermitencia. En medio de la perturbación de las cartografías cognitivas, el goce se convierte en un campo donde entran en pugna las condiciones de recepción del arte; y a partir de la reconfiguración de la experiencia que esto supone, se establece una nueva relación, una nueva distancia, entre los contenidos y las formas artísticas.

En la constelación que ilumina las ruinas con la incandescencia encendida en el *Trauerspiel*, el Neorrealismo participa de la destrucción. Es aquella a la que

Benjamin había designado como tarea de los nuevos artistas, según la lectura de Susan Buck-Morss, para restaurar la “fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos”. Aquí nos permitimos subrayar como nota al margen la palabra *restauración*, y remitir su uso a la tensión que plantea Vattimo con la escuela de Frankfurt. Y nos asimos del uso de ese término como de una “brizna” para efectuar el giro que introduce en esta discusión académica la potencia de lo erótico en la recepción del arte para trastornar la alienación normalizada de nuestro “sensorium corporal”. Este movimiento se repliega en la observación de Buck-Morss en una directriz sobre la relación con la técnica, a la cual se debería atravesar en vez de eludir.

Si retomamos en este sentido la tentativa planteada anteriormente de establecer una analogía “entre los modos de persistencia de las doctrinas ontológicas modernas y los mecanismos culturales de alienación”, deberíamos decir que el trabajo de Vattimo al respecto de las doctrinas ontológicas parece no acompañar dicha tentativa, debido a que la crítica de la cultura de masas desarrollada por la Escuela de Frankfurt en la que se apoya nuestro concepto de “mecanismos culturales de alienación” entraría en lo que Vattimo caracteriza como el “*pathos* de la autenticidad”, “de la resistencia a la realización del nihilismo”³⁴. En otras palabras, el modo en que Vattimo problematiza la idea de crítica cultural en relación al lugar que ocupa la generalización del valor de cambio dentro del estado de crisis de la modernidad parece apuntar más hacia la identificación de una cierta “complicidad” implícita precisamente entre los esfuerzos de la crítica cultural frente al valor de cambio, y la “persistencia” de categorías ontológicas arcaizantes y obsoletas.

Sin embargo tampoco Vattimo plantea una disolución en el valor de cambio de modo absoluto, cuando plantea en términos heideggerianos la necesidad de la pérdida del ser en el “*Ereignis* del ser que centellea a través de la estructura del *Ge-Stell*” no siempre implica “abandonarse sin reserva a sus leyes y a sus juegos”:³⁵

“También la técnica es fábula, es saga, mensaje transmitido; verla en esta relación la despoja de sus pretensiones (imaginarias) de constituirse en una nueva realidad “fuerte” que se pueda aceptar como evidente o glorificar como el ontos on platónico. El mito de la técnica deshumanizante

y también la "realidad" de este mito en las sociedades de la organización total son entumecimientos metafísicos que continúan interpretando la fábula como "verdad". El nihilismo acabado, como el Ab-grund heideggeriano, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad.”³⁶

Con respecto a esto último nos permitimos proponer que surge la posibilidad de “abrir una brecha”, por así decirlo, en la aparente “complicidad” que advertíamos anteriormente entre la crítica cultural frankfurtiana y la obstinación por los “entumecimientos metafísicos” (por tomar un término de esta última cita), derivada de nuestra lectura del trabajo desarrollado en Vattimo.

En las postrimerías de una experiencia aferrada a los bordes de una metafísica en declive, la posibilidad de “vivir una experiencia fabulizada de la realidad”, librada de los susodichos “entumecimientos metafísicos” en respuesta al “llamado de la esencia de la técnica” no se consumaría por un simple “abandonarse sin reserva a sus leyes y a sus juegos”. Y en dicha contraindicación vemos sugerida precisamente la persistencia de una actividad intencional del sujeto replanteada en lo sensorial.

Podemos llevar esto último aún más lejos y decir que el propio *Ab-grund* o abismarse de los fundamentos del mundo heideggeriano transmite la *exigencia* de una intencionalidad activa en la que se pone en juego necesariamente la expresión del sujeto, y que en dicha exigencia pende el sujeto entre la libertad y la aniquilación.

En este sentido decimos que el trabajo estético hace centellar al sujeto en el ámbito del *Ab-grund* y que la inmanencia vislumbrada negativamente por la crítica a la industria cultural le permite formular la expresión que se vería aniquilada por la inercia frente a la generalización del valor de cambio.

Según nos proponemos demostrar, la constitución del sujeto en el neorrealismo le otorga expresión a una inmanencia, basada en una experiencia aurática inscrita en el proceso de organización técnica de la obra. El término que queda en tensión en este caso es el de “autenticidad”, ya que aún no queda claro si lo que adquiere “expresión” sería entonces un carácter “auténtico” del sujeto narrativo en el sentido que critica Vattimo, de acuerdo con su caracterización

social o individual. Esta tensión en el neorrealismo en el ámbito de la subjetivación, como esperamos demostrar, en un modo que se relaciona con la teoría de Benjamin en un aspecto que Galende describe de la siguiente forma:

*“Contra el destino como preservación, se sitúa ahora ante nosotros el contenido fáctico histórico como decadencia. A través de ésta, se devela el sometimiento de la obra a la destructividad de la muerte. Benjamin distancia esta muerte de la que tenía lugar en la tragedia, pues ahí donde la muerte del héroe “sella” un destino, cierra el círculo mágico, no salva la vida “sino tan sólo el nombre”, en el **Trauerspiel** pierden las obras toda pertenencia a una identidad consigo mismas, a la ficción de una “unidad”, a la posición que en la serie les asigna el tiempo homogéneo, salvando en la “ruina” la fuerza vital de su testificación.”*

Si bien resulta evidente que la crítica de Vattimo identifica con nitidez ciertas limitaciones en el enfoque sobre la tradición marxista desarrollado por la Escuela de Frankfurt, sería preciso a los fines de este estudio advertir que la caracterización del tratamiento de la cuestión de “autenticidad” en los pensadores de dicha escuela por parte de Vattimo tiene sus resquicios y puede ser problematizada. A partir de ello buscamos llegar a una definición con respecto a cómo identificaremos las irrupciones de la imagen-tiempo en los films de De Sica sobre el trasfondo de la industria cultural.

Podrían rastrearse indicios de dicha discusión en un apartado de la *Minima Moralia* de Theodor Adorno titulado “*Prueba de Oro*”, prestando atención particularmente a los modos en que su propio tratamiento del concepto de “autenticidad” expresa una postura hermenéutica que discrepa en ciertos puntos con la que emplea Vattimo. Para seguir estas huellas, queremos evaluar el modo en que esto último problematiza la adjudicación de un “*pathos* de la autenticidad” a la crítica cultural desarrollada por la escuela de Frankfurt. Con esto esperamos proponer un modo en que las diferencias que emergen entre las interpretaciones de ambos autores sobre los postulados de Nietzsche en relación a la estética nos permitan dar mayor densidad a una crítica de la constitución de los medios expresivos y sensibles del sujeto en el neorrealismo, para buscar su repercusión en los films de De Sica. Existe, por acudir a un giro lingüístico, cierto *tensionamiento* del subjetivismo burgués que sobreviene en la degradación de las condiciones de la experiencia; así como una obstinación industrializada por diluir sus particularidades fenoménicas en la imagen-movimiento.

“Entre los conceptos a los que se contrae la moral burguesa tras la disolución de sus normas religiosas y la formalización de sus normas autónomas, por encima de todos sobresale el de la autenticidad. Cuando nada hay ya de obligatorio que exigir del hombre, por lo menos que éste sea íntegramente lo que es. En la identidad de cada individuo consigo mismo, el postulado de la verdad íntegra, así como la glorificación de lo fáctico, es traspuesto del conocimiento ilustrado a la ética. En esto coinciden justamente los pensadores de la burguesía tardía críticamente independientes y hartos de los juicios tradicionales y de las frases idealistas... En el análisis de Nietzsche, la palabra auténtico aparece ya como algo incuestionable, exceptuado del trabajo del concepto. En los confesos e inconfesos filósofos del fascismo, valores como la autenticidad, la perseverancia heroica en el «estado de yecto» (Geworfenheit) de la existencia individual o la situación-límite terminan convirtiéndose en un medio para usurpar el pathos religioso-autoritario sin contenido religioso alguno.”³⁷

Se advierte la evocación de un “estado de yecto”, como acepción indicada de modo explícito del término *Geworfenheit* del existenciaro heideggeriano, el cual podemos remitir a los estados de fuga que expresan los personajes del neorrealismo a través de la disolución de los nexos sensorio-motrices que signan la aparición de la imagen-tiempo. En segundo lugar, una postura respecto de cómo aparece lo “auténtico” en Nietzsche que se diferencia de forma explícita de la lectura que se elabora en Vattimo, en cuanto a la consumación de la disolución nihilista de los fundamentos, si bien Vattimo plantea que dicha consumación se emprende en Nietzsche en términos que guardan aún cierta distancia con los que se alcanzarán en la meditación ontológica de Heidegger.

Estados de crisis

Lo más importante en todo caso, por lo que respecta al despliegue de la subjetivación en el neorrealismo, lo encontramos en la mención por parte de

Adorno de la “perseverancia heroica” en los susodichos estados “de yecto” y en la “situación límite”, la cual coincide en buena medida en los términos en que analiza Deleuze la disolución de los nexos sensorio motrices en la expresión de los personajes ‘neorrealistas’. Si bien a los fines del presente estudio no cabría abordar de modo simplista las acusaciones que se sugieren en Adorno respecto de “los confesos e inconfesos filósofos del fascismo”, y mucho menos extrapolar de ello un paralelismo apresurado respecto de las diferencias que sostiene Vattimo con la escuela de Frankfurt respecto de la crítica sociocultural, sí resulta de interés la reflexión que esto podría suscitar respecto de las actitudes expresadas por los propios personajes del neorrealismo al enfrentarse a tales “situaciones límite”. Cuando pensamos la inmanencia del *momento escénico* en que se encuentra un personaje enfrentado a la disolución de sus coordenadas cognitivas, podríamos pensar que para dicho personaje entra en juego cierta apuesta de supervivencia y de transformación. Despojado de los convencionales “desafío y recompensa” de la narración industrial, el sujeto se abre a la experiencia aurática del horizonte de su devenir. Sin embargo, en las películas de De Sica, ¿nos encontramos con una actitud de enfrentamiento al devenir que comparta la orientación de tal heroísmo fascista, o se trata de algo distinto?

La *Minima Moralia* prosigue sobre la “utilización” de la autenticidad en relación al individuo con una problematización de la crítica cultural, en un modo que nos permite cuestionar los términos de cierta “*perseverancia heroica*”, que

“incita a la denuncia de todo lo que no es lo bastante sustancial, de lo que no es de buena cepa, en fin, de los judíos: ya Richard Wagner puso en juego la auténtica manera alemana contra la bagatela latina, utilizando así la crítica al mercado cultural para hacer apología de la barbarie. Pero tal utilización no es ajena al concepto de la autenticidad... La falsedad alienta en el sustrato mismo de la autenticidad, en el individuo. Si en el principium individuationis se oculta la ley del curso del mundo como reconocieron a una los dos antípodas Hegel y Schopenhauer, la intuición de la sustancialidad última y absoluta del yo es víctima de una ilusión que protege al orden existente mientras su esencia se desmorona. La equiparación de autenticidad y verdad es insostenible.”³⁸

La sospecha expresada aquí por Adorno parecería remitir a las críticas planteadas a su vez por Vattimo sobre las intenciones “nostálgicas” y “defensivas” que subyacen, según dicho autor, en los debates sobre el estado de la cultura en el capitalismo tardío, así como en las defensas de las “ciencias del espíritu” frente a las “ciencias de la naturaleza” en el contexto de la crisis del humanismo “que tiene una de sus expresiones teóricas ejemplares en la fenomenología pero que en general se vincula con la corriente existencialista presente en la cultura de los primeros decenios del siglo XX (ciertamente también y de manera especial en el marxismo)”.³⁹ Sin embargo, la diferencia de matiz resulta evidente a primera vista, en la medida en que Adorno no deja de arraigarse en el individuo al cual pone en crisis.

El individuo que expresa su propio estado crítico en tanto “fuga” de su propia individualidad es un tópico que surge continuamente en las películas de De Sica y en el neorrealismo en general. En su trabajo crítico, Theodor Adorno favoreció el tratamiento de dichos tópicos en la literatura y la música expresionista de algunos autores alemanes y austríacos de las primeras décadas del Siglo XX, es decir, anteriores, y en algunos casos no demasiados lejanos, al surgimiento de la corriente cinematográfica que tratamos en el presente estudio. El individuo arrojado a la supervivencia en un entorno urbano y de periferias arrasado por la crisis sociopolítica y los conflictos bélicos se enfrenta a una súbita puesta en cuestión de sí mismo en relación a la esencia de su relación con la técnica, considerada como

“una amenaza a la cual el pensamiento reacciona cobrando conciencia cada vez más aguda de los caracteres peculiares que distinguen al mundo humano del mundo de la objetividad científica o bien esforzándose en preparar, teórica o prácticamente (como ocurre con el pensamiento marxista), la recuperación por parte del sujeto de su carácter central. Esta concepción restaurativa no pone en discusión de manera sustancial al humanismo de la tradición pues para ella la crisis no afecta los contenidos del ideal humanístico sino que sólo afecta sus chances de supervivencia histórica en las nuevas condiciones de vida de la modernidad.”⁴⁰

En esta perspectiva crítica de la relación con la técnica de las posibilidades de expresión del individuo en la crisis de las condiciones de existencia modernas mostrará sus repercusiones en nuestra indagación sobre la inmanencia en el texto cinematográfico.

La obra en el fin de la modernidad

En nuestra especulación sobre cómo se formula la inmanencia en la imagen cinematográfica nos referimos a la puesta en valor de uso de la experiencia estética del *momento instantáneo* de la diégesis. Aclaremos dicha “puesta en valor de uso” como una reorganización del sintagma audiovisual que libera a los símbolos de su reducción al concepto atravesado ideológicamente. El *momento* específico de la diégesis adquiere una dimensión en la cual puede “adentrarse” el sujeto, y, por así decirlo, “sumergirse” en una experiencia estética en el sentido fuerte. Es una experiencia que se define críticamente como el contrario del consumo de imágenes reducidas a su concepto ideológico como valor de cambio. La dimensión “espacial” de dicha apertura a la experiencia del sujeto es de carácter “aurático”, en el sentido de que establece una percepción de “distancias”.

En ese sentido, cabe aclarar que entendemos el enfrentamiento del sujeto narrativo con los “estados de yecto” a los que hace referencia Adorno como la circunstancia específica en que se da una puesta en crisis de la reducción al concepto de lo simbólico en el cine industrial. A partir de dicha puesta en crisis es que se abre la posibilidad de la formulación de la inmanencia.

En definitiva, planteamos que la confrontación entre el sujeto narrativo y los “estados de yecto” y “situaciones límite” que surgen en la narración a partir de la disolución de los nexos sensorio-motrices en la imagen-tiempo se dan como la circunstancia de una crisis *a la que responde* la formulación de la inmanencia. En los films de De Sica que nos ocupan, la subjetivación no se diluye en el “heroísmo fascista” advertido por Adorno. Por tomar un término de este autor, vemos obstruida la *espacialización* del sujeto narrativo en el *Todo* al que se remite la fascinación heroica como mecanismo de rechazo de la disolución de sus fundamentos.

En virtud de lo que implica dicha “disolución de fundamentos” en cuanto a la crisis del humanismo, encontramos algunos puntos de polémica entre las visiones de Theodor Adorno y de Gianni Vattimo respecto de las “situaciones límite” de las condiciones de existencia en el ocaso de la modernidad. Vattimo pone a las experiencias de desarraigo tanto antropológico como formal que se dan en el expresionismo en una perspectiva filosófica:

“Pero todo esto no se siente como una pérdida; el alarido que resuena aquí precisamente porque el desarraigo de la modernidad destruyó el carácter definido de las formas no es sólo grito de dolor de una “vida ofendida” (como resonará después en el título de Minima Moralia de Adorno), sino que es además expresión de lo “espiritual” que se abre camino a través de las ruinas de las formas y, por lo tanto, también a través de las destrucciones que constituyen un “crepúsculo” de la humanidad y quizá sobre todo del humanismo. La concepción heideggeriana de la crisis del humanismo, que parece también la concepción teóricamente más rigurosa porque se refiere a la sustancia del humanismo y no sólo a las cuestiones exteriores de sus mayores o menores posibilidades de realización histórica, se entronca con esta perspectiva de amplio sentido expresionista.”⁴¹

En este “abrirse camino a través de las ruinas” el sujeto se abre a la experiencia de constituirse estéticamente, de plantear su propia existencia en carácter de fábula a partir del derrumbe de las “formas” que marcaban el límite entre fábula y “verdad ontológica”. La experiencia se abre, entonces, a la posibilidad de su propia inmanencia. Siguiendo el escrutinio crítico Adorno, el contacto sensual con la obra se anudaría en la promesa utópica de una síntesis por la cual el sujeto atravesase libremente los “límites” antes marcados. Sin embargo, Adorno también nos advierte, como veíamos antes, sobre los riesgos de la “utilización” cultural de las “situaciones límite” en las que se da dicho “derrumbe de las formas”.

Imagen y Ge-Stell

Vattimo volverá a insistir en que asumir la *chance* que ofrece la provocación de la técnica no implica “abandonarse sin reservas a las leyes de la técnica, a la multiplicidad de sus “juegos”, a la vertiginosa concatenación de sus mecanismos”, y afirma en tal sentido que las interpretaciones que pretenden adjudicarle a Heidegger una orientación de tipo fatalista o apologética recaen en una desatención sobre la esencia del concepto de *Verwindung*: un “superar” el arraigo metafísico del humanismo que se da más bien como un “reponerse de” o “remitirse a” las chances del destello de su esencia.

Sin embargo, al evaluar cuales son concretamente las formas en que puede darse ese trabajo hermenéutico que *no* se entrega a la sumisión por parte del mecanismo (y que por lo tanto se conduce responsablemente en lo político), Vattimo choca con el límite del “humanismo” en el pensamiento utópico adorniano. Todo trabajo teórico que incurra en lo que Vattimo identifica como los intentos de “resistencia a los atentados que la racionalización del trabajo social lleva a cabo contra la humanidad del hombre” implicaría entonces una “actitud nostálgica”, demasiado arraigada aún en el humanismo. Como veremos en nuestra reflexión sobre las tres películas de De Sica, la tensión metafísica expuesta en este párrafo se remite en la actividad creativa al advenimiento de la “actualidad integral” en el tiempo mesiánico, como esbozamos arriba con ayuda de Dimópulos. En la “celebración” de los impulsos creativos se destila la “imagen instantánea” de la salvación y el recuerdo, aferrados a lo teológico como a una “pequeña brizna” en lugar de la “gran sustancia posibilitadora y soberana”.

A la luz de Benjamin y su refutación del “progresismo” en la historicidad, esperamos demostrar nuestra interpretación del “resquicio” antes señalado en Vattimo en el sentido de una advertencia: la pretendida radicalización en un nihilismo que no encuentra disfrute más que en la generalización del intercambio podría encubrir una postura complaciente con la reificación de los horizontes de “verdad” en el *linealismo* histórico.

En el ámbito de la miniaturización de lo verdadero, la disyuntiva entre Vattimo y Adorno se debilita, al menos en lo que podremos comprobar con el texto cinematográfico. La “persistencia” del sujeto como reducto de resistencia

frente a la racionalización puede darse como modo de reformular al sujeto no en el “mundo”, sino en la obra de arte.

“Que fuera en el más pleno plano de la inmanencia – la urgencia inmediata presente – por lo que conseguía (Benjamin) la sustentación de lo teológico, respondía a una experiencia que no excluía del todo la creencia como pacto, o al menos donde lo teológico no se ponía en juego como mera necesidad lógica, como acaso ocurrió en Adorno o en Bloch, sus contemporáneos”⁴²

Prosiguiendo la argumentación: para que la experiencia adopte las formulaciones de la fábula sin abandonarse por entero al mecanismo necesita crear un ámbito de praxis estética. El sujeto puede efectivamente ser reapropiado, pero no en el ser humano sino en la formulación de la inmanencia en la obra de arte. Por decirlo de algún modo, el ser humano no debe buscar salvarse de la aniquilación por la técnica buscando una verdad sustancial en sí mismo, sino aprendiendo a crear momentos en el arte de no reducción a la representación del intercambio. Y precisamente en este sentido es que la crítica a la generalización del valor de cambio resultaría no reaccionaria sino necesaria y fructífera, ya que en ello es que se encuentra comprometida en el modo más radical y profundo la posibilidad misma de la praxis.

Aquí no podemos hacer ‘historia del arte’. Lo inmanente que intentamos encender terminaría por estallar cada vez en su interior. En todo caso podríamos proponer nuestro esfuerzo como una escalada en la que cada “brizna” está en el descubrimiento de potenciales indicios de una capacidad abierta en la cultura cinematográfica de hacer arder una distancia fulgurando en el regazo de una constelación desconocida (por efecto del impacto de un avance técnico); donde asimismo la “tonalidad emocional fundamental” del hastío inducido por las regulaciones algorítmicas de nuestra sensorialidad en lo cotidiano figura la inclinación del terreno.

Queda claro que no nos meteríamos aquí en una polémica del estilo “¿Qué es el/qué significa ‘Neorrealismo’?”. Nuestro interés se sitúa en registrar

una perturbación en las condiciones de recepción, con un efecto de resonancias y repercusiones sobre la técnica y sobre la producción posterior. Las películas que elegimos están fuera de la disputa respecto de “qué pertenece y qué no” al Neorrealismo. Incluso *Milagro en Milán*, por su ubicación cronológica, cumple con lo anterior en un grado para nosotros suficiente. Esto justificaría en parte nuestro recorte: permite argumentar por fuera de la susodicha polémica. Si es posible advertir las repercusiones de tal impacto por fuera de nuestro recorte, ya será de menor relevancia determinar si en tal o cual caso ello implica pertenencia, influencia, etc. Nos animaríamos a decir, de todas formas, que la resistencia contra el fascismo produjo un avance de la técnica y que sería adecuado ver sus efectos en el contexto de los procesos totalizantes.

Frente al proceso de racionalización social totalizante, Adorno plantea una concepción hermenéutica del pensamiento que no consiste en remontarse a una verdad en el “fondo” del ser o a un rasgo de sus orígenes. Adorno propone, en cambio, cuestionar el mecanismo ideológico que subyace al ego en su propio anularse. La abstracción que oculta dicho mecanismo es precisamente lo que permite a la *Ge-Stell* imponer el abandono a sus leyes cuando el ego entra en crisis, como señala Vattimo.

En nuestro criterio en lo que hace a esta tensión, Adorno no rechaza ni intenta retroceder frente a la *chance* de la vida como fábula. La apuesta por asumir dicha *chance* se redoblaría en que la *praxis* intencional y de motivación hermenéutica que ello exige se ve comprometida por la “utilización” de la crisis del ego por parte de un “heroísmo” de la autenticidad que pretende demostrar su poderío asimilándose con la aniquilación. En ese sentido, Adorno problematiza la idea de que la crítica a la generalización del valor de cambio implique una defensa del ego:

“No es que el yo esté meramente engranado con la sociedad, sino que le debe a ésta literalmente su existencia. Todo su contenido viene de ella, o, concretamente, de las relaciones objetivas. Y tanto más se enriquece cuanto más libremente se despliega en ella reflejándola, mientras que la delimitación y la solidificación que el individuo reclama como su originariedad, en cuanto tales lo limitan, lo empobrecen y lo reducen.

(...)La autenticidad no es otra cosa que el obstinado y altanero encastillarse en la forma monadológica que la opresión social imprime al hombre.”⁴³

Como vemos, esta perspectiva no conduce a una recuperación el dominio de sí mismo del sujeto frente a la imposición de la técnica, sino que configura la articulación de una *praxis* de lo sensible. Se trata de formular la inmanencia de las reglas propias de la disciplina artística, el desarrollo de una técnica *frente* a la *Ge-Stell*. El hecho de que lo que se reapropie no sea la categoría de lo humano sino el ámbito de lo estético no va en desmedro de sus consecuencias para la humanidad, precisamente porque se trata de la *praxis* mediante la cual el llamado de la *Ge-Stell* será resistido de un modo que excede toda pretensión de autenticidad monadológica. Puede verse la implicación, para este adentramiento al ámbito de lo sensible desde la técnica, de las palabras de Benjamin en el texto “Hacia el Planetario” de *Calle de Mano Única*:

“El dominio de la naturaleza, así enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica. Pero, ¿quién podría tenerle confianza a un maestro golpeador, que declara que el sentido de la educación es el dominio de los niños por parte de los adultos? ¿No es la educación ante todo el ordenamiento insoslayable de las relaciones entre las generaciones y por ende, si se quiere hablar de dominio, el dominio de las relaciones generacionales y no de los niños? Y así también la técnica no es dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad.”⁴⁴

En la medida en que la *praxis* se encuadra en el ámbito de lo sensible, podemos decir que debe plantearse siempre a partir de una concepción crítica de los modos y posibilidades del *disfrute* de la obra y de cómo esta se ve condicionada de forma previa a su creación por la imposición técnica del gusto social. Adorno plantea que la organización técnica de la obra se caracteriza por

su relación (de oposición o de adaptación) con dicha imposición técnica del gusto.

Para que una obra formule la inmanencia del sujeto narrativo necesitaría organizarse, entonces, en contra de lo que él llamaba la “gastronomía” del consumo del arte, el acceso al disfrute en su concepción fetichista. Como tal, en la teoría estética de Adorno irradia una constelación de “negatividad”. Aquí interpretamos la organización técnica de la obra en cuanto *praxis* que canaliza una intencionalidad en el sentido en que Benjamin leía la compleja situación del trabajo, el cual

“...desemboca en la explotación de la naturaleza que, con satisfacción ingenua, se opone a la explotación del proletariado. Comparadas con esta concepción positivista demuestran un sentido sorprendentemente sano las fantasías que tanta materia han dado para ridiculizar a un Fourier. Según éste, un trabajo social bien dispuesto debiera tener como consecuencias que cuatro lunas iluminasen la noche de la tierra, que los hielos se retirasen de los polos, que el agua del mar ya no sepa a sal y que los animales feroces pasen al servicio de los hombres. Todo lo cual ilustra un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, está en situación de hacer que alumbre las criaturas que como posibles dormitan en su seno.”⁴⁵

A partir de esta fase de complejización podemos volver a abordar las “instancias de silencio” que Adorno privilegió en el arte moderno como índice de posibilidad práctica para sus postulados de negatividad estética:

“En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello. Aun en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es

*su mayor o menor capacidad de negarse... En un sentido que falta indagar, la obra de arte en las condiciones actuales manifiesta caracteres análogos a los del ser heideggeriano: se da sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae. (Naturalmente no hay que olvidar que en Adorno el criterio de valoración de la obra de arte no es explícitamente ni sólo la autonegación de su condición; está también la técnica que asegura la posibilidad de una relación entre historia del arte e historia del espíritu; y, en efecto, en virtud de la técnica, sobre todo, la obra se efectúa... como algo provisto de un contenido de verdad o de un contenido espiritual. Pero la técnica es... sólo un medio para asegurar una más perfecta impenetrabilidad de la obra, un modo de reforzar su defensa de silencio...)*⁴⁶

En el sentido de lo hasta aquí expuesto, podemos afirmar que la experiencia aurática que buscamos corroborar en la constitución del sujeto en los films de De Sica se dan como algo propiamente distinto al registro de una actitud “heroica” frente al surgimiento de “situaciones límite”. Efectivamente adoptamos en nuestro enfoque para el análisis de las obras una concepción de la imagen-tiempo en el neorrealismo que concibe el efecto de su irrupción sobre el sujeto de forma análoga al advenimiento de la crisis del humanismo tal como lo desarrolla Vattimo a partir del destellar de la Ge-Stell en Heidegger. Sin embargo, nuestra concepción de la experiencia aurática busca no reducirse a la identificación de la imagen-tiempo por sí sola en los films de De Sica.

Capítulo II – Experiencia aurática

La experiencia aurática, tal como la planteamos, es una operación intrínseca de la obra; en el caso del cine, que es donde buscamos comprobarla, se da mediante procedimientos técnicos y narrativos. Señala un tipo de relación con fenómenos históricos signado por la experiencia presente. Esta relación se registra, por ejemplo, en un grado de mistificación o de arcaización en la mirada del sujeto individual respecto del hecho colectivo.

Es en alguna medida un reverso del poder mismo del aura, que implica una distancia signada por su valor de culto. En la experiencia aurática, se historiza el hecho de un distanciamiento, se revela un proceso que produce una mistificación. Hace “visible”, pone de manifiesto, lo que deja la violencia del proceso de tecnificación, o del proceso más amplio de la opresión, operando separaciones que en su transcurso vertiginoso no son advertidas como tales.

La separación del individuo oprimido respecto de la lucha colectiva que se puede leer como alienación, como violencia ejercida sobre las condiciones cognitivas, que hunde a la percepción en un estado de fuga. La congregación popular, en su fenómeno concreto, en su estar-ahí, es vista como un objeto extraño, a una distancia inconcebible. No se conciben sus articulaciones dialécticas, no se participa de lo que sucede en su conformación, se lo percibe como un bloque cosificado que puede entablar un contacto con el individuo que represente para él una eventual amenaza o la oportunidad de una ventaja, pero siempre desde la desintegración y la opacidad. La lectura de los intereses, de las identificaciones, se fragmenta y se atomiza.

En los films neorrealistas esta lucha popular tiene un espacio, atravesada por este extrañamiento, y tienen un espacio los protagonistas que deben enfrentar las consecuencias históricas del estar extrañados respecto del fenómeno colectivo. Pero no como héroes arquetípicos sino como sujetos actuales, signados, marcados y erosionados en su potencia histórica por la alienación, y encontrados con lo colectivo en su propia materialidad. En los films neorrealistas – y cada uno de los tres ejemplos elegidos para poner la mirada se ven involucrados en esto de formas llamativamente distintas desde lo visual, lo

técnico y narrativo – se produce una experiencia aurática en tanto que se da una experiencia del devenir en Imagen, o en fetiche, de lo colectivo.

Dentro de la narración, la experiencia aurática se pone de manifiesto en el momento en que la narración deja de seguir el curso que dicta la lógica de la industria del entretenimiento; cuando se da lugar a la deriva, al desconcierto, a la disociación. No se queda en la detención pura de la imagen-tiempo, ya que construye un relato articulado por procedimientos dramáticos, en los que las condiciones históricas concretas de un sujeto adquieren un peso propio.

Desafía, en ese sentido, a la costumbre por enmarcar a un cine como el neorrealista en un estilo y serie de lineamientos técnicos de corte documental, caracterizados por lo prosaico y lo austero del testimonio, que se aleja del artificio para reflejar la realidad de manera más fidedigna y capturar su materialidad molecular en muestras óptico-sonoras.

Apunta a ir más allá de una dicotomía entre cine pasatista y testimonial, y de cierta romanticización acrítica de las inspiraciones de raigambre sociológica halladas tanto en la construcción del imaginario en sus films como en las ponencias teóricas de sus autores. Se lo asocia de manera difusa con las tradiciones del Realismo en la historia del Arte, dotando a la mencionada sensibilidad sociológica del cine neorrealista con una legitimación institucional, lo cual termina por constituir una percepción confortable de esta corriente fílmica para su consumo dentro de la oferta del “cine de autor”.

La tarea de marcar una frontera nítida del neorrealismo como corpus filmográfico, de establecer los criterios programáticos por los cuales determinadas películas de un período histórico quedarían incluidas o excluidas de su categoría, no entra en los objetivos de este estudio. Si la búsqueda de una zona de posibilidades en la que se expandan las articulaciones del sujeto y la historia en el espacio diegético, que se puedan atribuir a una región de la producción fílmica, identificable a través de criterios que necesariamente serán variables y permeables según grados de intuición o de sentimiento, además de categorías de teoría estética más rigurosas. Se busca expresar esto a través de los conceptos catalizadores de la Experiencia Aurática de manera que se ilumine la correlación de afinidad y analogía entre la resistencia a la hegemonía de la

industria cultural y una ética de la articulación de vínculos solidarios en la representación del devenir histórico.

Diego Gerzovich establece una diferencia entre hablar de “aura” y de “experiencia aurática” (Erfahrung) donde la última descubre la historicidad de la primera al iluminar una “superposición de planos espacio temporales” a la manera de un relámpago: en un instante. Esto implica a las marcas de temporalidad del proceso por el cual el fenómeno histórico, más allá del carácter de culto de un determinado objeto, se transforma en Imagen. El propósito de historizar es despertar al sujeto que observa al fenómeno de las transformaciones sociales y las condiciones de vida como algo mítico, ancestral, inalcanzable, expresado en el Libro de los Pasajes con la consigna de alejarse de una *verdad atemporal*. La intención de Benjamin es desmitificar para introducir la dialéctica:

“La política benjaminiana es la de la lucha contra el mito, o sea, la reactivación de las energías míticas en Europa a partir del capitalismo. La herramienta para llevar adelante esa batalla es la imagen dialéctica: Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas.”⁴⁷

Se abre la cuestión múltiple del carácter contingente de la Imagen en su concepción tanto cultural como de espacio en conflicto. En este punto es preciso no desatender la complejidad en la relación entre los distintos planos que la componen, en el curso de la temporalidad en que estos se inscriben, bajo el signo de corrientes filosóficas en pugna:

“Desde el punto de vista de la fenomenología y la historia de las religiones toda imagen es en sí dialéctica. Esa dialéctica propia es la diferencia de la Imagen respecto de la demostración racional y la reducción de los significados a un solo plano, como se verifica en la negación de lo imaginario del positivismo. La Imagen, su dialéctica, la enorme complejidad de planos que la constituye, es la herramienta de combate

del "homo religiosus" (ya desde el siglo XIII con Tomás de Fiore) frente al imperio del positivismo lógico-racional."⁴⁸

Este conflicto de alcance ontológico se traslada a la experiencia aurática de los conflictos sociales que toman lugar en los films del neorrealismo. Entonces cabe preguntarse si el sujeto individual, perteneciente a la masa obrera pero escindido del sujeto colectivo que combate a la opresión, comienza a luchar cuando defiende el logos lógico-racional contra lo místico; o lo ritual concebido teológicamente contra la tecnificación, o contra el historicismo, etc. Del mismo modo, cuando la acción colectiva cobra la apariencia de lo celebratorio, del carnaval, de lo ritualístico, ¿debe desecharse esto como una interrupción de la dialéctica?

En el cine neorrealista, como intentamos demostrar mediante una serie de ejemplos, se abre una posibilidad de mayor alcance que la de cristalizar una combinación entre tales abstracciones para formular una verdad atemporal y axiomática. Los personajes, los conjuntos en que ven agrupados, así como las relaciones entre ellos, actúan desde su inmanencia antes que desde un rol arquetípico preestablecido. Responder a una determinada postura no conlleva un juicio favorable o peyorativo previo. La forma del relato se *abre* y con ella las posibilidades para concebir el modo de retratar el conflicto histórico. En última instancia, abre nuevas formas de pensar el propio conflicto.

La narrativa del neorrealismo se ve continuamente intervenida por la dimensión teológica en las condiciones históricas de existencia de sus protagonistas. La vida religiosa, en sus estratos de institucionalidad y sus vertientes en los espacios de margen, intercede en las instancias de crisis en una serie de funcionalidades que recorren el espectro desde el amparo a lo ominoso. Emerge en lo cotidiano e impregna las superficies de tensión histórica en desplazamientos que tejen su propia trama por debajo del drama argumental. Vale recordar las escenas de la plantación *Riso Amaro* de Giuseppe de Santis (1949), donde las dos trabajadoras arroceras interpretadas por Doris Dowling y Silvina Mangano, en complejo antagonismo, atraviesan las tensiones entre el cuerpo de trabajadoras y la patronal, así como las contradicciones internas en

ambos lados y la intervención de personajes pertenecientes a las fuerzas del orden y a elementos criminales.

En medio de tales tensiones, el canto emerge como una codificación mediante la cual las trabajadoras se comunican a través de la extensión de los arrozales burlando el autoritarismo patronal. A medida que avanza la trama, signada por conspiraciones e intrigas en el campamento del arrozal, los lazos gregarios que propician complicidades y solidaridad entre las compañeras se intensifican en su carácter ritual a la par de la violencia ejercida sobre el conjunto, llegando a un cataclismo final de tintes medievales. Una de las protagonistas recorre esta escena en un estado desesperado y casi catatónico, haciendo un contrapunto con el estado de desintegración en el que ve caer a su comunidad.

En el cine neorrealista la solidaridad se articula o se restituye desde el plano personal, asediado por la fragmentación y atomización del sujeto histórico. La acción del sujeto, por fuera de toda modelación histriónica, tiene consecuencias históricas, en lo cual se perfila su dimensión ética. Esto se plantea así desde el momento en que la crisis, marcada por la irrupción de la imagen-tiempo, es sufrida por un protagonista.

La experiencia aurática se comprueba en la formulación de la inmanencia y, cómo hemos visto en Adorno, el “heroísmo de lo inauténtico” no formula una experiencia inmanente antes que refuerza las pretensiones de “originariedad” del sujeto en su concepción egoica de la positividad de las relaciones de intercambio por sobre las condiciones de existencia.

Importan, primero, las instancias en la narración en que el sujeto se encuentra al límite de sus condiciones de existencia y cuál es el lugar de dichas instancias en la estructura del relato; segundo, cómo se manifiesta la esencia de la actitud del sujeto narrativo frente al vértigo del quebrantamiento de los nexos sensorio-motrices establecidos como el parámetro simbólico de su fundamentación. Hay posturas divergentes sobre el ‘heroísmo’ de los estados de yecto que señala Adorno, propensas a la formulación de una experiencia aurática.

Imagen y estética negativa

Adorno privilegió las “instancias de silencio” en obras categóricamente rupturistas registradas durante el siglo XX, como es el caso de la dramaturgia de Samuel Beckett, en su negación a responder a la utilización fetichista y “gastronómica”⁴⁹ de lo sensible y su consecuente articulación del acceso al placer por parte del espectador en el arte comercial. El quebrantamiento de los códigos comunicacionales en Beckett se inscribe en una expresión estética de la “muerte del arte” que hace surgir una “imagen negativa” del mundo de una cultura signada por la producción y transmisión de productos artísticos en los medios de comunicación masivos. Nuestra indagación de tales postulados “radicales” en obras que en principio parecerían no serlo tanto se apoya ante todo y precisamente en la desconfianza manifestada por el propio Adorno en el texto “Prueba de Oro” de su *Minima Moralia* respecto de los falsos “heroísmos”. En ese sentido arriesgamos que al reducir toda posibilidad de disfrute del arte a su propia negación, y hacerlo en nombre de Adorno, se estaría incurriendo en una pretensión engañosa de esencialidad del estado de las condiciones de existencia; por así decirlo un “martirio de positividad” que se regodea, intencionalmente o no, en la reproducción de las condiciones opresivas de producción, intercambio y consumo. Representaría, en otras palabras, un recurso a una supuesta “autenticidad suicidada” que Adorno ya problematizaba.

La intención que responde activamente a la “muerte del arte” rechaza el precipitarse y fundirse de modo heroico en el proceso de tecnificación; por el contrario, busca nuevas formulaciones de las situaciones límite que no estén sujetas a un ansia de consumo fetichista y la rendición ante la pérdida del valor de uso. El desafío cobra un particular interés si se intenta atender a las mismas cuestiones en referencia a obras como la del neorrealismo italiano, que no se encuadran de forma tan nítida en las corrientes de vanguardia o de un tensionamiento extremo de las coordenadas estéticas y narrativas. Adorno se mostró pocas veces interesado o entusiasta respecto de las posibilidades críticas e inmanentes del cine narrativo, y podemos decir que se abstuvo de inscribir al neorrealismo en los lineamientos de la negatividad estética. Vistas con el prisma de la diferencia, tanto mutua como con respecto a los ordenamientos de la cultura de consumo inmediato, ambas regiones del arte dialogan en un posible ocaso de la modernidad.

Si se puede plantear, tomando en cuenta determinadas “limitaciones” señaladas por Lunn, que Adorno problematizaba lo “deseable” de la extinción del Aura, sería posible explorar ciertos espacios de la producción cultural poco considerados por Adorno. Lo deseable sería hallar en tales intersticios la inscripción positiva de una experiencia aurática en los procedimientos de organización técnica de la obra, registrada en un determinado modo de constitución del sujeto.

El problema del ocaso del arte

La época del *ocaso* del arte es aquella en que la muerte del estatuto de la obra “siempre queda de nuevo diferida”. Resuena el anuncio de la muerte del arte, trastocando el *valor* de la obra en *función* de “negarse”, de “hacer silencio”; convive con la persistencia de la institucionalización de la obra, de sus técnicas y su difusión, cuya potestad subsiste en

...teatros, salas de concierto, galerías de arte y artistas que producen obras, las cuales pueden situarse sin conflicto alguno dentro de (sus) marcos. En el plano teórico esto significa empero: obras cuya valoración no puede referirse ante todo o exclusivamente a su capacidad de autonegación.⁵⁰

El que dicha “convivencia” se muestre a la vez como aporía y como rasgo constitutivo llama a problematizar la diferencia de valor entre ambos tipos de obras, para no caer en la “cómoda escapatoria... tranquilizadora en su redondez metafísica” del absolutismo de la muerte del arte. En este caso, dicha problematización no pretende atenuar la aporía, sino llamar la atención sobre “relaciones irónico-cómicas que duplican las imágenes y las palabras de la cultura masificada, no sólo en el sentido de una negación de esa cultura” que se dan al interior de la obra precisamente entre las tres “caras” de la muerte del arte: utopía, *Kitsch* y silencio.

En el neorrealismo, y a sus modos en los tres films de De Sica que investigamos, la escenificación de las “situaciones límite” no podría caracterizarse como irónica. Resulta innegable una marca de autor con un sesgo moral que, al mismo tiempo, se evidencia en la perspectiva del *ocaso* del arte que plantea Vattimo. Esta tensión se acentúa llevándonos a explorar las fronteras de su encuadramiento en una producción institucional que perdura en convivencia con las tres facetas de la muerte del arte. Surge de esta convivencia la posibilidad de evaluar y apreciar estas películas con una mirada algo distinta. Como veremos más adelante, esto abre el camino para una nueva reflexión que implica de diversas maneras al enfoque baziniano sobre el montaje y las corrientes teóricas asociadas tradicionalmente con el realismo.

En la ontología estética de Vattimo, el *ocaso* del arte vuelve a confirmarse también en la ineficacia de otro “atajo” en una estética filosófica que al resultarle demasiado “enfáticos” sus propios términos opta por descartarlos de lleno, recurriendo a que no pueda existir una estética fuera de su tradición conceptual. Dicho “énfasis” se manifiesta, en su disonancia actual, como el anuncio de la tradición estética como “destino”. Por otra parte, nuestra experiencia del disfrute del arte se da en el marco de una “distracción” y dispersión de los elementos que alentaba Walter Benjamin como efecto de la reproductibilidad técnica y de la desaparición de la experiencia aurática del arte, como veíamos anteriormente en Lunn y vuelve a poner de relieve Vattimo.

La percepción responde a significaciones que se encuentran “diseminadas”, que se vislumbran “micrológicamente” bajo una luz “de *ocaso*”, en vez de estar expuestas uniformemente dentro de los marcos de “una obra”. El espectador que pretende “concentrarse” en las dimensiones y los lineamientos de la obra sólo está acentuando sus propios sentimientos de pérdida, y se remite más a la nostalgia por las “grandes decisiones” de carácter moral que a la experiencia estética.⁵¹

Puesta en obra de la verdad

Entran en juego los dos aspectos de la concepción de la obra de arte que hace Heidegger en su “Origen de la obra de arte”. Estos son: la “exposición” de un *mundo*, entendido como el conjunto de significaciones, como la “constitución

de las líneas fundamentales de una existencia histórica” en los cuales el público de la obra se reconoce como perteneciente a la misma experiencia colectiva; y de “producción” de la *tierra*, concepto que Vattimo interpreta en el sentido de “lo otro del mundo... la *physis* que está definida por la circunstancia de nacer y crecer y morir(...) aquello que lleva las señales del tiempo”⁵². En otras palabras, el aspecto de “producción” de la tierra de la obra de arte se refiere al hecho de que la obra no es “eterna” sino que “registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido”.

La “puesta en obra de la verdad” que se da en el arte se refiere entonces al acontecimiento de que el espectador percibe su pertenencia a determinadas experiencias colectivas de sentido, que a su vez responden a su propio envejecimiento. Por ejemplificarlo burdamente, cuando un espectador en el año 2017 ve una película estrenada en 1948 como *Ladrones de Bicicletas*, percibe en sí mismo una experiencia de identificarse con los personajes que no se reduce a una “esencia” de los personajes y de su forma de ser que estuviera “contenida” en la película como en un envase cerrado y lista para ser extraída y percibida nuevamente y siempre de la misma forma a través de las épocas, sino que la percepción del espectador se espesa y se especifica con el acontecimiento mismo de estar mirando esa película ya en ese momento específico.

El espectador entra en relación con el modo en que la temporalidad de la obra afecta la significación, no sólo de la obra, sino del estar mirándola. Percibe el hecho de estar mirando una película de cierta antigüedad, percibe cómo el mismo como espectador reacciona a su “opción” de ver una película de tal antigüedad de acuerdo a cómo se representa en su comunidad histórica de pertenencia la experiencia y la elección de consumir cultura de tal manera, en qué situaciones concretas de placer se inscribe, etc.; cuando ve en pantalla al personaje Antonio Ricci no sólo ve a un obrero desocupado y se identifica con él sino que a su vez percibe el modo en que dicha identificación se desdobra en el hecho de estar el espectador mismo “haciendo un personaje” al realizar interpretaciones desde la distancia subjetiva que plantea la “temporalización” de su relación cultural con la obra, y así sucesivamente.

El modo en que interpreta Vattimo la dimensión de la “tierra” en la obra de acuerdo a su temporalización positiva y resignificante le da a la concepción Heideggeriana un sentido que se ve renovada y potenciado en la época del ocaso del arte debido a que, en palabras de Vattimo, “siempre fue ajeno a la estética metafísica tradicional”⁵³ de las dimensiones ontológicas de la obra de arte. Si el espectador caracterizado anteriormente centrara toda su atención en el hecho de que la configuración del mundo en la obra queda siempre postergada, en que su propia interpretación receptiva se manifiesta “siempre de nuevo” como una mediación de sí misma por el aspecto terrestre de la obra, estaría confundiendo como un “límite” aquello que constituye la significación misma de la obra. La frustración velada de extraer de la obra una interpretación firme sobre los fenómenos sociales e históricos que se presentan, como el que ejemplificábamos más arriba con la recepción del protagonista “desocupado y obrero” de *Ladrones de Bicicletas*, forma parte del anunciamiento de su carácter perecedero.

El modo en que la obra asume lo perecedero como constitutivo de su significación constituye su carácter “monumental”, en virtud del cual la materialidad de la obra, y hasta el “enmudecimiento” que esto suscita, van más allá de su pura negatividad:

“En un primer sentido, pues, la presencia de la tierra en la obra, el quebrantamiento de la palabra y la experiencia de mortalidad, apuntan en la dirección de una interpretación no clasicista sino más bien neoclásica de la teoría heideggeriana del arte. Podemos asignar al quebrantarse el sentido de llegar a ser monumento y Fórmula, que con buen derecho se llama así porque no es una forma de valoración de la plenitud de la palabra, sino un debilitamiento y un conformarse según la figura de la muerte y también, en cierta medida, según el retorno al estado de “cosa natural”.”⁵⁴

Es en virtud de esta dimensión de la obra de arte denominada *Erde* (terrestre) que planteamos que esta corriente estética, que alumbró en el plano fílmico el anunciamiento del *Ab-Grund* (abismarse) del sujeto moderno, puede

significarse ahora de manera distinta. Los textos que a mediados del siglo XX iluminaron el potencial estético del neorrealismo por el modo en que descubrió la verdad de su época, nos permiten trazar vínculos con la narrativa de la posmodernidad en la que se consuma el *Ab-Grund*.

Desde el estreno de *Umberto D.*, la más reciente de las películas analizadas en el presente estudio y quizás la que más duramente anuncia el *Ab-Grund* del individuo urbano moderno, hasta la fecha en que se redacta el presente estudio, transcurrieron unos sesenta y cinco años. Desde la publicación de las conferencias en que Heidegger sentó las bases de la teoría estética a partir de la cual Vattimo desarrollaría su concepto del ocaso de la obra de arte, un poco más de ochenta. Si estamos de acuerdo en alguna medida con las interpelaciones que se nos sugieren en dichos conceptos y reflexiones, podemos afirmar que uno de los “desafíos” más acuciantes que estuvo en juego desde entonces hasta nuestros días fue el de si se lograría “responder al llamado de la esencia de la técnica sin abandonarse sin reserva a sus leyes y a sus juegos”.

El sujeto narrativo y su dimensión utópica

La dimensión utópica del arte no se reduce los componentes más “reactivos” de una crítica social de extracción hegelomarxista. La dimensión utópica está siempre ya actuando en la sensibilidad del espectador, en sus reacciones sensibles más instantáneas a las formas de construcción de la corporalidad de los personajes en pantalla, al modo en que la música, la sonoridad y el tono visual conjugan en simultáneo una determinada textura semántica y ambiental del “estar en determinado momento”: esto actúa siempre en un intercambio con la forma en que el espectador se formula promesas de su deseo de formas de experimentar su corporalidad y de percibir texturas en el ámbito de su estar-en-el-mundo, es decir, de sacar a las experiencias “prometidas” de su confinamiento en la instancia del visionado.

En las condiciones actuales, el espectador ciertamente no extrae de la obra una vivencia del tipo inaugural de formar parte de una comunidad histórica con un horizonte de sentido fuerte, pero sí recibe el anuncio de estar participando en una forma de consumo que es homogénea a todos los individuos en el sentido de estar todos difiriendo la muerte de la experiencia sensible en un recurso

perpetuo a excitaciones fetichistas. Asiste, en otras palabras, a la extinción administrada de lo sensual. Nuestra experiencia estética no se encuentra diseminada más allá de la individuación, sino homogeneizadas en la imposición de determinadas condiciones.

Los postulados de estética realista que se vieron en un principio *renovados* de acuerdo con los textos que pusieron en valor a esta corriente en su propia época ya no pueden ser vistos de la misma forma a la luz del juego fetichista y “heroico” en que nos encontramos con nuestro propio disfrute del arte; las escenas que tomaban fuerza de un registro de la fuga de los nexos semánticos del movimiento concreto en el horizonte temporal, ahora se “estetizan”. En esta disonancia, en esta aparición de una inmanencia sensible que sólo puede aparecer ante la consumación “administrada” del nihilismo de nuestra época, la recepción se vuelve sensible a la situación del cuerpo en el circuito de consumo fetichista, hace estallar el acomodamiento de la alienación en su propio ámbito de excitación sobre la sensibilidad.

El espectador podría, al experimentar dicha disonancia, tomar conciencia de su carácter de “actor representando un papel” en el espesor hermenéutico de su relación “libidinal y sensible” con el objeto cultural, y a partir de ello cuestionarse e interrumpir el condicionamiento ideológico de su comportamiento, como decíamos antes “poner en silencio” el goce que ya dictamina su movimiento, para identificarse con el deseo de construir y explorar ese “ser otro” nietzscheano al que hacía referencia Adorno.

Al mismo tiempo esta posibilidad de “silencio” se da en el neorrealismo de forma que hoy cobra una potencia distinta si lo pensamos en relación a las manifestaciones más radicales como las que prefería Adorno en su posibilidad de negarse al intercambio, como en las obras de Beckett. El neorrealismo ya tenía en su época de estrenos un marco de relación con la institucionalidad que no era de una completa autonegación como en Beckett, sino que estaban en “situación de ocaso”. Esto permite que las instancias de silencio con las que se encuentre el espectador actual tengan un potencial “sorpresivo”, disociado de la fungibilidad a la que puedan haber sido expuestos algunos rasgos más reconocibles o característicos de las obras “negativas” en la generalización y optimización de los mecanismos publicitarios en las últimas décadas.

Historicidad, identificación y recepción de la obra en la experiencia aurática

La identificación con el impulso de apropiarse del “ser otro” se ve iluminada por la experiencia aurática en la forma de una “asimetría” que “despliega un deseo” que “amenaza la economía estable de todo régimen”, como plantea Rebecca Comay en un ensayo incluido en el libro *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*:

“Tal deseo – a la vez revolucionario y erótico – tiene la desesperada impaciencia que rechaza todo alimento parcial y entonces nunca puede ser colmado por el consuelo de los productos disponibles. No se trata del codicioso antojo del consumidor (...) El revolucionario de Benjamin tiene simultáneamente el deseo ascético y voraz que sólo aumenta más fuertemente al ser satisfecho y que entonces resiste cualquier compromiso con un régimen.”⁵⁵

Es precisamente en esta posibilidad de encontrar instancias en la que el espectador se desligue de su “compromiso con el régimen” del consumo fetichista anteriormente caracterizado que adoptamos para nuestro método de análisis con la concepción del Aura que desarrolla Comay. La “asimetría” a la que se refiere consiste en una experiencia de la mirada que no es “devuelta” en un juego de intercambio narcisista, de autopreservación de lo mismo, sino que hace resplandecer una distancia dentro del “aplanado espacio del *Gestell*, donde incluso el sujeto ha sido reducido a una reserva de recursos humanos”. En esto último intentamos reflejar la sustancial problematización de la experiencia aurática que Comay lleva a cabo en la perspectiva de un debate especulativo entre Benjamin y Heidegger (y sus respectivos usos del lenguaje). Lo que queda pendiente, según Comay, de la no realización de dicho debate en su propia época posible, fue la articulación de un “giro” en el cual el sujeto se apropia del reclamo del *Gestell*:

“Experimentar el mutuo desafío del hombre y del Ser bajo el imperativo del orden calculador sería reconocer que la confrontación (sich stellen) en realidad deriva de una previa imbricación o un “pertener mutualemente”: la específica mutualidad del “hombre” y el Ser que define la Konstellation de la época moderna.”⁵⁶

Según proponemos, el neorrealismo da lugar a una forma de recepción en la cual el espectador (actual) percibe una experiencia aurática en aquellos momentos o escenas de la película que lo hacen reconocerse en su papel interpretado de consumidor de cultura, que le revelan su propia presencia en una devolución de la mirada que quebranta el narcisismo que espera que toda mirada le confirme su propio ego en una imagen especular. Esto despierta en el espectador el deseo no de ser “auténtico” o de ser “sí mismo” sino de apropiarse del representar un papel. Comay utiliza precisamente los términos “cambio de espectáculo en performance” para referirse al “giro” que promueve la incitación aurática del deseo. En este giro se da una experiencia en el sujeto que consiste en apartarse por un momento de la “mirada” totalizante (y enmarcada en el intercambio fetichista del retorno a lo mismo) para “echar un vistazo” a las condiciones de su propia subordinación a una lógica de consumo que reproduce sistemáticamente su insatisfacción.

El espectador reconoce una experiencia aurática en las instancias de realización y de modos de enfrentarse a las condiciones de producción que se anuncian en determinadas instancias del visionado de las películas. Reconoce en la particularidad de la relación “ya entonces” crepuscular de los métodos de producción de las películas de De Sica con los marcos institucionales de la cultura de su época (tomando la hegemonía estética y comercial hollywoodense como uno de los vectores históricos de dicho marco institucional) como aquella “proyección aurática” que se despliega a la luz de las condiciones actuales en la perspectiva de la dimensión “terrestre” de la obra en los términos heideggerianos que expusimos anteriormente.

El giro que se da en dicho “vistazo” de las resignificaciones históricas permite una recepción de la experiencia estética en “constelaciones”. El espectador redescubre los resquicios en las formas institucionalmente

posibilitadas de relato en el relampagueo de la historicidad misma de dichas formas; percibe la inmanencia de la mirada que produce relaciones de distancias, mediaciones y atracciones en su propio deseo alienado en el fetiche, donde el despliegue de nuevas formas de relato representa, como señalábamos antes, un papel “tan erótico como revolucionario”. Comay caracteriza dicho desplazamiento a partir de Heidegger y Benjamin como llevando “del *Gestell* a la *Kon-stellation*”, la cual

*“... encontraría su peculiar destino en el encuentro entre la “historia más reciente” y aquello que es primordialmente pasado... tal encuentro contraería la continuidad histórica en la radical intensidad del “momento”... atravesando la aparente homogeneidad de la “tradición con la apocalíptica clausura de las primeras y últimas cosas.”*⁵⁷

Un punto clave para la identificación de una experiencia aurática al interior de los procedimientos técnicos y narrativos en las películas de De Sica consiste en identificar instancias de “complicidad” de la mirada del espectador hacia sí mismo y en la configuración de la mirada de los personajes que desestabiliza la complacencia autorreferencial del espectador como consumidor en una “apropiación” que Comay caracteriza en el término Heideggeriano de *Ereignis*.⁵⁸

El cine neorrealista se encuentra plagado de instancias en que la mirada de los personajes, sus cruzamientos y correspondencias, hacen tambalear la representación fetichista de las identidades. En esta lectura de la puesta en escena la confrontación del *Gestell* se produce en la espesura del *tiempo-ahora* Benjaminiano en que la historia salta de su propio *continuum*.

*“La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.”*⁵⁹

Se vuelve entonces decisivo cómo se ubican dichos momentos en el sintagma establecido por la estructura del relato; si se dan como momentos de excepción, continuidad o desdoblamiento de las temporalidades y cadencias del relato. En más de una forma, los films neorrealistas despliegan un ritmo narrativo en el cual la imagen-tiempo siempre está actuando de forma utópica. Esto da lugar a una constitución del sujeto narrativo a partir de un juego de miradas que caracterizamos en la “reapropiación cómplice” que desarrolla Comay:

“En el inesperado “flash” del Ereignis, la mirada en realidad devuelve la mirada (estrictamente hablando, el sentido de la “mirada” contiene justamente esta cualidad, así como el rayo de luz que se refleja o rebota de una superficie reflexiva) un desdoblamiento que excede la especularidad del espacio intersubjetivo.”⁶⁰

A partir de la identificación de esta complicidad, la recepción (y el espectador en su dimensión utópica) se aleja de la compulsión de un acceso “no mediado” al placer, comienza a vislumbrar sus posibilidades bajo un resplandor más frágil de la mirada.

Realismo cinematográfico y sujeto de enunciación

A continuación, caracterizaremos muy brevemente una concepción canónica respecto del neorrealismo, con el fin de exponer algunas de sus problematizaciones a nuestro entender más justificadas y fructíferas. Se toma como punto central de referencia el tratamiento llevado a cabo por Jacques Aumont en el libro *Estética del Cine* sobre los aspectos materiales y temáticos del realismo cinematográfico y sobre la perspectiva baziniana del neorrealismo.

Nuestro propósito consiste en esclarecer, en principio, algunas de las propuestas formuladas anteriormente respecto de la “tradición” basada en los escritos de André Bazin, estableciendo de forma más concreta a qué nos referimos con eso. Asimismo, intentaremos dejar establecido cómo el proceso de “resignificación” de dicha forma de ver y entender al neorrealismo ya puede

verse iniciado en algunos de los trabajos más importantes sobre estética cinematográfica, lo cual le otorga a nuestra búsqueda de resquicios a la tradición hermenéutica de la recepción por parte del espectador un punto de referencia nada despreciable.

Según creemos, el hecho de poner de relieve la “caducidad” de cierta lectura al respecto de cierta serie de rasgos que en algún punto se entendieron como “característicos” de la corriente neorrealista no nos llevaría a “descartar” de modo absoluto las intenciones y las potencialidades que pudieran plantearse en el texto de Bazin o en aquellos que se hayan mantenido en buena medida inscriptos en su legado, y por supuesto Aumont tampoco se plantea de ese modo la cuestión. Por el contrario, creemos que el “efecto de realidad” propugnado por Bazin puede ser adoptado precisamente en virtud de su capacidad de rebasarse en sus propios horizontes hermenéuticos y epocales.

Nuestro propósito es determinar cómo se problematiza el sujeto, partiendo de cierta concepción semiótica del mismo lo suficientemente consensuada en lo que se refiere al campo empírico que corresponde al presente estudio, al inscribirlo en los registros de un “impacto” efectuado en el “giro” caracterizado anteriormente, con lo cual intentaremos plantear una concepción propia del sujeto que dialoga con el material fílmico en su recepción.

Comencemos por exponer brevemente el tratamiento de Aumont sobre la cuestión del realismo cinematográfico:

“Entre todas las artes y los modos de representación, el cine aparece como uno de los más realistas, puesto que puede reproducir el movimiento y la duración, y restituir el ambiente sonoro de una acción o de un lugar. Pero la sola formulación de este principio demuestra que el realismo cinematográfico no se valora más que en relación con otros modos de representación y no en relación con la realidad.”⁶¹

El modo en que Aumont señala dicha paradoja podría incluso sonar como una extraña tautología si no se advierte qué es lo que se cuestiona Aumont sobre el uso del término “realidad”. Y es que en ello parece intuirse la “falta” en torno a la cual se erige un planteo según el cual una corriente cinematográfica que

hiciera valer de modo práctico aquellas propiedades ontológicas que le serían a priori “intrínsecas” a la imagen cinematográfica estarían en virtud de ello limitándose a una valoración meramente relativa en lugar de aproximarse más efectivamente a lo que sería su “objeto”, en este caso la realidad. Señalamos esto con motivo de que, en su subsiguiente desarrollo del cuestionamiento a la tradición “realista”, Aumont no hace completamente explícita la “insuficiencia intuitiva” en la concepción del término “realidad” sino que la da a entender a través de lo que se sugiere en los ejemplos históricos de la relación con los dispositivos técnicos que, según él, dio lugar a las contradicciones implícitas en dicha tradición:

“Hoy se ha superado el tiempo de la creencia en la objetividad de los mecanismos de reproducción cinematográfica y del entusiasmo de Bazin, que veía en la imagen del modelo el modelo mismo. Esta creencia en la objetividad se fundaba a la vez en un tonto juego de palabras (a propósito del objetivo de la cámara) y en la seguridad de que un aparato científico como la cámara tenía que ser necesariamente neutro.” ⁶²

Realismo cinematográfico y ontología de la imagen

Como podemos ver, Aumont señala a Bazin como el autor más representativo de las “creencias” que llevaron a atribuirle a la imagen cinematográfica una relación “ontológica” con la objetividad realista y a jerarquizar la producción de imágenes en el cine de acuerdo al grado en que estas permitiesen la “restitución” en sí mismas de dicha objetividad contra los moldes y las constricciones de la convención institucional y narrativa.

Por otro lado, Aumont plantea un cuestionamiento sobre las pretensiones de “alcanzar” la realidad que se intenta aumentando el “parecido” entre representación y percepción. Aumont desmiente lo supuestamente “inamovible” de esta condición de la imagen cinematográfica planteando que los “estadios anteriores del modo de representación” sobre los cuales va progresando el efecto de realidad se encuentran siempre subordinados a una serie de

necesidades cuya resolución es siempre variable⁶³. Estas incluyen “al tipo de película empleada, al tipo de iluminación disponible, a la definición del objetivo, a la necesaria selección y jerarquización de los sonidos... el tipo de montaje, el encadenamiento de secuencias y la realización”, ampliando así el panorama que se limitaba a considerar las posibilidades intrínsecas de la imagen cinematográfica remitiéndose solo, y quizás algo ingenuamente aún, a las propiedades de la cámara. Se señala así la imposibilidad de “alcanzar” la realidad cuando esta no puede manifestarse sino en contraposición a la forma de una coerción cuya esencia siempre se nos escapa.

Sin embargo, lo que señalamos aquí es que Aumont cuestiona un determinado uso de la noción de realidad poniendo de relieve las circunstancias que demuestran su “insuficiencia” pero no abordando a esta última de modo directo o frontal. De este modo, el cuestionamiento a la “ontología” baziniana que se sugiere queda pendiente o postergado. En otras palabras, demuestra en cierta medida algunas razones por las cuales la idea consensuada de realismo “dejó de funcionar” pero deja por explorar quizás más a fondo algunas de las implicaciones que ello sugeriría, al menos de acuerdo a cómo lo entendemos dentro de las perspectivas del presente estudio. Creemos que a los fines del presente estudio, puede resultar fructífero hacer hincapié de modo breve sobre esta cuestión e intentar esclarecer la relación entre el “problema” del realismo y algunas de las perspectivas teóricas esbozadas anteriormente.

Como decíamos anteriormente, la contradicción interna a la tradición realista que señala Aumont parecería ser la advertencia de una “insuficiencia” que no queda del todo esclarecida, pero que surge en torno a la noción misma de “realidad”. Esto podría remitir, según creemos, a una concepción de la realidad entendida como el estructurarse de un “orden simbólico” en el sentido que elabora Jacques Lacan en psicoanálisis.

Lo que podría remitir, según creemos, de la insuficiencia de la “realidad” a lo “simbólico” lacaniano es precisamente el modo en que esto último se estructuraría en torno a una “carencia” o a una “falta”, que correspondería a la imposibilidad del enfrentamiento con el orden de lo “real”. Un punto de enlace con el enfoque de nuestra crítica se daría en la relación entre la cuestión del realismo cinematográfico (con sus discusiones internas) y la imbricación del deseo en la recepción de las obras. Como sugerimos anteriormente, se toma

como punto de partida el tratamiento psicoanalítico del deseo en la estructuración del orden simbólico, y a su vez la relación entre imposibilidad y deseo, concebida a partir de la noción de una “confrontación inconcebible”. Esto remite principalmente a aquellas definiciones de “realismo cinematográfico” que Robert Stam atribuye al “grado de conformidad de un texto con los códigos genéricos” y grafica del siguiente modo: *“se puede esperar del severo padre conservador, que se opone a la entrada en el mundo del espectáculo de su hija loca por las candilejas, que de forma «realista» aplauda entre bastidores su apoteosis al final de la película”*.⁶⁴

Ya vimos en capítulos previos, sin ahondar en ello más de lo indispensable para el caso, cómo se caracterizaría un enfoque kracaueriano de estas definiciones desde la semiótica. Desde el psicoanálisis se formó una corriente francamente afín, si nos atenemos a la descripción provista por Stam de un recurso a la “respuesta subjetiva” en el espectador a partir de su deseo de sostener ciertas creencias. A través del montaje y la ilusión óptica, se cristaliza un “fuerte sentimiento de autenticidad”, que funciona en relación a su propia época de forma específica.

*“Los teóricos influenciados por el psicoanálisis como Baudry y Metz, tal y como hemos visto, remarcaron los aspectos metapsicológicos de este deseo, por lo que la combinación del representacionalismo cinematográfico verosímil y una situación espectral que induce a la fantasía, conspiran para proyectar al espectador hacia un estado como el del sueño, donde la alucinación interna se confunde con la percepción real.”*⁶⁵

Podríamos decir a grandes rasgos que, dentro del estudio específicamente del Neorrealismo, los trabajos de Vincent Rocchio se atuvieron a dicha corriente, adjudicando a las técnicas de puesta en escena, cámara y montaje un reflejo fidedigno de las ansiedades de su audiencia. Sin intención de polemizar con este enfoque y sus hallazgos, vemos que en una modesta puesta en relación de la teoría psicoanalítica con nuestro enfoque estético daría cuenta de una concepción algo distinta de los procesos de subjetivación.

Realismo cinematográfico y subjetividad

Existe un nexo entre psicoanálisis y estética cinematográfica articulado en los trabajos de Slavoj Žižek, desplegado en su análisis de obras cinematográficas y cultura popular a partir de la referencia a los tres “registros” lacanianos. En ese sentido, planteamos que nuestro abordaje de la cuestión del realismo en el análisis de las películas de De Sica se apoyará en la adopción de perspectivas aportadas por Žižek en lo que se refiere a la relación del deseo con las condiciones de recepción y disfrute de las obras por parte del espectador. Uno de los conceptos de Žižek que más nos interesa incorporar a nuestro estudio consiste en sus propuestas de una “mirada al sesgo”, particularmente en lo que pudiera ayudar a encontrar resquicios y nuevas posibilidades a la mirada sobre las condiciones aparentemente consolidadas de disfrute del arte en la época actual y en relación a nuestro análisis de las películas de De Sica.

Aumont toma a André Bazin como uno de los principales referentes de la tradición realista en la estética cinematográfica, y en su tratamiento de la instancia “temática” de dicha tradición, lleva a cabo una exposición sobre el “conjunto de elementos que para André Bazin definían el neorrealismo”, a los cuales señala como “criticables” y “más relacionados con el conjunto de la producción cinematográfica tradicional que con la propia realidad”. Señala a dicho autor como el “defensor e ilustrador” de dicha corriente.

“(Según Bazin) esta «escuela» se caracterizaba por un rodaje en exteriores o en decorados naturales (en oposición al artificio del rodaje en estudio), por recurrir a actores no profesionales (en oposición a las convenciones «teatrales» de la interpretación de los actores profesionales) y a guiones inspirados en las técnicas de la novela americana, utilizando personajes sencillos (en oposición a las intrigas clásicas demasiado bien «trazadas» y a los héroes extraordinarios) con una acción enrarecida (en oposición a los acontecimientos espectaculares del filme comercial tradicional)... un cine sin grandes medios que escapaba a las reglas de la institución cinematográfica, en oposición a las superproducciones americanas o italianas de antes de la guerra.”⁶⁶

Aumont relativiza la “naturalidad” de los rodajes en exteriores y de los intérpretes no profesionales, señalando que por un lado no representaron a toda prueba un caso inédito en la historia de la producción cinematográfica y que, por el otro, tampoco fueron implementados de modo programático o con absoluta “pureza”, haciendo alusión al uso del doblaje para las voces de los personajes o a que “muchas escenas rodadas en estudio, mezcladas después con escenas de decorados naturales, pasaban como rodadas en los lugares reales”⁶⁷. Esto lo lleva a señalar una contradicción importante en la definición convencional del neorrealismo y que consiste en que la “espontaneidad” que aparentemente aumentaba aquellas propiedades de la imagen cinematográfica tendientes intrínsecamente al realismo fue en muchos casos el resultado de un proceso tecnológico por el cual se invisibilizó la “costura” de dicha espontaneidad.

“Por último, su selección en los lugares de rodaje y las numerosas repeticiones de tomas que exigía su amateurismo elevaban de manera singular el costo de la producción, lo que contradice... el último punto de la «definición» baziniana en lo que respecta a la economía de medios técnicos de este tipo de películas: se trata de una apariencia, intencionada, de economía de medios, al igual que es una apariencia de la realidad la del estudio. El neorrealismo trataba de borrar la institución cinematográfica como tal, de hacer desaparecer las señales de la enunciación. Procedimiento muy «clásico», del que hemos visto varios ejemplos en el filme de ficción tradicional.”⁶⁸

En definitiva, Aumont advierte una tendencia, a reemplazar unas convenciones por otras, que parece responder más a un impulso por escapar al agotamiento de las ilusiones y de su efecto “escapista” que a un interés por “redescubrir” de modo radical aquello que las convenciones supuestamente obstruyen. Esto se evidencia también en los tiempos y las estructuras formales del relato; según Aumont el carácter menos espectacular o frenético de la narración no implica un abandono de la ficción:

“...en la que los individuos son personajes, cuya tipología surge de determinada representación social cuyos fundamentos nada tienen de propiamente realista [...] tanto da que el héroe parta en busca de su bicicleta robada, como que intente recuperar el secreto atómico que un espía se dispone a entregar al extranjero: siempre hay una «búsqueda», que sigue a una «maldad» que ha trastornado una «situación inicial».”⁶⁹

Como ya veíamos anteriormente, se señala una falta de “fundamentos propiamente realistas” a modo de piedra angular de las inconsistencias de esta forma en particular de entender al realismo en el cine. A su vez que dichas inconsistencias quedan suficientemente demostradas, la discusión respecto a la concepción misma que se usa de “fundamentos propiamente realistas” parece quedar postergada. Sin embargo, nos encontramos ya con que Aumont se cuestiona cierta compulsión a “renovar” los efectos de ilusión de la convención narrativa cinematográfica, “ocultada” precisamente detrás de un supuesto principio de acercamiento a la “realidad”. Es en esto último que sería posible, según creemos, reafirmar la apuesta que hacíamos anteriormente de incorporar un elemento de teoría psicoanalítica a nuestra concepción del “realismo” y su problema. Planteamos esto en virtud de que Aumont atribuye al “entusiasmo” de Bazin por “aumentar la apariencia de realidad en pantalla” una tendencia que parece responder a una pulsión de tipo “libidinal” del espectador.

La constitución del sujeto y su dimensión utópica

Las “señales de la enunciación” que tiende a borrar la pulsión por el efecto de realidad se inscriben en la conversación del doble simulacro en el que se constituye el texto audiovisual. Nuestro principal punto de referencia, a tal efecto, será el desarrollo del concepto de *sujeto de la enunciación* en Gianfranco Bettetini.

La recepción de un film en cuanto texto audiovisual por parte del espectador se organiza y traza el recorrido de su significación de acuerdo a la relación planteada entre el sujeto enunciador, el cual actúa como productor de

sentido, y el sujeto enunciatario, el cual determina y define los modos en que se efectuará dicha recepción.

La dimensión utópica de la recepción, por la cual el receptor asocia sus reflejos sensibles con la corporalidad proyectada del sujeto enunciatario del texto, se produce en la puesta en escena de una conversación fantasmática. Para poder insertarse en la conversación simbólica del texto, el receptor necesita experimentar sus reacciones sensibles a la enunciación como la aparición de una “prótesis simbólica”⁷⁰ que le da la sensación de una presencia corporal en el espacio simbólico. Para poder “estar presente” en dicho espacio, debe asemejarse intuitivamente a los legítimos habitantes de dicho espacio tal como se erige en sus cualidades formales de imagen y sonido, de ahí la identificación subconsciente con la imagen del cuerpo de los protagonistas. Las instancias de lo sensual en el texto invitan al espectador a cierta mimesis con las formas de discurso. Dichas instancias, según las articulaciones semióticas del texto, serán necesarias y condicionales para que la recepción se lleve a cabo de manera fluida.

“En algunos casos, cuando la práctica discursiva quiere enmascarar las instancias del sujeto de la enunciación, fingiendo una actividad expresiva de carácter fielmente reproductivo o, borrando aparentemente toda huella, toda la proyección simbólica del texto se concentra en la figura del enunciatario, a cuya imagen se le atribuyen características de originalidad, de autonomía en la producción discursiva: el fantasma del receptor está ideado y construido como sustitutivo del fantasma enunciatario; el discurso del texto parece encontrar sólo en sí mismo su propio origen. Estos recursos son, sobre todo, posibles cuando se trabaja con lenguajes cuyos signos pueden sugerir una superficial interpretación de especularidad o de acentuada similitud con el referente, la puerta de relieve de la ausencia de un trabajo de transformación semiótica y de construcción discursiva: desde este punto de vista, los lenguajes del cine y de la televisión están entre los más disponibles a una sustitución ficticia del enunciatario por el enunciatario, y no es casualidad que las prácticas discursivas de las dos instituciones se hayan, casi siempre, asentado principalmente sobre el enmascaramiento de sus orígenes expresivos y

sobre la propuesta-proyección de un enunciatario autónomamente dedicado a un trabajo de fundación del discurso (además de, naturalmente, un destinatario inducido a vivirse como tal).”⁷¹

El sujeto enunciador controla la información del texto a partir de su articulación semiótica, y la recepción se configura a partir de la aceptación de dicho control como parte de la necesidad que surge del texto. El espectador aceptará este juego y buscará estar “a la altura” de las exigencias del sujeto enunciador, es decir que asignará a la admisión y obediencia de las reglas simbólicas una comprobación de su propia “competencia” técnico-expresiva y cognitiva.

El espacio textual

El sujeto empírico, comúnmente un autor que organiza la obra, actúa como una figura ausente, una que define la objetivación del deseo en el espectador de “emparentarse” con un sujeto preponderante en el espacio simbólico. Traza su recorrido sobre una serie de “huellas” del proceso de enunciación, que determinan la forma en que se produce el disfrute en la recepción de un cierto ícono:

“Las huellas textuales más significativas pueden estar constituidas por los títulos, por las angulaciones de los encuadres, por los movimientos de cámara, por los resultados de procedimientos ópticos, por la composición figurativa, por el juego de miradas, por los efectos de montaje, por un eventual uso marcadamente expresivo del color, por un eventual recurso de la voz en off, por la mímica, por la articulación temporal de la banda significativa, por las reglas del género y por las normas de estilo o de contenido que puedan caracterizar la producción de un autor, de una escuela o de un sistema industrial (...) El “yo” inmanente al texto filmico construye un estatuto del “tú” del destinatario y solamente se anula, con

el fin de que su simulacro vacío sea relleno por el mismo destinatario, convencido de ocupar a su vez el papel del sujeto.”⁷²

Queremos dar cuenta de la *imposibilidad* en la relación entre el sujeto y la causa de su deseo que se falsea en la espacialidad vacía del texto (y la “incitación” consiguiente de la corporización de una prótesis simbólica); nos apoyamos en la concepción planteada por Žižek sobre la escenificación fantasmática del deseo en su proceso de construcción. Žižek ilustra dicho concepto a partir de una lectura lacaniana de las paradojas de Zenón.⁷³

El neorrealismo hace destellar en su “poner-en-escena” de la ruptura de los nexos sensorio-motrices una instancia de la temporalidad en la imagen que pone en crisis la dinámica de insatisfacciones que conduce al espectador a introducirse en la espacialidad vacía del discurso audiovisual. Con este destello, y por un instante preciso, se interrumpen las normas del código por el que se erige la prótesis simbólica mediante la cual la instancia de recepción se inscribe en una re-producción de los productos audiovisuales en pantalla por la cual el espectador se identifica falsamente con el organizador del *saber* en juego, motivado por una pretensión de originalidad.

En ello nos basamos para plantear que en esta lectura de las irrupciones de la imagen tiempo se sostiene lo planteado por Aumont en su cuestionamiento de los preceptos bazinianos sobre el valor del efecto de realidad en el neorrealismo, ya que dicho “efecto de realidad” forma parte de la dinámica expuesta por Bettetini sobre los condicionamientos de la recepción que se inscriben en la construcción del discurso del sujeto enunciador.

El tener-fortuna

La imagen-tiempo, como buscamos comprobar con el neorrealismo, *no* perfecciona un efecto de realidad, sino que hace una excepción sobre la constitución del sujeto en la conversación audiovisual. Se pone en crisis una determinada *actividad subjetiva* que se le propone convencionalmente al espectador para resolver cierto tipo de insatisfacción en su relación con el texto,

y que se le presenta como una actividad llevada a cabo “originalmente” por dicho espectador como sujeto, pero que está a fin de cuentas pre-construida y determinada en la construcción del discurso.

A partir de ello proponemos que el neorrealismo constituye espacialidades no vacías, en el sentido que no llevan al espectador a ocuparlas “corporalmente”. Ante todo, resulta prioritaria la constitución de una inmanencia en dicha espacialidad.

La articulación del vínculo entre una *actividad* constitutiva del sujeto y el horizonte de posibilidad de resolución de insatisfacciones profundas se inscribe en una serie de lineamientos éticos del sujeto enunciador, tal como veíamos en Bettetini al respecto de los condicionamientos discursivos sobre la recepción.

Desde un punto de vista histórico, los lineamientos éticos del sujeto enunciador se configuran dialécticamente con la figura del autor de la obra, en cuanto contraparte empírica del sujeto de la enunciación. Vittorio De Sica presenta en sus obras un diálogo autoral con determinadas circunstancias históricas que se ven tematizadas en sus films y que entran en juego en su trayectoria biográfica y profesional. Uno de los principales nodos temáticos se encuentra en la devastación de Europa a mediados del Siglo XX.

Proliferan las afinidades entre la mencionada temática de devastación y la irrupción formal de la ruptura de los nexos sensorio-motrices. Allí se traza un vínculo entre la constitución ética del sujeto enunciador y la inmanencia en la espacialidad textual de los films analizados. Ante todo, lo que emerge es la ruptura de una asociación predeterminada entre actividad subjetiva y horizonte de resolución, y esto se inscribe en la serie de los acontecimientos históricos.

En el artículo titulado “*Metafísica y Experiencia: sobre el concepto de filosofía de Adorno*”, Christoph Menke expone el modo en que, para Adorno, a partir de Auschwitz se suprimen las condiciones de posibilidad del pensamiento metafísico tradicional: el hombre que sobrevive queda en el mundo como vagando “sin destino”, se corta el lazo entre la praxis subjetiva del pensamiento, y aquello que le sucede al hombre. Queda refutado como un falso optimismo el “poder” de la constitución moral intrínseca en el hombre que al “dejarse ser” permitirá el logro de la felicidad a la que aspira el hombre.

“La experiencia de la que depende el pensamiento del logro es la experiencia metafísica del tener-fortuna (...) Que la experiencia metafísica del tener-fortuna se cuestione después de Auschwitz no significa que después de Auschwitz ya no exista la experiencia de la felicidad... significa más bien que la experiencia de la felicidad ya no tiene ninguna fuerza metafísica; que el pensamiento ya no puede obtener de ella ninguna capacidad metafísica porque la experiencia de la felicidad (Glück) ha perdido la conexión con las actividades, con la praxis del sujeto: mientras que era (o sería) precisamente esta conexión en la que consistió la experiencia metafísica (...) La experiencia metafísica es la de tener-fortuna: la de ese momento en que se da aquello por lo que se orientan las promesas y esperanzas propias, pero que los esfuerzos y actividades propias por sí solas no son capaces de producir.”⁷⁴

Existe un vínculo del *tener-fortuna* en Menke con la inmanencia que se vislumbra en la espacialidad del neorrealismo. Los momentos de ruptura de los nexos sensorio-motrices señalados en el neorrealismo interrumpen la promesa que se le plantea al espectador de ocupar el lugar del autor en la reproducción de los productos audiovisuales que se da en la inserción protésica del receptor en el simulacro de la semiosis. Dicha “promesa” se constituye en una falsa persistencia de los valores estéticos de una Ilustración cuya trayectoria histórica deviene, según la crítica de Adorno, en la aparición de lo “absolutamente malo” con Auschwitz.

Entonces, la inmanencia del neorrealismo da lugar a un “hacer silencio” de la reproducción audiovisual de los códigos industriales con los que se subordina la experiencia de la recepción. En ese sentido, permite un cierto negarse a la subordinación. Si bien el carácter, espesor y alcance de dicho silencio no será el mismo que pudo haber priorizado Adorno en obras como las de Beckett o Kafka, ponderamos en este sentido el hecho de considerar las cualidades estéticas del neorrealismo bajo una óptica quizás más amplia que aquella que preponderó en el momento de estreno de estas películas. Como adelantamos en los capítulos iniciales, nos proponemos adoptar estas categorías de la dialéctica negativa como “catalizadores” de los fenómenos auráticos que rastreamos en nuestra interpretación de las películas. Así se

empiezan a rastrear, y a interpretar, las huellas de la subjetivación en las obras cinematográficas, en un sentido de la experiencia afín al que sugiere Benjamin a partir de Proust y Baudelaire, donde

“...depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia. Depender del azar en tal cuestión no resulta en modo alguno natural. Los intereses interiores del hombre no tienen por naturaleza ese carácter irremediamente privado, sino que lo adquieren únicamente cuando disminuye, debido a los hechos externos, la posibilidad de que sean incorporados a su experiencia.”⁷⁵

Se manifiesta el *tener-fortuna* de los protagonistas en los distintos films estudiados como la inmanencia de una experiencia estética de espesor propio que no incita al espectador, jugando con las desilusiones del mismo, a compensar la obstrucción de sus impulsos mediante una prótesis simbólica.

Capítulo III – Reseña y contexto histórico del neorrealismo

En los siguientes párrafos haremos un recorrido breve y sucinto por la historia de la corriente cinematográfica a la que perteneció y aportó de modo significativo Vittorio De Sica, especialmente durante el período que incluye a *Ladrones de Bicicletas*, *Milagro en Milán* y *Umberto D.*, las tres películas que estudiamos en nuestro intento de avanzar la hipótesis del presente estudio.

Revisaremos brevemente la historia del neorrealismo, con el propósito de brindar un contexto epocal y estético a los desarrollos que realizaremos más adelante. Comenzaremos por comentar dicha corriente en términos muy generales para luego adentrarnos en un perfil también conciso del director que nos ocupa, y de algunos trazos de la crítica y teoría cinematográfica contemporáneas que motivaron e iluminaron su obra. Los datos históricos y biográficos que se expondrán a continuación, así como las consideraciones técnicas, semiológicas y estéticas que se susciten a partir de las distintas instancias de la reseña, serán en mayor parte retomados y desarrollados en un grado mayor de extensión y detalle en los capítulos correspondientes al análisis de las tres obras mencionadas anteriormente.

Ya a comienzos de la Segunda Guerra Mundial comenzó a surgir entre algunos directores de cine italianos, en muchos casos cómo veremos ya establecidos en los medios de producción de su época bajo el régimen de Mussolini, la urgencia por retratar los efectos devastadores del conflicto bélico y del autoritarismo fascista en la sociedad italiana.

Para graficar este punto con algún grado de claridad será preciso remitirse al contexto de la industria cinematográfica italiana en el año 1938, previo al inicio de la guerra. En dicho año el ENIC, ente estatal encargado de la distribución de películas en Italia pasa a hacerse cargo de la monopolización estatal de las películas extranjeras. A partir de dicha iniciativa del régimen mussoliniano el estado pasa a controlar y administrar la industria cinematográfica de su país de modo prácticamente integral, cayendo bajo su órbita el manejo de salas de exhibición de cine, laboratorios de revelado e impresión de material fílmico, estudios de rodaje cinematográfico, oficinas de producción, de distribución, etc.

Este proceso condujo a que en sólo un año las principales firmas productoras de cine provenientes de Estados Unidos se retirasen del país, aumentando exponencialmente la producción nacional para cubrir un mercado que a partir de entonces se encontraría exento de toda oferta extranjera. Todo esto llevó a la industria italiana a una situación que podría llamarse de autarquía, basada fuertemente en la función del estado. A modo de apoyo para dicha función se inauguraron los Estudios Cinecittá principalmente para los rodajes, el ENIC como se señalaba anteriormente para ocuparse de la distribución y los laboratorios Luce.

Cinecittá

El primer caso mencionado, los Estudios Cinecittá, marcarían a partir de entonces un antes y un después en la historia del cine italiano, y cumplirían un papel preponderante en las innovaciones técnicas y narrativas que llevarían al surgimiento del neorrealismo como veremos más adelante gracias a los trabajos de formación profesional que tuvo lugar en los mismos para una gran cantidad de operarios, productores y autores. Fueron creados en el año 1937 por Mussolini en la ciudad de Roma, como parte de una iniciativa del régimen para enaltecer la imagen de la capital no sólo frente al gigante industrial de Hollywood sino también frente a otros centros de producción dentro de la misma Italia que ya estaban jugando un papel importante, intentando de ese modo controlar la diversidad existente.

Los historiadores Michele Conforti y Gianni Massironi describen el proceso iniciado en 1938 como un “plan orgánico de reestructuración y de potenciación del sector”⁷⁶ Otra institución de importancia fue el Centro Experimental, creado en el año 1935 por el mismo régimen fascista. El realizador Alessandro Blasetti había trabajado hasta entonces en la Academia Santa Cecilia, al cual el nuevo Centro reemplazó en sus funciones. Su principal propósito consistió en la formación profesional de trabajadores y realizadores para que luego pongan en práctica sus aprendizajes en los estudios de Cinecittá.

Si bien el Centro funcionó bajo el mandato y las directrices ideológicas del fascismo, vale la pena mencionar aquí lo que señala Patrice Hovald en su estudio *El neorrealismo y sus creadores* al respecto de esta institución, indicando que el

mismo “sólo siguió aparentemente el camino que le había trazado el régimen. En resumidas cuentas, fue la encrucijada en la que se encontraron ideas y hombres que crearían un nuevo cine”.⁷⁷

El profesor de historia y teoría del cine Ángel Quintana describe en su estudio sobre el cine italiano de mediados del siglo XX un rasgo común compartido por las distintas producciones de la etapa fascista. Según dicho autor, las películas de esa época intentaban dar una imagen forzosamente optimista de la realidad. Asimismo, sostiene que los principales “rubros” estéticos en que se dividía la oferta cinematográfica eran los siguientes:

Dramas pseudo históricos, ambientados en la Roma antigua o en el Renacimiento, respondían a una adaptación grandilocuente y en ciertos puntos demagógica sobre registros de acontecimientos históricos

Comedias de teléfonos blancos, con una visión ingenua sobre la vida de las clases altas y una forzada sofisticación

Comedias populares, de corte más costumbrista

Films caligráficos, que buscaban reproducir un ideal de belleza extraído de fuentes literarias, principalmente del siglo XIX, mediante construcciones psicológicas abstractas o alejadas de la cruda realidad cotidiana

El mismo Quintana objeta asimismo la idea de que todo el cine de aquellos años hubiera participado de forma absoluta e irrestricta de la retórica planteada e impuesta por el régimen de Mussolini. Como señaló en tal sentido el escritor y periodista italiano Alberto Moravia sobre el cine de esta época:

En la medida en que puede observarse una cierta “cohesión” estética e ideológica entre la retórica del régimen y la producción fílmica de su época, cabe destacar la influencia de Giovanni Gentile, un filósofo y escritor italiano que ejerció en esos años como Ministro de Educación de Mussolini e integró el Consejo General Fascista.

“El cine de la época fascista refleja inconscientemente la situación social de Italia bajo el fascismo, refleja la existencia de una pequeña burguesía de origen campesino que creía en los mitos de la Roma antigua y del Renacimiento. Por dicho motivo el cine alternaba las obras históricas y los dramas pequeño burgueses, sentimentales y desprovistos de toda problemática dramática moderna. Viendo dichas películas el espectador podía conocer hasta cierto punto como era la vida italiana, (y digo hasta cierto punto enfatiza Moravia), porque había una tendencia a privilegiar una imagen más o menos optimista de las cosas...”⁷⁸

Dicho autor postuló la idea de un cine *“parecido al sueño, que no tiene, ni quiere tener, ninguna relación con la realidad”⁷⁹*. Del mismo modo propugnó conceptos de orden, solidez y claridad orientados a forzar en el cine una palmaria ingenuidad en el sentido de su perspectiva ética.

Cursos en colisión

Un ejemplo de las películas pseudohistóricas ambientadas en el mundo clásico que a su vez sirve de ejemplo del modo en que dicho pensamiento se vio plasmado en el cine fue *Scipione, l'Africano* dirigida por Carmine Gallone y estrenada en el año 1937.

Sin embargo, este alejamiento forzoso de toda crudeza u honestidad en lo visual no llevó mucho tiempo sin generar algunos resquemores. Como hemos mencionado en muchos casos el “embellecimiento” que se quería hacer de la vida en la pantalla recurría quizás demasiado asiduamente a escapismos y abstracciones formales de referencias decimonónicas y escasa capacidad de convencimiento. Pero precisamente fue en los realismos literarios del siglo XIX, en corrientes tales como el naturalismo o el verismo italiano, las que ofrecían un punto de contraste entre las imposiciones formales del fascismo y la urgencia de romper el silencio. El crítico y ensayista Umberto Barbaro introdujo en Italia a fines de la década del 30 los conceptos desarrollados por Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin, e implementó las innovaciones de los soviéticos en su llamado a pensar nuevas formas de plasmar la realidad en el cine. Por su parte,

el escritor y realizador Luigi Chiarini, fundador del Centro Experimental de Cinematografía y de la revista “Bianco e Nero”, se sumó al reclamo que objetaba la primacía del escapismo “no ético” del cine en aquella época, reclamo que confluyó poco después en los debates que se llevaron a cabo en la Revista Cinema, la cual había sido fundada por Vittorio Mussolini, hijo de Benito. Estos debates comenzaron a influir en la producción a partir de fines de la década del 1930, en los años previos a los primeros films neorrealistas.

Por un lado, se llevó a cabo un replanteamiento de una de las estéticas que ya predominaba, la que mencionamos con el título de “caligráfica”. Este tipo de cine, orientado a la formalidad abstracta y de inspiración literaria, ya formaba parte de la oferta hegemónica planteada por el régimen; sin embargo, de la mano de realizadores como Mario Soldati, Carmine Gallone, Mario Camerini o Raffaello Matarazzo comenzaron a tener lugar producciones cuya propuesta estética se alejaba de la retórica fascista.

Una de las figuras más influyentes para dicha corriente desde el punto de vista teórico y estético fue la de Benedetto Croce, un escritor y activista perteneciente al movimiento liberal. Su concepción de la obra de arte se perfilaba por “*el refinamiento, el buen gusto y la búsqueda de una belleza elevada que no se hallaba en el mundo material*”⁸⁰

Por otro lado, el verismo, también inspirado en fuentes literarias italianas del siglo anterior, fue otra de las expresiones incipientes de un reclamo ético plasmado en prácticas formales. Si bien no significó un quiebre rotundo respecto a los modos de representación predominantes, sí arriesgó la introducción de locaciones y caracterizaciones que mostraban al menos una parte de aquel mundo material y tangible que el fascismo pretendía maquillar. Fue un paso previo hacia el surgimiento del neorrealismo y hacia la puesta en cuestión de las realidades históricas. Más adelante observaremos como la literatura verista y la realista influenciaron tanto la resistencia al fascismo como a la consolidación del neorrealismo.

Además de devastar a la población en sus condiciones morales y materiales, los acontecimientos históricos tuvieron un efecto demoledor sobre los estudios cinematográficos de Italia, obligando a un traslado hacia Alemania de materiales técnicos y de laboratorio. Esto impidió que se continúe con los

modos de realización de las superproducciones italianas, románticas y costumbristas, de modo coherente en el sentido material y estético. La ampulosidad se vio removida por una urgente precariedad.

La puesta en actividad de dicha “urgencia” no significó en un primer momento una ruptura drástica o inmediata con el contexto institucional de producción tal como estaba dado en la Italia del fascismo. Si bien ya se expresaba una marcada diferencia en la mirada histórica con el cine fascista, los directores y guionistas que tuvieron alguna posibilidad de llevar a cabo su trabajo debieron trabajar también con el material y los conocimientos técnicos que estaban disponibles, y en eso se “absorbían” también algunos componentes ideológicos, como la concepción de lo “popular” y de la necesidad de llegar a un cine “auténticamente italiano”, como señala André Bazin en *¿Qué es el cine?*

En este sentido, uno de los componentes técnicos más relevantes para considerar dicha “permeabilidad” estético-ideológica fue el desarrollo de las técnicas del registro documental. Se ubica la *“dimensión estética y social del género documental”*⁸¹ como factor aglutinante de la producción cinematográfica italiana entre el desarrollo del guion de las películas y del *“terreno sociales en el que hunden sus raíces”*⁸². Los efectos devastadores de la Segunda Guerra Mundial son entonces fundamentales para la “urgencia” que motiva a este cine desde su raíz, al eliminar toda posibilidad de un *“contexto social históricamente neutro”* a la representación⁸³. En un sentido práctico, se respondió a la súbita precarización del cine con el desarrollo de temáticas y diálogos más sencillos y hasta improvisados, extraídos más “directamente” de la inmediatez cotidiana. Sin embargo, hay que señalar también que el desarrollo de aquellas técnicas y modos de filmación provenían del empleo de técnicas similares en producciones de carácter propagandístico ligados institucionalmente al régimen fascista, y en ellas participaron también algunos de los directores que luego conformarían la corriente neorrealista, con la intención de producir un cambio estético rotundo.

La conformación de aquellas “intenciones” en principio dispersas e incipientes en un “movimiento” de carácter más activo se alcanzó gracias a la actividad intelectual del guionista y realizador Cesare Zavattini, quien conformaría una fructífera sociedad con Vittorio De Sica. En uno de sus manifiestos publicados, Zavattini promulgaba un determinado modo de relacionarse con el dispositivo de producción cinematográfica, a su vez que

aglutinaba sus propuestas bajo el título que no todos los realizadores adoptarían con la misma predisposición con sus palabras “*el neorrealismo no puede partir de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine*”⁸⁴. Más aún, con esta y otras propuestas desarrolladas en el mismo sentido por Zavattini, se exhortaba a un tipo de solidaridad y a un trabajo de mutuo reconocimiento en las condiciones sociales e históricas que hacía inseparable al trabajo estético del pensamiento ético.

Es precisamente en dicha dimensión ética que Césare Zavattini encontró la motivación adecuada para definir al neorrealismo. Una serie de preocupaciones inherentes a la sensibilidad que supone el quehacer artístico y determinadas socio-históricamente por la experiencia (forzosamente) compartida de los acontecimientos se traduce en un compromiso que encuentra las herramientas para una búsqueda de la verdad.

Consecuencias del Arte y la Historia

El trabajo de lo sensible presupone la disparidad de las experiencias particulares y espontáneas, hacen surgir muchas “formas de moverse” en el “marco” de una corriente estética como el neorrealismo para el caso de cada autor, pero el reconocimiento del Otro y sus necesidades históricas le da dinamismo a dicha actividad; en palabras de Zavattini: “*la unidad viene dada por un frente común de lucha y de inspiración, de consciente interés social*”⁸⁵

Se planteaba entonces la necesidad de conformar un nuevo lenguaje, identificando de forma lúcida la relación intrínseca y “necesaria” entre posibilidades de expresión y condiciones técnicas. Se debería trabajar intensamente en la modificación de estas últimas en vistas de las exigencias planteadas por aquellas primeras. Sin ello los padecimientos del pueblo italiano quedarían sin expresión, o peor aún, se verían presas de una expresión distorsionada en sus propias condiciones constitutivas.

Zavattini propugnó la idea de un “cine útil” al pueblo, para el cual la misma vida de un hombre constituiría material de suficiente interés para cualquier exposición audiovisual, sin necesidad de “condimentos” artificiales, incluso en el

sentido narrativo. La consumación de dicho “ideal” se constituiría en lo que se conoce a partir de Zavattini como “cine de duración”.⁸⁶

En contraste con estos cines “útil” y de “duración”, surgió en esa misma época y dentro del mismo movimiento la idea de un “cine de reconstrucción”, planteada por Guido Aristarco. La diferencia fundamental consistía en que, según Aristarco, la descripción de “lo que sucede” en la vida del hombre no era suficiente para un nuevo cine, sino que se debía elaborar mediante el guion y la puesta en escena un camino narrativo hacia la comprensión de los hechos y sus causas de origen, en una suerte de “realismo crítico”. Para Aristarco la configuración del argumento y de los personajes sería primordial.

Para definir de modo más conciso los fundamentos estéticos del neorrealismo tal como se dieron en su primera etapa de surgimiento y diversidad, las expondremos de modo breve en tres categorías principales: la estética del “rechazo”; de la “contigüidad”; y de la “implicación”. Para ello nos basaremos en las descripciones ofrecidas por el profesor titular de Historia y Teoría del Cine y Doctor en Ciencias de la Comunicación de las Universidades de Gerona y Barcelona, Ángel Quintana en su libro *Fábulas de lo Visible: el cine como creador de realidades*. Nos apoyamos asimismo en la categorización de dichas descripciones llevada a cabo por José Enrique Monterde en su ensayo *Bases estéticas para la definición del neorrealismo*.⁸⁷

La estética del rechazo:

“Las circunstancias materiales que condicionaron el rodaje de las más destacadas obras neorrealistas impusieron los cimientos de una estética del rechazo de la opulencia. Esta estética generó algunas figuras de estilos contrarios a los excesos de carácter expresivo en el uso de la cámara y de sus movimientos, en los efectivos en la utilización de la iluminación y en la opulencia en la construcción arquitectónica de los decorados”⁸⁸

Esta estética puede vincularse directamente con el intento que explicábamos antes de darle un giro superador a los desafíos planteados por la

súbita precarización de las condiciones de producción cinematográfica impuestas por la catástrofe histórica. En vez de forzar una continuación poco coherente de las superproducciones italianas de la época en que el fascismo aún conservaba cierta estabilidad, se aprovechó para replantear las caracterizaciones costumbristas y reduccionistas de la vida y de las personalidades en Italia que predominaban en las superproducciones. También remite de modo cercano al ideal planteado por Zavattini de un “cine de duración” que aproveche los conflictos y la dialéctica “inherentes” a toda existencia humana para a su vez demostrar lo innecesario de los artificios narrativos.

La estética de la contigüidad:

Esta categoría se refiere a las nuevas posibilidades semánticas que los realizadores italianos encontraron en su relación con el dispositivo fílmico. Esto se puede remitir a la concepción de la ontología de la imagen cinematográfica propuesta por André Bazin. Mediante la restitución de una realidad objetiva en el film, se puede llevar a cabo un trabajo de significación en el cual el signo no se constituya por referentes recortados y vueltos a armar por medio de operaciones de montaje arbitrarias. Por el contrario, debe haber una relación de contigüidad entre lo que se muestra, la “cosa” material registrada en el film y exhibida en la proyección, y lo que se significa tomando esa “cosa” por referente. Esto desafía la noción de aquello que está “dado” en el mundo y no necesita intervención humana para cobrar un significado, ya que, precisamente en la tradición industrial del cine, lo más “cómodo”, lo más “natural” termina siendo el recurso a las construcciones arbitrarias y “montadas” de sentido, sin cuestionarse la determinación ideológica que nos facilita la utilización de dichos mecanismos. El desafío de *“hacer al máximo significativas las cosas tal como son, contadas así por ellas mismas”*⁸⁹, como expresó Cesare Zavattini, no se da por sí solo sino que exige toda una labor técnica impulsada a su vez y como se demuestra en este caso, por un compromiso ético. Como decíamos antes, los realizadores italianos afrontaron la construcción de dicha semántica apoyándose en *“la capacidad del cinematógrafo para capturar las huellas de lo real o para la elaboración de un trabajo de construcción del mundo que debe privilegiar la importancia del espacio de realidad como impulsor de una determinada estética realista”*.⁹⁰

Estética de la implicación:

Se refiere a las funciones más propiamente críticas en un sentido de lo social y lo histórico que los realizadores italianos que formaron parte de la corriente neorrealista buscaron adscribir al cine. Se trataba de traducir cierto ánimo de protesta ante la degradación de las condiciones de existencia colectivas que en la etapa de posguerra se encontraron en un particular estado de “anonadamiento”. Este punto resulta clave en el sentido que la expresión de los ánimos se vio necesitada de encontrar una forma desligada de los lugares comunes de la denuncia partidaria o parlamentaria. Una vez más el carácter ético del neorrealismo se manifestó en la articulación de un viraje estético, buscando nuevos medios para superar los modos de expresión de una violencia impotente y caduca. El historiador y teórico del cine italiano Lino Micciché consideró el viraje mencionado anteriormente como la articulación de una “ética de la estética”⁹¹. Si bien más adelante en el presente estudio pondremos en una perspectiva crítica el “humanismo revolucionario” llevado adelante por el neorrealismo, cabe decir de momento y a efectos de la reseña que ocupa el presente capítulo, que los esfuerzos orientados a una toma de conciencia por parte del público y una visión crítica de la historicidad en que se enmarcaban incluso desde lo corriente y lo cotidiano tuvieron importantes resonancias en lo estético. Se sembró el camino hacia una nueva relación entre la imagen y la palabra poética, y se puso en cuestión una representación de la historicidad que proseguiremos a analizar a partir de los capítulos subsiguientes.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial tuvieron lugar algunas producciones italianas de gran importancia para la orientación estética que describimos aquí. Como ya mencionamos anteriormente, muchos de los directores que aportaron al “viraje” del cine italiano pertenecieron al marco artístico e institucional que a partir de entonces comenzarían a discutir y enfrentar. Alessandro Blasetti, un director característico de la época fascista por su papel en el resurgimiento de la industria cinematográfica a fines de los años 20 y en buena medida afín a la ampulosidad de las producciones de su época, dirigió en el año 1942 el film *Quattro passi fra le nuvole*, traducida al español como “*Cuas de la corriente de posguerra* y que continuarían innovando incluso

más allá de su época realizaron films que hoy se consideran, como mínimo, precursores, en especial el primero al que nos referiremos. Luchino Visconti dirigió *Osessione*, estrenada en el año 1943, basada en la novela *El Cartero Siempre Toca Dos Veces*, del norteamericano James M. Cain, con lo cual podemos decir que las afinidades técnicas y temáticas entre la literatura norteamericana y el cine italiano ya estuvieron en efecto desde la época en que los cineastas como Visconti se decidieron a desafiar al régimen de Mussolini para llevar adelante sus producciones. Dichas afinidades ya se manifestaban por aquella época en el incipiente trabajo crítico y teórico que se abría paso entre las imposiciones de la propaganda oficial, y que tuvo lugar principalmente en la revista *Cinema* y en el *Centro Sperimentale Di Roma*, y que con la llegada de Visconti tuvieron por primera vez un lugar claro en la propia pantalla de cine. Por su parte, Vittorio De Sica, de quien nos ocupamos en el presente estudio, dirigió “*Los niños nos miran*” de 1944, donde introdujo algunas de las temáticas preponderantes de su obra posterior, con un enfoque que habría de refinar y profundizar a partir de entonces.

Se puede hablar entonces, de tres películas inaugurales en cierto sentido: que combatieron el orden estético establecido con su esfuerzo de desplazar las temáticas que se afirmaban culturalmente en su vínculo con el régimen fascista, y en que llevaron a cabo esta lucha no sólo desde lo simbólico sino en una apuesta material y concreta por haberse iniciado cuando el régimen fascista aún detentaba el poder estatal. Todo el trabajo de profundización que llevarían a cabo a partir de entonces estos cineastas y aquellos que de algún modo les siguieron, tendría un importante componente de superar, a conciencia, aquellas limitaciones que representaba el hacer cine de oposición, de “negación” del pasado inmediato, como señala el historiador Lino Micchiché⁹². En ese sentido, la propugnación de nuevas temáticas sembró la semilla de un nuevo imaginario fílmico y cultural que, como veremos, desplegó una potencialidad estética mucho más que simplemente reaccionaria.

La cima y las huellas

Situándonos ya en el período posterior al conflicto bélico, nos encontramos con “*Roma ciudad abierta*” de Roberto Rossellini y con la

producción documental "*Gente del Po*" dirigida por Michelangelo Antonioni, estrenadas en 1945 y 1947 respectivamente, en las cuales el tratamiento de las cuestiones históricas y sociales encontraría una vía de expresión mucho más clara y contundente, con un sentido de urgencia que ahora, además de estar a flor de piel, coincidía con el desarrollo de una técnica de los elementos narrativos y sensibles que se mostraba, por así decirlo, más a la altura de las circunstancias.

Otro documental de gran influencia en este sentido fue "*Día de gloria*", estrenada también en el año 1945 con dirección de Mario Serandrei, un montajista y guionista que había trabajado partir de la década del 30 como asistente de dirección en una gran diversidad de producciones. Un rasgo innovador de este documental consistió en su planteo explícitamente marxista desde el guion y la narración, algo que resultaba hasta entonces inédito. Por otro lado, cabe la mención de haber contado con la participación de Visconti en un segmento dedicado al fusilamiento del jefe de policía fascista Pietro Caruso, coautor de la masacre de Fosse Ardeatine. Sobre dicha masacre dirigió un segmento para el mismo film Marcello Pagliero, y junto a él tuvo una participación además Giuseppe De Santis como coordinador general. Éste nos parece un ejemplo muy claro de un cierto espíritu que prevaleció en esa época: por un lado, el ánimo de solidaridad y cooperación entre directores de inquietudes afines, y a su vez, un evidente sentido de urgencia para comenzar a plasmar dichas inquietudes en una práctica concreta y nada complaciente. Ya en el año 1946, un director quizás hoy menos recordado, Aldo Vergano, estrena "*Il sole sorge ancora*" de gran importancia para el neorrealismo, en aquel entonces en su etapa de consolidación, y para la profundización de las tematizaciones más propiamente marxistas teniendo en cuenta la participación de Guido Aristarco, cuyo aporte teórico mencionamos anteriormente, y de otros cineastas como Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani.

Como mencionábamos anteriormente, el cine italiano tomó influencias de la literatura tanto nacional del siglo anterior, como norteamericana del período contemporáneo, tanto para enfrentar la retórica fascista en su época de apogeo como para poner en práctica los principios del neorrealismo años después.

La novela realista del siglo XIX se caracterizó entre otras cosas por construir un marco narrativo para sus personajes de acuerdo a determinadas

coyunturas sociales y políticas, dentro de una caracterización documentada y verosímil sobre la época en que los situaba.

Ángel Quintana señala que uno de los aspectos de dicha corriente literaria que más influenció a los cineastas italianos que se inscribirían en el neorrealismo consistió en su puesta en cuadro y en cuestión de sectores sociales que no habían sido incorporados previamente a la producción narrativa. En otras palabras, *“las novelas realistas hablaban de la realidad cotidiana y permitían que determinados grupos sociales marginales accediesen a la posición de personajes de la representación”*⁹³. La mirada sobre el sentido histórico elaborado por el realismo literario y adoptado por los cineastas italianos a partir de principios de la década de 1940 partía de una lógica inductiva, yendo de lo particular en la experiencia del sujeto histórico inspirado en la realidad cotidiana, para llegar a un “universal” de sentido sobre lo humano, algo que en tradiciones previas parecía restringido a un sujeto aristocrático.

Hacia fines del siglo XIX surge en Italia otra corriente de rasgos afines al realismo y que tuvo a su vez un lugar preponderante en la construcción estética de los cineastas que tratamos anteriormente. Una de las obras de mayor resonancia que surgió de dicha corriente fue *“Los Malavoglia”* escrita por Giovanni Verga y publicada en el año 1881. Sus protagonistas son pescadores habitantes de una aldea cuya vida cotidiana se ve reflejada en el relato a lo largo de tres generaciones. El parecido con *La Terra Trema* de Luchino Visconti (estrenada en el año 1948) no es casualidad, sino que fue esta novela la base de inspiración para el guion de dicho film.

Mencionamos anteriormente los debates que tuvieron lugar dentro y a partir de lo que se publicó en la Revista Cinema durante las décadas del 30 y del 40. Para ilustrar un poco más dicho punto cabe mencionar que en una de sus editoriales se propugnó la referencia por el cine a dicho realismo y verismo literario, precisamente tomando como ejemplo al autor de *“Los Malavoglia”*:

“Es evidente que cuando el cine empieza a construir sus primeros personajes y a ver resolverse el alma de los hombres en sus relaciones completas con un ambiente, sufre innecesariamente la fascinación del realismo europeo del S XIX... Nuestro discurso desemboca,

necesariamente, como primera sugerencia, en un nombre, el de Giovanni Verga."⁹⁴

Al mismo tiempo vale la pena destacar que las referencias literarias del neorrealismo no se limitaron, como ya mencionamos algunos párrafos arriba, a la producción de su propio país sino que también se prestó atención a corrientes más cercanas en el tiempo y más alejadas en lo geográfico, puntualmente a la novela norteamericana del siglo XX.

El llamado "realismo pesimista" de lo que se conoció como la Gran Novela Americana vio su introducción en Italia gracias al trabajo como traductores de escritores de gran renombre de ese país como Cesare Pavese o Elio Vittorini. Algunos de los autores más destacables de esta generación, la llamada "generación perdida", son Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, John Steinbeck o Francis Scott Fitzgerald, a los que se suma James M. Cain, quien fue adaptado por Visconti en el año 1943 como mencionamos anteriormente.

Uno de los rasgos característicos de dicha corriente de la literatura americana consistió en la construcción de marcos narrativos de una coyuntura histórica y social que se oponía a la imagen idílica del *american dream* que veía por aquellos años un auge en el sentido ideológico, así como un sustento en la situación económica y social a partir de la superación de la crisis conocida como la *gran depresión*. La narrativa en cierto modo más cruda en su caracterización de los personajes en muchos casos marginales, solitarios y bucólicos sirvió como inspiración a la estética neorrealista, que encontró una afinidad fructífera en la resistencia frente a la estetización totalizante de la sociedad lograda por los americanos y buscada por los artistas italianos frente a las imposiciones estatales y represivas del fascismo.

Así como señalamos la importancia del universo literario en la conformación de la estética neorrealista, es preciso referirnos a las influencias más propiamente cinemáticas que los realizadores italianos encontraron no sólo para romper con las estructuras formales de la industria nacional sino también para nutrir un imaginario de valor y vuelo propios.

El realismo poético francés tuvo inicio en la década de 1920 y alcanzó su apogeo entre los años 30 y 40; tuvo algunos de sus mayores representantes en autores como René Clair, Jean Renoir, Jean Vigo, Marcel Carné, Jacques Becker, Pierre Chenal, Jacques Feyder, Jean Grémillon, Julien Duvivier y Marc Allégret. Esta corriente cumplió un papel decisivo en exponer una práctica vanguardista a los cineastas italianos en forma simultánea a la consolidación de la imbricación del autoritarismo en la labor artística en su propio país. Del mismo modo, en el rol formativo que representó para los cineastas y teóricos franceses que se desarrollarían posteriormente en publicaciones como Cahiers du Cinema y corrientes como la Nouvelle Vague, preparó el modo en que los franceses recibirían y valorarían la llegada del neorrealismo italiano, con los decisivos lazos de afinidad que se darían entonces.

Los cineastas del *realismo poético* narran historias urbanas, desarrolladas sobre todo en París, con algunas salvedades en las colonias francesas, protagonizadas por obreros y artistas. Hacen un lirismo de lo cotidiano en su inmediatez. Se atiende a cada detalle a su alrededor, porque cada uno de ellos conforma la realidad. No pretenden estetizar una realidad gris sino patentizarla, constatarla en pantalla y buscar en ella “la esencia de las cosas y del momento”.⁹⁵

El realismo poético recibe una fuerte influencia literaria de parte de la novela naturalista, la cual encontró su mayor expresión en el siglo XIX de manos de autores como Emile Zolá. Jean Renoir adapta ya en el año 1926 un relato de Zolá titulado “*Nana*” y proseguirá en ese sentido con “*La bestia humana*”, ya en 1938.

Del mismo modo se registran en esta corriente influencias cinematográficas de parte del cine norteamericano de policiales gangsteriles o *noir*, los ambientes sombríos y la fotografía del expresionismo alemán.

Las características definitorias del *realismo poético* son consecuencia no sólo de esa influencia cultural sino también –y quizá, sobre todo– de ese proceso social y político en el que Francia se ve inmersa tras el final de la Primera Guerra Mundial y que se enfatizará no sólo con el estadillo de la Segunda Guerra Mundial sino también con la ocupación y la vergüenza del colaboracionismo. Entre medias, en 1938 Hitler, Mussolini, Chamberlain y Daladier firman el Pacto

de Munich, acontecimiento que vuelve más sombrío aún el ánimo de los cineastas que comienzan a presentir lo que el año siguiente será una desastrosa realidad: ese mismo año Carné y Prévert realizan *Le jour se leve*, en cuyo final el personaje interpretado por Jean Gabin espera a su muerte inevitablemente del mismo modo que Europa tras el Pacto de Munich.⁹⁶

En el año 1934 se estrena el film “*Toni*” de Jean Renoir, al cual más adelante el cineasta francés François Truffaut llamaría el primer film neorrealista. Por su parte, el historiador Roman Gubern señala:

“Bien es verdad que el sentido de protesta social del cine italiano de postguerra está ausente en “Toni”, que no pasa de ser una crónica de un conflicto pasional, pero sus aportaciones –más allá de lo formal, que el cine ruso ha llegado en esto mucho más lejos- son los de haber convertido un tema destinado al género policiaco en crónica y reportaje social y haber desplazado la temática de los sentimientos y de las pasiones del marco elegante, burgués, al que parecía indisolublemente ligada, para llevarla al terreno de los humildes.”⁹⁷

Otros realizadores de Francia que se enmarcan en el período del realismo poético y que tuvieron una influencia indudable son René Clair, cuyo film “*Bajo los techos de París*” puso de relieve una vida urbana de intenso dramatismo, o Jean Vigo, con películas como “*Cero en conducta*” o “*El Atalante*”, estrenadas en los años 1933 y 1934 respectivamente. Las obras de este último autor presentaban una concepción del realismo de evidentes imbricaciones literarias y en las cuales, al igual que René Clair, el autor produce un quiebre con la vanguardia estética para producir una variante dentro del realismo que se conoce como genética. Fuertemente influenciado por los cineastas alemanes de los años 20 y 30, Marcel Cané retrató de modo sombrío la cotidianeidad urbana en films como “*El muelle de las brumas*” de 1938 y “*Los niños del paraíso*” de 1945. Cané llevó adelante otra “variante” del realismo conocida como formal, de la cual participó también Julien Duvivier, cuya representación de la realidad se mostraba más estilizada.

Capítulo IV – Vittorio de Sica

Vittorio de Sica, el director de los films que analizamos en el presente estudio, es sin lugar a dudas uno de los realizadores fundamentales del neorrealismo; autor de obras maestras de reconocimiento mundial tanto en el momento en que fueron estrenadas como en la repercusión que registran a través de las décadas y hasta nuestros días.

Su obra movilizó a figuras principales de la crítica cinematográfica que compartieron con él la inquietud por los lazos del cine con la realidad, como André Bazin. En este intercambio se motivó el surgimiento de importantes cambios estéticos que posicionan a los principales films de De Sica como un hito en la historia del cine: no sólo ayudó a fomentar al movimiento, ya de por sí innovador y propenso a la experimentación, del que el mismo formó parte, sino que aportó a las bases estéticas de movimientos vanguardistas como la Nouvelle Vague francesa de los años 60, y tuvo resonancias igualmente reconocibles e inmediatas en otros cines como el inglés y el norteamericano en las décadas del 60 y del 70, al igual que en Latinoamérica y Oriente Medio en décadas posteriores.

Decididamente moderna y rupturista, la obra de De Sica produjo, en sus no escasos momentos de esplendor, oscilaciones en el estatuto de la imagen cuya sola visión condujo a replanteamientos decisivos sobre la teoría del cine, como veremos por ejemplo en el caso de la crisis deleuziana de la imagen acción; en este sentido participó de un movimiento hacia la modernidad de la imagen en el cual fue acompañado por realizadores como Roberto Rossellini y en el cual se apoyaron directores más radicales como Michelangelo Antonioni.

En las siguientes páginas haremos una breve reseña biográfica y artística de Vittorio De Sica, con el propósito de poner en contexto los ejes temáticos y pragmáticos de su obra que nos tocará analizar. Del mismo modo, expondremos brevemente algunos episodios de su carrera que creemos que nos ayudan a esclarecer el potencial ético y filosófico, ya sea en relación con el uso del dispositivo audiovisual o al respecto de su posicionamiento en el devenir histórico, que el presente estudio asume a los propósitos de nuestro trabajo de investigación estética. En este sentido destacaremos los riesgos y los contratiempos enfrentados por el autor que nos ocupa a lo largo de su carrera

como director, y la relación de esta última con sus vínculos políticos y personales, así como con su carrera previa como actor. Por último haremos una breve exposición del recibimiento que recibió su obra en su propia época en los textos de André Bazin, a modo de un complemento a su biografía en el cual se resalten los aspectos que implican a un determinado pensamiento suscitado por su obra en el contexto histórico de su recepción e impacto inicial de miras a lo que en aquel entonces se proyectaba en lo teórico y especulativo hacia el futuro inmediato para el desarrollo del cine y de sus modos de producción.

Los años formativos

Vittorio De Sica nació el 7 de julio de 1901 en Sora, en la actual provincia de Frosinone, Lacio, que hoy se conoce como la región de Campania. Sin embargo, él siempre se consideró napolitano, tanto por su ascendencia familiar como por haberse trasladado a dicha ciudad junto con su familia a la edad de tres años. Su familia era de clase obrera; fue hijo del calabrés Umberto De Sica, empleado bancario, y de la napolitana Teresa Manfredi. Comenzó a estudiar actuación en su adolescencia, cuando se muda junto con su familia a Roma, y en la década de 1920 se inicia en el teatro junto a la compañía de Tatiana Pavlova. Más tarde, ya a principios de la década de 1930, conforma su propia compañía teatral en la cual representaba principalmente comedias livianas junto con su esposa Giuditta Rissone y con Sergio Tofano. Allí dirigió obras de Pierre Beaumarchais, un erudito francés del siglo XVIII que había llevado a cabo una diversidad de profesiones tales como relojero, inventor, músico, diplomático, contrabandista y revolucionario, entre muchas otras, además de dramaturgo. Escenificó una producción de *El matrimonio de Figaro* realizada en colaboración con el cineasta italiano Luchino Visconti, cineasta italiano y principal figura del neorrealismo. Dicha coincidencia temprana no quedaría en una mera anécdota de los registros históricos del neorrealismo, sino que marcaría el inicio de una serie de colaboraciones que habría de materializarse años después, ya en el terreno cinematográfico, con la participación de De Sica y Visconti en films colectivos como *Boccaccio 70*, estrenada en 1962, y *La Streghe*, de 1970. En ambas películas De Sica y Visconti dirigen un segmento cada uno, junto con otros realizadores prominentes como Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini.⁹⁸

Resulta evidente el espíritu solidario que caracterizó al neorrealismo incluso desde su prehistoria, reafirmado en la propensión demostrada a través de las décadas, ya muchos años después del apogeo del neorrealismo, a continuar trabajando en conjunto, y sin perjuicio de que en esto coincidan tanto viejos conocidos y colegas junto con cineastas más recientes y de orientaciones estéticas novedosas y divergentes. A diferencia de las vanguardias, el neorrealismo gozó de una escasa disposición al rupturismo y a las segmentaciones.

Versatilidad, sensibilidades y vínculos de largo aliento

Vittorio De Sica se inició como actor en el teatro, y se desempeñó como actor en el cine antes que como director. Encontró el éxito como actor de comedias como "*Daró un millone*" estrenada en el año 1935 con la dirección de Mario Camerini.

"*Daró un millone*" cuenta la historia de un millonario que, aburrido y desilusionado con las hipocresías y el oportunismo con que se encuentra en su vida social, se dispone a suicidarse saltando de su yate al mar. Cuando está a punto de dar el salto, ve de casualidad a un pordiosero que parece querer suicidarse también. El millonario salva al mendigo y le cuenta su frustración con sus amigos y familiares que están siempre al intento de sacar ventaja de su generosidad. Anuncia entonces que le dará un millón de francos a la primera persona que lo trate de forma amable sin pensar en su riqueza. Al día siguiente, el vagabundo se despierta para encontrarse con que el millonario se fue, y que sus propios ropajes deshechos fueron reemplazados por finas vestimentas, junto con un gran fajo de billetes. El vagabundo comienza entonces a relatar la historia del millonario por el pueblo. Como resultado, gente de todo el país comienza a tratar al desahuciado con amabilidad y respeto, hasta que éste se encuentra con una actriz de circo y contrae matrimonio con ella, donando su millón de francos a toda la comunidad.

En dicho film representaba a un galán que tuvo una gran aceptación de parte del público, papel que repetiría en películas subsecuentes de Mario Camerini como "*Bajo aristocrático disfraz*" (Ill signor Max, 1937) o "*Grandes almacenes*" (Grandi magazzini, 1939). En el rodaje de "*Daró un millone*" forjó

además otro vínculo profesional y de amistad que tendría un papel muy importante en su carrera como director de cine. Se trata del encuentro con el guionista Cesare Zavattini, autor precisamente del guion de esa y otras películas de Camerini en las que participó De Sica como actor.

El 10 de abril de 1937, De Sica contrae matrimonio con la actriz Giuditta Rissone, quien había compartido escenario con él como actriz y con quien había tenido una relación sentimental desde comienzos de dicha década. Al año siguiente nacería la única hija de ese matrimonio, Emi De Sica.

La carrera actoral de De Sica fue realmente prolífica; para el año 1939 había participado ya en 32 películas. En dicho año se inició como director con "*Rosas Escarlatas*" y dio un paso fundamental en su historia de colaboración con Cesare Zavattini al comprarle el guión "*Diamo a tutti un cavallo a dondolo*", que más tarde transformarían en el film "Milagro en Milán". *Rosas Escarlatas* fue un film de comedia romántica al estilo de los que había protagonizado bajo la dirección de Camerini, y en este caso se desempeñó como intérprete a la vez que como director, función que compartió con Giuseppe Amato. El argumento de esta película gira en torno al feliz matrimonio de Alberto con María, el cual se sumirá en una serie de desencuentros cómicos a partir de una llamada telefónica equivocada.

Los siguientes films de De Sica como director fueron "*Magdalena, cero en conducta*" (*Magdalena, zero in condotta*, 1940) y "*Nacida en Viernes*" (*Teresa Venerdì*, 1941), en las cuales también se desempeñó actoralmente en los respectivos roles protagónicos. En 1942 filmó "*Recuerdo de amor*" (*Un garibaldino al convento*).

Consolidación de una impronta en tiempos de odio

El quinto largometraje dirigido por De Sica lleva por título "*Los niños nos miran*", fue estrenado en el año 1943, y cuenta con la particularidad de haber inaugurado el inicio de la dupla como director y guionista de De Sica y Cesare Zavattini. El argumento del film gira en torno a la visión de un niño del derrumbe del vínculo marital de sus padres. Además de inaugurar en esta película la

temática del punto de vista infantil que ocupará un lugar primordial en sus principales obras, el dúo De Sica-Zavattini comenzó a trazar, en un sentido más amplio, los “*recursos dramáticos que debían conformar el marco sentimental de sus posteriores obras neorrealistas*”, según el historiador Ángel Quintana.⁹⁹

Una película de De Sica que comenzó a filmarse en el verano del '43 y que tuvo un estreno en mayor parte fallido resulta de interés, sin embargo, por la anécdota que nos deja al respecto de los tiempos de la ocupación nazi en Roma y de la estatura moral demostrada por De Sica bajo tales circunstancias. La película llevó por título “La Puerta del Cielo”, y la extraordinaria anécdota consiste en que durante su rodaje, el director “salvó la vida a más de 300 judíos, cobijándolos como falsos extras de rodaje bajo la inmunidad y extraterritorialidad de una basílica cristiana” en un verdadero acto de resistencia antifascista que no encuentra precedentes en el cine mundial. Para el propio De Sica, el rodaje de este film se vio entrelazado con las amenazas del conflicto bélico y los choques de intereses políticos.

*“Porque **La puerta del cielo** era un proyecto del Vaticano, un filme religioso, que producía el Centro Católico Cinematográfico. Se ignoran los propósitos del Vaticano para impulsar esta empresa en momentos tan delicados y bajo la ocupación militar nazi de Roma. Pero tal vez era una manera de afirmar la autonomía del Estado Vaticano con proyectos culturales propios, mientras el cine italiano estaba parado. Y para los cineastas involucrados eran una forma de vivir su extraterritorialidad.”*¹⁰⁰

El puesto de director de este film llegó a De Sica gracias a su relación íntima con la actriz española María Mercader, opción predilecta por parte de los productores para el papel protagónico de la película. De Sica conoció a Mercader en el rodaje de Rosa Escarlata, en el año 1939, y desde entonces mantuvieron un romance clandestino.

“Nadie ignoraba en Roma las relaciones entre María Mercader y De Sica. Pero los escrúpulos de éste, que quería ocultar su doble vida a su hija,

provocaban incesantes malabarismo de ubicuidad entre ambos hogares, más aún cuando nacieron los hijos de ambos, Manuel y Christian (...) Esa historia duro años hasta que el eterno pecador pudo casarse legalmente con su fiel amante.”¹⁰¹

María Mercader accede a la oferta de participar en el film, pero les pone a los productores la condición de que Vittorio De Sica sea el director, con el propósito de crear para él un resguardo de la conflictividad bélica que imperaba en Roma y que podría ponerlo en presiones para abandonar la ciudad o incluso ser arrestado y trasladado a un campo de trabajo. La iniciativa ideada por Mercader y llevada adelante por un acuerdo entre De Sica y los productores demostró al poco tiempo haber sido oportuna e intuitiva, cuando el director recibió de manos del general Maltzer, jefe militar de la ocupación nazi en Roma, una carta firmada por Joseph Goebbels, ministro de propaganda de Adolfo Hitler, en la cual extendía a De Sica una “invitación” para trasladarse a Venecia y participar del “renacimiento del cine italiano y fascista”¹⁰².

A través del Centro Católico Cinematográfico, el por entonces Papa Pío XII gestionó el proyecto para asegurarse de que la duración del rodaje se extienda todo lo posible a la espera de las fuerzas aliadas que liberarían Roma, que se encontraban en aquel entonces en plena movilización desde el sur luego de su desembarco en las costas de Sicilia. Sobre Pío XII pesan serios cuestionamientos al respecto de su actuación como autoridad máxima de la Iglesia al respecto de su relación con los regímenes fascistas y nazis de Europa en la época de su consolidación. En las locaciones de rodaje acordadas entre el director y el prelado del Vaticano, Giovanni Montini (quien luego se convertiría en el papa Pablo VI), se refugiaron más de 300 judíos romanos y combatientes antifascistas perseguidos por la Gestapo, encubiertos como extras y técnicos. El presupuesto administrado y supervisado por el papa fue de 40.000 dólares, destinados en su mayor parte a la manutención de los refugiados, cuyas condiciones de salud resultaban críticas y se hicieron aún más apremiantes a medida que el estirado rodaje comenzaba a agotar sus recursos financieros. Por este motivo la producción del film tuvo que recurrir al robo de maquinarias y equipos eléctricos de las instalaciones circundantes de los Ferrocarriles del Estado.

El argumento de la película giraba en torno a las travesías de un grupo de peregrinos con rumbo hacia el santuario de Nuestra Señora de Loreto con el propósito de rogar por un milagro personal de parte de la virgen.

La principal locación fue la Basílica de San Pablo Extramuro, elegida por su amplitud de espacios internos y jardines privados, fue una ubicación idónea para el propósito de conformar un verdadero campamento de salvoconducto. Además de sus propiedades físicas la Basílica resultaba óptima a tales fines en virtud de su convenio de extraterritorialidad, al ser una de las cuatro iglesias pontificias de Roma, lo cual la aislaba de intrusiones políticas y marciales.

A pesar de esto, la noche del 3 de febrero de 1944, una tropa liderada por el teniente de la ocupación Pedro Koch tomó el set de filmación por asedio, irrumpiendo en la Basílica y llevándose arrestados a 60 participantes del rodaje. Sin embargo, luego de este episodio el plan de salvataje prosiguió sin nuevos sobresaltos y llegó a una conclusión afortunada:

“El 5 de junio de 1944 aún continuaba el rodaje, los acumuladores sustraídos a los ferrocarriles del Estado alimentaban los focos y los fingidos sacerdotes oficiaban misa ante los enfermos. En ese momento, un ruido entró en el templo y alguien irrumpió gritando: ¡Los americanos! ¡Llegan los americanos! La ocupación de Roma había terminado.”¹⁰³

Finalmente, la película encontró obstáculos en su distribución por una variedad de motivos, que fueron desde una objeción de Pío XII con algunos elementos de la trama (todos los peregrinos recibían su bendición a pesar de no haber llegado a Loreto), hasta un desacuerdo entre las autoridades eclesiásticas y De Sica respecto a la situación personal de este último. Por ese motivo la película no tuvo un estreno normal; el mismo se vio postergado hasta 1945 e incluso entonces la distribución y el éxito fueron escasos. Hoy en día se conservan aproximadamente tres copias en 16 milímetros. Una de ellas está en manos del actor Christian De Sica, hijo del director, quien en el año 2009 demandó al director Maurizio Ponzi por su película *“Con las luces apagadas”*, en

la cual relata lo sucedido durante aquel rodaje, en una impugnación del modo en que Ponzi habría decidido retratar los hechos.

Más allá de los pormenores y de las anécdotas, creemos que la historia del rodaje de *Las puertas del cielo* nos da una evidencia contundente de cuál fue la estatura moral de Vittorio De Sica, no sólo ya frente a los peligros usuales de una guerra, sino más importantemente frente al acontecimiento del holocausto. A modo de nota al margen en lo que respecta a los propósitos de esta sección en particular de nuestro estudio, diremos que la cuestión del holocausto resultará de una relevancia primordial en un estadio más avanzado cuando definamos la concepción del sujeto con la que trabajaremos en el análisis de las películas, debido principalmente a la incidencia que tendrán las reflexiones de Theodor Adorno al respecto, y que implementaremos oportunamente en nuestra adopción metodológica de los preceptos de la dialéctica negativa.

Etapas consagratoria

En su subsiguiente producción, ya en el período de posguerra, De Sica se adentra de modo más específico y contundente en la estética que atañe al presente estudio. *Sciusciá*, o "*El limpiabotas*", fue una nueva colaboración entre De Sica y Zavattini, en la cual retoman la temática del punto de vista de los niños, esta vez de un modo decididamente más comprometido y con un especial énfasis en la lucha por la subsistencia. Giuseppe y Pasquale son dos jóvenes abriéndose paso por las calles de Roma; su principal medio para conllevar la miseria cotidiana consiste en ofrecerse como limpiadores de botas a los soldados que llegan a la ciudad. Los une la amistad y los impulsa la ambición de comprar un caballo blanco, lo cual los lleva a introducirse en el submundo de los negocios clandestinos. El dúo cae en desgracia debido a la traición de una vidente con la que se vieron implicados en sus faenas y son encarcelados, sufriendo el quebrantamiento de la amistad y las expectativas que compartían.

De Sica y Zavattini narraron dicha historia mediante la implementación de una serie de recursos que Ángel Quintana denomina "la sociología de la cotidianeidad"¹⁰⁴. Compara la construcción semiológica y discursiva de este film con uno anterior del tándem, "*Los niños nos miran*" con el que inauguraron parte

del imaginario que seguirían desarrollando del punto de vista de la violencia sufrida por las infancias en un entorno signado por la tragedia. Dicho imaginario no se limita a la niñez como temática, sino como constitución de un punto de vista a partir del cual se organiza el mundo en sus espacios y relaciones históricas, y en ello resulta clave trazar el recorrido entre uno y otro film. Por un lado, en “*Los niños nos miran*”, el protagonista de cuatro años de edad se ve trasladado contra su voluntad lejos de su hogar, entre un balneario donde se profundiza el extrañamiento en el vínculo con su madre, por una trama de infidelidad, y un internado religioso de aspecto arquitectónico amenazante y desolador. La perversión de la inocencia ocasionada accionar adulto es un tema en común de los argumentos de ambas películas. Sin embargo, en “*El limpiabotas*” (1946) la situación, en cuanto a la focalización narrativa y al posicionamiento de la mirada, se construye de una forma que difiere e innova en varios puntos:

*“[los niños] están condenados a un sistema de vida que no tiene nada que ver con el modelo que ellos mismos han soñado vivir. Sin embargo, no son seres frágiles que intentan comprender con su mirada el incomprensible mundo adulto: son pequeños monstruos obligados a regirse por unos códigos de conducta que no forman parte de su universo. Los chicos de *El limpiabotas* también acabarán aislados del mundo, pero en vez de ir a parar a un frío internado neoclásico, han de ir a una sórdida cárcel poblada por otros niños que, como ellos, también están en permanente conflicto con un mundo adulto formado por policías, funcionarios de prisiones y ambiciosos abogados a sueldo.”¹⁰⁵*

Del drama familiar en que la desgracia se ve impulsada por la degradación de los valores tradicionales se pasa a una interdicción directa del entramado social, donde la mirada infantil se constituye en índice de historicidad, más que restringirse a reflejar un padecimiento. Como señala Quintana, entre ambas películas se produce un “salto evolutivo” que implica a la práctica cinematográfica de De Sica y que consiste primordialmente en una implicación moral del texto con el sentimiento de los sujetos que retrata. Más aun, en dicha implicación se

introduce un rasgo estético que sitúa a *El limpiabotas* como pionera en operaciones narrativas propias del neorrealismo, e inaugura un modo de desplazarse a través de las convenciones de género para llegar a una expresión determinada de la problemática social:

*“Su estrategia consiste en observar la vida cotidiana y retratar la tragedia de los seres humillados a partir de la crónica, pero sin llegar a establecer una dimensión documental que permita que la sociología se transforme en política y acabe transfigurándose en historia.”*¹⁰⁶

Como podemos observar a partir de Quintana, la descripción de dos espacios fundamentales y opuestos marca la estructura narrativa en *El limpiabotas*. El primero es la ciudad de Roma, extrañada y transfigurada en un espacio abierto pero a su vez cruzado por pasajes, determinado por los instintos de supervivencia y de atracción que conjuran la mirada de los protagonistas; el segundo es el páramo clausurado de la prisión, en el cual se configura un “microcosmos” apartado y particularizado. La descripción de los límites del espacio define de modo dialéctico la libertad de los sujetos enunciados en la narración, y se materializa en un trabajo de encuadre focalizado a partir de la configuración de las urgencias y los impulsos en la mirada de los niños que protagonizan el film. En otras palabras, no habría realismo o “sociología” posible de dichos espacios sin la constitución simbólica del punto de vista concreto que los atraviesa.

*“Vittorio De Sica y el guionista Cesare Zavattini buscan una poética peculiar que transforme la realidad y la ponga en contacto con el mundo idealizado de la infancia. El limpiabotas parece situarse en un territorio cercano al realismo poético francés, especialmente el cine de René Clair.”*¹⁰⁷

El primer espacio fundamental de la película, el de la ciudad de Roma “desnaturalizada”, presenta la “figura metafórica del caballo blanco” que funciona

como piedra angular de un ordenamiento simbólico de rasgos poéticos que contrastan con el microcosmos clausurado del segundo espacio fundamental, el de la prisión en que son recluidos los protagonistas luego de ser denunciados por la vidente. Dicho contraste establece una puesta de énfasis y de relieve discursivo que marca los límites que configuran el microcosmos de la prisión de modo dialéctico.

La figura poética del caballo blanco se diluye como posibilidad material de adquisición, pero sigue actuando como objeto de deseo que determina el ordenamiento simbólico de los espacios y de los sujetos que se insertan en ellos. En este sentido, cobra relevancia el diseño visual no sólo de los espacios sino también de los sujetos físicos que los habitan. Los protagonistas no tienen, como señala Quintana, la apariencia rigurosa de dos desahuciados, sino que presentan cierta “belleza física” que remite más a los “hijos de una familia pequeñoburguesa” y que los singulariza en el transcurso del relato.¹⁰⁸

“Tal como ha constatado el historiador Roy Armes, en El limpiabotas, De Sica no quiere concretizar la atmósfera que dominaba la Italia de 1946. El mundo por donde se mueven los protagonistas parece sumido en una temporalidad abstracta, marcado por la imagen idealizada que el propio cineasta posee de la infancia (ARMES, 1971, 146).”¹⁰⁹

Según Quintana, el cine de De Sica tiene el *hándicap* de la inconsistencia ideológica, al partir de una “noble inspiración humanista” que no se desarrolla intelectualmente a partir de lineamientos políticos concretos. Esto es algo que podemos ver precisamente en el recurso del director a la inocencia infantil: permite construir narrativamente la inserción del punto de vista, pero a la hora de poner en juego las articulaciones más profundas del mundo que construye, recurre sistemáticamente a forzar la “carga emocional” de los acontecimientos. La consecuencia de esto reside en una limitación estética: De Sica no logra ir más allá de un “realismo superficial” en sus caracterizaciones, a pesar de su compromiso moral y de sus avances hacia un imaginario de rasgos vigorosamente poéticos.

“En un número monográfico de la revista **Cahiers du Cinema** sobre el cine italiano, Jacques Jolly constataba con cierta inteligencia algunos de los problemas clave de la mitificación que sufrió el cine de De Sica en el panorama crítico de los años cincuenta; “Las obras de De Sica son las de un hombre honesto que se halla ante un mundo al que le falta caridad y que decide llevar a cabo la revolución de la limosna” (JOLLY, 1962, 4).”¹¹⁰

Las limitaciones que pudieran haber encontrado De Sica y Zavattini en la articulación de la lógica que regía las interacciones sociales en el mundo conformado y habitado por sus personajes se irían reformulando luego de *El limpiabotas* a partir de una profundización de sus innovaciones estéticas y un alejamiento simultáneo del idealismo con que se vio impregnado su realismo poético por fuerza de la confrontación de ambos autores con el recrudescimiento histórico de las condiciones de existencia de la sociedad con la cual habían comprometido moralmente a su cine.

El limpiabotas recibe el Premio Honorario en los Academy Awards de Hollywood, un precursor de lo que luego sería el Premio a Mejor Película de Idioma Extranjero.

Luego de *El limpiabotas* De Sica protagoniza el drama “*Cuore*”, la cual además codirige junto a Duilio Coletti, un director italiano especializado en películas de acción y de gran impacto espectacular que se desempeñó en tal sentido principalmente durante las décadas de 1940 y 1950, obteniendo una mención especial en el Festival de Berlín por su film “*Submarine Attack*” (La Grande Speranza, 1954). De Sica se toma así un “receso” en el desarrollo de su estética neorrealista, teniendo en cuenta además que esta película no contó con la participación de Cesare Zavattini en el guion, sino que el principal guionista fue Oreste Biancoli, más vinculado a Coletti a lo largo de su carrera y a películas de orientación estética afín a la de este último, y ninguno de los dos participó de modo prominente en la producción de obras destacadas del neorrealismo. Basada en la novela del mismo nombre escrita por Edmondo de Amicis y publicada originalmente en el año 1886 con un notable éxito, la película retoma algunos de los elementos más notorios del imaginario neorrealista, tales como el protagonismo de los niños en el relato y la focalización de su punto de vista

signado por la inocencia ante la sucesión de cambios sociales e históricos de carácter decisivo, junto con el rol de las figuras paternas y tutoras. La diferencia de clase social entre el protagonista y los niños de su entorno pone de relieve una sensibilidad que ya estaba presente en la novela, donde se dejaban notar las tendencias ideológicas de su autor hacia la izquierda; poco tiempo después de la publicación de *Cuore*, De Amicis se uniría al Partido Socialista Italiano. Sin embargo, la película no prosigue con las innovaciones estéticas y sociológicas del neorrealismo, debido a que permanece en una representación de sentimientos nacionalistas que no llega a dar cuenta plenamente de la situación histórica de su propio contexto. Vittorio De Sica obtuvo la Cinta de Plata como Mejor Actor de parte del Sindicato Nacional de Periodistas Cinematográficos de Italia por su interpretación del Profesor Perboni en *Cuore*.¹¹¹

En el año 1948 De Sica produce *Ladri di biciclette*, una de las principales obras maestras de la corriente neorrealista y el mayor éxito internacional de su director. La película cuenta la historia de Antonio Ricci, un obrero desocupado que consigue un empleo municipal como pegador de afiches publicitarios en las paredes de Roma para sostener a su empobrecida familia compuesta por su mujer Maria, su hijo Bruno, y su segundo hijo recién nacido. La condición para ingresar a dicho empleo consiste en llevar su propia bicicleta, para lo cual deben intercambiar las sábanas de sus habitaciones en un almacén de empeños por una bicicleta que habían consignado anteriormente. Regresan del almacén en su bicicleta sintiendo una gran alegría y se detienen en el camino para que María agradezca a la vidente que la había aconsejado. Al día siguiente Antonio asiste a su primera jornada laboral y en un momento de distracción la bicicleta le es sustraída por un joven, al cual persigue infructuosamente. Durante los tres días que siguen Antonio emprende una búsqueda de su bicicleta por los mercados de Piazza Vittorio y Porta Portese acompañado de su hijo Bruno, con el objetivo de detectar e identificar las partes de su bicicleta posiblemente desgastada para la venta en negocios de repuestos. Antonio y su hijo se ven inmersos en un vertiginoso flujo de pistas y sospechosos que desgasta a cada paso los fundamentos morales y racionales de su persecución. En un intento por perseguir a un posible testigo, Antonio y Bruno se separan y poco después Antonio escucha una conmoción alrededor de la caída de un niño al río, pero éste último resulta no ser su hijo Bruno, luego de lo cual se reúnen y van a un

restaurant. En una acusación frustrada contra un sospechoso del robo, Antonio se encuentra con el rechazo y la hostilidad de los vecinos. Finalmente, en las cercanías del Estadio Nacional de Fútbol, Antonio cae presa de la desesperación cuando ve las filas de bicicletas aparcadas por los miembros del público y decide robar una bicicleta no amarrada en un callejón. Antonio es descubierto y linchado por vecinos y transeúntes que intentan llevarlo a la comisaría, pero el dueño de la bicicleta se apiada al ver la congoja de Bruno que presencié el conflicto y lo dejan ir. Antonio y Bruno, presas de la angustia, se retiran caminando de la mano hacia la lejanía.

En la construcción del relato de *Ladrones de bicicletas* entra en juego la concepción ideológica del vínculo entre el individuo, materializado en el “héroe” que protagoniza el film, y las masas, caracterizadas simbólicamente a través de los contingentes de hombres y mujeres “de a pie” con las que el ya mencionado individuo se encuentra en los momentos decisivos de su accionar; la reacción de la masa frente al individuo tendrá una consecuencia simbólica y luego dramática: definirá la estatura moral del individuo respecto a los valores y las necesidades históricas de su clase social de acuerdo a como son percibidas sus acciones, y dará lugar a una decisión por parte de “las masas” de acompañar o de rechazar e impedir el curso de acción del individuo, lo cual tendrá un peso decisivo por el éxito o el fracaso de sus intenciones. Como podemos ver a partir de Ángel Quintana¹¹², si en *El limpiabotas* De Sica se alejaba de toda ortodoxia política por atenerse a los preceptos de un humanismo aun significativamente idealizado, con *Ladrones de bicicletas* comienza a posicionarse “negativamente” respecto de las posturas ideológicas de su época, a razón del “idealismo” obsoleto que pudiera persistir en ellas, por una profundización de las funciones críticas de su trabajo estético.

“En 1948, cuando De Sica rodó Ladrón de bicicletas, el mito de la solidaridad había adquirido una dimensión utópica absolutamente alejada de la realidad que acababa cuestionándolo. Entre las clases sociales no podía existir un sentido de cohesión social, ya que las clases altas continuaban viviendo en un mundo donde las miserias derivadas de la guerra nunca habían formado parte de su existencia; la pequeña burguesía vivía atrapada en las ilusiones que se estaban estableciendo a

partir del prometido “milagro económico” que debían provocar los pactos de alianza económica entre el gobierno italiano y los americanos; mientras, la clase obrera intentaba sobrevivir en medio de un panorama gris dominado por la desocupación.”¹¹³

Con *Ladrones de bicicletas* asistimos a uno de los ejemplos más claros de lo que mencionamos en el capítulo anterior como “estética del rechazo” entre los principales fundamentos estéticos del neorrealismo. Si bien las palabras que empleó André Bazin para celebrar los logros de este film como “uno de los primeros ejemplos de cine puro” resultan exageradas teniendo en cuenta que su presupuesto fue ciertamente elevado y su puesta en escena no fue improvisada o fortuita sino cuidadosamente planificada, se puede efectivamente corroborar una profunda transformación formal. En una profundización de la estética del rechazo se destruyó la espectacularidad y se reformuló la estructura épica del relato a partir de privilegiar la “dimensión temporal de la cotidianeidad”, reformulando y haciendo progresar los preceptos anteriormente esbozados en el “realismo poético” de *El limpiabotas*:

“Zavattini empezó a explorar su idea de fusión ideal entre el cine y la realidad a partir de la búsqueda de una posible transformación del tiempo del relato en tiempo de vida. En Ladrón de bicicletas, el relato no avanza a partir de la acumulación de grandes acontecimientos, sino a partir de desplazamientos, repeticiones de frecuencia y tiempos muertos. El filme propone una auténtica visión sociológica de la vida cotidiana.”¹¹⁴

Como señalábamos anteriormente, la producción de *Ladrones de bicicletas* contó con un presupuesto importante, que parece contradecir no sólo la crudeza de su estilo visual, sino algunas anécdotas puntuales y verídicas sobre el modo en que fue llevada a cabo. El actor que representó el papel protagónico del obrero desempleado Antonio Ricci fue Lamberto Maggiorani, un obrero industrial que fue contratado por De Sica cuando llevó a su hijo a un casting para el film; del mismo modo, el niño que representó a Bruno, el hijo de

Ricci, fue encontrado por el director cuando vendía flores junto a su padre en una calle cerca del set de rodaje.

Sin embargo, es preciso mencionar que el presupuesto del film no fue financiado por grandes estudios y que De Sica se vio obligado a juntar el dinero con ayuda de sus allegados personales, debido a que *El limpiabotas* no había tenido un gran éxito de taquilla, en buena parte debido al carácter sombrío y controversial de su propuesta estética y narrativa. Ercole Graziadei, un abogado italiano con una actividad de alcance internacional y que jugó un papel decisivo en la legalización del divorcio en Italia, financió el cincuenta por ciento de los costos del film a través de la firma productora del director, Produzioni De Sica. Graziadei trabajó en casos de divorcio y derecho internacional, entre otros, para diversas personalidades del cine como el propio De Sica, su colega Roberto Rossellini, Charlie Chaplin, Ingrid Bergman, etc.¹¹⁵ Además de él participaron en el financiamiento del film Sergio Bernardi y el Conde de Cicogna.¹¹⁶

Ladrones de bicicletas cosechó un destacable éxito internacional desde el momento de su estreno, recibiendo por lo menos diez premios y menciones honoríficas de alcance internacional sólo en los dos primeros años de su lanzamiento, incluyendo un Premio Honorario en los Oscar.

A pesar de todo, el éxito y la notoriedad no fueron en este caso sinónimo de garantías financieras, y debido a las dificultades, De Sica tardaría tres años en realizar su siguiente film.

*“Ladrón de bicicletas obtuvo el gran premio Internacional del Festival Mundial del Cine y de Bellas Artes de Bélgica, el premio social del festival de Locarno, el primer gran premio San Miguel del festival de Knokke en Bélgica y la cinta de plata en Roma. Sin embargo, no se ofreció productor alguno para permitir a De Sica realizar el guión de Zavattini **Milagro en Milán** (1951), que obtendría el gran premio de Cannes y el premio de la crítica. “Para realizar **Milagro en Milán** que estaba dentro de mi corazón – declaró De Sica a Roger Régent – he gastado todo el dinero ganado con **Ladrón de bicicletas**.”¹¹⁷*

El guion de *Milagro en Milán* fue adaptado de la novela del propio Cesare Zavattini, titulada *Totó, el bueno* la cual a su vez consistió en una reescritura de un guion de Zavattini titulado "*Diamo a tutti un cavallo a dondolo*", que había sido adquirido por De Sica como mencionamos más arriba.

Totó es encontrado al nacer en el interior de una col por la señora Lolotta en la pequeña huerta de su casa en Milán. La anciana protege al niño milagroso durante sus primeros diez años, con alegría y cariño lúdico. Al morir, es transportada al cementerio en un coche al cual Totó sigue en soledad, hasta que un fugitivo de la ley se suma a la marcha para disimular su identidad, fingiendo un gran dolor. Totó es llevado a un orfanato del que sale ocho años después. Su espíritu irradia generosidad hacia todos los que cruza en su camino, incluso aquellos pobres miserables que intentan sacar un provecho de él en su batalla cotidiana por la supervivencia, en los devastados páramos de Milán. Pronto se convierte en un benefactor de los habitantes del barrio de chabolas, en la periferia migratoria de los complejos industriales, y ayuda a restaurar la solidaridad y el cariño en la comunidad, además de las condiciones materiales. Dotado de una habilidad milagrosa para conceder deseos, Totó descubre un yacimiento de petróleo en los terrenos del barrio y se enfrenta al poderoso terrateniente Mobbi, que intenta aprovecharse de la situación. Totó entra en conflicto con la fuente celestial de sus poderes cuando su posición de líder comunitario empieza a salirse de las manos, pero finalmente se le concede el deseo de liberar a sus amigos que fueron encarcelados por oponerse al terrateniente. La película finaliza con un ascenso a los cielos de Totó y sus amigos en palos de escoba desde la plaza de la Catedral de Milán.

Milagro en Milán ha sido descrita como "la película del amor al prójimo" en la filmografía de Vittorio De Sica, y las interpretaciones que suscita van desde la alegoría política hasta la fábula o la parábola religiosa. El propio autor ha puesto en sus propias palabras, a las que sumamos el comentario del historiador Patrice G. Hovald, la intencionalidad con la que se ve impregnado el relato en este film:

"Milagro en Milán no es una cinta política, es una fábula y mi intención fue intentar la realización de un cuento de hadas del siglo XX". Por tanto,

*no veamos en la paloma de Totó, ni la de Picasso ni al Espíritu Santo, contentémonos con su carácter maravilloso.”*¹¹⁸

En *Milagro en Milán*, De Sica y Zavattini retomaron de forma evidente la influencia de Charles Chaplin, pero también, y ante todo, la del realismo poético de René Clair.

Un año después, De Sica y Zavattini vuelven a unir esfuerzos para realizar la tercera parte de la “trilogía” de obras maestras del director. *Umberto D.* (1952) cuenta la historia de un funcionario público retirado, en su cotidiana lucha con la insuficiencia de su pensión jubilatoria y los riesgos de quedar desahuciado. Sin familia ni amigos, su única compañía es su perro Flike y su única relación de afecto se da con la joven criada María.

Con *Umberto D.* la dupla director-guionista exploró la estética ideada por Zavattini del “cine de duración”, que ya mencionamos anteriormente.

*“El realismo – ha dicho Zavattini – quiere decir tener el coraje de mirar durante hora y media – la duración de un film – los ejemplos de las injusticias cotidianas entre las que vivimos. La función esencial del cine es poner de relieve estas verdades.” Y también: “La vida es tan grande que nosotros sólo hemos explorado cien metros cuadrados. Y la miseria humana es más grande que la vida.”*¹¹⁹

Desde el punto de vista de su sociología estética, De Sica va un paso más allá en su exploración de las condiciones bajo las que puede ser pensado el “mito de la solidaridad”, tal como observamos en un principio a partir de *El limpiabotas*. En *Umberto D.* se profundiza la crisis de los sentimientos humanitarios que impregnan el realismo poético de otras producciones. Y, una vez más, el punto focal se encuentra en la relación entre el individuo, tal como se ve encarnado en la figura del protagonista del relato, con el entorno social en el que se sitúa históricamente. La apuesta estética de De Sica y Zavattini consiste en presentar un protagonista aún más cercano al límite de sus condiciones que el de *Ladrones de bicicletas* y profundizar la desarticulación aquellos artificios narrativos que

enfatan convencionalmente la centralidad de los personajes en los que se focaliza el relato, rodeando a todo protagonista de un halo “heroico” que nos permite digerir sus miserias como algo temporal y accesorio a la verdadera significación de sus peripecias en última instancia:

*El drama de Umberto no tiene interés. Umberto es un hombre cualquiera, sin heroísmo, sin brillo, sin medallas. Aparentemente, no tiene llaga alguna. No hay en él el pintoresquismo del vagabundo. No va mal vestido. Va correcto, limpio, con el bigote recortado y el cabello aseado. Es molesto, anónimo. Que sea de las clases pasivas con 18.000 liras al mes no le diferencia en nada de millares de otros retirados o jubilados que hasta se le parecen físicamente.*¹²⁰

Tal vez sea por este nivel de crudeza en su concepción sociológica, pero a su vez de innovación en su apuesta estética, que el estreno de esta nueva obra maestra de Vittorio De Sica no fue recibido con un gran éxito de taquilla. En el contexto histórico en que aparece la película, el pueblo italiano comenzaba a disfrutar de los beneficios del Plan Marshall, consistente en una serie de préstamos financieros al estado y donaciones para programas de asistencia social y reactivación económica. Los italianos de a pie se encontraban por consiguiente más propensos a dejar a un lado los rastros y los recuerdos de la devastación para levantar el ánimo con nuevas expectativas.

En medio de dicho estado casi eufórico, *Umberto D.* llegaba más como una molestia que como una vía para hacer catarsis de los sentimientos populares, del mismo modo que su protagonista se muestra como una carga para la sociedad más que como un par al que se debe dar una mano para superar sus dificultades. Fue en ese sentido que tanto los medios de prensa cercanos al estado y a la Democracia Cristiana gobernante como a los principales referentes de la izquierda y el comunismo, coincidieron en atacar a De Sica por el supuesto anquilosamiento que transmitía el film.¹²¹

Quizás en este rechazo de una reconciliación apresurada y oportunista, junto con los apasionados debates ideológicos suscitados por el film durante su

estreno y a partir de entonces, podemos encontrar el punto culmine del compromiso ético con el que el tándem De Sica - Zavattini había emprendido su búsqueda estética con muchos años de anterioridad.

El éxito y una poética de lo vulnerable

En el año 1952 De Sica se desempeña una vez más como actor y emprende la producción de otro film basado en una historia de Zavattini, en este caso una producción internacional titulada *Stazione Termini* (estrenada en 1953) en la cual se cuenta una historia romántica entre un hombre italiano y una mujer americana. Una vez más, tanto el trabajo de producción como las apuestas temáticas significaron para De Sica toda una nueva aventura en territorios no explorados:

“Vittorio De Sica, en este año de 1952 en que realizó una de las más hermosas cintas de amor en la historia del cine, fue entre otros, el intérprete de Blasetti en el episodio El Proceso de Friné, en Sucedió así. Pero para poder realizar el tema que Zavattini le sometió a su opinión, De Sica necesita otros capitales que el dinero que él posee. Y lo encuentra en David O’Selznik, que empezará por imponer cambios en el guión (que, en principio, se proponía estigmatizar la prohibición del divorcio en Italia) y la presencia de Jennifer Jones, su mujer, y de Montgomery Clift. El resultado fue una coproducción italo-americana Ponti di Laurentis-David O’Selznik-Films-Vittorio De Sica, que necesitó sesenta y cinco noches de rodaje en la Estación Termini de Roma, la más grande de la ciudad.”¹²²

Estación Termini no tuvo éxito en el festival de Cannes ni en su recepción por parte de la crítica especializada. Se le objetó haber hecho demasiadas concesiones al cine de Hollywood con su elección de actores y su tratamiento formal del relato, en el cual se atenía más a un cine de género, desviándose así del curso estético trazado por sus anteriores colaboraciones con Zavattini.

El propio De Sica se defendió planteando que, más allá de ciertas “concesiones”, no se había desviado de lo fundamental de su propósito: la dignidad artística. Ciertamente, puestos en perspectiva, los reproches que se le hicieron pueden verse hoy como poco meritorios, más allá de las demarcaciones técnicas que pudiera haber con *Umberto D.*

*“Unidad de tiempo, unidad de lugar, unidad de acción – la duración de cada cinta es la de la acción, que se desarrolla sin un solo decorado y sólo trata de un tema – Estación Termini (1953) es una obra clásica en el sentido que respeta las tres unidades, en cuanto que el drama psicológico que expone es el drama eterno que opone a los amantes apasionados a las convenciones morales y que sólo puede tener como conclusión el sufrimiento y la separación de la pareja condenada.”*¹²³

Estación Termini plantea el drama de un amorío condenado por el avasallamiento del tiempo, de los artificios sociales, de la íntima mediocridad e impotencia, de la banalidad en la *vida neorrealista* que “sitia la soledad de la pareja de amantes – acentuándola – que devora con crueldad la hora fugitiva y el momento contenido en esa hora”.¹²⁴

Además de *Estación Termini*, De Sica filma en 1953 *Villa Borghese*, sin la participación de Cesare Zavattini. El guion de la película estuvo a cargo de Amidei y Giorio Bassani, en una antología de historias autónomas situadas en el parque romano del mismo nombre del film.

Al mismo tiempo continúa la carrera actoral de Vittorio De Sica en numerosas producciones cinematográficas, como *Madame de* (The Earrings of Madame De, 1953) bajo la dirección del renombrado alemán Max Ophüls, en una de las entregas más exitosas del período tardío y a su vez más destacado de dicho autor. También se desempeñó como actor en la trilogía “*Pan, amor y...*” bajo la dirección de Luigi Comencini en las dos primeras entregas de la serie, “fantasía” y “celos”; y de Dino Risi en la tercera y última. De Sica también se ocupó de la supervisión de dichas producciones.¹²⁵

En el año 1954 vuelve a ocupar el puesto de director para el film de comedia *El Oro de Nápoles* en el cual se reencuentra con Zavattini en el rol de guionista, adaptando una serie de historias del libro de cuentos del mismo nombre escrito por Giuseppe Marotta y publicado en 1947. Los episodios se presentaban de forma autónoma desde lo argumental, pero compartían su ambientación en la ciudad de Nápoles, a la cual el director sentía como propia por el recuerdo de sus años de niñez y juventud pasados allí.

En la etapa en la que se llevó a cabo la producción de este film, De Sica se encontraba en una relación conflictiva con la estética neorrealista en la cual había indagado y aportado magistralmente durante el decenio previo. Esto se debía quizás, dentro de una serie de motivos, a las dificultades que había encontrado dos años antes con el decepcionante desempeño de taquilla de *Umberto D.* y la dureza de algunas críticas que llegaron desde ángulos muy variados y disímiles, si bien el director siempre se prestó a aportar a los debates. El enfoque adoptado en la dirección de *El oro de Nápoles* parece ir a la búsqueda de un reencuentro con el público, especialmente hacia una afinidad con los sentimientos populares. Esto se vio plasmado en una propuesta estética acaso más “liviana”, a propósito de lo cual André Bazin sostuvo que “la teatralidad acababa precipitándose en el fondo de la [puesta en] escena”¹²⁶.

Por su parte, el propio director defendió este tributo a su ciudad amada, intentando quizás contrarrestar las opiniones que apuntaban al supuesto debilitamiento sociológico en su óptica narrativa, alegando que a lo largo de los segmentos del film se presentaban “*algunos tipos del pueblo napolitano. Personajes grotescos en los que la farsa y la tragedia se mezclan*”.¹²⁷ Entre dichos “personajes grotescos” se encontraban: un payaso explotado laboralmente por un delincuente; una vendedora de pizza deshonesto (interpretada por una jovencísima Sophia Loren, en un rol que la llevó al estrellato justo antes de su contrato con la Paramount y su salto al éxito internacional) que pierde su anillo, y sus desventuras con Don Peppino, interpretado por Paolo Stoppa (un importante colaborador en las carreras tanto de De Sica como de otros directores italiano como Luchino Visconti en algunas de sus producciones más destacadas); el Conde Prospero B., un jugador compulsivo caído en desgracia que llega al punto de obligar a su propio hijo pequeño a jugar cartas con él, para su propia mala fortuna; la prostituta Teresa, interpretada por Silvina

Mangano (actriz italiana que alcanzó el reconocimiento internacional con su participación en *Arroz Amargo* de Giuseppe De Santis en 1949), en medio de su inesperada e inusual boda; el profesor Ersilio Miccio y sus peripecias como un “mercader de la sabiduría” que ofrece soluciones a los problemas personales de la gente.

La interpretación de los papeles de Teresa y Don Peppino le valió a Silvana Mangano y Paolo Stoppa respectivamente, el premio Nastro d’argento de 1955 a mejor actriz protagonista y mejor actor secundario. Además, *El oro de Nápoles* se presentó en la edición de dicho año del Festival de Cannes, para cuya representación Vittorio De Sica se vio acompañado por Sophia Loren.

En el año 1956 se asocia nuevamente con Cesare Zavattini para dirigir *El Techo* (Il tetto), en la cual finalmente se aprecia un regreso a la exploración de las temáticas y concepciones formales del neorrealismo, ancladas en este caso en una “sociología de la cotidianeidad”, a través de su relato de las peripecias en Roma de una pareja de recién casados (interpretada por Sergio Listuzzi y Gabriella Palotta) en su búsqueda de un techo para alojarse. Al ver sus intentos frustrados, toman la decisión de emprender ellos mismos la construcción de una casa, pero para evitar que sea tirada abajo por las autoridades del estado, deben retirarse a las afueras de la ciudad y cubrir la parte superior de su morada antes del amanecer.

Si bien la película fue considerada una de las más sencillas y “desdramatizadas” de Vittorio De Sica, el tratamiento formal con que trabaja la temática abordada en el argumento muestra una fuerte incidencia en la problematización estética del “renunciamento”, tal como se plantea en los preceptos zavattinianos del neorrealismo. A propósito de esto, el historiador Patrice G. Hovald trae a consideración las palabras del cineasta de la Nouvelle Vague francesa François Truffaut:

“Pues los grandes edificios que se elevan en las afueras de Roma y que se ven constantemente en la cinta, en último plano, no son casas donde viven los “ricos”, sino construcciones que el Estado dona en prioridad a los matrimonios que viven en barracones. Por eso, en los últimos años, ha aparecido un cinturón de chabolas, un verdadero mercado negro, en

el que algo que vale 200.000 liras se vende por 500.000, puesto que cada una de esas chabolas es garantía de un piso en breve tiempo. Nada de esto se dice en la cinta, que se hace absurda, puesto que se comprende mal por qué el matrimonio joven abandona una habitación en casa de los padres por otra cerca de la vía férrea, y no duda en endeudarse por 200.000 liras precisamente unas horas después de haber considerado demasiado caro un alquiler de unas 10.000 liras.”¹²⁸

En otras palabras, nos encontramos con que Vittorio De Sica, a pesar de sus reticencias a seguir realizando películas que se “parezcan” a primera vista a sus grandes éxitos de años anteriores, no deja de preocuparse y de reflexionar, a través de su forma de hacer cine, por encontrar nuevos modos de introducir en el relato una mirada crítica, y a su vez impregnada de sutilezas en la forma de provocar e involucrar al espectador, sobre las problemáticas socio-históricas que advierte a lo largo de su carrera.

En el transcurso de su desarrollo, el cine de De Sica nunca renegó del todo del humanismo con el que tuvo su punto de partida, sino que a su vez no renunció a problematizar y poner a prueba los modos de su articulación estética e ideológica. Patrice Hovald se remite a otro historiador del cine, Henri Agel, para ofrecer un acercamiento a una definición sobre el carácter demostrado en la óptica del tándem De Sica-Zavattini, llamándolo “su <<poética de la vulnerabilidad>>, que nos hacer amar a los seres por lo que tienen de falible y de ofrecido a la herida y a la pena, por lo que hay de ellos de tesón en su búsqueda desesperada de la felicidad.”¹²⁹

Después del estreno de *El techo* en 1956, Vittorio De Sica tardó más de cuatro años en realizar su siguiente film como director, a excepción de una colaboración con su colega Carlo Lastricati, de trayectoria hoy poco recordada en el ámbito internacional: *Anna de Brooklyn* (1958), una comedia romántica protagonizada por Gina Lollobrigida y por el propio De Sica. Su productor, Milko Skofic, ganó en el año de estreno el premio David di Donatello. Sin embargo, la película no ocupa un lugar destacado en el historial de nuestro director debido a que su rol en lo que respecta a la dirección consistió principalmente en apoyar y supervisar el trabajo de Lastricati.¹³⁰

En el año 1959 se desempeña en uno de los papeles protagónicos más importantes de su extensa trayectoria en *General della Rovere*, la obra maestra de Roberto Rossellini basada en una novela de Indro Montanelli, e inspirada en los mismos hechos reales que ésta última. En ella, De Sica interpreta a un delincuente oportunista y fraudulento que cae en manos de los nazis y es llevado a un recinto carcelario en el cual se mantiene presos a un grupo de militantes de la resistencia italiana, para infiltrarse entre ellos adoptando la identidad de un importante y respetado militar. En ese mismo año actuó además en la serie televisiva británica “*The Four Just Men*”.

Su siguiente film como director fue *Dos mujeres* (La Ciociara, 1960), con la participación actoral de Sophia Loren y Jean Paul Belmondo (de intensa trayectoria especialmente en esos años junto a directores franceses como Jean Luc Godard), sobre un relato de Alberto Moravia titulado “*La campesina*”. La adaptación en guión para la pantalla fue llevada a cabo por Cesare Zavattini. A pesar de compartir ciertos rasgos temáticos importantes con algunas de las obras clave del neorrealismo, tales como su ambientación en la época de la ocupación nazi de Roma durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, el historiador Ángel Quintana se refiere a su planteamiento estético de la siguiente manera: “quedan enterrados los viejos planteamientos teóricos y De Sica parece dispuesto a sellar el proceso de institucionalización comercial de un neorrealismo centrado en el juego de las apariencias y en la búsqueda de efectos melodramáticos”.¹³¹

Luego de *La Ciociara*, De Sica dirigió “*El Juicio Universal*” en 1961; dirigió también un segmento en el memorable film colaborativo “Bocaccio 70” (en el cual participaron además Fellini, Monicelli y Visconti), titulado *La Riffa*, con la actuación de Sophia Loren; luego *Los condenados de Altona* en 1962 y *El especulador* en 1963.

El tramo final

Durante los años que siguieron, Vittorio De Sica vuelca su atención a proyectos que podrían considerarse de menor ambición desde lo estético y una

orientación más proclive a la aceptación masiva y el éxito comercial de acuerdo a las tendencias de su contexto. Sin embargo, sus comedias y romances protagonizados por personalidades de la talla y el reconocimiento de Marcello Mastroianni y Sophia Loren no dejan de tener cierto atractivo y mostrar las habilidades de este director en su oficio.¹³²

Un ejemplo de lo último que mencionamos fue *Matrimonio a la italiana*, estrenada en 1963 y sucesora inmediata de *El especulador*. Esta comedia fue protagonizada precisamente por Loren y Mastroianni y cuenta la historia de un burgués adinerado que se enamora de una prostituta y la lleva a vivir con él a su residencia, durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Inmediatamente después y en el mismo año en que estrenó *Matrimonio a la italiana*, De Sica dirige *Ayer, hoy y mañana*, un nuevo romance con el mismo dúo actoral, que lo lleva a conseguir nuevamente el reconocimiento de la Academia hollywoodense con un premio Oscar.

De incesante actividad, De Sica prosigue con el rodaje de *Tras la pista del zorro* (1966), y luego *7 veces mujer* (1967), quizás de menor interés estético. Una nueva producción colectiva lo encontraría participando junto a Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Mauro Bolognini y Franco Rossi. En este film de 1967 titulado *Las Brujas* (Le Streghe), Vittorio De Sica aporta el segmento *Una tarde como las otras* (“Una serata come le altre”), en la cual dirige a la estrella del cine hollywoodense y del spaghetti western Clint Eastwood, en el cual un espectador aficionado de dicho género intenta reavivar la relación con su esposa convirtiéndose en un auténtico pistolero, y las fantasías terminan por consumir a ambos.

En el año 1970 la pareja de estrellas Loren-Mastroianni protagoniza *Los girasoles de Rusia* (I girasoli), un drama bélico ambientado en la Segunda Guerra, bajo la dirección de De Sica. En este film, Giovanna busca desesperadamente a su esposo Antonio, que peleó como soldado en el Frente Oriental y se lo considera “perdido en acción”. Esta película tuvo la particularidad de ser la primera producción occidental en filmarse en territorio soviético. Sophia Loren obtuvo por su actuación en este film el premio David di Donatello, y su banda sonora fue nominada a los premios de la Academia.

En 1970 dirige *El jardín de los Finzi-Contini*, con un guion de Vittorio Bonicelli adaptado de la novela del mismo nombre escrita por Giorgio Bassani. Este film le mereció a De Sica el premio Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1971, el premio David de Donatello a mejor película, y el cuarto y último premio Oscar de la carrera del director. En esta película, protagonizada una vez más por Sophia Loren, junto con Richard Burton, se narra de modo extenso y detallado la historia de una familia judía de status social acomodado a lo largo de los años de la opresión fascista.

Finalmente, Vittorio De Sica fallece el 13 de noviembre del año 1974, a los 73 años de edad, luego de una cirugía en el hospital parisino de Neuilly-sur-Seine, por causa de un cáncer de pulmón. Se encontraba en ese momento en plena gira promocional de su último film, *El Viaje*, protagonizado nuevamente por Sophia Loren y Richard Burton.

Con respecto a su vida personal y familiar, nunca abandonó a su primera familia luego del divorcio. Durante muchos años vivió una vida familiar doble, celebrando las festividades por partida doble. Durante Navidad y Año Nuevo, retrasaba el reloj por dos horas en la casa de Maria Mercader para llegar a tiempo al hogar de Giuditta Rissone y brindar junto con su hija.¹³³

Capítulo V – Las transformaciones del aura a través de tres films

En este capítulo nos abocaremos a la tarea de identificar, a través del visionado de las tres películas de De Sica que hemos elegido (*Ladrones de Bicicletas*, *Milagro en Milán* y *Umberto D.*), la experiencia aurática perfilada en las secciones previas. Para ello pondremos en juego los distintos aspectos de la condición de la obra de arte cinematográfica, tal como los hemos discutido anteriormente, en la evaluación de una serie de momentos e instancias en el desarrollo de la narración de las películas que nos ocupan. Con el propósito de hacer nuestra exposición lo más concisa posible, enfatizaremos particularmente aquellos momentos de la narración que resulten a nuestro criterio lo más pertinentes al enfoque y los objetivos particulares del presente estudio.

Ladrones de Bicicletas

En esta película se comprueba el postulado de Adorno (en palabras de Menke) sobre el estado de la metafísica:

“La experiencia metafísica es la de tener-fortuna: la de ese momento en que se da aquello por lo que se orientan las promesas y esperanzas propias, pero que los esfuerzos y actividades propias por sí solas no son capaces de producir.”¹³⁴

También se comprueba que en el neorrealismo no se busca “borrar las marcas de la enunciación”. En *Ladrones de Bicicletas* no se cuenta la transformación de un sujeto a partir de un signo fundamental de carácter. No se cuenta la historia de un personaje que fracasa en su búsqueda por causa de una falla en su carácter que termina redimiendo como resultado de la acción desarrollada. Tampoco se cuenta la historia de un padre que no es lo suficientemente atento en la relación con su hijo y llega a tomar consciencia de ello para al final remediarlo.

Cada acción, cada momento en el que entran en juego las falencias en el carácter del personaje cobran un valor propio, autónomo e inmanente. No están

allí en función de un resultado final. Pero esto no quiere decir que sean fortuitos, por lo contrario, se demuestran cuidadosamente enunciados y vinculados entre sí, sólo que no en función de una transformación moral, sino de la enunciación de una serie de condiciones que convergen en la prevalencia del tener-fortuna.

El protagonista es descuidado e indolente desde el comienzo, esto se enuncia con toda claridad a partir de la primera escena luego de los títulos. Mientras sus pares obreros se agolpan en torno al funcionario que puede ofrecerles un empleo, exigiendo una respuesta, Ricci está tirado al sol. Su situación material es tan mala como la de sus pares, sin embargo, él no se comporta de forma tan enérgica como el resto para encontrar una salida. Su insistencia para no desaprovechar la oportunidad de empleo que se le ofrece no parece demostrar una firmeza de su voluntad mucho más que un súbito arrebató de la desesperación. Hace promesas en tono de súplica, parece motivarlo más la amenaza de verse superado por sus semejantes que su propia determinación.

En el comienzo de la película nos encontramos con que el protagonista es un obrero desempleado entre tantos otros, su única “marca distintiva” pareciera ser un cierto decaimiento del ánimo y la personalidad. Y aquí mismo es donde la película anuncia la orientación de su estructura narrativa en su aspecto más fundamental. Porque en esta escena no se enuncia en modo alguna que dicho “desánimo” en Ricci tuviera algún motivo en particular a ser develado, no queda sugerido que dicha “diferencia” en el protagonista por sobre el resto tuviese alguna explicación u origen en particular, o que fuera un elemento fundamental de la historia a verse puesto en conflicto y llevado a su resolución. Ricci simplemente se nos presenta de esa forma, y a grandes rasgos parecería ser que el conflicto a verse resuelto en la narración consiste en la necesidad de conseguir rápidamente una bicicleta. En la siguiente escena va al encuentro de su esposa María, con quien vuelve a demostrar su carácter endeble, obligando a ella a tomar las riendas de la situación. No hay en este intercambio nada que establezca una motivación fundamental, un conflicto moral a ser resuelto en la narración. Nuevamente el desgano del protagonista no remite a un episodio anterior específico que simbolice el germen de la acción a desarrollarse.

La indolencia del protagonista no “viene” de lugar alguno al que el protagonista esté esforzándose por borrar por su miedo a enfrentarlo, ni se da a entender que por un desarrollo de la relación de fuerzas dramáticas en conflicto

dicho “enfrentamiento” estuviese en el horizonte, ante todo la indolencia se presenta como una cualidad que atañe a la actualidad de lo que se produce en imagen. Cobra fuerza la condición metafísica del tener-fortuna: en el momento en que se formula una esperanza, en que comienza a materializarse una oportunidad más prometedora, los personajes tienen una experiencia de felicidad. Sin embargo, la manifestación de dicha felicidad no ocupa en la estructura narrativa un lugar de anunciamiento simbólico de lo inminente por presentarse.

En el diálogo que tienen mientras dura su felicidad, no aparece marcada de forma explícita una tensión, un punto de conflicto que quede opacado por el estado de ánimo actual y postergado para reaparecer más adelante. En otras palabras, no se le está indicando al espectador que deba prestar atención a un determinado conflicto por desatarse, sino que se le manifiestan las cualidades de lo actual en su inmanencia. Del mismo modo, no se traza un recorrido que lleve al protagonista a mimetizarse con la caída en (y de) la desesperanza, ya que la misma no aparece como un germen a desarrollarse en las motivaciones del personaje, sino que se acentúa como cualidad de su condición. Esto resulta de principal importancia para este estudio, ya que en su diálogo con el espectador, el sujeto de enunciación se abstiene de dictaminar las causas y consecuencias morales de la situación del protagonista.

La relación entre las acciones o las actitudes del personaje que sufre y lo que le termina sucediendo se articula en una forma que no da lugar a sentencias tales como “si hubiera actuado de forma tal o cual en lugar de como actuó, las consecuencias hubieran sido necesariamente distintas y probablemente hubieran sido tales o cuales”. Esto tiene como consecuencia que en la dimensión utópica de la recepción, en el “ponerse en el lugar del héroe” por parte del espectador, éste no es incitado a imaginar una imitación primitiva, tranquilizadora en el sentido de asegurarse a sí mismo que podría haber cambiado el curso de los hechos u obtener un resultado mejor. Por el contrario, se exige al espectador una atención más crítica sobre el desarrollo de la narración.

Como indicábamos anteriormente, estas cualidades de la narración no implican que las marcas de la enunciación desaparezcan o se vuelvan gratuitas. Por un lado, no se borran: las huellas psicológicas de cada acontecimiento se ven acentuadas y complementadas por los mecanismos técnicos de la banda

sonora, movimientos de cámara, operaciones de montaje, etc. Cuando Ricci llega a buscar a su hijo al trabajo, el tono de desilusión que marca su encuentro por la desaparición de la bicicleta preciada se ve acompañada en el clima sombrío y taciturno con que plasma la fotografía el atardecer en esa carretera de la periferia romana. Cuando Ricci recorre con la vista las hileras de bicicletas a la venta en el mercado, la banda sonora es ocupada por un motivo musical que remite de modo convencional a una sensación de vértigo. La articulación de la mirada entre el desplazamiento visual a través de una extensión sobrecogedora y la sugerencia de los motivos musicales no deja de ser explícita, y no se aleja demasiado de lo que podría verse por ejemplo en “Vértigo” de Alfred Hitchcock cuando el protagonista se asoma por un precipicio amenazador. La principal diferencia, no necesariamente con Hitchcock en particular sino con las convenciones narrativas del cine de industria en general, consiste de nuevo en la función simbólica que cumple la conjugación de dicho “estar perdido”, “sentir vértigo”, “estar sumido en una búsqueda desesperada” como enunciado.

Sin entrar en una evaluación más exhaustiva del uso de la música en Ladrones de Bicicletas, resultaría oportuno señalar que, en una instancia previa, durante la escena en que Ricci se dirige en bicicleta a su primer día de trabajo como pegador de afiches, la banda sonora presenta un tema musical con una serie de variaciones y progresiones sobre el *leit motif* principal establecido a partir de la secuencia de títulos, de una forma tal que acompaña la consolidación del *tener-fortuna* en un proyecto, lo cual veremos en mayor detalle. Esto marca de forma sencilla una instancia de excepción dentro de la banda sonora de la película, y realza la idea de un estar-progresando, en ese momento y durante ese momento, en la consolidación del *tener-fortuna*, expresado en la mirada esperanzada de Ricci y de Bruno, en un proyecto. La música no es el aspecto de Ladrones de Bicicletas sobre el que pondremos la mayor atención, pero creemos que ofrece ejemplos sobre la forma en que se articulan las marcas de la enunciación que acompañan otros aspectos de nuestro enfoque.

En Ladrones de Bicicletas, el protagonista no se encuentra con tales adversidades (“vértigo”, “pérdida”) por causa de una falla fundamental en su carácter que la narración señale como pendiente de ser confrontada, y en consecuencia tampoco es la propia adversidad tendiente a ser revertida.

Las situaciones enunciadas apuntan al desarrollo de un elemento de la narración que consiste en la verificación y la consumación de una condición metafísica. Las marcas de dicha enunciación cobran un valor estético propio, en el sentido de que no se ven subordinadas a una serie de convenciones narrativas que predeterminan la interpretación de los enunciados. Del mismo modo, las marcas de la enunciación no aparecen como borradas para perfeccionar una ilusión de realidad convincente. Ricci no es presentado como un “obrero cualquiera” propiamente dicho, cuyas desventuras pudieran hacerse pasar por un “retrato” de lo que pudiera ocurrirle “a cualquier otro” en tal época y circunstancia social y geopolítica. Más bien al contrario, Ricci aparece diferenciado desde el principio, como decíamos antes, por una aparente carencia de carácter, que lo hace particularmente inadecuado para enfrentar su situación material y adaptarse a las funciones que la sociedad espera de él, en medio de una masa de trabajadores en general también infortunados pero lúcidos, solidarios y voluntariosos. A grandes rasgos, la demarcación de Ricci contra sus pares parecería ser la del inadaptado. Pero el relato no le imprime a esto un aleccionamiento o justificación moral de ningún tipo, como ya veíamos antes. La narración se encarga de enunciar claramente esta condición particular del personaje, y de articular asimismo que éste no es según la lógica del relato un obrero más.

Así las cosas, *Ladrones de Bicicletas* se caracteriza como una obra de ficción propiamente dicha, con un protagonista que se señala como tal como el héroe se diferenciaría del coro. No se anuncia una intención de borrar los límites con el documental o incluso de presentar un modelo semántico de trabajador al partir del cual articular una determinada tesis histórica, ya que Ricci sería rechazado por los integrantes de su propia clase social en cuanto representante simbólico. Los detalles aparentemente fortuitos, con los que la cámara parece “distraerse” de su focalización en el protagonista, no están allí para reforzar una idea de mirada casual, sino que conforman el estar-ahí del protagonista en cada una de las situaciones que atraviesa, de encontrarse o no con personas, cosas u oportunidades que le sean útiles para acercarse a su objeto de deseo.

La simultaneidad de las dos situaciones mencionadas, es decir el no imponer un juicio o justificación moral al carácter del protagonista, y el no borrar las marcas de enunciación para incrementar la ilusión de realidad, conlleva la

consumación de un aspecto crítico de la composición del relato en *Ladrones de Bicicletas*. El mismo se produce fundamentalmente en el diálogo entre el sujeto de enunciación y el espectador, y consiste en la puesta en valor inmanente de las cualidades estéticas de la enunciación.

Como vimos a partir de la crítica cultural de Adorno, las convenciones narrativas del cine industrial juegan con la insatisfacción del espectador respecto de su recepción del arte, de modo tal que terminan por imponer una serie de condiciones a la recepción. Cuando el placer estético que se deriva en la recepción del modo en que se articulan los materiales visuales y sonoros es subordinado a la producción de un significado, el espectador deja de disfrutar de las imágenes y sonidos por sí mismos. El disfrute se vuelca hacia el esfuerzo que representa la lectura de los componentes semánticos producidos a partir de los materiales audiovisuales. Para obtener dicho disfrute, el espectador procura no dejarse llevar por las impresiones inmediatas causadas por el aspecto sensual de las imágenes, en última instancia “negar” dicha sensualidad en favor de un significado organizado semánticamente. Debido a que la industria cinematográfica se atiene sistemáticamente a determinadas convenciones narrativas, se entiende que el impacto sensorial inmediato de las imágenes carece en última instancia de consistencia, sólo cobra valor como medio para llegar a la formulación de un determinado mensaje. A su vez, la mediación racional que determina la producción de dicho “mensaje” es en la industria cultural de carácter fetichista. De esta forma, las condiciones de recepción quedan restringidas a un circuito vicioso entre la resignación del placer estético puro y la imposibilidad de acceder a la producción intencional y crítica del sentido. En otras palabras, que la única recompensa posible de seguir con atención el desarrollo de una narración consista en observar el cumplimiento de las leyes del narcisismo administrado.

Con la totalización social de dichas condiciones, el impulso a remediar las insuficiencias en los productos ofrecidos tiende, por un lado, a denegar la alienación implícita en la composición fetichizada del sujeto de enunciación, acumulando sobre la narración una serie de “decorados” que intentan hacerla más creíble, pero esto fracasa cada vez más rápidamente y sólo queda suprimir las facultades críticas de la recepción; por el otro, a desarticular las operaciones semánticas sobre el material de imagen y sonido, intentando rescatar su carácter

sensual mediante un languidecimiento de la significación. En otras palabras, que la intoxicación sensorial de las imágenes se vea reducida a la reproducción de sus etapas más primitivas, resignando toda intención hermenéutica. Sin embargo esto último también falla, y es precisamente en las virtudes compositivas de *Ladrones de Bicicletas* que podemos encontrar la contraparte a ello. En el cine más cercano a la post-modernidad (ver sección referida a Vattimo) en el cual se propone un abandono de las orientaciones cognitivas y se ofrecen imágenes desatadas a su propia fuerza en un sentido irónico, no se logran superar finalmente las convenciones de la industria para articular semánticamente las motivaciones del sujeto narrativo, sino que se termina por replicar dicha convención en un sujeto cuya motivación y destino consiste en entregarse a la caída del sentido, a identificarse en una mimesis primitiva con el abismarse de su propia condición de sujeto. Por otra parte, la caracterización sobre aquello distinto al “abismarse” termina recurriendo a lugares comunes bastante poco críticos de la convención, estancándose en ella.¹³⁵

En *Ladrones de Bicicletas*, y en virtud a su *negación* a responder a las demandas de la lógica cultural predominante, el protagonista *no* hace ese recorrido. El divorcio entre felicidad y praxis que se anuncia efectivamente en *Ladrones de Bicicletas*, no se presenta como una tentación al abismo, ya que las motivaciones del protagonista no están articuladas bajo esos parámetros. El detalle de lo que se despliega en el transcurso de la narración adquiere peso compositivo en la estructura. Esto da lugar a que, en su recepción, el espectador hace un recorrido del relato a medida que se desarrolla, lo interpreta activamente en virtud de su individualidad como obra, el detalle no se ve descartado por coerción de una predeterminación cultural del sentido.

Para ver como se relacionan esta *negatividad* que señalamos y la condición de inmanencia que posibilita, con la posibilidad de una experiencia aurática, nos remitimos al desarrollo de dicho concepto expuesto en el presente estudio a partir de Comay (sección 2.6.7). El punto nodal de la experiencia aurática se da, de acuerdo con el enfoque propuesto, en el intercambio de miradas.

En el intercambio de miradas de Ricci con su hijo Bruno y con sus eventuales aliados y adversarios se consolida la prevalencia del *tener-fortuna* señalado anteriormente como condición metafísica y como motor narrativo.

Veamos ahora en qué forma estas miradas se encuentran con las condiciones de la experiencia aurática propuesta, y a qué efectos desbordan la simetría del deseo que imponen las relaciones de consumo e intercambio.

Una de las secuencias en que cobra mayor protagonismo la temática del intercambio de miradas es luego de la pelea entre Ricci y Bruno. Frustrado por haber dejado escapar la pista del ladrón, Ricci golpea en el rostro a su hijo y se separan. Ricci se aleja por la pendiente que bordea el río y al oír llamadas de auxilio por la caída de un joven en el puente tiene el susto de haber perdido a Bruno, con quien se encuentra poco después al regresar corriendo donde lo había dejado. Ricci intenta reconciliarse con él, y lo invita a comer a un restaurante para dejar de lado por un momento la desesperación de la búsqueda por la bicicleta robada. Esta secuencia nos permite dar fuerza a una idea planteada antes sobre la estructura narrativa, y es que no obedece a las expectativas convencionales de una reconciliación. Si bien en principio la promesa de una pizza logra recuperar la sonrisa de Bruno, para ponerse en camino Ricci le dice “Anda, vamos. Estamos martirizándonos con preocupaciones cuando vamos a morir de todas formas”, y esta actitud incierta en vez de revertirse en un acto de “realización” por parte de los personajes, terminará por dominar el curso de los acontecimientos.

En la *trattoria*, el entusiasmo renovado de Bruno no alcanza para evitar que su mirada se vea arrastrada hacia una mesa ocupada por una familia más pudiente, desde la cual un niño de su misma edad le devuelve una expresión de indiferencia. Desde el momento en que toman asiento, Bruno muestra cierta extrañeza ante los intentos de su padre de levantar el ánimo, cómo manifestando que percibe de parte suya un estado de desesperanza más que una idea o interés firmes sobre cómo recomponer su relación. Aunque Bruno no haya perdido la capacidad de alegrarse, se denota que hay algo más profundo en la forma en que veía a su padre que parece haberse perdido, y la particularidad del desarrollo de esta escena consiste en que esto se puede percibir, pero no se manifiesta la posibilidad de actuar sobre ello (no se dictamina *cómo* actuar sobre ello), sino que queda como algo en el aire, como una disonancia.

La complicidad que se genera entre ambos queda empañada por una impresión de derrota que no ofrece alternativas concretas, es decir que a nivel dramático no hay “conflicto interno” de los personajes que llegue a su punto

culmine permitiéndoles cobrar certeza sobre lo que deben hacer. Ricci termina por percatarse del cruce de miradas de Bruno con los comensales aburguesados, y su fachada juvenil termina por caerse.

Ricci se deja arrastrar por sus obsesiones pecuniarias y termina por arruinar el apetito de Bruno. Le insiste y reclama que lo asista en los míseros cálculos con los que machaca pretendiendo buscar un remedio al percance a mano. Ante la insistencia de Bruno de persistir en la búsqueda de la bicicleta, Ricci lo desestima diciéndole que eso no llevará a ningún lado. La ferocidad brota del candor de Bruno, devorando en el instante de la mirada la imagen de la autoridad paterna impostada. Pone en entredicho el “para qué sirve” de una figura paterna y masculina, materialmente, trasponiendo la estabilidad del sistema de valores que le asigna a cada uno su función.

Galende emparenta lo juvenil con la imagen “apolínea del destructivo”, que eleva a la vida *“por encima de sí misma”* por discontinuidad con el tiempo; *“Pero esta elevación es un “brotar”, un “empuje acéfalo” para utilizar la expresión de Lacan, y en este brotar lo que emerge es lo más vivo del hombre y lo más impersonal en este. El carácter es aquello del hombre que el hombre no puede tomar como personal, aquello que le es propio en tanto que no le pertenece. Lo impropio es tal vez el vacío de la respuesta a la pregunta acerca de para qué sirve un hombre”*.¹³⁶

Ricci **cae en la cuenta** de que su última esperanza reside en la vidente a la cual había asistido tiempo atrás su esposa María. Se precipita con esto a su última desgracia: la vidente le instala la idea de que “o lo encuentra de inmediato, o no lo encuentra más”; al trocarse tal idea en predicción, cuando Ricci encuentra al ladrón a la salida del local de la vidente, no queda más opción que jugarse a todo o nada.

El ambiente vertiginoso que se conjura en la escena antes descrita, con la palabra profética rompiendo en el fluir del tiempo como un relámpago, remite en algo al fragmento “B” que sitúa Benjamin en las postrimerías de su escrito “Tesis sobre la filosofía de la historia”:

“Seguro que los adivinos, que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga

esto presente, quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio, la Torah y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.”¹³⁷

La “falta de respuestas” que asoma en la escena de la trattoria, tanto para la relación padre-hijo como para la pérdida de la bicicleta, se anuda en un intercambio de miradas que encarna un manojo de urgencias viscerales sin sugerir un curso de acción tendiente a aliviarlas. Aquí el libreto no viene a poner las cosas en su lugar con “debidas” resoluciones predeterminadas, y esto provoca un estremecimiento que sacude cara a cara los nervios del espectador y a la técnica del cine. La aparición del pensamiento mágico como último recurso no se hace providencial sino reflejo súbito y descarnado de un agotamiento. La autoridad paterna no es rescatada, no se redime por reclamar asilo en la irracionalidad; se hunde con el narcisismo en que se había asentado. La técnica cinematográfica se estremece y se expande desapegándose de la obligación de responder a tal auxilio.

Galende señala una afinidad coyuntural entre el pensamiento mágico y la técnica en la sensibilidad de Benjamin a través de una serie de escritos que incluyen a los que respectan a la obra de arte, a los pasajes y a Baudelaire. Confluyen en una marginación operada hacia su tiempo por las tendencias especulativas en la lógica, por un lado, y por las operativas de “adoctrinamiento” de parte de doctrinas desde subjetivistas hasta fascistas por el otro, en desmedro de la “sensorialidad del espíritu viviente”. En este sentido:

“La fotografía o el cine se erigen en este sentido, por ejemplo, como verdaderas formas técnicas capaces de sacudir la consciencia del espectador y de restituirle, por vía de nuevas realidades sintéticas o por vía de una combustión discontinua de imágenes de choque, una parte de

su reserva neurológica perdida. Esta reserva neurológica concita para Benjamin la atención en una serie de pliegues no capitalizados completamente por la hegemonía racional de la reforma filosófica y científica. Por eso no es una contradicción hablar de la “magia del cine” en el contexto de la deflación del arte aurático, pues en el cine cierto aspecto ocultista de la mnemotecnia, la semejanza inmaterial, la lectura de estrellas y la conmoción técnica tienen un punto de encuentro en la cabeza bamboleante del espectador distraído.”¹³⁸

En el sentido aquí expuesto, la ironía del “destino” que se juega en el desencadenamiento de los acontecimientos al resguardar la ferocidad que se despierta en la mirada de Bruno contra una resolución “clásica” y un restablecimiento institucionalizado del orden de cosas - la jerarquía paterna - opera como un momento mágico en el desarrollo técnico del cine. Encarna una vivencia discreta, no suavizada, la vivencia del despertar de la mirada juvenil. No necesariamente “expone”, como en un registro, un objeto; da forma con la luz a un objeto de la experiencia. Este objeto es lo salvaje, en este caso, más allá de los argumentos mediante los que se pueda simpatizar razonablemente con la figura paterna en juego. La imagen es vívida, concita una *conmoción* tangible de lo que sucede con el dispositivo cinematográfico y de lo que sucede en su relación con la relación entre las expectativas (iluminadas) del espectador y el juego no menos poético de lo posible. Siguiendo los términos empleados por Galende, esto se parecería a una revelación en la imagen, no como obscenidad sino como despertar neurológico.¹³⁹

En miras de comprobar una experiencia aurática desde el punto de vista de la recepción, destacamos entonces la “negativa” a ofrecer una resolución tranquilizadora desde el punto de vista de cómo el espectador percibe las tensiones en la mirada. Si nos remitimos a las consideraciones sobre el papel de la prótesis simbólica en la identificación con la mirada del sujeto enunciador¹⁴⁰ podemos afirmar que dicha “negativa” desborda toda programación y manipulaciones restrictivas sobre la actividad hermenéutica del espectador. Por efecto de su mimetización protésica, el espectador asume los anhelos y las necesidades expresados en el sujeto de la narración, reflejándolos en sus propias inquietudes psicológicas.

La resolución expresada en el reencuentro alegre de las miradas representa para el espectador una promesa que, bajo la coerción del fetichismo que reside en las convenciones de la industria cinematográfica, deviene en coerción a la imitación administrada. La mirada feliz del niño, la mirada satisfecha del padre, la esperanza que resurge en la reconciliación de la mirada mutua, se convierten en fetiches. La recepción de los sentimientos expresados en la obra se reduce a la mimetización del espectador con el narcisismo que encuentra en el “consumo” del fetiche su única posibilidad para acceder a la felicidad prometida en el encuentro de miradas. En la escena de la trattoria de Ladrones de Bicicletas la mirada se resiste a que se dictamine lo que “debe hacerse” con aquello que expresa. El deseo más profundo, el anhelo más difícil de articular verbalmente por el futuro del padre, se manifiesta más expresamente al espectador cuando se niega a entrar en el juego de intercambio narcisista, cuando se resiste a ser resuelto con las fórmulas del fetiche y expuesto a la medida de una falsa universalidad.

El deseo en la mirada de Bruno, con la impaciencia, la creciente agudización, y la disconformidad respecto de lo que se ofrece en su entorno inmediato, pone en presencia la lejanía, la *dificultad* de su objeto. No podría manifestarse de esa forma si se ofreciera al lugar común, a la simplificación de las expectativas. Se vería devaluado si por obra de la buena voluntad el relato transformara algún elemento de la realidad actual y efectiva en *suficiente* para satisfacerlo. Es precisamente en esta expresión de distancia que entra en juego el *aura* de los objetos de deseo que no se verbalizan en el lenguaje de la economía narcisista.

Bruno evita entrar en dicha “economía” precisamente en el momento en que se resiste a mimetizarse con el intento de su padre para revertir la ruptura, cuya dinámica está signada por el narcisismo como señalábamos anteriormente. Esta actitud, que constituye a Bruno como sujeto, está por supuesto imbricada en la estructura narrativa que se pone “de su lado” al impedir el recurso a soluciones simplificadoras. Desde la primera aparición de Bruno en la película, la expresión en su mirada respecto a Ricci constituye el espacio en el que el *tener-fortuna* experimentado por Ricci adquiere una consistencia que no podría lograr por sí mismo. En su involucramiento solidario con las esperanzas del padre, hace posible que ese momento de felicidad ocasionado por la adquisición

de la bicicleta se transforme en un proyecto más allá de la satisfacción personal pasajera. En términos de la estructura narrativa, la formulación de este proyecto ocupa el lugar convencional de la situación inicial feliz que se intentará reestablecer en los esfuerzos del conflicto. Pero al verse defraudada la solidaridad de Bruno, el proyecto sufre un perjuicio que desestabiliza intrínsecamente las fórmulas para recuperar el *tener-fortuna*. La insatisfacción toma un peso expresivo que desafía los mecanismos con los cuales se imprime una respuesta general sobre las situaciones particulares, recurriendo a una generalidad sustentada en la lógica del mercado cinematográfico. Una vez efectuada dicha respuesta, el detalle de las experiencias plasmadas en la imagen se disuelve, pasa a tener un valor decorativo. En este caso y por el contrario, la impaciencia de Bruno hace que el detalle del posibilitar y consolidar la esperanza en su mirada adquiera la relevancia dramática de lo irrecuperable. En un relato que guarda no pocas afinidades temáticas con la tradición narrativa que se atiene a los lineamientos del restablecimiento de una situación inicial estable, se introduce un elemento de discontinuidad que interrumpe de modo inmanente, respondiendo al desarrollo de la lógica intrínseca del relato, la posibilidad de obedecer a los dictámenes de dicha tradición. Para el espectador, esto último resulta en la posibilidad de establecer un contacto con los materiales de la narración que no esté restringido por la compulsión a una mimetización fetichizada con las acciones y la fortuna de los personajes en pantalla. Se abre a la posibilidad de explorar los detalles de la imagen como profundización de la búsqueda inspirada por la experiencia aurática del deseo descrita arriba.

En la definición de nuestro enfoque sobre la experiencia aurática pusimos énfasis sobre la figura del “revolucionario” de Benjamin, al que Comay señala como propio de la mirada impaciente que caracterizábamos en Bruno. En *Ladrones de Bicicletas*, la temática de la política solidaria y revolucionaria que se lleva a cabo en las organizaciones populares tiene una aparición tan aparentemente “fugaz” como significativa y determinante a los efectos de la condición metafísica perfilada.

En el anochecer del primer día de trabajo en el que perdió la bicicleta, Ricci acompaña a Bruno hasta el hogar, y lo deja ahí para dirigirse a la galería subterránea donde se reúnen trabajadores y artistas. Al momento de la llegada de Ricci, se está llevando a cabo una reunión partidaria en uno de los pasajes

de la galería. El pasaje se encuentra colmado de asistentes que escuchan a un orador dar cuenta de una serie de reclamos al gobierno. Ricci se acerca y pregunta en voz baja por Baiocco, una suerte de referente solidario local al que Ricci le pedirá ayuda para recuperar la bicicleta robada. El orador se interrumpe por un instante para reclamar silencio, y el hombre al que había hablado Ricci señala a éste diciendo “¡Él fue!”.

Lejos de dictaminar una posición reduccionista al respecto del rol que debe cumplir el activismo respecto de las necesidades materiales del pueblo, sobre las respuestas que el trabajador individual puede llegar a esperar de la organización colectiva, o sobre el modo en que el individuo debe relacionarse con la organización colectiva, Ladrones de Bicicletas apunta en esta escena a un aspecto que en cierta forma subyace a esa serie de cuestiones y que consiste en las condiciones de posibilidad misma de dicha actividad solidaria y colectiva a partir de la participación de sus integrantes en un diálogo que le dé una forma y un contenido racionales. Ricci queda claramente excluido de toda participación en el diálogo. Sumido en la desgracia personal de haber perdido su bicicleta, Ricci ni tan siquiera hace un amago de interesarse por aportar o discutir algo sobre las cuestiones expuestas por el orador.

Al mismo tiempo, los participantes de la reunión lo expulsan, del primero al último y de forma unánime en medio de miradas severamente acusatorias. Esto se da, además, en un modo muy llamativo desde el punto de vista de la enunciación. Es que, si bien es el propio Ricci el que se desentiende de “la política” allí discutida, su “interrupción” se nos muestra claramente tenue y moderada en relación a la reacción que produce. Si nos preguntamos por el posicionamiento ideológico que intenta pronunciar la película, sería preciso tener en cuenta que en el modo en que está articulada esta interacción negativa no hay mucho de “dejar que la realidad hable por sí sola”. Más bien al contrario, nos encontramos con una enunciación muy *marcada* de lo que sucede entre Ricci y los trabajadores congregados en esta reunión. La película ni siquiera tiene la necesidad de mostrarnos a más de uno de los participantes de la reunión efectivamente alzar su voz e intervenir en los argumentos, para expresar el hecho de que estos trabajadores están genuinamente interesados, involucrados y comprometidos con lo que allí sucede.

De esta forma se nos presenta un universo que no está exento de actividad política; incluso más: es una actividad política muy concisa y muy concreta, con argumentaciones que aluden a discusiones y confrontaciones llevadas a cabo por agentes muy puntuales bajo situaciones muy específicas. Es el tipo de discusión en curso en la cual cualquier intervención lo suficientemente decidida podría hacer una diferencia sustancial: interpelar al delegado o a sus oyentes con una idea distinta sobre cómo afrontar el problema de los subsidios, de la burocracia sindical; hacer un aporte que tenga como efecto el entorpecimiento momentáneo de la reunión, por la propia torpeza del aporte, o que, por el contrario, obligue a un inmediato cambio de rumbo en virtud de su potencia creativa. En definitiva, es la puesta en escena de una situación concreta y dinámica, no de una representación vagamente simbólica del activismo como *temática* cuya única respuesta a toda intervención *imaginable* tuviese que ser el rebote de una mirada indiferente y vacía.

De este episodio *con vida propia* de la actividad solidaria de sus semejantes, el héroe del relato atrapa un destello muy fugaz, y no tiene mirada para realmente verlo. Por su dinámica intrínseca, el diálogo político en escena admitiría respuestas concretas y sensibles a toda intervención, pero Ricci no participa del diálogo. Y, cualesquiera sean las posibilidades que podamos imaginar, con plena justicia de parte nuestra, de que la clase obrera encuentre en dicha dinámica un camino hacia la reivindicación genuina de sus intereses históricos, sabemos que el héroe de nuestro relato se lo va a perder, no va a formar parte de la lucha ni tendrá personalmente una participación en la recompensa. En otras palabras, podemos como espectadores presenciar la *inmanencia* de ese juego político en su creciente complejidad, en la medida en que el sujeto de la enunciación marca su *distancia*. Podría arriesgarse del mismo modo que la presentación óptica de ese pasaje, a modo de túnel, con el orador político, en cuanto “núcleo” simbólico de esa discusión, ubicado en una lejanía infranqueable, separado de la vista de Ricci por un bloque de obreros cuya subjetividad revolucionaria le resulta a Ricci extraña y opaca, de una ajenidad casi monolítica, escenifica visualmente la distancia entre Ricci y las potencialidades de su participación en la conciencia de clase. Y, sin embargo, lo más sugestivo resulta ser el grado en que esta misma disposición visual y

“simbólica” le terminaría por resultar, por sí misma, opaca o indistinta al propio Ricci: lo que surge es una mediación suplementaria en la subjetividad enunciada. Este desvanecimiento aparece con nitidez en el espacio lúcido de la cámara, tal como la difusión del deseo en el jugador baudeleriano apuntado por Benjamin.

“El jugador atiende a la ganancia: eso es claro. Pero su gusto por ganar y por hacerse de dinero no puede ser definido como deseo en el sentido estricto de la palabra. Lo que lo embarga íntimamente es quizás avidez, quizás una oscura decisión. De todos modos, se halla en un estado de ánimo en el cual no puede atesorar experiencia. El deseo, en cambio, pertenece a los órdenes de la experiencia.”¹⁴¹

El embrutecimiento, propio de la vorágine del “juego” al que se ve arrojado Ricci, aleja a éste de la posibilidad del deseo que reconoce el aura de la fiesta de la comunión y la lucha popular. En el espacio lúcido de la reserva neurológica restaurada conviven la pérdida (sufrida por Ricci) con la experiencia del aura del objeto que aparece en imagen más allá de ser función de la narrativa lineal de un sujeto central. Aparecen como fenómenos de una conciencia siempre más amplia que lo que ocurre con un protagonista - operación técnica de dislocamiento de los resortes narrativos, ilustrada en el “despertar” benjaminiano de la experiencia:

“La experiencia del aura reposa sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.”¹⁴²

En esta escena, tal *advertencia* desveladora se configura en la imagen del distanciamiento de Ricci de la experiencia colectiva, por el no verse atenuado de dicha imagen por complacencias de la mecánica narrativa. La sensorialidad no atemperada de la imagen provoca un despertar. La experiencia del aura se hace

nítida en el distanciamiento que deja observar la condición de la consciencia del personaje, ampliando el cuadro de la conciencia que refleja los fenómenos. Este espacio de la conciencia entra en la imagen en la modalidad de la prótesis simbólica que se introdujo en el apartado “La constitución del sujeto” en el capítulo tercero. Vemos en la escena que nos ocupa cómo la sensorialidad física, tangible, de un acontecimiento se delinea en el espacio de la conciencia sin distracciones, y los efectos que esto trae aparejados se observan en formas análogas en otros puntos de esta película y de las que veremos a continuación.

“Aquello mediante lo cual la obra de arte satisface el deseo que se puede proyectar retrospectivamente sobre su origen sería algo que al mismo tiempo nutre en forma continua dicho deseo.”¹⁴³

El espesor de la vivencia colectiva que no se agota en imagen, en la *graficación* de la impotencia “protagónica”, proyecta su deseo más allá de los confines de la narración. La fatalidad de la figura central no alcanza a sentenciar sobre el devenir de lo colectivo, pierde centralidad. La posibilidad del deseo sobrevive al relato, en una relación que se puede ilustrar con la figura del *tener-fortuna*, sacada de los estudios sobre dialéctica negativa.

La inmanencia del *tener-fortuna* aparece simultáneamente en su resistencia a ser reducido a fórmulas y en su implacable imbricación con las condiciones de acción y de interpretación del sujeto narrativo encarnado, por así decirlo, en Ricci. En el momento en que la conversación entre Ricci, Baiocco y María queda en el medio de la colisión entre el grupo sindical (demostrando además que la “vida propia” de su actividad seguía en curso, digamos fuera de campo) y el desvaído ensayo teatral que estaba dirigiendo Baiocco, Ricci se ve una vez más como estancado en una discusión en la que no puede intervenir. Minutos antes, un joven pega un afiche en la pared y bromea con Ricci sobre “robarle su trabajo”. La sonrisa forzada e inhibida con que responde Ricci pone de relieve hasta qué punto está alienado no sólo en sus actitudes, en su ánimo, sino también en su posibilidad de verse reflejado en sus pares de clase.

Este halo de opacidad, inmanente a la mirada de Ricci, en su entrelazamiento constitutivo con la *impaciencia* en la mirada de Bruno - en la

cual se juega la posibilidad de consolidar el *tener-fortuna* en un proyecto - le da a la experiencia de la distancia de estas posibilidades del *tener-fortuna* como proyecto, su carácter aurático. Y esto se da principalmente en la instancia de la recepción de la película en cuanto texto y en cuanto obra, por efecto del modo en que la “discontinuidad” que introduce la mirada de Bruno, en su carácter impaciente, modifica y reconstituye las condiciones de recepción de la película respecto de las convenciones del cine de industria. El modo en que el receptor entra en contacto con el *detalle* que hace a la inmanencia de las experiencias escenificadas pone en juego un intercambio en el cual la mirada específica del espectador, con sus motivaciones e intenciones particulares, hacia el detalle del texto será respondida con una mirada que no estará vacía y en blanco. Esto nos interesa particularmente porque, como sostenemos y hemos señalado a partir de los autores que discutimos en los capítulos pertinentes, el texto que impone soluciones genéricas sobre problemas particulares, vaciando la mirada del detalle que compone la particularidad, “incita”, en la dimensión en que el espectador se introduce en las conversaciones que constituyen al sujeto de un texto (ver enfoques sobre prótesis simbólica, por ejemplo) a una imitación *primitiva* y a un “suicidio de la intención”, como diría Adorno en lo que concierne a la relación de la dimensión individual del sujeto con su entorno (y el entramado) sociocultural. Y el problema es que en ello se termina disfrutando, asiduamente o sistemáticamente, mucho menos de lo que se nos promete.

Queremos señalar que, en nuestro enfoque, el fortalecimiento del *tener-fortuna* en su capacidad de condicionar la actividad constitutiva de un sujeto, tiene relevancia en *Ladrones de Bicicletas* en virtud del modo en que da lugar al erigirse de la inmanencia, y por consiguiente a la experiencia aurática que perfilamos anteriormente. Creemos que esto hace a los lineamientos estéticos fundamentales de esta obra, y en la medida en que esta obra cumple un papel como obra fundamental de la corriente denominada neorrealismo, creemos que en el erigirse de esta inmanencia se encuentra su contribución fundamental a aquello que se *entiende por* neorrealismo.

Proponemos que es en dicha experiencia, y no en una recurrencia temática de los infortunios del ser humano sobre el fondo de determinadas topografías ribereñas; con la tonalidad emotiva de su fatalidad histórica y la pintoresca coloratura local que los acompaña, donde se distingue lo propio del

neorrealismo tal como se da en la obra de De Sica. Intentaremos apoyar nuestra proposición en los procesos de subjetivación que observaremos en Milagro en Milán, y en Umberto D.

Proseguir con Milagro en Milán tiene un peculiar interés en este sentido, teniendo en cuenta una suerte de consenso que acompaña a esta película desde su estreno, y que la indica como un supuesto alejamiento temporal por parte de De Sica del desarrollo de la estética neorrealista en su filmografía.¹⁴⁴ En virtud de ello, la comprobación de un cierto grado de “continuidad” de los lineamientos estéticos perfilados anteriormente entre Ladrones de Bicicletas y Milagro en Milán nos permitirá dar fuerza a la comprobación de la experiencia aurática discutida como parte de una forma de ver el neorrealismo, tanto en el sentido de que resulte ampliado el campo empírico de su evidencia, como en que Milagro en Milán resulte un caso pertinente a dicho “campo empírico” en primer lugar.

Milagro en Milán

Si en Ladrones de Bicicletas resaltábamos las marcas de distanciamiento del deseo como aspecto fundamental de una experiencia aurática en la enunciación, en Milagro en Milán deberemos prestar atención particularmente a cómo se formula la relación del sujeto con su propio deseo, en la trama de una narración donde el protagonista recibe el don sobrenatural de “cumplir” milagrosamente los deseos de la gente que acude a él, materializando su objeto de forma instantánea.

El relato de la crianza “mítica” Totó está signado por una diseminación no interrumpida de los impulsos. La leche hirviendo que se derrama de la olla por el suelo de la cocina es convertida en el río de una aldea sobre la cual Totó y la *vecchia* Lolotta juegan al incremento de su poderío. “¡Qué grande es el mundo!” da a entender una celebración de la propia grandeza, al contrario de una humillación del enemigo doblegado en la fantasía. Sin censura, el impulso se expande, se *va pareciendo* a aquello que se encuentra en su camino. En otras palabras, cuando la leche ya está derramada y su aspecto actual recuerda más a un río que a un desayuno, a esa apariencia no se la corrige, se la ayuda con el trabajo manual (la anciana se apresura a buscar y disponer las casas en

miniatura que componen la “maqueta”) a *parecerse más* a sí misma que a aquello a lo que debiera haberse parecido en un contexto restrictivo y controlado.

Años después, Totó sale del orfanatorio para encontrarse en un páramo devastado, por el cual se esparcen los despojos de una sociedad, a duras penas eludiendo la acechanza de la desaparición absoluta. El clima de fábula se combina con los remanentes de una tecnología y urbanidad modernas para adquirir un tono casi post-apocalíptico. El primer encontronazo de Totó con la gente del mundo al que sale se da a partir de su uso del “*¡Buon giorno!*” para saludar a los desconocidos casuales con los que se cruza. El uso de esta frase fuera del contexto de la normativa convencional de su uso – un reconocimiento cordial y no comprometedor de alguien con quien uno se cruza siendo previamente allegados en alguna medida – interrumpe la automatización de la interpretación del gesto. El primero de estos extraños esquiva la extrañeza del asunto correspondiendo el saludo con una casualidad forzada; el segundo lo interpela malhumoradamente. Claro que, sin censura previa, el modo en que Totó articula sus intenciones no admite sutilezas o desdoblamientos por interpretar. Totó comienza a interactuar con la gente del páramo, y su carácter generoso y expansivo comienza a dar buenos resultados, de forma tal que, para el momento en que estos despojos se conformaron en una comunidad de incipiente pero notable progreso material, las características de Totó ya fueron asimiladas en buena medida por muchos de los habitantes, y comienzan a “contagiarse” en los modos en que los habitantes regulan su convivencia; la figura de Totó comienza a cumplir un rol institucional.

Súbitamente y como fruto de un desencadenamiento tan lúdico y antojadizo como intangible, el páramo se brota de apariciones y de reconfiguraciones en ilación fluida con un magma libidinal que llega a sus significantes materiales antes que a los gramaticales. La superficie de coordinación histórica se vuelve como arrebatada por un niño que moldea el campo onírico en un predio de juego con todo dominio y libertad. En sus manos se espectraliza por un instante la focalización narrativa, instante en el cual rebalsa algo de aquella “reserva neurológica” desechada por la reforma y “amortiguación” moderna de la sensorialidad. Hay una “destrucción” en juego que da aquí sus primeros pasos; no está ligada al protagonista, porque es por sí misma “impropia”, “incompatible con el yo”.

Podrían arriesgarse algunos paralelismos, así fueran superficiales, con la trama de *Ladrones de Bicicletas*, para poner de relieve dos formas contrastantes de representar el *tener-fortuna*. La “libertad de impulsos” que la *vecchia* Lolotta inculca a Totó en su infancia resulta visiblemente opuesta a las sucesivas reprimendas que ejerce Ricci sobre su hijo, por ejemplo, cuando lo sorprende a punto de tomar una pausa para orinar en medio de la persecución al anciano. Por otro lado, tomada en este sentido, la escena en que Totó sufre el robo de su maleta mientras observa en medio de una multitud a un distinguido grupo de señoras burguesas ingresar a sus coches, podría tomarse casi como un guiño al drama que atraviesa Ricci en su totalidad. En vez de desencadenar una serie de percances y desventuras, el “incidente” se resuelve casi de inmediato: el ladrón prácticamente se entrega, y entabla con Totó una relación de camaradería que en alguna medida sirve de episodio inicial para la transformación subsiguiente de la comunidad encabezada por Totó.

Totó se mimetiza con cada uno de los integrantes de la comunidad con los que se cruza. Así como da una mano para resolver las contingencias materiales que pueden aparecer, por ejemplo, en una construcción, emplea con la misma generosidad contagiosa los recursos con los que cuenta para remediar el problema del aislamiento y la incompreensión, que sufren casi todos los habitantes de forma individual en alguna medida. El canto con el que marchan unificados los integrantes de la comunidad transmite una impresión angelical y anárquica, un “desconocimiento” arrollador de todo aquello que se oponga a la solidaridad embelesada en la que se encuentran congregados. Esta impronta de inocencia que pone Totó a su liderazgo en la lucha popular podría leerse una reversión en clave de candidez de la cita de Hegel que retoma Benjamin en una de sus Tesis: *“Buscad primero comida y vestimenta, que el reino de Dios se os dará luego por sí mismo.”* (Hegel, 1807). *“La lucha de clases, que no puede escapársele de vista a un historiador educado en Marx, es una lucha por las cosas ásperas y materiales sin las que no existen las finas y espirituales.”*¹⁴⁵ Y es precisamente esa candidez la que expondrá sus contradicciones y en alguna medida explicará las contramarchas en estadios posteriores de la lucha que se narra en *Milagro en Milán*.

*“Ci basta una capanna
per vivere e dormir
ci basta un po' di terra
per vivere e morir.
Dateci un po' di scarpe
le calze e anche il pan
a queste condizioni
crediamo nel doman.”¹⁴⁶*

La canción tiene origen en la espontaneidad colectiva, pero se convierte en un emblema del liderazgo de Totó y es adoptada como mecanismo de cristalización de las contradicciones internas del mismo, que debilitan al pueblo ante el avance de la opresión. El pueblo declama la condicionalidad del “creer en el mañana”, de forma combativa, reclamando las condiciones “ásperas y materiales” que le deben preceder. “Creer en el mañana” implica adoptar valores más “finos y espirituales”. Benjamin advierte que en el conflicto social esto no es como un *“botín que le cabe en suerte al vencedor”*, y que la dimensión espiritual conquistada adquiere de por sí un carácter combativo, *“como confianza, como coraje, como humor, como astucia, como desnudo”* y proyecta las conquistas *“retroactivamente en la lejanía de los tiempos”*. Inauguran un tenor y cualidad victoriosos que no pueden ser replicados, so pena del ridículo, por los personeros del capital. No atender a tal distinción, y complacerse con el “botín” del creer en el mañana mientras las conquistas materiales no se vean amenazadas, haría caer en una docilidad que predispone mal a proseguir la lucha, enmascarada en la generosidad genuina que inspiró al pueblo a unirse. Proseguir la lucha podría evitar que el espíritu de congregación colectiva se desvirtúe en regresión indolente, como veremos más adelante.

Cuando va a efectuarse el desalojo del terreno, los pobladores reaccionan de forma violenta para resguardar sus hogares, y Totó actúa como intermediario que resguarda a los capitalistas de la contraofensiva. Totó y su delegación se dirigen al despacho del propietario Mobbi, quien aprovecha las distracciones con las que entretiene a los representantes del asentamiento para organizar una avanzada militar cuyas preparaciones resuenan desde la calle y se hacen oír en el mismo despacho. Totó comienza a debatirse en su propia naturaleza generosa y pacífica mientras se da cuenta que el tiempo se agota. Su carácter angelical se vuelve impotente para evitar la destrucción de sus amigos, pero

persiste con firmeza en la dominación de su conducta. La abnegación angelical como expansión irrestricta de los impulsos entra en un punto de choque con los sujetos contrariados, escindidos e históricos a los cuales había beneficiado. El proyecto de hacer el bien para esos seres entra en la disyuntiva respecto de si su objetivo final consiste en beneficiar materialmente a dichos sujetos históricos, o en la asimilación definitiva de estos en una negación del deseo y de las contradicciones.

El pueblo es asediado por los militares en favor del capital. Totó no logra actuar como un defensor de los pobladores debido a que esa contradicción entre la negación de la violencia y la necesidad de actuar frente a las agresiones concretas no se da en él como una contradicción: no tiene en el espacio íntimo de su subjetividad un elemento que contradiga su carácter angelical. Totó realiza el único acto por el que puede optar en estas condiciones para proteger a su pueblo, declarando la rendición en lo alto de un mástil. *Ipsa facto*, el fantasma de Lolotta se le aparece para entregarle la paloma blanca que le robó a los ángeles, con la cual obtiene el poder de cumplir los deseos de quien se lo pida. Por estos medios ayuda a sus amigos a expulsar a los militares, con actos lúdicos e inofensivos. La comunidad se transforma posteriormente en una suerte de “reino de los cielos”, signado por la recompensa de no haber sucumbido a las tentaciones de la violencia. En este contexto, la realización del deseo se vuelve idílica al verse exenta de toda contrapartida dramática y oscura. Sin embargo, el punto de choque no desaparece, sino que la ambigüedad que impedía actuar antes a Totó termina por extenderse a toda la comunidad. La manifestación misma del deseo comienza a deformarse en lugar de resolverse, con resultados grotescos como en el caso del cambio de color de piel de dos habitantes con mutuas intenciones románticas en secreto.

Acechando a los cambios vertiginosos que se producen en el asentamiento están, por un lado, los militares dirigidos por los dueños de la tierra que planifican su contraataque; y los ángeles que buscan recuperar la paloma milagrosa robada. Mientras tanto, Totó hace malabares para mantener en funcionamiento la maquinaria de las aspiraciones satisfechas. Su enérgica determinación, junto con la ayuda interesada de los vecinos para organizar la administración de milagros, le permite evitar el colapso. Pero aparece una mirada que lo desestabiliza: La de Edvige, cuyo único deseo es que Totó caiga en la

cuenta de su enamoramiento y lo corresponda. La contradicción llega entonces a su punto crítico, ya que lo que entra en reclamo es esa imposibilidad del deseo en Totó. Totó no puede cumplir el deseo de Edvige ya que no puede, en principio, formularlo: no puede dar cuenta en su conciencia de un deseo cuya condición de posibilidad implica la contraparte imposible de un deseo en él mismo. Pero, al mismo tiempo, no puede permitirse que Edvige siga sufriendo por una insatisfacción que es responsabilidad suya resolver. Edvige se esfuerza por verbalizar su deseo, y sólo logra pedirle un par de zapatos. Totó se aboca a concederle el deseo y cuando está por la mitad, es decir cuando falta un zapato del par, los ángeles le arrebatan la fuente de los milagros.

Giorgio Agamben pone énfasis en la satisfacción sexual como clave para entender lo que plantea Benjamin sobre el “dominio de la relación entre naturaleza y humanidad”. El asunto sería cortar el lazo que mantiene a ambas partes disputando por el predominio. Esto conlleva desbordar la “naturaleza” humana que se afirma en el suspenso. Totó se aferra inconscientemente, inocentemente, a su propia naturaleza en suspenso. Es algo que podemos imaginar en yuxtaposición a las palabras de Benjamin, citadas por Agamben para ilustrar el punto anterior:

“La satisfacción sexual alivia al hombre de su misterio, que no reside en la sexualidad, pero que, en su satisfacción, y quizá sólo en ella, es no resuelto, sino truncado. Es comparable al vínculo que une al hombre a la vida. La mujer lo corta, el hombre queda libre para la muerte, porque su vida ha perdido el misterio. Con esto, él vuelve a nacer y así como la amada lo libera del encantamiento de la madre, más literalmente, la mujer lo desliga de la madre tierra, es la comadrona a la que le toca cortar ese cordón umbilical que el misterio de la naturaleza ha entretejido” (Benjamin, 1980^a, 62)”¹⁴⁷

Se desata luego una crisis en la cual Totó se ve despojado de los atributos milagrosos de su “santidad”, y en consecuencia el frágil orden social es finalmente desbordado por el asedio militar. Al mismo tiempo y en medio de la confusión, Totó experimenta por primera vez un desequilibrio en su perspectiva

de candidez y castidad, y “abre los ojos” al deseo de Edvige, luego la besa. Este nuevo “hito” en la trayectoria de Totó resulta similar a su declaración de la derrota arriba del mástil. Se produce una nueva “revolución espiritual” en virtud de la cual le es concedida nuevamente la paloma de los milagros, que recibe cuando está siendo transportado en el convoy penitenciario junto al resto de los pobladores. Con su poder recuperado, Totó libera a sus amigos en la plaza San Marco y todos escapan remontando vuelo en escobas mágicas hacia la lejanía celestial.

A través de las formas señaladas en el transcurso del relato, Milagro en Milán plantea la formulación del *tener-fortuna* como una trayectoria inestable en sí misma, ligada intrínsecamente a la desestabilización de los parámetros subjetivos y a las instancias de crisis. Se ponen en cuestión las condiciones de posibilidad de una felicidad ligada a la superación de obstáculos en un contexto de devastación: las contingencias son tan apremiantes como para requerir de un sujeto que esté “por encima” de los condicionamientos humanos del deseo; luego el milagro de la consumación de esa necesidad se choca con la imposibilidad de escapar al esfuerzo humano de la contingencia. En otras palabras, la fantasía no simboliza el triunfo de los esfuerzos humanos, no configura un espacio de excepción en el cual los enfrentamientos más extraordinarios puedan llegar a una resolución verosímil, sino que se revela como tal, como una fantasía signada por el intento de escapar a la condición humana y por su propia imposibilidad.

En tal sentido, la película cierra con un título de tono de cierto pesimismo: a la imagen de Totó y sus amigos perdiéndose en las alturas se sobreimprime el mensaje “Hacia un reino en el cual ‘buenos días’ quiera decir sencillamente ‘buenos días’”. Es decir, las contradicciones y las contingencias en la interpretación no es algo que pueda esperarse de ser superado en ‘este mundo’, incluso cuando en ello se vean comprometidas las condiciones últimas de supervivencia, como sucedía en el páramo donde los primeros ‘buen día’ de Totó eran recibidos con extrañeza y hostilidad. No es que no sea un final ‘feliz’, sino que en última instancia no representa la transformación de las condiciones materiales en la que se encontraban los sujetos implicados. Del mismo modo, podemos observar cómo la trama no lleva a la consumación del deseo, sino que el deseo aparece en la trama como un momento de excepción, de impaciencia frente a la expansión de ese carácter casi “vegetal”, para el cual todo con lo que

se encuentra es idéntico a sí mismo. El deseo aparece entonces como la imposibilidad y lo inconcebible de la fantasía de una sociedad sin tabúes.

Si se piensa en relación a la estructura narrativa de Ladrones de Bicicletas, podemos observar que los recursos narrativos son efectivamente distintos, pero implican en ambos casos un reclamo del deseo formulado en el intercambio de miradas. En Milagro en Milán la confrontación que esto suscita es de un desafío aun mayor, ya que el deseo impaciente no se enfrenta en este caso con una mirada narcisista en desesperación, sino a una mirada vacía: el deseo es el punto en el que la mirada de Totó se vuelve ciega, porque es una mirada desprovista de discriminación. Entran en juego las condiciones de posibilidad del deseo y su posterior consumación en el momento en que esa "superación" del deseo que pretendía ser la respuesta final al sufrimiento revela su insuficiencia.

En definitiva, la superación de las contingencias históricas implica necesariamente una actividad hermenéutica (la intencionalidad del 'buen día') así como una dimensión libidinal que contiene sus propias contingencias. La alternativa es el abandono del mundo y de la participación dialéctica de la subjetividad sobre las condiciones materiales. Una vez más, como en Ladrones de Bicicletas, no hay solución lineal y tranquilizadora para retener el *tener-fortuna*, y la manifestación de sus condiciones de posibilidad emerge en el reclamo del deseo en la mirada. La apuesta por el neorrealismo a prueba de toda ingenuidad.

Si se piensa el estatuto de la imagen-tiempo a partir de una ruptura de los nexos sensorio-motrices en la constitución de los sujetos narrativos, y de un quiebre en la relación entre el aspecto óptico de la imagen y la articulación semántica de dichos parámetros sensorio-motrices, se puede considerar a la prevalencia del *tener-fortuna* (la caída de la relación entre actividad subjetiva y resultados) tanto en Ladrones de Bicicletas como en Milagro en Milán, como una forma de irrupción de la imagen-tiempo que impregna el conjunto del desarrollo narrativo.

Umberto D.

Esta es quizás la película de mayor complejidad para el presente análisis. En primer lugar, desafía el enfoque adoptado hasta aquí en función del *tener-fortuna*. A lo largo de la cinta y prácticamente hasta el plano final, no se dan manifestaciones de alegría o de esperanza en el protagonista, con lo cual el intento de rastrear la conformación de una experiencia aurática por los mismos medios que con las dos últimas películas enfrenta cierta escasez de material.

Por otro lado, Umberto D. es un film cuyo tratamiento de las temáticas sociales lo inscriben en lo propiamente *histórico* en un grado mayor al que se registra en Ladrones de Bicicletas y en Milagro en Milán. El protagonista del film se encuentra, por su propia historia personal, involucrado con el funcionamiento de los entramados institucionales en vigencia. Umberto es un jubilado que se desempeñó como funcionario estatal durante tres décadas, participa de reclamos organizados contra la política de pensiones, busca refugio en establecimientos públicos y religiosos para sobrellevar las miserias de su vida cotidiana. Si echamos un vistazo al modo en que esta película fue recibida por la crítica y el público en su estreno, asunto que hemos mencionado en el apartado biográfico sobre De Sica, advertiremos que las circunstancias sociales concretas del tiempo en que fue realizada juegan en *Umberto D.* un rol fundamental.

En lugar del *tener-fortuna* retomaremos el enfoque de las *constelaciones* históricas, presentado en nuestra concepción de la experiencia aurática a partir de Comay.

En Ladrones de Bicicletas, la mirada disconforme de Bruno producía una interrupción del circuito narcisista; producía la *iluminación* ante Ricci de la ausencia de un “significado fijo” (retomando palabras de Lunn ya referenciadas en el apartado sobre las *constelaciones* de nuestro marco teórico) a las dificultades sociales y económicas que asedian sus condiciones de existencia. Por su parte, en Umberto D. la presencia misma de un desdichado social en el rol de protagonista dentro de un contexto histórico que ya no admite la desdicha marca un tono disonante en la constitución del sujeto de la enunciación. Mientras que en el primer caso se establecía un protagonista alienado de la solidaridad en la acción histórica pero reconocible en la contemporaneidad de sus dificultades materiales, en el último se plantea un *anonimato*¹⁴⁸ aún más radicalizado, en el cual los vínculos entre la *realidad social* consensuada y

establecida y las contiendas de la órbita íntima y privada del protagonista se pierden y se desdibujan en una bruma de impotencia. Se puede argumentar que De Sica no pretendió denunciar el ocultamiento de una expresión social cercenado de la subjetividad colectiva, partiendo del hecho de que, en el transcurso de la narración, el protagonista no lleva a cabo un recorrido que lo lleve desde la invisibilidad del ostracismo hacia un reconocerse y ser reconocido en la mirada de sus semejantes. Nuestro protagonista atraviesa, en efecto, una transformación, pero los motivos y las implicaciones de la misma son de un carácter distinto, como veremos más adelante.

En definitiva, lo que De Sica se propone no es introducir a un “igual” que se ve marginado ideológicamente para sostener una imagen ingenua de la sociedad frente a sí misma, sino plantear otro efectivo en el que no se repiten (compulsivamente) los comportamientos de una sociedad definida y establecida en un grado de seguridad y bienestar. En vez de plantear que la recuperación económica pequeño-burguesa fuese una ficción, y que el Umberto del film funcionara como un “testigo clave” contra la falsedad de la pretendida estabilidad socioeconómica, De Sica propone que la mejora en la que la sociedad sustenta su “buen ánimo” es, en efecto, real, y que existen a su vez sujetos que están excluidos de sus beneficios. En otras palabras, Umberto no encarna una problemática socioeconómica, y en el mismo sentido no simboliza a un determinado “sector” social en dicho sentido. Su adversidad resulta no sólo personal sino, además, ajena a la generalidad social consensuada, y por consiguiente a la lógica discursiva en la cual se articulan sus problemáticas.

En el diálogo entre Maria, la criada, y Umberto en la cocina, se acentúan las palabras de Maria declamando sobre la desigual ganancia que obtiene la patrona: “Ella cobra mil liras...” Sus ojos se cruzan con el centro de cuadro desafiando a una respuesta en abismo; casi un parpadeo brechtiano. A modo de reacción desarticulada, Umberto sufre un acceso de tos un tanto mórbido: se quiebra el nexo del diálogo, brota la incomunicación. En su cuarto, Umberto, convaleciente en su cama, llama a Flike. Interactúa como un amo; golpea y apuntala los desinhibidores que ponen en movimiento al perro y dirigen su relación con el entorno. Este acto se imprime sobre un espejismo del carácter del amo contra la esencial pobreza-de-mundo del animal. Pero la fantasía

autoritaria se ve invadida por lo real de la miseria subjetiva cuando Umberto debe refregar su cubrecama para quitar las hormigas.

La criada despierta y ve al gato en el tejado... En la cocina lo ve de nuevo a través de la ventana. La desinhibición que construye el montaje de esta “persecución” óptica hace que al seguir a los personajes en su recorrido podamos de alguna forma participar de su ensueño; al menos el cruce con su mirada se ve teñido de un ensueño que imaginamos y proyectamos por un instante sobre la subjetivación del personaje. La inmanencia del instante en la mirada de Maria la saca del lugar de “mero” personaje secundario.

Las acciones que ubicarían a Umberto en una eventual narrativa yoica se ven invadidas por lo real en el desconocimiento ajeno: en el hospital cuando abre la ventana para buscar a Flike en la calle y todos lo reprochan; cuando declama “no me puede echar”; en la perrera de la que va a rescatar a Flike. El Tiempo se cierra en torno a su sentido de pertenencia.

“Prohibido mendigar y vender a domicilio...Se queja uno de los mendigos en el Sur y se olvida que su insistencia ante nuestras narices está tan justificada como la obstinación del erudito ante textos dificultosos. No existe sombra de vacilación, ni el más silencioso querer o considerar, que ellos no perciban en nuestros gestos.”¹⁴⁹

Umberto vive en la degradación de su propiedad privada. La pieza que reclama como “suya”, no sólo no es de su propiedad, sino que se ve materialmente ultrajada al límite de la inexistencia. Con todo, no deja de aferrarse a la idea de aquello que le pertenece, y esto hace crecer una amargura que se arraiga en su propia identidad. Es un jubilado “desromantizado”, un parpadeo en el decurso del vaciamiento social.

Toda posible explicación respecto de por qué este personaje en particular ha sido dejado atrás o al margen de la recuperación resulta, para nosotros, de segundo orden, ya que ante todo consideramos que el personaje de Umberto produce en sus coetáneos la perturbación frente a la cual se pone en marcha el mecanismo de defensa que busca en la elaboración de dichas “explicaciones” (las insuficiencias de un sistema de mercado que aún está en proceso de superar

sus contradicciones; las falencias en el esfuerzo personal, etc.) la armazón psicológica que amortigüe el efecto perturbador sobre la imagen del individuo adaptado a las convenciones sociales de su época. De este modo, la misma aparición de un personaje como Umberto, y su enunciación en el centro del relato, evidencian tanto el mecanismo de defensa en sí mismo y en cuanto tal, como las inseguridades que se refugian tras el comportamiento compulsivo del sujeto social. A su vez, el “gesto” mediante el cual Umberto marca esta distancia es el de su propia alienación y caída en un ostracismo de actos compulsivos y neuróticos.

Al espectáculo coercitivo del circuito social Umberto no logra oponer mucho más que el espectáculo privado de su propia sordidez. Si esto nos resulta, en efecto, insuficiente en su potencialidad de incorporar las acciones del “crítico y revolucionario” que destaca Benjamin, se debe en parte a una pobreza de motivaciones de parte de Umberto: frente a la sociedad y frente a su fracaso no experimenta mucho más que un confuso resentimiento. El ordenamiento calculador de la urgencia monetaria pierde su correlato con la subsistencia material, al mismo tiempo que cobra preponderancia sobre la lucha por la dignidad del protagonista.

Si bien Umberto no hace un recorrido, como señalamos anteriormente, desde el ostracismo al reconocimiento y la integración social de su sufrimiento y de las causantes del mismo, sí efectúa un giro que lo lleva *del espectáculo a la performance*, haciendo referencia a los términos con los que Comay caracteriza el giro “del *Ge-Stell* a la *Kon-Stellation*” en el cual identifica el punto de encuentro entre Benjamin y Heidegger. Esto tiene lugar cuando Umberto pasa del comportamiento auto-despreciativo que se despliega a lo largo del film y que lo arrastra hacia un dudoso intento de suicidio en las vías del tren, a la acción del juego con Flike, juego en el cual se esfuerza por (y se entrega al intento de) recuperar la amistad defraudada de su perro. En esta acción identificamos el susodicho *giro* que ilumina el trazo de la constelación en virtud de que en ella entran en juego las consecuencias *históricas* de un quiebre del protagonista con la contemplación paralizada de los acontecimientos, así como se pone en juego la condición existencial de la amistad en un esfuerzo de representación no cosificado de sí mismo frente al otro en el intercambio lúdico.

En el año 1995, a propósito del visionado de la versión restaurada de *Umberto D.*, el filósofo y lingüista italiano Umberto Eco reflexionó sobre el modo en que esta película fue recibida por un público ávido de resaltar la ‘respetabilidad’ de sus identificaciones como sociedad y nación, desestimando la imagen ‘andrajosa’ que se le atribuyó al pueblo italiano en los inicios del período de posguerra.¹⁵⁰ Eco destaca en este sentido el carácter *crepuscular* del modo en que aparecen iluminados en *Umberto D.* los objetivos sociológicos del autor, signados por un “percatarse de haber llegado al límite”.¹⁵¹

En efecto, en el estruendo del ferrocarril que pasa en un estrépito junto a su rostro en su fallido amague suicida, Umberto recibe un “flash” de la banalidad de la misma espiral de alienación que lo arrastró al suicidio, en la ausencia de un correlato colectivo. Esta secuencia final, en la que se juegan el suicidio y el acto performático del final, está precedida por un largo deambular de Umberto D por la ciudad de Roma, luego de desistir del esfuerzo por reafirmar su dignidad personal y lanzarse a la tarea final de buscar un lugar donde abandonar a su perro Flike.

Deja al perro en un alojamiento para consumir su inmolación pero aún en esta instancia dramática no logra evadirse de la mirada calculadora del otro – que desconoce su “dignidad” de héroe en un sentido metatextual – “¿Cuánto tiempo se va a ir?” le preguntan para calcular los costos de alejar al perro “Un poco...” responde melancólicamente reflejando sus propios planes de muerte invadidos por un cálculo que lo obliga a atarse a las medidas del mundo que piensa abandonar, más allá de su muerte. Lo mismo sucede en el último intento, cuando se lo trata de regalar a la niña en el parque junto a las vías de tren.

Durante este segmento del film entra en juego una tensión entre la voluntad y la desesperación de la vida que creemos puede verse del modo más claro a partir de la articulación entre la enunciación de la mirada y los recursos técnicos de la cinematografía.

“Los planos cerrados pueden destacar la brutalidad de un oficial que vocifera a manifestantes inofensivos y la falta de atractivo del rostro matutino de la casera, o pueden poetizar el insoportable cansancio de Umberto D. La oscilación entre planos largos y medium close-ups

yuxtapone sus gestos de angustia y vulnerabilidad con la masividad arquitectónica del Panteón así como con gente que pasa de largo sin percatarse de la urgencia de su predicamento, mientras que su entrada al parque es capturada en una gran profundidad de campo que, enfatizando la distancia física y metafórica entre Umberto D y los niños que juegan en el fondo, articula el presentimiento de muerte del primero mediante la oposición con la vitalidad de estos últimos.”¹⁵²

En el mismo sentido y al respecto de la articulación del sentido de la mirada a través de la cinematografía y los movimientos de cámara, destacamos particularmente el momento en que Umberto D se encuentra con su cuarto en ruinas, y dirige su mirada hacia el exterior de la calle nocturna, realizándose un veloz zoom sobre los carriles del tranvía, en una marca de enunciación que parecería anticipar el intento de suicidio en el ferrocarril que se producirá luego de la escena del parque descrita en la cita anterior.

“El vacío que lo espera destruye, sin embargo, toda ilusión de felicidad, y vista desde la ventana de su cuarto en la casa de pensión destruido por las renovaciones de la propietaria, la ciudad se presenta bajo una dramática luz de claroscuro que parece ofrecer una solución terminal a todos sus anhelos y dificultades”¹⁵³

Lo que se enuncia con el zoom sobre los carriles no consiste precisamente en un ‘anuncio’ de una intención a consumarse en una instancia próxima, sino más bien un “ya estar” cayendo de la mirada, un hundimiento súbito de la perspectiva óptica en el momento en que el sujeto se confronta con su lugar respecto del emplazamiento técnico. Umberto D experimenta aquí un desplazamiento respecto de sí mismo, una pérdida del centro de sus coordenadas subjetivas. En ese sentido, dicho hundimiento no ‘preanuncia’ una decisión de quitarse la vida sino que consume un agotamiento de la voluntad que despoja a Umberto D del tiempo y lo arroja a su último deambular. De este modo, la escena en cuestión funciona como el reverso de la escena de la cocina en la que María saca a las hormigas y se observa el vientre, escena cuya tonalidad

desolada y mecánica fue tomada como referencia de la imagen-tiempo por Deleuze, partiendo a su vez de la apreciación expresada por Bazin. Proponemos leer estas operaciones técnicas en la clave del *shock* con el que Benjamin caracteriza la vida en la modernidad en los siguientes pasajes baudelerianos:

“Según Freud, la conciencia como tal no acogería trazos mnemónicos. En cambio, la conciencia tendría una función distinta y de importancia: la de servir de protección contra los estímulos. Cuanto más normal y corriente resulta el registro de shocks por parte de la conciencia menos se deberá temer un efecto traumático por parte de éstos. La teoría psicoanalítica trata de explicar la naturaleza de los shocks traumáticos “por la rotura de la protección contra los estímulos”. La función peculiar de defensa respecto a los shocks puede definirse en definitiva como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia. El confort aísla. Mientras que por otro lado asimila a sus usuarios al mecanicismo. Con la invención de los fósforos, hacia fines de siglo, comienza una serie de innovaciones técnicas que tienen en común el hecho de sustituir una serie compleja de operaciones por un gesto brusco.”¹⁵⁴

El *blitz* sufrido por Umberto D con el paso del ferrocarril opera un *giro* en razón del cual planteamos que la acción *performática* de su juego posterior con Flike (para recuperarlo) opera, a su vez, como el reverso de la escena en la cual Umberto D se debate ante la decisión de pedir o no limosna, y utiliza a Flike como *espectáculo* (lo hace apoyarse sobre sus patas traseras y sostener el sombrero con el hocico) al cual aprovecha a su vez para retirarse a su propio ocultamiento. Los procedimientos fílmicos que operan la puesta en conciencia de los traumas que atraviesan a los personajes y del condicionamiento de su conducta son así el reverso del “entrenamiento” por shocks en que vive el sujeto moderno:

“Entre los innumerables actos de intercalar, arrojar, oprimir, etcétera, el “disparo” del fotógrafo ha tenido consecuencias particularmente graves.

Bastaba hacer presión con un dedo para fijar un acontecimiento durante un período ilimitado de tiempo. La técnica sometía así al sistema sensorial del hombre a un complejo training. Llegó el día en que el film correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el film la percepción por shocks se afirma como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en cadena condiciona, en el film, el ritmo de la recepción.”¹⁵⁵

El avance técnico consiste en que el film reconoce estas condiciones históricas y toma una distancia a la que a su vez ilumina. Genera una *imagen del proceso de perturbación*, en el sentido neurológico. La constelación histórica que destella en el *giro* antes descrito (de la explotación a la solidaridad) resignifica el vínculo entre la experiencia del sujeto individual y los relatos metafísicos colectivos: la extinción radical de la solidaridad confronta al hombre con su imbricación en el entramado de la alienación. Que las categorías de la patología mental respondan a una concepción del padecimiento personal como producto del fracaso privado- especialmente en la representación de una sociedad atravesada por los espectros de un trauma inusitado -implica una serie de consecuencias cuya complejidad escapa a los medios del presente estudio. Sí podemos plantear que el giro en espíritu y en conducta que muestra Umberto D luego de su intento de suicidio tiene el carácter de un *desafío*: el mismo que se anuncia en aquella mirada rebelde, juvenil y distante, en cuyo destello creímos reconocer lo que llamamos experiencia aurática.

Capítulo VI – Conclusiones

En las páginas de este estudio hemos explorado una serie de discusiones en torno al concepto de Experiencia Aurática con el fin de demostrar en el cine neorrealista la potencialidad de desafiar ciertas categorizaciones estéticas habituales. Hemos indagado en los conflictos históricos y sociales que atraviesan y habitan los films de la mencionada corriente para demostrar los modos en que provocan una *apertura* de la forma narrativa, con consecuencias de largo aliento sobre cuestiones como la incidencia de la estética realista y sus rasgos constitutivos en la técnica cinematográfica, y el rol de las artes narrativas en el horizonte histórico de la resistencia contra la opresión.

En principio, con respecto a los procedimientos de caracterización identificados en los films tratados en el presente estudio, y más específicamente a lo que respecta a los modos de constitución de la subjetividad, tomamos de forma no exhaustiva un enfoque fundamentado en la concepción semiótica del sujeto de la enunciación en el texto audiovisual. Pusimos en práctica dicho enfoque mediante la identificación de los modos de conversación con los horizontes ideológicos del espectador a través de los cuales los protagonistas de los tres films se hacen presentes como sujetos. Los aspectos de mayor peso sobre los que trabajamos en tal respecto fueron la inserción del individuo en las experiencias históricas y colectivas y la experiencia de fantasmagorías en el visionado y recepción de los films de parte del espectador en el contexto de la “conversación” antes mencionada. Este último aspecto se apoyó en una exposición y discusión teórica parcial sobre las condiciones epocales de recepción de la obra de arte, así como el de su propio estatuto ontológico en la perspectiva de un posible trabajo de interpretación de obras en el diálogo entre distintas circunstancias históricas.

Identificamos en la filmografía neorrealista una serie de componentes que permiten poner en entredicho lugares comunes referidos al estilo y a las técnicas de realización que se le atribuyen, a través de un cuestionamiento de lo que implica el realismo y las ramificaciones de dicha corriente estética para una producción filmica que dialoga con la conflictividad social en una perspectiva histórica. Hallamos instancias en sus procedimientos narrativos que en su

potencialidad de *abrir* la forma de la representación y la temporalidad diegética exceden a una transposición lineal al cine de los parámetros asociados con la estética de la tradición realista.

Afirmamos que los potenciales de contraposición y de resistencia que identificamos en los modos de constitución de la subjetividad en *Ladrones de Bicicletas*, *Milagro en Milán* y *Umberto D.* nos permiten trazar de forma coherente un horizonte de *experiencia aurática* en los sujetos de la enunciación que tratamos en nuestra investigación. A partir de las elaboraciones teóricas que adoptamos para nuestro trabajo en base a las perspectivas expuestas en Comay, delineamos dicha *experiencia* en el horizonte de los personajes representados en las películas tratadas en relación con los intercambios de miradas y el desbordamiento de los circuitos económicos-libidinales cerrados en torno al narcisismo.

Entre las posibilidades que esto abre, se destaca la constitución de un índice de alienación del sujeto histórico desde la perspectiva del individuo respecto al devenir colectivo. Potenciado por la perspectiva de lo que llamamos en nuestro apartado filmográfico como “estética sociológica” de De Sica, se vislumbró un despliegue de la temática de la alienación que encontró etapas dialógicas y sucesivas a través de los distintos films tratados. Un potencial interrogante al respecto de esta cuestión consistiría en abordar las implicaciones y las consecuencias de las problemáticas del ostracismo, el quiebre de la identificación, y la enfermedad mental en un contexto histórico y social en el que son relegadas a la posición del fenómeno exclusivamente privado y “personal”, quedando cercenadas sus perspectivas colectivas. Vale destacar en este sentido producciones teóricas más recientes como la del profesor, crítico y ensayista británico Mark Fisher. En diversas intervenciones en plataformas digitales, así como en publicaciones tales como *Realismo Capitalista*, pone de relieve la cuestión mencionada en el contexto de la postmodernidad, a partir de la caracterización delineada por Frederick Jameson. Creemos que estas cuestiones son relevantes a los tópicos identificados tanto en las películas que nos ocuparon como en la exposición de las cuestiones epocales que tuvo lugar en las secciones correspondientes de nuestro apartado teórico. Pudimos comprobar, particularmente, que los modos descubiertos en el neorrealismo para representar los estados de abyección tienen una incidencia determinante en la

disyuntiva que contrapone la articulación de la intención subjetiva a la reproducción de los mecanismos y las imposiciones del capital en la lógica inmanente del relato.

Por otro lado, y en consonancia con el peso ya mencionado de las cuestiones colectivas en el sentido histórico que pudimos identificar en los tópicos de las películas tratadas, queda por ampliar la indagación sobre los horizontes de acción política y colectiva. Como pudimos ver en nuestros comentarios sobre la presencia de la organización sindical y partidaria en *Ladrones de Bicicletas*, la praxis sobre los modos en que se representan dichos actos tiene una potencia para desafiar el estancamiento de las articulaciones ideológicas mediante las cuales se piensan y se proyectan las iniciativas políticas, así como el rol del individuo dentro de las mismas y de los grados de organización dentro del conjunto social. A su vez, pudimos ver que las implicaciones de dicha praxis que pudimos observar en *Ladrones de Bicicletas* se profundizan en distintas formas a través de los siguientes films y aportan por sí mismas a un posible pensamiento sobre el devenir histórico y la discusión sobre los mecanismos de institucionalidad y de poder.

Uno de los puntos más álgidos del intercambio entre Adorno y Benjamin respecto del desarrollo de la técnica cinematográfica radica en las expectativas que se pueden proyectar sobre aspectos como la “distracción” o el “entrenamiento de shock” que responden a las exigencias históricas de la sociedad en que se origina. Puntualmente la discusión, reconvertida en el transcurso de las épocas, de si aquellos rasgos sobre los que Benjamin expresó alguna medida de esperanza, contribuirían a combatir el autoritarismo de la industrialización cultural o si habrían de asimilarse a éste. Nuestro trabajo jamás podría acercarse a zanjar dicha cuestión; creemos aun así que hemos identificado ciertas operaciones en las películas estudiadas que parecen incidir a partir de una lucidez novedosa en la materia a la que refiere Benjamin en pasajes como el siguiente: *“La técnica sometía así al sistema sensorial del hombre a un complejo training. Llegó el día en que el film correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el film la percepción por shocks se afirma como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en cadena condiciona, en el film, el ritmo de la recepción.”*; puntualmente, dichas operaciones provocarían un cierto giro en la conciencia de y sobre la materia que

suscita la discusión. En otras palabras, el film “toma conciencia” sobre sus condiciones de producción y esto se ve iluminado en la mirada y en la constitución de los sujetos narrativos, lo cual a su vez incide en el lugar del espectador. Al identificar los procedimientos que llevan a tal giro, en los momentos señalados con tal propósito de las películas, como el destello en la mirada de Bruno, o los “chasquidos” técnicos/subjetivos de Umberto D, en el contexto de la caracterización de una *experiencia aurática*, creemos haber reconocido un avance histórico concerniente a los interrogantes tratados por Adorno y Benjamin. Adyacente a esto, creemos que el punto en que el film llega a “ver” el propio absurdo en sus personajes imprime en el curso posterior de la imagen un efecto liberador, que esperamos se haya visto expresado con alguna claridad en las descripciones presentadas.

Este estudio ha ensayado sus preceptos teóricos sobre una reducida fracción de la filmografía de De Sica y del neorrealismo. Queda un margen cercano a infinito para contradecir, problematizar o ampliar sus resultados. En futuros esfuerzos de investigación, esto podría extenderse a otras corrientes del arte. Resultaría intrigante probar un encuentro con prácticas tales como la del discurso indirecto libre de Pasolini, o explorar sus zonas de encuentro con producciones de vanguardia o de cine más típicamente hollywoodense, así como con otras etapas en la filmografía de De Sica y directores afines, que estén menos comúnmente asociadas a la propuesta del neorrealismo. Del mismo modo sería interesante llevar los mismos conceptos a la indagación sobre los modos de producción con soportes digitales que integran interacción y narración en entornos digitales, atendiendo a que su vertiginoso desarrollo actual nos interpela a cada paso más como sujetos de recepción y de realización.

Con el paso de los tiempos y la proliferación de novedades, el esfuerzo por resquebrajar los lugares comunes en la forma de concebir las condiciones de recepción del arte, y la noción de las corrientes estéticas que atraviesan a su realización, tiene la potencialidad de develarnos aspectos olvidados de nuestra condición de receptores de una obra, y de la íntima trama que une a ello con nuestras facultades creativas.

Es una forma, además, de poner en práctica la curiosidad que puede inspirar una obra desde el momento en que nos sorprende con el estallido de los parámetros establecidos, suceso que vivimos en múltiples ocasiones en el

encuentro con films neorrealistas. Hicimos el intento de graficar estos momentos que alentaron a emprender una investigación sobre el pensamiento de la estética. Es una forma de dar una confianza espontánea a dicha curiosidad y dejarse guiar por ella a un recorrido por senderos que pueden llevar al encuentro de la historia, además de a galerías inesperadas, pasadizos y extravíos. Tener el espacio y la oportunidad de emprender una investigación de este tipo es permitirse confiar en que la experiencia puede ser ampliada más allá de las designaciones preestablecidas. Esta confianza se apoya y se impulsa en la posibilidad de encontrar señales, huellas y resplandores en el camino, que alientan a no conformarse con las lecturas repetidas y acostumbradas que insinúan la futilidad de toda divergencia. Y toda recompensa, aunque sea parcial, en este sentido, no puede indicar otra cosa que la incalculable generosidad de las obras que se concibieron en cada época en desafío a la opresión, y de los amigos que se encuentran en cada tramo.

Bibliografía

ADORNO, T. (1977) "Filmtransparente", en Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Francfort, Ohne Leitbild, Gesammelte Schriften

ADORNO, T. (1951) Minima Moralia. Suhrkamp, Berlin/Frankfurt am Main (Trad. Español, Madrid, Akal, 2004)

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. (1947) Dialektik der Aufklärung. Querido, Amsterdam (Trad. Español, Sudamericana, Buenos Aires, 1988)

AGAMBEN, G. (2002) L'aperto. L'uomo e l'animale, Torino: Bollati Boringhieri (Trad. Español, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2016)

ALICATA, M. y DE SANTIS, G. Verità e Poesia. Verga e il cinema italiano. Cinema, nº127, 1941, p. 217. En MICCICHE, Lino (recopilador) (1982). Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I). Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982

AUMONT, J. et al. (1983) L'Esthetique du film. Paris, Armand Colin (Trad. Español, Buenos Aires, 2008)

BAZIN, A. Qu'est-ce que le cinema. Paris, Éditions du Cerf, collection « Septième Art » (Trad. Español, Madrid, Rialp, 2001)

BENJAMIN, W. Einbahnstraße (1928) Leipzig, Rowohlt Verlag (Trad. Español, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014)

BENJAMIN, W. (1936) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Leipzig, Zeitschrift für Sozialforschung (Trad. Español, Barcelona, Fontamara, 1985)

BENJAMIN, W. (1938) Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Nueva York, Frankfurter Institut für Sozialforschung (Trad. Español, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2017)

BENJAMIN, W. (1939) Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, el aleph, 1999

BENJAMIN, W. (1942) Über den Begriff der Geschichte. Nueva York, Frankfurter Institut für Sozialforschung (Trad. Español, La Plata, Terramar, 2007)

BENJAMIN, W. (1982) Iluminaciones I-II-III. Madrid, Taurus Ediciones

BETTETINI, G. (1984) La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva. Milano, Bompiani (Trad. Español, Madrid, Cátedra, 1986)

COMAY, R. (2010) "Enmarcando la redención: Aura, Origen, Tecnología en Benjamin y Heidegger", en Walter Benjamin: Culturas de la Imagen. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010

CONFORTI, M. y MASSIRONI, G. El modo de producción del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador) (1982) Introducción al neorrealismo

cinematográfico italiano (I). Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia

DIMÓPULOS, M. (2017) Carrusel Benjamin. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires

FERRANDO GARCÍA, P. (2006), Guía para ver y analizar: Roma, ciudad abierta. Valencia: Edicions Culturals Valencianes

GALENDE, F. (2009) Walter Benjamin y la Destrucción. Santiago de Chile, ediciones/metales pesados, 2009

GERZOVICH, D. (2009) Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamín. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

GOVERNI, G. (2016) Vittorio De Sica: Un maestro claro e sincero. Roma, Bompiani

GUBERN, R. (1989) Historia del cine. Barcelona, Lumen

HAALAND, T. (2012) Italian Neorealist Cinema. Edinburgo, Edinburgh University Press

HEIDEGGER, M. (1950) Holzwege. 8. Auflage. Klostermann, Frankfurt am Main (Trad. Español, Madrid, Editorial Alianza, 1995)

HOOVER, J. (2008) "John Hoover on the restoration of the film Bicycle Thieves The Guardian" Londres, The Guardian

HOVALD, P. (1962) El neorrealismo y sus creadores. Madrid, Rialp

LANCIA, E. (1998) I premi del cinema. Roma, Gremese Editore

LUNN, E. (1984) Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukàcs, Brecht, Benjamin and Adorno. California, UCP (Trad. Español, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986)

MAHIEU, J. (2002) "En el centenario de Vittorio De Sica" en Cuadernos Hispanoamericanos n. 622. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional

MENKE, C. (2011) Estética y Negatividad. México D.F., Fondo de Cultura Económica

MONTERDE, J. (1994) Bases estéticas para la definición del neorrealismo. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C. Madrid, Ed. Complutense

MORAVIA, A. (1975) citado en el artículo "Cine italiano" de SANJURJO, Á. (2008)

PAREDES, I. (2009) "Realismo Poético". Madrid, Miradas de Cine

PETRAGLIA, S. (1982) Cesare Zavattini, teórico del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). Introducción al neorrealismo cinematográfico

italiano (I). Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia

QUINTANA, A. (1997) El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad. Barcelona, Paidós

QUINTANA, A. (2003) Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades. Barcelona, Acantilado

ROMAGUERA Y RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (1985) Textos y manifiestos del cine. Barcelona, Fontamara

STAM, R. (2000) Film Theory: An Introduction. Hoboken, Wiley-Blackwell

TRUFFAUT, F., "Arts", citado en HOVALD, P (Madrid, Rialp, 1962)

V.A. (2010): Walter Benjamin: Culturas de la imagen. Buenos Aires, Eterna Cadencia

VATTIMO, G. (1985) La fine della modernità. Milano, Garzanti (Trad. Español, Barcelona, Gedisa, 1994)

WAGSTAFF, C. (2007) Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach. Toronto, University of Toronto Press

YVARS, J. F. (2007) Introducción a Marcuse La Dimensión Estética: Crítica de la ortodoxia marxista. Madrid, Biblioteca Nueva

ZIZEK, S. Mirando al Sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular (Paidós, Buenos Aires, 2010)

Notas

-
- ¹ Gerzovich, Diego (2009). Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamín. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. ◀ ▶
- ² Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p.177 ◀ ▶
- ³ Benjamin, ZENTRALPARK p. 261 ◀ ▶
- ⁴ “Como en el caso de los deportes, que producen discusiones “expertas” sobre una carrera de bicicletas entre un grupo de “voceadores recargados sobre sus bicicletas”, sostenía Benjamin que una conciencia activa similar se funde con el disfrute visual y emocional en el público de una sala cinematográfica que ve, por ejemplo, un filme de Chaplin.” Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p.177 ◀ ▶
- ⁵ Adorno, Th .W., *Mínima Moralia*, op. cit., p. 132. citado en Hervás Muñoz, M. ◀ ▶
- ⁶ Revista Latente, 9; diciembre 2011, pp. 107-117; ISSN: 1697-495X ◀ ▶
- ⁷ THEODOR W. ADORNO: “Filmtransparente”, en *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild, Gesammelte Schriften*, volumen 10i, Suhrkamp, Francfort, 1977, pp. 353-361 ◀ ▶
- ⁸ Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p. 180 ◀ ▶
- ⁹ STAM, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*. Hoboken, Wiley-Blackwell p.64-72 ◀ ▶
- ¹⁰ Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p. 181 ◀ ▶
- ¹¹ Yvars, Introducción a Marcuse *La Dimensión Estética: Crítica de la ortodoxia marxista* (Madrid, 2007) p. 22 ◀ ▶
- ¹² Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p. 182 ◀ ▶
- ¹³ *Ibíd.* p. 226 ◀ ▶

¹⁴ De Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, en *Aesthetics and Politics*, citado en Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p. 181 ◀ ◀

¹⁵ Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p. 183 ◀ ◀

¹⁶ *Ibíd.* p. 191 ◀ ◀

¹⁷ *Ibíd.* p. 192 ◀ ◀

¹⁸ *Ibíd.* p. 214 ◀ ◀

¹⁹ Galende, *Walter Benjamin y la Destrucción*. (ediciones/metales pesados. Santiago de Chile, 2009) p. 130 ◀ ◀

²⁰ *Ibíd.* ◀ ◀

²¹ Lunn, *Marxismo y Modernismo: Un Estudio Histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (México D.F., 1986) p. 230 ◀ ◀

²² Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 10 ◀ ◀

²³ *Ibíd.* ◀ ◀

²⁴ *Ibíd.* p. 11 ◀ ◀

²⁵ *Ibíd.* (Barcelona, 1994) p. 26 ◀ ◀

²⁶ *Ibíd.* ◀ ◀

²⁷ *Ibíd.* p. 27 ◀ ◀

²⁸ *Ibíd.* ◀ ◀

²⁹ *Ibíd.* ◀ ◀

³⁰ *Ibíd.* p. 28 ◀ ◀

³¹ BENJAMIN, W. (1940) Tesis sobre la Filosofía de la Historia, n° 17 ◀ ◀

³² Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 68 ◀ ◀

³³ *Ibíd.* p. 29 ◀ ◀

³⁴ *Ibíd.* p. 26 ◀ ◀

³⁵ *Ibíd.* p. 31 ◀ ◀

³⁶ *Ibíd.* p. 32 ◀ ◀

³⁷ Adorno, *Minima Moralia: reflexiones desde la vida dañada* (Madrid, 2001) p. 152 ◀ ◀

³⁸ *Ibíd.* ◀ ◀

³⁹ Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) pp. 35-36 ◀ ◀

⁴⁰ *Ibíd.* p. 37 ◀ ◀

⁴¹ *Ibíd.* ◀ ◀

⁴² Dimópulos, M. (2017) Carrusel Benjamin p. 275 ◀ ◀

⁴³ Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 38 ◀ ◀

⁴⁴ BENJAMIN, W. *Einbahnstraße* (1928) Leipzig, Rowohlt Verlag (Trad. Español, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014) p.122 ◀ ◀

⁴⁵ BENJAMIN, W. *Einbahnstraße* (1928) Leipzig, Rowohlt Verlag (Trad. Español, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014) p.123 ◀ ◀

⁴⁶ Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 53 ◀ ◀

⁴⁷ Gerzovich, Diego (2009). Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamín. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. ◀ ◀

⁴⁸ *Ibíd.* ◀ ◀

⁴⁹ Ver Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 53 ◀ ◀

⁵⁰ Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 54 ◀ ◀

⁵¹ Ver Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 57 ◀ ◀

⁵² Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 59 ◀ ◀

⁵³ *Ibíd.* ◀ ◀

⁵⁴ Vattimo, *El Fin De La Modernidad* (Barcelona, 1994) p. 70 ◀ ◀

⁵⁵ Comay, “Enmarcando la redención: Aura, Origen, Tecnología en Benjamin y Heidegger”, en *Walter Benjamin: Culturas de la Imagen* (Buenos Aires, 2010) p. 161 ◀ ◀

⁵⁶ *Ibíd.* p. 165 ◀ ◀

⁵⁷ *Ibíd.* p. 166 ◀ ◀

⁵⁸ Ver Comay, “Enmarcando la redención: Aura, Origen, Tecnología en Benjamin y Heidegger”, en *Walter Benjamin: Culturas de la Imagen* (Buenos Aires, 2010) p. 166 ◀ ◀

⁵⁹ BENJAMIN, W. (1940) Tesis sobre la Filosofía de la Historia, n° 17 ◀ ◀

⁶⁰ Comay, “Enmarcando la redención: Aura, Origen, Tecnología en Benjamin y Heidegger”, en *Walter Benjamin: Culturas de la Imagen* (Buenos Aires, 2010) p. 167 ◀ ◀

⁶¹ AUMONT, J. et al. “*Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*” (Buenos Aires, 2008) p. 135 ◀ ◀

⁶² *Ibíd.* ◀ ◀

⁶³ Ver *Ibíd.* ◀ ◀

⁶⁴ STAM, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*. Hoboken, Wiley-Blackwell p.64-72 ◀ ◀

⁶⁵ *Ibíd.* ◀ ◀

⁶⁶ AUMONT, J. et al. “*Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*” (Buenos Aires, 2008) pp. 136-139 ◀ ◀

⁶⁷ Ver *Ibíd.* ◀ ◀

⁶⁸ AUMONT, J. et al. “*Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*” (Buenos Aires, 2008) p. 140 ◀ ◀

⁶⁹ *Ibíd.* ◀ ◀

⁷⁰ “*La prótesis es un aparato que sustituye un órgano que falta o que ha sido amputado; pero en sentido más amplio, es también un aparato que extiende el radio de acción de un órgano, como un megáfono, una lente, un periscopio. En esta segunda acepción, una prótesis puede extender y ampliar la acción de un órgano, pero puede también permitirle penetrar en lugares excluidos a sus posibilidades naturales o contingencias (es el caso del periscopio y del espejo).*” BETTETINI, G. (1984) *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano, Bompiani (Trad. Español, Madrid, Cátedra, 1986) p.35 ◀ ◀

⁷¹ *Ibíd.* pp. 36-37 ◀ ◀

⁷² *Ibíd.* p. 38 ◀ ◀

⁷³ ZIZEK, S. (2010) *Mirando al Sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* (Paidós, Buenos Aires) pp. 21-22 ◀ ◀

⁷⁴ MENKE, C. (2011) *Estética y Negatividad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica p. 307 ◀ ◀

⁷⁵ *Ibíd.* pp. 308-309 ◀ ◀

⁷⁶ CONFORTI, Michele y MASSIRONI, Gianni. El modo de producción del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I)*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, pp. 70-74. ◀ ◀

⁷⁷ HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962, p. 48 ◀ ◀

⁷⁸ MORAVIA, Alberto (1975) citado en el artículo “Cine italiano” de SANJURJO, Álvaro (2008) ◀ ◀

⁷⁹ QUINTANA, Ángel. *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 178. ◀ ◀

⁸⁰ QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003, p. 178. ◀ ◀

⁸¹ FERRANDO GARCÍA, Pablo. *Guía para ver y analizar: Roma, ciudad abierta*. Roberto Rossellini (1945). Valencia: Edicions Culturals Valencianes, 2006, p. 22 ◀ ◀

⁸² BAZIN, A. (2001) *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp p. 291 ◀ ◀

⁸³ *Ibíd.* ◀ ◀

⁸⁴ ROMAGUERA Y RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985. P. 197 ◀ ◀

⁸⁵ *Ibíd.* ◀ ◀

⁸⁶ Ver PETRAGLIA, Sandro. Cesare Zavattini, teórico del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I)*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 62. ◀ ◀

⁸⁷ MONTERDE, José Enrique. *Bases estéticas para la definición del neorrealismo*. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C. Madrid: Ed. Complutense, 1994, pp. 37-53. También disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-esteticas-para-la-definicion->

del-neorrealismo-- 0/html/ff8bec7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html



⁸⁸ QUINTANA, Ángel. Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades. Barcelona: Acanalado, 2003, p. 199.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 196

⁹¹ Ver PETRAGLIA, Sandro. Cesare Zavattini, teórico del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I). Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 66

⁹² Ver MICCICHÈ, Lino. Por una verificación del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I). Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 19.

⁹³ QUINTANA, Ángel. El cine como creador de realidades. Barcelona: Acanalado, 2003, p. 34

⁹⁴ ALICATA, Mario y DE SANTIS, Giuseppe. Verità e Poesia. Verga e il cinema italiano. Cinema, nº127, 1941, p. 217. En MICCICHE, Lino (recopilador). Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I). Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 72.

⁹⁵ PAREDES, Israel en artículo "Realismo Poético" del archivo Miradas de Cine (2009) <http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/09/realismo-poetico.html>

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ GUBERN, Roman. Historia del cine. Barcelona: Lumen, 1989, p. 229

⁹⁸ GOVERNI, Giancarlo. *Vittorio De Sica: Un maestro chiaro e sincero* (Roma, 2016) pp. 110-111

⁹⁹ QUINTANA, Ángel. El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p. 64

¹⁰⁰ MAHIEU, José Agustín "*En el centenario de Vittorio De Sica*" en Cuadernos Hispanoamericanos n. 622 (Madrid, 2002) p. 111

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² *Ibíd.*

103 *Ibíd.* ◀ ▶

104 QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad.* Barcelona: Paidós Studio, 1997, p. 95 ◀ ▶

105 *Ibíd.*, p. 96 ◀ ▶

106 *Ibíd.* ◀ ▶

107 *Ibíd.* ◀ ▶

108 *Ibíd.* ◀ ▶

109 *Ibíd.*, p. 97 ◀ ▶

110 *Ibíd.* ◀ ▶

111 LANCIA, E. (1998) *I premi del cinema* p. 228 ◀ ▶

112 QUINTANA. *Op. Cit.* p. 96 ◀ ▶

113 QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad.* Barcelona: Paidós Studio, 1997, p. 98 ◀ ▶

114 *Ibíd.* ◀ ▶

115 HOOPER, John. "John Hooper on the restoration of the film *Bicycle Thieves* | Film | The Guardian" (Londres, 2008) ◀ ▶

116 WAGSTAFF, Christopher. *Italian Neorealist Cinema* (Toronto, 2007). ◀ ▶

117 HOVALD, Patrice G., *El neorrealismo y sus creadores.* (Rialp Ediciones, Madrid, 1962) p. 183 ◀ ▶

118 *Ibíd.*, p. 184 ◀ ▶

119 *Ibíd.*, p.188 ◀ ▶

120 *Ibíd.* ◀ ▶

121 GOVERNI, Giancarlo. *Vittorio De Sica: Un maestro chiaro e sincero* (Roma, 2016) pp. 110-111 ◀ ▶

122 HOVALD, *Op. Cit.*, p. 190 ◀ ▶

123 *Ibíd.*, p. 191 ◀ ▶

124 *Ibíd.*, pp.190-193 ◀ ▶

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 194 ◀ ▶

¹²⁶ BAZIN, André. ¿Qué es el cine? París: Cerf, 1958-1962, p. 52 (trad. Cast.: ¿Qué es el cine? Barcelona: Rialp, 2001) ◀ ▶

¹²⁷ HOVALD, Op. Cit., p. 194 ◀ ▶

¹²⁸ TRUFFAUT, F., “Arts”, citado en HOVALD, P. *Ibíd.* ◀ ▶

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 200 ◀ ▶

¹³⁰ QUINTANA, Ángel. El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p.220 ◀ ▶

¹³¹ *Ibíd.*, p. 222 ◀ ▶

¹³² *Ibíd.* ◀ ▶

¹³³ GOVERNI, Giancarlo. *Vittorio De Sica: Un maestro claro e sincero* (Roma, 2016) pp. 112 ◀ ▶

¹³⁴ MENKE, C. (2011) *Estética y Negatividad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica p. 308 ◀ ▶

¹³⁵ Nos remitimos aquí a la discusión sobre el Fin de la Modernidad en Vattimo y Adorno expuesta en la sección 2.5 del presente estudio (más particularmente el subcapítulo 2.5.5); si bien un trabajo de campo sobre el cine postmoderno queda fuera de los alcances del presente estudio, nos remitimos en términos generales a las exposiciones pertinentes desarrolladas en L. Zavala (2005;2007) y que pueden encontrarse en su estudio “Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura” y el artículo “Ética y estética en la narrativa posmoderna: Un modelo axial para el cuento y el cine” . ◀ ▶

¹³⁶ GALENDE, “Benjamin y la Destrucción” P. 69 ◀ ▶

¹³⁷ BENJAMIN, W. (1940) *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, n° 18/B ◀ ▶

¹³⁸ GALENDE, “Benjamin y la Destrucción” P. 190 ◀ ▶

¹³⁹ *Ibíd.* ◀ ▶

¹⁴⁰ Ver sección 2.7.2 ◀ ▶

¹⁴¹ BENJAMIN, W. (1939) *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires, el aleph, 1999 p.58 ◀ ▶

¹⁴² *Ibíd.* p. 79 ◀ ▶

¹⁴³ Ibíd. p. 77 ◀◀

¹⁴⁴ Ver reseña biográfica y filmográfica de Vittorio de Sica en el capítulo 4 de este estudio. ◀◀

¹⁴⁵ BENJAMIN, W. (1940) Tesis sobre la Filosofía de la Historia, n° 4. ◀◀

¹⁴⁶ (Todos necesitamos una cabaña para vivir y dormir/ Todos necesitamos un poco de tierra, donde vivir y morir/ Todos necesitamos un par de zapatos, algo de leche y un poco de pan/ Esto se necesita para creer en mañana) ◀◀

¹⁴⁷ AGAMBEN, G. (2002) L'aperto. L'uomo e l'animale, Torino: Bollati Boringhieri (Trad. Español, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2016) p. 153. ◀◀

¹⁴⁸ Ver las palabras que implementa Cesare Zavattini para describir al personaje, citadas en la sección pertinente de nuestra reseña histórica. ◀◀

¹⁴⁹ BENJAMIN, W. Einbahnstraße (1928) Leipzig, Rowohlt Verlag (Trad. Español, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014) p. 121. ◀◀

¹⁵⁰ HAALAND, T. (2012) Italian Neorealist Cinema. Edinburgo, Edinburgh University Press p. 140. ◀◀

¹⁵¹ Respecto de la 'sociología' en De Sica, ver reseña filmográfica, particularmente en los apartados correspondientes a los films comentados en el presente capítulo. ◀◀

¹⁵² HAALAND, T. (2012) Italian Neorealist Cinema. Edinburgo, Edinburgh University Press p. 141. ◀◀

¹⁵³ Ibíd. ◀◀

¹⁵⁴ BENJAMIN, W. (1939) Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, el aleph, 1999 p. 16. ◀◀

¹⁵⁵ Ibíd. p. 49. ◀◀