

**¿Neorrealismo mágico? Una revisión teórica a partir  
de  
*Lazzaro felice* y *La chimera* de Alice Rohrwacher**

**Iván Brao Luján  
Grado en Lengua y Literatura Españolas  
Tutora: Míriam Ruiz-Ruano  
Universitat Autònoma de Barcelona  
18/06/2025**

**Grau: Lengua y literatura española**

**Curs acadèmic: 2024-2025**

L'estudiant Iván Brao Luján amb NIF 48195676-G

Lliura el seu TFG ¿Neorrealismo Mágico? Una revisión teórica a partir de *Lazzaro Felice*  
y *La chimera* de Alice Rohrwacher.

---

---

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia. Declaro, així mateix, que no he fet un ús indegut de la IA i que, en el cas d'utilitzar-la, ho he fet palès amb una reflexió sobre la seva aportació al present treball.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 18 de Juny de 2025

# Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Influencias fundamentales.....</b>	<b>2</b>
Antes del neorrealismo.....	2
Eclosión del neorrealismo.....	3
El estilo neorrealista.....	4
Después del neorrealismo .....	6
La Nouvelle Vague .....	8
<b>2. Estudio filmográfico.....</b>	<b>9</b>
Análisis de <i>Lazzaro Felice</i> (2018) .....	9
Análisis de <i>La chimera</i> (2023) .....	19
<b>3. Conclusión .....</b>	<b>25</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>25</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>33</b>

## Introducción

En este estudio se pretende evaluar la precisión del término “neorrealismo mágico” con el que se ha descrito por parte de la crítica el cine de la directora italiana Alice Rohrwacher, en especial de sus dos largometrajes de ficción más recientes. Dicha etiqueta no resulta especialmente clara ni ha sido descrita en detalle por parte de la crítica. Del vacío acerca de la definición, surge la necesidad de explorar en qué consiste esta propuesta temática y estética de Rohrwacher dada su repercusión en el panorama internacional.

Como es habitual cuando no hay un gran corpus académico en algún campo de estudio, sobre todo en lo relativo al estudio de producciones artísticas, la crítica, tanto en su formato periodístico como el académico, incurre en generalizaciones y ofrece clasificaciones insuficientes para la caracterización de una obra. Por ello, a mi parecer, el término “neorrealismo mágico” es considerablemente limitado para definir el corpus fílmico más reciente de Alice Rohrwacher y, de ahí, surge la necesidad de examinar en detalle cuáles son aquellos contenidos o estilos que la etiqueta puede ocultar.

Para llevar a cabo el objetivo de este estudio, se tomarán como muestra dos de sus últimos films, *Lazzaro felice* (2018) y *La chimera* (2023), los más distribuidos, exhibidos, y galardonados por la crítica. Para su descripción y comprensión se llevará a cabo una síntesis de corrientes cinematográficas e influencias notables que se pueden observar en la estética y sintaxis cinematográfica de nuestro objeto de estudio. Con este fin, se realizará una síntesis de alguna de las obras más representativas que conforman dichas corrientes. En segundo lugar, se realizará comparativo de las dos obras escogidas de Alice Rohrwacher y sus influencias. Para ello será utilizado como apoyo fundamental: textos teóricos, bibliografía y filmografía seleccionada. Finalmente, se llevará a cabo, mediante el estudio cualitativo de las dos obras seleccionadas un acercamiento a una obra personal como la de Alice Rohrwacher y distintiva a otras formas de escritura y realización en el panorama cinematográfico actual.

## 1. Influencias fundamentales

### Antes del neorrealismo

Una de las obras de divulgación cinematográfica más importantes de nuestro tiempo, *The Story of Film*, de Mark Cousins, explica la eclosión del neorrealismo en Italia por la necesidad de buscar un nuevo lenguaje cinematográfico en respuesta al cine propagandista imperante durante el régimen de Benito Mussolini (Cousins, 292). Lo cierto es que el gobierno fascista encontró poco interés en el cine en sus inicios en 1922 y la Marcha sobre Roma, y es que era visto en Europa como un medio de distracción de las masas, a pesar de la considerable experimentación que proponían diversos realizadores. Estas excepciones concretas, como la tendencia expresionista del cine de la República de Weimar con obras como *Das cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene o *Der Golem* (*El Golem*, 1920) de Paul Wegener y Carl Boese, además de las primeras teorizaciones del lenguaje cinematográfico en la Unión Soviética y de la teoría del montaje intelectual de Eisenstein puesta al servicio de la propaganda estatal. Películas como *Stachka* (*La huelga*, 1924) o *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925) son los primeros exponentes de un cine de adoctrinamiento en la URSS. Poco después se llevaron a cabo proyectos de corte experimental como el elaborado por Dziga Vértov y su *Chelovek s kinoapparatom* (*El hombre y la cámara*, 1929), que pretendía describir la sociedad moderna mediante las mismas técnicas postuladas por Eisenstein, con pretensiones más formalistas que propagandísticas.

En el caso de Italia, con la llegada del régimen de Mussolini y la creación del Instituto Luce en 1924, el primer órgano público dedicado a la difusión de obras cinematográficas del mundo, se propulsó un cine acorde a los valores fascistas: la regeneración moral y social, la glorificación del pueblo italiano y el belicismo imperialista. En línea con estos presupuestos ideológicos se elabora *Lo squadrone bianco* (1936), primera obra que exalta la invasión civilizadora en África por parte del ejército fascista. Algunas de estas películas mantienen el popular cine histórico como fondo para vehicular la propaganda, como *Scippione l'Africano* (1937) de Carmine Gallone, una costosa producción que reivindicaba un pasado romano glorioso mediante la exaltación del líder militar, y que establecía un claro paralelismo entre Escipión y Mussolini; la Segunda Guerra Púnica, con las ocupaciones colonialistas de Argelia, Etiopía y Somalia, y el Imperio Romano, con el régimen fascista. También gozaron de popularidad los films que ensalzaban las batallas contemporáneas en las que combatían las fuerzas italianas como *Luciano Serra, pilota* (1938) de Golfredo Alessandrini, producida por

el propio Benito Mussolini y su hijo, que magnifica las hazañas de un piloto de aviación en la ocupación italiana de Etiopía y que fue ganadora de la Copa Mussolini.

## Eclosión del neorrealismo

Para comprender el crecimiento de esta nueva forma de ver el cine que resultaría en el neorrealismo hay diversos factores que actuaron como caldo de cultivo para el cambio, además de la pretensión general de acabar con el cine propagandista del régimen y el conformismo del cine de “teléfonos blancos”.

En primer lugar, el Centro Sperimentale di Cinematografia, aunque creado por el régimen de Mussolini en 1935, se convirtió rápidamente en un bastión contra las tendencias propagandistas imperantes. Los baluartes del neorrealismo se formaron o estuvieron estrechamente vinculados con esta institución: Roberto Rossellini, Vittorio de Sicca, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni o Cesare Zavattini entre otros.

La publicación *Bianco e Nero* fundada en 1937, por el mismo Centro Sperimentale, supuso una plataforma de debate y difusión de diversas ideas provenientes de diferentes cinematografías europeas, en especial, el cine soviético, mediante las traducciones del cuerpo teórico de Eisenstein por Umberto Bárbaro. También fueron fundamentales las primeras obras académicas sobre el cine como *Storia del cinema* de Francesco Pasinetti, docente del mismo Centro Sperimentale, y que presentaba el primer análisis académico del cine como arte y no como entretenimiento.

En la búsqueda de una forma de representar la realidad social como no hacían los films anteriores, los cineastas neorrealistas mostraron gran interés por el género documental. Pasinetti realizó diferentes cortos documentales sobre la vida cotidiana de la población ya durante los años 30, y estos ya se alejaban de los documentales propagandísticos del Instituto Luce. Es notable que Michelangelo Antonioni, que se alejó posteriormente de los supuestos neorrealistas, realizó *Gente del Po* (1947), que documentaba la vida de los pescadores de diversas poblaciones situadas en este río.

Las circunstancias económicas después de la Segunda Guerra Mundial impelían a los cineastas neorrealistas a poner en práctica los hábitos y tendencias tanto del documentalismo como del realismo y alejarse de los estudios como Cinecittá. La falta de medios financieros en las producciones neorrealistas, aunque con notables excepciones, obligaba al rodaje en localizaciones reales, al uso de luz natural y a trabajar con actores no profesionales, prácticas que se recomendaban en el ámbito teórico del movimiento. Teniendo en cuenta estos factores, se pueden entender la aparición de *Roma, città aperta*, que consolida el estilo neorrealista a

nivel internacional. Roberto Rossellini su director, que había trabajado con Jean Renoir, estandarte del cine realista francés de los años 30, durante el rodaje de *Une partie de champagne* (1936) (Cousins, 189), exhibe en su film sobre la ocupación alemana en Roma gran parte de los rasgos que se asociarán al neorrealismo. Los diferentes escenarios corresponden mayormente a localizaciones reales, aunque no todos en Roma, y algunos en los estudios Palatino, pero la pretensión de retratar la realidad de la metrópoli durante la ocupación alemana resulta sin duda efectiva: calles, plazas y edificios deteriorados por la guerra, interiores de viviendas humildes y un retrato general de una Roma en condiciones precarias. El film no asume la perspectiva de grandes héroes para describir la lucha contra el enemigo, sino que los protagonistas son personajes humildes: un ingeniero colaborador con los partisanos que busca refugio en casa de Pina, la misma Pina, mujer y madre que sobrevive a las duras condiciones socioeconómicas y Don Pietro, sacerdote colaborador de la resistencia.

## **El estilo neorrealista**

Sería una simplificación entender las aproximaciones al neorrealismo como el uso de las mismas formas de realización de los autores adscritos al movimiento neorrealista, ya que hay diferentes direcciones y corrientes dentro de la misma, tantas como cineastas que lo representan (Ripalda, 66). Pero sí que se pueden observar puntos en común. En el modo de abordar la fotografía, tomado del documentalismo, no prima la composición o la calidad estética del plano por encima de la situación dramática, debido principalmente, a la falta de medios y al uso de localizaciones reales. Esto obligaba en cierto modo a realizar movimientos de cámara que se adaptara al espacio de forma eficiente, dada la dificultad de preparación de los planos realizados en exteriores. Por ejemplo, la secuencia más recordada de *Roma città aperta*, en la que Pina (Anna Magnani) corre desesperada detrás del camión con el que los nazis se llevan a su marido, está totalmente articulada mediante el uso de cámara en mano, lo que intensifica la angustia de la escena. La cámara en mano sirve para un propósito totalmente distinto en otros pasajes de la película, como ocurre en la secuencia en la que se nos presenta a Don Pietro, el sacerdote. La escena, que muestra a Don Pietro jugando al fútbol con los niños de la parroquia, está grabada cámara en mano, mientras el objetivo sigue los movimientos anárquicos del balón por todo el patio, lo que confiere a este tramo una apariencia de realismo costumbrista entrañable. Sea como fuere, en ambos casos el uso de la cámara en mano, imitando el ojo humano, obedece a la intención de retratar la situación dramática con el máximo de realismo posible

El planteamiento social del neorrealismo es quizá el aspecto que más lo ha caracterizado. En palabras de De Sica, el neorrealismo fue “una contestación, la respuesta a un régimen que nos había obligado a vivir de una manera hipócrita y falsa. Nosotros, por el contrario, hemos dicho la verdad” (Castedo, 74). Y es obvia la intención de llevar a cabo un cine testimonial, contrapuesto al monumentalismo nacionalista y a las comedias escapistas que se daban durante el régimen (Ripalda, 67). Sin embargo, se ha realizado una división sustancial dentro del neorrealismo que separa dos vertientes: por un lado, las películas que “pintan en episodios y con una distancia comprometida el movimiento de resistencia y liberación del fascismo” y por otro “las películas que describen la lucha cotidiana por la supervivencia, las preocupaciones, las necesidades, los deseos relativamente sencillos de los seres humanos y también los fracasos” (Zubiaur, 292). En la primera agrupación se encontrarían autores como Rossellini, con la mencionada *Roma, città aperta*, o *Camarada* (1946), y en la segunda encontraríamos las obras que De Sica realizó en base a los guiones de Cesare Zavattini.

Obras como *Sciuscià* (El limpiabotas, 1946) o la afamada *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas, 1948), serían los mayores ejemplos de este reflejo de la supervivencia cotidiana, que llevarían a cabo el dúo De Sica-Zavattini. *Ladri di biciclette*, ganadora al Óscar a mejor película de habla no inglesa, trata la historia de Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani), que, en plena posguerra, consigue un ansiado trabajo pegando carteles, para el cual necesita una bicicleta. Poco después de adquirir una a expensas de la escasa economía familiar, un ladrón le roba la bicicleta. La mayor porción del largometraje es dedicada a su búsqueda por parte de Antonio siendo imprescindible para su puesto de trabajo, junto con su hijo Bruno (Enzo Staiola) de unos ocho años. El film, que describe la miseria social (que lleva al protagonista a la miseria moral en su final) en la que se encontraba la clase proletaria en la posguerra, lleva a cabo un ejercicio de mimesis reflejando una multitud de detalles que lo refuerzan. La escenografía consta de lugares reales donde vivían las clases bajas: el barrio periférico del Quartiere, el mercado de Porta Portese o la Piazza de Vittorio Emanuele II, todos ellos poblados por actores no profesionales (incluyendo al propio Enzo Staiola) y un uso del sonido especialmente dedicado a la ambientación de las calles. Uno de los momentos más destacados, y que ejemplifica esta voluntad de desdramatización, se da cuando Bruno, durante la búsqueda de la bicicleta con su padre, casi es atropellado por un automóvil mientras Antonio, obcecado, no presta atención ninguna al incidente. Este momento, grabado en plano general, lejos de los personajes, seguramente sería amplificado en una producción de Hollywood para retratar de forma más explícita la relación del hijo con su padre, pero en el film se inserta dentro de la realidad habitual de los personajes sin acentuaciones.



En cuanto al tratamiento de la trama, De Sica realiza un vaciado de la trama convencional, es decir, que comparadas con otras obras llevadas a cabo hasta entonces, son muchos menos elaboradas, siguiendo esta voluntad desdramatizadora. Un ejemplo crucial de este aspecto del cine de De Sica se encuentra en *Umberto D.* Cuyo argumento radica solamente en las dificultades económicas del personaje de mismo nombre, que ya anciano y recibiendo una pensión insuficiente, quiere reunir el dinero necesario para poder seguir en el pequeño apartamento que habita. Por tanto, asistimos a situaciones de poca emoción intrínseca: Umberto asistiendo a un comedor social gracias al que él y Flike subsisten, el protagonista pidiendo ayuda monetaria a algún conocido o un resfriado del que se recupera. En el film hay una escena en la que se puede percibir el mencionado vaciado de la trama, la que corresponde a la sirvienta del apartamento donde vive el protagonista de *Umberto D.*. En ella vemos como la criada realiza tareas de mantenimiento doméstico sin más adición: mata algunas hormigas en la cocina, muele café, y en un momento dado, al querer encender el fogón, enciende hasta tres cerillas sin suerte, todo ello en tiempo real, con un ritmo pausado y en un solo plano.

## Después del neorrealismo

El auge de lo que llamamos neorrealismo duró en Italia hasta el año 1952, año en el que se estrena *Umberto D.*, que recibiría un éxito escaso en taquilla y fuertes críticas por parte del sector político conservador. Hay que tener en cuenta que durante la década de los 50, Italia vivía un periodo de crecimiento económico acelerado, el “milagro económico italiano”. Una época marcada por la expansión del sector industrial, la migración interna del campo a los núcleos industriales, y la mejora de las condiciones de vida con relación al periodo de posguerra. Es por esa razón que *Umberto D.* que describía de forma cruda las condiciones de vida de un pensionista, fue vista como un freno al optimismo que se pretendía fomentar.

Sin desdeñar la importancia de las condiciones sociales, surge en ámbito académico y cultural europeo un nuevo aparato teórico que, en oposición al cine de estudio, a lo que Truffaut llamó “tradición de calidad”, proponía al director de cine como autor verdadero de la obra cinematográfica. *Cahiers du cinema*, revista francesa fundada por críticos como André Bazhin y compuesta en sus inicios por jóvenes críticos (y luego directores) como el mismo Truffaut y Jean-Luc Godard, fue el espacio donde más se trató la idea de la *politique des auteurs*. Trataremos la importancia de este grupo más adelante, pero es necesario comprender su efecto en el cine de autor en Italia posterior al neorrealismo. Cineastas como Federico Fellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni o Pier Paolo Pasolini (todos ellos figuras clave para

el neorrealismo, a excepción de Pasolini) exploraron temáticas y estilos que no se podrían entender sin esta nueva concepción de la dirección cinematográfica que proponían los integrantes de *Cahiers du cinema*.

Destacaremos una figura fundamental de este llamado “post-neorrealismo”, teniendo en cuenta su influencia en la obra de Alice Rohrwacher: Pier Paolo Pasolini. Autor de una extensa producción literaria y ensayística, se inicia en el cine de forma autodidacta influenciado en gran medida por Rosellini y el neorrealismo más descarnado. Pasolini, en su artículo *Osservazioni sul piano-sequenza*, ve en el cine la capacidad de mostrar la realidad sin interpretación, específicamente, en el plano-secuencia (el plano sin cortes). El proceso de captación de lo audiovisual es una captación del mundo real sin interpretación simbólica hasta que interviene el montaje, que equivale a interpretar el material audiovisual y que lo transforma en símbolo, en película (Pasolini, 16). El neorrealismo, según Pasolini, fue un acto de resistencia, que en su articulación hacía aún uso del lenguaje del cine anterior, lo que él llama en cuanto a la forma un “cine de prosa”, contrapuesto al “cine de poesía”. Este “cine de poesía” oculta, según Pasolini, a un “yo” cinematográfico bajo una mirada “subjettiva libre indirecta”, es decir, que el autor transluce dicho “yo” mediante su expresión cinematográfica (Pasolini, 41). Hay que tener en cuenta que en ensayos como *Empirismo Herético* (1972) defendería la imposibilidad de realizar un cine realista, y que esa sería una de las razones por las que el neorrealismo no se mantuvo vivo, ya que no era consciente de dichas limitaciones.

Para este estudio, se tomará *Accattone* (1961) de Pasolini, para esbozar los rasgos más característicos de esta visión “subjettiva libre real” de la que habla el cineasta. *Accattone* sigue a Vittorio (Franco Citti), que se apoda igual que el título del film, un proxeneta ocioso que vive de la explotación sexual de Maddalena (Silvana Corsini), que en los inicios de la película es arrestada por prostitución. Al perder su fuente de subsistencia, y siendo incapaz de integrarse en un trabajo común, Accattone sobrevive de la caridad ajena y del robo, incapaz de seducir completamente a Stella (Franca Pasut), una joven inocente a la que pretende explotar en las calles.

Aunque hay puntos en común que la asemejan al neorrealismo (uso de actores no profesionales, uso de localizaciones reales...), hay a su vez grandes rasgos diferenciadores. Primeramente, la mirada no es para nada testimonial, si no que se ha llegado a tildar de sacralizadora, ya que, sobre todo en la composición e iluminación de los planos en los que aparecen el mismo Accattone y los jóvenes del barrio del Pigneto, son tratados como representaciones pictóricas religiosas propias del Renacimiento italiano. Los jóvenes son retratados siempre de forma frontal como un santo de Piero della Francesca, y la luz, cuidada en extremo pese a ser en su mayoría de procedencia natural, eleva los personajes hasta el retrato

devocional, por los duros contrastes que provocan las sombras en los primeros planos. El *Ermen dich, mein Gott*, de J.S. Bach en escenas como en la que Accattone se enzarza en una reyerta con un vecino que lo increpa como criminal, eleva la violencia física a una trascendencia ritual. Este tipo de mirada casi mística sobre los personajes contrasta intensamente con la bajeza moral y social de los personajes, juego simbólico que se da en muchas ocasiones durante toda la película. El final de Accattone, muriendo poco después de cometer un robo, se asemeja a la pasión cristiana también mediante el uso de música de litúrgica.

La voluntad que se da durante todo el film de armonizar elementos tan aparentemente contrarios como lo socialmente repudiado y la pasión cristiana, es el producto de una visión conscientemente subjetiva proyectada sobre el paisaje verosímil de la realidad social de la Italia coetánea al autor.

## La Nouvelle Vague

La “nueva ola” francesa, nacida en 1950 aunque consolidada en los 60, se convirtió en un bastión rupturista con las convenciones clásicas del cine y estableció su centro neurálgico en *Cahiers du Cinema*. Gravemente descontentos con el llamado “cinéma de qualité” (término con el que se referían a las producciones de estudio de corte clásico) tomarían como referente las condiciones de producción y aproximación escenográfica del neorrealismo italiano y en los directores de Hollywood con más reconocimiento como autor (Alfred Hitchcock, Howard Hawks y Orson Welles). En línea con la reivindicación de la figura del autor, los directores representantes de este movimiento, todos estudiantes de cine y con una trayectoria dentro de la crítica, se reafirmarían en la realización de films de bajo coste de producción para evitar intrusiones ya sea de un aparato financiero como los estudios o de un guion que coartaba la libertad del director y los actores. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais y Claude Chabrol, entre otros, llevaron esta forma de producción justificados en el éxito del sistema de producción neorrealista, alabado por André Bazin (también parte de *Cahiers du Cinema*), (Marie, 17-20). El desmembramiento de las estructuras narrativas exposición-conflicto-desenlace que ya se daba en *Umberto D.* se lleva al extremo por parte de estos jóvenes directores, donde el tiempo narrativo se basa en la experiencia subjetiva del tiempo. El argumento, supeditado al personaje, resulta en muchas ocasiones irrelevante e inconcluso, ya que se primaba la exposición del interior del personaje (Marie, 44-47).

*À bout de souffle* (Al final de la escapada, 1960, Godard), pone al director por delante de la exposición argumental mediante el corte abrupto o *jump cut*, es decir, el cambio de plano

sin motivación narrativa para ello. En el paradigma cinematográfico de la época, donde la cámara y el montaje debía ser invisible, se usa el *jump cut* en mitad de conversaciones para pasar de una intervención a otra filmadas en el mismo plano, evidenciando la existencia de un montaje en lugar de ocultarlo. (Neupert, 213) También aparecen en la película mecanismos artificializadores como, la ruptura de la cuarta pared por parte del protagonista, que se dirige al espectador hablando a cámara. La aparición de un narrador omnisciente o de estructuras temporales subjetivas, como las de *Cleo de 5 à 7* (1962), de Agnès Vardà, acentuaban el papel autoral en el cine.

## **2. Estudio filmográfico**

### **Análisis de *Lazzaro Felice* (2018)**

#### **El marco social, las clases y el trasfondo neorrealista**

La estructura del film es bímembre, es decir, que se separa en dos partes diferenciadas por la muerte y resurrección del protagonista. Por tanto, al pasar años entre una parte y otra, se muestra la realidad social de dos momentos históricos. La primera parte del film, que describe la vida en Inviolata, es merecedora de muchas comparaciones con la tradición neorrealista. La puesta en escena de esta pequeña aldea ya refleja la jerarquía de dominación de en la que Lazzaro parece ocupar el último eslabón de forma unipersonal. Situada en el entorno rural italiano (del centro o sur de la península), Inviolata se caracteriza por dos zonas muy diferenciadas. Debajo de una pequeña colina viven los campesinos hacinados en un edificio comunal, donde todos duermen bajo el mismo techo en habitaciones atestadas de camas. Justo al lado se encuentran las plantaciones de tabaco en las que grandes y pequeños trabajan sin descanso para cumplir las exigentes cuotas impuestas por la marquesa Di Luna. Dicha marquesa, vive en una casa señorial en decadencia en lo alto de la mencionada colina, vigilando siempre a los campesinos en cautividad. Mueblería pesada, decoración propia de principios del siglo XX, signos de nobleza como escudos, cortinas, amplias escaleras y distintas obras religiosas, forman el espacio donde viven la señora y su hijo, todo ello suspendido en el tiempo, como aferrado a un mundo que ya no existe. La casa y todos los elementos en su interior parecen reflejar una jerarquía casi feudal en su aislamiento social y la ceguera moral en su aridez, contrastando con la vida natural del exterior de la aldea y con la comunidad social que forman los campesinos.

La calidad de vida de los campesinos depende exclusivamente de su capacidad para llegar a dichas cuotas, lo que resulta imposible debido a que se acumulan, por lo que prácticamente nunca reciben nada de la marquesa o de su comendador. La falta de recursos se observa en muchas de las escenas. En una de ellas, nada más comenzar la película, vemos cómo parecen compartir una bombilla entre varios de los compartimentos del edificio en el que viven, en otra en la que se celebra el compromiso de dos jóvenes, solo tienen un austero plato de aperitivos y una copa de vino que reparten entre todos y de la que Lazzaro no llega a beber una gota. Mientras tanto, la villa de la marquesa goza de todos los bienes que podían tener las viviendas acomodadas decimonónicas, entre los cuales abunda la comida de calidad y el tabaco (todo ello producto del trabajo de los campesinos). En la vestimenta vemos también esta dicotomía socioeconómica. Por un lado, los campesinos, de forma anacrónica, casi brechtiana, parecen vestir como sus homólogos de primera mitad del siglo XX: boinas y pañuelos en la cabeza, camisas sin mangas, pantalones y batas de trabajo, niños semidesnudos... Contrasta notablemente la forma de vestir de la marquesa y su hijo. La primera se caracteriza por trajes de dos piezas propio de una señora, y su hijo, enfatizando la anacronía y el extrañamiento, parece vestir con la ropa juvenil propia de los años 80: camisas de coloridos estampados, chupas de cuero, gominas en un pelo que parece teñido... La caracterización de los personajes parece dictada por una fuerte separación entre un pasado rural y un futuro “a la moda”.

El elenco que forma el campesinado, a excepción de algunos personajes centrales, está formado por actores no profesionales. Y no es que formen parte de una escenografía humana, si no que muchos de ellos intervienen de forma directa en la acción y en el diálogo, como es el caso del hijo de unos 3 o 4 años de Antonia, una de las campesinas también muy joven, o de los labriegos que se encargan de rendir cuentas al comendador de la marquesa.

Todos estos elementos siguen los preceptos del neorrealismo, ya no solo por el uso de actores no profesionales, parte fundamental, si no por la descripción casi documental de las labores que los campesinos realizan cada día. La forma en la que se describe este paradigma de explotación laboral descarnada está sustancialmente influenciada por la perspectiva neorrealista. Los campesinos aparecen de forma recurrente en planos de conjunto (planos generales que no muestran un paisaje geográfico, si no que representan un grupo de individuos, un “paisaje humano”) (Anexo 7) en los que en muchas ocasiones se agolpan muchos de ellos en las precarias habitaciones de la vivienda, con una sola fuente de luz. Muchas de las secuencias que describen el trabajo en los campos de cultivo de tabaco o cereal, de viveza documental en la sumisión de los campesinos en un trabajo donde solo cuentan con maquinaria rudimentaria bajo una iluminación natural de un sol inclemente, pero con ciertos matices idílicos en su quietud. En un momento dado, la trilladora, al comenzar a expulsar briznas de

maíz, crea una lluvia *sui generis* que cubre a los trabajadores, lo que invade la secuencia cotidiana de una abstracción pasoliniana. (Anexo 8). Estas dos vertientes, la poética pasoliniana y el realismo de Zavattinni corren en paralelo durante la primera mitad del metraje

La crítica social en gran parte de la obra de Alice Rohrwacher y, en especial en *Lazzaro felice* se da de forma implícita, es decir se muestra, no se trata abiertamente, aunque sí se encuentre prácticamente en cada una de las secuencias de su cine. En este aspecto hace presencia uno de los elementos que le ha valido a la película (y a gran parte de la filmografía de Rohrwacher), el adjetivo de “mágico”, acompañando al de “neorrealista” que hemos mostrado anteriormente. Aunque se tratará en profundidad en un apartado posterior, este aspecto supersticioso que marca la obra de la cineasta italiana se hace notar en el comentario social que se da en el film. Uno de los habitantes de la aldea, llamado Catirre, desentona entre la uniformidad de los habitantes. No lo vemos trabajar como hacen sus congéneres y lo vemos siempre vestido con una larga gabardina, algo poco práctico para el arduo trabajo manual. Y es que este personaje actúa entre la comunidad como una especie de guía espiritual, con arrebatos místicos. Habla en repetidas ocasiones de los lobos que rodean Inviolata, y menciona un “árbol maldito” cuando el marqués Tancredi desaparece al fingir su secuestro. En una de las secuencias en las que aparece Catirre, mientras los campesinos descansan después de una jornada de duro trabajo bajo la atenta mirada de la marquesa

Justo después, sopla, y conmina al resto de campesinos a soplar jocosamente. Y es que el soplido, junto con estos versos, es un gesto recurrente de los campesinos hacia los marqueses o el capataz. El breve poema (Anexo 1), que en un tono sarcástico se refiere a la marquesa como “serpiente venenosa”, se puede entender como una crítica a la clase dominante, cuyo éxito es pasajero y siempre a merced de la astucia de la clase dominada. El gesto de soplar hacia el capataz, cuando este no permite a la pareja de prometidos salir de Inviolata, o hacia el joven marqués, cuando este se acerca a ellos despectivamente con su caniche, es una forma de contestar a los poderosos sin utilizar la palabra, una forma de réplica ante las injusticias que los poderosos cometen hacia ellos. Es así hasta tal punto que, en las escenas mencionadas, en esta forma de soplar, el viento se levanta y parece “expulsar” a los que representan el estrato más alto de esta jerarquía de explotación, en la que Lazzaro, el protagonista, representa el extremo de dichas formas de control, siendo a su vez responsable de más tareas, si cabe, que el resto de los habitantes

A pesar de dicha explotación, la comunidad rural, mantiene una armonía casi primitiva en el desconocimiento de su naturaleza servil. Es en parte una romantización de la vida rural en este espacio detenido que representa Inviolata, que presenta en parte cierta estética propia

del cuento (el peligro acechante en el bosque, una marquesa abiertamente maligna y su caprichoso heredero, un desconocimiento total del exterior, etc). Emma Wilson advierte en su reseña sobre *La chimera* de la importancia que tiene el hecho de compartir el sueño en el mismo lugar, y en ocasiones el mismo lecho, en la filmografía de Rohrwacher. En este film, tal motivo se encuentra temprano en su metraje, en la escena en que las chicas, son despertadas por la serenata del novio de Mariagrazia, que las despierta a todas. Cuando Lazzaro enferma después de ser reprochado por Tancredi, se da una secuencia en la que se le busca con dificultad entre las diferentes habitaciones un lugar para dormir, asistiendo el espectador a un seguido de planos en los que destaca el sueño comunal de los campesinos. “Como dije antes, las comunidades y las familias son una preocupación constante para mí y debería serlo para todos. ¿Cómo poder estar todos juntos? ¿Como podemos hacer una contribución a nuestra memoria colectiva?” (Atehortúa, 170)

Todo cambia cuando en el ecuador del film, Inviolata es descubierta por las autoridades a razón de una llamada de la hija del capataz, prendada de Tancredi y angustiada por su desaparición. Los carabinieri que se encuentran con esta sociedad cautiva se sorprenden de la condición en la que sobreviven los campesinos, el hacinamiento, la explotación laboral y la necesidad de escolarización de los menores. Rápidamente los campesinos son llevados fuera de la villa hacia la sociedad en la que estos sufren para cruzar el río que creen encantado y que separa Inviolata del resto de la sociedad. Se hace evidente la subyugación no solo física hacia este sistema monárquico *sui generis*, sino también de la manipulación psicológica de la que son víctimas los campesinos.

Lazzaro, ausente en este proceso de relocalización de la comunidad campesina dado que se precipita por un peñasco, renace en una Inviolata desolada, deshabitada, invadida por la naturaleza. En las ruinas de la casa señorial, antes habitada por los marqueses, Lazzaro se encuentra con dos ladrones que desmantelan las riquezas que quedan. En línea con esa bonhomía sin límites que lo caracteriza, ayuda a los asaltantes a sustraer las riquezas de la casa. Desde entonces vemos como el protagonista, sin nadie en el mundo, realiza una travesía hacia la metrópolis, en la cual comenzamos a ver signos de modernidad. La torre de telecomunicaciones con la que se encuentra, que ya se veía años atrás desde Inviolata y era objeto de explicaciones fantásticas por parte de los campesinos, ahora se hace presente como un punto de entrada hacia el mundo contemporáneo, lo que marca significativamente el cambio de paradigma en el paisaje del film. En su llegada a la urbe, Lazzaro se va encontrando con diferentes grupos de migrantes a los que se une, en una clara analogía a dos fenómenos clave: el éxodo rural que se dio en la Italia del milagro económico entre los años 50 y 70, crisis migratoria propia del siglo XXI que se da desde el llamado “sur global” hacia los países más



desarrollados económicamente, teniendo en cuenta las diferentes etnicidades que se pueden ver en estos migrantes a los que sigue Lazzaro. Rohrwacher expone entonces una analogía entre estos dos movimientos migratorios, que unen a su vez pasado y presente “Con el tiempo, la obsesión con la inmigración en mi país se ha convertido en racismo. Por ello me ha parecido muy importante invertir esta relación en mis películas y mostrar a los propios italianos como extranjeros en su propio país” (Atehortúa, 165)

La sociedad moderna a la que llega Lazzaro no es tan diferente de la que se daba en Inviolata, ya que muestra una jerarquía de poder establecida con aún más persistencia incluso. Los migrantes son rápidamente afectados por una jerarquía económica que menosprecia su trabajo. Y es que Lazzaro se encuentra con un malogrado Nicola (el antiguo capataz de Inviolata), que ofrece trabajos de temporero y remunerados con salarios paupérrimos a los migrantes, que se ven obligados a aceptarlos por las duras condiciones económicas propias de la sociedad capitalista actual y por la ineficacia de los mecanismos de integración.

Otra prueba de ello es cuando el protagonista vuelve a encontrarse con un reducido grupo de antiguos habitantes de Inviolata, ahora convertidos en marginados por la sociedad contemporánea. Aunque malviven en un depósito abandonado en las afueras, muchos de ellos ya en edad procreta, aceptan la llegada de Lazzaro, sobre todo por influencia de Antonia, que reconoce lo milagroso de la vuelta de Lazzaro.

Aunque esta comunidad marginal tiene conciencia de su condición de víctimas por lo que entonces ya se conoce como “Il Grande enganno” (en referencia a su cautividad en Inviolata), estos no han recibido compensación ninguna, y se ven obligados a subsistir del poco beneficio que da la venta callejera de bienes robados de la casa de la marquesa Di Luna, conseguidos por los ladrones mencionados anteriormente, ahora parte de la comunidad. Gracias a los conocimientos del mundo natural del protagonista, Lazzaro se vuelve útil para la comunidad ya que es capaz de detectar vegetales comestibles entre el paisaje urbano de la periferia empobrecida, lo que revitaliza esta pequeña sociedad.

La conexión con el film de Vittorio De Sica, *Miracolo a Milano*, de 1951, es básica para entender esta parte del metraje. Protagonizada por Totó (Francesco Golisano), una especie de extraterrestre que poco después de llegar a la Tierra se ve huérfano de su madre adoptiva y arrojado a la ciudad sin ninguna forma de subsistir. La bondad extrema de este personaje enlaza con la de Lazzaro, aunque la película, de un aspecto más próximo a la comedia o a la fantasía, retrata su humildad con cierta intención caricaturesca. Aunque no se puede hablar de un film plenamente neorrealista, *Miracolo a Milano* no abandona en ningún instante la crítica social (está escrita en parte por Cesare Zavattini), ya que Totó organizará a las clases más bajas de la sociedad milanesa y construirá un pequeño pueblo de la nada en las periferias de Milán, en



contra de los intereses de la burguesía adinerada. Aunque Rohrwacher no reconoce de forma directa la influencia de la obra de De Sica, sí la sitúa como una de sus películas predilectas (BFI, n.f).

Dentro de esta sociedad, el diagrama de clases en esta segunda parte del film no se puede describir con la misma exactitud que la primera, ya que en este caso la jerarquía no se establece en base al poder de una pseudomonarquía, si no que resulta el producto de un sistema capitalista que conforma una clase marginal (los antiguos pobladores de Inviolata), una clase capitalista, representada principalmente por la banca, que cobra importancia en los últimos pasos de la película, y una clase media en las monjas de la iglesia, en la transeúnte que se acerca a los vendedores de antiguallas y en un Tancredi que, habiendo perdido toda su riqueza y estatus noble, culpa a la banca de su caída.

La clase marginal que retratan los inmigrantes de Inviolata se ve también en su caracterización, ya que, por ejemplo, Lazzaro sigue con su vestimenta campesina a excepción de una especie de chaqueta de cuero. El resto de personajes visten ropas que bien podrían ser despojos de la moda actual: grandes anoraks, pantalones tejanos deshilachados, gorros de lana... Incluso cuando se visten elegantes para asistir a la cena que les propone Tancredi, sus ropas siguen siendo humildes, desfasada, pretendiendo emular una clase a la que no pertenecen.

En cuanto a la representación estética de la ciudad, en términos de iluminación, el paso del campo a la ciudad es brusco, ya que pasamos de un sol inclemente que acosa a la vez que romantiza la vida de los campesinos a una nublada ciudad de luz grisácea y lluviosa, marcada por noches iluminadas por farolas de luz anaranjada en la noche. La propia iluminación interior adquiere un significado social ya que, especialmente en la ensoñación de Lazzaro durante la visita de Tancredi al contenedor que da cobijo a los inmigrantes de Inviolata, se hace notable el contraste entre las codiciadas bombillas en el campo y las bombillas de bajo consumo que da luz al mencionado depósito. Aunque también tiene que ver con las nociones simbólicas y líricas que tiene Alice Rohrwacher del cine, que se tratarán en la siguiente sección en cuanto a *Lazzaro felice*, la directora no difumina los límites entre lirismo y conciencia social: “Poetry can be politics,” Rohrwacher says of her film’s singular style, before hesitating. “No,” she corrects herself. “Poetry is politics! You can use the fairytale to be more universal in the political sense.” (Rohrwacher en *The Skinny*, 2019).

### Lo trascendente en Lazzaro

Como ocurre en la cinematografía de Pasolini, la mirada tras la cual observamos a Lazzaro en *Lazzaro Felice* es una mirada subjetiva que no pretende describir la psicología del

personaje, sino que desarrolla la mirada subjetiva de la autora sobre Lazzaro. Para representar la mirada del mundo que tiene, Rohrwacher crea un personaje desde el que desarrolla su reflexión social. Para realizar su discurso sobre el mundo actual, Rohrwacher ve necesario articular un discurso sobre el pasado (en especial el momento de la desaparición de la aparcería como práctica en Italia o *mezzadria*). Gracias a la figura de Lazzaro, Rohrwacher se permite realizar esos juicios políticos, ya que este no juzga nada ni a nadie, sino que corresponde a una mirada inocente en su máxima expresión: “Entonces entendí que esta era una historia que podía estar llena de juicios, porque comprendí que en este proceso histórico de migración hay responsabilidades sociales y políticas, y la única forma de contar una historia como esta era a través de un personaje que no tuviera ningún tipo de juicio en su mirada, que fuera como un bebé, ese es Lazzaro (158, Atehortúa). Sin embargo, más allá de una caracterización de pureza infantil, la película articula diversos mecanismos que hacen de Lazzaro no solo un testigo, sino una creación singular en el cine actual.

El rasgo más notable de Lazzaro es una infinita bondad. Tanto es así que se podría decir que roza la idiotez, teniendo en cuenta que es a su vez explotado tanto por la marquesa Di Luna como por sus homólogos en Inviolata. Lazzaro realiza las tareas que nadie desea hacer (lleva a su abuela en brazos a todos lados) y trabaja más de lo que se pudiera resistir, todo ello sin una sola queja, ya sea utilizado como mulo de carga por Nicola o ridiculizado por Antonia (en la escena en la que pide que traiga café a las trabajadoras, pero estas se olvidan y dejan plantado a Lazzaro cargado de vasos). Como ocurre constantemente durante el largometraje, Lazzaro cree ciegamente en las palabras de sus allegados, como si fuera incapaz de ver la maldad, de ahí que se deje utilizar por Tancredi cuando este planea su falso secuestro. Esta benevolencia, solo reconocida por Antonia después de la resurrección del protagonista, lo hace un personaje fuera del tiempo y de su contexto social. En términos de puesta en escena en cuanto al acercamiento al protagonista, Rohrwacher explica: “En Lazzaro Felice decidimos además no hacer uso de las máscaras del recuadro. Decidimos hacerla con un recuadro abierto. Con Hélène Louvart, la directora de fotografía, tomamos la decisión de no esconder nada, de dejar el cuadro tal y como es, sin hacerle correcciones. Lazzaro es un personaje que no tiene nada que ocultar, así que queríamos darle el mismo tratamiento a la imagen” (Atehortúa, 168). Ambos autores describen un proceso de creación de imágenes en el que el retrato frontal, sin utilización de máscaras (entiéndase como herramientas de corrección en la post-producción, como la corrección del color o a la modificación del encuadre de la imagen), es decir, de pretensión realista, para transmitir un discurso subjetivo.

En el primer plano de la película, vemos una escena nocturna en la que a lo lejos observamos a Lazzaro quieto, abstraído, al que llama uno de los campesinos, que le recrimina

que otra vez se ha quedado “atontado”. Hay convincentes razones para creer que más que una respuesta basada en la psicología, la encontraríamos en elementos relacionados con lo sobrenatural, con lo trascendente. Y es que hay varios indicios que hacen de Lazzaro un personaje fuera de la realidad material. Obviando el hecho de que resucita a la mitad del film, haciendo honor a su nombre (en la Biblia, Lázaro es el hombre a quien Jesús resucita en uno de sus milagros), solo una vez vemos a Lazzaro ingerir un alimento o bebida, no parece agotarse nunca de trabajar, ni se muestra ningún plano en que duerma (excepto cuando enferma, lo que se tratará más adelante), tampoco se menciona si tiene madre o padre, solo que tiene una abuela.

Las referencias cristianas son hasta cierto punto obvias, ya en el nombre de Lazzaro se encuentra la idea de la resurrección, y en el relato se pueden encontrar elementos icónicos de carácter bíblico como el retrato casi paradisiaco de la aldea como un paraíso primigenio y aunque el film ha sido descrito como una fábula por su directora, se podría decir que guarda alguna similitud con la parábola, en su reflexión moral y la descripción típica del protagonista. El paralelismo con el relato hagiográfico de San Francisco de Asís y el lobo de Gubbio es también una referencia clave, dado que, en un pueblo atemorizado por el exterior, y en específico por el lobo, Lazzaro parece guardar una relación a muchos niveles con este. Lazzaro, muerto durante años después de caer por un acantilado, resucita milagrosamente tras la aparición de un lobo. Antonia, durante su “éxodo” de Inviolata, le cuenta a su hijo la historia del viejo y el lobo (Anexo 2)

La historia es una derivación del relato de San Francisco con el lobo, pero en este caso se equiparan la figura del santo con el lobo, siendo ambos desvalidos. La figura del lobo en el film aparece en una secuencia anterior, cuando Tancredi y Lazzaro pasan tiempo juntos mientras el marqués se oculta en una cueva que le sirve de refugio ocasional al protagonista (un elemento cercano al ascetismo). En esta escena, los dos jóvenes aúllan llamando al lobo, intentando comunicarse con él, aunque el protagonista lo hace a duras penas. Más importante aún, al final del film, vemos como en el momento en que Lazzaro es apaleado por los clientes del banco, aparece por sorpresa un lobo, como testigo de su martirio, y éste sale corriendo, atravesando calles y carreteras, significando su alma. En el proceso de “santificación” de Lazzaro, vemos como al llegar a la ciudad y encontrarse con los inmigrantes de Inviolata, Antonia, que en la primera parte del film lo trataba con cierto desdén, se arrodilla ante el hecho de que Lazzaro mantenga la misma apariencia física que tenía años atrás en Inviolata (Anexo 11). Alice Rohrwacher expresa su perspectiva religiosa del siguiente modo: “Creo que, si un santo apareciera hoy con una llamada a otra forma de existir, si apareciera en nuestras vidas modernas, tal vez ni siquiera lo reconoceríamos o tal vez nos libraríamos de él, sin pensarlo”.

Las decisiones formales sustentan esta simbología religiosa. El ejemplo más notable es la referencia a *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Dreyer, en la secuencia en que, en un singularísimo primer plano de la cara de Lazzaro, los campesinos tocan su frente (como en un acto de veneración) cuando éste enferma gravemente (Anexo 9). Teniendo en cuenta que la película de Dreyer trata del juicio a Juana de Arco, y que es reconocida por el naturalismo desgarrador de los primeros planos a la actriz María Falconetti, que interpretó a la santa, la perspectiva santificadora de Lazzaro fue captada por una parte de la crítica. Otra referencia en lo formal a Dreyer, se da en el plano en que Lazzaro se sitúa encima de una colina, de la misma forma que lo hacía Johannes en *Ordet* (1955), personaje que cree ser Jesucristo. (Rodríguez, 125).

La directora de fotografía de *Lazzaro felice*, Helene Louvart, describe su acercamiento al personaje de la siguiente manera:

“Establecimos tres formas diferentes de filmar, y cada escena solo tenía una o dos de las tres formas de filmar. La primera fue una cámara cercana al hombro que sigue las acciones y los personajes de forma normal y sin ningún punto de vista particular: estamos con Lazzaro y con el grupo de personas, y estamos filmando «justo lo que está pasando frente a nosotros». La segunda es una cámara de pie, fija, panorámica o viajera donde nos acercamos a él, con una distancia focal más ajustada que solo encaja a Lazzaro en el grupo; o, incluso si está solo, está «desapegado» del contexto circundante. Generalmente en ángulo bajo. Él está, en cierto modo, «magnificado» por el entorno, es decir, por la forma de mirarlo. Luego, la tercera forma de filmar es una noción de punto de vista que se aleja claramente de la narración, con marcos más amplios y, con mayor frecuencia, en altura. Un poco como una «entidad» observando a Lazzaro” (AFC, 2018).

Se pueden entender estas tres formas de acercamiento como tres formas de narrar visualmente: la primera, cámara en mano, corresponde a los fragmentos que retratan la vida en comunidad de Inviolata, aparezca o no Lazzaro, algo de una fuerte voluntad documentalista (en la sección anterior se aborda esta perspectiva). La segunda correspondería a la gran variedad de primeros planos que se realizan casi exclusivamente a Lazzaro, en los que nos acercamos al rostro del personaje en la medida que podemos averiguar lo que siente o piensa. La tercera forma de grabar resulta mucho más alejada del personaje que las otras y que muestran los momentos menos densos argumentalmente, pero de mayor carga impresionista, emotiva.

Cuando hablamos de la relación de Lazzaro con una entidad, esta parece cobrar distintos significados a través de diferentes elementos. Hay que tener en cuenta la importancia del

mundo natural en el film, y no solo del lobo del relato franciscano. En la primera secuencia, en que Lazzaro es forzado a vigilar a las gallinas mientras que el resto de aldeanos celebran el compromiso de los jóvenes, Lazzaro se dirige a la luna al ver que no lo piensan sustituir en su guardia y le dice con expresión casi infantil “No me escuchan”. Esta relación con la luna culmina en la penúltima secuencia de la película, donde Lazzaro, profundamente afligido por haber sido ninguneado por Tancredi, al que cree su “medio hermano”, llora en soledad, siendo la luna el único testigo de esta dolorosa estampa. Sobre esta escena, hay otro elemento que destaca el papel de lo natural en la película, y es que cuando Lazzaro llora (Anexo 12), lo hace sobre un parterre de césped artificial y un árbol igual de sintético, naturaleza que nada tiene que ver con los campos y árboles bajo los que se cobijaba Lazzaro en Inviolata. En la escena anterior a ésta, justo después de ser despreciado por Tancredi, Lazzaro se ve atraído por la música litúrgica de una parroquia. Al entrar Lazzaro y el grupo de inmigrantes en la iglesia para escucharla mejor, son rápidamente increpados por una monja y expulsados del lugar. No obstante, la música del órgano, como si ésta prefiriera seguir al protagonista, abandona parroquia y sigue a los abatidos campesinos, lo que dignifica a los marginados. La secuencia hace de Lazzaro un santo ateo más parecido al burro protagonista en *Au hasard Balthazar* (1966), de Robert Bresson, alejado de cualquier organización o concepción de una creencia excluyente.

La ciudad es para Lazzaro un páramo, en el cual la flora se abre paso a duras penas entre las grietas del cemento o en los bordes de las vías de tren. La propia directora ha expresado en numerosas ocasiones su preocupación por la ecología. “È chiaro che se metto nei film delle tematiche che riguardano l’ambiente lo faccio da cittadina, non da regista. Lo faccio perché ho gli occhi aperti e non posso far finta di niente. Non riesco a raccontare una storia senza coinvolgere il mondo che mi sta attorno, che io vivo. Alla base delle guerre, delle migrazioni, di tantissimi conflitti c’è il dramma ecologico” (Sentieri Selvagi, 2024). Y es que muchas de las escenas en que se adopta este punto de vista alejado de la narración son las que muestran el sufrimiento de Lazzaro. Cuando el marqués involucra a Lazzaro en su secuestro, éste le recrimina al protagonista que lo abandona, a pesar de que el protagonista carga con gran parte del trabajo en Inviolata, se encuentra en línea con la naturaleza caprichosa del marqués. Que Tancredi, su *mezzo fratello*, le recrimine este tipo de cosas, provoca en Lazzaro una fuerte desazón. Tanto es así que el protagonista se recluye en sí mismo, quedándose petrificado (Anexo 10) en un solo lugar, igual que como lo encontramos en la primera escena del metraje. Además, el tiempo parece responder a la situación espiritual de Lazzaro, ya que empieza a llover copiosamente mientras este pasa este doloroso y quieto trance, lo que provoca la enfermedad de Lazzaro. En estos momentos de ausencia del personaje se muestra la

incapacidad de poder gestionar el egoísmo del mundo que le rodea. Al principio de la película, cuando aún estamos conociendo a Lazzaro, asistimos a la jornada de cosecha del tabaco en la que Lazzaro va de aquí para allá en ayuda de todos. Durante en esta secuencia, escuchamos como entre las matas de tabaco, se le llama en susurros, seguramente son los niños de la aldea, pretendiendo jugar, pero lleva a una escena de un subrayado onirismo lírico, en la que Lazzaro en su inocencia, busca la fuente de los susurros mientras sigue a los niños. Este tipo de escenas hacen de Lazzaro uno con la naturaleza, con el mundo primigenio que le rodea en esta Inviolata ideal. Lazzaro morirá en un lugar que no se parece en nada a este mundo natural, siendo linchado en el banco por los clientes, que confunden el tirachinas que le regala Tancredi en la primera parte del film con un arma (Anexo 13). Este final no se puede considerar menos que un martirio para un personaje cuya bonhomía es parte fundamental de su esencia. En el mundo de *Lazzaro Felice* (y quizá en el que vivimos a día de hoy), la sociedad no está preparada para la inocencia que define al personaje y se ve castigado por ello.

Para Rohrwacher, esta conexión perdida con el mundo natural que representa Lazzaro es análoga al abandono del Paraíso. Comparándolo con frescos como el de Massano, en los que se representa a Adán y Eva, el ser moderno ha perdido la conexión con lo que le rodea, con un paraíso que no se encuentra en el cielo, si no en la tierra que habitamos (BAFTA, 2024). La nostalgia por un idealizado mundo pre-mercantilizado se encarna, pues, en el Lazzaro de Rohrwacher. La perspectiva trascendental de *Lazzaro Felice*, no se articula únicamente en base a la simbología católica, sino también en la idea de una relación perdida con el mundo natural y una forma primigenia de ver al otro.

## **Análisis de *La chimera* (2023)**

### El pasado mitológico y la vorágine del capitalismo.

El último largometraje de ficción de Alice Rohrwacher, trata temas similares a los que trabaja en *Lazzaro Felice*, no obstante, la forma de abordarlos es totalmente distinta a su obra anterior. Como ya se explica en páginas anteriores, el materialismo y el sistema capitalista en general opuesto frontalmente a un pasado idealizado, considerado más humano, es un foco de atención fundamental en el acercamiento de la directora al mundo de sus películas. En *La chimera* el sistema materialista no se encuentra, en esta película, representado en unas clases dominadoras y dominantes, si no en la existencia de una ideología survivalista en la que el enriquecimiento es un motor individual. Los *tombaroli* que trata la película, corresponden a una práctica

criminal que se popularizó en los años 50 en Italia y que se dio durante un largo período, hasta que se comenzó a perseguir por parte de las autoridades entre los años 80 y 90. Se trata del saqueo organizado del abundante patrimonio cultural del que goza la península por bandas y organizaciones que llevaban sus botines al mercado negro. Normalmente robando tumbas etruscas (de ahí el nombre de *tombaroli*), famosas por los ajuares funerarios que contenían, muchos habitantes en las zonas rurales empobrecidas de la Toscana, Umbria o el Lacio se sustentaban gracias a esta práctica. Así lo explica el fenómeno de los *tombaroli* la directora en una entrevista: “Entendí que, aunque ellos se vieran como depredadores, ladrones, subversivos, y a contracorriente, en realidad eran los hijos sanos de un sistema enfermo, de un mundo materialista que ya no cree en nada y que, por lo tanto, abre la posibilidad a entrar en estas tumbas; a robar, porque todo se ha convertido en mercancía para comprar y vender” (El Diario, 2024).

La forma de abordar estos grupos criminales en el film responde a dos voluntades por parte de la directora. Primeramente, una visión romántica del ladrón, ya que los *tombaroli* son retratados como una banda alternativa, heterogénea, que buscan escapar de un sistema laboral que solo se recompensa con la degradación física (en la escena en la que Arthur vuelve con sus antiguos compañeros, éstos lo persuaden mostrándoles la decrepitud física de un campesino). Con la riqueza suficiente para subsistir y pagar sus vicios, se consideran seres libres, sin ataduras, viajando de un lugar a otro en busca de objetivos. Sobre todo, durante la primera mitad del film, vemos las “expediciones” de los *tombaroli* como si fuera una aventura romántica, atravesando bosques y campos o bebiéndose sus ganancias.

Por otro lado, paralelamente a esta romantización, sobresale una perspectiva mucho más distanciada sobre los *tombaroli*, brechtiana, ridiculizando en gran medida la perspectiva heroica que tienen sobre sí mismos. Así describe Walter Benjamin los presupuestos distanciadores del teatro de Brecht: “Su forma básica es la del shock, con que las diversas y bien recortadas situaciones se encuentran unas con otras. Las canciones, los carteles, las convenciones gestuales enfrentan a una situación con otra. Así surgen intervalos que contribuyen a destruir la ilusión del público. Paralizan su tendencia a la proyección sentimental.” (Benjamin, 7, 1966). Es posible encontrar en el film diversos recursos artificializados, condensados en la escena que precede a un montaje que mostrará las peripecias de éstos *tombaroli*. Aparece en primera instancia un cartel teatral, con las caras de los integrantes de la banda mientras que los *tombaroli* beben y disfrutan de sus ganancias en un bar costero. Justo después, asistimos a una pieza musical (Anexo 3) a la que los mismos personajes también atienden. Entonces, el espectador, así como los personajes, escuchan una

crítica a sí mismos, incluso adelantando acontecimientos que todavía no han ocurrido en el transcurso de la obra, como su desgraciado final (Anexo 14). La canción acaba con el siguiente estribillo “Así que con esta situación ¿Cómo vamos a juzgarlos? El *tombarolo* es solo una gota en el mar”. Como se puede ver, la canción elabora una crítica sobre los propios *tombaroli*, considerándolos, como explica la directora, en uno de productos del sistema capitalista. Y no son solo los elementos puramente brechtianos los que hacen tomar distancia del relato para favorecer la distancia crítica, si no que este distanciamiento se también a través de técnicas puramente cinematográficas que tienen mucho que ver con las irreverencias de la *Nouvelle Vague*. Sobre todo, en la primera mitad del film, encontramos muchos usos del montaje que banalizan las vicisitudes de los *tombaroli*: abundan los cortes por salto, la paralización del plano por completo o la aceleración del metraje para su comicidad (es notable durante la persecución por parte de la policía, recordando a los *Keystone cops*, los policías en comedias de principios de siglo). El distanciamiento por medio de recursos desnaturalizadores se daban en la *Nouvelle Vague* como reivindicación del director como figura autorial, en *La chimera* el motivo es la crítica hacia la banda de *tombaroli*. La directora explica de forma muy ilustrativa, que su acercamiento a antiguos grupos de saqueadores (conoció a algunos en persona según cuenta) le produjo cierta ternura, dado que se veían a sí mismos como “heroes de la noche”, a pesar de ser a ojos de Rohrwacher “engranajes” del mismo sistema al que evitan. (D’A, 2024)

Spartaco, la compradora de arte, aunque claramente es el personaje más adinerado del film (el nombre del personaje hace una referencia sarcástica al film de Stanley Kubrick), pero no se opone tanto a la banda, y de eso se da cuenta Arthur, el protagonista, que bajo su punto de vista se nos muestra, en el último tercio del film, una secuencia en la cual tanto Spartaco como los *tombaroli* se ladran como si fueran perros cuando discuten sobre la venta del busto robado. (Anexo 16) Una forma clara de cómo el materialismo, además de crear jerarquías, es también una fuerza animalizadora dentro del ser humano.

En otra posición moral e ideológica distinta se encuentra Italia, inmigrante (aunque no se menciona directamente, se interpreta por su acento, por sus menciones a plantas originarias de Brasil y en un momento dado habla algo de portugués) que vive en casa de Flora. Italia parece ser engañada por Flora, que la admite como estudiante de canto, aunque más bien la utiliza como criada, como mencionan las hijas de la señora. La faceta *naive* del personaje perdura hasta que vemos que es Italia la que se aprovecha de Flora, ya que ésta esconde a sus hijos en el piso superior de la casa, al cual Flora no puede llegar por sus dolencias. Italia se posicionará estrictamente en contra de la forma de vida *tombaroli* ya que ésta sí que tiene en



consideración la vida espiritual (se habla de este aspecto en el siguiente apartado). Por esta razón Italia se apartará de los saqueadores, y ocupará una estación abandonada junto con sus hijos. Lo hace ya que, desde su postura inocente, llega a cuestionarse la naturaleza de lo público cuando, en un paseo con Flora y Arthur, llegan a dicha estación y pregunta a Flora si lo público es de “todos o de nadie”. Con un grupo de mujeres, restaurarán la estación haciendo de ella un hogar, organizando una especie de comuna matriarcal. La película refuerza la idea de triunfo en este alejamiento de la sociedad materialista, en lo práctico y en lo ideológico, cuando se advierte el contraste entre la primera vez que vemos a Italia y cuando la vemos por primera vez al mando de dicha sociedad alternativa. En el primer encuentro vemos como Italia desmonta una silla para alimentar el fuego de casa de Flora. En cambio, cuando la vemos comandando esta comuna la vemos arreglando una silla, como parte de la restauración del lugar para hacerlo habitable.

#### Arthur, antihéroe entre la superficie y el subsuelo

En *La chimera* damos con un protagonista que desde el principio en tensión entre dos mundos: uno superficial, propio de los *tombaroli* y otro marcado por un pasado doble, el que conforman el pasado que le une a Beniamina, su novia fallecida, y un pasado mucho más lejano, ligada a la idealización de un pasado espiritual en la cultura etrusca. El propio título juega simbólicamente con este significado ambiguo: por un lado, la quimera como la fantasía inalcanzable, la de encontrar a Beniamina, por otro lado, el don del protagonista, que le tormenta y a su vez glorifica entre los *tombaroli*. Arthur tiene una relación más compleja con los artefactos, o el “mundo de las almas” (en terminología del film), que el resto de sus compañeros. Primeramente, por su capacidad sensorial, casi mística, de detectar las tumbas etruscas. Hay referencias considerables al estado liminal, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, en el que se encuentra Arthur. El póster principal de la película (Anexo 15), muestra un Arthur colgado, en clara referencia a la carta del tarot de “El Colgado”, a la que se atribuye un estado de suspensión. Dentro del film las referencias son varias. Por un lado, Italia señala con curiosidad que algunos árboles de alrededor de donde vive Arthur parecen personas enterradas boca abajo, con las piernas en la superficie. De la misma manera, cuando Arthur nota la existencia de una tumba, se invierte la imagen en el eje vertical, dejando el suelo en la parte superior y el cielo en la inferior y haciendo notar al espectador los momentos de trascendencia que vive el protagonista (Anexo 18). El momento más significativo en este aspecto, es el que muestra a los *tombaroli* en su hallazgo más significativo, cuando dan con lo que parece un santuario enterrado, donde encuentran una escultura intacta de lo que parece ser una deidad etrusca (Anexo 17). Arthur, se ve aturdido por ella (quizá por su cierta similitud

con el aspecto de Beniamina). Los *tombaroli*, casi como procedimiento habitual, seccionan la cabeza de la estatua, lo que parece enfurecer a Arthur, sin razón aparente, aunque este momento marca un antes y un después en la forma de ver el legado etrusco y sus connotaciones espirituales. En la escena en que discuten con Spartaco el precio del busto arrancado de la escultura, Arthur decidirá tirarlo por la borda del barco en que se encuentran, ya que éste, recordando lo que menciona Italia en la escena en que la banda encuentran el santuario, “hay cosas que no están hechas para los ojos de los hombres, si no de las almas”. Poco después se nos muestra a Arthur mientras se encuentra con lo que parecen proyecciones de los muertos, como si le persiguieran, preguntándole si ha visto el ajuar que había en sus tumbas. Además, Rohrwacher toma decisiones técnicas que refuerzan esta oscilación entre el mundo de los vivos y los muertos. Beniamina se nos aparece en secuencias de tiempo suspendido, fuera de la cronología de la trama, con una proporción de imagen distinta a la habitual en el film (la película esta filmada en su mayoría por una relación de aspecto o formato con una proporción de 1.66:1 o una proporción de 1.85:1, mientras que estas escenas de limbo, se dan en una proporción de imagen de 1.33:1). Además, destacan en el uso de este tipo de secuencias, los bordes desiguales, y en ocasiones incluso con filamentos que sobresalen de los límites de la imagen. Esto se debe a que, en ocasiones, la manipulación del celuloide mientras se rueda, hace que los bordes del mismo se desgajen y muestren imágenes con barras negras desiguales. Rohrwacher, consciente de ello, pretende dotar a algunas de estas secuencias en suspenso, de una imprecisión casi arcaica, ya que se daba con asiduidad en el cine mudo a principios del siglo XX. Al margen de las secuencias en las que aparece Beniamina, la directora hace uso del movimiento panorámico (es decir, el movimiento sobre el eje horizontal de la cámara o “paneo”) para introducir elementos irreales. La escena en la que se encuentra estos “fantasmas”, está formada por distintos paneos en los que se nos muestra un extremo y otro del pasillo del vagón de tren, y que permite introducir estas apariciones mientras el rostro apabullado de Arthur (también se dan este tipo de movimientos panorámicos en *Lazzaro Felice*, cuando el lobo aparece súbitamente en el banco, por ejemplo). Poco después de esta secuencia, mientras Arthur huye despavorido del tren ante esta situación, se nos vuelve a introducir, por medio de este tipo de movimiento de cámara, al cantante “brechtiano” que habíamos visto anteriormente, algo inverosímil, ya que no se ve anteriormente en el tren y no tiene sentido encontrarlo en el vagón de tren. Seguidamente canta una especie de moralina, en la que se propone una visión espiritual de las cosas, en lugar de una perspectiva materialista (Anexo 4). Por tanto, el movimiento panorámico, sirve le sirve a Rohrwacher tanto para introducir elementos fantásticos como para mostrarnos segmentos artificializadores de la narración. “Sucedee que, para mí, entre la imaginación y la realidad, no hay una separación. [...] Para mí

la imaginación no es un parque de atracciones. Por el contrario, para mí las imágenes son como una catedral, un lugar de reflexión que puede revelarnos algo más sobre la realidad” (Atehortúa, 169).

Otra gran referencia es la literatura clásica y sus mitos, ya que el argumento muestra paralelismos con el relato de Orfeo. En las *Geórgicas*, Orfeo viaja al inframundo para rescatar de la muerte a su amada. La incursión de Arthur en tumbas refiere a este viaje al inframundo, más aún teniendo en cuenta que en su último trabajo Arthur acaba reencontrándose con Beniamina, la Eurídice en cuestión (se da a entender que el protagonista muere sepultado, ya que va acompañado de una banda de *tombaroli* rivales que desean deshacerse de él). Otro símbolo clásico que remite a la literatura clásica no es otro que el hilo rojo que se va deshilachando del vestido de Beniamina en las secuencias de tiempo suspendido en las que ésta aparece. La relación el relato de *Las Heroides*, en las que Tesco sigue el hilo que Ariadna deja en el laberinto para que el héroe la encuentre es el mismo que vemos al final, gracias al cual Arthur vuelve hacia Beniamina, aunque sea muriendo. Volviendo a la cultura etrusca, la directora afirma “For the Etruscans, the priest was the person who was able to identify the future by watching the flight of birds. So I started filming them at first without rhyme or reason, but then, I understood that these birds knew Arthur’s destiny.[...] So that’s why it’s a crescendo of birds—[why] there are more and more birds.”. (Slant, 2024). La aparición de aves, que se da a lo largo de toda la película, cobran importancia sobre todo en las mencionadas escenas de tiempo suspendido, pero especialmente en la última secuencia, en la que vemos palomas mirando a Arthur, cuando éste duda si entrará o no en la que será también su tumba.

### **3. Conclusión**

La etiqueta de “neorrealismo mágico”, usada por gran parte de la crítica al referirse al cine de Alice Rohrwacher, es una simplificación de la variedad de elementos distintivos que presenta la directora en sus películas, en específico, en *Lazzaro Felice* y *La chimera*, los dos largometrajes más reconocidos de la filmografía de Rohrwacher. A pesar de que tiene considerables similitudes con el neorrealismo italiano, como su vocación esencialmente crítica y la pretensión realista mediante el rodaje en exteriores o el uso de actores no profesionales, la cinematografía de Rohrwacher no parece acotarse a los limitados preceptos del movimiento que nació en la Italia de posguerra, ya que articula su crítica bajo otros preceptos más complejos, los cuales se han desarrollado durante este estudio. El término “mágico” es impreciso cuanto menos, y parece más influenciado por la similitud con la literatura de Gabriel García Márquez que por un examen detenido de los films. Teniendo en cuenta que hay varios directores de talla que producen obras de calado realista y social (Ken Loach o Pietro Marcello) o que incluso lo difuminan con lo fantástico o lo insólito (Apichatpong Weerasetakul, Carlos Reygadas o Lucrecia Martel), el término “neorrealismo mágico”, no responde a una caracterización precisa, sino a un término generalista que pretende categorizar una perspectiva autoral concreta en una tendencia de forma similar a lo que se hizo con la *Nouvelle Vague* o el neorrealismo italiano.

### **Anexo**

1. *Che ti credevi, serpe avvelenata? Che io non avessi il controveleno? Un ceccane che m'abbia morsicato non mi sia medicato col suo pelo e non ti riuscì ad avermi finocchiato per ricopermi gli occhi col tuo velo. Hai rigirato tanto il tuo taleno, ma sei rimasta con le mani piene di vento.*

¿Qué te creías, serpiente venenosa? ¿Que no podría encontrar el antídoto? Siempre he encontrado la cura en el pelo del perro que me mordió. Solo intentas engatusarme, y ocultar con tu velo que ya no tienes talento y que todo lo que posees se lo lleva el viento.

2. *Déjame contarte una historia, la historia del lobo. Un lobo muy viejo se había vuelto inútil. No podía cazar más animales salvajes y entonces fue excluido de la manada. Y el viejo lobo se acercó a las casas para robar animales: gallinas, ovejas... Él tenía hambre. Los aldeanos intentaron matarlo de todas las formas posibles, pero no lo conseguían. Ellos se quedaban haciendo guardia todas las noches. Montaron trampas, redes... pero era como invisible. Había un rumor de que un Santo sabía conversar con los animales, que ellos lo entendían. Y entonces lo llamaron. El Santo aceptó hablar con el lobo para pedir una tregua. Entonces fue a buscarlo. El Santo caminó mucho tiempo. Caminó y caminó, y entonces llegó el invierno. El Santo tenía frío y hambre, y el lobo no aparecía. Él no sabía que el lobo tenía hambre también. Entonces el Santo cayó exhausto en la nieve, y entonces el lobo lo encontró. El lobo se acercó, afiló sus garras, y preparó los dientes, listo para devorarlo, pero de pronto olió algo que nunca había olido y se detuvo. Lo olfateó de arriba abajo ¿Qué era ese olor? Era el aroma de un hombre bueno.*
3. *Amici, adesso vi cantiamo una storia finita male per i protagonisti, che però, mentre la vivevano, hanno messo dentro le loro speranze, la loro abilità, il maledetto bisogno, la voglia di scombinare il destino. E via con la prima ottava:*

*C'è uno straniero, alto e affascinante,  
forze dell'Inghilterra o dell'Irlanda.  
Per le sue doti di raddomante  
è il vero pezzo forte di una banda.*

*Lui dell'archeologia fu spasimante,  
non la sposò, e ora contrabbanda  
quel che scavando danno i sottosuoli  
a lui, ai suoi amici, gli altri tombaroli.  
Il rapporto con i sottosuoli  
son sette in tutto e fanno i tombaroli.*

*Qualcuno fa il tombarolo per realizzare l'antico sogno collettivo dei campagnoli poveri: trovare un tesoro, un passaporto sepolto per fuoriuscire dalla povertà. Qualche altro, invece, è soltanto vittima della brama di ricchezze che affligge l'umanità si arriva, in questi casi, Facilmente alla scelleratezza.*

*Non tutti son capaci di affrontare  
la legge, il buio, le anime dei morti.  
C'è chi, solo al pensiero, sta a tremare,  
e chi, per le avventure, ha i passaporti.*

*È un carosello di notti a svegliare,  
di fuga attraversando boschi e orti.  
E vita allo sbaraglio nell'ebbrezza  
e sogno di riscatto e di ricchezza.*

*Poveri tombaroli, marioli per lo Stato,  
cercavano un lavoro ben pagato.  
Pensateci, miei cari che cosa legge  
chi sfrutta il tuo lavoro lo protegge.*

*In questa situazione, cosa vuoi giudicare?  
Il tombarolo è una goccia nel mare.  
In questa situazione, cosa vuoi giudicare ?  
Il tombarolo è una goccia nel mare...  
Ah, goccia nel mare.*

Amigos, ahora les cantamos una historia que terminó mal para sus protagonistas, aunque, mientras la vivían, pusieron en ella sus esperanzas, su habilidad, la maldita necesidad, las ganas de desbaratar el destino. Y vamos con la primera octava:

Era un extranjero alto y fascinante  
quizá de Inglaterra o de Irlanda.  
Por sus dotes de rabdomante  
es el verdadero líder de una banda

Estaba enamorado de la arqueología,  
no la desposó, y ahora trafica  
de todo lo que la tierra ofrece cuando cavan  
él y sus amigos los *tombaroli*  
Tiene una relación con el subsuelo  
él y sus amigos los *tombaroli*

Algunos lo hacen para realizar el antiguo sueño colectivo de los campesinos pobres: encontrar un tesoro, un pasaporte enterrado para huir de la pobreza. Otros, en cambio, son solo víctimas de la codicia de riquezas que aflige a la humanidad, y en esos casos se llega, fácilmente, a la infamia

No todos son capaces de enfrentar  
la ley, la oscuridad las almas de los muertos.  
Algunos tiemblan solo de pensarlo,  
otros que para la aventura ya tienen pasaporte

Es un carrusel de noches sin descansar,  
de fugas cruzando bosques y huertos.  
Es una vida de caos y embriaguez,  
es un sueño de redención y riqueza.

Pobres *tombaroli*, buscados por el Estado,  
buscaban un trabajo bien pagado  
Pensad amigos míos lo que hace la ley,  
a quien explota tu trabajo le protege

En esta situación ¿Qué quieres juzgar?  
El *tombarolo* es una gota en el mar  
En esta situación ¿Qué quieres juzgar?  
El *tombarolo* es una gota en el mar  
Ah, una gota en el mar

4. *Nell'anima del mondo c'è vita, morte e amore.  
Molto mistero e in fondo la gioia e il dolore.  
Ma se gli umani stessero come gli uccelli in volo,  
se brama non avessero, che del denaro solo.*

*Sarebbero più armonici, tra l'estasi e l'arcano,  
non alienati cronici dal sacro e dal profano,  
né disgraziati afflitti dall'utile immediato  
dall'ansia dei profitti che tutto ha soffocato.*

*Mentre si concludeva la grande transazione  
nello straniero ardeva come una ribellione.  
Però non fu capito, lo presero per pazzo,  
per un rimbacillito, e fecero schiamazzo.*

*Gli insulti si sprecarono, le grida e lo stupore,  
però non lo toccarono, con tutto quel clamore.  
Quel che gli è balenato è una vita più piena.  
Col cuore alimentato da una più ricca vena.*

*Cercava di volare, non ressero le ali.  
Rimase a terra coi suoi vecchi mali.  
Perciò volle tornare dopo aver tanto errato.  
Ma trovò tutto quanto ormai cambiato.  
Ah, troppo cambiato.*

En el alma del mundo, hay vida, muerte, amor  
mucho misterio y, en el fondo, alegría y dolor.  
Pero si el humano fuera como los pájaros en vuelo  
Si tuvieran más deseos que el dinero.

Serían más armoniosos entre el éxtasis y lo arcano,  
no alienados crónicos de lo sagrado y lo profano  
ni desgraciados atrapados por la utilidad inmediata  
por el ansia de ganancias que todo ha sofocado

Mientras se concluía la gran transacción  
en el extranjero ardía algo como una rebelión.  
Pero no lo entendieron, lo tomaron por loco,  
por un tonto y armaron alboroto

Llovieron los insultos, los gritos y el estupor  
pero no lo tocaron, a pesar de aquel clamor.  
Lo que pasó por su mente fue una vida más plena,  
con el corazón alimentado por una más rica vena

Intentó volar, pero sus alas no resistieron.  
Cayó al suelo con sus viejas heridas.  
Por eso quiso volver después de tanto errar,  
pero encontró que todo había cambiado  
Ah, demasiado cambiado

## 5. Resumen del argumento de *Lazzaro Felice*

Lazzaro (Adriano Tardiolo), un joven campesino de marcada inocencia que vive en la aldea aislada de la Inviolata junto con una comunidad campesina explotada por la marquesa Di Luna (Nicoletta Brashci) en el cultivo del tabaco. Lazzaro parece vivir sólo para servir a sus congéneres, realizando cualquier tarea que se le encomienda sin ningún reparo. Sin embargo, encontrará en Tancredi (Luca Chikovani), hijo de la marquesa, una especie de compañero, y colaborará bajo su demanda en un fingido rapto del heredero de la Inviolata, planeado por el mismo, con el pretexto de castigar a la cacica por sus prácticas. Sin embargo, producto de una fuerte desavenencia entre Tancredi y Lazzaro, el último enfermará gravemente y perderá el contacto con Tancredi, escondido en los alrededores de la aldea para mantener la pantomima. Al reponerse, el protagonista, irá en busca de Tancredi, coincidiendo con la llegada de las autoridades a La Inviolata, que revelará a los campesinos su condición ilegal de esclavos por parte de la marquesa y serán llevados hacia la ciudad para ser incorporados a la sociedad. Sin embargo, Lazzaro se cae fatalmente por un barranco mientras busca a Tancredi.

En la segunda parte del film, Lazzaro despierta años después, justo debajo del peñasco desde donde se precipitó. Parece no haberle afectado de ninguna forma la caída, ni tampoco el paso del tiempo. Confundido por ver una Inviolata desierta, se dirigirá hacia la ciudad con las indicaciones de unos ladrones que desvalijan la antigua propiedad de la marquesa. Lazzaro realiza una larga travesía hasta llegar a la ciudad, junto con otros migrantes, y se encontrará con el comendador de la ya abandonada Inviolata, que lo desdeñará debido a la imposible apariencia, aún joven, de Lazzaro. Sin embargo, sí será reconocido por Antonia (Alba Rohrwacher), una habitante de la Inviolata en su juventud, ahora ya en su madurez, que comprende la naturaleza milagrosa de lo ocurrido al protagonista. Será acogido entonces por la pequeña sociedad que han creado algunos de los campesinos que sobreviven a “Il Grande inganno” (El gran engaño, en relación a su existencia en cautividad) junto con los ladrones que se encontró anteriormente Lazzaro. Esta comuna sobrevive pobremente gracias a la estafa y la venta ambulante de antigüedades. No obstante, gracias a Lazzaro encontrarán una nueva forma de sobrevivir, ya que éste es capaz de encontrar diferentes plantas comestibles, que podrán consumir y vender, en los alrededores del terreno urbano que les rodea.

Poco después, en la ciudad, Lazzaro se reencuentra casualmente con Tancredi (Tomasso Ragno), rozando la cincuentena y caído en desgracia. El marqués pasa el tiempo en bares y divirtiéndose haciendo perder el tiempo a constructores con proyectos que, debido a su condición noble, creen que puede llevarlos a cabo, aunque ya no tiene medios para ellos. Al visitar la pequeña comunidad a las afueras de la ciudad Tancredi los invitará a todos a comer, algo que ilusiona a los habitantes de la pequeña comuna, ya que nunca recibieron consideración de poderosos. Sin embargo, al dirigirse a la comida, los aldeanos entenderán que fueron invitados por el cruel divertimento del marqués, que culpa a la banca de su situación. Lazzaro, creyendo la disputa de Tancredi con las entidades financieras que le arrebataron sus bienes, se dirigirá al banco para reclamar que el marqués recupere la propiedad de la Inviolata. No obstante, los clientes lo confunden con un atracador que pretende robar al banco, y por ello lo linchan y muere.

## **6. Resumen del argumento de *La chimera***

Arthur (Josh O'Connor) es un *tombador*, un asaltador de tumbas y patrimonio cultural, práctica ilegal que obtuvo su máxima popularidad entre los años 1970 y 1980 en Italia.

Después de cumplir una condena por lo que parece ser este tipo de crimen, Arthur vuelve a la villa en la que se encuentra el resto de su banda, pero ya no quiere saber nada de sus antiguos compañeros *tombador* y tampoco de su forma de ganar dinero. Se dirige a la villa para encontrarse con Flora (Isabella Rossellini), una mujer mayor y madre de Beniamina (Yile Yara Vianello), la novia fallecida de Arthur. En la gran finca de Flora vive Italia (Carol Duarte), una inmigrante a la cual Flora enseña canto, aunque ésta la trata como sirvienta, atendiendo a la señora y cuidando la hacienda, antigua y maltrecha. Después de un encuentro con Italia, Arthur se da cuenta que faltan los artefactos que guardaba en su escondite y culpa rápidamente a sus excompañeros de banda, pero descubre que éstos le estaban guardando el botín para que no se lo requisaran las autoridades después de haber sido detenidos. Sus compañeros seducen a Arthur para que vuelva a trabajar con ellos, teniendo en cuenta que tiene una deuda con una traficante de arte, Spartaco (Alba Rohrwacher). Poco después, gracias al indicio de un pueblerino, los *tombador* ya reunidos de nuevo encuentran una nueva tumba etrusca, ya que Arthur es capaz de utilizar la rabadomancia, una técnica usada en la antigüedad para buscar agua y distintos elementos bajo el suelo con ayuda de una rama bifurcada. Dada la especial sensibilidad de Arthur hacia la detección de tumbas etruscas, la banda vuelve a la actividad y consigue hacerse con varios artefactos. También vemos como Italia, no trabaja para Flora para



aprender a cantar, si no para dar cobijo a sus dos hijos, escondiéndolos en la enorme casa, Al descubrir este secreto Arthur parece congeniar con Italia. De forma casual, Arthur encuentra una tumba intacta mientras festeja con los *tombaroli*, sin embargo, Italia queda horrorizada ante el hecho de que Arthur sea capaz de asaltar las tumbas de los muertos, y le recrimina que Beniamina estaría gravemente molesta por ello. Pero una de las integrantes de la banda le revela que Beniamina está muerta, algo que Arthur lleva ocultando a Flora durante toda la historia. En el interior de la tumba, que se revela un santuario, se encuentra una estatua en perfecto estado que parece representar una diosa. Arthur, debido su proximidad en lo místico hacia la cultura antigua riñe con sus compañeros al seccionar la cabeza de la estatua para poder extraerla por partes, pero solo podrán llevarse la cabeza ya que caen en la trampa de otra banda, que se lleva el resto de la escultura haciéndose pasar por la policía.

Esta escultura acabará en una subasta privada regida por Spartaco (Alba Rohrwacher) y los *tombaroli* se dirigen a la misma para extorsionar a la traficante y que adquiera la cabeza por un alto valor. Pero Arthur, quizá impelido por su recuerdo de Beniamina o por una reencontrada conexión mística con el pasado, se niega a dársela a Spartaco y la lanza al fondo de un lago afirmando que “No fue hecha para los ojos del hombre”. Esto acaba con las pretensiones de riqueza del resto de los *tombaroli* que desdeñan a Arthur por ello, y que acosado por las proyecciones de los muertos de los que ha robado sus tumbas, abandona a los *tombaroli* de forma definitiva.

Expulsado de la banda, Arthur se reúne otra vez con Italia, que ha formado una pequeña comunidad de mujeres ocupando una estación abandonada, y ésta propone a Arthur quedarse y vivir con ellas, pero el protagonista, resignado, vuelve a trabajar como zahorí, en este caso para otra banda de *tombaroli*. Al entrar en otra tumba para asaltarla, la abertura se cierra y queda fatalmente atrapado, pero un hilo que conecta con la superficie lo lleva a reunirse finalmente con Beniamina en la muerte.

7.



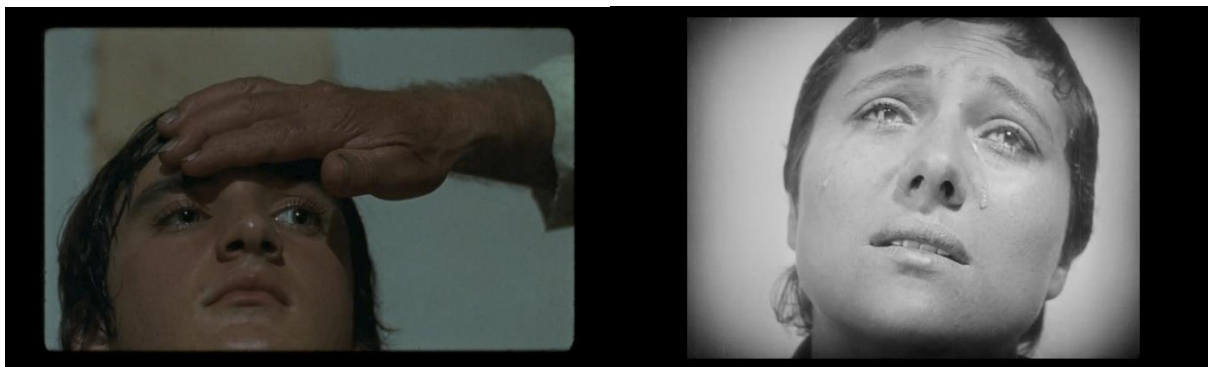
Plano de conjunto de los habitantes de Inviolata.

8.



Una niña campesina de Inviolata bajo la trilladora.

9.



Lazzaro enfermo, dolido por el reproche de Tancredi (izq.)  
y Juana de Arco, justo antes de ser torturada (der.).

10.



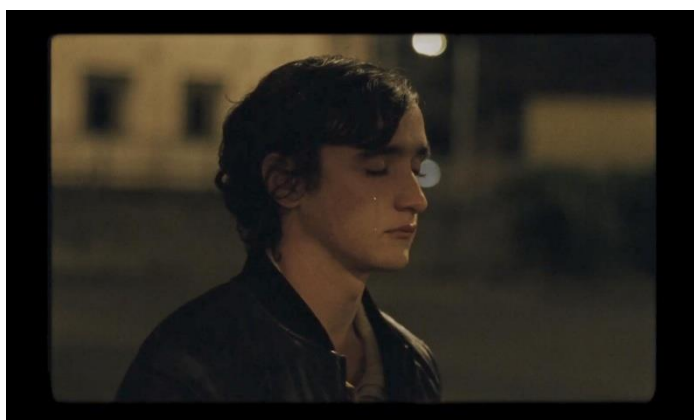
Lazzaro absorto, desde lejos.

11.



Antonia, ya mayor, de rodillas ante la vuelta de Lazzaro.

12.



Lazzaro llorando

13.



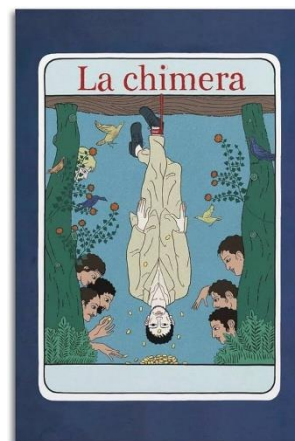
Lazzaro, muerto después de ser apalizado.

14.



El cantante que narra y juzga las peripecias de los *tombaroli*.

15.



Póster promocional de *La chimera*.

16.



Los *tombaroli* ladrando, animalizados.

17.



Arthur, turbado al ver la figura del santuario.

18.



Tres planos en los que aparece Arthur notando una tumba donde puede haber objetos de valor. Siempre invirtiendo su figura.



## **Bibliografía**

*Alice Rohrwacher* | BFI. (s. f.). <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time/all-voters/alice-rohrwacher>

*Alice Rohrwacher on Happy as Lazzaro - The Skinny*. (s. f.).  
<https://www.theskinny.co.uk/film/interviews/alice-rohrwacher-on-happy-as-lazzaro-poetry-is-politics>

Angelucci, P. (2024, 10 mayo). *BellariaFF - Vedere l'invisibile. Intervista ad Alice Rohrwacher*. SentieriSelvaggi. [https://www.sentieriselvaggi.it/bellariaff-vedere-linvisibile-intervista-ad-alice-rohrwacher/?utm\\_source=](https://www.sentieriselvaggi.it/bellariaff-vedere-linvisibile-intervista-ad-alice-rohrwacher/?utm_source=)

Atehortúa Arteaga, J. (2020). *Los cines por venir* (Primera Edición). Editorial Planeta Colombiana S.A.

BAFTA. (2024, 29 de junio). *Alice Rohrwacher | BAFTA Screenwriters' Lecture Series* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/J2FaLTpxTlg>

Benjamin, W. (1966). *Brecht: Ensayos y conversaciones* (M. Rein, Trad.). ARCA.

Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós Iberica.

Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. BLUME.

D'A – Festival de Cinema de Barcelona. (2024, 30 de abril). *Alice Rohrwacher | Diálogo (VOSE) | D'A 2024* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/HL6Dovtan78>

Castedo, J. (2000). *Las cien mejores películas del siglo XX*. Ediciones Jaguar.

Louvard, H. (2018, 14 mayo). *La directrice de la photographie Hélène Louvard, AFC, parle de son travail sur «Lazzaro felice», d'Alice Rohrwacher – Afcinema*. Afcinema.  
<https://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Helene-Louvard-AFC-parle-de-son-travail-sur-Lazzaro-felice-d-Alice-Rohrwacher.html?lang=fr>

Marie, M. (2012). *La nouvelle vague: una escuela artística* (A. Martorell Linares, Trad.). Alianza Editorial.

Neupert, R. (2007). *A history of the french New Wave cinema* (2.<sup>a</sup> ed.). Wisconsin studies in film.

Pasolini, P. P. (1980). *Observations on the Long Take*. MIT Press, 13.

Rodríguez Hage, T. (2021). *Lazzaro Felice, el héroe santo de Alice Rohrwacher*. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 19, 123-158.

- Ruiz, M. R. (2005). *El neorrealismo en el cine italiano: de Visconti a Fellini*. Euiinsa. Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
- Shaffer, M. (2024, 28 marzo). *Alice Rohrwacher and Josh O'Connor on «La Chimera»*. Slant Magazine. <https://www.slantmagazine.com/film/alice-rohrwacher-josh-oconnor-interview-la-chimera/>
- Wilson, E. (2024). Alice Rohrwacher's Cinema of Poetry. *Film Quarterly*, 77(4).  
<https://filmquarterly.org/2024/05/28/alice-rohrwachers-cinema-of-poetry/>
- Zubiaur Carreño, F. J. (1999). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. EUNSA.
- Zurro, J. (2024, 9 abril). Alice Rohrwacher: «El fascismo es una consecuencia del machismo». *ElDiario.es*. [https://www.eldiario.es/cultura/cine/alice-rohrwacher-fascismo-consecuenciamachismo\\_1\\_11275533.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/alice-rohrwacher-fascismo-consecuenciamachismo_1_11275533.html)

## **Obras citadas**

*Alessandrini, Goffredo. Luciano Serra, pilota. 1938.*

*Antonioni, Michelangelo. Gente del Po. 1947.*

*Blasetti, Alessandro. 1860. 1934.*

*Bresson, Robert. Au hasard Balthazar. 1966.*

*Dreyer, Carl Theodor. La Passion de Jeanne d'Arc. 1928.*

*Dreyer, Carl Theodor. Ordet. 1955.*

*Eisenstein, Sergei. Stachka, 1924; Bronenósets Potemkin, 1925.*

*Fellini, Federico. La strada. 1954.*

*Gallone, Carmine. Scipione l'Africano. 1937.*

*Godard, Jean-Luc. À bout de souffle. 1960.*

*Kubrick, Stanley. Spartacus. 1960.*

*Pasolini, Pier Paolo. Accattone. 1961.*

*Righelli, Gennaro. La canzone dell'amore. 1930.*

*Rohrwacher, Alice. Lazzaro felice. 2018.*

*Rohrwacher, Alice. La chimera. 2023.*

*Rossellini, Roberto. Roma, città aperta. 1945.*

*Varda, Agnès. Cléo de 5 à 7. 1962.*

*Vértov, Dziga. Chelovek s kinoapparatom. 1929.*

*Visconti, Luchino. Ossessione. 1943.*

*Wegener, Paul y Carl Boese. Der Golem. 1920.*

*Wiene, Robert. Das Cabinet des Dr. Caligari. 1920.*