

Natàlia Rodríguez Inda

Universitat de Barcelona
 rodriguezindanatalia@gmail.com
 ORCID: 0000-0001-6784-5700

Recepción: 14 de septiembre de 2020
 Aceptación: 19 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 58-66

*El cine como filosofía: una lectura de
 Lazzaro Felice desde María Zambrano*
*El cinema com a filosofia: una lectura
 de Lazzaro Felice des de María
 Zambrano*
*Cinema as philosophy: a reading of
 Lazzaro Felice from María Zambrano's
 perspective*

Resumen

El presente artículo pretende realizar una lectura del llamado realismo mágico en el cine, concretamente en la película *Lazzaro felice* (Alice Rohrwacher, 2018), a partir de la obra de María Zambrano. En primer lugar, se intentará erigir lo cinematográfico como filosofía, sobrepasando lo que la tradición ha establecido como pensamiento. Posteriormente, se pasará a la interpretación de dicha película y del mismo realismo mágico a partir de las nociones zambranianas de piedad y de la relación entre el ser y el no ser en la poesía.

Palabras clave

Zambrano, cine, realismo mágico, *Lazzaro felice*.

Resum

L'article que presentem vol fer una lectura de l'anomenat realisme màgic al cinema, concretament en la pel·lícula *Lazzaro felice* (Alice Rohrwacher, 2018), a partir de l'obra de María Zambrano. En primer lloc, s'intentarà erigir el cinematogràfic com a filosofia, sobrepasant el que la tradició ha establert com a pensament. Posteriorment, es passarà a la interpretació d'aquesta pel·lícula i del mateix realisme màgic a partir de les nocions zambranianes de pietat i de la relació entre el ser i el no ser en la poesia.

Paraules clau

Zambrano, cinema, realisme màgic, *Lazzaro felice*.

Abstract

This article is a reading of magic realism in cinema, specifically in the film *Lazzaro Felice* (Alice Rohrwacher, 2018), based on María Zambrano's work. In the first place, an attempt will be made to erect cinema as a philosophy, going beyond what tradition has established as thought. Then, we will go on to the interpretation of this film and magic realism based on Zambranian notions of piety and the relationship between being and not being.

Keywords

Zambrano, cinema, magic realism, *Lazzaro Felice*.

Consideraciones previas: el cine como filosofía

Diversos autores han trabajado la idea del cine como filosofía; entre ellos, Alain Badiou afirma que «el cine es una situación filosófica»,¹ le atribuye a este una nueva forma de síntesis —no llevada a cabo por la filosofía tradicional—, dado que el cine establece nuevas relaciones entre apariencia y realidad, entre una cosa y su doble y entre lo virtual y lo actual. Asimismo, Gilles Deleuze, a quien Badiou lee atentamente, asegura que «el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento».² Lo cinematográfico, pues,

1. Badiou, Alain, «El cine como experimentación filosófica», en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2004, pág. 53.

2. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984, pág. 12.

constituye una forma de pensamiento que, como veremos, y como declara el mismo Deleuze, se diferencia del resto de las artes.³ En la misma línea, las preguntas que se plantearán en este apartado son: ¿es el lenguaje cinematográfico un nuevo *locus* para la filosofía? y ¿es el cine una forma de filosofía?

En 1971 Stanley Cavell publica *El mundo visto*, obra en la que afirma que el cine procura un espacio donde se exhibe la realidad de lo que es, mediante «una sucesión de proyecciones automáticas del mundo».⁴ Una crítica plausible a tal afirmación es que la cámara, pese a que capta lo que tiene delante, parece que nunca va a captar lo que el mundo es sin un ojo detrás que establezca qué aparece y qué no en escena mediante la fijación de un encuadre y no otro. Incluso en las primeras películas que realizaron los hermanos Lumière, donde no hay movimiento de cámara ni cambios de plano, se encuadra una escena y no otra: se decide qué aparece a partir de lo que el director quiere mostrar.⁵ Pensar que la cámara por sí misma muestra cómo es el mundo gracias a una serie de «proyecciones automáticas» es creer que podemos situarnos siempre en una condición de puros espectadores pasivos. Y así afirma Cavell que el cine «mantiene la presencia del mundo al aceptar nuestra ausencia en él».⁶ A mi entender, la caída en este realismo ingenuo no queda justificada en el análisis del hecho cinematográfico, ya que si algo muestra el cine es que no puede darse una ausencia completa, siempre será una «ausencia-presente»: una ausencia que decide qué debe aparecer y que llama al espectador a situarse en un lugar u otro, a mirar una cosa y no otra, al tiempo que insta a mirar de una manera concreta aquello que se mira. En otras palabras, la subjetividad de quien realiza el filme configura las imágenes en signos.⁷ Dichos signos re-presentan el referente —nos lo presentan de nuevo— en un gesto de transformación subjetiva. Sin embargo, Cavell proporciona unas concepciones interesantes en torno a lo cinematográfico: lo presenta como un modo de creación filosófica. Colige, a grandes rasgos, que cualquier elemento que nos permita cuestionar nuestra existencia es ya filosofía. Y tal como señala Javier Ruiz Moscardó, quien ha estudiado en profundidad la obra del autor:

El resultado de este cambio de perspectiva expande el restringido concepto de filosofía hacia un campo más amplio de prácticas y disciplinas, pues todo aquello capaz de compartir motivación y objetivos con aquélla será digno de considerarse, cuando menos, potencialmente filosófico. Tales prácticas devendrán, en síntesis, en algo similar a una filosofía por otros medios. Y cierto tipo de cine será uno de los mejores candidatos al título.⁸

Si consideramos la filosofía como un manejar conceptos en un espacio propio y cerrado, no cabe duda de que no puede sobrepasar sus autoimpuestos límites. Ahora bien, si consideramos la filosofía como respuesta frente al asombro inicial, como la problematización de lo dado y como la pregunta por excelencia, podemos considerar como filosofía otros modos de configurar tales cuestiones. Entonces,

3. «El cine no se confunde con las otras artes». *Ibidem*, pág. 88.

4. Cavell, Stanley, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*. Córdoba: UCOPress, 2017, pág. 109.

5. En este sentido, cabe destacar la idea de Arthur C. Danto que Àngel Quintana resume así: «El cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes». Cf. Quintana, Àngel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003, pág. 63.

6. Cavell, Stanley, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, op. cit., pág. 52.

7. Quintana, À., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, op. cit., pág. 125.

8. Ruiz Moscardó, Javier, «El matrimonio entre el cine y la filosofía: apuntes sobre la metafísica de Stanley Cavell», *Diánoia*, vol. 64, núm. 82, mayo-octubre 2019, pág. 179.

9. Badiou, Alain, «El cine como experimentación filosófica», *op. cit.*, pág. 72.

10. Platón, *Teeteto*, 155d1-4.

11. Pruzzo Moyano, Camila, «El optimismo de Michael Haneke», *Revista Séptimo Arte*, 17/10/2015. Disponible en: www.r7a.cl/article/el-optimismo-de-michael-haneke/.

12. Ruiz Moscardó, Javier, «El matrimonio entre el cine y la filosofía: apuntes sobre la metafísica de Stanley Cavell», *op. cit.*, pág. 185.

¿qué diferencia al cine del resto de las artes y lo aproxima a la filosofía al mismo tiempo? Volviendo a Badiou y su análisis sobre el cine, encontramos la siguiente afirmación:

[Cine y filosofía] tienen en común la idea de que es necesario partir de lo que hay, partir de lo real, un real que no está ausente del pensamiento. Contrariamente, tal vez, a las otras artes, que parten de la pureza de sus propias historias; contrariamente a la ciencia, que parte de sus propios axiomas y de su propia transparencia matemática, el cine y la filosofía parten de lo que es impuro. Parten de opiniones, de las imágenes, de las prácticas, de las singularidades, de la experiencia humana.⁹

Se le puede reprochar a Badiou que no siempre la filosofía parte de la experiencia y de lo concreto. De hecho, autores como Zambrano y Unamuno, entre otros, han denunciado la falta de proximidad a la vida que se percibe en amplios sectores de la tradición filosófica occidental. No obstante, cine y filosofía son presentados por Badiou como aquellas disciplinas que dirigen la atención a la experiencia humana, pensando y exponiendo las situaciones y conflictos inherentes a ella.

Queda justificado hablar de la filosofía como sujeta a la singularidad si nos lleva a pensar en el momento inicial que provoca el conocimiento. El asombro del que habla Zambrano aludiendo a Aristóteles en el segundo libro de la *Metafísica* también es tratado por Platón como el momento naciente del pensamiento: «experimentar eso que llamamos la admiración es muy característico del filósofo. Éste y no otro, efectivamente, es el origen de la filosofía».¹⁰ Del mismo modo que el filósofo, el cineasta —no cualquier cineasta, no cualquier tipo de cine— quiere mostrar un mundo que despierta en él admiración, planteando cuestiones acerca de lo que le rodea. Michael Haneke, quien afirma que el cine debe ofrecer preguntas y no respuestas, al ser preguntado por sus películas responde que el sentirse afectado por una situación es lo que le lleva a la reflexión.¹¹ Parece, entonces, que no es necesario tensar en exceso el concepto de filosofía para concluir que el cine proporciona un espacio en el que poder dar salida a algunos elementos considerados estrictamente filosóficos.

El análisis de Cavell no se limita a lo que el cine expresa; también se centra en la recepción del espectador: «[el cine] hace aparecer el mundo con un *aspecto* que nos obliga a ajustar nuestra *atención* de un modo filosóficamente relevante [...] [y] el espectador responde de una manera que lo obliga a replantearse su modo de ser».¹² Es en ese instante, en el que el espectador se replantea su modo de ser, cuando lo humano se pone en cuestión; hecho que, como se ha visto más arriba, es para Cavell lo que define a la filosofía. En ese momento se da la reflexión que nos lleva al ámbito de lo filosófico. Así pues, Cavell entiende la filosofía como aquello que hace nacer una autorreflexión que, a su vez, es producida por la contemplación de algo

que despierta en nosotros, necesariamente, el replantearnos nuestro modo de ser.

Jack Mulhall reformula las nociones asentadas por Cavell y pretende establecer que el cine es una suerte de «filosofía en acción»,¹³ es decir, que no se trata de tomar el cine como un medio de expresión de una filosofía en concreto, sino de concebirlo como una filosofía en sí misma, trocando la escritura o el pensamiento puro por lo cinematográfico. El lenguaje particular del cine se torna, pues, en expresión de un tipo de pensamiento filosófico que va más allá de lo que la tradición ha considerado propiamente como filosofía, y en él se vuelcan y cuestionan las normas que hasta ahora se han considerado pertenecientes en exclusiva a una forma concreta del pensar.

El realismo mágico y la metáfora

En el apartado anterior se ha pretendido mostrar que el cine es, en sí mismo, filosofía. Siguiendo la misma idea, ahora se intentará mostrar la relevancia de la metáfora en el realismo mágico y la posible relación de este con la poesía.

¿Qué es el realismo mágico cinematográfico? Voy a tomar el concepto de género que Rick Altman incluye entre cuatro posibles significados del vocablo: «el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas».¹⁴ Si el género se caracteriza por poseer un contorno marcado gracias a su estructura, a su sintaxis, ¿cuál es la estructura del realismo mágico? Tanto en la literatura como en el cine, se caracteriza por contar una historia en un contexto realista, pero incluyendo elementos mágicos o fantásticos sin que ello sorprenda a los personajes y sin que esas situaciones mágicas vayan acompañadas de explicación alguna: lo real y lo imaginario se dan la mano en este género. En otras palabras: las situaciones mágicas pasan a formar parte de la historia como reales. El contexto en que se sitúa la narración debe ser real en cuanto que cotidiano: esto es sumamente importante para no confundirlo con el cine fantástico. Los mecanismos narrativos del realismo mágico llevan al espectador a un mundo que definiríamos como real y cotidiano, y en el que a la vez se introducen elementos mágicos que confieren a la historia un mayor nivel de profundidad: las situaciones fantásticas suelen poder leerse como metáforas. Si más arriba hemos visto que las imágenes del cine se tornan signos, la metáfora aquí se convierte en «signo del signo»: la imagen cinematográfica es un signo y a la vez el referente de la metáfora entendida como signo. Lo que la realidad no permite descubrir se presenta en forma de metáfora capaz de captar lo que es y lo que no es, es decir, de abarcar las diferentes dimensiones de lo real.

Con todo lo visto parece que estamos muy cerca, en este género cinematográfico, de lo que Zambrano le atribuye a la poesía cuando arguye:

13. *Ibidem*, pág. 177.

14. Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000, pág. 35.

15. Zambrano, María, *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 22.

16. Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992, pág. 106.

17. *Ibidem*, pág. 108.

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás.¹⁵

La unidad que logra el poeta, en tanto que muestra el ser y el no ser, es la unidad de todas las cosas. El realismo mágico, a través de la metáfora, llega también al no ser. Mostrar el no ser (no visible), incluyéndolo en el ser (visible), haciendo que aparezca entre lo que es, resulta ser el recurso narrativo del realismo mágico por excelencia. Y es precisamente a través de la metáfora, núcleo fundamental de la poesía, donde el no ser encuentra lugar en el ser, donde se muestra la realidad completa que engloba lo que es, lo que no es y lo que es a medias o está por llegar a ser. De la misma manera que el pensar solo puede llegar al ser, el realismo solo llega a lo que es en cuanto que muestra lo que es visible sin más. Si bien se debe poetizar el pensamiento para abarcar una realidad más rica, el realismo, al incluir elementos mágicos, capta también lo que no es o es a medias: no se agota en lo que meramente es. Este paralelismo que se acaba de señalar entre pensamiento y poesía, y realismo y realismo mágico, descansa en el uso o no uso de la metáfora; el empleo de esta representa la acción de vitalizar el lenguaje —también el cinematográfico—, de acercarlo a la vida en su realidad radical. La metáfora es una representación de algo que no puede ser expuesto de forma directa, ya que roza lo inefable de aquellas realidades que no se prestan a ser visibles. La metáfora, por tanto, permite mostrar lo indecible. Pero ¿cómo se dice lo indecible a través de la metáfora? La respuesta a esta pregunta la podemos encontrar atendiendo a las palabras de Chantal Maillard, que resume la idea de Philip Wheelwright del siguiente modo: «[e]l carácter principal de la metáfora [...] podría sintetizarse en dos puntos: la novedad y la multiplicidad. Es mediante la reunión —yuxtaposición— de distintos elementos como mejor podemos dar a entender el carácter pluridimensional de lo real».¹⁶ Un poco más adelante afirma también que «[l]a similitud [en la metáfora] apunta a la destrucción del objeto real. Ambos objetos se fluidifican, pierden sus límites reales para adquirir los caracteres de lo imaginativo».¹⁷ Por tanto, tenemos, por un lado, la capacidad de la metáfora de exponer lo pluridimensional de la realidad y, por otro lado, la destrucción de los objetos que participan en la creación de la metáfora dando lugar a un tercer objeto de carácter irreal. Ambas acciones se llevan a cabo al yuxtaponer dos objetos y tienen como resultado algo que no estaba en el interior ni de uno ni del otro.

Análisis de *Lazzaro felice* a partir de la obra de María Zambrano

r8. En: www.youtube.com/watch?v=aJXEnvjhAtU.

Lo que propongo aquí es analizar una película enmarcada en el realismo mágico, concretamente *Lazzaro felice*, y ver cómo podemos encontrar algunos planteamientos de Zambrano en ella; no porque la directora y guionista haya querido transmitir en su obra el pensamiento de Zambrano, sino porque la película en sí misma expresa un tipo de filosofía muy cercana a lo que en su momento planteó la malagueña. De este modo, algunas de las obras de Zambrano ayudarán a extraer el contenido filosófico del filme.

La película de Alice Rohrwacher, por sus elementos fantásticos situados en una realidad que resulta cotidiana, queda enmarcada dentro del realismo mágico. El filme también posee algunas características que evocan ciertas peculiaridades del neorrealismo italiano, pero con tintes contemporáneos.

La historia recoge la vida de Lazzaro, un joven que vive en el campo junto con otros campesinos en un estado de esclavitud: no cobran por su trabajo y siempre están endeudados con la marquesa Alfonsina de Luna. Lo característico del personaje central es su bondad, de la que todos los demás se aprovechan. En una entrevista con *Días de cine*, la directora afirmó que Lazzaro «es el “bueno” que aparece siempre en la historia de la literatura y el cine [...], es el espejo de lo que no somos, pero podríamos ser».¹⁸ Lazzaro recuerda al personaje creado por Dostoievski en *El idiota* o a Totó, el niño en el que se centra la película *Miracolo a Milano* (*Milagro en Milán*), de Vittorio De Sica: bondades encarnadas e incomprendidas por el resto.

La película narra las vicisitudes que atraviesan dichos personajes al trabajar para una marquesa que los mantiene engañados y alejados del mundo moderno. Y no solo la marquesa ejerce un poder sobre las vidas de los campesinos: estos, a su vez, se aprovechan de Lazzaro y de su bondad. Pese a ello, el protagonista es feliz (de ahí el título, *Lazzaro, feliz*), ya que su bondad viene acompañada de ignorancia. Todo cambia cuando llega la marquesa acompañada de su hijo, Tancredi, quien rápidamente conecta con Lazzaro.

La metáfora se utiliza de forma recurrente durante *Lazzaro felice*, sobre todo a partir de la segunda parte. La penúltima escena de la película muestra cómo los personajes acompañados por Lazzaro entran en una iglesia al escuchar la música que sale de ella. Una vez dentro, la música se detiene y los echan. Cuando el músico quiere seguir tocando el órgano se extraña al comprobar que no suena música. Con la cámara en movimiento saliendo de la iglesia, una de las monjas dice: «¡La música se va!», y Lazzaro y los demás se dan cuenta de que la música los ha seguido. Este elemento mágico se introduce en el relato sin ir acompañado de ningún tipo de explicación, tampoco vemos signo alguno de perplejidad por parte de los

19. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2014, pág. 149.

protagonistas; de esta manera se normaliza la presencia de dicho elemento dentro del discurrir narrativo.

La directora encuentra en la metáfora del lobo un recurso narrativo para expresar la condición humana. El lobo salva a Lazzaro, a quien el espectador podía considerar muerto a medio metraje: lo resucita, lo despierta de la muerte. Introduciendo la idea de *homo homini lupus* de Plauto, la película da cuenta de ello mediante la presencia de un lobo que, como se ha dicho, salva a Lazzaro. Sin embargo, en la última escena del filme, en la ulterior expresión bondadosa del personaje, el lobo aparece para dejarle morir. Aunque con la resurrección se podría pensar que la directora y guionista quería dar un mensaje de esperanza, con la caída final de Lazzaro a manos del hombre, bajo la mirada atenta del lobo, queda desvanecida esta idea. Una vez muerto Lazzaro, el lobo abandona la escena.

En un momento dado, Tancredi le dice al muchacho que quizá son medio hermanos, pero unas escenas después le echa en cara que lo deja solo. El protagonista se entristece hasta el punto de llegar a un estado febril y, poco después, afectado por la fiebre, cae por un acantilado. Parece que Lazzaro ha muerto. Mientras esto pasa, la policía llega a la casa de la marquesa y libera a los campesinos-esclavos. Antonia, una de las jóvenes que vive con él, narra una historia sobre un lobo y un santo al que el lobo no se come porque nota el aroma de «un hombre bueno». Lazzaro despierta gracias a un lobo que se le acerca y lo olfatea sin atacarlo —no sorprende que Alice Rohrwacher haya escogido ese nombre para su personaje: Lázaros de Betania aparece en el Nuevo Testamento resucitado por Jesús—. La historia continúa como si todo siguiera igual. No obstante, alguna cosa sí ha cambiado: el estado febril de Lazzaro ha desaparecido; necesitaba morir y renacer para volver a su ser completo. El protagonista resucita y vuelve de entre los muertos, desciende a los «ínferos», a la oscuridad, donde nacen las raíces de lo humano: «Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio. Allá en los “profundos”, en los ínferos el corazón vela, se desvela, se reenciende a sí mismo».¹⁹ Lazzaro despierta, «reenciendido», y encuentra una verdad esencial y velada, representada en la película por la luz cegadora del sol que le ilumina inundando todo el encuadre.

Al llegar a casa, encuentra un lugar abandonado, como si hiciera años que nadie vive allí. El tiempo ha pasado, pero no para Lazzaro, que sigue físicamente igual. El protagonista va a buscar a sus antiguos amigos a la ciudad y los encuentra considerablemente envejecidos; podemos pensar que han pasado unos veinte años. El tiempo se ha fracturado para Lazzaro, no para los demás. En un primer momento, todos se sorprenden de que Lazzaro no haya cambiado, sin embargo, no se hace ninguna otra referencia a este tema. Lazzaro no cuestiona ni juzga su entorno ni a los que lo habitan: él no se pregunta cómo ni por qué los demás han envejecido.

En mi opinión, podemos ver en Lazzaro una representación del ejercicio de la piedad zambraniana, tal y como la autora la entiende en «Para una historia de la Piedad». La piedad es el «género supremo de los sentimientos amorosos o positivos»,²⁰ que permite, para Zambrano, abrazar «lo otro» y adentrarse de otra forma en la realidad y moverse en ella, porque piedad es comprensión de lo otro, conocimiento de lo real. «Lo otro» es todo aquello que escapa del orden impuesto por la razón; entre otras cosas, el sentimiento. Y es que el sentimiento primero, el que engloba a todos los demás, es precisamente la piedad, herramienta que sirve para comunicarse con la otredad, para sentirse en comunidad con «lo otro». Lazzaro encuentra esa comunidad en dos formas antagónicas de relación, tanto en sus compañeros como en Tancredi: los primeros se aprovechan de él para realizar las tareas más arduas y el segundo saca partido de un ser humano entregado al otro, haciéndole creer que son «medio hermanos».

Además, Lazzaro no solo trata con otros sino también con la naturaleza: habla con la Luna —al inicio del filme— y se comunica de forma muy sutil con el lobo. Recordemos que piedad es «saber tratar con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros»,²¹ sin pretender transformar a ese otro en un semejante, es decir, que el trato debe mantenerse con lo otro en cuanto que otro. Piedad es, por consiguiente, el modo fundamental del ser humano para comprender los distintos planos del ser, planos de lo inefable.

Badiou expone, en relación con «lo otro», que «el cine es un nuevo pensamiento de lo otro, una nueva manera de hacer existir lo otro [...]. El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro, de tal manera que[,] si la filosofía es el pensamiento de lo otro, como dice Platón, entonces hay una relación entre la filosofía y el cine».²² Tal afirmación nos lleva a pensar que mediante la aproximación a lo otro el cine pasa a ser el medio por el cual conocemos los diversos planos de lo real. Sin embargo, Badiou se refiere a conocer culturas o sociedades diferentes a la nuestra.²³ Recogiendo esta cita del filósofo francés, mi intención es ir más lejos y reiterar la suficiencia del medio cinematográfico para mostrar esa pluralidad que define la unidad de lo real.

Lazzaro es la personificación de la piedad en cuanto que nos permite conocer «lo otro» y, sobre todo, el modo de relacionarse con ello. Ese «saber tratar» es la nota característica de Lazzaro, que no emite juicios de valor y no intenta convertir en semejante al otro para poder entenderlo. Lazzaro reparte su bondad a todos por igual y en las mismas condiciones. Trata del mismo modo a los granjeros, al hijo de la marquesa, a la Luna o al lobo. A partir de la determinación de «lo otro» como otro, de esa su diferencia sustancial, se emprende el camino para comprenderlo: no hay un intento de romper con la otredad creando una identificación artificial; tampoco se desdeña ningún plano de lo real. Podemos utilizar las palabras de

20. Zambrano, María, «Para una historia de la Piedad», en *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Endymion, 1996, pág. 125.

21. *Ibidem*, pág. 127.

22. Badiou, Alain, «El cine como experimentación filosófica», *op. cit.*, pág. 56.

23. «Hay actualmente situaciones enteras que sólo conocemos mediante el cine. Tomen el caso de Irán. ¿Qué sabríamos de Irán sin Kiarostami?». *Idem*.

24. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, págs. 181-182.

25. Zambrano, María, «Para una historia de la Piedad», *op. cit.*, pág. 128.

26. *Ibidem*, pág. 123.

27. Zambrano, María, «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, Mercedes (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 301.

Zambrano para entender a Lazzaro y su relación con lo real: «la multiplicidad, antes de establecerse como tal, se unifica, en equilibrio, sin que se borre ni se sumerja ninguna de las realidades que la integran. Pues que nada de lo que como real llega al corazón humano debe ser anulado ni mandado fuera o dejado a la puerta; nada real debe ser humillado».²⁴ No se trata de homogeneizar lo heterogéneo sino de navegar por esa diversidad, de respetar «lo otro» sin despreciarlo, y ese es precisamente el modo de acercarse a la realidad del protagonista.

El abordaje de lo diferente que encontramos en Lazzaro es primeramente sentimental: entiende porque «con-siente» con el otro —sea ese otro un ser humano o un animal—. Y esta también es una de las particularidades de la piedad, que es: «este sentir cuando es sentido por un sujeto, por un alguien que siente [...]. Una criatura que siente la realidad y al mismo tiempo se siente a sí mismo heterogéneo a ella».²⁵ Sentir y participar en una realidad que es diferente, ya que «[t]odo, todo aquello que puede ser objeto de conocimiento, lo que puede ser pensado o sometido a experiencia, todo lo que puede ser querido, o calculado, es sentido previamente de alguna manera».²⁶ Lazzaro entiende todo lo que no es él a partir del sentimiento y de su actitud, que trasciende la homogeneidad de lo propio para llegar a la heterogeneidad de lo demás. La mirada del protagonista identifica diferencias, pero ni las somete a juicio ni intenta cambiarlas o erradicarlas. La diferencia se mantiene como tal en una realidad plural. Así pues, Lazzaro se aproxima a la realidad de un modo «piadoso».

A modo de cierre de este análisis, pienso que podemos afirmar que la película de Alice Rohrwacher cumple con lo que Zambrano le reclama al cine: «La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera. Ya que lo “humano” nunca será simplemente un hecho o un conjunto de hechos, sino alma [...]. La imagen es la vida propia del alma».²⁷