

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
TRABAJO FIN DEL MÁSTER DE INVESTIGACIÓN DE LA COMUNICACIÓN COMO
AGENTE HISTÓRICO-SOCIAL
CURSO 2013-2014

EL NEORREALISMO ITALIANO COMO FUENTE HISTÓRICA

“ROMA, CIUDAD ABIERTA” (1945), *“PAISÀ”*
(1946) Y *“ALEMANIA, AÑO CERO”* (1948),
DE ROBERTO ROSSELLINI

REALIZADO POR: ESMERALDA HERNÁNDEZ TOLEDANO
DIRIGIDO POR: MERCEDES MIGUEL BORRÁS

EL NEORREALISMO ITALIANO COMO FUENTE
HISTÓRICA

LA “TRILOGÍA DE LA GUERRA” DE ROSSELLINI
(1945-1948)

INTRODUCCIÓN	VIII
-OBJETIVO.....	IX
- JUSTIFICACIÓN.....	IX
- HIPÓTESIS.....	X
- METODOLOGÍA.....	X
- DESARROLLO DEL TRABAJO.....	XIII
PARTE I: CINE E HISTORIA.....	XVI
<u>1.1- EL LARGO CAMINO RECORRIDO EN LAS RELACIONES ENTRE CINE</u> <u>E HISTORIA</u>	<u>XVI</u>
1.1.1- ÁMBITO INTERNACIONAL	
1.1.2- ÁMBITO NACIONAL	
<u>1.2-LOS DISTINTOS NIVELES DE RELACIÓN.....</u>	<u>XX</u>
1.2.1- EL CINE COMO FUENTE HISTÓRICA.....	XXI
-EL CINE DE FICCIÓN COMO FUENTE HISTÓRICA.....	XXII
1.2.2- EL CINE COMO AGENTE HISTÓRICO.....	XXV
PARTE II: CINE Y REALIDAD	XXVII
<u>2.1-LA IMAGEN DE LA REALIDAD</u>	<u>XXVII</u>
<u>2.2-LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA REALIDAD.</u>	<u>XXX</u>

PARTE III: EL NEORREALISMO ITALIANO. EL REALISMO SOCIAL Y LA BÚSQUEDA DE LA VERDADXXXIV

3.1-EL CINE FASCISTA ANTERIOR..... XXXIV

3.2-INFLUENCIA E IMPORTANCIA DEL NEORREALISMO XXXVI

3.3-MOVIMIENTOS QUE INFLUYERON EN EL NEORREALISMO ...XXXVII

3.4-HISTORIA Y CARACTERÍSTICAS DEL NEORREALISMOXL

3.5-ROBERTO ROSSELLINI XLVI

3.5.1- INFLUENCIA E IMPORTANCIA XLVI

3.5.2- JUVENTUD E INICIOS EN EL CINE XLVI

3.5.3-LAS CARACTERÍSTICAS DEL CINE DE ROSSELLINI XLVII

3.5.4- SU ETAPA EN EL CINE FASCISTA.....L

3.5.5-SU CINE DESPUÉS DE LA GUERRA..... LI

3.5.6- CINE DIDÁCTICO..... LIVI

3.6- OTROS CREADORES NEORREALISTAS LX

II

3.6.1- LUCHINO VISCONTI..... LXII

3. 3.6.2- VITTORIO DE SICA LXVI

3.6.3- ALESSANDRO BLASETTI LXXII

3.6.4- LUIGI ZAMPALXXIII

3.6.5- ALBERTO LATTUADA..... LXXIV

3.6.6- PIETRO GERMI..... LXXV

3.6.7- GIUSEPPE DE SANTIS.....LXXVI

3.6.8- CARLO LIZZANI LXXVIII

3.6.9- RENATO CASTELLANI LXXIX

3.7- EL FIN DEL NEORREALISMO LX XX

PARTE IV- ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE LA GUERRA..... LXXXII

<u>4.1-CONTEXTO HISTÓRICO.....</u>	<u>LXXXII</u>
4.1.1 ITALIA TRAS LA GRAN GUERRA.....	LXXII
4.1.2 ITALIA DURANTE EL FASCISMO.....	LXXXIV
4.1.3 ITALIA EN GUERRA.....	LXXXVII
- ITALIA EN EL NORTE DE ÁFRICA.....	LXXXVIII
- ITALIA EN GRECIA.....	LXXXVIII
- ITALIA EN EL FRENTE RUSO.....	LXXXVIII
- LA LIBERACIÓN DE ITALIA.....	LXXXIX
<u>4.2-ANÁLISIS DE “ROMA, CIUDAD ABIERTA”, “PAISÀ” Y “ALEMANIA, AÑO CERO”.....</u>	<u>XC I</u>
4.2.1 ROMA, CIUDAD ABIERTA.....	XCI
4.2.1.1-PRODUCCIÓN.....	XCI
4.2.1.2-FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.....	XCIII
4.2.1.3- SINOPSIS ARGUMENTAL.....	XCIV
4.2.1.4- TRASFONDO HISTÓRICO.....	XCVII
4.2.1.5- CONTEXTO CINEMATOGRAFICO.....	XCIX
4.2.1.6- RELACIÓN CON EL CONTEXTO.....	C
-UNIÓN DEL PUEBLO ITALIANO.....	CI
- LA UNIÓN DE LAS FUERZAS ANTIFASCISTAS Y LA RESISTENCIA.....	CI
- COLABORACIONISMO DE LA POLICÍA FASCISTA CON LOS ALEMANES.....	CIV
- LA RESISTENCIA Y LA REPRESIÓN.....	CV
- RACISMO IDEOLÓGICO ALEMÁN.....	CVIII
- HAMBRE, ESCASEZ Y MERCADO NEGRO.....	CX
4.2.1.7 PERSONAJES.....	CXI
-PINA.....	CXI
-MANFREDI.....	CXIII
-DON PIETRO.....	CXIII
-BERGMANN.....	CXIV
-INGRID.....	CXIV
-FRANCESCO.....	CXV
-MARINA.....	CXV

-HARTMANN.....	CXV
-LOS NIÑOS DE ROMA.....	CXVI
-RESTO DE PERSONAJES.....	CXVI
4.2.1.8 CONCLUSIONES.....	CXVII
4.2.2- PAISÀ (1946).....	CXVII
4.2.2.1- PRODUCCIÓN.....	CXVII
4.2.2.2- FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.....	CXVIII
4.2.2.3- SINOPSIS ARGUMENTAL.....	CXIX
PRIMER EPISODIO (SICILIA).....	CXIX
- SEGUNDO EPISODIO (NÁPOLES).....	CXX
- TERCER EPISODIO (ROMA).....	CXX
- CUARTO EPISODIO (FLORENCIA).....	CXXI
- QUINTO EPISODIO (ROMAÑA EMILIANA).....	CXXI
- SEXTO EPISODIO (CIÉNAGAS DEL PO).....	CXXII
4.2.2.4- RELACIÓN DE LA PELÍCULA CON EL CONTEXTO HISTÓRICO.....	CXII
- EPISODIO 1.....	CXXIII
- EPISODIO 2.....	CXXVI
- EPISODIO 3.....	CXXVIII
- EPISODIO 4.....	CXXXI
- EPISODIO 5.....	CXXXV
- EPISODIO 6.....	CXXXVIII
4.2.2.5- PERSONAJES.....	CXL
4.2.2.6- CONCLUSIONES.....	CXLI
<u>4.2.3- ALEMANIA, AÑO CERO (1948).....</u>	<u>CXLI</u>
4.2.3.1- PRODUCCIÓN.....	CXLI
4.2.3.2- FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.....	CXLI
4.2.3.3- SINOPSIS.....	CXLII
4.2.3.4- CONTEXTO HISTÓRICO.....	CXLIV
- ASCENSO DE HITLER AL PODER.....	CXLIV
- ALEMANIA EN GUERRA.....	CXLVI
- ALEMANIA TRAS LA DERROTA.....	CXLVII

4.2.3.5- RELACIÓN DE LA PELÍCULA CON EL CONTEXTO HISTÓRICO.....	CXLVIII
-EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA.....	CXLIX
- HAMBRE Y ESCASEZ.....	CL
- MERCADO NEGRO.....	CLIV
-LOS NIÑOS DE LA GUERRA.....	CLVI
- PERVIVENCIA DEL PENSAMIENTO NAZI.....	CLIX
- LA DESNAZIFICACIÓN.....	CLXI
- LOS REFUGIADOS.....	CLXII
4.2.3.6- PERSONAJES.....	CLXIII
-EDMUND.....	CLXIII
- EVA.....	CLXV
- KARL- HEINZ.....	CLXV
- PROFESOR EDLING.....	CLXVI
- PADRE.....	CLXVII
- RESTO DE PERSONAJES.....	CLXVIII
4.2.3.7 CONCLUSIONES.....	CLXIX

PARTE V: CONCLUSIONES

INTRODUCCIÓN

En este trabajo abordamos el cine de ficción como fuente para el historiador, especialmente del cine que no nació con una intención histórica, pero que con el paso de los años se ha convertido en documento histórico; centrándonos en el neorrealismo italiano y en la llamada “Trilogía de la guerra” (“*Roma, città aperta*”, “*Paisà*” y “*Germania, anno zero*”) de Roberto Rossellini, que abarca la inmediata posguerra -de 1945 a 1948-, años del llamado neorrealismo puro.

El neorrealismo italiano, más que una escuela, es un movimiento que surgió en Italia en la posguerra gracias a diversos directores y películas, como reacción al régimen fascista de Mussolini que el país sufría desde 1922, y contra las formas del cine fascista institucionalizado. Sólo una minoría de las películas filmadas en las dos décadas posteriores a la guerra pueden ser consideradas neorrealistas. Sin embargo, fueron fundamentales en la transición hacia las nuevas formas del cine moderno y en el modo de representar la realidad.

“*Hay que bajar a la calle, a los cuarteles, a las estaciones: sólo así podrá nacer un cine realmente italiano*”, éstas palabras eran escritas en 1935 por Leo Longanesi en la revista “*L’Italiano*”¹. Sin embargo, será Cesare Zavattini, padre intelectual del neorrealismo, quien plasmará esta intención en diversos manifiestos convirtiéndose en uno de los principales teóricos y defensores del movimiento neorrealista.

Si Zavattini fue el padre intelectual, sin duda Rossellini fue el padre espiritual de este movimiento. La idea que Rossellini trató de llevar a cabo en cada una de sus películas fue la de despojar al cine de todo artificio, haciendo efectiva la idea de que todo film es un documental de su propio rodaje. Como bien apuntaba Fernández Santos², con “*Roma, città aperta*”, Rossellini acabó con la tradición hollywoodiense que había logrado penetrar en el cine italiano y lo reinventó en una ciudad en ruinas. Este tipo de cine sin tapujos que perseguía Rossellini acabó influyendo de manera clara en el cine europeo y estadounidense, que comenzaron a decantarse por un cine más realista y humano, hecho por y para el hombre.

¹ Revista histórico-literaria fundada por Leo Longanesi en 1926 y que siguió publicando hasta 1942.

² Fernández Santos, Ángel. *De Renoir a Rossellini. El País*, 10 de Enero de 1985, a propósito de un ciclo TV dedicado a ambos cineastas.

En cuanto al término, alude al nuevo cine italiano, y fue acuñado por Norberto Barolo para referirse a una película francesa del director Marcel Carné: “El muelle de las brumas” (*Les Quai Des Brumes*, 1938), enmarcada en el realismo poético francés, que tanto influyó en el neorrealismo. Posteriormente fue utilizado por Mario Serandrei, montador del film “*Ossessione*”, dirigido por Luchino Visconti. Finalmente, el primero en aplicarlo al cine italiano de posguerra fue el crítico y guionista Umberto Bárbaro en un artículo de 1943 publicado en “*Il Film*”.

OBJETIVO

El objetivo principal de nuestra investigación no será otro que el de poner este movimiento en relación con la Historia y analizar su capacidad como documento histórico. Para ello nos centramos en el estudio de la “*Trilogía de la Guerra*” de Rossellini, que no nació con una intención histórica, pero que se ha convertido con el paso del tiempo en un documento fundamental para conocer los hechos y la sociedad del momento. Trataremos también, por lo tanto, de determinar cuáles han sido los elementos y las causas que han llevado a su consideración como tal.

JUSTIFICACIÓN

Estas relaciones entre cine e Historia, así como la utilización de la imagen y, por tanto también del cine, como documento que contribuye a la elaboración (y en ocasiones también creación) de la Historia, han sido muy estudiadas desde los años 70 del siglo pasado. No obstante, la razón fundamental que nos ha llevado a la elección de este tema ha sido la constatación de que no se ha llevado a cabo ningún trabajo centrado únicamente en la capacidad del cine de Rossellini como fuente para el historiador. Sirva también esta razón como principal justificación del objeto de estudio.

Otros motivos que nos han convencido para elegir dicho objeto de estudio es la convicción de lo importante que es el cine neorrealista de Rossellini como fuente para la Historia, puesto que estamos hablando de un periodo histórico y unos films muy significativos al documentar años clave en la Historia reciente de Italia y de

Europa: la Segunda Guerra Mundial y su inmediata posguerra. Además, culturalmente, como ya hemos dicho, son los años del neorrealismo cinematográfico italiano, movimiento esencial de la Historia del cine.

Por último, han sido las características del cine de Roberto Rossellini y, especialmente, de los films escogidos (búsqueda incansable de la verdad, intento de representación de la realidad y un marcado realismo social), lo que ha hecho que finalmente nos hayamos decantando por este objeto de estudio.

HIPÓTESIS

En este trabajo de investigación hemos trabajado para dar respuesta fundamentalmente a dos preguntas, que se convierten en nuestra principal hipótesis: si Roberto Rossellini fue capaz, como era su intención, de plasmar la realidad. Y, si en caso de conseguirlo, ha servido para que el cine de Rossellini (y principalmente las tres películas que vamos a estudiar) pueda tener un papel activo a la hora de estudiar y de entender este periodo de la Historia.

METODOLOGÍA

Nuestro trabajo tiene un carácter marcadamente correlacional puesto que estableceremos la relación entre dos disciplinas: Historia y cine. Para esta investigación nos hemos decantado por varias técnicas cualitativas para la recogida y el análisis de los datos dado el carácter complejo y pluridimensional del objeto de estudio; nuestra investigación tiene una naturaleza interdisciplinar al tratar las relaciones entre las dos disciplinas citadas, por lo que lo ideal es el uso de varias técnicas metodológicas que nos ayuden a conseguir los objetivos de nuestra investigación.

Para probar nuestras hipótesis ha sido fundamental el trabajo con documentos -tanto escritos como audiovisuales- y el análisis de textos filmicos, para el cual hemos seguido una ficha de análisis elaborada por nosotros mismos, que ha consistido en la lectura de los componentes que son propios de la representación cinematográfica.

Lo primero que hemos hecho es explorar en el concepto de realismo en el cine. Para ello seguimos a autores clásicos como Siegfried Kracauer, Guido Aristarco o André Bazin, que expusieron sus teorías en los años de la posguerra; pero también nos hemos basado en autores más recientes que han trabajado incansablemente sobre el concepto de realidad en el cine, como Ángel Quintana.

El segundo punto analizamos e indagamos en las distintas maneras que tienen el cine y la Historia de relacionarse, interesándonos principalmente por la capacidad que tiene el cine para servir al historiador como documento histórico, especialmente el cine de Rossellini. Nos hemos guiado para todo ello de historiadores y autores como Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin o Martin A. Jackson en el ámbito internacional; y de Caparrós Lera, Ángel Luis Hueso o Julio Montero en el ámbito nacional.

Para adentrarnos en el análisis de los films objeto de estudio no seguimos una única propuesta metodológica, como señala Aumont³, no existe sólo un método, es necesario conocer el contexto, la historia de los films para poder efectuar el análisis. En consecuencia, para efectuar el estudio vamos a seguir un modelo transversal- que no supone la aplicación concreta de una teoría o un método (los sistemas textuales son múltiples)- apoyado en hipótesis interpretativa y comentario minucioso de los elementos más importantes, y que se nutre de diversos autores como Jacques Aumont, Francesco Casetti o Gómez Tarín y, por supuesto de la Teoría del Texto de González Requena.

Como muy bien apunta Mercedes Miguel en su libro *“La representación de la mirada: La ventana indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)”*⁴, el cine se caracteriza por una gran heterogeneidad por lo que no es posible el uso de unos códigos establecidos de antemano. Lo que hemos hecho es buscar una estructura que nos permita hacer un análisis y una lectura de las películas que vamos a estudiar basándonos en los criterios metodológicos expuestos en el apartado de metodología.

³ AUMONT, Jacques y MICHEL, Marie. *Análisis del film*. Madrid: Paidós Ibérica, 1990.

⁴ MIGUEL BORRÁS, Mercedes. *La representación de la mirada: La ventana indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1997.

FICHA DE ANÁLISIS

- FASE PREVIA Y DESCRIPTIVA

 - Producción

 - Ficha técnica y artística.

 - Sinopsis

- ANÁLISIS CONTEXTUAL

 - Contexto histórico

 - Relaciones del film con el contexto

- ANÁLISIS NARRATIVO

 - Estructura

 - Temas del film

 - La construcción de personajes

- LOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN. EL SENTIDO DEL FILM

DESARROLLO DEL TRABAJO

TRABAJO DE CAMPO

Nuestro trabajo de campo, por tanto y según lo expuesto en la metodología, consistirá en el trabajo con documentos escritos y audiovisuales. Para la búsqueda y recogida de datos bucaremos por distintos buscadores como DIALNET, TESEO, GOOGLE SCHOLAR o ALMENA, catálogo de la biblioteca de la Universidad de Valladolid; también visitaremos diversas bibliotecas tanto físicas como digitales. Haremos una recopilación exhaustiva de todos los documentos científicos que puedan aportarnos material de lectura y reflexión para poder conocer el estado de la cuestión de nuestro objeto de estudio. Así, nuestro punto de partida será la continuación de las huellas que han dejado los estudios de los científicos que nos han precedido.

A continuación seleccionaremos la bibliografía que más se adecúe a nuestro trabajo y contrastaremos las diversas fuentes. Nuestro repertorio bibliográfico indica con claridad la cantidad de documentación que se requiere en un trabajo de estas características. Esta bibliografía es especialmente abundante en los trabajos sobre películas de tema histórico, en los estudios sobre el neorrealismo italiano y en todo lo referido al contexto socio-económico y político de la Italia de los años 40. Sin embargo, es más difícil localizar trabajos que aborden el tema del cine como fuente histórica y estudios que se centren en las tres películas escogidas para la investigación, especialmente en “*Germania anno zero*” y “*Paisà*”.

Nuestra investigación se apoyará en diversos pilares, todos ellos incluidos en la bibliografía que aparece al final del trabajo: “*¿Qué es el cine?*” de André Bazin; “*Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*” y “*El cine italiano (1942-1961). Del neorrealismo a la modernidad*”, ambos de Ángel Quintana; los trabajos de Marc Ferro sobre cine e Historia, varios trabajos escritos por Rossellini

sobre su idea de cine y en las teorías de Jacques Aumont y Marie Michel expuestas en su libro “*Análisis del film*”.

Por último, después de la recopilación de datos a partir de documentos escritos, visionaremos y someteremos a análisis a las películas objeto de estudio. Acabado este proceso llevaremos a cabo la interpretación de los datos recogidos.

ESTRUCTURA

En los dos primeros capítulos de la primera parte (Cine e Historia) hablaremos sobre el largo camino que ha tenido que recorrer el cine para ser aceptado por los historiadores como documento histórico y haremos un repaso a lo que piensan los más destacados autores sobre el tema, tanto historiadores e historiadores del arte, como autores provenientes de la crítica cinematográfica. También abordaremos los distintos niveles de relación que se dan entre ambas disciplinas y que son principalmente tres: el cine como agente histórico, el cine como fuente histórica y la historia como tema de un film (lo que llamamos comúnmente película histórica). Para finalizar este segundo apartado estudiaremos una parte fundamental de nuestro trabajo: cómo el cine de ficción se convierte con el paso de los años en una fuente histórica muy útil para comprender y analizar un determinado periodo histórico.

El trabajo estará estructurado en cuatro partes divididas a su vez en varios capítulos. En el primer capítulo y segundo capítulo de la segunda parte indagaremos en el concepto de realidad y en las diversas teorías sobre el tema, y en como esta se ha representado a lo largo de la historia del cine en las distintas filmografías, pero especialmente en la italiana. En el tercer capítulo introduciremos el concepto de neorrealismo y analizaremos a través de los directores más importantes del movimiento, cómo este se preocupó por encontrar la verdad y se caracterizó por ser un realismo marcadamente social.

En la tercera parte trataremos de aclarar lo que es el neorrealismo italiano y abordaremos la obra y el cine de Roberto Rossellini, así como de los más importantes directores neorrealistas.

En la cuarta parte y última parte llevaremos a cabo el análisis histórico de las tres películas escogidas para el trabajo. Primero haremos una pequeña introducción y nos situaremos en el contexto histórico en que fueron rodadas las tres películas habida cuenta de que no sería posible estudiar el neorrealismo sin tener presente las circunstancias socio- políticas en las que nació el movimiento.

Y, por último, llevaremos a cabo el grueso de nuestra investigación: analizar a través del método descrito anteriormente los films objeto de estudio con el propósito de demostrar que los tres constituyen un valioso documento histórico.

PARTE I: CINE E HISTORIA

1.1- EL LARGO CAMINO RECORRIDO EN LAS RELACIONES ENTRE CINE E HISTORIA

1.1.1.- Ámbito internacional

Desde los inicios del cine algunos estudiosos vieron las grandes posibilidades que este brindaba en la investigación de la Historia. El primero de ellos fue Matuszewski, que en 1898, tan sólo tres años después de la presentación del cinematógrafo, propuso la creación de un archivo audiovisual donde se registrarán todas las filmaciones, basándose en que *“esa simple tinta del celuloide impreso constituye no solamente una prueba de la Historia, sino un fragmento de la Historia misma”*⁵.

También llegó a reflexionar sobre la imposibilidad de que la cámara fuera capaz de filmar todos los hechos importantes dado que no todos los acontecimientos de la Historia están planificados. Sin embargo, sí que se podrían registrar las consecuencias de estos hechos, que nos ayudarían a discernir sus causas más fácilmente. Matuszewski tenía tanta fe en el cinematógrafo y su capacidad de ayudar a entender la Historia que pecó de inocencia al afirmar que aunque no es posible registrar todos los acontecimientos; *“al menos la parte que nos ofrece es indiscutible y absolutamente verdadera”*.⁶

Ya a mediados del S.XX el teórico Siegfried Kracauer afirmó que *“las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos”*⁷ Esta teoría era expuesta en su controvertida obra *“De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán”*, publicada en su exilio norteamericano en 1947. En ella recorre la historia del cine alemán desde la película *“El Gabinete del Dr. Caligari”* (Robert Wiene, 1917) hasta la subida al poder de Hitler en 1933.

5 MATUSZEWSKI, B. Una nueva fuente de Historia: la creación de un archivo para el cine histórico. *Revista Cine Documental*, nº5, 2012.

http://revista.cinedocumental.com.ar/5/traduccion_01.html, consultada el 8/12/2013.

6 *Ibid*

7 KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985, págs. 13

Kracauer llega a la conclusión de que existían rastros ideológicos previos del nazismo en las producciones alemanas del denominado expresionismo alemán: “*lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva*”⁸. Para Kracauer se trataba de desvelar la cara oculta de la sociedad alemana, sacar a la luz su historia secreta.

Marc Ferro, a partir de los años 70, será sin duda uno de los grandes investigadores de las relaciones entre cine e Historia y quien consolidó la idea del cine como fuente auxiliar de la Historia. Es director de estudios de L’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales y perteneciente a la Escuela de Annales. Sus esfuerzos investigadores se han centrado en la Revolución Rusa, la Historia de la URSS y la Historia del cine.

El teórico ha considerado las relaciones entre cine e Historia en dos vertientes: como fuente histórica y como agente histórico. Además, ha sido pionero en defender el cine como recurso didáctico para la Historia. Marc Ferro sentencia que “*el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es Historia*”⁹. Por lo tanto, para Ferro todo film es histórico y, por ello aboga por partir de la imagen para estudiar o comprender la Historia; no se trata sólo de que estas imágenes nos confirmen o ilustren lo que ya sabemos por los documentos escritos, es decir, las fuentes tradicionales.¹⁰

El francés Pierre Sorlin también ha investigado en esta dirección. Historiador y catedrático de Sociología en la Universidad francesa de la Sorbona, Sorlin ha centrado sus estudios en las relaciones existentes entre el cine y la Historia y ha defendido la utilización del documento audiovisual como herramienta para investigar y explicar la Historia del siglo pasado. Sus obras ponen especial énfasis en la utilización del cine y los medios audiovisuales como testigos de la Historia Social, campo al que ha dedicado algunas obras como la “*Sociología del cine*”¹¹, partiendo de la idea de que “*la película está íntimamente penetrada por las*

⁸ Íbid

⁹ FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Madrid: Ariel, 1995, pág. 38.

¹⁰ Ibid

¹¹ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la Historia de mañana*. México: Fondo de cultura económica, 1985, pag. 43.

preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época” en que cada film ha sido producido. En este sentido se expresaba en una entrevista para la revista Film-Historia, aunque también se mostraba bastante escéptico con la posibilidad de que el cine fuera la única herramienta para estudiar el pasado: “por supuesto cada película muestra más sobre el periodo en que fue realizada que sobre cualquier otro cosa [...] Es interesante, ¿pero hace falta ver diez películas para llegar a una conclusión que se puede obtener igualmente de artículos de prensa o de libros? ¿Compensa? No estoy seguro”¹²

Robert Rosenstone, investigador americano, profesor del California Institute of Technology, también ha dedicado sus esfuerzos a investigar en el mundo de las relaciones entre estas dos disciplinas partiendo de la base de que ambos ámbitos son absolutamente complementarios. Advierte de que hemos intentado “ajustar el cine de ficción histórico a las convenciones de la historia tradicional”¹³ (razón por la que muchos historiadores han despreciado el cine como documento histórico) y esto no es conveniente puesto que lo lógico es que al ser una fuente distinta tenga unos métodos diferentes a la Historia escrita. También hace hincapié en la tendencia a explicar el pasado basándose sólo en la visión particular que nos aporta la Historia tradicional, que os explica la historia o la verdad histórica desde una única perspectiva y excluye las demás.¹⁴ Sin embargo, probablemente la idea más revolucionaria de Rosenstone haya sido el defender el cine como una fuente que puede explicar la Historia por sí sola, un discurso independiente de la Historia tradicional.

Martin A. Jackson, fundador del Historians Film Committee de Estados Unidos junto a John E. O’Connor, mantiene que el cine es el modo de expresión por excelencia del S. XX y apunta que al analizar los films no se trata de buscar la

¹² Entrevista a Pierre Sorlin. Fijo, Alberto; Gil Delgado, Fernando. *Revista Film Historia*, vol. XI, Nº1-2, 2001.

¹³ ROSENSTONE, Robert A. Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. En CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz. *Una ventana indiscreta: La Historia desde el cine*. Madrid : Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pag. 12.

¹⁴ ROSENSTONE, Robert A. Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. En CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz. *Una ventana indiscreta: La Historia desde el cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008.

realidad, ni de aprender algo sobre la sociedad que se describe en él, sino que lo que realmente nos enseña es “*el contexto social en que fue rodado*”.¹⁵

1.1.2- Ámbito nacional

En España, el interés por las relaciones entre Historia y Cine llegaron unos años más tarde, a finales de la década de los 70, de la mano del Profesor Ángel Luis Hueso (catedrático de la Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela) y su tesis “*El Cine y la Historia del S. XX*” de 1983. Siendo, por ello, según Caparrós Lera: “*el pionero en España de las interrelaciones entre Historia y Cine*”¹⁶. Para Ángel Hueso es fundamental acercarse a la Historia desde una perspectiva global, por lo que el historiador ha de tener en cuenta el cine en la medida en que, según Hueso, es la más importante expresión artística del periodo y una excelente fuente de información.¹⁷

Julio Montero, catedrático de Historia de la Comunicación Social en la Universidad Complutense de Madrid, también se ha dedicado a este campo. Es el promotor, junto con María Antonia Paz Rebollo (catedrática en el Departamento de Historia de la Comunicación Social Universidad Complutense de Madrid), de las Jornadas Internacionales de Historia y Cine que se celebran bienalmente desde 1995 en la Complutense de Madrid y que abordan las relaciones entre Historia y Cine. La última tuvo lugar en el año 2012 y llevó por título: *La Guerra Civil y la TV*. Juntos han escrito numerosas obras relacionadas con el tema como “*Historia y cine: Realidad, Ficción y Propaganda*” o “*La Historia que el cine nos cuenta*”. Julio Montero, además, ha escrito el libro “*El cine cambia la Historia*” con Araceli Rodríguez, quien también ha escrito varias obras en torno al tema. Araceli Rodríguez es catedrática en el Departamento de Historia de la Comunicación Social Universidad Complutense de Madrid. Entre sus obras cabe destacar, además de la escrita con Montero, “*Creando Cine, Creando Historia. La representación*

¹⁵ JACKSON, Martin. El historiador y el cine. En ROMAGUERA, Joaquim, RIAMBAU, Esteve (eds.). *La Historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983, pag. 29.

¹⁶ CAPARRÓS LERA, J.M. Las interrelaciones Historia y Cine, en España. *Revista Esboços*, vol.19, nº27 Agosto 2012, pág. 125.

¹⁷ HUESO, Ángel Luis. *El Cine y el S. XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

cinematográfica de ideas y movimientos sociales” en colaboración con José Cabeza, o “*Historia de la representación audiovisual de la guerra*”.

También en los años 90 apareció la figura del profesor Caparrós Lera, catedrático de Historia Contemporánea y cine, y fundador y director del Centre d’Investigacions Film-Història de la Universidad de Barcelona, que desde 1991 publica la revista especializada Film-Historia. Sus líneas de investigación abarcan la Historia del cine español y el reflejo de la Historia contemporánea en la pantalla. Discípulo de Marc Ferro y de Ángel Luis Hueso ha defendido incansablemente la utilización del cine como documento histórico afirmando que “*las películas son un testimonio de la realidad social y de la evolución del mundo contemporáneo*”¹⁸. Además, ha sido maestro de la llamada “*escuela barcelonesa*”¹⁹ con numerosos autores dedicados a la investigación de esta materia.

Santiago de Pablo, de la Universidad del País Vasco, también ha trabajado en estos temas siendo importante, principalmente, por iniciar las “Jornadas de Historia a través del cine”, que aún hoy siguen celebrándose en la Universidad del País Vasco.

Hoy en día, y gracias en gran parte al trabajo y al esfuerzo de los autores antes mencionados, la capacidad del cine de ficción como documento histórico ha sido reconocida y aceptada. Por esta razón el cine se ha convertido en un instrumento esencial para conocer y comprender el S. XX, al igual que el neorrealismo italiano tiene un gran valor a la hora de analizar la Italia de posguerra. Estos autores han llegado también a la conclusión de que puesto que toda película es susceptible de ser utilizada como fuente para el conocimiento de la Historia, toda película –de ficción o no- es histórica.

1.2- LOS DISTINTOS NIVELES DE RELACIÓN ENTRE CINE E HISTORIA

Las relaciones entre la historia y el cine pueden ser estudiadas desde muy distintos puntos de vista, pero se pueden resumir en las siguientes: el cine como fuente histórica, el cine como agente de la historia y, por último, la historia como tema de cine, es decir, lo que se conoce normalmente como cine histórico, a pesar de que no

¹⁸ Entrevista publicada en <http://www.cinemanet.info> y en el semanario *ALBA del tercer milenio* (Madrid), núm. 187, sección “Cultura/gran angular”, p. 50

¹⁹ En esta escuela barcelonesa podemos enmarcar los trabajos de autores como Sergio Alegre o Rafael de España.

es aceptado como género cinematográfico habida cuenta de que todas las películas son históricas.

1.2.1- El cine como fuente histórica

La Historia trata de atrapar y comprender un pasado que ya no existe. Para ello analiza e interpreta todos los vestigios de épocas pasadas que han llegado hasta nuestros días, tratando de llevar a cabo un acercamiento riguroso a la realidad.

*“El hombre se interesa por todo cuanto han creado los hombres, manual o intelectualmente. Todo pensamiento que lleve la masa del pensamiento o la acción humana constituye una fuente histórica”.*²⁰

Por ello, nuestra visión del pasado, especialmente del S.XX, no estaría del todo completa si no tenemos en cuenta las imágenes filmicas. Como bien señala Ángel Luis Hueso:

*“siendo historiadores nos encontramos profundamente entroncados con la sociedad que nos rodea, a la vez que intentamos comprender al hombre en su totalidad compleja. No podemos abjurar de la vinculación a una cultura viva, la de los hombres de nuestro tiempo, si queremos alcanzar una profundidad tanto en el conocimiento como en la exposición del mismo”.*²¹

En esta misma línea se expresaba Martin A. Jackson ante la UNESCO en 1974:

*“es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los films que se han venido realizando desde hace 70 años. El cine, y no debemos cansarnos de repetirlo, es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo”.*²²

20 JARVIE, Ian. Movies and society. Madrid: Guadarrama, 1974. Citado en ROMAGUERA, Joachim y RIAMBAU, Esteve. *La Historia y el cine*. Barcelona: Fontarama, 1983, p. 93.

21 HUESO, Ángel Luis. *El cine y la historia del S. XX*. Barcelona: Ariel, 1997

22 JACKSON, Martin A. El historiador y el cine, reproducido en ROMAGUERA, Joaquim, RIAMBAU, Esteve. *La Historia y el cine*. Barcelona: Fontarama, 1983, pág. 21.

El cine viene a completar los datos aportados por las fuentes escritas. No se trata de dejar de lado la Historia tradicional, sino de admitir que hay otras formas de comprender la Historia. Como afirma J. E. Monterde: existe más de una verdad histórica²³, la Historia escrita ya no es la única manera de interpretar y de explicar los tiempos pretéritos. Hemos de tener en cuenta las fuentes audiovisuales, que nos ayudarán a conocer mejor las mentalidades de los hombres y mujeres, puesto que todo film se halla penetrado por las preocupaciones y aspiraciones de una época siendo “*una de las expresiones ideológicas del momento*”²⁴

- El cine de ficción como fuente histórica

El cine argumental, a pesar de estar basado en la ficción, tiene un gran valor como fuente histórica. A través de su análisis podemos conocer la mentalidad de las personas que participaron en el proceso de elaboración del film y la realidad del momento en que fue filmada. Marc Ferro destaca también su capacidad como contraanálisis de la sociedad, como alternativa a la Historia oficial, que viene dada por el punto de vista de los poderosos:

“en los filmes de ficción muchas veces vemos hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales ni los discursos ni las estadísticas”.²⁵

Dentro del cine de ficción, el historiador francés distingue tres tipos de films: los de reconstitución histórica, los films de ficción histórica y los de reconstrucción histórica.

Los films de reconstitución histórica son todos aquellos que no nacieron con una voluntad directa de hacer Historia, pero que debido a su valor socio-antropológico se han convertido, con el paso de los años, en un testimonio de aquel momento

23 MONTERDE, José Enrique, SELVA MASOLIVER, Marta, ARGUIMBAU, Anna. *La representación cinematográfica de la Historia*. Madrid: Akal, 2002.

24 SORLIN, Pierre. *The films and History: Restating the past*. Oxford: Blackwell, 1980. Citado en CAPARRÓS LERA, José María. *Cien películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pág. 17.

25 FERRO, Marc. Entrevista publicada el 20 de Diciembre de 2009 en *El Mercurio* de Chile. Entrevistador: Evelyn Erlij.

Dentro de esta categoría estarían sin duda los tres films de Roberto Rossellini que hemos elegido como objeto de estudio: “*Roma, ciudad abierta*”, “*Paisà*” y “*Alemania, año cero*”. La idea de Rossellini no era hacer Historia ni llevar a cabo una reinterpretación de la misma, sino dejar testimonio de la situación que vivía Italia (o Alemania en el caso de “*Alemania, año cero*”) en aquel momento. Sin embargo, hoy en día estas películas se han convertido en una fuente valiosísima para entender la Italia de la guerra y de la posguerra, así como los pensamientos y preocupaciones de Rossellini y de todos aquellos que colaboraron en el proceso de producción de estos films.

Dentro de este apartado también podríamos englobar los films soviéticos de los años 20 -especialmente los de Serguei M. Eisenstein- y muchos de los films del neorrealismo italiano como: “*El Limpiabotas*” (Sciuscia, 1946), “*Ladrón de bicicletas*” (Ladri di biciclette, 1948) y “*Umberto D*” (1952) de Vittorio de Sica, o “*La Tierra tiembla*” (La Terra trema, 1948) y “*Rocco y sus hermanos*” (*Rocco e suoi fratelli*, 1960) de Luchino Visconti. Asimismo encontraríamos en esta categoría las películas de autores más recientes como Eric Rohmer, que en gran parte de sus films nos ha mostrado las preocupaciones y problemas de la pequeña burguesía francesa, o los films de Woody Allen, que refleja a la sociedad neoyorquina contemporánea.

En el caso del cine español hay casos muy significativos, como el caso de Juan Antonio Bardem y películas como “*Muerte de un ciclista*” (1955) o “*Calle mayor*” (1956); Luis García Berlanga con “*Bienvenido, Mister Marshall*” (1953), “*Plácido*” (1961) o “*El verdugo*” (1963), por poner sólo algunas de sus películas más conocidas; o Fernando Fernán Gómez y títulos como “*La vida por delante*” (1958)

Analizando estos films nos damos cuenta del gran poder del cine para crear una memoria colectiva a través de la ficción. Sin duda el caso de Serguei M. Eisenstein es un gran ejemplo, puesto que las revoluciones de 1905 y de 1917 nos las imaginamos tal y como Eisenstein las representó en pantalla. Paradigmática es la escena de la escalera de Odessa en “*El acorazado Potemkin*” (Bronenosets Potyomkin, 1925), que en realidad nunca tuvo lugar, pero que sin duda forma parte del imaginario colectivo asociada fuertemente a la revolución de 1905.

El segundo tipo que nos describe Ferro es el de los films de ficción histórica, que utilizan una época pasada como marco referencial sin la pretensión de una reelaboración de la Historia. Hace alusión a un acontecimiento o a un personaje histórico con el único fin de contar una historia, no pretende hacer un análisis riguroso del periodo en que se enmarca. Se trata de un cine de género con una gran tradición dentro de este medio y cuya característica principal es la espectacularización. Ejemplo de este tipo de films podría ser el llamado el péplum, algunos films de David Lean - como "*Lawrence de Arabia*" (1962), "*Doctor Zhivago*" (1965), "*La hija de Ryan*" (Ryan's Daughter, 1970) o "*El puente sobre el río Kwai*" (The Bridge Over the River Kwai, 1957) -, y "*La reina de África*" (The Africa Queen, John Huston, 1951) o "*Barry Lyndon*" (Stanley Kubrick, 1975), por poner sólo algunos ejemplos.

Por último nos encontramos con las denominadas por Ferro "películas de reconstrucción histórica", es decir, las que sí tienen una voluntad de reinterpretación o análisis de la Historia. Se trata de plasmar la visión de la Historia en la pantalla y no en los libros. Al estar influidas por los pensamientos o ideología de su realizador y de la de las demás personas implicadas en el proceso, estas películas precisan especialmente de un análisis crítico para que puedan servirnos como documento histórico.

Dentro de este apartado incluiríamos films como aquellos de Luchino Visconti o Roberto Rossellini que nos dan una nueva visión de Il Risorgimento italiano - "*El gatopardo*" (Il Gattopardo, 1963) y "*Senso*" (1956) de Visconti, o "*Viva l'Italia*" (1961) de Rossellini- , los films de Jean Renoir influidos por la ideología del Frente Popular - "*La gran ilusión*" (La grande illusion, 1937) o "*La Marsellesa*" (La Marseillaise, 1939) -, algunas de las películas de Oliver Stone - "*JFK*" (1991), "*Platoon*" (1986), "*Nacido el 4 de julio*" (Born on the fourth July, 1989) o "*El cielo y la tierra*" (Heaven and Earth, 1993) - , "*Un hombre para la eternidad*" (A Man for all Seasons, Fred Zinnemann, 1966), "*Senderos de gloria*" (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1960) o "*Las uvas de la ira*" (The Grapes of Wrath, John Ford, 1940) . Por lo tanto, vemos como estos films nos hablan más de la ideología dominante o de la opinión pública del momento en que fue realizada que del hecho histórico en sí,

convirtiéndose en un documento verdaderamente interesante para la investigación histórica.

Todos estos apartados no son excluyentes, por lo que una película puede estar enmarcada en una, dos o en las tres categorías.

1.2.2- El cine como agente histórico

El cine, además de tener un enorme valor como documento histórico, como ya hemos visto, también funciona como agente histórico en la medida en que contribuye a crear el acontecimiento, a generar acontecimientos históricos, gracias a su capacidad como medio de comunicación de masas, siendo capaz de influir enormemente en el pensamiento colectivo. El cine como agente histórico tiene que ver, por tanto, con su capacidad para influir en la sociedad que le recibe.

“El cine adquiere así un valor excepcional para el historiador, interés que radica, no sólo en la representación del pasado (y del presente que mañana será también pasado), que puede estar tergiversada y manipulada (como de hecho lo está), sino en la intención del creador y en su efecto sobre el público²⁶”.

Sería por tanto impensable el estudiar la historia del S. XX y de lo que llevamos de S. XXI sin tener en cuenta la importancia del cine, y hoy también de la televisión y otros medios como internet, como agente histórico.

El cine propagandístico, utilizado como herramienta ideológica, es un claro ejemplo de agente de la Historia. Este tipo de cine aparece desde los inicios del mismo, especialmente a partir de la guerra hispano-americana de 1898, pero *“fue tras el fin de la Gran Guerra, con la extensión de los regímenes totalitarios por media Europa, cuando las virtualidades propagandísticas del cine alcanzarán su máximo desarrollo”²⁷*. Ejemplo paradigmático de ello son:

- El cine soviético, especialmente con Eisenstein y films como: *“Huelga”, “Octubre”* o *“El acorazado Potemkin”*.

²⁶ PELÁZ LÓPEZ, José Vidal. El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine. *LÉGETE. Estudios de Comunicación y Sociedad*. Nº7. Diciembre 2007, pág. 23.

²⁷ *Ibid*, p. 19.

- El cine fascista en Italia en las décadas de los 20 y 30, del que hablaremos más adelante, cuando hagamos mención al cine anterior al neorrealismo italiano.
- El cine nazi en el que, a pesar de lo que se piensa, predomina el cine de entretenimiento, como muy bien nos cuenta el profesor Vidal Peláz en su artículo: “(...) *más de las tres cuartas partes de las películas producidas por los nazis fueron comedias, historias de amor, aventuras, policíacas o musicales, y sólo el restante veinticinco por ciento eran e argumento militar, histórico o policíaco*”²⁸.
- Sin embargo, el que destaca por encima del resto es el cine documental, que tiene como máximo representante a Leni Riefensthal, en títulos como “*El triunfo de la voluntad*” (1935).

Fue, sin embargo, con la Segunda Guerra mundial cuando este tipo de cine se desarrolle de una forma extraordinaria, de manera muy especial en Hollywood, donde este tipo de películas se caracterizaban por un enorme maniqueísmo a la hora de presentar a los distintos bandos. Esta forma de hacer cine también estará muy presente en los años de la Guerra Fría.

Vemos como a lo largo de su historia ha sido un cauce para el poder o las ideologías dominantes del momento, pero también ha sido capaz de desempeñar un papel crítico, con el objetivo de crear una conciencia crítica y de modificar estas ideologías. Un ejemplo de ello fueron los cineclubs españoles de los últimos años del franquismo.

El cine, por tanto, puede convertirse en un “hacedor” de Historia, tratando de intervenir en el pensamiento de la sociedad a través de distintos mecanismos.

²⁸ Íbid, pág. 20.

PARTE II: CINE Y REALIDAD

2.1- LA IMAGEN DE LA REALIDAD

El realismo, que pretende acercarnos a la realidad de la manera más fiel posible, ha sido una tendencia constante a lo largo de la Historia en las distintas expresiones artísticas. Los estudios sobre el realismo en el arte tienen a sus mayores representantes en Ernst Gombrich y en Erich Auerbach; igualmente importante fue el debate abierto que tuvo lugar entre Gyorg Lukács y Bertolt Brecht en 1932, 1938 y 1966. En este último año, además aparece la “*Estética*” de Lukács y los “*Escritos sobre teatro*” de Brecht, que vienen a completar esta discusión.

Gombrich, teórico del arte británico, fue el autor de la obra magna “*Arte e ilusión*”, en la que estudia la psicología de la representación en la pintura, las distintas visiones artísticas (estilo) y la recepción del arte por parte del espectador, que contribuye a su creación.

Este autor llega a la conclusión de que la imaginación ha de constituirse a partir de una idea, “*las leyes culturales de cada época imponen unas formas concretas de construcción de la realidad*”²⁹. Aquí entra en juego también “el estilo”, que condiciona al artista en su reproducción de la realidad creando una disposición mental, y la propia subjetividad del artista: según Gombrich, “*el ojo inocente es un mito*”³⁰, no hay realidad sin la interpretación del sujeto que la observa; es él quien selecciona lo que quiere mostrar de la realidad.

Por último, el teórico expone la importancia que tiene el espectador, que es el que realmente termina de crear la obra dotándola de significado a través de su propio acto de percepción:

²⁹ QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003, pág. 31.

³⁰ GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998

*“el contemplador tiene que movilizar su recuerdo del mundo visible y proyectarlo en el mosaico de rayas y manchas de la tela que tiene ante sí. Así, por consiguiente, el principio de la proyección guiada alcanza su culmen”*³¹

Por su parte, E. Auerbach fue un filólogo y crítico literario alemán, cuya obra fundamental es *“Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental”*, escrita durante la Segunda Guerra Mundial en su exilio en Estambul donde apenas pudo consultar bibliografía, por lo que el esfuerzo intelectual que hubo de llevar a cabo fue enorme.

En esta obra estudia la evolución de la literatura realista desde una perspectiva historicista a través de una serie de textos que van desde Homero hasta el modernismo anglosajón representado por Virginia Woolf, tratando de mostrar los aspectos que influyen en la selección de la realidad (para ello lleva a cabo un análisis contextual, estilístico e historicista). Como Lukács, aunque de forma muy distinta, también cree que la representación de la realidad viene condicionada por las circunstancias socio-económicas e histórico-políticas, al igual que por *“las convenciones representativas, por los recursos estilísticos que caracterizan los modelos de imitación de cada cultura y cada periodo histórico”*³². Para Auerbach será la novela realista francesa del S. XIX el punto culminante de representación de la realidad.

En cuanto a Lukács y Brecht, ambos estaban influidos por el marxismo y compartían *“el espíritu crítico y la voluntad de transformación de la sociedad, pero un abismo separa sus concepciones estéticas”*³³, sus teorías diferían en muchos aspectos.

Gyorg Lukács fue un filósofo, sociólogo marxista y crítico literario cuyo eje de pensamiento en sus estudios de arte giraba en torno al realismo:

31 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998, pág. 169. Citado en QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003, pág. 33.

32 QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003, pág. 35.

33 MIGUEL BORRAS, Mercedes. Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas. *Historia y Comunicación Social. Vol. 18. Octubre 2013, N° especial*, pág. 33.

“el realismo es el modo artístico que según Lukács mejor se correspondería con el marxismo, ya que sirve para revelar la construcción del mundo social como efecto de interacciones humanas y presentar de modo concreto la vida social.”³⁴ Para el húngaro, la realidad es independiente de la conciencia que tienen los hombres de ella y el deber del arte es reproducir esta esencia histórica a través de la perspectiva de la totalidad que nos permitirá descubrir esta realidad.

Será el grado de realismo el que determine el valor de una obra artística (teoría del reflejo), reduciendo de este modo el arte al realismo. Esta es la razón por la que criticó duramente el modernismo y el arte burgués, que se caracterizaba por el subjetivismo y por no desarrollar un espíritu crítico. Lo único que pretendía este tipo de arte era la evasión.

Todos estos valores estéticos de Lukács estarán teñidos, sin duda, por valores ideológicos influenciados por el realismo socialista, que se declaró estilo oficial de la URSS a mediados de los años 30. Si bien es cierto que Lukács también fue crítico con algunos de sus aspectos más rígidos.

Bertolt Brecht atacó el dogmatismo cultivado por Lukács, que se oponía frontalmente al modernismo, y defendió un realismo más amplio y crítico que permitiera construir una realidad “*contradictoria y plural*”³⁵. Para ello incorporaba algunas técnicas modernistas que lo alejaban de la ortodoxia del realismo socialista. Sin embargo, Brecht seguía defendiendo un arte que fuera útil a la sociedad, por lo que rechazó todo aquel que sólo buscaba el entretenimiento, la evasión o la belleza, y apostó por que éste llegara al pueblo, que era precisamente quien debía de completar la obra. Esta idea hizo que Brecht se decantara por un arte abierto.

Brecht, por tanto, se encontraría a medio camino entre el realismo social y el modernismo, mientras que Lukács rechaza todo aquel arte que no se ajustara al realismo más ortodoxo.

³⁴ BOKSER, Julián. "Lukacs, Brecht y Adorno: Un recorrido posible". *La revista del CCC* [en línea]. Mayo / Agosto 2011, n° 12.

³⁵ Íbid

2.2- LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA REALIDAD

El realismo llegó al cine procedente de otras artes, especialmente de la literatura realista de finales del S. XIX y la pintura. Estas teorías tendrán su auge después de la Segunda Guerra Mundial -de la mano de André Bazin y Siegfried Kracauer- cuando, en el seno de la crisis de valores que había provocado la guerra, desde algunos círculos intelectuales se apostó por volver al realismo tratando de enfrentar al público con la realidad del momento. En este sentido será el neorrealismo italiano de los años 40 el mayor exponente de esta manera de hacer cine, cultivando un realismo social y comprometido que mostraba la cotidianidad de las clases populares de un país y una Europa marcados por la guerra.



André Bazin, crítico francés y uno de los mayores teóricos sobre el realismo cinematográfico, expresó su pensamiento en multitud de artículos y ensayos que fueron recopilados en los cuatro volúmenes de “*¿Qué es el cine?*” (*Qu'est-ce que le cinéma*, 1958-1963).

Además fundó con el crítico y realizador Jacques Donial Valcroze, y junto con otros jóvenes críticos, la revista “*Cahiers du Cinéma*” en 1951, en la que se formaron cineastas tan importantes como Jean Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut o Eric Rohmer, que acabarían conformando la “*Nouvelle Vague*” francesa.

En su artículo sobre la ontología de la imagen³⁶, A. Bazin afirma que la fotografía y el cine han venido a satisfacer los anhelos realistas gracias, en gran medida, a que en ambas expresiones artísticas, al contrario que en las demás artes, el hombre queda “excluido”, puesto que se trata de una reproducción mecánica. Por supuesto que el autor es importante, pero no tiene tanto peso como lo puedo tener en la pintura o la música.

³⁶ BAZIN, André. La ontología de la imagen fotográfica. En BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001, págs. 23-33.

Bazin también se preocupó por comprender cuál era la verdadera naturaleza del cine y abogó por la recuperación de la tradición realista; para él el cine sólo podía alcanzar todo su esplendor estando al servicio de la realidad, es decir, convirtiéndose en un arte que la representara (no que la reconstruyera):

*“Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen sobre la que no pesará la hipoteca de la libertad de interpretación del artista, ni la irreversibilidad del tiempo”.*³⁷ Sin embargo, Bazin era consciente de que por muy objetiva que sea esta reproducción mecánica, siempre estará condicionada por la *“intencionalidad del sujeto”*³⁸.

También defendía la existencia de una verdad ambigua influido por la fenomenología de Edmund Husserl, por eso trató de buscar un equilibrio en la reproducción de la realidad: *“acabó reivindicando una estética que no impusiera su huella sobre lo real ni modificase la belleza material del mundo”*³⁹.

En cuanto al montaje, que para muchos constituía la especificidad del cine, Bazin afirmaba que este sólo podía ser utilizado en determinados casos y dentro de *“los límites precisos”*, es decir, siempre y cuando estuviera al servicio del realismo y fuera prácticamente imperceptible (cine de la transparencia), como en el cine clásico de Hollywood. Por ello, Bazin se opuso al montaje de choque soviético y a las teorías formalistas, y defendió a aquellos cineastas como Jean Renoir u Orson Welles que utilizaban el plano-secuencia, continuas panorámicas laterales o la profundidad de campo. Precisamente en ensanchar los límites del encuadre estaba la clave:

“la conciliación entre la imagen y la realidad sólo puede producirse a partir de unos sistemas formales que privilegien la idea de globalidad de lo real frente a los procesos de fragmentación de los que este es objeto”. No se trata de renunciar a los recursos expresivos, *“tan sólo hace falta que la unidad espacial del suceso sea respetada”*.⁴⁰

³⁷BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004, pág. 37

³⁸ *Ibid*

³⁹ QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003, pág 129.

⁴⁰ Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004, pág. 77

Al contrario que Kracauer, reivindicó el cine como un arte “impuro” que debía estar abierto al diálogo con las otras artes, por eso apoyó las adaptaciones literarias y teatrales, como las que hizo Laurence Olivier de Shakespeare.

El otro gran teórico del realismo cinematográfico fue Siegfried Kracauer, intelectual alemán que dedicó sus esfuerzos a campos tan diversos como el periodismo, el arte, o la sociología. Su obra más conocida es la imprescindible y polémica “*De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*” (1947) donde estudió cómo el cine fue capaz de “*documentar una realidad social en términos psicológicos*”⁴¹.

Sin embargo su obra monumental en la que expuso todos sus pensamientos sobre el cine y el realismo cinematográfico fue “*Teoría del cine: la redención de la realidad física*” (1960), donde diseña un principio cinematográfico que diferencia entre lo cinematográfico y lo no cinematográfico, se pregunta sobre la necesidad histórica del cine, explica sus ideas estéticas, y se preocupa por la experiencia del espectador.

Para Kracauer el cinematógrafo tiene la misma naturaleza que la fotografía, por lo que su tarea también ha de ser “*hacer posible la revelación de la naturaleza, así como permitir la construcción de la materia pura visual en el acto de la visión*”⁴². Sin embargo, el cine había introducido dos novedades muy importantes con respecto a la fotografía: el registro y la reproducción del movimiento, y la escenificación, novedades ambas que debían usarse para el registro de lo real.

La mayor preocupación para el alemán será el averiguar de qué manera puede contribuir la imagen al conocimiento del mundo; entendía el cine como una forma de capturar y explorar la realidad, por lo que la imagen era concebida como un todo que debía reflejar “*el flujo de la vida*”, “*que abarca todas las corrientes de situaciones materiales y acontecimientos, con todo lo que ellos suponen en materia de emociones, valores e ideas*”⁴³, se trata de atrapar lo que de efímero tiene la vida, salvar aquellos momentos insignificantes del día a día, revelar “*regiones de la vida que de otro modo permanecerían ocultas*”⁴⁴, como “*lo pequeño y lo grande*”, “*lo*

41 QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003, pág. 141.

42 KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2001, págs. 36-37.

43 *Ibid*, pág. 103.

44 *Ibid*, pág. 72.

transitorio” y “*los puntos ciegos de la mente*” (aquello que el hábito y los prejuicios nos impiden ver). Hay que buscar una aproximación lo más fiel posible a la verdad y para ello es necesario mostrar lo invisible, puesto que lo real “*no siempre se ajusta a lo visible*”⁴⁵.

Kracauer dedicará mucho tiempo a buscar aquello que es específico del cine tratando de encontrar las formas más puras. Ello le llevará a afirmar que sólo aquellas películas que son “*estéticamente válidas*”⁴⁶, es decir, que se construyen a través de sus propiedades básicas, estarán dentro de lo cinematográfico (principio cinemático). A pesar de ello, se mostrará mucho más preocupado por el contenido que por la forma.

En resumen, estos dos importantes autores tenían en común la idea de que el cine debía capturar y explorar la realidad, la oposición a todas las teorías formalistas que sólo pensaban el cine como arte y su reivindicación del todo.

45 QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003, pág 145.

46 KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2001.

PARTE III: EL NEORREALISMO ITALIANO. EL REALISMO SOCIAL Y LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD.

3.1- El cine fascista anterior

El cine italiano vivía en un régimen de autarquía desde 1939, lo que trajo como consecuencia el aumento de la producción del cine autóctono. En 1938 se había declarado el monopolio estatal de las películas extranjeras, haciéndose cargo el ENIC, ente del Estado que se encargaba de la distribución. *“El Estado se convirtió en propietario de una industria de ciclo completo (estudios, revelado e impresión, producción, distribución, salas cinematográficas)...”* Este monopolio terminó con la partida de suelo italiano de las grandes productoras americanas en 1939: hasta el fin de la guerra los italianos sólo verán cine autóctono.

Para ayudar a instaurar este cine nacional de Estado se crearon los Estudios Cinecittà, el Centro Experimental de Cinematografía, el ya mencionado ENIC y los laboratorios Luce, iniciando *“un plan orgánico de reestructuración y de potenciación del sector”*⁴⁷.

Los estudios Cinecittà serán enormemente importantes para el neorrealismo italiano, pero también para el cine nacional posterior, jugando un papel de gran importancia en la formación de técnicos y realizadores. Ubicados en Roma, fueron inaugurados por Mussolini en 1937, tratando de afirmar la primacía y la unidad romana en el cine italiano por encima de centros potentes como Milán o Turín, pero también intentando competir con Hollywood.

Por su parte, el Centro Experimental, fue inaugurado dos años antes que los estudios Cinecittà, sucediendo de esta manera a la Academia Santa Cecilia, fundada por Alessandro Blasetti. El objetivo de esta institución era precisamente formar profesionales del cine que después pasarían a trabajar en Cinecittà, poniendo en

⁴⁷ CONFORTI, Michele y MASSIRONI, Gianni. El modo de producción del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I)*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, págs. 70-74.

práctica todo lo aprendido en el Centro. A pesar de que fue fundado para mayor gloria del cine fascista, lo cierto es que el Centro “*sólo siguió aparentemente el camino que le había trazado el régimen. En resumidas cuentas, fue la encrucijada en la que se encontraron ideas y hombres que crearían un nuevo cine*”⁴⁸.

Durante la etapa fascista el cine se había dividido en géneros como el pseudohistórico, las comedias de teléfonos blancos o los films caligráficos. Todos estos géneros tenían algo en común: forzaban “*una imagen optimista de la realidad*”⁴⁹ y estaban influidos por las teorías estéticas de Giovanni Gentile⁵⁰, que sostenía que “*el cine es parecido al sueño, que no tiene, ni quiere tener, ninguna relación con la realidad*”.⁵¹ Este cine también abogaba por el orden, la solidez y la claridad, conceptos desarrollados por el mismo Gentile. Se trataba, en definitiva, de



Fotograma de “Escipión, el Africano” (1937), de Carmine Gallone.

una “*estética sin ética*”. Un claro ejemplo de película que llevó a la práctica estas teorías fue “*Escipión, el Africano*” (Scipione, l’Africano, 1937) de Carmine Gallone, donde se recuperaba la estética

del péplum mudo y su grandilocuencia.

A finales de los años 30 desde algunos círculos intelectuales se abrió un debate ético sobre el cine fascista y su ocultación de la verdad: el cine debía mostrar la realidad, no aislarse del mundo. Por ello, se comenzaron a alzar voces que pedían la vuelta a las formas realistas del S. XIX, como el naturalismo o el verismo italiano. En este debate tuvieron especial importancia Umberto Barbaro⁵², que tradujo las teorías de los soviéticos Sergei M. Eisenstein y Vsévolod Pudovkin y reivindicaba un cine de

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

49 QUINTANA, Ángel. *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997, pág. 49.

50 Filósofo y escritor italiano muy cercano al fascismo, que fue Ministro de Educación y miembro del Consejo General Fascista.

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

52 Crítico cinematográfico y ensayista italiano.

carácter realista, y Luigi Chiarini⁵³, que se opuso al cine de evasión. También fue de especial interés el debate generado en el seno de la Revista Cinema, fundada por Vittorio Mussolini, hijo del dictador, y que más tarde se convirtió en el refugio de todos aquellos que creían en un nuevo cine realista.

Estos debates dieron lugar a dos corrientes cinematográficas: el caligrafismo y el retorno al verismo, que dará lugar al neorrealismo.

El caligrafismo estaba influido por la estética de Benedetto Croce⁵⁴, para quien el arte, que debía estar caracterizado por *“el refinamiento, el buen gusto y la búsqueda de una belleza elevada que no se hallaba en el mundo material”*⁵⁵, tenía como objetivo lo bello. Este tipo de cine huía de la realidad refugiándose en el formalismo exagerado, propio del cine mudo italiano. Los mayores representantes de esta corriente fueron: Mario Soldati, Carmine Gallone, Mario Camerini o Raffaello Matarazzo.

3.2- Influencia e importancia del neorrealismo

El Neorrealismo italiano es uno de los movimientos cinematográficos que más importancia han tenido a lo largo de la historia del 7º arte. Revolucionó el cine haciendo que este pasara de una concepción clásica a una moderna, influyendo enormemente en el cine mundial posterior:

*“el neorrealismo italiano supuso entre otras cosas, una nueva estética cinematográfica que, expresándose de diversas formas según las características nacionales, tuvo una enorme importancia en distintos países del continente europeo durante la posguerra”*⁵⁶.

Influyó enormemente en movimientos posteriores como la Nouvelle Vague en Francia, donde los jóvenes directores del momento adoptaron la estética del rechazo como uno de sus principios; el Free Cinema en Inglaterra; o el cine italiano posterior, donde se siguió atendiendo a la realidad social del hombre.

⁵³ Crítico, teórico y director de cine. Fundador del Centro Experimental de Cinematografía y de la Revista “Bianco e Nero”.

⁵⁴ Escritor, filósofo y político italiano. Fue una figura muy influyente del liberalismo.

⁵⁵ QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003, pág. 178.

⁵⁶ BUENO DORAL, Tamara y GARCÍA CASTILLO, Noelia. El cartel en el realismo social del cine español. *Revista de comunicación Vivat Academia*, N° 119, Junio de 2012, p. 34.

En el caso de España el neorrealismo influyó en numerosos directores de los años 50 y 60, que realizaron películas que hoy podemos enmarcar dentro del “*realismo social*”, como Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, pero también Luis Buñuel, Marco Ferreri o Carlos Saura. La primera película española que se considera dentro de esta corriente es “*Surcos*” (1951), dirigida por Nieves Conde, sobre una familia que en la posguerra española emigra a Madrid.

También ha influido de forma notable en el cine latinoamericano, especialmente a partir de los años 60, en directores como: Glauber Roche, Nelson Pereira Dos Santos o Álex Gutiérrez. En la década de los 90 esta corriente la seguirían Fernando Meirelles en Brasil o Víctor Gaviria en Colombia.

3.3- Movimientos que influyeron en el neorrealismo

A su vez, el movimiento neorrealista estuvo influido por numerosos movimientos anteriores provenientes tanto del cine como de la literatura:

- Una de los influjos más importantes fue el que ejerció el cine francés de los años 30, el llamado realismo poético.

Este cine francés, decisivo y capital para la concepción del nuevo cine italiano, se basaba en los preceptos de la novela naturalista, del documental verista, del cine de gánsters de los años 20 y del expresionismo alemán. Especialmente importante fue la influencia de Jean Renoir, que junto con Rossellini y Orson Welles inicia el cine moderno. Recibió una enorme influencia de

Emile Zolá, de quien adaptó “*Nana*” (1926) y “*La bestia humana*” (La bête humaine, 1938). Su film “*Toni*” (1934) es considerado por muchos



Fotograma de “*Toni*” (1934), de Jean Renoir.

autores el verdadero precursor del neorrealismo italiano. Para François Truffaut, teórico y director francés, se trata del primer film neorrealista⁵⁷.

*“Bien es verdad que el sentido de protesta social del cine italiano de postguerra está ausente en “Toni”, que no pasa de ser una crónica de un conflicto pasional, pero sus aportaciones –más allá de lo formal, que el cine ruso ha llegado en esto mucho más lejos- son los de haber convertido un tema destinado al género policiaco en crónica y reportaje social y haber desplazado la temática de los sentimientos y de las pasiones del marco elegante, burgués, al que parecía indisolublemente ligada, para llevarla al terreno de los humildes”*⁵⁸.

También tuvieron una importancia capital otros cineastas franceses del periodo, como René Clair con películas como *“Bajo los techos de París”* (*Sous les toits de Paris*, 1930), o Jean Vigo, cuyo realismo estaba imbuido del espíritu literario y que, a pesar de morir muy joven, realizó destacadas obras como *“L’Atalante”* (1934) o *“Cero en conducta”* (*Zero de conduite: Jeunes diables u collègue*, 1933). Ambos rompieron con el cine de vanguardia enmarcándose dentro del realismo genético. Marcel Carné, deudor del expresionismo, pero siempre tratando de mostrar lo cotidiano, será otro director importante de este movimiento. Dirigió *“El muelle de las brumas”* (*Le quai des brumes*, 1938) y *“Los niños del paraíso”* (*Les enfants du paradis*, 1945). Junto a Julien Duvivier fueron los máximos representantes del realismo formal, que se preocupó -a diferencia de otros realismos- de mostrar una realidad estilizada.

- Algunas películas realistas del cine mudo italiano, centradas fundamentalmente en la Gran Guerra, también influirán en esta nueva concepción del cine.

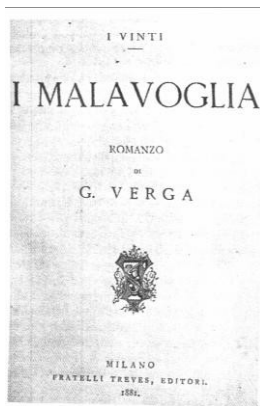
- La Gran Novela Americana (realismo pesimista), que fue traducida por grandes escritores italianos de la época como Cesare Pavese o Elio Vittorini,

⁵⁷ TRUFFAUT, François. *Jean Renoir: periodos, films y documentos*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 204.

⁵⁸ GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1989, p. 229.

será un claro referente. La llamada generación perdida, entre la que se encontraban escritores como Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, John Steinbeck o Francis Scott Fitzgerald, mostró una América muy alejada del sueño americano y creó una nueva forma de narrativa, que sería imitada por los neorrealistas.

- El realismo literario del S. XIX: una de las características del realismo es que enmarca a los personajes dentro del contexto histórico, político y social; partiendo de lo particular para aspirar a lo universal. Además, “*las novelas realistas hablaban de la realidad cotidiana y permitían que determinados grupos sociales marginales accediesen a la posición de personajes de la representación*”: prestaba atención a las clases que no solían aparecer en la literatura⁵⁹. Estos rasgos serían adoptados por el neorrealismo.



También tomó como referencia la novela verista italiana, tendencia surgida a finales del S. XIX en Italia, y cuyo máximo exponente es Giovanni Verga (1840-1922). Fue autor de la influyente “*Los Malavoglia*” (I Malavoglia, 1881), novela que tenía como protagonistas a tres generaciones de pescadores italianos y que se centraba en la vida cotidiana en la aldea. Será precisamente en esta novela en la que se base Luchino Visconti para su película neorrealista “*La Tierra Tiembla*” (La Terra Trema, 1948).

La Revista Cinema, que tuvo gran importancia en los debates sobre el cine italiano que se dieron a partir de los años 30, en uno de sus editoriales abogaba por volver al realismo del S. XIX, a Giovanni Verga:

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

⁵⁹ QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003, p. 34.

XIX [...] Nuestro discurso desemboca, necesariamente, como primera sugerencia, en un nombre, el de Giovanni Verga”⁶⁰.

- Y por último, las vanguardias soviéticas cinematográficas, que se preocuparon de mostrar la realidad. Especial importancia tuvieron las traducciones que Umberto Barbaro hizo de los escritos de Sergei M. Eisenstein y Vsévolod Pudovkin.

3.4- Historia y características del neorrealismo.

Por su parte, el neorrealismo italiano, más que una escuela, fue un movimiento que se fue conformando en plena Segunda Guerra Mundial gracias a distintos directores y películas, que trataron de mostrar los horrores de la guerra y el fascismo, y cómo esto afectaba a las clases que normalmente habían sido marginadas en el cine. El padre intelectual de esta corriente fue Cesare Zavattini, quien sostenía que el fin del cine debía ser el de dar a todos los hombres la posibilidad de conocerse para así solidarizarse entre ellos; tenía sin duda un componente ético y moral: *“el neorrealismo no puede partir de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine”*.⁶¹

Pensaba que el cine no podía apartarse de la actualidad, debía contar las cosas inmediatamente, seguir al hombre con la cámara. Abogaba por un cine de la inmediatez, no interponiendo nada o casi nada entre la idea y su realización.

Trabajó sin descanso para llegar a los límites del neorrealismo con un cine de la duración (su ideal era filmar durante 90 minutos -en los que no pasaba nada- la vida de un hombre) defendiendo que una escena cualquiera *“tiene en sí momentos de dolor, de estupor, de tensión como la más construida de las historias”*⁶².

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

61 ROMAGUERA Y RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985. (Falta página)

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

Apostaba por un nuevo cine, por un nuevo modo de ver la realidad, sosteniendo que toda técnica “*se desarrolla en función de sus necesidades de expresión*”, por lo que se encontraría el lenguaje adecuado para decir cosas que nunca hasta entonces se habían dicho. Esto debía llevar a un “cine útil”, que revelara lo que era Italia en aquel momento: pobres, miseria, hambre..., que mostrara los padecimientos del pueblo a través de la cámara.

Guido Aristarco⁶³, otro de los grandes teóricos del neorrealismo, planteaba, por el contrario, un “cine de reconstrucción”, el cine debía narrar e intentar comprender las causas de los hechos, no limitarse a la descripción, como proponía Zavattini. El argumento o los personajes, según Aristarco, eran muy útiles a la hora de mostrar este realismo crítico.

Al contrario de lo que se suele pensar, este nuevo cine italiano no rompió radicalmente con el cine fascista anterior, sino que se sirvió de bastantes elementos propios de este tipo de cine, como la defensa de un cine propiamente italiano y popular. Además, “*muchos elementos de la joven escuela italiana preexistían a la liberación: hombres, técnicas y tendencias estéticas.*”⁶⁴ Fue también importante la influencia que ejerció sobre este nuevo movimiento el cine propagandístico fascista, que rodaron autores como Francesco de Robertis o Roberto Rossellini, donde introdujeron algunos elementos propios del documental. El neorrealismo recuperará en gran medida esta “*dimensión estética y social del género documental*”.⁶⁵

A pesar de las divergencias ideológicas y estéticas dentro de este movimiento (había tantos neorrealismos como directos neorrealistas), sí que habrá unas constantes, que vienen determinadas en gran medida por las consecuencias de la guerra, acontecimiento sin el que no se entendería el neorrealismo italiano:

“la acción no podría desarrollarse en un contexto social históricamente neutro [...] Se desprende de aquí que las películas italianas presentan un valor documental

⁶³ Crítico y ensayista italiano de cine.

⁶⁴ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001, pág. 290.

⁶⁵ FERRANDO GARCÍA, Pablo. *Guía para ver y analizar: Roma, ciudad abierta. Roberto Rossellini (1945)*. Valencia: Edicions Culturals Valencianes, 2006, pág. 22.

excepcional, que no puede separarse del guión sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunden sus raíces”⁶⁶.

Tras veinte años de fascismo y una guerra, los cineastas se encontraron con una Italia devastada material y moralmente; fueron las imposibilidades técnicas y económicas, precisamente, las que determinaron muchas de las características de este movimiento. La guerra había terminado con los estudios cinematográficos, y los materiales técnicos y de laboratorio habían sido exportados a Alemania. Esta precariedad hará que se sacrifique la perfección técnica en favor de la eficacia de la expresión directa. Este cine se caracterizaría también por una sencillez temática muy cercana al documental y por el escaso uso de recursos artificiales. Se aparta de diálogos ampulosos o efectistas para conformar diálogos sencillos, naturales y directos; de hecho se recurría habitualmente a dialectos. La improvisación también era uno de los recursos más utilizados, basándose en la idea de que la realidad no es algo rígido, preestablecido, sino dinámico.

El deseo de verdad llevó al cine neorrealista casi al minimalismo: se renunció a los alardes cinematográficos y, prácticamente, al montaje, buscando la transparencia y proporcionando verismo documental. Fue muy frecuente el rodaje en exteriores y el recurso a actores no profesionales. Esta característica, que comenzó como algo “impuesto” por la ruina económica, terminó por ser algo muy propio de este movimiento; se pretendía que no actuaran, sino que fueran ellos mismos. Aunque es cierto que en muchas películas se recurrió a actores profesionales y reconocidos.

Por lo tanto, siguiendo a José Enrique Monterde⁶⁷ podemos hablar de tres bases estéticas:

-La estética del rechazo: rechazaba el espectáculo voluntario, puesto que sólo la vida misma es espectáculo.

“Las circunstancias materiales que condicionaron el rodaje de las más destacadas obras neorrealistas impusieron los cimientos de una estética del rechazo de la

⁶⁶ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001, pág. 291.

⁶⁷ MONTERDE, José Enrique. *Bases estéticas para la definición del neorrealismo*. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C. Madrid: Ed. Complutense, 1994, pág. 37-53. También disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorrealismo--/html/ff8bec7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

opulencia. Esta estética generó algunas figuras de estilos contrarios a los excesos de carácter expresivo en el uso de la cámara y de sus movimientos, en los efectivos en la utilización de la iluminación y en la opulencia en la construcción arquitectónica de los decorados”⁶⁸.

-La estética de la contigüidad: procedimiento mediante el cual se manifiesta el referente; en palabras de Cesare Zavattini sería: *“hacer al máximo significativas las cosas tal como son, contadas así por ellas mismas*”⁶⁹.

Esta contigüidad puede estar basada *“en la capacidad del cinematógrafo para capturar las huellas de lo real o para la elaboración de un trabajo de construcción del mundo que debe privilegiar la importancia del espacio de realidad como impulsor de una determinada estética realista*”⁷⁰.

-Estética de la implicación: el cine neorrealista pretendía que el público tomara conciencia de la realidad, por lo que para ello utilizaba diversas técnicas, especialmente la de contar historias cotidianas de hombres corrientes adoptando una actitud crítica con el pasado y el presente. Esta estética de la implicación sirvió para que, en palabras de Lino Micciché, se convirtiera en una *“ética de la estética*”.

Por último analizaremos una de las características que mejor definen este movimiento: su posición ética o moral y su espíritu de protesta. Su buceo por la cruda realidad de posguerra siempre buscaba un fin didáctico destacando la importancia del hombre que sufre en el día a día; el hombre en tanto que representa a todos los hombres. Se trata de un humanismo revolucionario, de una declaración de amor al hombre y la fe en su bondad.

Para Césare Zavattini esta era la característica que definía principalmente al neorrealismo:

68 QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003, pág. 199.

69 *Ibid*

70 *Ibid*, pág. 196.

*“las formas de moverse en el marco del neorrealismo pueden ser muchas, pero la unidad viene dada por un frente común de lucha y de inspiración, de consciente interés social”*⁷¹.

Y también de búsqueda de la verdad, que se convirtió en una de las grandes preocupaciones de los cineastas italianos, que por fin habían tomado conciencia de los acontecimientos histórico-sociales: ahora tenían un compromiso ético.

Fue en los años 1942 y 1943 cuando el cine italiano empezó a mostrar verdaderamente un cambio con tres películas que resultarían claves: *“Cuatro pasos por las nubes”* de Alessandro Blasetti (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942), *“Obsesión”* de Luchino Visconti (*Ossessione*, 1943) y *“Los niños nos miran”* de Vittorio de Sica (*I bambini ci guardano*, 1944). Sin embargo, estas películas, más que un preludio del neorrealismo, fueron una ruptura con el cine anterior: eran la separación entre el imaginario cinematográfico preneorrealista y el imaginario cinematográfico neorrealista, *“pero con los ojos vueltos hacia el pasado, para negar, más que hacia el futuro, para fundar”*⁷². También importante fue el documental *“Gente del Po”* (1947), primer trabajo de Michelangelo Antonioni, que retrataba la vida de quienes vivían alrededor de este río.

71 ROMAGUERA Y RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985.

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

La más importante de estas películas que anunciaban el cambio fue “*Obsesión*”, considerada unánimemente la precursora principal del neorrealismo. Todas las influencias y las distintas líneas de debate generadas alrededor de la revista Cinema y del Centro Sperimentale di Roma, confluyeron en ella. Estaba basada en la novela del escritor norteamericano James Cain: “*El cartero siempre llama dos veces*” (The Postman Always Rings Twice, 1934), que ya había sido adaptada por el director francés Pierre Chenal en los años 30 dentro del realismo poético.

Será en 1945, con “*Roma ciudad abierta*” (Roma, città aperta) de Roberto Rossellini cuando se abran nuevos caminos de expresión en el cine y se tome conciencia de la nueva situación histórica tras la liberación.

Ese mismo año se rodó el documental “*Día de gloria*” (Giorni di gloria, 1945), de Mario Serandrei, que abordaba por primera vez la resistencia desde una perspectiva marxista. En ella participaron, además de Serandrei: Luchino Visconti, filmando un episodio documental sobre la condena y ejecución de Pietro Caruso⁷³. En ella también intervinieron, Serandrei (director/coordinador), De Santis



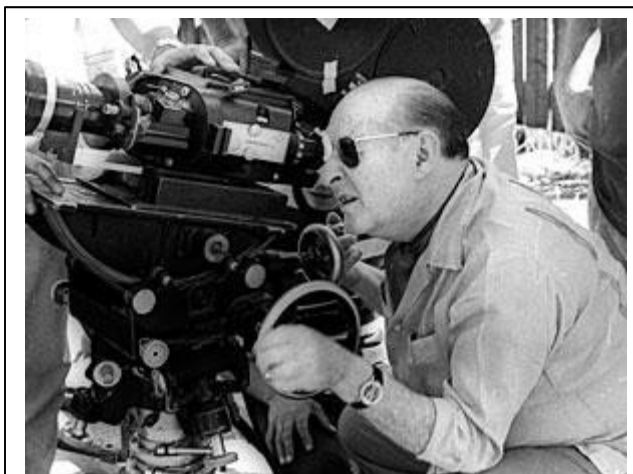
(coordinador general) y Marcello Pagliero, que rodó un episodio sobre los hechos ocurridos en las Fosas Ardeatinas de Roma. Fue la primera obra que nos habló de un tema muy presente en el neorrealismo: la Resistencia.

Al año siguiente, 1946, se filma la película que inaugura el neorrealismo social: “*Il sole sorge ancora*” (1946), de Aldo Vergano, financiada por la Asociación Nacional de Partisanos (ANPI) y en la que participaron Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani y el crítico y teórico Guido Aristarco, todos ellos de orientación marxista.

⁷³ Pietro Caruso (1899-1944) fue jefe de la policía italiana durante la Segunda Guerra Mundial. Después de la liberación fue juzgado y condenado a muerte, siendo fusilado por un pelotón de los Carabinieri.

3.5- Roberto Rossellini

3.5.1 Influencia e importancia



Roberto Rossellini

Roberto Rossellini es considerado uno de los directores más importantes del 7º arte. Fue padre espiritual del neorrealismo italiano, considerado primer paso de la modernidad cinematográfica; modernidad en la que el director romano entrará de lleno con el film “*Te querré siempre*”

(*Viaggio in Italia*, 1954), donde planteará “*un método nuevo de observación de la realidad que puso en entredicho las principales teorías del neorrealismo social*”⁷⁴.

Fue, por lo tanto, el inspirador de muchos de los cineastas que vinieron después: el caso paradigmático fue el de los jóvenes críticos de la Nouvelle Vague, quienes supieron apreciar sus películas cuando crítica y público las rechazaba. Esta incompreensión fue una constante durante toda su carrera debido, seguramente, a sus ganas constantes de innovar y experimentar, tratando de abrir el cine a la realidad.

3.5.2 Juventud e inicios en el cine

Nació en Roma, el 8 de Mayo de 1906, en el seno de una familia burguesa acomodada. Hijo de Angelico Guiseppe y Elettra Bellan, fue el mayor de cuatro hermanos. Su padre, un reputado arquitecto, diseñó el trazado de la Roma actual y construyó los cines Barberini y Corso, la sala más moderna y grande de la capital italiana. Rossellini tenía entrada libre siempre que quisiera, por lo que acudía regularmente a las proyecciones. Fue en esta época cuando disfrutó con los clásicos americanos de King Vidor: “*Y el mundo marcha*” (*The Crowd*, 1928) y “*Aleluya*” (*Hallelujah*, 1929), que le marcarían profundamente.

Su padre Augusto Giuseppe sentía una gran pasión por el arte, y supo rodearse de intelectuales y artistas que frecuentaban con asiduidad la casa de los Rossellini.

⁷⁴ QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 58.

Pronto el joven Roberto fue admitido en estas reuniones, educándose en un ambiente culto y refinado, propio de la burguesía romana.

Sin embargo, su primera pasión fue la mecánica: construyó su propio taller, donde realizó algunos inteligentes inventos. Esta creatividad le serviría después para fabricar accesorios útiles para el rodaje de sus films, como la versión que hizo del pancinor⁷⁵ o zoom óptico, que utilizará en todas sus películas a partir de *“Fugitivos en la noche”* (Era notte a Roma, 1960).

Será a partir de los años 30 cuando comenzará a interesarse verdaderamente por el cine, a partir de la muerte de su padre y de la dilapidación de la fortuna familiar. Antes de convertirse en director trabajó en doblaje, montaje y sonido, y también escribió algunos guiones desde el anonimato, lo que le permitió conocer el oficio de cineasta. Poco después construyó en su villa de Ladispoli (cerca de Roma) unos pequeños estudios, donde realizó cortometrajes amateurs con su hermano Renzo, que después adquiriría cierta fama como compositor de bandas sonoras. En total fueron seis: *“Daphne”* (1936), *“Prélude à lé après-midi d’un faune”* (1937), *“Fantasie Sottomarina”* (1936, para Genepesca), *“Il tacchino prepotente”* (1939), *“La Vispa Teresa”* (1939) e *“Il ruscello di Ripasottile”* (1940).

3.5.3 Las características del cine de Rossellini

Para Roberto Rossellini el único dogma era la búsqueda de la verdad, y para ello utilizó la estética realista. Se dedicó en todas y cada una de sus películas a buscar la verdad de manera incansable, creyendo firmemente en la capacidad del cinematógrafo para llevar a cabo esta tarea. Esta verdad era concebida como la unión *“entre una realidad exterior con otra interior de carácter espiritual”*⁷⁶

Apostaba por un cine objetivo y despojado de todo lo innecesario para poder llegar a lo que él mismo denominó *“la imagen esencial”*. Así lo explicaba en una entrevista concedida a Tag Gallagher y John Hughes en 1974:

⁷⁵ *“Es un objetivo de foco variable que permite realizar un travelling óptico de un plano más alejado a otro más cercano, y viceversa, sin discontinuidad y sin cambiar de objetivo”*. CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universidad, 1981.
⁷⁶ QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, pág.18.

*“si pudiésemos volver directamente a aquella que fue, para todos los seres humanos, la imagen anterior al desarrollo de la palabra, las imágenes tendrían un valor muy distinto. Con las imágenes se revela todo, se comprende todo. El problema radica en cómo desembarazarse de un sistema puramente verbal. Podemos teorizar lo que queramos, pero en la práctica siempre hacemos ilustraciones de un proceso mental que es puramente verbal. Si conseguimos desembarazarnos de todo esto, probablemente encontraremos una imagen que sea esencial. Podremos ver las cosas como son realmente y éste es el objetivo principal. No es fácil conseguirlo, yo lo estoy intentando, pero aún no lo he logrado”*⁷⁷.

Dentro de esta objetividad, evitó manipular o dirigir la mirada del espectador a través de la interpretación, el montaje u otros mecanismos; el espectador debía poder contemplar el film con total libertad y, a partir de ahí, dotarle de sentido. Por lo tanto, la colaboración del espectador, fundamental en el cine moderno, era imprescindible en el director italiano.

En el cine de Rossellini también era de vital importancia el concepto de “atessa” o espera, puesto que a través de ella llegamos a la verdad mediante una revelación final que cambia el sentido del film. “

Con la modernidad el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le sea exterior sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura que él debe sacar a la luz”.

Para Rossellini era esta “atessa” lo esencial del relato cinematográfico:

“toda solución nace de la espera. Es la espera la que nos hace vivir, es la espera la que nos encadena a la realidad, es la espera la que –después de la preparación-, nos ofrece la liberación. Tome, por ejemplo, el episodio de la pesca del atún de Stromboli. Es un episodio que nace de la espera. Se va creando en el espectador, una cierta curiosidad por aquello que debe suceder: después tiene lugar la matanza del atún. La espera es la fuerza de cualquier suceso de nuestra vida, y también lo es del *cine*⁷⁸.

⁷⁷ Íbid pág. 32

⁷⁸ Roberto Rossellini a Mario Verdone, “Coloquio sul neorealismo”, *Bianco e Nero*, núm. 2, febrero 1952.

La cámara debía convertirse “*en un instrumento para provocar la revelación de la realidad espiritual*”⁷⁹. Esta verdad era forzada por el propio autor a través de un cine de la confrontación; el espectador no estaba protegido como en el cine clásico. Se trata de “*un camino real para la emergencia (o la activación) de una verdad que sólo está en deuda con las posibilidades del cine. Ésta ha sido la convicción de todo el cine moderno que siempre ha sido un cine del primer grado, de la denotación, de las cosas en su desnudez*”⁸⁰.

La figura de Rossellini está marcada por la contradicción, y su filmografía escapa a cualquier tipo de etiqueta. Fue el director de “*Roma, ciudad abierta*”, donde denunciaba las barbaridades del nazismo y la heroicidad de quienes lucharon por escapar del yugo fascista, pero también lo fue de una trilogía para mayor gloria del ejército del régimen.

Pocos autores se han encargado de este periodo de la filmografía del director, y quienes lo han hecho lo han visto: o como el germen de lo que será su obra posterior (sus defensores), o ha servido como pretexto para atacar su figura. Pero es, sin duda, capital para entender su evolución metodológica y su búsqueda constante de la verdad a través de la desdramatización y de una estética cercana al documental.

Rossellini había sido educado bajo el fascismo, al igual que todos los niños romanos de su edad, y bajo el fascismo había aprendido el oficio de cineasta. Tenía contacto con algunas figuras cercanas al poder, como era el caso de su amistad personal con el hijo mayor del dictador italiano. Sin embargo, siempre mostraba una actitud despreocupada hacia la política, y sólo será durante la ocupación alemana cuando comience a tomar conciencia de los crímenes del fascismo.

Cuando en una entrevista le preguntaron acerca de Mussolini y de su régimen, ésta fue su contestación, evocando cómo vivió el día en que Mussolini anunció el primer gobierno fascista, cuando el director contaba con apenas 16 años:

“Era el atardecer y los reflectores que daban a la Via Calabria iluminaban toda la calle. Abajo se encontraban los camisas negras y Mussolini anunció el primer

⁷⁹ QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p.18.

⁸⁰ BERGALA, Alain y ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000, p. 14.

gobierno fascista. Nosotros, los niños, estábamos en la ventana alegres y excitados. Mi padre regresó, puso la llave en la cerradura, abrió, y ni siquiera miró lo que estaba sucediendo en la calle. Después dijo: Niños, acordaos que el color negro esconde siempre la suciedad"⁸¹. Pocas veces más volvería a pronunciarse sobre el tema.

3.5.4 Su etapa en el cine fascista

En 1938 se unió al cine oficial, donde debutó como ayudante de Goffredo Alessandrini en el film "*De una misma sangre*" (Luciano Serra Pilota), pero no será hasta 1942 cuando dirija el primer largometraje.

En sus primeros films, aunque completamente al servicio de la propaganda fascista, sí que es cierto que ya se nota un cierto interés por el documentalismo y una personalidad distinta a la de los demás directores del momento. Estos rasgos se deben principalmente a la enorme influencia que tuvo Francesco De Robertis⁸², oficial de marina, que ya había rodado un film sobre la vida en un submarino: "*Uomini sul fondo*" (1941), donde vemos características típicas del cine posterior de Rossellini. De Robertis, era portavoz del "cine directo", "*que usará exclusivamente actores no profesionales, y que era más realista y estaba más próximo al documental que a las películas de ficción*"⁸³. También renunció a las formas clásicas del dramatismo e hizo uso de las elipsis y la narración antiliteraria.

Será precisamente De Robertis quien escriba el guión de "*La Nave Blanca*" (La Nave Bianca, 1942), primer largometraje de Rossellini. El film aborda el trato que se daba a los heridos en las naves hospitales del Ministerio de Defensa. Aunque tiene gran cantidad de elementos retóricos y melodramáticos, sí que podemos ver una voluntad didáctica y de acercamiento a la realidad. El film tuvo un gran éxito de público y de crítica, y ganó el premio de la Copa del Partido Nacional Fascista en la Gala del IX Festival de Venecia.

"*Un Piloto Regresa*" (Una Pilota Ritorna, 1942), - que ha permanecido perdida hasta hace unos años - será su segunda película. Parte de una idea de Vittorio Mussolini,

⁸¹ Roberto Rossellini a Dacia Maraini, "E tu chi eri? Interviste sull'infanzia", Milan, Bompiani, 1973. En QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 24.

⁸² QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p.43.

⁸³ GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1985, p.13

hijo del dictador, y aparece como guionista Michelangelo Antonioni, por entonces un joven colaborador de la Revista “Cinema”. Su intención era que el público conociera los sacrificios de los aviadores por la patria a través de la historia de un piloto que es recluido en un campo de concentración griego.

“*L’Uomo dalla croce*” (1943), su tercer y último film de propaganda fascista, nos cuenta la historia de un cura fascista cuya misión es evangelizar a los soviéticos. Estaba dedicado “*a la memoria de los curas castrenses caídos en la cruzada contra los sin Dios, en defensa de la patria y el apostolado que permitió encender una luz de verdad y justicia en la tierra de la barbarie*”.⁸⁴



Fotograma de *L’Uomo della croce* (1943)

A pesar de este texto, que no sabemos si fue idea de alguna institución o del propio cineasta, la propaganda está muy desdibujada en él, notándose además un cierto humanismo en el tratamiento de los personajes. De los tres films de época fascista, éste será el que mejor anuncie el estilo del cine posterior del director italiano, encontrándose muy cerca en espíritu de “*Roma, ciudad abierta*”.

Por lo tanto, vemos como desde su etapa en el cine fascista, hay unos principios metodológicos que se pueden seguir a lo largo de toda su filmografía y que irán evolucionando hasta su cine didáctico.

3.5.5 Su cine después de la guerra

Su siguiente film, “*Deseo*” (Desiderio, 1946), con guión de Giuseppe de Santis, comenzó a ser rodado cuando Roma fue ocupada por las tropas nazis. Rossellini huyó y la película la termina Marcello Pagliero (quien más tarde interpretará a Manfredi en “*Roma, ciudad abierta*”). Rossellini nunca la consideró como una obra propia.

⁸⁴ Texto emplazado al final del film.

Las tres películas siguientes serán las que conformen su trilogía neorrealista -“*Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945)”, “*Camarada*” (Paisà, 1946) y “*Alemania, año cero*” (Germania, anno zero, 1948)- con las que llevó a cabo una revolución estética y un intento de concienciación moral. De estas tres películas nos ocuparemos en la parte tercera de nuestro trabajo, donde serán sometidas a análisis.



Anna Magnani en un fotograma de “L’Amore”

A continuación de esta trilogía, en 1948, rodará “*El amor*” (*L’amore*, 1948), dividido en dos episodios (*La voce umana/ Il miracolo*). Con este film, Rossellini inauguró “*un método que tendrá gran importancia en su etapa posterior: la identificación hacia el otro, o, mejor dicho hacia la mujer/ actriz a la que ama*”⁸⁵.

En estos dos medimétrajes lleva a cabo una experimentación del lenguaje cinematográfico, que alcanzará su máxima expresión unos años después con “*Te Querré Siempre*” (*Viaggio in Italia*, 1954), donde confirmará la fórmula de “*L’Amore*”.

Con “*La Maquina Matamalvados*” (*La Macchina Ammazzacattivi*, 1948-1952), inspirada en una obra teatral de Edoardo de Filippo, Rossellini trató de acercarse a la verdad “*a partir de lo inverosímil*”⁸⁶, y a la Comedia dell’art⁸⁷. Sin embargo, pronto comenzó a interesarse por otro proyecto y dejó este film sin terminar, por lo que no fue estrenado hasta 1952.

Este otro proyecto sería “*Stromboli*”, su primera película con Ingrid Bergman, después de que ésta le escribiera una carta mostrando su deseo de trabajar con él:

“*Querido Sr. Rossellini: he visto sus films “Roma, ciudad abierta” y “Paisà” y me han gustado mucho. Si necesita una actriz sueca que habla muy bien el inglés, que*

85 QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p.95.

86 Ídem, p. 105.

87 Tipo de teatro popular nacido en el S. XVI en Italia. Mezclaba el teatro del Renacimiento, las tradiciones carnalescas, la pantomima y los números acrobáticos.

no ha olvidado el alemán, que puede hacerse comprender en francés y que en italiano sólo sabe decir “ti amo”, estoy decidida a venir a Italia a trabajar con usted”.⁸⁸

Al poco tiempo de conocerse iniciaron una relación, que provocó un gran escándalo, especialmente en los Estados Unidos.

El rodaje en la isla de Stromboli, que se prolongó durante cuatro meses, fue muy duro para todo el equipo. En este primer film Rossellini-Bergman vemos de una manera clara la obsesión del director por mostrar el mundo interior de sus personajes a través de lo exterior; lo importante no será la historia, sino los personajes y sus sentimientos. Esta característica estará en todos los films que rodó con Ingrid Bergman, a la que se unía la idea de alteridad y del extranjero, que estaba en las condiciones mismas del rodaje: Bergman, la actriz hollywoodiense, una de las grandes estrellas del “star system”, iba a ser confrontada con una aldea de la Italia de la posguerra y con sus gentes, absolutamente distintas a ella. Además, Rossellini insiste en un hecho que se venía produciendo desde “*Germania, anno zero*” y por el que será criticado: los protagonistas eran “*seres individuales que se convirtieron en símbolo de los principales problemas de su tiempo*”⁸⁹.

Después de Stromboli, decidió emprender un nuevo proyecto, tomando como punto de partida la obra “*I fioretti di San Francesco*”; el guión fue encargado a Federico Fellini. Durante el rodaje de Paisà, Rossellini había entrado en contacto con monjes franciscanos y había quedado fascinado por su modo de vida. En “*San Francisco, juglar de Dios*” (Francesco giullare di Dio, 1950), se hace patente la idea de hacer historia la crónica y crónica la historia: “*el tiempo es abolido para contemplar un pasado lejano en presente*”.⁹⁰

“*Europa 51*” (Europa 51, 1952), segunda colaboración con Ingrid Bergman, estuvo producido por los jóvenes Carlo Ponti y Dino de Laurentis, dos figuras muy importantes en el cine italiano de las siguientes décadas. Cuenta la historia de una mujer, que tras el suicidio de su hijo, entra en una profunda crisis en la que pondrá en duda los valores burgueses, y se comprometerá con la sociedad ayudando a

⁸⁸ QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 112.

⁸⁹ QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p.17.

⁹⁰ GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1985, p. 75.

quienes más lo necesitan. Este hecho hará que sea rechazada por las gentes que precisamente predicán estos principios.

Después vendría *“Dov’è la libertà...?”* (1954), donde Rossellini apenas experimentó para alcanzar esa “imagen esencial” de la que el mismo hablaba; era un film muy convencional producido nuevamente por De Laurentis y Ponti, quienes impusieron que estuviera protagonizado por Totó⁹¹. En el film se trata un tema que planea sobre toda la filmografía del director: el problema de la libertad.

Su siguiente película, *“Te querré siempre”* (Viaggio in Italia, 1953), es considerada por muchos autores el film que abrió el camino a la modernidad cinematográfica. *“El término modernidad –nos guste o no la palabra– define, por el momento, una nueva actitud ante el cine, en la que la búsqueda estilística deja de ser el factor determinante de la búsqueda del cineasta, para comenzar a tomar relieve la relación que el autor del discurso establece con el espectador”*.⁹²

Rossellini tenía en mente la adaptación de una novela de la escritora francesa Colette, pero estando en Nápoles con todo el equipo se enteró de que los derechos ya habían sido vendidos, por lo que el guión fue escrito mientras se rodaba, lo que ayudó a dar a la película ese aire de inacabada, de boceto, tan característico de muchas de sus obras.



“Te querré siempre” contaba la historia de un matrimonio inglés que viajaba a Nápoles para la transacción de una finca. Allí se darán cuenta de los problemas por los que atraviesa su matrimonio. Sin embargo, recuperarán la armonía al final de la película cuando se ven

⁹¹ Nombre artístico de Antonio Curtis, actor poeta y letrista italiano.

⁹² QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 143.

separados por la muchedumbre de una procesión.

En *“Te querré siempre”* se deja de lado la narrativa y toda situación dramática y cobran especial importancia los tiempos muertos, la *“atessa”* o espera, tan importante para el director romano: *“la acción se establece sistemáticamente sobre los tiempos débiles, es decir, al ritmo normal en la vida de un turista”*.⁹³

La experimentación que llevó a cabo durante años le llevaron a este cine de tiempo y duración, que trata de mostrar al hombre las cosas como son, enfrentándole a la realidad para que sea él mismo quien descubra la verdad revelada.

Será con esta *“Trilogía de la soledad”* (*“Stromboli”*, *“Europa 51”* y *“Te querré siempre”*), como las denominó Gianni Rondolino, cuando Rossellini se aleje del movimiento neorrealista.

*“La técnica del realismo y la temática del neorrealismo son para Rossellini los materiales necesarios para trazar [...] las líneas de fuerza de la Italia y la Europa de la guerra y de la reconstrucción. Al afrontar otras situaciones, una historia distinta, los abandonará lógicamente”*⁹⁴.

Después de *“Te querré siempre”*, Rossellini se embarcó en un proyecto que nada tenía que ver con sus preocupaciones anteriores y su cine experimental: *“Juana de Arco”* (Giovanna d'Arco al rogo, 1954). Esta obra estaba basada en *“Jeanne d'Arc au bûcher”*, de Arthur Honegger, y se limitaba a filmar una representación teatral. Aunque para muchos ni siquiera es cine, José Luis Guarnier la calificó como una meditación sobre el 7º arte.⁹⁵

“Ya no creo en el amor” (La Paura, 1954), último film Rossellini - Bergman, está basado en un relato corto del escritor austriaco Stefan Zweig: *“Die Angst”*. Es una película completamente desdramatizada en la que el suspense no existe.

Entre 1950 y 1954, filmó tres episodios cortos para distintos films:

93 GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1985, p. 91.

94 APRÀ, Adriano. Rossellini más allá del neorrealismo. En MICCICHÈ, Lino. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1982.

95 GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1985.

“*La envidia*” (L’invidia 1951-1952) estaba incluido en el film de episodios “*El diablo siempre pierde*” (Les Sept péchés capitaux, 1952), donde participaron siete directores de muy distintas tendencias.

“*Ingrid Bergman*” (Ingrid Bergman, 1953) formaba parte del film “*Nosotras las mujeres*” (Siamo Donne, 1953), donde diferentes directores filmaban hechos banales de la cotidianeidad de cinco actrices del cine italiano: Alida Valli, Anna Magnani, Isa Miranda, Ingrid Bergman y Emma Danieli.

“*Napoli 43*” (Napoli 43, 1954) era uno de los cinco episodios de “*Amori di mezzo secolo*”, donde se contaban distintas historias de amor.

En este tiempo vivió una profunda crisis creativa y sentimental (la relación con Ingrid Bergman llegó a su fin). Los films realizados con la actriz sueca no fueron bien recibidos ni por el público ni por la crítica, quienes consideraban que se había apartado de la estética neorrealista. Esto llevó a un debate entre Guido Aristarco (director de Cinema Nuovo), que reprochaba a Rossellini “*el hecho de haber abandonado el realismo social, la crónica, la actualidad, en beneficio de un mensaje moral siempre más sensible*”, y André Bazin, quien escribió una carta abierta a Guido Aristarco defendiendo al director italiano⁹⁶. En ella sostenía que Rossellini es el director que más lejos ha llevado la estética neorrealista⁹⁷ porque es el único que ha llegado “*a oponer en escena acontecimientos de una estructura estética más compacta, más íntegra, de una transparencia más perfecta y en la que sea menos posible discernir algo distinto del puro acontecimiento*”⁹⁸

Durante estos años de crisis llegó a hacer cine comercial con los temas típicos de la corriente neorrealista, pero acabó harto de tener que someterse a las exigencias de la industria y se retiró del cine para hacer televisión. Fue precisamente durante estos años de crisis, cuando sentó las bases de su cine didáctico posterior.

En 1957 viajó a la India con la intención de realizar un largometraje sobre el país. Finalmente la obra se dividió en cuatro partes donde se mostraban distintos episodios de la vida en la India. Fue la única obra de estos años de incertidumbre

⁹⁶ BAZIN, André. Defensa de Rossellini en ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp, 2001. Págs.381-391.

⁹⁷ BAZIN, André. ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp, 2001, pág. 389.

⁹⁸ Ibid, pág. 390.

que rodó con total libertad, convirtiéndose en una película con los mismos principios estilísticos de *“Te Querré Siempre”*. La trama se reduce a la mínima expresión y el film se acerca a la famosa “imagen esencial” de Rossellini: *“las imágenes tenían que poseer todos los elementos informativos básicos para un conocimiento sintético”*⁹⁹.

Este film, además, hizo que entrara por primera vez en contacto con el nuevo medio, la televisión, puesto que se creó una serie titulada *“L’India vista da Rossellini”* (1958) con un claro fin didáctico.

“India” se presentó en el Festival de Cannes, y allí el productor Moris Ergas propuso al director italiano la realización de un film que volviera al tema de la resistencia durante el nazismo. Rossellini aceptó y se puso a trabajar con Sergio Amidei en una historia basada en un hecho real. *“El General de la Rovere”* (Il Generale della Rovere, 1959), protagonizada por Vittorio de Sica, encaja claramente dentro de los parámetros del cine comercial y obtuvo un gran éxito de público y crítica.



Vittorio de Sica en un fotograma del *“General de la Rovere”*, 1959.

Este éxito le llevó a hacer otro film con los viejos temas neorrealistas y con guión nuevamente de Sergio Amidei: *“Fugitivos en la noche”* (Era notte a Roma, 1960). En esta ocasión la historia estaba protagonizada por tres representantes de las tropas aliadas. Fue la primera vez que utilizó el pancinor o zoom óptico, que permitía que la película apenas necesitara montaje.

⁹⁹ 99 QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 15.

En 1960 el gobierno italiano encargó a Roberto Rossellini un film que conmemorara los 100 años del Risorgimiento italiano. El director aceptó, pero se mantuvo fiel a su concepción del cine y no hizo un film laudatorio sobre Garibaldi, sino que humanizó al héroe. El director pasó a convertirse en un cronista de los hechos: “*Viva l’Italia completa la experiencia de historia vivida en presente intentada por primera vez en Francisco, juglar de Dios*”.¹⁰⁰ Al igual que “*India*”, este film será esencial para conocer su obra didáctica para televisión.

Después de este encargo oficial, Moris Ergas le propuso un nuevo proyecto sobre la adaptación de un cuento breve de Stendhal: “*Vanina Vanini*” (1961); la única condición que puso el productor es que este film fuera protagonizado por Sandra Milo.

Se trataba de la crónica de un amor, pero también mostraba los hechos políticos y sociales de la Italia de Il Risorgimiento, tratando de hallar un equilibrio entre los hechos individuales y colectivos. El film tuvo muy mala acogida y ha sido constantemente comparado con la obra de Luchino Visconti: “*Senso*” (*Senso*, 1954), ambientada en 1866, en el contexto de la guerra austro-prusiana: Italia vio la oportunidad de anexionarse el Véneto y Trentino si se aliaba con Prusia, y así lo hizo. Sin embargo, Visconti no se centró en un capítulo glorioso, sino que mostraba uno de los episodios más humillantes para el ejército italiano: la derrota en Custoza. Esta película significó para muchos autores el fin del neorrealismo.

Tras “*Vanina Vanini*”, el director italiano filmará su última película antes de abandonar el cine y dedicarse a la televisión. Este film llevaba por título “*Alma negra*” (*Anima Nera*, 1962), y estaba basada en la obra de teatro escrita por Giuseppe Patroni Griffi. Sin duda, el fracaso de este film, una comedia mediocre y convencional, ayudó a Rossellini a tomar la decisión de abandonar el cine con la idea de probar las posibilidades didácticas que ofrecía el nuevo mundo de la televisión. Así anunciaba su retirada en un acto organizado por la Revista *Filmcritica*:

“La crisis de hoy no es únicamente crisis del cine, sino también crisis de la cultura. El cine, medio de difusión por excelencia, ha tenido el mérito de hacer palpable esta

¹⁰⁰ GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1985, 141.

*crisis, ponerla en evidencia. Por esto quiero retirarme de la profesión y pienso que tengo la obligación de prepararme –con toda libertad- para replantearlo todo desde el principio, para volver a retomar el camino a partir de bases completamente nuevas”*¹⁰¹.

3.5.6 Cine didáctico

Con el cine didáctico, Rossellini proponía una vuelta a los orígenes mismos del cine, a aquel tiempo en que los Hermanos Lumière intentaban dar a conocer el mundo a los espectadores. Su intención era crear una especie de enciclopedia audiovisual sobre los avances científicos de la humanidad, y sobre una serie de personajes que habían vivido en algún momento de cambio, al que contribuyeron con sus ideas o su ciencia. Así lo explicaba él mismo en una carta a Peter H. Wood, responsable del Pacific Film de Berkeley, el 20 de julio de 1972:

“En estas películas muestro las costumbres, los prejuicios, los miedos, las aspiraciones, las ideas y la agonía de una época y de un lugar. Muestro a un hombre –un innovador- que los afronta, y obtengo un drama parecido a cualquier otro drama. Evito siempre la tentación de exaltar dicha personalidad, me limito a observarla. La relación entre un hombre y su época me proporciona suficiente material para construir la acción y estimular la curiosidad”.

Rossellini no pudo llevar a cabo todos los proyectos que tenía en mente. Aún así su obra didáctica para televisión está compuesta por 9 obras y algunos títulos de corta duración, a los que habría que añadir sus dos últimas películas para la pantalla grande, que seguían esta misma línea. Además de los films, escribió una serie de textos reflexionando sobre el tema, como los libros: “*Utopía, autopsia*” (1974) y “*Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*” (1977).

Pretendía que el cine y la televisión se convirtieran en un medio útil para la educación del espectador a través del ideal utópico de la búsqueda de la verdad y la

¹⁰¹ Quintana, Ángel. *El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-camino-del-cine-didactico-de-roberto-rossellini/>

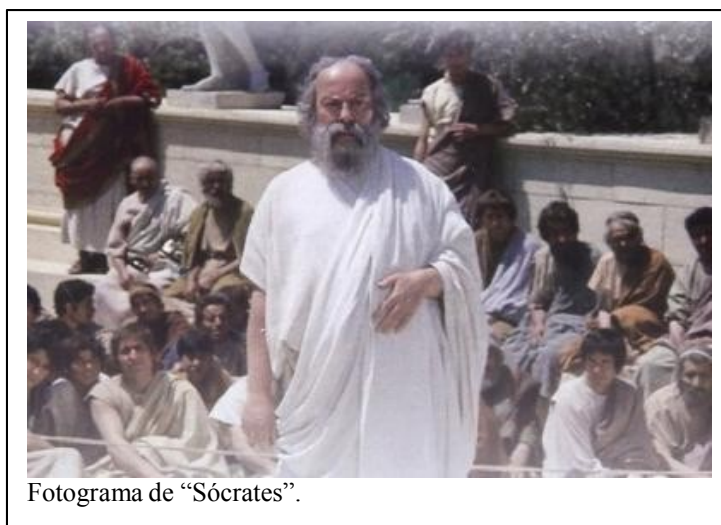
QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 228.

imagen esencial. Este concepto de “imagen esencial” estaba inspirado en la “*Didáctica Magna*” de Jan Amós Comenius. Para el filósofo y pedagogo checo, el conocimiento se alcanza a través de los sentidos, es decir, mediante la visión directa de la realidad. Estas ideas conllevaban un estilo estético basado en la desnudez, la sencillez, el rechazo a lo teatral y a lo dramático, y la depuración del estilo: lo importante son las ideas.

Rossellini pretendía la creación de una enciclopedia televisiva que comenzó con “*La Edad del Hierro*” (L’età del Ferro, 1964), por encargo del gobierno italiano. Se dividía en cinco capítulos que mostraban el papel del hierro en el progreso de la civilización.

Su siguiente film didáctico fue “*La subida al poder de Luis XIV*” (La prise de pouvoir par Louis XIV, 1966), en la que contó con la presencia de Philippe Erlanger como guionista, un historiador que defendía la Historia tradicional, es decir, la de los grandes hombres y la de los grandes hechos, lo que en principio se oponía a la preferencia de Rossellini por mostrar la cotidianeidad.

En “*La lucha del Hombre por la Supervivencia*” (La Lotta dell’Uomo per la sua sopravvivenza, 1967-1969), Rossellini pretende mostrar la evolución científica de la humanidad a través de doce episodios de una hora de duración cada uno. Según Ángel Quintana es “*la obra que lleva más lejos los postulados de la utopía de Roberto Rossellini y la más puramente didáctica de todas las que realizó*”.¹⁰²



Fotograma de “Sócrates”.

En 1968, la RAI propuso al director una serie de cinco capítulos sobre “*Los Hechos de los Apóstoles*” (Atti Degli Apostolo, 1968) de San Lucas, que sería distribuida a cuatro países europeos y que le permitiría hacer un

¹⁰² Íbid, pág. 251.

análisis de la época.

Después de este encargo, Rossellini retomó un antiguo proyecto sobre Sócrates, que fue rodado en España ante las dificultades encontradas en Italia, especialmente por parte del director de la RAI. El film se centró en el proceso y muerte del filósofo griego.

1972 fue un año muy prolífico para el director, filmando “*Blaise Pascal*”, “*Agostino d’Ippona*” y “*L’età di Cosimo de Médici*”.

El film de “*Blaise Pascal*” fue un proyecto muy deseado por Rossellini, que pretendía así confrontar ciencia y religión, y que además le permitiría recuperar su pasión por la mecánica al reconstruir inventos del matemático, físico y filósofo francés.

Con “*Agostino d’Ippona*”, el director trataba de mostrar la decadencia del Imperio Romano y con ello el fin de una época. El film se centraba en los años en que el pensador fue Obispo de Hipona y en su lucha contra los donatistas¹⁰³. En esta obra encontramos un mayor perfeccionamiento técnico y el uso del color. “*A partir de Agostino d’Ippona, la imagen esencial de Rossellini no se centró sólo en la idea, sino también en los valores pictóricos y cromáticos, convertidos en un elemento que puede llegar a definir una época*”. ¹⁰⁴

“*La Edad de Cosme de Médici*” (*L’età di Cosimo de Medici*, 1972) tenía como protagonistas a Cosme de Médici y a Leon Battista Alberti, que ya había aparecido en su primer film didáctico, y se centraba en el Renacimiento, especialmente, en los aspectos sociales, culturales y políticos de la Florencia del S. XV.

La última obra de su proyecto didáctico para televisión fue “*Cartesius*” (1973), donde trata de exponer la evolución intelectual de Descartes hasta la exposición de su famoso discurso cartesiano. Al igual que en sus otros films, Rossellini no deja de lado el contexto histórico del personaje, sino que pretende mostrarnos la vida en el S. XVI.

¹⁰³ Movimiento religiosos cristiano iniciado en el S. IV como reacción a la relajación de costumbres por parte de los católicos. Fue condenado por la iglesia y por San Agustín de Hipona.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 282.

Este cine didáctico promovido por el estado y por las cadenas públicas, fracasó principalmente por dos motivos: el primero fue que la RAI y la ORTF cambiaron las estructuras del monopolio estatal, y el segundo y, tal vez más importante, que la televisión se convirtió en uno de los instrumentos de la sociedad del espectáculo.

A partir de “*Cartesius*”, Rossellini comenzó a mostrarse escéptico con el rumbo tomado por la televisión. Después de una década alejado del medio cinematográfico, aceptó volver. “*Año Uno*” (Anno Uno, 1974) y “*El Mesías*” (Il Messia, 1975), continuaban con el proyecto didáctico iniciado años atrás.

“*Año Uno*” fue un encargo de Rusconi Film para celebrar el vigésimo aniversario del político demócrata-cristiano Alcide de Gasperi, primer presidente del gobierno italiano tras la guerra. Volvía, de esta manera, a los temas de su cine de posguerra.

“*El Mesías*”, su última película, fue producida por el Padre Peyton¹⁰⁵ y respondía a un viejo deseo del director. En ella trató de llevar a cabo un retrato realista de la figura de Cristo y de su tiempo a partir de un profundo respeto a los Evangelios. Esta última película, al igual que otras muchas de su extensa filmografía, tuvo un recibimiento frío.

Cerraba de esta manera una carrera que siempre estuvo llena de incompreensión por parte de sus contemporáneos; muy pocas fueron las películas que tuvieron éxito, y hubo que esperar a su muerte para que las nuevas generaciones le reservaran en el Olimpo del cine el lugar que merece un director que sólo tuvo un objetivo: la búsqueda de la verdad.

3.6-Otros creadores neorrealistas

3.6.1 Luchino Visconti

Luchino Visconti, conde di Modrone, nacido en Milán en 1906, es uno de los directores fundamentales del cine moderno. Además, fue director de teatro y de ópera, lo que influyó enormemente en su cine, aunando la vieja tradición de la cultura europea.

¹⁰⁵ Había intervenido en programas de radio y televisión durante los años 40 y 50, y se hizo famoso por afirmar que se le aparecía la Virgen.

Aristócrata y comunista, pasó de ser un cineasta militante dentro de la corriente del neorrealismo social, a ser cronista de la decadencia y descomposición de la clase a la que pertenecía: la aristocracia. El punto de inflexión será “*El Gatopardo*” (Il Gatopardo, 1963), donde lo político y social se convierten en telón de fondo para centrarse en los estados de ánimo de sus personajes, como la nostalgia y la melancolía.

De su filmografía podríamos considerar dentro de los parámetros neorrealistas las siguientes obras: “*La tierra tiembla*” (La terra trema, 1948), “*Bellísima*” (1951), “*Senso*” (1954), “*Noches blancas*” (Le notti bianche, 1957) y “*Rocco y sus hermanos*” (Rocco e i suoi fratelli, 1960).

Su ópera prima fue “*Obsesión*” (Osessione, 1943), precursora del neorrealismo. Después colaboró en “*Giorno di gloria*” (1945), la película colectiva sobre la liberación de Italia.

“Influido por sus contactos con el círculo francés de Jean Renoir -con quien colaboró en “Una partida de campo” (Partie de campagne, 1936)- y de acuerdo con los postulados izquierdistas defendidos por la Revista Cinema, de la que era colaborador, los inicios de Visconti se inscriben en la línea más rigurosa e inconformista del movimiento neorrealista”.106

Es en esta línea donde podemos situar su segundo film: “*La tierra tiembla*” (La terra trema, 1948). Era la primera obra de un proyecto que tenía como objetivo rodar una trilogía sobre Sicilia: los pescadores, los mineros y los campesinos. Sin embargo, tuvieron muchos problemas de financiación y no pudieron llevar a cabo los episodios restantes.

106 MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: la razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1984, p. 15. Colección Dirigido por, nº2.



Fotograma de “La tierra tiembla”, 1948.

“*La tierra tiembla*” se basa en “*Los Malavoglia*” (I Malavoglia, 1881), la novela de Giovanni Verga, exponente del verismo italiano. Narra la lucha constante de N’toni Valastro y su familia contra la

explotación a la que son sometidos por parte de los mayoristas. Estuvo financiada por el PCI, convirtiéndose en una obra ideológica y de denuncia social que invitaba al espectador a unirse contra las injusticias sociales. La película fue rodada en Aci Trezza con pescadores del lugar y con el dialecto propio de aquella región, por lo que hubo de ser subtitulada. Comercialmente fue un fracaso.

Pasaron tres años desde “*La tierra tiembla*” hasta que Visconti pudo financiar su siguiente proyecto, “*Bellísima*” (1951), sobre un argumento de Césare Zavattini. El guión definitivo estaría en manos de Luchino Visconti, Suso Cecchi D’Amico (colaboradora habitual del director milanés) y Franco Rossi. Protagonizada por Anna Magnani, después del intento fallido de Visconti por trabajar con ella en “*Obsesión*” (Ossessione, 1943), cuenta la historia de una madre que lleva a su hija al casting para una película con el sueño de que se convierta en una estrella, haciendo un retrato no muy amable del mundo del cine.

A partir de “*Bellísima*”, una descarnada historia sobre la pobreza y el triunfo, Visconti fue incorporando el romanticismo a sus historias, tratando de alcanzar constantemente la belleza.

En 1954 rueda “*Senso*”, basada en una novela de Camilo Boïto y ambientada en 1866, durante la ocupación austriaca de Venecia. Es la primera obra en la que el

director auna Historia y melodrama para reconstruir el pasado inmediato del país, que luego será una constante en el resto de su obra. Esto fue precisamente lo que llevo a que algunos autores consideraran que se alejaba del neorrealismo. Sin embargo, Guido Aristarco, ferviente defensor del film, afirmaba que con él se pasa “*de la descripción objetiva al análisis crítico, del neorrealismo al realismo*”¹⁰⁷.

“*Las noches blancas*” (Le notti bianche, 1957), es una adaptación de la novela homónima de Dostoiewski, pero trasladando la acción de la Rusia del S. XIX a la Italia del presente. El guión corrió a cargo de Visconti y D’Amico.

Esta película también fue objeto de crítica porque, debido al bajo presupuesto, hubo de ser filmada enteramente en estudio. Además, confluían en ella teatro y cine y se decantaba de una manera clara por el romanticismo, lo que a ojos de algunos críticos hacía que se alejara del marco neorrealista.

En “*Rocco y sus hermanos*” (Rocco e i suoi fratelli, 1960), Visconti se inspira nuevamente en la literatura, en este caso “*El idiota*” (Идиот, 1869) de Fyodor Dostoiewski, “*José y sus hermanos*” (Joseph und seine Brüder, 1926-1943), de su admirado Thomas Mann, y “*El puente de Ghisolfa*” (El ponte della Ghisolfa, 1958) de Giovanni Testori.

El film, que aborda la difícil adaptación de una familia del sur que emigra al norte industrializado, a Milán, y supone la culminación de todos los aspectos propios del primer Visconti: “*el planteamiento sociológico*”, “*la descripción psicológica de los personajes*” y “*la catarsis del melodrama*”.¹⁰⁸

En 1963, con “*El Gatopardo*” (Il Gatopardo), inicia la segunda etapa de su carrera cinematográfica distanciándose del neorrealismo y en la que se centrará en describir estados de ánimo y la decadencia de la aristocracia, clase a la que pertenecía. En este film predominarán la melancolía y el pesimismo del Príncipe de Salina y de todos los que como él se hallaban entre dos mundos. Basada en la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa y protagonizada por Burt Lancaster, Claudia Cardinale y Alain Delon, la acción tiene lugar en Palermo durante la invasión de las tropas garibaldianas.

¹⁰⁷ Íbid, pág. 94.

¹⁰⁸ Íbid, p.111

Después vendrían “*Sandra*” (Vaghi stelle dell’Orsa, 1965) y “*El Extranjero*” (Lo straniero, 1967), adaptación de la obra de Albert Camus y protagonizada por Marcello Mastroianni. En “*La caída de los dioses*” (Le caduta degli dei, 1969), su última película contemporánea, narra la descomposición de una familia en los inicios del régimen nazi. A continuación rodaría “*Muerte en Venecia*” (Morte a Venezia, 1971) con Dirk Bogarde en el papel protagonista, convirtiéndose en una de las películas más representativas del último Visconti. Basada en “*La muerte en Venecia*” (Der tod in Venedig, 1912) de Thomas Mann, uno de sus grandes referentes, y ambientada en esta ciudad a principios del S. XX, narra la obsesión de un músico por el joven Tadzio. “*Luis II de Baviera, el rey loco*” (Ludwig II, 1972) es la tercera de las películas de Visconti en las que indaga en la cultura alemana, concretamente en el reinado de este rey, obsesionado con el arte.

Sus dos últimos films, rodados después de sufrir un infarto cerebral y con parte del cuerpo paralizado, serían “*Confidencias*” (Gruppo di famiglia in un interno, 1974) con Burt Lancaster y Silvana Mangano, y “*El inocente*” (L’innocente, 1976), basada en la novela de Gabriel D’Annunzio.

Este gran director de cine, ópera y teatro moría en Roma en Marzo de 1976.

3.6.2 Vittorio de Sica

Vittorio de Sica (Sora, 1901-1974), director fundamental del neorrealismo y del cine italiano, estudió Derecho, pero acabó dedicándose a la interpretación en el teatro y en el cine. De la mano de Mario Camerini creó uno de los galanes más famosos de los años 30 en comedias como: “*Daró un millone*” (1935). El film supuso el primer encuentro entre De Sica y Zavattini (colaborador habitual en años posteriores), puesto que este trabajaba en el film como guionista, “*Bajo aristocrático disfraz*” (Il signor Max, 1937) o “*Grandes almacenes*” (Grandi magazzini, 1939), todas ellas dirigidas por Camerini.



Un joven Vittorio de Sica en una escena de “Il signor Max”, de Mario Camerini.

Tal es su actividad como actor que, cuando en 1939 dirigió su primer film, “*Rosas escarlatas*” (Rose scarlatte), ya había participado en 32 películas. Este mismo año compraría a Zavattini el guión “*Demos a todo el mundo un caballo mecedora*”, que años

después se convertiría en la base de “*Milagro en Milán*” (Miracolo a Milano, 1951) Tras “*Rosas escarlatas*”, rueda “*Magdalena, cero en conducta*” (Magdalena, zero in condotta, 1940), “*Nacida en Viernes*” (Teresa Venerdì, 1941), ambas protagonizadas por él mismo, y “*Recuerdo de amor*” (Un garibaldino al convento, 1942).

Su quinto largometraje “*Los niños nos miran*” (I bambini ci guardano, 1943), marca el inicio del tándem De Sica-Zavattini, donde diseñaron “*los recursos dramáticos que debían conformar el marco sentimental de sus posteriores obras neorrealistas*”¹⁰⁹. El film narra la desintegración de un matrimonio desde el punto de vista de un niño (figura tan importante en el cine de De Sica).

Tres años después vendría su primera obra neorrealista: “*El limpiabotas*” (Sciucsiá, 1946). Cercana al realismo poético francés y a René Clair, cuenta la historia de dos adolescentes que se dedican a limpiar las botas de los soldados americanos en las calles de Roma con el sueño de poder comprarse un caballo. De Sica y Zavattini se implican moralmente, rasgo fundamental del neorrealismo, y hacen hincapié en la lucha por la supervivencia en el día a día.

En 1948 filma “*Ladrón de bicicletas*” (Ladri di biciclette), una de las películas neorrealistas más reconocida internacionalmente. Antonio Ricci, un parado que acaba de conseguir un trabajo pegando carteles, le roban la bicicleta, indispensable para hacer su trabajo. El film se centra en los dos días de búsqueda infructuosa que lleva a cabo junto a su hijo, de viernes a domingo.

¹⁰⁹ QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p. 64.



Fotograma de "Ladrón de bicicletas, Vittorio de Sica (1948).

En el film se abandona completamente la dramatización y la espectacularización (estética del rechazo), cobrando una importancia especial lo casual, lo puramente accidental. Este hecho hace que para André Bazin sea "uno de los

primeros ejemplos de cine puro. La desaparición de los actores, de la historia y de la puesta en escena desembocó finalmente en la perfecta ilusión estética de la realidad; en una más completa aparición del cine".¹¹⁰ A través de la desnudez de las acciones hace una crítica de la sociedad de posguerra, de la insolidaridad, del hecho de que los obreros se tuvieran que robar entre ellos para poder subsistir. "Ladrón de bicicletas" ganó el Oscar en 1949, así como numerosos premios internacionales, convirtiéndose en un referente mundial.

Tres años después, Vittorio de Sica no rueda, tras muchas dificultades, "Milagro en Milán"; tuvo que invertir todo lo ganado en su anterior película, ya que no encontró un productor.

"Milagro en Milán", fábula moral sobre las chabolas en la periferia de Milán, parte del guión "Demos a todo el mundo un caballo mecedora", como apuntábamos más arriba. Escrito en 1938 por Zavattini, que después él mismo transformaría en una novela titulada "Totó, el bueno" (Totó, il buono), trata de descubrir la realidad a partir de lo inverosímil, acercándose al realismo mágico, pero manteniendo algunos aspectos temáticos y estéticos propios del neorrealismo.

Con "Umberto D" (1952) se acercaron al cine de la duración, el ideal de Zavattini de filmar 90 minutos de la vida de un hombre en los que no ocurre nada.

"Después de una primera etapa en la que el neorrealismo había descubierto la realidad, introduciendo lo auténtico en el interior de las ficciones, había llegado el

¹¹⁰ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* París: Cerf, 1958-1962, p. 341 (trad. Cast.: *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp, 2001)

turno de una segunda etapa donde la propia realidad se convertiría en relato. *Había que seguir al hombre con la cámara*”¹¹¹. Pretendían describir lo cotidiano desde sus tiempos no significativos, desde aquellos en los que no pasaba nada relevante, captar el “flujo de la vida” del que hablaba Siegfried Kracauer.¹¹²

Narra la descarnada historia de un jubilado a punto de ser desahuciado y que sólo tiene la compañía de Flike, su perro. Con *“Umberto D”* “se completaba un tríptico ideal que abarcaba las tres edades del hombre”¹¹³: *“El limpiabotas”*, *“Ladrón de bicicletas”* y *“Umberto D”*. La obra, que constituye una feroz crítica a la insolidaridad, al entorno hostil y deshumanizado de aquellos tiempos, está contada a través de secuencias muy largas que tratan de describir lo cotidiano, ejemplo de ello son las famosas escenas en la que la criada prepara café, o en la que Umberto Domenico se mete en la cama.

“Umberto D”, considerada hoy una de las grandes obras maestras del cine y uno de los mayores logros del neorrealismo, fue en su momento un enorme fracaso de crítica y público.

En 1953 rodó dos nuevas películas sin Zavattini: *“Villa Borghese”*, con guión de Amidei y Giorgio Bassani, donde se contaban seis historias diferentes que tenían lugar en el famoso parque de la capital italiana; y *“Estación Termini”* (Stazione Termini, 1953), una coproducción italo-americana, con Ponti, De Laurentis, y O’Selznick. De Sica no tenía dinero para producirla, por lo que hubo de hacer concesiones en el guión y permitir que estuviera protagonizada por Montgomery Clift y Jennifer Jones.

“Estación Termini” es un melodrama clásico, “el drama eterno que opone a los amantes apasionados a las convenciones orales y que sólo puede tener como conclusión el sufrimiento y la separación de la pareja condenada”¹¹⁴

Tras esta obra seguirá trabajando como actor en numerosas películas, entre ellas *“Madame de”* (The Earrings of Madame De, 1953) de Max Ophüls o la trilogía

111 QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p.121.

112 KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2013. [1960]

113 ARONICA, Daniela. *El neorrealismo italiano*. Madrid: Ed. Síntesis, 2004, p. 213.

114 HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962, p. 191-192.

“*Pan, amor y...*” (Pane, amore y...). Las dos primeras películas (“Pan, amor y fantasía” y “Pan, amor y celos”) estuvieron dirigidas por Luigi Comencini, y la última de ellas (“Pan, amor y...”) por Dino Risi.

En 1954 dirigió la comedia “*El oro de Nápoles*” (L’Oro di Napoli), adaptación del libro de cuentos de Giuseppe Marotta, y con guión de Zavattini. Eran seis episodios no relacionados entre sí y ambientados en Nápoles, ciudad en la que el director italiano pasó su infancia y adolescencia.

Este film fue rodado dos años después de “*Umberto D*”, es decir, en un momento en el que la relación de De Sica con el neorrealismo estaba en crisis después del fracaso comercial de esta, por lo que “*El oro de Nápoles*” se convirtió en un intento de acercarse a lo popular. Según Bazin: “*la teatralidad acababa precipitándose en el fondo de la [puesta en] escena*”¹¹⁵.

De Sica siempre la defendió explicando que eran una serie de cuentos “*que presentaban algunos tipos del pueblo napolitano. Personajes grotescos en los que la farsa y la tragedia se mezclan*”¹¹⁶

En 1956 dirigió “*El techo*” (Il tetto) con guión de Zavattini, recuperando muchas de sus concepciones neorrealistas anteriores, como la sociología de la cotidianeidad. Contaba la historia de unos recién casados que buscan un lugar donde vivir, pero al no encontrarlo deciden construir ellos mismo una casa a las afueras de Roma antes de que amanezca, para evitar que sea derruida por las autoridades. Para muchos críticos se trataba del film más sencillo y desdramatizado del director.

Después de “*El techo*”, Vittorio de Sica se dedica a proyectos más comerciales y menos ambiciosos, pero todavía habrá de firmar un puñado de buenas obras, protagonizadas generalmente por la pareja de actores italianos del momento: Marcello Mastroianni y Sophia Loren.

Su película inmediatamente posterior, “*Dos mujeres*” (La Ciociara, 1960), protagonizada por Loren y Jean Paul Belmondo, está basada en “*La campesina*” (La ciociara) de Alberto Moravia. Aunque ambientada en los años de la ocupación

¹¹⁵ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* París: Cerf, 1958-1962, p. 52 (trad. Cast.: *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp, 2201)

¹¹⁶ Íbid p. 194.

alemana, tema neorrealista, sin embargo, “*quedan enterrados los viejos planteamientos teóricos y De Sica parece dispuesto a sellar el proceso de institucionalización comercial de un neorrealismo centrado en el juego de las apariencias y en la búsqueda de efectos melodramáticos*”.¹¹⁷ Después vendrían “*El juicio universal*” (Il giudizio universale, 1961), su participación en “*Boccaccio 70*” (junto con Fellini, Monicelli y Visconti), “*Los condenados de Altona*” (I sequestrati di Altona, 1962) o “*El especulador*” (Il boom, 1963).

“*Matrimonio a la italiana*” (Matrimonio all’italiana, 1963) con Loren y Mastroianni, ambientada en la Segunda Guerra Mundial, cuenta la historia de un rico burgués que se enamora de Filomena, una prostituta, a la que se lleva a vivir a su casa. Este mismo año también rueda “*Ayer, hoy y mañana*” con la misma pareja protagonista, y con la que gana su tercer Oscar de la Academia.

Después rodaría algunas de sus obras menos inspiradas, como “*Tras la pista del zorro*” (Caccia alla volpe, 1966) y “*7 veces mujer*” (Women Times Seven, 1967). En 1967 participó en el film colectivo “*Las brujas*” (Le Streghe), junto con Visconti, Bolognini, Rossi y Pasolini. Tres años después volvería a dirigir al tándem Loren-Mastroianni en “*Los girasoles*”, un drama ambientado nuevamente en los años de la Segunda Guerra Mundial.

En 1971 ganaría su cuarto y último Oscar con “*El jardín de los Finzi Contini*” (Il giardino dei Finzi-Contini, 1971), protagonizado por Sophia Loren y Richard Burton, y basada en la novela homónima de 1962 de Giorgio Bassani. La película trataba el tema del auge del fascismo y cómo este afectó a las familias judías.

Murió en 1974 cerca de París mientras promocionaba su última película: “*El viaje*” (Il viaggio).

¹¹⁷ QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p.222.

3.6.3 Alessandro Blasetti

Nació en Roma en 1900. Doctor en Derecho, crítico de cine y director controvertido y contradictorio, fue también el fundador de la revista “*El mundo de la pantalla*” y uno de los fundadores del Centro Experimental de Cinematografía.

Durante el *Ventennio Nero*¹¹⁸ realizó películas de tema histórico exaltando los valores del fascismo, por lo que se convirtió en el director por excelencia de esta época. Entre ellas cabría destacar “*Vecchia guardia*” (1935), donde glorifica a los camisas negras, “*1860*” (1934) sobre Garibaldi o “*La corona de hierro*” (1940), la más representativa y popular dentro de este cine de exaltación nacional.

Sin embargo, Blasetti nos interesa aquí por su neorrealista: “*Cuatro pasos por las nubes*” (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942), una comedia costumbrista con guión de Zavattini. Fue otra de las precursoras del neorrealismo, pues ya contaba con algunos elementos que después serían característicos de este movimiento: se centra en las clases humildes, describe ambientes cotidianos y muestra ciertas dosis de humanismo y de realidad.

“*A partir de 1942 encontraremos a Blasetti unas veces militando en las filas del neorrealismo (Cuatro pasos por las nubes), otros recordando las viejas películas “de trajes”*”. 119

En “*Un día en la vida*” (*Un giorno nella vita*, 1946) aborda la guerra y la Resistencia a través de un grupo de partisanos que, para huir de los alemanes, se esconden en un convento de clausura. Es enorme el contraste entre los combates y la paz que se respira en el convento.

Dos años después rueda “*Fabiola*” (1948), deudora de sus grandes producciones de la época fascista.

En 1950 parece retornar al camino de “*Cuatro pasos por las nubes*” y de la influencia neorrealista, volviendo a colaborar con Zavattini en “*Una hora en su vida*” (*Prima comunione*), que nos cuenta la historia de un padre que ha perdido el traje de la primera comunión de su hija y lo busca desesperadamente.

¹¹⁸ Los años que se mantuvo el fascismo en el poder.

¹¹⁹ HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962, p.43.

Después rodó algunas de las llamadas “Comedia all’italiana” como “*La ladrona, su padre y el taxista*” (Peccato che sia una canaglia, 1954) y “*La suerte de ser mujer*” (La fortuna di essere donna, 1955), ambas con la pareja Mastroianni-Loren. En su última época también hizo varios documentales, entre los que se encuentran “*Europa di notte*” (1958) o “*Yo, yo, yo... y los demás*” (Io, io, io... e gli altri, 1966). Murió en Roma en 1982.

3.6.4 Luigi Zampa

Nacido en Roma en 1905, este director siguió los parámetros del neorrealismo en algunos de sus films, especialmente en su primera época. Más tarde, se dedicaría a la comedia y a la comedia de denuncia social. En los años postreros de su carrera acabó realizando films eróticos propios de los años 70.

Rodó el documental: “*Risveglio di una città*” (1933). A comienzos de la década de los 40 es cuando dirige sus primeras películas: “*L’attore scomparso*” (1941), “*Fra Diavolo*” (1942), “*El cardenal*” (L’abito nero da sposa, 1943), “*C’è sempre un ma!*” (1942), “*Signorinette*” (1943) y “*Un americano de vacaciones*” (Un americano in vacanza, 1945).

Pero el éxito y el reconocimiento vendrían de la mano de “*Vivir en paz*” (Vivire in pace, 1946), materialización filmica del qualunquismo¹²⁰, con guión de Susi Cecchi d’Amico, Aldo Fabrizi y el propio Zampa. Cuenta la historia de dos americanos que han conseguido escapar de un campo de concentración nazi y se refugian en una pequeña aldea de Umbría ocupada por los alemanes.

“*La ambición de Zampa no es causar asombro con imágenes sorprendentes, con un gran tema, sino, por el contrario, entrar en la vida italiana como quien abre una puerta*”.¹²¹

¹²⁰ El qualunquismo se refiere al grupo de antiguos fascistas agrupados en torno al Frente dell’Uomo qualunque, que pretendían un acercamiento al hombre corriente, al hombre de la calle, al estilo del “*common man*” americano.

¹²¹ HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962, p.81

Su siguiente film, “*Noble gesta*” (La onorevole Angelina, 1947), es un drama sobre la pobreza protagonizado por Anna Magnani, cuyo personaje es el representante del qualunquismo, de la mujer común.

Tras “*Vivir en paz*” y “*Noble gesta*” rodó una de sus mejores obras: “*Años difíciles*” (Anni difficili, 1948), basada en la novela de Vitalino Brancati, y nos habla de un funcionario que es despedido de su trabajo tras la liberación por haber llevado la insignia fascista, tratando precisamente de no perder su puesto durante la guerra. Propone “*una reflexión sobre el transformismo, sobre la imposibilidad del hombre de vivir atendiendo a las reglas de honestidad y concienciación civil*”¹²². Después vendrían películas como “*Renunciación*” (Campane a martello, 1949) o “*Proceso a la ciudad*” (Processo alla città, 1952).

“*Anno facili*”, continuación de “*Años difíciles*”, se estrena en 1953, con guión de Amidei, Brancati y Zampa. Al año siguiente rueda la que sería la tercera parte de la trilogía: “*El arte de apañarse*” (L'arte di arrangiarsi, 1954), que vuelve sobre temas como la corrupción. Ese año estrena una de las películas que más éxito tuvo en su época: “*La Romana*”, adaptación de la novela de Alberto Moravia.

A partir de este momento se dedicará a la comedia y al cine comercial erótico como: “*Bello, honesto, emigrado a Australia quiere casarse con chica intocada*” (Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata, 1971) o “*Camas calientes*” (Letti selvaggi, 1979).

Muere en Roma en 1991, a la edad de 86 años.

3.6.5 Alberto Lattuada

Nació en Milán en 1914. Es, sin duda, uno de los grandes directores italianos de posguerra. Se formó en el caligrafismo, pero sus primeras películas como “*El bandido*” (Il bandito, 1946), “*Sin piedad*” (Senza pietà, 1948) o “*El molino del Po*” (Il mulino del Po, 1949) se encontraban dentro del marco neorrealista.

¹²² QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p. 103.

En “*El bandido*” nos cuenta la historia, a través de esquemas propios del cine negro, de un soldado que regresa de un campo de concentración a su casa, un Turín en ruinas, y descubre cómo ha cambiado todo. Su única salida es convertirse en un delincuente.

Después rodaría “*El delito de Giovanni Episcopo*”, (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947) adaptación de la novela de d’Annunzio, que estaba más cercana al caligrafismo que al neorrealismo.

Su siguiente obra, “*Sin piedad*” (*Senza pietà*, 1948), historia melodramática con guión de Fellini. Narra el amor entre una prostituta y un soldado americano negro para mostrar la degradación del Livorno de posguerra y la marginación.

En “*El molino del Po*” (*Il mulino del Po*, 1949), su mejor obra neorrealista, adaptó una novela de Riccardo Bacchelli, acomodando los postulados neorrealistas a las primeras revueltas socialistas en Italia; se trata del primer film neorrealista sobre temas no contemporáneos.

En 1950 codirige la obra prima de Federico Fellini: “*Luces de varieté*” (1950). Después dirige “*comedias a la italiana*”, comedias sociales e, incluso, varias series para televisión. Murió en Roma en el 2005.

3.6.6 Pietro Germi

Pietro Germi nació en Génova en 1914. De familia humilde, hubo de ponerse a trabajar desde muy joven. Tras un viaje a Roma decidió ser actor e ingresar en el Centro Experimental de cinematografía. Después de su paso por el Centro desempeñó varios oficios relacionados con el cine: guionista, actor o ayudante de dirección.

En 1945 debuta en la dirección con “*El testimonio*” (*Il testimone*). Dos años después rueda “*Juventud perdida*” (*Gioventù perduta*, 1947), tomando como punto de partida

“el número elevado de crímenes cometidos por los jóvenes burgueses de la posguerra italiana”.¹²³

“En nombre de la ley” (In nome della legge, 1949), una de sus mejores obras, se basa en una novela de Giuseppe Guido *“Lo Schiavo”* adaptada por Fellini. El film critica a la mafia agrícola a través de la historia de un juez que llega a un pueblo de Sicilia para imponer la ley.

“...Esta cinta hubiera podido quedarse en una simple historia policiaca. Si no lo es en absoluto es porque Pietro Germi ha prestado atención a unos hombres, a una tierra, a una situación social que entronca con las grandes constantes del neorrealismo”.

“El camino de la esperanza” (Il camino della speranza, 1950), con guión de Fellini y Tulio Pinelli, basado en la novela de Nino di Maria. Narra la vida de un grupo de sicilianos sin trabajo que contactan con un hombre para introducirse clandestinamente en Francia, pero este hombre resulta ser un estafador. *“El viaje se convierte no sólo en un viaje material, sino también en un viaje mental con reminiscencias mitológicas ligeramente inspiradas en “La Eneida” de Virgilio.”*¹²⁴

Tras el fracaso de este film, se dedica a un cine más comercial con películas como *“La ciudad se defiende”* (La città si difende, 1951) o *“Il brigante di Tacca del Lupo”* (1952), inspirada en el western.

3.6.7 Giuseppe di Santis

De Santis (Fondi, 1917) fue un famoso crítico y director de cine. Estudió Filosofía y Letras, pero pronto lo abandonó por el cine. Desde muy joven entró en un círculo intelectual en torno al poeta Libero de Libero¹²⁵ y alrededor de la galería de arte Cometa. Fue el alumno más aventajado del Centro Experimental de cinematografía, donde contactó con personajes cercanos a la lucha clandestina contra el fascismo y al PCI, que influirían de manera determinante en su ideología.

¹²³ HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962, p.94.

¹²⁴ *Ibid*, p. 94.

¹²⁵ (1903-1981) Poeta, crítico de arte y novelista italiano.

Gianni Puccini le propuso trabajar en la Revista Cinema como crítico, donde muy pronto tuvo una sección fija, convirtiéndose en uno de los grandes críticos italianos; actividad ésta que muchas veces ha opacado su faceta como director.

A principios de los años 40 colaboró con directores como Visconti en su primera película “*Obsesión*” o con el propio Roberto Rossellini en “*Deseo*”. También lo hizo en “*Il sole sorge ancora*” (1946), de Aldo Vergano, film que creó el llamado neorrealismo social.

“*De Santis y otros teóricos de izquierda de la Revista Cinema, siguiendo la estética documental del cine de la implicación inaugurado con “Roma, ciudad abierta” (Roma, città aperta, 1945), esbozará las bases del neorrealismo social encaminado a la progresiva transformación social*”¹²⁶



Su primera película llegó en 1947: “*Caza trágica*” (Caccia trágica), en cuyo guión colaboraron Zavattini, Lizzani, Antonioni y el propio De Santis. El film que contó con el respaldo de la ANPI (Asociación Nacional de Partisanos Italianos), nos narra la lucha de los campesinos del norte contra las artimañas de los grandes propietarios para evitar la creación de cooperativas por parte de los campesinos en la Romaña de

la posguerra. En su realización De Santis se basó en postulados del director soviético Pudovkin y en los modelos narrativos propios del cine de Hollywood.

En 1949 dirige “*Arroz amargo*” (Riso Amaro), una crónica sobre las condiciones extremas en que vivían las trabajadoras en los arrozales del Piamonte, con guión de Lizzani, Gianni Puccini y De Santis, entre otros. Estaba protagonizada por una joven Silvana Mangano, que dio al film una fuerte carga erótica. “*La nueva estrella se*

¹²⁶ RIPALDA, Marcos. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, p. 72.

instaura en el paisaje del neorrealismo social y lo transforma, abriendo las puertas a la constitución de un nuevo modelo de star system”¹²⁷

En “*No hay paz bajo los olivos*”, su siguiente film, (*Non c'è pace tra gli olivi*, 1951) se nota la influencia de Brecht, que le hace romper con la apariencia de realidad. Sin embargo, el film acusaba falta de ritmo, a pesar del gran papel de los protagonistas.

Ese mismo año rueda “*Roma a las 11*” (*Roma ore 11*, 1951), basada en la historia real de cinco de las doscientas chicas que se dieron cita en un edificio con la esperanza de conseguir un puesto como mecanógrafa. Mientras esperaban la escalera se hundió, dejando setenta heridas y una muerta.

De su producción posterior a “*Roma a las 11*” podríamos destacar “*Un marido para Anna Zaccheo*” (*Un marito per Anna Zaccheo*, 1953), “*Hombres y lobos*” (*Uomini e lupi*, 1956) o “*Italianos buena gente*” (*Italiani brava gente*, 1964), sobre la derrota italiana en el frente ruso durante la segunda guerra mundial.

Murió en Roma en 1997.

3.6.8 Carlo Lizzani

Nacido en Roma en 1922, fue un director, actor, guionista y productor italiano. Empezó como crítico y después colaboró como guionista en destacados films como: “*Caza trágica*”, “*Arroz amargo*”, “*No hay paz bajo los olivos*”, ambas de Giuseppe de Santis, o “*Alemania, año cero*”, de Roberto Rossellini.

En 1951 rodó “*¡Atención, bandidos!*” (*Achtung, banditi!*), aunque un año antes ya había debutado en la dirección con el documental “*Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato*” (1950). “*¡Atención, bandidos!*” fue producida por una cooperativa de espectadores y exaltaba la acción de la Resistencia en Génova.

Otra de sus películas destacadas es “*Crónica de los pobres amantes*” (*Cronache di poveri amanti*, 1954), adaptación de una obra de Vasco Pratolini, que tiene como trasfondo el auge del fascismo y el asesinato de Matteoti.

¹²⁷ QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p.113-114.

De sus películas posteriores destacan “*El proceso de Verona*” (Il proceso di Verona, 1962), “*Bandidos en Milán*” (Banditi a Milano, 1968) o “*Joe, el loco*” (Crazy Joe, 1973).

De 1979 a 1982 fue el director de la “Mostra de Venecia” y en esta década comenzó a realizar trabajos para la televisión. Ya a finales de la década de los 90 y a comienzos del S. XXI se dedicó, especialmente, al rodaje de documentales entre los que podemos destacar: “Luchino Visconti” (1999) o “Césare Zavattini” (2002).

Murió en Roma en 2013.

3.6.9 Renato Castellani

Nacido en Liguria en 1913, estudió arquitectura, pero nunca ejerció esta profesión. Trabajó como crítico de cine, así como escenógrafo y ayudante de realización para directores como Augusto Genina, Mario Soldati o Alessandro Blasetti.

Su opera prima llegaría en 1941 con “*Un colpo di pistola*” (El disparo). A este le siguen “*La mujer de la montaña*” (La donna della montagna, 1944), “*Zazá*” (1944) y “*Mi hijo profesor*” (Mi figlio professore, 1946).

“*Bajo el sol de Roma*” (Sotto il sol di Roma, 1948), será la primera película de su trilogía neorrealista, que completan: “*Es primavera*” (É primavera, 1949) y “*Dos centavos de esperanza*” (Due soldi di speranza, 1951), con guión de Sergio Amidei, Renato Castellani, Margadonna, entre otros. El film nos narra los amores de un adolescente con su vecina entre el verano del 43 y la posguerra.

“*Es primavera*” (1949), es la menos lograda de su trilogía, es una comedia, con guión de Zavattini, Castellani, y Suso Cecchi d’Amico, sobre un hombre bígamo.

“*Dos centavos de esperanza*” (Due soldi di speranza, 1951), cierra la trilogía de comedias dramáticas neorrealistas. Con guión de Ettore Margadonna, marca el inicio del llamado neorrealismo rosa. Antonio, para poder mantener a su familia y casarse, ha de trabajar en los más diversos oficios. El film constituye una crítica a la desocupación, principal causa de la pobreza según este film.

De su producción posterior cabría destacar “*Romeo y Julieta*” (Romeo and Juliet, 1954), “*Infierno en la ciudad*” (Nella città l’inferno, 1959) o “*La vida de Leonardo da Vinci*” (La vita di Leonardo da Vinci, 1971) para televisión.

3.7- El fin del neorrealismo

A pesar de la enorme importancia que ha tenido el neorrealismo, sólo una pequeña minoría de las películas realizadas en estos años eran neorrealistas. “*Ni siquiera limitándose a las 224 películas producidas durante el periodo 1945-1948 – es decir, las etapas de mayor florecimiento neorrealista- la proporción es distinta*”. Además, comercialmente fue un fracaso, sólo algunas películas lograron tener cierto éxito. Uno de los pocos ejemplos fue “*Roma, ciudad abierta*”, que logró situarse en el primer puesto de las películas más vistas en 1945/46, recaudando un total de 162 millones de liras. Otras películas neorrealistas con cierto éxito comercial fueron: “*Paisà*” con una recaudación de 100 millones en 1946/1947, “*En nombre de la ley*” con más de 400 en 1948/49, “*Ladrón de bicicletas*”, que recaudó 250 millones también 1948/1949 y “*Arroz amargo*” que superó los 450 millones en la temporada 1949/1950¹²⁸. Por el contrario, películas consideradas hoy grandes obras del neorrealismo y, por tanto, de la historia del cine, fueron auténticos fracasos: “*La tierra tiembla*”, “*El limpiabotas*”, “*Alemania año cero*”, “*Milagro en Milán*”, “*Caza trágica*”, “*Roma a las 11*”, “*Umberto D*” o “*Bellissima*”.

La cima de la clasificación la siguieron copando durante estos años el cine continuista o tradicional, a lo que ayudó la legislación de posguerra, que marginó aún más el nuevo cine italiano. En Octubre de 1945 “*todas las normas del pasado son abolidas, pero se mantiene una subvención automática del 10% de las recaudaciones a favor de los productores de películas de largometraje*”¹²⁹. Por tanto, se seguía recompensando a las películas que más recaudaban en taquilla, es decir, al cine comercial. Dos años después, esta subvención se elevó al 16%.

¹²⁸ MICCICHÈ, Lino. Por una verificación del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I)*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, pág. 21-22.

¹²⁹ CONFORTI, Michele y MASSIRONI, Gianni. El modo de producción del neorrealismo. En MICCICHE, Lino (recopilador). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I)*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, pág. 74.

Además, a esto se añade que con la caída del fascismo, comienzan a circular las películas de Hollywood correspondientes a los años de autarquía italiana, inundando el mercado. Los angloamericanos, debido a la estrecha relación que el cine había tenido con el fascismo en los años anteriores, querían poner difícil su recuperación. En el verano de 1944 se constituyó la “Comisión para la depuración de directores, ayudantes de dirección y escenógrafos del cine” presidida por Alfredo Guarini, y en la que también estaban Umberto Barbaro, Mario Camerini, Luchino Visconti, Mario Chiari y Mario Soldati. Esta depuración sólo afectó a tres directores: Goffredo Alessandrini, Carmine Gallone y Augusto Genina, que fueron suspendidos durante seis meses.

Pero fue la Ley Andreotti de 1949 la que, posiblemente, golpeó más fuerte al neorrealismo. Giulio Andreotti, subsecretario de Cinematografía, y que apostaba por el cine comercial y por una imagen de Italia optimista, sometió a un duro control gubernamental las películas italianas, que habían de pasar por distintos organismos estatales que actuaban como censores.

Sin embargo, a pesar de todas estas trabas, lo del neorrealismo será una muerte natural por agotamiento artístico. Dejaba tras de sí una estela que cambiaría para siempre el modo de hacer cine.

PARTE IV: “LA TRILOGÍA DE LA GUERRA” COMO FUENTE HISTÓRICA.

4.1- CONTEXTO HISTÓRICO

4.1.1- Italia tras la Gran Guerra

Para entender el ascenso del fascismo en Italia es necesario conocer la situación del país tras la Primera Guerra Mundial:

Italia estaba entre las potencias vencedoras de la Gran Guerra, sin embargo, apenas salió beneficiada en los Tratados de Paz de París¹³⁰. Las únicas cesiones territoriales que Italia consiguió fueron: Triestre, Trentino, Alto Adigio, Istria y Zara, pero ninguno de los territorios de Dalmacia; la sensación de los italianos era que habían sido tratados como un país derrotado.

Las consecuencias de la guerra para Italia fueron cerca de 680000 muertos, un número similar de mutilados, y el agravamiento de una profunda crisis económica, que dejó la agricultura en un estado catastrófico, y a la industria pendiente de una reconversión. A este desastre económico se sumaba la creciente agitación política y la radicalización de los distintos bandos, que provocó, en última instancia, la fractura del país.

*“Todos los historiadores coincidían en que el surgimiento del fascismo, en gran medida, se originó gracias a una gran lucha de clases. No sólo entre la burguesía y el proletariado, sino también entre los distintos sectores de la burguesía”*¹³¹

En esta época se formó el Partido Popular Italiano, y el Partido Socialista se escindió, dando lugar al PCI (Partido Comunista Italiano), bajo la jefatura de Antonio Gramsci y Palmiro Togliatti. En las elecciones de 1919 los socialistas se hicieron con el poder, pero las luchas sociales se multiplicaron debido a las pésimas condiciones en que se encontraban los obreros. A su vez, el miedo a una revolución bolchevique, ante la fuerza que estaba tomando el comunismo en el país, llevó a que

¹³⁰ Paz firmada entre las potencias vencedoras y las potencias perdedoras después de la Primera Guerra Mundial.

¹³¹ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, p. 131.

cada vez una mayor parte de la población empezará a apoyar a los movimientos conservadores, entre ellos, al fascismo.

El 23 de Marzo de ese mismo año, Mussolini (director del periódico *Il Popolo d'Italia*) leyó el Manifiesto Fascista en la Plaza San Sepolcro de Milán, fundando los *Fasci di Combattimento*, que dos años más tarde darían lugar al Partido Nacional Fascista (fundado en Roma el 7 de Noviembre de 1921). Los *Fasci di Combattimento* eran un grupo paramilitar de exaltación patriótica, anticomunista y antiliberal, que usaron la violencia y el asesinato contra sus opositores políticos y sociales. Esta violencia, favorecida por la inoperancia de los efímeros gobiernos, llenó las calles italianas.

El 31 de Julio de 1922, los socialistas y la Confederación Italiana de Trabajo convocaron una huelga general para mostrar su descontento. Los “camisas negras”¹³² fascistas reaccionaron muy violentamente y lucharon en la calle contra los marxistas hasta el 3 de Agosto, cuando fue desconvocada la huelga.



Esta situación de inestabilidad trajo consigo el que cada vez un mayor número de italianos fueran partidarios de un gobierno fuerte y estable, apoyando a los *fasci*. En los meses posteriores comenzó a cobrar sentido la idea de Mussolini de marchar sobre Roma para exhibir su poder y exigir el

gobierno al rey Víctor Manuel III.

Así, en Octubre de 1922, miles de fascistas de todo el país iniciaron la Marcha sobre Roma, y en la noche del 27 al 28 llegaron a la capital. Luigi Facta (PSI), presidente en aquellos momentos, dimitió, dejando un enorme vacío de poder que sería aprovechado por los fascistas. Mussolini, que estaba en Milán a la espera de acontecimientos, fue llamado por el Rey Víctor Manuel III para encargarle la formación de gobierno.

¹³² Llamados así en alusión al color de su camisa.

La jefatura del gobierno en manos de Mussolini no significó la implantación inmediata de una dictadura fascista, sino que durante unos meses gobernó apoyado en una coalición de partidos nacionalistas, liberales y católicos. En el gobierno sólo estaban tres ministros fascistas.

4.1.2- Italia durante el fascismo

En 1923 los nacionalistas se integran en el PNF, complemento ideal para el fascismo, al que le faltaban apoyos en las más altas esferas, pues sus seguidores eran mayoritariamente miembros de la pequeña burguesía y campesinos.

Ese mismo año se aprobó la llamada “*Ley Acerbo*”, que reformaba la ley electoral y establecía que la lista más votada, siempre y cuando tuviera, al menos, un 25% de los votos, obtendría automáticamente 2/3 de los escaños parlamentarios. De esta manera afrontaba Mussolini las elecciones de 1924, en las que consiguió un 66% del



Giacomo Matteotti.

total de los votos. Por su parte, socialistas y católicos se desplomaron, dejando de ser una amenaza.

Sin embargo, unos meses después de los buenos resultados electorales, Mussolini se veía en un verdadero aprieto: el 4 de Junio de 1924, Giacomo Matteotti, un diputado reformista socialista, dio un discurso en el Parlamento donde enumeraba los crímenes fascistas y proponía una moción de censura.

Seis días después este diputado era asesinado por un grupo de extremistas del PNF; la credibilidad de Mussolini se ponía en entredicho en un país conmocionado por este asesinato.

Mussolini se encontraba en una encrucijada:

*“Renegar de los squadristi y su violencia habría significado cortar toda relación con sus más allegados seguidores y quedar a merced del sistema liberal. Pero no hacerlo hubiera significado admitir que el fascismo era criminal”.*¹³³

¹³³ DUGGAN, Christopher. *Historia de Italia*. Madrid: Cambridge University Press, 1996, p. 293.

En la Nochevieja de 1924 recibió en su casa la visita de 33 líderes de la milicia para darle un ultimátum: o tomaba medidas contra la oposición o le retirarían su apoyo y sembrarían el terror. El 3 de Enero de 1925, después de que numerosos asesinatos del fascismo salieran a la luz, Mussolini retó en el Parlamento a que sus enemigos le acusaran. Nadie se atrevió a hacerlo.

Este momento es visto como el que dio paso a la dictadura. Sin embargo, esta se había ido formando poco a poco “(...) *reaccionando, a menudo pragmáticamente, ante la presión de grupos de interés internos o respondiendo a circunstancias económicas y políticas específicas*”.¹³⁴

Poco tiempo después se llevaron a cabo una serie de medidas para consolidar el régimen: los partidos de la oposición fueron prohibidos, se creó un servicio de investigación política – la OVRA- y se promulgó una Ley de Seguridad Pública, que daba preferencia a la seguridad del Estado por encima de la individual, y que insistía en el totalitarismo:

“Siendo antiindividualista, el sistema de vida fascista pone de relieve la importancia del Estado y reconoce al individuo sólo en la medida en que sus intereses coinciden con los del Estado. Se opone al liberalismo clásico que surgió como reacción al absolutismo y agotó su función histórica cuando el Estado se convirtió en la expresión de la conciencia y la voluntad del pueblo. El liberalismo negó al Estado en nombre del individuo; el fascismo reafirma los derechos del Estado como la expresión de la verdadera esencia de lo individual. La concepción fascista del Estado lo abarca todo; fuera de él no pueden existir, y menos aún valer, valores humanos y espirituales. Entendido de esta manera, el fascismo es totalitarismo, y el Estado fascista, como síntesis y unidad que incluye todos los valores, interpreta, desarrolla y otorga poder adicional a la vida entera de un pueblo”.¹³⁵

En Diciembre de 1925 le sería concedido a Mussolini el poder total a través de una ley que fue siendo reforzada con otras. Por esta época, el Parlamento había perdido

¹³⁴ Íbid, pág. 295.

¹³⁵ MUSSOLINI, Benito. *La doctrina del fascismo*. Trad. A. Dabini. Florencia: Ed. Vallecchi Florencia, 1937, pág. 4.

todo su poder, aunque no sería hasta Enero de 1939 cuando desaparecería, siendo sustituido por la Cámara de Fasces y Corporaciones. El dictador cada vez fue acumulando más poder, llegando a detentar, además del cargo de Primer Ministro, seis ministerios más hacia 1926, y otros dos más en 1929.

El culto al Duce, que en los años 30 alcanzó unos niveles extraordinarios, se convirtió en uno de los instrumentos con los que se pretendía unir a la nación italiana, recuperando los ideales de la Antigua Roma, verdadera guía espiritual del fascismo: “*su modelo estaba en la Roma de los Césares, y no en la de los Papas*”¹³⁶, a pesar de los Acuerdos Lateranenses con el Vaticano, en los que, entre otras cosas, le reconocía como Estado Soberano.

En cuanto a la economía, al igual que en el resto de la política, Mussolini no tenía un programa predeterminado. De hecho, su único objetivo, según un discurso al Senado en 1923, era que el pueblo italiano fuera próspero.

A finales de la década de los años 20, Mussolini proclamó el Estado Corporativo, una nueva forma, según el fascismo, de dirigir la economía de un país, que nada tenía que ver con el capitalismo y con el comunismo. Esta idea fue desarrollada por el que fuera Ministro de Justicia entre 1926 y 1932: Alfredo Rocco. “*Las decisiones económicas tenían que ser tomadas todas por el Estado y puestas en práctica por órganos mixtos (“corporativos”) de empresarios y trabajadores*”.¹³⁷ Sin embargo, esta revolución fue muy superficial.

De hecho, hacia mediados de la siguiente década, la Alemania nazi influyó decisivamente sobre el dictador, convenciéndole de que la Italia fascista “*necesitaba lograr una economía capaz de construir y mantener una industria bélica. Italia debía aspirar a la autarquía*”¹³⁸. Esta autarquía tuvo su repercusión en el cine y en el neorrealismo, como veremos, y estaba encaminada a una posible guerra.

Fue en estos años cuando el régimen italiano fue acercándose cada vez más a la Alemania nazi. El 22 de Mayo de 1939, Italia y Alemania firmaron el “Pacto de Acero”, para sorpresa de las viejas democracias europeas. Se trataba de un acuerdo de tipo político-militar entre los dos países, comprometiéndose a la mutua ayuda en

¹³⁶ DUGGAN, Christopher. *Historia de Italia*. Madrid: Cambridge University Press, 1996, p. 318.

¹³⁷ LOZANO, Álvaro. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons, 2012, p. 219.

¹³⁸ *Ibid*, p. 214.

caso de guerra. Alemania, sin esperar los tres años que había pedido Italia para estar preparada militarmente, invadió Polonia el 1 de Septiembre de 1939, por lo que Benito Mussolini y Ciano renunciaron a apoyar a Alemania declarando a Italia “No Beligerante”. Sin embargo, Mussolini estaba decidido a intervenir en el momento adecuado que permitiera a Italia ganar más colonias y la hiciera parecer una gran potencia.

Según Churchill, Primer Ministro Británico, *“la opción de esperar no era en modo alguno infructuosa. A Italia la cortejaban ambos bandos y obtuvo de ello una enorme atención a sus intereses, muchos contratos rentables y tiempo para mejorar su armamento. Así que los meses en la penumbra se habían terminado. Es interesante especular sobre qué habría sido de Italia de haber mantenido esa política. Paz, prosperidad y poder creciente habría sido la recompensa a una persistente neutralidad. Una vez que Hitler se enfrascó en la empresa rusa, aquel estado privilegiado se habría prolongado de forma prácticamente indefinida, con beneficios crecientes, y Mussolini podría haberse presentado en la paz o en el último año de la guerra como el estadista más juicioso que la península soleada y su laborioso y prolífico pueblo habían conocido. Ésta era una situación más grata que la que de hecho le esperaba”*¹³⁹.

4.1.3 Italia en guerra

El 10 de Junio de 1940, cuando Alemania ya había ocupado Dinamarca, Noruega, Holanda y Bélgica, y las tropas alemanas estaban a punto de entrar en la capital francesa (proclamada “ciudad abierta” un día antes), Italia declaró la guerra a Gran Bretaña y Francia, con la creencia de que unas semanas después terminaría, convirtiendo a Italia en la potencia dominadora del Mediterráneo.

Con la entrada de Italia en el conflicto, Mussolini comenzó la llamada “guerra paralela” que, entre otras cosas, hizo que el conflicto se expandiera al Mediterráneo. Su intervención también trajo consecuencias desastrosas para la propia Italia y para su aliada: Alemania, puesto que no estaba preparada militarmente, de hecho su ejército estaba peor pertrechado que el de 1915, cuando entró en la Gran Guerra.

¹³⁹ CHURCHILL, Winston. *La Segunda Guerra Mundial*, vol. 2. Madrid: La esfera de los libros, 2002, p. 106.

1.3.1- Italia en el norte de África

En el verano de 1940, Mussolini comenzó la invasión de Egipto. En poco tiempo consiguió anexionarse Sudán, Kenya y la Somalia británica, siendo el momento de mayor expansión de la Italia fascista. Sin embargo, pronto Archibald Wavell, general británico, hizo retroceder al Ejército Italiano hasta la frontera de Libia, desde donde se habían iniciado las operaciones.

Italia había abierto un nuevo frente y, Alemania, a comienzos del año 1941 acudió en su ayuda ante la delicada situación en la que se encontraba en el Norte de África. Para ello envió a los Afrika Korps del General Rommel, que lograron recuperar la Cirenaica, pero a finales de este año hubieron de retirarse.

Meses después, en el verano de 1942, alemanes e italianos emprendieron una nueva ofensiva con la intención de apoderarse de Egipto. Sin embargo, el 8º Ejército Británico derrotó a los Afrika Korps en la Batalla de “El Alemein”.

- Italia en Grecia

El 15 de Octubre de 1940, además, Mussolini había dado la orden de invadir Grecia sin consultar a su aliado, como venganza por el hecho de que Hitler siempre avisaba al dictador italiano de sus planes con retraso. Pocos días después de cruzar la frontera griega, el Ejército Italiano fue derrotado en “La Batalla de Kalamás” y hubieron de batirse en retirada a través de la Cordillera del Epiro.

El 6 de Abril las tropas alemanas fueron en ayuda de los italianos, atacando Grecia y Yugoslavia, que fueron bombardeadas sistemáticamente durante tres días. El 13 de Abril, Belgrado, donde habían fallecido 17000 civiles durante dichos bombardeos, fue ocupada. El 27 de Abril cayó Atenas, la capital griega; y el 1 de Junio la Isla de Creta, encontrándose toda Grecia bajo la ocupación del Eje.

- Italia en el frente ruso

El 22 de junio de 1941, Hitler lanzó la Operación Barbarroja con la idea de invadir la Unión Soviética. Se trataba de la operación que abrió el frente oriental, convirtiéndose en el más grande de la guerra y en el escenario donde tuvieron lugar muchas de las batallas más cruentas. Mussolini, que se enteró cuando ya las tropas

alemanas habían cruzado la frontera, envió inmediatamente un contingente de 60000 hombres.

La operación, que estaba prevista para el 15 de mayo, hubo de retrasarse cinco semanas debido a las intervenciones y posteriores derrotas de los italianos en el Norte de África y Grecia. Este aplazamiento a la postre resultaría vital, pues el invierno ruso alcanzó a las tropas del Eje y hubieron de retirarse.

Aunque las tropas italianas pronto llegarán con gran ímpetu a la cuenca del Donezts, éstas se encontraban mal equipadas y armadas. Incluso prescindieron de ropa de abrigo convencidos de que Rusia sería ocupada antes de la llegada del invierno.

En el verano de 1942 se aumentó la expedición italiana hasta los 220000 soldados, *“cifra superior a la que se encontraba en África del norte, donde los intereses italianos eran mucho mayores”*¹⁴⁰. Giovanni Messe, el comandante de las tropas italianas en Rusia, recoge en su libro *“La guerra en el frente ruso”*, las siguientes palabras de Mussolini: *“Doscientos mil soldados en Rusia habrán de pesar más que sesenta mil cuando finalmente llegemos a la Conferencia de paz”*¹⁴¹.

Estas tropas fueron enviadas a la orilla del río Don para ayudar en el avance alemán, cubriendo una extensión de unos 500 km a 270 km de Stalingrado. Cuando poco después se lanzó el ataque sobre esta ciudad, las tropas italianas cubrieron el flanco norte del Ejército Alemán. El duro invierno y el mal equipamiento militar de los italianos hicieron que apenas se pudieran defender de los ataques soviéticos.

Cuando llegó el invierno, el Ejército Rojo atravesó las débiles líneas italianas que se extendían a lo largo del río Don, y las tropas de Mussolini hubieron de retroceder. Durante la retirada la mitad de los soldados italianos murieron, y los supervivientes tuvieron que recorrer a pie 1280 km hasta la frontera.

1.3.4-La liberación de Italia

En el verano de 1943 los aliados desembarcarían en Sicilia, que estaba protegida por un cordón de pequeñas islas. La más importante era Pantallería, que fue atacada y

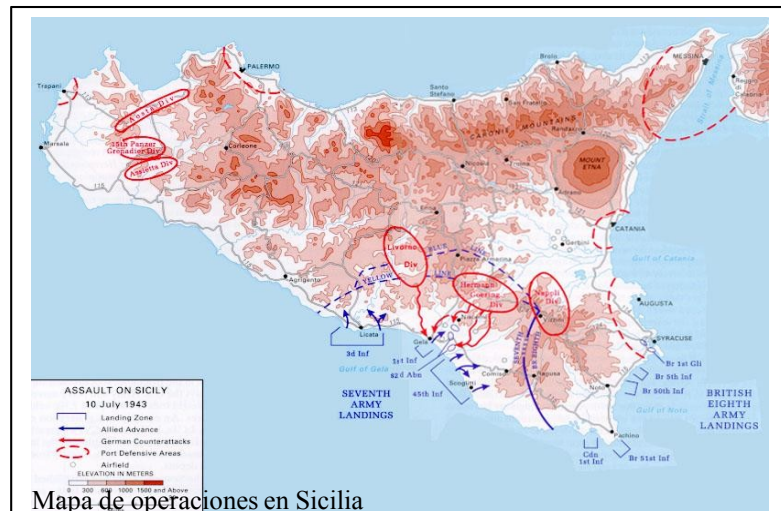
¹⁴⁰ LOZANO, Álvaro. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons Historia, p. 443.

¹⁴¹ Íbid

bombardeada el 1 de Junio y pronto se rindió. Lo mismo ocurrió poco después con Lampedusa y Linosa.

Al mando se encontraba Eisenhower, que decidió que la “Operación Husky” (nombre que recibió esta campaña) fuera llevada a cabo por estadounidenses y británicos, poniendo al frente de las tropas terrestres al británico Harold Alexander, compuestas por los ejércitos de Montgomery y Patton.

El 10 de Julio se efectuó el



desembarco en la isla siciliana. ~~“Aquel día la mayor Armada de guerra hasta ese momento, compuesta por más de tres mil buques de todos tipos, habían desembarcado sus fuerzas en el sur de Sicilia”~~¹⁴². La población recibió con entusiasmo a las tropas aliadas y la isla pronto fue ocupada. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos invertidos, la campaña de Italia fue más dura de lo que los Aliados habían previsto.

Después de que tomaran Palermo, Mussolini fue depuesto por el Gran Consejo Fascista y arrestado al día siguiente, 26 de julio, después de reunirse con Victor Manuel III. Pietro Badoglio fue nombrado nuevo jefe de gobierno e inmediatamente comenzó a establecer contactos para llegar a un acuerdo con los Aliados; el armisticio se firmó el 3 de septiembre. El 9 de septiembre, tras el anuncio del armisticio, Alemania ocupaba Roma, mientras el rey, Badoglio y el gobierno huían esa misma noche en un acto de cobardía sin precedentes.

Tres días después, el 12 de Septiembre, Mussolini fue liberado de su prisión en el Gran Sasso gracias a una hábil operación dirigida por Otto Skorzeny, y fue llevado

¹⁴² LOZANO, Álvaro. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons Historia, p. 455.

al Reich, donde le presionaron para que formara la República Social Italiana con capital en Saló, a orillas del Lago Garda.

Tras la toma de Nápoles, los alemanes se retiran hasta Cassino, a 100 km de Roma, organizando la línea de defensa Gustav, donde los Aliados estarán estancados entre Diciembre de 1943 y Mayo de 1944. El 11 de Mayo por fin logran que los alemanes se retiren hasta las afueras de Roma, y el 4 de Junio Clark hace la entrada triunfal en la capital italiana, haciendo que los alemanes tengan que retirarse hasta la línea Gótica. Después de atravesar esta línea los Aliados, el frente se mantuvo relativamente tranquilo, hasta que en la primavera de 1945 se inició una ofensiva que cortó la retirada de los alemanes, logrando tomar Padua, Venecia, Treviso, Verona y Trieste. La rendición de las tropas alemanas en Italia tuvo lugar el 2 de mayo, después de que Karl Wolff, jefe de la Gestapo en Italia, enviara emisarios a Harold Alexander para negociar.

Unos días antes, el 25 de abril, Mussolini y Clara Petacci (su amante), fueron capturados por los partisanos cerca del lago Como, cuando trataban de huir a Suiza. Tres días después fueron fusilados en Giulino di Mezzegra y trasladados a Milán, donde sus cuerpos fueron ultrajados y expuestos públicamente.

4.2. ANÁLISIS DE “ROMA, CIUDAD ABIERTA”, “PAISÀ” Y “ALEMANIA, AÑO CERO”.

4.2.1-Roma, ciudad abierta (1945)

4.2.1.1- Producción

La génesis de la considerada primera obra neorrealista está en el encargo que Giuseppe Amato¹⁴³ hizo a Sergio Amidei, pidiéndole que escribiera un guión para un film que después dirigiría Alessandro Blasetti. Por lo tanto, en un principio, Roberto Rossellini no tenía nada que ver con el proyecto.

Sin embargo, una tarde de agosto, como tantas otras, se reunieron Roberto Rossellini, Alberto Consiglio y Sergio Amidei, y este último les contó la idea que

¹⁴³ Productor, director, guionista y actor cinematográfico italiano.

tenía para el trabajo que le había encargado Amato. Aunque el comienzo era muy parecido al de “*Roma, ciudad abierta*”, la persecución inicial con la que se abriría la

143 Productor, director, guionista y actor cinematográfico italiano.

película tenía que ver con el estraperlo. Fue el mismo Rossellini quien sugirió la idea de que ésta tuviera como objetivo la captura de un personaje político.

Después, el director romano, propuso a ambos hacer una película de episodios al margen del proyecto de Amato. Pronto comenzaron a surgir ideas, como la del cura llamado Papagallo, que proporcionaba falsos documentos de identidad. Consiglio les habló de otros dos personajes reales: el cura D. Morosini, que había sido fusilado, y un personaje inspirado en Kappler¹⁴⁴. La idea de incluir un episodio de los niños de Roma fue de Rossellini. El film se titularía *“Storie de ieri”*.

Con algunas de estas ideas, el director italiano fue a visitar a una condesa: Carla Politi, interesada en producir una película, pero antes de aceptar les encargó que escribieran el argumento. Fue después de esta visita cuando Sergio Amidei habló de otro suceso ocurrido en la época de la ocupación alemana: este *“evocó la trágica muerte de una mujer encinta, llamada Teresa Gullace, en la Avenida Giulio Césare, entre el número 41 y 71, que se opuso a la redada en que fue detenido su marido”*¹⁴⁵

Pronto barajaron la posibilidad de que las tres historias se unificaran, dejando de ser una película de episodios. Esto hizo que Consiglio se distanciara del proyecto y Rossellini se hiciera cargo de él. Ya en las últimas fases del guión, Federico Fellini entró a colaborar: su tarea consistió en convencer a Aldo Fabrizi para que aceptara el papel de cura, y en escribir las escenas cómicas y parte de los diálogos.

Con todas estas ideas se pusieron manos a la obra. Sin embargo, aún quedaba por decidir cómo enfocar el film:

“el autor (Amidei) buscaba un discurso más político a causa de sus simpatías hacia el Partido Comunista. En cambio, Rossellini era democristiano y temió que la película se convirtiera en un panfleto propagandístico. Precisamente esto llevó a

¹⁴⁴ Herbert Kappler fue el jefe de la policía alemana en Roma durante la ocupación nazi. Responsable de la matanza en las Fosas Ardeatinas.

¹⁴⁵ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004, pág. 291.

Rossellini a luchar por un relato con tintes más humanistas”¹⁴⁶. Sin duda, esto quedó reflejado de una manera muy clara en “*Roma, ciudad abierta*”.

4.2.1.2 Ficha técnica y artística.

Título original: Roma, città aperta

Año de producción: 1945

Nacionalidad: Italia

Dirección: Roberto Rossellini

Primer ayudante de dirección: Sergio Amidei, Federico Fellini

2º ayudante de dirección: Mario Chiari

Producción: Excelsa-Film, Condesa Carla Politi, Peppino Amato (en una primera fase), Aldo Venturini

Director de producción: Carlo Civallero, Angelo Besozzi, Ermanno Donati, Ferruccio de Martino y Luigi Carpentieri (en una primera fase)

Secretario de producción: Alberto Manni

Inspector de producción: Bruno Tudini (en una primera fase), Alberto Palumbo

Argumento: Sergio Amideo, Alberto Consiglio

Guión y diálogos: Sergio Amidei, Federico Fellini, Alberto Consiglio, Roberto Rossellini

Script (Secretario de rodaje): Jone Tuzzi

Dirección de fotografía: Ubaldo Arata

Operador: Vincenzo Seratrice

Ayudantes del operador: Gianni Venanzo, Carlo Carlini, Carlo di Palma, Giuseppe Berta

Decorador: Renato Magna

Ayudante del decorador: Mario Chiari

Montaje: Eraldo Da Roma

Ayudante de montaje: Jolanda Benvenuti

¹⁴⁶ Íbid, pág. 300.

¹⁴⁷ FERRANDO GARCÍA, Pablo. *Guía para ver y analizar: Roma, ciudad abierta*. Barcelona: Ed. Ediciones Octaedro, S. L, 2006.

Música: Renzo Rossellini
Dirección musical: Luigi Ricci
Sonido: Raffaele del Monte
Laboratorio: Tecnostampa de Voncenzo Genesi

Estudio: Capitani (Via degli Avignonesi nº30)

Distribución: Minerva Film (Hasta el 31 de diciembre de 1952: 24. 500.000 liras de recaudación).

Inicio del rodaje: 17 de enero de 1945.

Final del rodaje: Junio- Julio de 1945 Teatro Quirino dell'Academia Nazionale, Roma (Festival de la música y del Teatro).

Estreno: Cinema Capranica, Imperiale (Roma, 8 de Octubre de 1945).

Duración: 100 minutos

V.O: italiano- alemán con subtítulos en italiano

Primer título previsto: "Storie di ieri"

Título en Francia: Rome, ville ouverte

Título en Gran Bretaña y Estados Unidos: Rome, Open City

Título en España y Latinoamérica: Roma, ciudad abierta

Intérpretes:

Marcello Pagliero: Giorgio Manfredi, alias Luigi Ferraris

Aldo Fabrizi: Don Pietro Pellegrini

Anna Magnani: Pina

Harry Feist- Mayor Fritz Bergmann

Francesco GrandJacquet: Francesco, el tipógrafo

Maria Michi: Marina Meri

Giovanna Galletti: Ingrid

Vito Annichiarico: Marcello, hijo de Pina

Carla Rovere: Lauretta, hermana de Pina

Nando Bruno: Agostino, el sacristán

Eduardo Passarelli: Policía municipal o brigadier

Cargo Sindici: Jefe Superior de la Policía Romana

Akos Tolnay: El desertor austríaco

Joop Von Hulzsen: Mayor Hartmann

Amalia Pellegrini: Nadina, dueña de la pensión de Manfredi

Alberto Tavazzi: El sacerdote que asiste a Don Pietro en el momento de la ejecución

Ferruccio de Martino: Un carabinieri en la escena del fusilamiento a Don Pietro.

Lauro Gazzolo: Doble de Marcello Pagliero

Giului Panicali: Doble de Harry Feist

Roswitha Schmidt: Doble de Giovanna Galleti

Gualtiero de Angelis: Doble de Francesco de GrandJacquet

4.2.1.3 Sinopsis argumental

Es noche en Roma. Un grupo de nazis persiguen a un hombre que huye por los tejados, es el ingeniero Giorgio Manfredi, uno de los líderes de la Resistencia. El ingeniero logra refugiarse en la casa de su amigo, el tipógrafo Francesco, gracias a la novia de éste, Pina. A petición de Manfredi, Pina manda a su hijo Marcello a que vaya en busca del sacerdote Don Pietro. En este tiempo aparece Lauretta, hermana de Pina, conocida de Manfredi, pues es amiga de su novia Marina. También nos enteramos de que Pina va a casarse al día siguiente con Francesco.

Aparece Don Pietro, y Manfredi le pide que vaya en su lugar (pues está fichado) a una cita para dar una alta suma de dinero a la Resistencia. Después de este encuentro, Don Pietro se acerca a una imprenta clandestina donde trabaja Francesco, que también colabora con la Resistencia. Allí, el párroco le da una nota de parte de Manfredi y le dice que éste pasará unos días escondido en su casa.

En la siguiente secuencia vemos a Marina y Lauretta conversando sobre la adicción a la morfina de la novia del ingeniero. En este momento aparece Ingrid, una oficial nazi, que parece tener una relación muy cercana con Marina.

Mientras, Don Pietro se dispone a llevar el paquete con el dinero. En la Iglesia se encuentra con Pina, que quiere hablar con él antes de su boda, pero les interrumpe

un austríaco, un nazi renegado, que lleva un mensaje para el párroco. Éste y Pina pasean juntos. Cuando Pietro deja a la mujer en casa, se marcha a la reunión con el contacto.

Poco después asistimos al encuentro entre Francesco y Manfredi, y éstos conversan sobre la persecución a Manfredi y del periódico de la Resistencia. Irrumpe Pina asustada porque no encuentra a su hijo Marcello. En este preciso momento escuchamos una explosión: han sido los niños que tratan de luchar, a su manera, contra los ocupantes nazis.

Bergmann y el Jefe de Policía Romana conversan sobre Manfredi, y el policía le revela al Mayor el verdadero nombre de éste: Luigi Ferraris; Bergmann decide entonces arrestarlo y, para ello, requiere la ayuda de Ingrid. El día de la boda entre Francesco y Pina, los nazis rodean la casa: el ingeniero consigue escapar, pero Francesco es detenido. Pina, desesperada, corre detrás del camión, cuando es abatida por una ráfaga de metrallera. En la siguiente secuencia, un grupo de partisanos liberan a los detenidos y Francesco puede escapar. Ambos, Francesco y Manfredi, van a ver a Marina, quien les ofrece su casa para pasar la noche. Allí se encuentran con Lauretta, que está pasando unos días con Marina por su mala relación con su hermana Pina.

Tras una discusión entre Marina y Manfredi, ésta escucha a su novio y a Francesco conversar, enterándose de que van a pedir ayuda a Don Pietro. Al día siguiente, éste le proporciona un carné falso: su nuevo nombre será Epíscopo. Mientras tanto, Francesco se despide de Marcello. Inesperadamente, Pietro, Manfredi y el austríaco son detenidos. Francesco, rezagado tras despedirse del niño, logra huir. Pronto, el Mayor Bergmann es avisado de que ya han sido detenidos. Éste proporciona un frasco de morfina a Ingrid, revelándonos que ha sido Marina quien les ha delatado.

Manfredi, el austríaco y Don Pietro son conducidos a una sala. Al poco, Manfredi es trasladado a la sala de interrogatorios, donde le espera el Mayor Bergmann. Ante la negativa del ingeniero a dar ningún tipo de información, éste es conducido a la sala de torturas.

Después es Don Pietro el que entra en la sala de Bergmann. Éste, después de increparle, trata de convencerle para que hable o para que convenza a Manfredi para

que lo haga. Para ello dice a Don Pietro que Manfredi es un comunista, un ateo, pero el sacerdote no se inmuta. Bergmann, ante la negativa del cura a colaborar, decide abrir la puerta de la habitación donde el comunista está siendo torturado, para que el párroco le contemple. Manfredi se desmaya y Bergmann ordena que le pongan una inyección para hacerlo reaccionar, pero sigue negándose a traicionar a sus camaradas, por lo que es dado de latigazos hasta la muerte. Justo antes, ha sabido por boca del cura que no ha hablado.

A la mañana siguiente, Pietro es llevado al lugar donde será fusilado, mientras los niños silban “Las mañanitas florentinas”. Pietro sabe que no está sólo. Después del fusilamiento, los niños, la esperanza del futuro, vuelven sobre Roma.

4.2.1.4- Contexto histórico

Después de que Mussolini fuera depuesto, Pietro Badoglio fue nombrado jefe de gobierno y pronto comenzó a trabajar para buscar un acuerdo con los Aliados. Hitler y sus generales, que estaban convencidos de que el nuevo gobierno trataría de firmar la paz por su cuenta, trazaron un plan para cuando este momento llegara. Mientras tanto, habían ido introduciendo más tropas en territorio italiano: un grupo de ejércitos estaría al mando de Rommel y se acantonaría al norte. Otro grupo de ejércitos estaría a las órdenes de Kesselring y se ubicaría en el centro de Italia. Por último, el X Ejército de Van Vietinghoff se situaría entre Roma y Calabria.

El 27 de julio, Hitler presentó el denominado “Plan Alarico”, que estaba formado por cuatro fases:

-Fase Eiche: Liberar a Mussolini

-Fase Student: Ocupar Roma y establecer un nuevo gobierno fascista.

-Fase Achse: Capturar la flota italiana.

-Fase Schwarz: Neutralizar las tropas italianas y sustituirlas por las alemanas.

El 3 de septiembre, tras duras negociaciones, se firmaba por fin el Armisticio entre Italia y los Aliados en los siguientes términos: se pedía el cese total de hostilidades por parte de las fuerzas armadas italianas; todos los prisioneros ciudadanos de las

Naciones Unidas debían ser entregados inmediatamente; entrega también de la flota aérea y naval; rendición de todos los territorios italianos tanto metropolitanos como insulares; el libre acceso a puertos y aeródromos y la obligación de negar la asistencia a las fuerzas alemanas.

El gobierno y el ejército italiano temían que cuando se anunciase este Armisticio, rápidamente los alemanes ocuparían Roma. Además, los aeródromos estaban ahora en manos de los alemanes, por lo que Badoglio pidió que se atrasara el anuncio del mismo.

Sin embargo, los anglo-americanos tenían pensado desembarcar en Salerno al día siguiente, por lo que Eisenhower decidió hacer público el Armisticio el 8 de septiembre a las 18h. de la tarde. A los italianos, que esperaban el anuncio del día doce en adelante, les cogió completamente desprevenidos. Inmediatamente, el Rey ordenó a Badoglio que confirmase por radio la noticia de la rendición incondicional.

*“Sin órdenes que cumplir, desmoralizados y sin estructura de mando, miles de soldados estacionados fuera de Italia fueron abandonados a su suerte: la mayoría cayó en manos alemanas, aquellos que se resistieron fueron ejecutados”*¹⁴⁸.

Hitler, por su parte, que ya sabía lo que tenía que hacer, ordenó poner en marcha el “Plan Alarico” poco tiempo después, lo que suponía la ocupación militar del territorio italiano. Esa misma noche (del 8 al 9 de septiembre), el Rey, Badoglio y su gobierno huyeron de Roma y se pusieron a salvo en Brindisi, lo que facilitó la ocupación de Roma por parte de los alemanes. Nadie había recibido la orden de defender Roma. *“Para el mariscal de campo Albert Kesselring, la rendición del 8 de septiembre fue al principio una sorpresa y ordenó una retirada táctica de la capital. Pero cuando advirtió que los desembarcos aliados, que esperaba justo al norte de roma, ocurrían en realidad a 250 km hacia el sur, decidió, con la velocidad de un rayo, regresar y tomar Roma”*¹⁴⁹. La batalla que tuvo lugar el día 10 en la Porta de San Paolo está considerada como el nacimiento de La Resistencia. Soldados italianos desmovilizados y civiles hicieron un último esfuerzo desesperado para

¹⁴⁸ LOZANO, Álvaro. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons Historia, pág. 467.

¹⁴⁹ KATZ, Robert. *La batalla de Roma: los nazis, los aliados, los partisanos y el Papa*: (septiembre 1943-junio 1944). Madrid: Turner, 2005, pág. 27.

salvar su ciudad. La batalla siguió todo el día y allí murieron unos 597 civiles y soldados italianos, entre ellos 27 mujeres.

*“Estratégicamente, los alemanes atribuían cuatro ventajas a la ciudad: era un centro de transportes bien desarrollado, por carretera, ferrocarril y aire; un refugio para el descanso y el ocio, y una fuente abundante de recursos humanos civiles. La declaración de ciudad abierta de Badoglio, y sobre todo la importancia de Roma para la civilización occidental, proporcionaba a las fuerzas de ocupación algo muy parecido a un escudo inviolable contra un ataque total”*¹⁵⁰.

4.2.1.5-Contexto cinematográfico

Roma, ciudad abierta comenzó a ser rodada el 17 de enero de 1945, apenas unos meses DESPUÉS de que los Aliados entraran en la capital. Fue la segunda película que se estrenó después la liberación tras *“La vida recomienza”* (La vita ricomincia, 1945), de Mario Mattoli. En estos momentos, sólo diez estudios de los veinticinco existentes en 1941, podían ser utilizados. En cuanto a Cinecittà, éste se había convertido en un campo de refugiados durante la guerra. Este hecho provocó que los cineastas hubieran de salir a la calle a rodar sus películas.

Al problema de los estudios se sumaba el hecho de que todo el material cinematográfico fue trasladado a Alemania, por lo que la escasez de negativo dio lugar a una fotografía precaria y granulada y condicionó la puesta en escena y el montaje, no pudiendo rodar planos demasiado largos.

La película, que no se pudo visionar hasta una vez terminado el rodaje, hubo de ser filmada sin sonido y sincronizarse después en el proceso de montaje. La precaria iluminación obligó a aprovechar al máximo la luz natural, pero fue imposible utilizar la profundidad de campo.

Por lo tanto, el contexto cinematográfico y la escasez de medios condicionó enormemente *“Roma, ciudad abierta”* y el movimiento neorrealista posterior. Aunque, por otra parte, esta situación también provocó que pudieran ser llevados a cabo proyectos diferentes, más arriesgados, pues la industria cinematográfica del

¹⁵⁰ Íbid, pág. 101.

país se había venido abajo. Así lo explicaba tiempo después el propio Rossellini, alimentando la leyenda sobre el neorrealismo:

*“En 1944, inmediatamente después de la guerra, en Italia todo estaba destruido. En el cine también, como en todas partes. Casi todos los productores habían desaparecido. Hubo algunos intentos pero las ambiciones eran muy limitadas. En dichos momentos disfrutamos de una gran libertad, la ausencia de una industria organizada favoreció la creación de empresas menos rutinarias. Toda iniciativa era buena. Fue esta situación la que nos permitió realizar obras experimentales, y rápidamente el público percibió que dichas películas, a pesar de su aspecto, podrán llegar a ser obras importantes, tanto en el terreno cultural, como en el terreno comercial”*¹⁵¹.

4.2.1.6-Relación de “Roma, ciudad abierta” con el contexto.

El film se abre con unas vistas de Roma mientras aparece el título sobreimpresionado. La expresión “*ciudad abierta*” hace referencia a la condición de Roma tras la rendición de Italia en la Segunda Guerra Mundial: el gobierno de Badoglio declaró la ciudad zona desmilitarizada en un intento por salvar su patrimonio artístico. Sin embargo, esta condición no fue respetada por ningún bando. De hecho, poco después Kesselring procedió a ocuparla para los nazis e, incluso, llegó a ser bombardeada por los Aliados en varias ocasiones. El primero de estos ataques tuvo lugar el 19 de julio de 1943, cuando fue bombardeado el barrio de San Lorenzo.

Después del título, aparece un texto introductorio que nos sitúa en el contexto, mientras comenzamos a escuchar un cántico en alemán:

“Los hechos y los personajes de esta película, aunque se inspiran en la crónica trágica y heroica de nueve meses de ocupación nazi, son imaginarios. Así pues, toda semejanza con la realidad es casual”.

Roma vivió bajo ocupación alemana desde el 8 de septiembre de 1943 hasta el 4 de junio de 1944, cuando fue liberada por los angloamericanos. Por lo tanto, la acción se desarrolla en este lapso de tiempo en la capital de Italia.

¹⁵¹ QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, pág. 80.

Un travelling con vistas de Roma, da entrada a la famosa escalinata de Piazza Spagna y una patrulla de la Gestapo llama a la puerta de una pensión, donde oímos una emisora de radio por la ventana abierta: “*La voz de Londres*”, emisora independiente que estaba ubicada en la capital británica. Esta emisora fue el único medio de comunicación que tenía la Resistencia de los países ocupados para enterarse de lo que ocurría en el mundo. La radio se había convertido en un poderoso instrumento político durante la Segunda Guerra Mundial.

- Unión del pueblo italiano

Por tanto, desde el comienzo del film sabemos que la Gestapo está persiguiendo a un disidente político, que huye por los tejados gracias a la ayuda de la dueña de la pensión. Signo de la unión del pueblo, que depositaba todas sus esperanzas en la llegada de los Aliados, contra el invasor nazi.

Este sentimiento entre el pueblo queda reflejado en varias acciones, como la secuencia en la que el brigadier pregunta a Pina si cree que por fin llegarán los americanos. Pina, mientras observa un edificio destruido, le contesta: “*Parece que sí*”. “*Los Aliados continuaban con la conquista de Roma, pero sólo como esfuerzo colateral a Overlord, cuyo Día D se fijaba a comienzos de junio de 1944*”¹⁵².

La solidaridad entre vecinos está presente en la redada de la Gestapo al edificio donde vive Pina: los vecinos ayudan a los miembros de la Resistencia, entre ellos Manfredi, a huir por los tejados. Nuevamente los tejados como símbolo de salvación, de seguridad. Los espacios en “*Roma, ciudad abierta*” tienen una gran importancia y simbolismo, puesto que los personajes están completamente identificados con el entorno.

-La unión de las fuerzas antifascistas y La Resistencia.

Esta unión contra el fascismo y la ocupación alemana no sólo tuvo lugar entre el pueblo, sino que todas las fuerzas antifascistas del país hicieron lo propio. Este es el verdadero sentido del film: la lucha por la libertad y la unión contra el enemigo común, que aquí se pone de manifiesto fundamentalmente en la relación entre el párroco y el comunista Manfredi. Rossellini pretendía llamar a la unidad frente al

¹⁵² KATZ, Robert. *La batalla de Roma: los nazis, los aliados, los partisanos y el Papa*: (septiembre 1943-junio 1944). Madrid: Turner, 2005, p. 132.

enemigo común y para ello “*utiliza el juego dramático, busca la implicación de espectadores y espectadoras a través de los habituales mecanismos de identificación, pone en escena unos personajes con nombre propio pero que pueden ser vistos a su vez como paradigmas de las distintas situaciones sociales y políticas implicadas en el conflicto*”.

Por lo tanto, en este sentido, “*Roma, ciudad abierta*” no se diferencia demasiado del cine clásico. De las tres películas que analizaremos en este trabajo, “*Roma, ciudad abierta*” es la primera y la más clásica de las tres, presentando una estructura convencional articulada en presentación, nudo y desenlace; no hay transgresión narrativa. Sin embargo, sí es cierto que vemos una serie de novedades, que hacen que la película rompa con este modelo clásico, como “*el protagonismo de los tiempos muertos, secuencias independientes que carecen de continuidad narrativa, abundantes elipsis, finales no resueltos o que adquieren un tono pesimista, trascendencia metafórica de la puesta en escena...*”¹⁵³. Lo verdaderamente innovador en el film es la idea de reconstruir unos acontecimientos en su inmediatez, así como la toma de conciencia de los acontecimientos histórico-sociales por parte de sus creadores: “*Roma, ciudad abierta*” se convirtió en una película profundamente humanista.

Después de la destitución de Mussolini, los partidos antifascistas comenzaron a organizarse con el nombre de “*Comité de las corrientes antifascistas*”, donde estaban reunidos varios partidos: el Partido Comunista Italiano (PCI), el Partido de Unidad Proletaria, la denominada Reconstrucción Liberal, los católicos democráticos, el Partido Socialista Italiano (PSI) y el Partido de Acción (PdA).

Todos ellos tenían varios objetivos comunes, entre los que se encontraban la liberación de todos los presos políticos, la salida inmediata de Italia del conflicto, la orientación antifascista del gobierno y el castigo de los jefes fascistas. La cuestión monárquica se dejó en manos del pueblo para después del conflicto a

¹⁵³ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, pág. 144.

proposición de Palmiro Togliatti¹⁵⁴, secretario general del Partido Comunista en ese momento. Los jefes de los seis partidos antifascistas aceptaron colaborar con el gobierno de Badoglio el 22 de abril de 1944, en lo que se conoce como “*Svolta di Salerno*” (Giro de Salerno).

Tras la firma del Armisticio entre los Aliados e Italia en septiembre de 1943, el Comité de las Corrientes Antifascistas se transformó en el Comité de Liberación Nacional, que hizo un llamamiento a todos los italianos a coger las armas y luchar contra los ocupantes alemanes. La Resistencia se organizó rápidamente, especialmente en el centro y el norte de Italia (era en Piamonte donde habían aparecido las primeras bandas armadas). En el sur apenas tuvo importancia, puesto que los Aliados tardaron poco en liberar esta zona. La sede del CLN estaba en Roma, pero en el norte de la península se creó el Comité de Liberación Nacional de la Alta Italia, con gran autonomía.

En el film, el Mayor Bergmann, consciente de este pacto antinatura entre fuerzas ideológicamente opuestas, intenta convencer a Don Pietro y a Manfredi para que hablen:

Después de que se lleven a Manfredi a la sala de torturas, Bergmann hace pasar al cura y, tras negarse éste repetidamente a declarar, el oficial nazi le dice furioso que el hombre al que está ayudando es “*un subversivo, un sindiós, un enemigo suyo*”. Don Pietro, haciendo gala una vez más de su fuerte humanismo y liberalismo le responde lo siguiente: “*Yo soy un sacerdote católico y creo que quien combate por la justicia y la libertad camina por los senderos del Señor; y los senderos del Señor son infinitos*”.

Después, Bergmann hará lo mismo con Manfredi, tratando de convencerle de que le dé el nombre de los badoglianos¹⁵⁵: “*Usted es comunista. Su partido ha resuelto un pacto de alianza con las fuerzas reaccionarias. Ahora, unidos, luchan contra*

154 (Génova, 1893- Yalta, 1964). Fue Secretario General del Partido Comunista Italiano desde 1927 hasta su muerte en 1964. Sin embargo, permaneció exiliado desde 1926 (cuando se ilegalizó el partido en Italia) hasta 1944.

155 *Los badoglianos eran aquellos que combatían a los nazis y los fascistas en nombre de la monarquía representando a Vittorio Emmanuele.*

nosotros, pero mañana cuando Roma sea ocupada (liberada, como dicen ustedes), ¿piensa que seguirán siendo sus aliados esos altos oficiales monárquicos?”.

Efectivamente, Rossellini fue un visionario en este sentido: después del 25 de junio de 1945, estos partidos constituyeron un bloque nacional liderado por Ferruccio Parri¹⁵⁶, que apenas duró unos meses en el gobierno, siendo sustituido por el democristiano Alcide de Gasperi, que pactó con las distintas fuerzas políticas: democristianos, socialistas, comunistas, liberales y radicales. Sin embargo, en mayo de 1947 creó la primera formación gubernamental sin comunistas ni socialistas, pudiendo recibir de esta manera ayudas económicas dentro del Plan Marshall¹⁵⁷.

-Colaboracionismo policía fascista con los alemanes

También se hace alusión al colaboracionismo de la policía fascista romana con los alemanes. Este hecho está encarnado en la figura del jefe de policía, que mantiene una estrecha colaboración con Bergmann y la Gestapo. De hecho, se pone ya de manifiesto en una de las primeras escenas del film, en la que Bergmann está explicando al policía romano el Plan Schröder¹⁵⁸ y hablando sobre Manfredi. En esta escena se nos muestra a un policía muy sumiso y obediente.

En otro de los momentos del film, el policía, que ha decidido ayudar activamente en el caso, acude a las oficinas de Via Tasso para contar a Bergmann los descubrimientos sobre Giorgio Manfredi que ha hecho en comisaría. Será en este momento cuando el Mayor Bergmann mande arrestar a El Ingeniero.

Es muy significativo el diálogo que mantienen ambos para darnos cuenta de la relación entre Gestapo y policía fascista:

-BERGMANN: Me ha vencido.

- POLICÍA ROMANO: Oh, jamás me lo permitiría, Señor. Pero aún queda lo más importante: pillarlo.

- BERGMANN: No lo ponga en duda. No se me escapará.

¹⁵⁶ Militante antifascista durante los años de la Resistencia, fue el 29º Primer Ministro de la República de Italia. Renunció a su cargo en 1945, tras unos meses en el poder.

¹⁵⁷ Fue el principal programa estadounidense de ayuda para la reconstrucción de Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Fue anunciado por el secretario de estado norteamericano, G. Marshall, el 5 de junio de 1947 en la Universidad de Harvard. Se calcula que fue destinado a Europa un total de 13000 millones de dólares entre 1947 y 1952.

¹⁵⁸ Se dividió Roma en catorce zonas a través de un método científico que pretendía reducir el coste de operativos y llevar a cabo las redadas con mayor eficacia. También fue utilizado en otras ciudades europeas ocupadas.

- *POLICÍA ROMANO: ¿Quiere que me ocupe yo?*
- *BERGMANN: No, se lo prohíbo... quiero decir, que no es que desconfíe de sus métodos, pero prefiero actuar a mi manera.*

En este pequeño diálogo queda de manifiesto la absoluta sumisión del policía hacia el Mayor y la actitud de éste hacia la policía fascista: eran los alemanes quienes verdaderamente tenían el mando en Roma.

También es curioso que el policía sea el único representante de la burguesía (en su mayoría filofascista) que aparece en todo el film. Esta fue precisamente una de las cosas que los comunistas reprocharon al director: no denuncia el colaboracionismo de la burguesía con alemanes y fascistas. En la película tampoco se hace alusión explícita al nazismo o al fascismo: es llamativa la circunstancia de que no veamos ni un solo retrato de Hitler. Lo político queda a un lado, se elimina toda la referencia política explícita¹⁵⁹.

El PCI también llamó la atención sobre el hecho de que uno de los protagonistas sea un cura liberal y humanista que colabora con la Resistencia, en contraposición con la actitud del Vaticano y el Papa Pío XII, que no se pronunció ante los crímenes llevados a cabo por el fascismo y el nazismo y que incluso ayudó a criminales nazis a huir de Italia después de la guerra a través de lo que se conoce como “Pasillo Vaticano”.

-La Resistencia y la represión.

Aunque el CLN tenía representación de los seis partidos antifascistas, en realidad era dirigido por los de la izquierda: el Partido de Acción, el Partido Socialista y el Partido Comunista, que era el partido más organizado y el que contaba con un mayor número de seguidores. Unos 50000 miembros pertenecían a la Resistencia, de los cuales más de la mitad eran miembros activos. Fue el PCI quien dio unas pautas que debían guiar las acciones de la lucha partisana, y que se podían resumir en:

Movilidad, sorpresa y audacia.

Disciplina

¹⁵⁹ AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 273.

Se debía empezar con las acciones más simples¹⁶⁰.

El CLN, que tuvo un gran peso en la victoria final sobre el fascismo, llevó a cabo una gran actividad convocando grandes huelgas, como la de marzo de 1944. También se dedicaba al sabotaje y al terrorismo urbano, así como a la lucha armada en las montañas. Su mayor acción fue llevada a cabo por el Grupi di Azione Patriotica (el GAP, brazo militar del Partido Comunista) en Via Rasella, donde atentaron contra la 11ª Compañía del Tercer Batallón Bozen de las SS. El artefacto casero, colocado en un carrito de barrendero, mató a 33 miembros de las SS y a dos civiles.

La represión no se hizo esperar: Hitler ordenó que fueran ejecutados 10 italianos por cada alemán muerto (por un error, fueron 335 las personas asesinadas en las Fosas Ardeatinas). Fue Herbert Kappler quien se encargó de llevar a cabo esta venganza. Cuando terminó la guerra sólo sería juzgado por matar cinco personas más de las indicadas, pues según la Convención de Ginebra era legal fusilar si se creía que se había cometido un acto terrorista.

Esto es sólo un ejemplo de la represión alemana contra el movimiento partisano, que fue brutal:

“cerca de 40000 personas fallecerían en Italia como consecuencia de las represiones y las operaciones antipartisanas, incluidos 560 hombres, mujeres y niños asesinados por la 16ª división Panzer de las SS”¹⁶¹.

En Roma esta represión era llevada a cabo por tres fuerzas policiales principales: la primera de ellas era la Gestapo de Kappler; la segunda era la unidad especial de Pietro Koch¹⁶²; y por último, estaba el aparato policial fascista de Pietro Caruso.

La represión por parte de la Gestapo es uno de los temas fundamentales de *“Roma, ciudad abierta”*. El desarrollo se centra en la expectativa de si los héroes del film

¹⁶⁰ DUGGAN, Christopher. *Historia de Italia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 339.

¹⁶¹ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, p. 495.

¹⁶² Fue el líder de una fuerza antipartisana denominada Reparto Speciale di Polizia, pero que pronto sería conocida como “La Banda de Koch”. Se caracterizó por su eficacia y crueldad. Fue capturado en octubre de 1944 y fusilado en Forte Bravetta.

podrán huir de los nazis o no. Finalmente, Pina, Manfredi y Don Pietro acabarán muriendo a manos de la Gestapo, principal antagonista del film.

Manfredi es torturado hasta morir, en la que es la escena más importante de esta obra: esta fue la que cambió la manera de hacer y ver cine. Era la primera vez que se mostraba algo así: a partir de este momento el espectador deja de estar protegido y se enfrenta a la realidad. Victor Erice recuerda así su primera visión de “*Roma, ciudad abierta*”:

“[En 1959] pude intuir la Modernidad de una forma incipiente, en una proyección clandestina de Roma, città aperta, a través de una copia que alguien logró sustraer por unas horas de la aduana del aeropuerto de Barajas. La complicidad emocional, a flor de piel, que la película de Roberto Rossellini suscitó entre la docena de privilegiados espectadores (basta pensar un momento en algunos de sus temas: la resistencia al fascismo, el compromiso entre católicos y comunistas, unidos en un frente común), nos impidió quizás percibir con claridad lo que de verdad existía detrás de algunas -no todas- de sus imágenes más genuinas: la necesidad de mostrarlo todo, de no callar, que aparecía unida a la noción de crueldad en la escena donde el comunista Manfredi era torturado por un miembro de la Gestapo ante los ojos de un tercer personaje. Justo allí donde el cineasta clásico habría recurrido en el noventa y nueve por ciento de los casos a la elipsis, el director de Roma, città aperta no lo hacía. Rossellini no hurtaba a nuestra mirada el acto de la tortura, sino que lo mostraba de forma directa, en todo su horror; de ahí que años



Manfredi es torturado hasta morir. Nos remite a la imagen de Cristo en la cruz.

*después, se pudiera escribir que ahí, en ese preciso momento de Roma, città aperta, había nacido el cine moderno*¹⁶³”.

Todo este último bloque narrativo que dura cerca de 23 minutos (es decir, tiene un gran peso dentro de la película) transcurre en las oficinas de Via Tasso, donde la Gestapo tenía su cuartel general. Estas oficinas son representadas como un espacio hermético y oscuro, en contraste con el barrio de Prenestino, donde estaba la casa de Pina y Francesco.

La tortura y muerte de los personajes se podría ver como un modo de redención, aboliendo toda la historia anterior del país. Esta redención a través del sufrimiento y la muerte se erige en tema fundamental del film.

-Racismo ideológico alemán

En una de las escenas finales del film, mientras Manfredi está siendo torturado, Bergmann entra en la sala de juegos que está dentro de las oficinas de Via Tasso para disfrute de los oficiales nazis. Allí se encuentra con el oficial Hartmann, con quien mantiene esta conversación:

HARTMANN: ¿Tiene mucho trabajo esta noche?

BERGMANN: No mucho, pero interesante

HARTMANN: ¿Sí? ¿De qué se trata?

BERGMANN: He pillado a un hombre que ha de hablar antes de mañana. Y a un cura italiano que afirma que el hombre no hablará porque rezará por él.

HARTMANN: ¿Y si no habla?

BERGMANN: Tonterías.

HARTMANN: Pero, ¿y si calla?

BERGMANN: Si callara significaría que un italiano es igual que un alemán. Y también que no hay diferencia entre la sangre de una raza inferior y la de una raza superior. Los hombres están divididos de esa forma.

HARTMANN: Hace 25 años mandaba los regimientos de ejecución en Francia. Entonces era un joven oficial y pensaba igual que usted, que pertenecíamos a una raza superior, pero los franceses preferían

¹⁶³ GUARNER, José Luis. Conversaciones con Victor Erice. *Filmcritica*, nº429, nov. 1992.

que los ejecutáramos a decirnos algo. Nunca entenderemos que los pueblos quieren ser libres.

BERGMANN: ¡Está ebrio, Hartmann!

HARTMANN: Sí, he bebido. Me emborracho cada noche para olvidar. ¿Y cuál es el motivo? Verlo más claro. No sabemos hacer otra cosa que matar, ¡matar, matar! Hemos cubierto Europa de cadáveres y de esas tumbas crece lentamente el odio. Odio por todas partes. Seremos aniquilados por el odio sin esperanza alguna. Todos moriremos, moriremos sin esperanza...sin esperanza...”.

El pensamiento del que hace gala Bergmann está presente en el nazismo desde el principio. Hitler creía en la pureza de la raza y en la superioridad de la raza aria. El 24 de febrero de 1920, a petición de Adolf Hitler, se celebró la primera reunión pública del por entonces Partido Alemán de los Trabajadores. Allí, además de que el partido pasó a llamarse Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP), se leyó el *“Programa de los 25 puntos”*, donde se pone de manifiesto la ideología del partido. En este programa identificaba a las razas inferiores como enemigas de la raza germana. El cuarto punto, muy esclarecedor, exponía lo siguiente:

“Sólo podrá ser ciudadano alemán el alemán nativo, racial. Sólo se considerará alemán racial el que tenga sangre alemana, sin referencia alguna confesional. Ningún judío puede ser de nuestra raza”.

Otra fecha clave será el 18 de julio de 1925, cuando vea la luz el primer volumen de *“Mein Kampf”*, obra que escribió en prisión después de que fuera encarcelado tras el Putsch de Munich¹⁶⁴. En él defendía su visión de la historia como una lucha de razas para conquistar su espacio vital (lebensraum). La lucha por la supervivencia era, por tanto, violenta y sólo lograba sobrevivir el “más apto”. En él también abogaba por la eliminación de los judíos del país germano.

El 14 de julio de 1933, el gobierno alemán (con el NSDAP ya en el poder) dictó la Ley de Pureza Racial, que establecía, además de otras disposiciones, la prohibición de que determinadas personas con discapacidades físicas o mentales tuvieran hijos.

¹⁶⁴ El putsch de Múnich fue un intento de golpe de Estado por parte de miembros del NSDAP el 8 y 9 de noviembre de 1923 en la cervecería Bürgerbräukeller, donde el gobernador de Baviera pronunciaba un discurso delante de tres mil personas. El golpe acabaría fracasando y Hitler fue detenido, juzgado y condenado a cinco años de cárcel por traición. Sin embargo, sólo cumplió nueve.

Bergmann, en la conversación a la que hacíamos alusión, pone de manifiesto su creencia en la superioridad de la raza aria, pero Rossellini refuta esta teoría cuando después de la conversación, Bergmann pregunta a un subordinado si Manfredi ha hablado y este le contesta lo siguiente:

-MIEMBRO DE LAS SS: No, Mayor. Bendel dice que nunca ha topado con una terquedad semejante. Ha alcanzado una insensibilidad total.

Bergmann lanza su cigarro con furia y acude a la sala de torturas, donde tras un último intento para que Manfredi hable, ordena que sea azotado y torturado hasta la muerte.

.-Hambre, escasez y mercado negro.

*“Un gran número de factores, que se agudizan cada día más, está minando los requisitos para mantener el orden público en la capital. Uno de ellos es que se agrava la carencia de alimentos. Se van agotando los medicamentos esenciales, es imposible obtener leche condensada y otros alimentos para bebés. El mercado negro, a pesar de nuestros esfuerzos por contenerlo, continúa su crecimiento generalizado, junto con las prácticas de trueque; los precios han alcanzado niveles increíbles; un litro y medio de aceite [de oliva], por ejemplo, ha subido a quinientas liras...”*¹⁶⁵.

Estas palabras, tan esclarecedoras respecto a la situación de Roma, eran escritas por el questore de Roma al jefe (nacional) de policía el 18 de diciembre de 1943. En este informe se hace alusión a la falta de alimentos, de medicamentos y al creciente problema del mercado negro, donde los precios habían alcanzado unos niveles fabulosos. Los alemanes comenzaron a utilizar barcas venecianas con bandera vaticana en vez de camiones de la Wehrmacht para abastecer Roma, pero no dio resultado¹⁶⁶: los Aliados bombardeaban camiones alemanes y aquellos con distintivo del Vaticano sin importarles lo que contuvieran¹⁶⁷.

¹⁶⁵ KATZ, Robert. *La batalla de Roma: los nazis, los aliados, los partisanos y el Papa*: (septiembre 1943-junio 1944). Madrid: Turner, 2005, p. 173.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 357.

¹⁶⁷ *Ibid*

En la película se hace alusión repetidas veces a estas circunstancias extremas en las que vivía la población romana. En los primeros minutos del film vemos un saqueo de una panadería por parte de las mujeres del barrio. Más tarde nos enteramos por boca de Pina de que es el segundo en una semana, por lo que estos debían de ser muy frecuentes en tiempos de escasez.

Poco después, el brigadier acompaña a Pina hasta casa y ésta le ofrece unos panecillos que ha conseguido en el saqueo. El brigadier los acepta y se disculpa de la siguiente manera: “*No debería, pero tengo tanta hambre atrasada...*”. La dignidad se deja de lado, lo único que importa es sobrevivir.

Más adelante, en la escena en la que Pina y Manfredi conversan en la casa de la mujer, Pina le ofrece café, pero pronto aclara que lo llama café “*por llamarlo de alguna manera*”, haciendo referencia a su mala calidad.

Cuando Don Pietro acompaña a Pina hasta su casa, ambos conversan sobre la guerra y Pina confiesa a Don Pietro que no tiene recursos, pues “*ha tenido que venderlo todo para seguir adelante*”¹⁶⁸. Esta escena, al igual que la de Pina y Francesco en las escaleras, es paradigmática del concepto de “*atessa*” en Rossellini.

Vemos, por tanto, como este problema recorre toda la película: sin duda, esta era una de las principales preocupaciones de los romanos, y así lo refleja el director italiano.

4.2.1.7-Personajes

-Pina

Personaje basado en Teresa Gullace, una mujer embarazada que fue asesinada por los alemanes en la Avenida Giulio Cesare por oponerse a una redada. Su historia era muy conocida por la Resistencia, y también por los creadores del film.

¹⁶⁸ AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 276.



Escena de la película en la que Pina es asesinada por los nazis.

Se trata de uno de los personajes principales, uno de los tres héroes que mueren a manos de los nazis. Tiene un enorme peso en la película, a pesar de que apenas está 35 minutos en pantalla, pues es asesinada por los nazis.

Ya desde la presentación del personaje está bien definido su carácter: la primera vez que vemos a Pina es saliendo de un tumulto de mujeres que están saqueando una panadería del barrio para poder comer. Es una más de entre la multitud. (Nos recuerda, ciertamente, al comienzo de “*Umberto D*” (Vittorio de Sica, 1952), en el que la cámara parece centrarse en un personaje al azar).

Esta escena muestra su vinculación y compromiso con el pueblo y su fuerte carácter, que le lleva a increpar a la panadera por haber escondido género mientras el barrio se muere de hambre. Además, el hecho de estar embarazada no le impide participar en el saqueo para poder dar de comer a su otro hijo, Marcello. Cuando el brigadier la recuerda su estado, Pina no duda en contestar: “*¿Y qué hago? ¿Me muero de hambre?*” Se trata también de una mujer solidaria y comprensiva, que ofrece al brigadier dos panecillos antes de despedirse.

La siguiente escena con Giorgio Manfredi también nos aporta muchos rasgos de la personalidad de la mujer. Es una madre viuda que hace poco que ha perdido su trabajo en una fábrica. Al día siguiente tiene previsto casarse con su novio Francesco por la iglesia, lo que nos revela su catolicismo, pero también su compromiso con la Resistencia: “*es mejor que nos case D. Pietro, que al menos es uno de los nuestros, en vez de que lo haga un colaborador fascista en el juzgado*”. El hecho de ser católica hace que tenga remordimientos por haberse quedado embarazada antes del matrimonio, y así se lo hace saber a Don Pietro. Sin embargo, confiesa que lo hizo por el enorme amor que profesa a Francesco.

Es, sin duda, una mujer del pueblo, con un carácter muy fuerte y apasionado. Por este motivo, cuando caiga muerta por una ráfaga de ametralladora, los espectadores nos sentimos huérfanos.

-Manfredi:

Es un personaje protagonista, uno de los héroes del film que dará su vida por la Resistencia. Está inspirado en los comunistas Giorgio Amandola y Celeste Negarville, ambos amigos del guionista Sergio Amidei.

Se presenta al personaje huyendo de la Gestapo por los tejados, signo que nos remite a su perfil político y que adelanta sentidos expreados más adelante, cuando gracias al jefe de la Gestapo, nos enteramos de que es comunista y líder del Comité de la Junta de Liberación Nacional.

Su compromiso con la Resistencia es tan grande que morirá a causa de la tortura a la que le someten los nazis sin haber dicho ni una palabra sobre el movimiento ni sobre sus camaradas; es en el momento en que Don Pietro le confirma que no ha hablado, cuando éste al fin puede morir en paz.

Manfredi representa la imagen del verdadero héroe, un mártir que muere por la causa. De hecho, una de las imágenes de la tortura, es representado como Cristo en la cruz.

-Don Pietro

Personaje principal de la película inspirado en dos párrocos romanos: Don Papagallo, que proporcionaba documentos falsos a la Resistencia y Don Pietro Morosini, que fue fusilado por los alemanes durante la ocupación.

En su presentación le vemos rodeado de niños que juegan al fútbol mientras él ejerce de árbitro. Sin embargo, los niños apenas le hacen caso. Este hecho da lugar a varias acciones cómicas protagonizadas por Don Pietro que darán lugar a una serie de gags a lo largo de la primera parte del film, hasta la muerte de Pina.

Se trata de un personaje profundamente humanista que colabora con la Resistencia porque cree que luchar por la justicia y la libertad está “*dentro de los caminos del Señor*”. No lo ve como una lucha política, sino que simplemente trata de ayudar a

quienes más lo necesitan. Cuando el oficial de la Gestapo le dice que cómo se definiría, él contesta: “*un hombre que a pesar de todo intenta ejercer la caridad*”.

-Bergmann

Inspirado en el Comandante Kappler, oficial de la Gestapo, que fue el máximo responsable de las tropas nazis en Roma durante la ocupación. Fue quien averiguó donde escondían los Aliados a Mussolini tras su arresto y el máximo responsable de la matanza de las Fosas Ardeatinas.

Es el antagonista del film, que desea arrestar a Manfredi por todos los medios. Es muy significativa la presentación que hace Rossellini de este personaje: aparece en su despacho de la Via Tasso con el jefe de policía romano a quien le cuenta cómo ha conseguido identificar a Manfredi: “*Todas las noches me doy un larguísimo paseo por las calles de Roma sin necesidad de salir de mi despacho. Me gusta mucho ese género de fotografías que retrata a la gente casi por sorpresa*”. En ese momento es interrumpido por los gritos de un hombre al que se está torturando, Bergmann mira a Caruso y dice: ¿Cuánto gritan estos italianos! Desde este primer momento, por tanto, quedan definidos una serie de rasgos del personaje, como su crueldad, su ironía o su trabajo metódico. Es representado de forma maniquea: inhumano, perverso y sin escrúpulos, a lo que contribuyen algunos detalles como sus andares robóticos y mecánicos, y su perfil militar.

Al igual que Ingrid, es evidente su amaneramiento, su ambigüedad sexual, símbolo de la perversidad y la corrupción moral.

Ingrid

Se trata de un personaje secundario. Es una oficial nazi, que podría considerarse una versión femenina de Bergmann. Al igual que éste su homosexualidad es símbolo de corrupción moral, y degradación. Tiene una relación muy ambigua e íntima con Marina, la novia de Manfredi, pero una vez que han conseguido arrestar al ingeniero no dudará en dejar a Marina desmayada a la puerta de la sala de torturas e irse con Bergmann como si nada hubiera sucedido.

- Francesco

Es novio de Pina, con quien tiene pensado casarse, y amigo de Manfredi. Trabaja en una imprenta en un periódico clandestino llamado “*L’Unità*”. Por tanto, es colaborador de la Resistencia y, al igual que Manfredi, comunista.

Personaje secundario, que tras su rescate por parte de los partisanos “*se integrará en el colectivo anónimo que lucha contra el fascismo*”; representa al pueblo en la lucha contra la ocupación alemana.

Representa la imagen de la resistencia. Será el único de los personajes positivos, junto con los niños, que se salve de morir a manos de los alemanes.

Marina.

Personaje secundario. Es novia de Manfredi, a quien conoció cuatro meses atrás durante un bombardeo, pero que no duda en delatarle para conseguir la morfina que le ha prometido Ingrid, por quien parece sentir una gran admiración y con quien tiene una íntima amistad.

- INGRID: “¿Por qué estás tan esquiva conmigo esta noche?”
- MARINA: “Déjame que me vaya”.
- INGRID: “No, te quedarás aquí, junto a mí”.
- MARINA: “No, no quiero, no quiero más. Déjame ir”.
- INGRID: Pero Marina, ¿por qué?

No tiene conciencia política, lo único que le interesa es vivir bien y llegar a ser una conocida actriz. Sin embargo, mostrará algún rasgo humanista al tras ver cómo Manfredi ha quedado después de ser torturado.

- Hartmann

Oficial alemán cuya aparición en el film se reduce a unos minutos en pantalla, pero que sirva para mostrar a un nazi, en cierto modo, arrepentido. Se trata de un personaje negativo, pero se da cuenta de la barbarie que está cometiendo el nazismo. A pesar de estar alcoholizado es más lúcido que ningún otro en la sala de juegos:

“Lo único que hemos hecho es matar. Hemos sembrado Europa de cadáveres. ¡Esta guerra sólo consigue aumentar el odio! ¡El maldito odio!... El odio nos exterminará... sin esperanza...”.

-Los niños.

Los niños tienen gran importancia en este film. De hecho, al principio del proyecto, la historia de los niños que lucharon en la resistencia iba a aparecer como una de los episodios de “*Storie de ieri*”.

Son niños comprometidos con la lucha, muy maduros, que no se dedican a los juegos típicos de la infancia.

Estos niños representan la esperanza y el futuro, expresado en los momentos finales del film cuando regresan a Roma tras el fusilamiento de Don Pietro.



- Resto de personajes

La mayoría de los romanos, al menos las clases bajas y medias, tratan de luchar todos juntos para poder escapar del yugo nazi y con la esperanza de que pronto los Aliados liberen Roma.

En cuanto a la burguesía, el único representante es el Jefe de policía romano que colabora de forma sumisa y obediente con la Gestapo. Este personaje parece estar inspirado en Pietro Caruso, jefe de la policía romana durante la ocupación.

4.2.1.8 Conclusiones

“*Roma, ciudad abierta*”, además de ser la prueba de la toma de conciencia de las circunstancias históricas y sociales por parte de una serie de cineastas, también se erige como un enorme documento histórico que retrata de la vida de los romanos durante la ocupación alemana, que supuso sin duda una experiencia traumática y una especie de paréntesis en sus vidas. Con el armisticio firmado en septiembre de 1943, no sólo no habían logrado salir de la guerra, sino que ahora el territorio italiano era ocupado por la potencia que tan sólo unos meses atrás había sido su aliada.

4.2.2 PAISÀ (1946)

4.2.2.1- Producción Paisà

Rod Geiger, productor americano, fue clave para la distribución de “*Roma, ciudad abierta*” en los Estados Unidos. Llegó a Italia en plena guerra y entró en contacto con Renato de Bonis, productor de “*Desiderio*”; Geiger tenía en mente rodar un filme sobre la liberación italiana por las tropas americanas. Fundó la Foreign Film, que se asoció con la italiana Organizzazione Film, dirigida por Mario Conti.

La idea de Rossellini era realizar una película compuesta por varios episodios independientes entre sí, pero con el hilo conductor de la liberación del país por las tropas aliadas. En un principio el guión se encargó a Klaus Mann, hijo de Thomas Mann, y a Alfred Hayes, pero pronto comenzaron a participar amigos del director italiano como Marcello Pagliero, Sergio Amidei o Federico Fellini. Sin embargo, el guión, a pesar de la colaboración de varias guionistas, se reducía a unas pocas anotaciones, que en muchos casos fueron cambiadas durante el rodaje. Incluso se llegó a eliminar un episodio (La nurse), y se cambió “*Il partigiani del Nord*” (escrito por Amidei) por el de las ciénagas del Po.

El rodaje, entre enero y junio de 1946, tuvo lugar mayoritariamente en exteriores. En Maiori (en la costa amalfitana), donde también rodó “*Te querré siempre*”, se filmaron los capítulos primero y quinto. Para el episodio de Nápoles se utilizó la propia ciudad, y lo mismo para el de Florencia. Sin embargo, para el de Roma, se

necesitaron varias localizaciones: Livorno, Moka Abdul o el estudio donde tuvo lugar el rodaje de algunas escenas de “*Roma, ciudad abierta*”.

4.2.2.2- Ficha técnica y artística

Director: Roberto Rossellini

Primer ayudante de dirección: Federico Fellini, Massimo Mida (y Renzo Avanzo).

Segundo ayudante de dirección: E. Handamir y Annalena Limentani

Argumento: Sergio Amidei, con la colaboración de Klaus Mann, Federico Fellini, Victor Haines, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini.

Guión y diálogos: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini (y Vasco Pratolini en el episodio de Florencia).

Fotografía (blanco y negro): Otello Martelli

Operador: Carlo Carlini

Ayudante cámara: Gianni di Venanz y Carlo di Palma.

Música: Renzo Rossellini

Sonido: Ovidio del Grande (gran parte en sonido directo).

Montaje: Eraldo da Roma. Traducción inglesa de los diálogos: Annalena Limentani.

Versión inglesa: Stuart Legg y Raymond Spottiswoode. Subtítulos inglés: Herman G. Weinberg

Producción: Mario Conti (Roberto Rossellini) y Rod E. Geiger para la OFI (Organizzazione Film) con la colaboración de Foreign Film Production Inc. (Italia-USA)

Director de producción: Ugo Lombardi

Inspector de producción: Alberto Manni, A. Dolfi.

Distribución: Metro- Goldwyn- Mayer.

Medios técnicos: Capitani- Films.

Laboratorio: Tecnostampa de Vincenzo Genesi. Copyright versión inglesa: Mayer-Joseph Burstyn

Duración: 126 minutos

Primer título previsto: Seven from U. S.

Estreno en París: 26 de Septiembre de 1947.

Intérpretes:

Primer episodio (desembarco en Sicilia): Carmen Sazio (Carmela), Robert Van Loon (Robert), y los soldados americanos Benjamin Emanuel, Raymond Campbell, Harold Wagner, Albert Heinze, Merlin Berth, Mats Carlson, Leonard Penish.

Segundo episodio (Nápoles): Alfonsino Pasquale (el niño), Dots M. Johnson (Joe, el soldado negro), Pippo Bonazzi.

Tercer episodio (Roma): Maria Michi (Francesca), Gar Moore (Fred).

Cuarto episodio (Florencia): Harriet White (Harriet, la enfermera), Renzo Avanzo (Massimo), Gigi Gori (Gigi, un partisano), Giuletta Massina (una inquilina), Gianfranco Corsini (otro partisano).

Quinto episodio (el convento franciscano): Bill Tubbs (Bill Martin, un cura católico) y los monjes franciscanos del convento de Maiori, cerca de Amalfi.

Sexto episodio (delta del Po): Dale Edmonds (Dale), Cigolani (Cigolani, un partisano), Alan Dane, Van Loel.

4.2.2.3 Sinopsis argumental

Película dividida en seis episodios que nos cuentan distintos momentos de la liberación de Italia por parte de los aliados en distintos puntos de la geografía italiana de Sur a Norte (Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, la Romaña y el Valle del Po) y por orden cronológico (de Julio de 1943 al invierno de 1944).

--Primer episodio (Sicilia)

Unos soldados norteamericanos, en plena liberación de Sicilia, llegan a un pequeño pueblo donde los alemanes, en su retirada esa misma mañana, han ido minando toda la costa. Sólo hay un camino posible a través de la lava, rodeando el volcán. Carmela, una muchacha del lugar que conoce el camino y que está buscando su familia, les guiará.

Llegan a una torre y Carmela se queda con el soldado Joe, mientras los demás se marchan a inspeccionar la zona. Joe trata de mantener una conversación con ella a

pesar de las barreras del idioma, pero Carmela desconfía del americano. Al final logran mantener una bonita conversación hasta que, en el momento que Joe le está enseñando una foto de su hermana, recibe un balazo y cae malherido.

Aparece un grupo de alemanes, Carmela coge el rifle de Joe, ya muerto, y dispara contra un soldado. Los americanos vuelven a la torre y allí sólo encuentran el cadáver de su compañero, lo que les hace suponer que Carmela ha sido el verdugo. Sin embargo, en el último plano vemos a la joven muerta al borde de un precipicio.

- Segundo episodio (Nápoles)

En Nápoles, un grupo de niños tratan de conseguir algo de dinero haciendo acrobacias. De camino a casa uno de los niños se encuentra con otro grupo de jóvenes que intentan robar a un soldado americano completamente borracho; le dan algo de dinero y le dicen que vigile.

Tras una pelea, el niño consigue huir con el soldado y se esconde en un teatro de títeres, donde el americano comienza a boxear con las marionetas, por lo que tienen que escapar nuevamente. Llegan a las ruinas de un edificio donde se sientan a descansar, pero cuando el soldado se queda dormido, el muchacho le roba las botas y huye.

Unos días después, el soldado, recorriendo las calles con su jeep encuentra al niño y le manda subir con él, haciendo que le guíe hasta su casa para recuperar sus botas. Sin embargo, una vez allí, el soldado se da cuenta de la miseria en la que viven, decidiendo dejar las botas e irse.

-Tercer episodio (Roma)

Seis meses después de la liberación de Roma por los aliados, una prostituta de nombre Francesca, se encuentra en un club con varios soldados americanos consigue escapar de una redada.

Por las calles de Roma se encuentra con Fred, un soldado americano, y juntos van a una pensión. El soldado le cuenta que busca a una mujer que conoció el día de la liberación, una muchacha diferente a todas cuantas conoce ahora. Esta muchacha era Francesca, pero Fred no la reconoce y ella no quiere que él sepa que ahora también

ella es una prostituta. Cuando se va deja una nota con su dirección a la casera para que se la dé a Fred cuando despierte.

Al día siguiente, mientras Francesca espera bajo la lluvia, Fred comenta a un amigo que es sólo la dirección de una prostituta, y tira el papel.

-Cuarto episodio (Florencia)

En plena liberación de Florencia, Harriet, una voluntaria inglesa que trabaja de enfermera, busca a su novio, Guido Lombardi, que ahora se ha convertido en un famoso líder de la Resistencia conocido como Lupo.

Harriet se encuentra con su amigo Massimo, que tiene a su mujer e hijos en zona alemana y deciden cruzar el Arno a través de la Galleria de los Uffizi. Lo consiguen gracias a la ayuda de aliados, partisanos y ciudadanos de Florencia. Sólo falta cruzar la calle para llegar a casa de Massimo, pero comienza un fuego cruzado entre fascistas y partisanos. Un partisano cae malherido y es socorrido por Harriet, que delirando le desvela que Lupo ha muerto.

-Quinto episodio (Romaña Emiliana)

Tres capellanes castrenses americanos: un católico, un judío y un protestante llegan a un convento de la Romaña justo al final de la guerra. Los monjes les acogen muy hospitalariamente, pero cuando conocen las confesiones del judío y el protestante, se asustan y tratan de convertirlos a la “fé verdadera”. Insisten en preguntar al capellán católico porqué nunca ha tratado de “salvarles”, pero el católico contesta que ellos están tan seguros de que su fé es la verdadera como lo están los católicos.

A la hora de la comida sólo son servidos los tres capellanes, puesto que los monjes han decidido ayunar para que Dios les ayude. El capellán católico se pone en pie, rompiendo la regla de silencio durante la comida, y les agradece su humildad, su pura fe y su hospitalidad.

-Sexto episodio (Ciénagas del Pó)

El sexto episodio también tiene que ver con el tema de la Resistencia, al igual que el primero y el cuarto. Este nuevo episodio transcurre en las Ciénagas del Po, cerca de Venecia, donde un grupo de partisanos y soldados americanos han quedado atrapados en una zona rodeada por los nazis.

Se han quedado sin munición y sin comida, por lo que piden un avión por radio para que les aprovisione, pero para que este les localice han de encender una hoguera, arriesgándose a que los alemanes den con su paradero.

Finalmente, después de que los alemanes maten a unos pescadores que han dado de comer a los partisanos y a los americanos, los alemanes les hacen prisioneros. A la mañana siguiente, los partisanos son arrojados al mar atados de pies y manos.

4.2.2.4- Relación con el contexto histórico.

“*Paisà*”, dividido en seis episodios a imitación de la novela corta, tiene como nexo de unión la liberación de Italia por parte de los Aliados, haciendo un recorrido por toda la geografía de la península. Todos los episodios, exceptuando el último, se abren con imágenes documentales y una voz en off que va dando paso a la ficción en un intento por confrontar la macrohistoria con la microhistoria. La historia individual, que es contada en presente (a excepción del tercer episodio, el más melodramático de todos), siempre es presentada dentro de lo colectivo. Como muy bien decía Claude Mauriac a propósito de esta película:

*“La actualidad se transforma en materia de reportaje, el reportaje se convierte en documento histórico. El documento histórico en documento humano y el documento humano en poesía”*169.

Todos los episodios son contados de una forma directa, sencilla y despojados de toda dramatización.

Otra de las características común a todos ellos, es que al final del capítulo siempre se descubre un hecho que cambia la historia, por lo que la “atessa” cobra especial

169 MAURIAC, CLAUDE, L’amour de cinema, París: Éditions Albin Michel, 1954. En QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 75.

importancia. Esta revelación adopta invariablemente la forma de “*revelación o muerte*”¹⁷⁰.

Si “*Roma, ciudad abierta*” había supuesto la toma de conciencia, “*Paisá*”, que rompe con el cine anterior estética y narrativamente, será el film que dé un paso firme hacia la modernidad cinematográfica.

- Episodio 1

El primer capítulo comienza con una voz en off que relata los acontecimientos que tuvieron lugar en Sicilia el 10 de julio de 1943:

“La noche del 10 de julio de 1943, la flota angloamericana abrió fuego contra la costa siciliana. Doce horas después, comenzaba la gran operación del desembarco aliado en el continente europeo... Al caer la noche las tropas aliadas penetran en el territorio italiano”.

Al mando se encontraba Eisenhower, que decidió que la “*Operación Husky*” (nombre que recibió esta campaña) fuera llevada a cabo por estadounidenses y británicos, poniendo al frente de las tropas terrestres al británico Harold Alexander, formadas por los ejércitos de Montgomery y Patton.

El 10 de julio “*la mayor Armada de guerra hasta ese momento, compuesta por más de tres mil buques de todo tipo, habían desembarcado sus fuerzas en el sur de Sicilia*¹⁷¹”, que serviría como cabeza de puente para la liberación de Europa. Sin embargo, esta tarea no resultó nada fácil. Los alemanes y los fascistas habían conseguido evacuar de la isla a 40000 alemanes y a 60000 italianos, además de lograr salvar gran parte de sus vehículos, por lo que “*la posterior lucha por desalojar a los alemanes de Italia se convirtió en una de las campañas más sangrientas y duras de las libradas contra las fuerzas del Eje*¹⁷²”. Sin embargo, uno de los principales objetivos de la invasión de la isla, provocar la rendición de Italia, se consiguió poco tiempo después cuando Badoglio firmó el armisticio el 3 de septiembre.

¹⁷⁰ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, p. 357.

¹⁷¹ LOZANO, Álvaro. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons Historia, p.455.

¹⁷² *Ibid*, pág. 458.

Esta voz en off viene acompañada de imágenes históricas de los bombardeos y el desembarco. Después muestra a los tanques y vehículos aliados penetrando en territorio italiano, que se funden con las imágenes de ficción: una patrulla americana baja por la ladera de una montaña y llega a un pueblo siciliano.

En la escena que le sigue, cuando los soldados americanos llegan a la plaza del pueblo y se encuentran con las gentes del lugar que salen de la iglesia, ya están presentes los temas por excelencia del film: el problema de la comunicación y de la alteridad. Estos serán los temas fundamentales de los tres primeros episodios, en los que italianos y anglo-americanos tratan de comunicarse.

El problema para comunicarse aparece especialmente representado en la conversación entre Joe, el soldado americano, y Carmela, una campesina italiana. A pesar de que el soldado sólo sabe unas pocas palabras en italiano (“paisà, spaghetti, bambini, mangiare, fusillini y ces’t la guerre”) y de que Carmela no sabe nada de



inglés, consiguen entablar una suerte de conversación.

En esta escena se pone de relieve la “atessa”, la espera, que consigue transmitirnos la sensación de contemplar un hecho verdadero y espontáneo.

Para ello, Rossellini “simplemente” se limita a registrar con la cámara la conversación entre los dos protagonistas a una distancia prudente que evita que nos identifiquemos con los personajes. El director, en estos pocos minutos sugiere mucho más de lo que demuestra: “*la soledad del soldado, la necesidad de hablar con alguien, la nostalgia de su país y de su familia, la confianza creciente de la muchacha...*”¹⁷³.

Otro de los temas clave que se encuentra al principio del episodio es el miedo de los vecinos del pueblo, y por extensión, de la mayoría de los italianos, a los nazis.

¹⁷³ GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1985, p. 32.

Cuando la patrulla americana llega a la plaza del pueblo, lugar de reunión de los vecinos junto con la iglesia, éstos confunden a los americanos con soldados alemanes y tiene lugar el siguiente diálogo:

- VECINO 1: ¿Qué queréis? ¿Qué decís?
- VECINO 2: ¿Ustedes quiénes son? ¿Qué hacen aquí?
- VECINO 3: Vuestros compañeros han venido esta mañana. Aquí ya no hay nada.
- SOLDADO AMERICANO: Nos toman por alemanes.
- SOLDADO AMERICANO 2: Claro, con esas caras...
- VECINO FILOFASCISTA: Perdonen. Bienvenidos, camaradas. No han desembarcado, ¿verdad? Son un montón.
- VECINOS: Son americanos.
- VECINO FILOFASCISTA: ¿Cómo americanos? Si echan un pie a tierra son hombres muertos.
- SOLDADO 3: Empiezan a entender que somos americanos.
- SOLDADO 4: Vamos a echar un vistazo a la iglesia.
- VECINOS: Son americanos, ¡americanos! (alborozo generalizado)

Se hace alusión, por tanto, al miedo colectivo a la llegada de los alemanes, que esa misma mañana han saqueado el pueblo.

En esta conversación también se pone de relieve el ansia con el que los italianos esperaban la llegada de los americanos, que habían comenzado a liberar Italia por Sicilia en una ardua y lenta tarea. Esta idea también estaba presente en el film anterior de Roberto Rossellini: "*Roma, ciudad abierta*". El único vecino que recela de los americanos y que al principio los recibe cordialmente pensando que son alemanes, es un hombre trajeado que parece representar a la burguesía del lugar. La mayoría de la burguesía italiana fue filofascista: el estado fascista se identificó en la práctica con los intereses de esta clase social.

Los vecinos del lugar están en la iglesia velando a un soldado del pueblo desaparecido. Este hecho nos indica el fuerte arraigo de las tradiciones religiosas en las pequeñas poblaciones del Mediterráneo y de cómo la relación vecinal es más estrecha en estos pueblos.

En uno de los momentos finales, los alemanes se preguntan si los Aliados seguirán avanzando:

- ¿Crees que siguen avanzando?
- Sí
- Debemos seguir con la retirada. Tal vez hasta Palermo.

Efectivamente, los alemanes habrían de retroceder hasta Palermo, que sería tomada el 22 de julio cuando Patton entró triunfante en la ciudad. Dos días después, Mussolini sería depuesto por el Gran Consejo Fascista.

-Episodio 2

El segundo episodio de Paisà transcurre en Nápoles después de la liberación:

“La guerra pasó rápidamente por toda la Italia meridional. El 8 de septiembre los cañones de la flota aliada apuntaban contra Nápoles. Ante la resistencia de los alemanes en Salerno, los angloamericanos desembarcaron en la costa amalfitana y, unas semanas después, Nápoles era liberada. El puerto de esta ciudad se convertía en el más importante centro logístico de la guerra en Italia”.

Desde el mismo día en que se había hecho público el Armisticio, los alemanes ocuparon Nápoles sin apenas encontrar resistencia, pues las guarniciones del Ejército italiano no luchó: simplemente se limitó a rendirse o a desertar. La voz en off se centra en la hazaña de los Aliados para liberar Nápoles, pero no hace mención a la heroicidad de los napolitanos, verdaderos artífices de la liberación.

El plan de Eisenhower en el verano de 1944 era avanzar hasta la ciudad de Nápoles con el V Ejército Norteamericano, mientras el VIII Ejército británico ayudaría a despejar la comarca. Los alemanes, por su parte, se estaban retirando al río Volturno tras la Batalla de Salerno. El 21 de septiembre, los Aliados comenzaban la ofensiva, pero el terreno y el clima se convirtieron en sus peores enemigos: en dos días apenas habían podido avanzar.

Unos días más tarde, el General Schöll, que había quedado al mando de la ciudad tras la ocupación, ordenó reclutar a hombres napolitanos para ser enviados a Alemania, donde harían trabajos forzosos. La población napolitana respondió a esta orden levantándose en armas. Unos días después lograron negociar con los alemanes tras duras luchas: el capitán Vincenzo Stimolo prometió a los nazis respetar sus vidas si liberaban a los 47 rehenes que tenían retenidos y abandonaban la ciudad. Los alemanes así lo hicieron.

Esta insurrección del pueblo napolitano había atraído más fuerzas alemanas a la ciudad, facilitando a los Aliados la tarea de romper el cinturón defensivo y avanzar hasta el mismo Nápoles, donde harían la entrada triunfal el 1 de octubre.

Este segundo episodio tiene por protagonista a un niño napolitano, a un “scugnizzo”, palabra de origen napolitano que luego adoptó el italiano y que se utiliza para describir al típico niño de la calle simpático, alegre y descarado que vive gracias a pequeños robos o estafas. Pasquale, el niño protagonista, consigue engañar a una panda de jóvenes y arrebatarles a un soldado negro completamente borracho al que trataban de robar. Curzio Malaparte explica así en su libro *“La piel”* (La pelle, 1949) el valor de un negro en aquella Nápoles recién liberada:

“Pero un negro vivo costaba muchísimo. El precio de un negro vivo, en Nápoles, había subido en pocos días de doscientos dólares a mil dólares, y tendía a aumentar todavía. Bastaba observar con qué ojos golosos la gente pobre contemplaba a un negro vivo, para comprender que el precio de los negros vivos fuese muy alto y continuase aumentando. El sueño de todos los napolitanos pobres, especialmente de los «scugnizzi», los chiquillos, era poder comprarse un black, aunque fuese por pocas horas. La caza al soldado negro era un juego favorito de los chiquillos. Nápoles, para los chiquillos, era una inmensa selva ecuatorial saturada de un denso olor de buñuelos dulces, donde unos negros estáticos caminaban cimbreándose sobre la cintura con los ojos fijos en el cielo. Cuando un «scugnizzo» conseguía agarrar un negro por la manga de la guerrera y arrastrarlo tras él de bar en bar, de hostería en hostería, de burdel en burdel, por el dédalo de las callejuelas de Toledo y de Forcella, desde todas las ventanas, todos los umbrales y todas las esquinas, cien bocas, cien ojos, cien manos, gritaban: «¡Véndeme tu black! ¡Te doy veinte dólares! ¡Treinta dólares! ¡Cincuenta dólares!» Era lo que se llamaba el flymg market, el mercado libre. Cincuenta dólares era el precio máximo que se pagaba por comprarse un negro para la jornada, es decir, por pocas horas; el tiempo necesario para embriagarlo, despojarlo de todo lo que llevaba encima, desde el gorro a los zapatos, y después, cerrada la noche, abandonarlo desnudo sobre el pavimento de un callejón.”

Esto es precisamente lo que hará el pequeño scugnizzo con Joe. Pero antes de robarle las botas, Pasquale y el soldado recorren las calles en ruinas de la ciudad en una metáfora evidente de la ruina moral en que la guerra y la ocupación nazi había dejado a los napolitanos: lo único que importa ahora es la supervivencia de uno mismo.

Las ruinas físicas se debían tanto a bombardeos alemanes, que tras su marcha de la ciudad la habían bombardeado como venganza, como a los bombardeos aliados, especialmente los del verano de 1943.

En este episodio aparece de nuevo el tema de la dificultad para comunicarse, el del extranjero: Joe y Pasquale no hablan el mismo idioma y proceden de culturas distintas, pero lograrán comunicarse a través de los sentidos. Un dato curioso es que Joe llama repetidamente al niño “paisà”, camarada en italiano, por lo que posiblemente este será el origen del título de la película.

Al final del film, Joe se encuentra con el niño y le obliga a que le devuelva sus botas. Sin embargo, cuando ve en la miseria en la que vive Pasquale, que además ha perdido a sus padres en la guerra, decide dejar allí las botas y huir.

-Episodio 3

“El 22 de febrero de 1944 llega el barco aliado. Angustiosa espera en Roma. Tras una serie de duras batallas, llega la debacle alemana. Por las calles, se batan en retirada las tropas de Kesselring. Milagrosamente intacta, la ciudad saluda a los liberadores. 4 de junio de 1944”.

El episodio empieza con imágenes documentales que se centran en el abandono de Roma por las fuerzas alemanas a partir de la medianoche del 4 de junio de 1944 en dirección al norte. Los alemanes se retiraban derrotados y en vehículos de todo tipo que, en muchos casos, habían requisado a los romanos. Estos son algunos de los testimonios en primera persona que recoge el libro de Robert Katz:

“Los alemanes seguían pasando, con los ojos desorbitados, sin afeitarse, desaliñados, a pie, en coches robados, en vehículos tirados por caballos, hasta en carretas del

*departamento de limpieza de la ciudad. No había ningún intento de formación militar. Algunos arrastraban pequeñas ambulancias con heridos. Se marchaban, algunos con revólveres en la mano, otros con rifles montados. [...] Mientras en septiembre entraron con metralletas que apuntaban a los romanos, ahora era diferente. Estaban asustados. Tenían una idea clara de la fuerza del movimiento clandestino, del poder de los patriotas armados y de su determinación de actuar cuando fuera necesario”*¹⁷⁴.

*“Por fin vi al ejército alemán derrotado en retirada. Había camiones y carromatos tan repletos de soldados que sobresalían colgados, carretas con soldados, soldados a caballo, vehículos de campo abarrotados de hombres muertos de cansancio. Pasaron algunos montados en bueyes y, al final, filas interminables de los que iban a pie. Tenían la cara macilenta de cansancio, los ojos saltones, la boca abierta; cojeaban descalzos, arrastrando sus rifles tras de sí. Recordé al mismo ejército entrando en Francia, prepotente, todopoderoso, pisoteando al más débil. Recordé que me habían tirado a una zanja. Ahora presenciaba su derrota. Apreté la mandíbula”*¹⁷⁵.

Esa misma noche, una de las unidades avanzadas del general Clark entra en Roma. Sería al día siguiente, en el amanecer del 4 de junio de 1944, cuando el general hiciera lo propio. A lo largo de todo el día 4 y en la mañana del día 5 fueron llegando las tropas del 5º Ejército estadounidense, mientras los romanos se lanzaban a las calles para recibirlos:

*“Todo el mundo estaba en la calle y desde las afueras llegaban miles de personas, andando hacia el centro de la ciudad. Un vasto murmullo de voces humanas lo inundaba todo y se elevaba en un crescendo alborozado en cada avenida importante que cruzábamos”*¹⁷⁶.

Esta alegría es recreada a través de un flash-back- único en todo el film y uno de los pocos que podemos observar en la filmografía de Rossellini- en el momento en el

¹⁷⁴ KATZ, Robert. *La batalla de Roma: los nazis, los aliados, los partisanos y el Papa (septiembre 1943- junio 1944)*. Madrid: Turner, 2005, 392.

¹⁷⁵ *Ibid* págs. 391-392.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 402.

que el soldado cuenta a la prostituta cómo vivió el día de la liberación y cuanto había cambiado Roma seis meses después.

“Recuerdo cuando llegamos a Roma, cuando por fin rompimos la línea. Todas las chicas se reían, felices, frescas, llenas de color, preciosas. Nos dio una sensación extraña. Ahora todo es muy diferente”.

Al comienzo del episodio, uno de los soldados que está en el club donde se encuentra Francesca comenta también el ambiente del día de la liberación a otro soldado:

“Tenías que haber estado aquí cuando liberamos la ciudad: fue emocionante. Todo el mundo nos besaba y nos tiraba flores. Y nos daban todo lo que queríamos de beber”.

Sin duda, cuesta imaginar que sólo unos meses antes los Aliados, los que ahora eran los liberadores de Roma, fueran el enemigo contra el que luchar. El armisticio en septiembre de 1943 y las penurias bajo la ocupación alemana, habían hecho que la población romana considerara ahora a los Aliados sus salvadores. Llevaban meses esperando este momento y al final, tras duras y largas batallas, había llegado.

La ofensiva final por Roma había comenzado con la Operación Diadema en la noche del 11 de mayo de 1944, en el que era el cuarto ataque a Montecassino, ideado por el general británico Harold Alexander para atravesar la línea Gustav. El 16 de mayo, el 5º ejército del general Clark consiguió abrir una brecha en la defensa de Anzio y se encaminaba hacia Roma, esto hizo que las últimas fuerzas alemanas que quedaban en Montecassino se trasladaran al norte y facilitaran la victoria de los aliados en esta batalla. Sin embargo, los alemanes habían conseguido retrasar en cuatro meses el avance hacia Roma, que sería la primera capital del Eje en ser liberada.

En realidad, el 4 de junio de 1944, los Aliados “sólo” liberaron a Roma del yugo nazi, pero no de las consecuencias de años de fascismo, guerra y ocupación. Libraron a Francesca de la ocupación alemana, pero no pudieron evitar que cayera en la prostitución para poder sobrevivir en estos años de miseria.

La guerra en Italia ni siquiera había terminado, quedaba toda la Italia del norte por liberar de los alemanes, que no se conseguiría totalmente hasta casi un año después.

La ofensiva final comenzó el 9 de abril de 1945, cuando las tropas anglo-americanas consiguen ocupar toda la llanura del Po. El día 25, la Resistencia armada se dio por concluida, cuando el Comité de Liberación Nacional de la Alta Italia se hizo con el control de la mayoría de las ciudades del norte.

Sin embargo, a pesar de todas estas dificultades, el pueblo romano aún tenía lugar para la esperanza:

*“Yo sabía lo que nos esperaba: épocas difíciles, quizá deprimentes, pero las afrontaríamos con certeza. El futuro no sería el lugar donde uno sólo podía dar cabezazos contra la pared, ni una prisión del espíritu y el cuerpo, sino una ventana que al fin se abría asomándose al mundo; y lo que uno quisiera estaba en aquel espacio abierto, esperando que uno empezara a volar, sobre un jardín, sobre una huerta de coles, sobre rosas y glicinas”*¹⁷⁷.

-Episodio 4

“Las tropas alemanas, perseguidas por los Aliados, huyen a través del Lacio, la Umbría y la Toscana. La batalla se recrudece alrededor de Florencia. En los primeros días de agosto las tropas de nuestra armada liberan parte de la ciudad del Arno. Más allá de este río, los partisanos combatían contra los alemanes y los francotiradores fascistas”.

Con estas palabras comienza el cuarto episodio de “Paisà”, cuya acción se desarrolla en Florencia durante los días de la liberación de la ciudad, mientras vemos imágenes documentales de la retirada alemana, que se fundirán sin solución de continuidad con la ficción.

Florencia había sido ocupada por los alemanes entre 1943 y 1944. Ahora, en los primeros días de agosto, los Aliados lograron liberar parte de la ciudad del Arno. El resto no pudo ser liberado porque los nazis volaron todos los puentes en su retirada. Así se lo hace saber un partisano a la enfermera Harriet:

-HARRIET: A esta hora ya habrán ocupado la otra parte de la ciudad.

-PARTISANO: Me temo que no. Los alemanes han volado los puentes. Sólo queda el Ponte Vecchio, pero han volado las casas de alrededor.

¹⁷⁷ Íbid, p. 410.

El 3 de agosto de 1944, cuando los aliados se encontraban a las puertas de Florencia, los alemanes decidieron destruir todos los puentes, intentando retrasar el avance aliado. Entre estos puentes se encontraba, por ejemplo, el Puente de la Trinidad, construido por Bartolomeo Ammanati en el S. XVI, uniendo las principales arterias de la ciudad medieval. Fue reconstruido en 1958 rescatando las piedras del río Arno o extrayéndolas de la cantera original.

El único puente que quedó en pie, como comunica el partisano a Harriet, fue el Ponte Vecchio. Se optó por destruir las casas y edificios de alrededor para preservar este puente. Es, por tanto, el único puente original que queda en la ciudad, aunque la parte medieval que le rodeaba, fue sustituida por edificios modernos.

Los primeros momentos del film se desarrollan en un hospital de retaguardia de la Cruz Roja, donde enfermeras americanas atienden a los partisanos heridos en la lucha con los nazi-fascistas por las calles de Florencia. Durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres estadounidenses, que tuvieron una enorme importancia, podían tomar papel en el ejército a través de dos cuerpos:

-WAC: El Women Army Corps, que se trataba del Cuerpo Auxiliar femenino, era uno de ellos. En él, las mujeres se dedicaban a distintas funciones, pero nunca eran enfermeras. Además, su trabajo solían hacerle lejos del frente de batalla.

-ANC: Army Nurses Corps. Se trataba de las enfermeras con experiencia que trabajaban en el Ejército y que pertenecían a la Cruz Roja o a la medicina privada. Desempeñaban su trabajo en hospitales de campaña o de la retaguardia y solían tener el rango de oficial, que en la mayoría de los casos se retiró al final de la guerra. Este cuerpo de enfermeras del ejército estadounidense se convirtió en permanente después de la ley de febrero de 1901 para la Reorganización del Ejército.

Antes del ataque japonés a Pearl Harbour, sólo mil enfermeras formaban parte de él, pero aumentó exponencialmente tras el 7 de diciembre de 1941. Al final de la guerra, estaba conformado por unas 54000 enfermeras, que podían ser destinadas a cualquiera de los frentes.

Harriet, la enfermera protagonista, quiere buscar a su novio Guido Lombardi, que se ha convertido en uno de los líderes de los partisanos, conocido con el nombre de

Lupo y que, probablemente, estaba basado en una historia real. Para encontrarle ha de atravesar el Arno y llegar a la zona ocupada por los alemanes. Esta búsqueda del líder de la Resistencia servirá a Rossellini como mínima base argumental.

Harriet y su amigo Massimo consiguen llegar a la otra parte de Florencia atravesando el río a través de la Galleria Uffizi por el corredor Vasariano. La construcción de la Galleria Uffizi se comenzó en 1560 por órdenes de Cosme I de Médicis para albergar las oficinas de las



Harriet y Massimo atraviesan el Corredor Vassariano.

magistraturas florentinas, aunque pronto pasó a utilizarse como pinacoteca. El proyecto fue encargado a Giorgio Vasari, el mismo arquitecto que cinco años después (1565) comenzaría, también a petición de Cosme I, la construcción del llamado Corredor Vassariano, una galería elevada de casi un kilómetro de longitud, que unía el Palacio Pitti (residencia de los Médicis) con el Palazzo Vecchio (antigua residencia real), atravesando los Uffizi y el Ponte Vecchio, y que tenía como finalidad el que los Médicis no hubieran de atravesar la ciudad cada día mezclándose con el pueblo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, este corredor se convertiría en lugar de paso de soldados, partisanos y florentinos que querían atravesar el río y llegar a la otra parte de la ciudad. Los alemanes no se habían dado cuenta de esta vía, por lo que los partisanos, cuando llegan Massimo y Harriet, intentan convencerles de que si pasan sólo conseguirán poner en peligro su vida y la de los demás.

- MASSIMO: Sé que por la Galería Uffizi se puede pasar. Sé que han pasado. Pues yo también.
- PARTISANO: Por allí no ha pasado nadie. Te han mentido.
- MASSIMO: Oye, la Galería lleva aquí siglos. Eso no es mentira. Que muchos no hayan podido pasar me da igual. Yo voy.
- PARTISANO: No vas a ningún lado, te lo digo yo.
- GIGI: Tranquilo...

- MASSIMO: Soy dueño de hacer lo que quiera.
- PARTISANO: Pero no tonterías que comprometan a todos.
- GIGI: ¿Sabes lo que pasaría si los alemanes lo vieran? Aún no se han dado cuenta de milagro.
- PARTISANO: Además, cuando llegues al final de la Galería, ¿qué harás? En el Palacio de la Señoría están los alemanes. Hay estado de emergencia. No se puede ni salir a la calle. En cuanto te vieran, te atacarían enseguida.
- GIGI: Hasta para el personal médico es difícil. Tienen un permiso. Todo depende de los alemanes.

Poco después, cuando Massimo eche a correr detrás de Harriet, Gigi le aconseja que se busque un brazalete de la Cruz Roja que le proteja del fuego cruzado. Esto era posible gracias a las Convenciones de Ginebra (1864, 1906, 1929 y 1949) se reguló el derecho internacional humanitario, cuya misión era proteger a las víctimas de los distintos conflictos armados. El primero de los cuatro fue firmado en la ciudad suiza de Ginebra en 1864, un año después de que se fundara el Comité Internacional de la Cruz Roja.

“El Consejo Federal Suizo reunió una Conferencia Diplomática en Ginebra, en la cual participaron delegados plenipotenciarios de 16 países, que redactaron el ‘Convenio de Ginebra para mejorar la suerte que corren los militares heridos de los ejércitos en campaña’, firmado el 22 de agosto del mismo año y ratificado en el transcurso de los años siguientes por la casi totalidad de los Estados”.

Algunos de los artículos más importantes son los siguientes:

Artículo 1

Las ambulancias y los hospitales militares serán reconocidos neutrales, y, como tales, protegidos y respetados por los beligerantes mientras haya en ellos enfermos o heridos.

La neutralidad cesará si estas ambulancias u hospitales estuviesen guardados por una fuerza militar.

Artículo 2

El personal de los hospitales y de las ambulancias, incluso la intendencia, los servicios de sanidad, de administración, de transporte de heridos, así como los

capellanes, participarán del beneficio de la neutralidad cuando ejerzan sus funciones y mientras haya heridos que recoger o socorrer.

Artículo 7

Se adoptará una bandera distintiva y uniforme para los hospitales, las ambulancias y evacuaciones que, en todo caso irá acompañada de la bandera nacional.

También se admitirá un brazal para el personal considerado neutral; pero la entrega de este distintivo será de la competencia de las autoridades militares.

La bandera y el brazal llevarán cruz roja en fondo blanco.

Al principio de la película, vemos como dos ambulancias que llegan al hospital para evacuar heridos tienen preferencia frente a un jeep militar donde se transporta a prisioneros alemanes, incluso un soldado dirige el tráfico. Las ambulancias que vemos llevan los correspondientes distintivos y banderas de la Cruz Roja que hace que sean perfectamente reconocibles.

En otra de las escenas de la película, cuando Harriet y Massimo ya han conseguido pasar a la otra parte de la ciudad, tres miembros de la Cruz Roja transportan a un herido en una camilla improvisada portando banderas de la Cruz Roja, mientras gritan en repetidas ocasiones: ¡Cruz Roja, Cruz Roja!, para que no disparen.

No quisiéramos terminar el análisis sin hacer mención a uno de los momentos más curiosos de este segundo episodio, que tiene lugar cuando Massimo y Harriet se encuentran con dos oficiales ingleses en el Jardín de Bóboli, que contemplan a través de prismáticos las vistas de la ciudad y comentan la arquitectura de una iglesia, en una actitud sin duda llamativa. Tal vez lo que pretende Rossellini es denunciar la pasividad de los Aliados a la hora de ayudar a los partisanos que combatían en la ciudad. No será hasta el 13 de Agosto cuando estos decidan entrar y atacar a los alemanes, que ya se batían en retirada.

--Quinto episodio

El quinto episodio es el que más alejado está del resto de episodios que componen el film. Esto se debe principalmente a su separación del contexto bélico, a pesar de la cercanía del frente, pues a lo largo de los primeros segundos del film se oyen los disparos de la artillería. De hecho, al comienzo del episodio se muestra a los monjes en sus tareas cotidianas, pero que levantan la cabeza ante cada estruendo de la artillería. Esto nos les impide, sin embargo, llevar una vida completamente aislada del frente y de la guerra.

En la siguiente escena ya no resuenan los disparos, sino las campanas del convento que anuncian el final de la guerra. Volvemos a ver a los monjes en sus tareas cotidianas en unos planos muy parecidos a los anteriores, lo que hace que nos demos cuenta de que su vida durante la guerra apenas había cambiado.

Tras el final de la guerra acuden los vecinos al monasterio para que los monjes les devuelvan los animales que llevaron allí al comienzo del conflicto con la esperanza de que el monasterio no fuera atacado y los animales estuvieran a salvo.

El hecho de que este quinto episodio y el sexto transcurran paralelos cronológicamente subraya lo dramático de la liberación, pues mientras en una zona se anuncia el final de la guerra, un poco más al norte se sigue luchando desesperadamente.

El episodio comienza, como los cuatro anteriores, con unas breves imágenes documentales, que a lo largo del film han ido perdiendo peso, hasta que en el sexto y último episodio desaparezcan por completo. Mientras, oímos una voz en off: *“La Línea Gótica es una muralla natural inexpugnable. Cada pueblecito debe ser conquistado duramente al enemigo que se defiende con uñas y dientes”*.

Sabemos, por tanto, que nos hallamos en la zona de la Línea Gótica (llamada Línea Verde por Kesselring a partir de 1944), donde los Aliados permanecieron estancados durante largos meses. La Línea Gótica es una muralla natural que fue fortificada por los alemanes a lo largo de 320 Km, desde Pesaro hasta Massa Carrara, desde el Adriático hasta el Tirreno.

A finales de septiembre de 1944, la Batalla de Rimini (la mayor librada en Italia) alcanzó su clímax cuando los Aliados pudieron cercar y destruir el ejército alemán

en la zona de la Romaña- Emiliana, pero Kesselring logró detener a los estadounidenses. La mayoría de los historiadores sitúan aquí el final de la ofensiva por la Línea Gótica. Sin embargo, a pesar de las brechas abiertas a lo largo de la misma, resistió hasta finales de abril de 1945.

La mínima base argumental que utiliza Rossellini en este episodio es la visita de tres capellanes militares¹⁷⁸ al convento: uno católico, otro protestante y otro judío; y la reacción de los monjes cuando se entera de que dos de ellos no son católicos.

Lo interesante es que Rossellini hace coincidir el tiempo de campaña de los capellanes (21 meses según el capellán católico) y el tiempo que duró la liberación de Italia y, que, por tanto, es el espacio temporal que abarca el film.

Un hecho que nos llama poderosamente la atención es que en el monasterio también se pasa hambre, principalmente debido a los problemas para abastecer la zona:

PRIOR: ¿Qué tenemos de cena esta noche?

MONJE: Brocólí.

PRIOR: ¿Bastará para nuestros huéspedes?

MONJE: No, hay pocos.

PRIOR: Los podemos mezclar con patatas.

MONJE: También hay pocos.

PRIOR: Hace días vi que el peral ya empezaba a dar frutos.

MONJE: Les falta un mes más para madurar y son silvestres. No se comen.

Poco después de esta conversación, los vecinos del lugar llevan alimentos al convento en ofrenda por salvar sus animales. Además, uno de los capellanes también ofrece a uno de los monjes unas latas en conserva¹⁷⁹ que ha traído del frente para que puedan preparar la cena.

¹⁷⁸ Un capellán es un miembro del clero que llevan a cargo su oficio en torno a una institución o un grupo de personas que no están organizadas en una parroquia o misión. El capellán castrense, por tanto, ejerce sus funciones en el ejército.

¹⁷⁹ Las latas en conserva tienen un origen militar. Cuando los ejércitos napoleónicos emprendían largas campañas y no había manera de conservar los alimentos durante largo tiempo, los soldados enfermaban y morían, mermando de esta manera el ejército. Ante este problema, el gobierno francés decidió convocar un concurso sobre distintas maneras de conservar los alimentos. El ganador fue el francés Nicolas Appert y sus latas en conserva.

Este quinto episodio, tan alejado de todos los demás en cuanto a la temática, anuncia el film de Roberto Rossellini: “*San Francisco, juglar de Dios*”, donde también aborda el tema de la humildad franciscana. Además, en este quinto episodio muestra una visión mucho más humana y optimista que los anteriores, donde la armonía adquiere un papel protagonista. Esta armonía se verá interrumpida bruscamente con el comienzo del sexto episodio.

-Sexto episodio



Al contrario que los otros cinco episodios, el sexto no comienza con imágenes históricas, sino con imágenes de ficción en las que vemos a un partisano muerto flotando en el Po con un cartel donde se lee “Partigiano”.

Este capítulo se desarrolla en las Ciénagas del Po próximas a Venecia (una de las zonas donde la ocupación alemana fue más firme y duradera) en los momentos finales de la guerra, como así se anuncia al final del film: “*Esto ocurría en el invierno de 1944. A comienzos de la primavera la guerra había terminado*”.

“*Gracias a la información histórica el espectador está infiriendo la inutilidad y el absurdo de esas muertes porque cuanto acabamos de ver no es más que un gesto*

rabioso de ira ponzoñosa de los nazis: saben que la guerra está perdida, pero no desean admitirlo”¹⁸⁰.

En las zonas liberadas del norte, el CLNAI había ido creando repúblicas independientes, pero después de Florencia, los Aliados permanecieron estancados varios meses en la línea gótica, lo que provocó que los partisanos quedaran atrapados en esta zona, recibiendo continuos ataques de los nazis- fascistas. Esta es precisamente la situación en la que se encuentran los protagonistas de este último episodio, quienes se han quedado sin municiones ni provisiones. Al principio del episodio, una voz en off nos comenta la unión de partisanos y americanos para luchar contra los alemanes:

“Los partisanos italianos y los soldados americanos combaten unidos en una batalla que no figura en los partes de guerra, pero que sin duda es la más dura, la más difícil y desesperada”.

Sin embargo, las relaciones entre Aliados y partisanos no siempre fueron fáciles. Los Aliados tenían miedo al poder creciente que estaban adquiriendo los partisanos - especialmente el PCI- y, de hecho, no reconocerán el CLN hasta diciembre de 1944, cuando alcanzaron un acuerdo con este para que mantuviera el orden en las zonas liberadas y desarmara a sus hombres una vez terminara la guerra.

Otro hecho que nos llama poderosamente la atención es que los partisanos y los soldados americanos no merecen para los alemanes la misma muerte. Esta distinción entre unos y otros la vemos desde el momento en que son capturados: los partisanos pasarán la última noche al aire libre, mientras que los soldados americanos esperarán en el propio refugio de los nazis, quienes incluso les invitan a un trago. Cuando un soldado americano pregunta al oficial nazi sobre los planes que tienen para los partisanos, tiene lugar la siguiente conversación:

- SOLDADO AMERICANO: ¿Qué haréis con los partisanos?
- OFICIAL NAZI: No están protegidos por ley. No son soldados, son bandidos.
- SOLDADO AMERICANO: Hay dos soldados italianos.
- OFICIAL NAZI: No reconocemos su gobierno.

¹⁸⁰ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, p. 346.

Para los nazis, los partisanos eran simples bandidos que atentaban contra ellos y contra los fascistas, y así lo anunciaban en sus famosos carteles contra la Resistencia: *Achtung Banditen!* Tampoco reconocían el gobierno de Badoglio, que de hecho no fue reconocido por ninguna gran potencia hasta el 14 de marzo de 1944, cuando lo hizo la URSS.

Este hecho es lo que llevará a que los americanos sean hechos prisioneros de guerra y los partisanos sean arrojados al mar atados de pies y manos. No tienen ningún derecho, a ojos de los nazis son simples terroristas. Cuando dos soldados americanos, intentan rebelarse contra esta injusticia, también ellos serán tiroteados. Han estado combatiendo junto a los partisanos y sienten un gran respeto por ellos: se han dado cuenta de que los partisanos únicamente luchan para salvar su vida. La guerra de los italianos es distinta a la de los americanos: se combate en su suelo, en su país, que ha sido ocupado por los nazis.

4.2.2.5- Personajes

“*Paisà*” no comparte personajes a lo largo de los seis episodios, pero todos los utilizados (aproximadamente doce) pueden ser vistos como un solo personaje colectivo, dotando de diferentes rostros la lucha conjunta del pueblo italiano por la libertad y explicando lo colectivo a partir de lo individual. Lo importante no es centrarse en un solo personaje protagonista, sino en el colectivo: la muchedumbre actúa como el sustituto del protagonista, del héroe trágico tradicional, por lo que el análisis psicológico de cada uno de ellos no es pertinente. Tampoco conocemos detalles de la vida de los diferentes personajes, pareciera como si Rossellini se limitara a filmarles en un momento cualquiera de su vida rehusando a dar ningún tipo de explicación sobre lo que son o sobre lo que sienten.

Sin embargo, los distintos personajes que pueblan toda la película sirven también a Rossellini para caracterizar a las poblaciones de cada región: sus costumbres y su cultura. Estos personajes, por tanto, se encuentran completamente integrados en su entorno, una de las características fundamentales a lo largo de la filmografía del director italiano.

4.2.2.6 Conclusiones

“*Paisà*”, que supone un gran paso hacia la modernidad cinematográfica, tiene una enorme importancia como documento histórico sobre la liberación de Italia por parte de los Aliados. A ello contribuye el hecho de que no se centre únicamente en una zona, sino que recorre los distintos puntos de la geografía italiana, acercándose a los hechos de una manera completamente desdramatizada y despojando a las imágenes de todo lo innecesario.

4.2.3-ALEMANIA, AÑO CERO (1948)

4.2.3.1 Producción Alemania, año cero

Roberto Rossellini vivió en París entre Noviembre de 1946 y Septiembre de 1947. Fue en esta ciudad donde contactó con Joseph Burstyn, que le animó a que llevara a cabo un proyecto.

Sin embargo, dejó de lado estos cuatro proyectos y se centró en un encargo que le hizo la UGC (Union General Cinématographique) sobre la posguerra alemana. Según el director y guionista Carlo Lizzani, apenas tenían unas pocas notas:

*“Sólo teníamos escritas quince páginas. En cada hoja había un breve tratamiento de cada secuencia. Para él, como para nosotros, todo estaba muy claro. Faltaban los diálogos, pero el film no estaba pensado con demasiados diálogos”.*¹⁸¹

La idea argumental era de Basilio Franchina, que escribió el guión junto a Rossellini, Lizzani y Max Colpet. Franchina y el director romano acabaron discutiendo, por lo que abandonó el proyecto.

4.2.3.2 Ficha técnica y artística

Versión original alemana: Deutschland im jahre null

Director: Roberto Rossellini

Ayudantes de dirección: Carlo Lizzani, Max Colpet (y Franz Treuberg)

181 QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Ed. Cátedra, 1995, pág. 90

Argumento: Roberto Rossellini (a partir de una idea de Basilio Franchina)

Guión: Roberto Rossellini (y Carlo Lizzanni), con la colaboración de Max Colpet.

Edición italiana (diálogos italianos): Sergio Amidei

Fotografía (blanco y negro): Robert Juillard

Operador: Emile Puet

Decorados: Piero Filippone

Música: Renzo Rossellini

Dirección de orquesta: Edoardo Micucci (Ed. G. Ricordi y Cie)

Sonido: Kurt Doubrawsky

Montaje: Eraldo da Roma

Producción: Alfredo Guarini y Roberto Rossellini para Tevere Film, en colaboración con Salvo d'Angelo Production Roma) y Sadfi (Berlín) y UGC (París).

Ayudante de producción: André Halley des Fontaines

Inspector de producción: Marcello Bolero y Alberto Manni

Distribución: GDB (Edizione Noleggio Film) (v.o)

Laboratorios: tecnostampa de Vincenzo Genesi

Estudio: Capitani

Medios técnicos: Establecimiento Titanus, Roma

Grabación sonora: RCA

Duración: 78 minutos

4.2.3.3 Sinopsis argumental

Edmund, un niño de 12 años, que vive en el Berlín de la posguerra, pasa el día intentando ganar algo de dinero y comida para ayudar a su padre (tan enfermo que no se puede mover de la cama), a su hermana y a su hermano mayor, que vive escondido por miedo a represalias, puesto que luchó hasta el último día por las calles de Berlín.

Los cuatro viven en una casa prácticamente en ruinas con otras familias. Además, a lo difícil de la situación se suma que el propietario constantemente les recrimina que ellos sean los culpables de todos los problemas en la convivencia, debido a la enfermedad del padre.

Edmund, que ha conseguido un trabajo provisional como cavador de fosas, es despedido al darse cuenta el jefe de que aún no tiene los quince años. Cuando llega a casa observamos cómo el padre intenta convencer al hijo mayor para que se presente en comisaría y consiga la cartilla de racionamiento, pues Edmund es muy pequeño para ocuparse de toda la familia. Por esta causa, Karl Heinz y Eva acabarán discutiendo. Este recriminará a su hermana, que todas las noches trata de conseguir cigarrillos pasando el rato con soldados americanos, que haya llegado al extremo de rozar la prostitución.

El muchacho sale nuevamente a la calle para tratar de vender una báscula, encargo del propietario del edificio. En este deambular se encuentra con un antiguo maestro, nazi y pederasta, el profesor Edling. Juntos van a la casa donde ahora vive el profesor, una casa aristocrática propiedad de un oscuro general. Allí Edling le promete ayuda y le da un disco con un discurso del Führer para que lo venda a los soldados americanos. Cuando se va a marchar, éste le presenta a dos adolescentes, que se dedican a estafar en el metro y a robar trenes cargados de patatas.

Al día siguiente, después de que Edmund haya pasado la noche fuera, el padre empeora y tiene que pasar un tiempo en el hospital. Tras unos días, y ante la inminente vuelta del padre a casa, Edmund va en busca de Edling para pedirle ayuda, puesto que ahora serán nuevamente una boca más que alimentar. Este le aconseja de forma más o menos clara que mate a su padre siguiendo uno de los prefectos nazis: *“los débiles han de ser eliminados por los fuertes”*.

Edmund, siguiendo los consejos del profesor, envenena el té de su padre después de que se haya “despedido” de ellos. En ese momento hay una redada en el edificio y Karl Heinz se entrega, por lo que está fuera cuando su padre muere.

El niño, incapaz de soportar la culpa, trata de buscar consuelo en el profesor, pero Edling le repite una y otra vez que él no tiene nada que ver. Edmund huye y

deambula por las calles de Berlín hasta que, al llegar a un edificio en construcción enfrente e su casa, se arroja al vacío.

4.2.3.4 Contexto histórico

- Ascenso al poder de Hitler

El Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP, fundado en 1919 por Anton Drexler con el nombre Partido Alemán de los Trabajadores) se hizo con el poder gracias a la debilidad estructural de la República de Weimar y a la crisis económica que vivía Alemania desde 1929, aprovechada inteligentemente por el partido y por Hitler.

En las elecciones de 1932, el NSDAP se convirtió en la primera fuerza política, haciéndose con un total de 230 diputados y más de 13 millones de votos, pero Hindenburg, presidente de la República de Weimar desde 1925, no estaba dispuesto a dar el gobierno a Hitler. Este hecho provocó que se volvieran a convocar elecciones en las que el NSDAP consiguió 196 diputados. El 30 de Enero de 1933, Adolf Hitler era nombrado Canciller del Reich y, en poco tiempo consiguió desarmar *“el sistema democrático republicano en un triple proceso de destrucción de los pilares constitucionales (de la democracia parlamentaria a la dictadura), abolición de las estructuras regionales y locales (del Estado federalista al Estado centralizado) y neutralización de las fuerzas de oposición política, social e intelectual (del pluralismo de intereses a la concepción monolítica del Estado)182”*.

El 4 y el 28 de Febrero, tras el incendio del Reichstag que los nazis atribuyeron a los comunistas, el presidente Hindenburg dispuso dos decretos presidenciales que acababan con las libertades constitucionales. En poco tiempo, los nazis lograron la disolución del Parlamento y se convocaron nuevas elecciones para el 5 de marzo de 1933. Al no conseguir la mayoría absoluta, Hitler cambió de estrategia:

182 DÍEZ ESPINOSA, José Ramón. *El laberinto alemán. Democracias y dictaduras (1918-2000)*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2002, p. 73.

*“el efecto acumulativo de la coacción y la intimidación hace posible que el 23 de marzo el Reichstag apruebe, prácticamente sin discusión (441 votos contra 94), la llamada Ley de plenos poderes”*¹⁸³.

En julio de ese mismo año, el NSDAP se convertía en el partido único y quedaba eliminada la libertad y el pluralismo de intereses. Un año después, el viejo presidente Hindenburg moría, y Hitler se hacía con la presidencia. La dictadura había quedado consolidada en poco más de un año.

Esta dictadura nazi se caracterizó por el uso muy intensivo de todos aquellos instrumentos que permitían el control social: la policía (la Gestapo y las Schutzstaffel alcanzarán un enorme poder), la propaganda, la educación, la cultura... En este tiempo, el NSDAP había pasado de ser un partido elitista a uno de masas, que llegó a los 7,6 millones de miembros en 1943.

Todo quedaba bajo el control del partido a través de diversas organizaciones del Estado que abarcaban el ámbito político (el NSDAP), el económico (Frente Alemán de Trabajo) y el cultural (Cámara de Cultural del Reich). Además, la vida de los alemanes estaba completamente regida por organizaciones como: las juventudes hitlerianas, la organización femenina del partido, la Asociación de Médicos, de maestros...

Enorme importancia tuvo también la política racial y antisemita, fundamentada en la superioridad de la raza aria. En 1933 se decretó el boicot a todos los establecimientos que pertenecían a judíos y se apartó a estos de las funciones públicas. Dos años después, en 1935, se aprobaron las Leyes racistas de Nuremberg. Otro hito en la política antisemita tuvo lugar en la noche del 7 al 8 de noviembre de 1938, conocida como *“La noche de los cristales rotos”*, pogromos dirigidos contra los judíos por parte de civiles y miembros de las Sturmabteilung (SA).

En 1941, después de la invasión de la URSS, se adoptaría la *“solución final”*, que pretendía la exterminación de esta raza y por la que murieron más de 6 millones en los campos de exterminio.

¹⁸³ Íbid, p. 75.

-Alemania en guerra

En cuanto a la política exterior, la obsesión de Hitler era la revisión del Tratado de Versalles¹⁸⁴ y la conquista del llamado espacio vital (*Lebensraum*)¹⁸⁵, por lo que llevó a cabo una serie de acciones que desembocarían en la Segunda Guerra Mundial:

El primer paso fue la invasión de Austria tras la convocatoria de un referéndum para preservar la soberanía del país; el 13 de marzo de 1938, Austria ya había sido completamente ocupada. Se cumplía el sueño de la “*Gran Alemania*”, respaldado por el 99% de los austriacos en las urnas.

A Austria le seguiría Checoslovaquia, donde residían 3, 5 millones de alemanes en la región de los Sudetes. El 30 de septiembre se reunieron en Munich Hitler, Mussolini, Chamberlain (Primer Ministro Británico) y Daladier (presidente francés), donde se acordó la cesión de esta región a Alemania. El 15 de marzo de 1939, Hitler ordenó la invasión de Checoslovaquia y convirtió Bohemia y Moravia en un protectorado alemán.



23 de junio de 1940, Hitler y otras autoridades nazis después de visitar la Torre Eiffel.

¹⁸⁴ Tratado de Paz firmado el 28 de junio de 1919 y que ponía fin a la Primera Guerra Mundial a través de unas duras disposiciones que habían de cumplir las potencias derrotadas. Alemania perdió gran parte de sus territorios a favor de países como Francia, Polonia, Checoslovaquia o Bélgica. Además, hubo de ceder sus colonias de ultramar, que se convirtieron en mandatos de la Sociedad de Naciones. Las potencias vencedoras ocuparon la Renania y obligaron a la desmilitarización total de esta zona, a lo que se añadía el que el ejército alemán no podía estar compuesto por más de 100000 soldados.

A todo esto se sumaba el que tuviera que hacer frente a unos enormes pagos de guerra y a aceptar la responsabilidad absoluta de la Gran Guerra a través de la cláusula conocida popularmente como: “Cláusula de la culpabilidad de la guerra”.

¹⁸⁵ El *Lebensraum* o espacio vital fue una expresión que utilizó por primera vez el geógrafo alemán Friedrich Ratzel. Éste aseguraba que la pervivencia de un Estado dependía directamente de la posibilidad de que este pudiera garantizar el espacio necesario para cubrir las necesidades de la población.

Sin embargo, aún reclamaba los derechos sobre Danzig y el corredor polaco, que le permitiría tener acceso al mar. El 23 de agosto de 1939, Alemania firmaba con la URSS (su antítesis ideológica) un Pacto de No Agresión, que incluía una serie de cláusulas secretas para repartirse Polonia. Sólo unos días después, el 1 de Septiembre, Alemania invadía Polonia. La Segunda Guerra Mundial había comenzado.

Francia y Gran Bretaña, que se habían dado cuenta de la inutilidad de su “*política de apaciguamiento*”, declararon de inmediato la guerra a Alemania. Los primeros años de contienda, hasta 1942, las potencias del Eje lograron grandes éxitos gracias a la Guerra Relámpago: en 1940, Alemania ya se había apoderado de Dinamarca, Noruega, Países Bajos y Francia; en 1941 también ocupó Yugoslavia y Grecia.

Con la entrada de Estados Unidos en el conflicto y la derrota en Stalingrado, la guerra pasa a ser favorable a Los Aliados. En 1942 los alemanes fueron derrotados en dos importantes frentes: el norte de África (la Batalla del Alamein) y en Rusia (Stalingrado). Al año siguiente, los anglo-americanos liberaron la península italiana y en junio de 1944 tuvo lugar el Desembarco de Normandía, que sería clave en la victoria aliada.

El 8 de mayo, tras la entrada de los soviéticos en la capital del Reich, Alemania se rendía. El futuro del país se hallaba ahora en manos de los Aliados.

-Alemania tras la derrota

Desde 1943 habían tenido lugar varias conferencias en la que se había comenzado a discutir el futuro de Alemania:

-Conferencia de Casablanca (enero de 1943): fue rechazada la propuesta del Primer Ministro Británico (Churchill) para invadir los Balcanes y Europa Central a través de Grecia. Esto significó el camino libre para la ocupación por parte de la URSS del este de Alemania.

-Conferencia de Teherán (finales de 1943), donde se discutió la división de Alemania y la frontera con Polonia.

-Conferencia de Yalta (febrero de 1945): donde se decidió que además de la zona soviética, británica y estadounidense, habría una francesa.



Sin embargo, será en la Conferencia de Potsdam (17 de julio al 2 de agosto) donde se llegue a los acuerdos definitivos para la ocupación total de Alemania y su división en cuatro zonas (Berlín también quedaba dividida en cuatro): estadounidense, británica, francesa y soviética. El poder residiría en un

Consejo Supremo de Control formado por cada uno de los Comandantes Militares de las distintas zonas de ocupación. Sin embargo, pronto “*la unanimidad del tratamiento unitario de la futura Alemania se desvanece y surgen los llamados desacuerdos de Postdam*”¹⁸⁶. Estas desavenencias desembocarían en la Guerra Fría que dividió el mundo en dos las siguientes cuatro décadas.

4.2.3.5- Relación de la película con el contexto.

Desde el comienzo del film es posible apreciar la importancia que tiene “*Alemania, año cero*” como documento histórico. Después de un texto introductorio:

“Cuando las ideologías se alejan de las leyes eternas de la moral y de la piedad cristiana, que son la base de la vida de los hombres, terminan convirtiéndose en una locura criminal. Incluso la bondad de la infancia resulta contaminada y arrastrada por un horrendo delito hacia otro no menos grave en el cual, con la ingenuidad de la inconsciencia, cree encontrar una liberación del alma”

¹⁸⁶ DÍEZ ESPINOSA, José Ramón y MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo. *Historia Contemporánea de Alemania*. Madrid: Síntesis, 1998, p. 131.

Otro texto nos revela el lugar donde se van a desarrollar los acontecimientos presentados en el film, así como las intenciones del cineasta. En él se hallan recogidas las claves del cine de Rossellini:

“Esta película rodada en Berlín durante el verano de 1947 no pretende ser más que un retrato objetivo y fiel de esta inmensa ciudad semidestruida, donde tres millones y medio de personas arrastran una existencia espantosa, desesperada...casi sin rendirse cuentas. Viven en la tragedia como si fuese su elemento natural. Pero no por exceso de ánimo o por fe, sino por cansancio.

No se trata de una acusación contra el pueblo germano, ni tampoco de una defensa, es más bien una constatación de los hechos. Pero si alguien, después de haber presenciado la historia de Edmund Keller, pensara que necesita hacer algo, que necesita enseñar a los jóvenes alemanes a volver a apreciar la vida, entonces el esfuerzo de quien ha realizado este film, habrá sido recompensado



Fotograma de la película. Edmund camina entre ruinas.

- El problema de la vivienda.

Estos dos textos están acompañados por un travelling que va mostrando imágenes documentales del Berlín en ruinas. Fue una de las ciudades más castigadas por la guerra, la mayor parte de la destrucción física de la ciudad tuvo lugar durante el último año de conflicto con el avance del Ejército Rojo hacia el oeste, y especialmente durante los últimos catorce días, en el contexto de la Batalla por Berlín: en esas dos semanas la capital alemana recibió el impacto de 40000 toneladas de bombas¹⁸⁷.

Una de las consecuencias más palpables, y que en el film tiene una gran importancia, fue la destrucción de la gran mayoría de las viviendas de la ciudad: un 75% sufrieron daños, y sólo un 25% quedaron intactas tras la contienda. “*De las 150000 viviendas del centro de la ciudad sólo quedaron indemnes 18000 y 32000 resultaron completamente destruidas*”¹⁸⁸, lo que hizo que la imagen de berlineses vagando sin rumbo por una ciudad en ruinas fuera la más frecuente en los meses posteriores a la rendición alemana.

Edmund y su familia no tienen hogar, han perdido su casa, y el Comisariado de Alojamiento los ha realojado en la casa del Sr. Rademaker, donde también viven otras familias: los señores Rademaker (propietarios) y su hija, una exiliada, una mujer embarazada, la familia de Edmund y otro hombre, componiendo la vivienda un microcosmos del Berlín de posguerra y representando a la clase media, sus problemas y su lucha por la supervivencia día tras día.

Hambre y escasez

Esta situación nos es presentada en los primeros minutos del film, cuando Edmund llega a casa después de ser despedido de un trabajo que había conseguido como cavador de fosas, tras descubrir el inspector que aún no tiene 15 años. El hecho de que Edmund esté trabajando con tan sólo doce años cavando tumbas nos habla de la necesidad de su familia y de la necesidad de un alto número de fosas para las víctimas de las duras condiciones de posguerra: se calcula que unos 800000 alemanes murieron en la inmediata posguerra a consecuencia de la escasez de

¹⁸⁷ JUDT, Tony. *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Santillana Ed.2006, p. 39.

¹⁸⁸ MACDONOGH, Giles. *Después del Reich. Crimen y castigo en la posguerra alemana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, p. 159.

alimentos o de las enfermedades. Durante muchas semanas después de acabado el conflicto, el riesgo de enfermedades infecciosas seguía siendo muy elevado debido a la putrefacción de los cadáveres.

Después de ser despedido, Edmund vagará por las calles de la ciudad hasta su casa. Este vagabundear del niño será precisamente lo que de sentido al film, que se “limita” a seguir sus pasos incansablemente desde una distancia prudente, tratando de que la cámara se convierta en testimonial. De hecho, Rossellini llegó a afirmar que “*Alemania, año cero*” había sido hecha únicamente para “*la secuencia del niño errante y sólo entre las ruinas*”. Entre las ruinas de una ciudad opresiva, fantasmagórica, sin apenas vida, donde miles de personas deambulan, como Edmund, sin rumbo, no pudiendo escapar de este entorno de pesadilla con el que se sienten totalmente identificados. Esta ciudad en ruinas no es más que una imagen simbólica de la ruina moral, material, humana e intelectual de la posguerra europea. “*Esta circunstancia del fin de la guerra se ha recordado, de hecho como “el año cero”. [...] Supuso el punto en que virtualmente el país entero tuvo que ser reconstruido desde la nada*”¹⁸⁹.

Esta situación nos es presentada completamente desdramatizada, sin suspense (el saber del espectador es el mismo que el del narrador) sin apenas narración y no tratando de que el espectador se sienta identificado con los personajes. De hecho, no penetra en la psicología de los mismos, sino que se limita a seguirles, especialmente a Edmund, mostrando sólo sus gestos y reacciones externas. “*La profunda originalidad de Rossellini consiste en haber rechazado voluntariamente todo recurso a la simpatía sentimental, toda concesión al antropomorfismo*”¹⁹⁰.

Desde el principio “*el itinerario llevado a cabo por el niño está afectado por la muerte y por la tragedia*”¹⁹¹. Su deambular nos señala ese itinerario de la tragedia que nos habla de la dureza y de lo extraordinario de la posguerra. Ejemplo de ello es el momento en que se encuentra con un tumulto de gente que rodea un caballo

¹⁸⁹ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, pág. 558.

¹⁹⁰ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001, pág. 230.

¹⁹¹ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, pág. 594.

muerto (presumiblemente de hambre) tratando de hacerse con un trozo de carne. Más adelante, un camión arroja carbón en el asfalto y rápidamente Edmund y unas señoras se acercan con la intención de conseguir algo con lo que calentarse. La idea de escasez de alimentos y de productos de primera necesidad es un tema constante a lo largo de todo el film. La producción después de la guerra estaba paralizada y no llegaba al 27% de los niveles anteriores a 1939. Sin embargo esta caída de la producción no se debía a la destrucción de la industria, puesto que los aliados trataron de preservar la mayor parte del “*potencial siderúrgico, químico y mecánico*”¹⁹², sino a la destrucción prácticamente total del sistema de transportes y de muchos de los puentes del Rin, del Danubio, del Weser y del Main, que impedía el abastecimiento de comida y otros productos. Además, la grave pérdida de potencial de la agricultura (la producción de pan y cereales no llegaba al 60% de antes de la guerra), hizo que escasearan productos fundamentales como las patatas, la carne o los productos ganaderos.

Sin embargo, durante la guerra, Alemania apenas había pasado hambre gracias al aprovechamiento de los recursos de los países ocupados. De hecho, la ingesta media de calorías en un adulto era de 2445 en 1940-1941, y de 2078 en 1943. Será en los meses finales de la guerra y durante la inmediata posguerra cuando el hambre comience a causar estragos en Alemania: para 1945-1946 la ingesta de calorías ya había descendido hasta las 1400. “*En junio de 1945, en la zona ocupada por los americanos, la ración diaria oficial para los consumidores alemanes “normales” se mantuvo en 860 calorías*”¹⁹³. Es decir, casi cuatro veces menos que cuatro años atrás. Esta situación empeoraría tras el duro invierno de 1946- 1947, conocido como el “*invierno del hambre*”.

La escasez que afectó a la mayoría de la población alemana queda reflejada en varias secuencias del film. Una de las escenas más llamativas es la alegría de los Keller cuando, tras un empeoramiento del padre, el médico les promete que hará todo lo posible para que pase unos días en el hospital, a pesar de la escasez de camas. La familia Keller tiene dos motivos para alegrarse: el padre estará unos días

192 MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo y DÍEZ ESPINOSA, José Ramón. *Historia contemporánea de Alemania (1945-1995): de la división a la reunificación*. Madrid: Síntesis, 1998.

193 JUDT, Tony. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Santillana Ed., 2006, p. 153.

bien alimentado (“¿Has oído, Papá? podrás ir al hospital, te darán tres comidas al día”), y además será una boca menos en casa. Cuando, unos días después, el padre regresa del hospital, la situación vuelve a ser complicada, teniendo lugar la siguiente conversación entre Eva y su padre:

- PADRE: ¿Sólo hay patatas?
- EVA: No he podido hacer la menestra.
- PADRE: ¿No tienes tiempo ni para hacer menestra caliente?
- EVA: No es por eso. No tenía harina ni tocino.
- PADRE: Habrá té por lo menos.
- EVA: También se ha acabado.
- PADRE: Dios mío. Hubiera sido mejor seguir en el hospital en lugar de volver a casa y atormentaros a todos.

En otra de las escenas, cuando el padre muere, los vecinos debaten cómo enterrar el cuerpo: la mayoría apuesta porque sea sepultado sin caja, sólo con una manta. Nos enteramos, además de que ni tan siquiera han llamado al médico, pues “*sería malgastar el dinero*”. En esta misma conversación, los vecinos se preguntan qué harán los hijos con la ropa del difunto: un viejo pijama, una camiseta y unos calcetines de lana.

Sin embargo, no todos los alemanes lo pasaron tan mal: quienes de verdad sufrieron las consecuencias de la guerra fueron las clases bajas y medias. En el film vemos como las clases altas, afines al nacionalsocialismo, tienen unas preocupaciones muy distintas a las de los demás alemanes. Es muy significativa la escena en la que Edmund acompaña al profesor Edling a su nueva casa: una casa aristocrática propiedad de un oscuro general donde también viven otros inquilinos.

Al llegar, ambos se encuentran con una pareja y una niña que se divierte haciendo acrobacias mientras los adultos descansan. La mujer, al verlo llegar, le pregunta si ha conseguido el esmalte de uñas que le pidió: mientras unos se preocupan por lo que comerán al día siguiente (si tienen la suerte de comer), otros sólo se preocupan por frivolidades como el color de uñas.

También las preocupaciones de la familia Rademaker parecen distintas a las de las demás familias de la casa. Un ejemplo de ello es cuando la hija de los señores Rademaker, ante la perspectiva de vender la báscula para poder comer, protesta

escandalizada: *¿Y cómo voy a controlar mi peso?* Sin duda, antes de la guerra, su familia fue una familia acomodada.

-Mercado negro

La situación extrema en la que vive la familia Keller, hace que tengan que recurrir al mercado negro, tan habitual en tiempos de posguerra. Las sedes del mercado negro solían estar en las estaciones centrales, que habían sido escasamente dañadas. En Berlín, el mercado negro más famoso desarrollaba su actividad “*en torno al edificio en ruinas del Reichstag y llegaba hasta la Puerta de Brandenburgo*”¹⁹⁴.

Desde el principio mismo del film se hace referencia al estraperlo cuando dos señoras se quejan de que Edmund esté cavando fosas siendo menor de 15 años: “*Consiguen la cartilla en el mercado negro y luego se quejan de que no hay trabajo*”. Este diálogo hace alusión a la práctica de conseguir la cartilla en el mercado negro en vez de inscribiéndose en las oficinas de policía. Este parece ser el caso de Edmund, que aún tiene doce años. Es sobre todo el niño, al que vemos durante toda la película tratando de conseguir alimentos, quien se dedica a estos menesteres.

Su hermana Eva también recurre al mercado negro. Se dedica a ir cada noche a clubs y bares frecuentados por los soldados aliados para conseguir cigarrillos, que luego cambia por alimentos. El marco había dejado de tener valor y ahora los cigarrillos eran aceptados como moneda de cambio, sobre todo el cigarrillo americano, que en Berlín “*oscilaba entre los 60 y los 165 dólares, una buena oportunidad para que los soldados de las fuerzas de ocupación norteamericanas hicieran mucho dinero convirtiendo y reconvirtiendo su asignación de cigarrillos*”¹⁹⁵.

La situación de la familia protagonista se ve agravada porque Karl-Heinz, hermano mayor de Edmund y antiguo soldado nazi, vive escondido y sin haberse presentado en las oficinas de policía por temor a las represalias de los aliados. Esta cobardía dificulta enormemente la vida de su familia, pues el primogénito no tiene cartilla de racionamiento ni de trabajo.

¹⁹⁴ MACDONOGH, Giles. *Después del Reich. Crimen y castigo en la posguerra alemana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, p. 568.

¹⁹⁵ JUDT, Tony. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Santillana Ed., 2006, p. 161.

En una conversación con su padre nos enteramos de que combatió hasta el último momento por las calles de Berlín, siendo fácil deducir que se trataba de un fanático, un joven que creía fuertemente en el nacionalsocialismo y que trató de defender el Reich hasta el momento final, cuando las últimas tropas del General Reidding se rindieron.

La toma de la ciudad era la prioridad de Stalin, por lo que la ofensiva final por Berlín había comenzado el 16 de abril con más de dos millones y medio de soldados soviéticos. Nueve días después ya habían cercado la ciudad, comenzando las batallas por las calles de la capital el 29 de abril, mientras la estrella roja de la bandera soviética ondeaba sobre la Puerta de Brandenburgo. Cuando Hitler se suicidó el día 30, el Ejército Rojo se encontraba a sólo 500 metros de su búnker.

Las fuerzas disponibles para la batalla eran: parte de las Juventudes Hitlerianas y varias divisiones de las Waffen SS (fanáticos en su mayoría), así como varias unidades de la Wehrmacht, ancianos reclutados en el Volkssturm¹⁹⁶ y policías y veteranos de la Gran Guerra.

Además de combatir por las calles, también sabemos por boca de su hermana Eva que fue soldado en África y Rusia (*“Cuando pasabas sed en África y frío en Rusia nuestro pensamiento siempre estaba contigo”*), los dos frentes más duros y cruentos de la guerra.



2 de Mayo de 1945. Un soldado soviético iza la bandera soviética en el Reichstag. Fotografía de Yevgeny Khaldei

Esto ayuda a entender el temor de Karl- Heinz a las posibles represalias y a su afán

¹⁹⁶ Milicia nacional creada por Goebbels en los últimos días del Reich para defender Berlín del avance soviético y anglo-americano. Fueron conscriptos en ella los hombres entre los 16 y los 60 años.

de vivir en la sombra, escondido del mundo en el pequeño cuarto que su familia ocupa en la casa de los Rademaker. Sólo cuando en los últimos minutos de la película, la policía entra en el edificio para hacer un registro, Karl decide entregarse. Seguramente a ello ha ayudado el discurso del padre antes de morir, que le insta una y otra vez (al igual que durante todo el metraje) a que se inscriba y consiga la cartilla nº2197 para ayudar a Edmund y a Eva a seguir adelante.

En otra escena vemos a Eva y a su amiga hacer cola para conseguir alimentos con la cartilla de racionamiento, mientras oímos como dos mujeres se quejan de los que compran en el mercado negro:

- MUJER 1: Los tontos a la cola y los espabilados al mercado negro.
- MUJER 2: ¿Conocéis al hijo de Meyer?
- MUJER 1: ¿El hijo del albañil?
- MUJER 2: Sí, pues ese tiene 10 años y en el mercado negro gana más que toda la familia junta.

.- Los niños de la posguerra



Fotograma del film

Si Edmund quiere sobrevivir y que su familia también lo haga (con el agravante de un padre enfermo y un hermano cobarde) debe de conseguir comida por algún medio. Medios casi todos ellos ilegales. El pequeño de la familia recurre al mercado negro y al robo después de ser

197 Las cartillas de racionamientos estaban divididas en cinco, aunque más tarde se introdujo una sexta. Los obreros eran quienes tenían derecho a la cartilla nº1, recibiendo las mayores raciones: 600 g. de pan, 15 de manteca y 100 de carne. La ración para los trabajadores ordinarios era de 500 g. de pan, 15 de manteca y 65 de carne.

despedido del trabajo como cavador de fosas. Además, su antiguo maestro le pone en contacto con una pareja de adolescentes que se dedican a estafar y a robar, y Edmund seguirá sus pasos.

Aunque Eva pone sobre aviso a Karl de que su hermano pequeño se está convirtiendo en un ladrón, no hacen nada para ponerle remedio. Sólo al final Karl-Heinz y Eva parecen acordarse de que Edmund es sólo un niño: tras la muerte del padre la exiliada les comenta que no pueden quedarse en esa habitación mientras esté el cadáver:

- EVA: ¿Y dónde iremos?
- EXILIADA: En mi casa también hay sitio suficiente para Edmund.
- EVA: Edmund, ve y recoge tus cosas.
- EDMUND: Yo no voy con vosotros.
- KARL-HEINZ: ¿Qué dices? ¿Quieres quedarte sólo?
- EDMUND: ¿Por qué no? Sé donde dormir.
- EVA: ¿Quién se ocupará de ti?
- EDMUND: Eso no es asunto vuestro.
- KARL-HEINZ: ¿Quién te has creído que eres? Aún eres un niño.
- EDMUND: ¿Y por qué no lo pensasteis cuando tenía que encargarme de traer comida para todos?

Este es el único momento en que Edmund hace un reproche a sus hermanos, tratando de alguna manera de descargar en ellos parte de la culpa que siente por el asesinato del padre. Ha sido su familia, en cierto modo, quien le ha abocado a semejante crimen al cargar sobre sus espaldas más peso del que podía soportar.

Precisamente, lo que Rossellini pretendía con esta película era centrarse en las personas más vulnerables, en saber cómo y de qué manera la guerra afectaba a los niños. “*Rossellini focaliza la atención del niño, precisamente por las enormes deformaciones que sufre ante la extrema circunstancia existencial del país*”¹⁹⁸. El sentido del film era mostrar cómo la educación nacionalsocialista influye en la infancia, y cómo estos deben reaprender a amar la vida, que es precisamente el objetivo del director al rodar esta película, como expone en el segundo texto introductorio.

¹⁹⁸ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, p. 500.

La educación bajo los preceptos nazis y las extremas circunstancias del país incidían en la vida de estos niños y adolescentes, que habían de convertirse en delincuentes si querían sobrevivir. Debían madurar antes de tiempo y su infancia era abolida, perdiendo unos años que no regresarían jamás. Eran niños víctimas de una guerra que habían hecho los adultos.

Es en el parricidio y en el posterior suicidio del niño donde la corrupción moral y las consecuencias de una educación nacionalsocialista, en la que el profesor Edling tiene gran parte de culpa, se pongan de manifiesto de una manera más clara. Rossellini quiere mostrarnos el efecto de las ideologías perversas y utópicas en la inocencia de un niño de 12 años, que siguiendo los preceptos nazis dictados por su antiguo profesor, decide matar a su padre, creyendo en todo momento que está realizando un “acto heroico”.

Con el envenenamiento del padre vemos “*en todo su alcance la triste condición en la que el nazismo ha dejado a unos hombres, una familia, un pueblo, un país. Pero el interés de la escena no reside en su dramatismo, sino en el hecho de que el acto fatal del niño se muestra como un acto más de los que ha realizado desde el principio de la película*” 199.

Edmund, al no poder soportar semejante carga, decide suicidarse; aún queda en el niño un rastro de humanidad. Después del parricidio iniciará un via crucis por las calles de Berlín mientras intenta convencerse de que es un niño, tratando incansablemente de hacer algo que no le hemos visto en toda la película: jugar. Sin embargo, la culpa es demasiado grande y decide autosancionarse por el crimen cometido. Su suicidio refleja la crisis de la sociedad de posguerra:

“*La clausura en Alemania, anno zero nos devuelve a un mundo plagado de muerte y destrucción. El hombre aquí es mostrado como un ser monstruoso capaz de devorar y devorarse a sí mismo*200”.

Homo homini lupus. Al contrario que en “*Roma, ciudad abierta*”, donde al final los niños vuelven sobre Roma, aquí no hay esperanza, el futuro queda abolido.

199 GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1985, p. 52.

200 FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, p. 660.

-Pervivencia del pensamiento nazi

El encuentro con el Profesor Edling, que será quien le inste a llevar a cabo semejante acto, será totalmente casual. Al principio éste no reconoce al niño, pero pronto caerá en la cuenta. Desde el comienzo notamos una actitud sospechosa por parte del profesor, que no deja de acariciar al niño mientras habla con él. Los personajes negativos de “Alemania, año cero”, por tanto, están caracterizados, al igual que en “Roma, ciudad abierta”, con desviaciones sexuales que representan la corrupción moral: en este caso será la pederastia del profesor y, en cierta manera, también de los miembros de la clase alta, que es insinuada en algunas de las escenas.

Durante su primera conversación con Edmund descubrimos que Edling (afín al nazismo) ya no es profesor porque las autoridades y él, en palabras suyas, ya no tienen las mismas ideas sobre cómo educar a los niños, pudiendo referirse a dos aspectos: a su pederastia, o también a la purga que las autoridades aliadas llevaron a cabo.

Es en el segundo encuentro con Edling cuando éste comience a hablar a Edmund, de una manera indirecta, del asesinato como posible solución, aplicando la ideología nazi:

- EDLING: Tú has hecho lo que has podido. No se puede luchar contra el destino.
- EDMUND: Pero, ¿y si muere?
- EDLING: Si muere se acabó. Todos tenemos que morir un día u otro. ¿Queréis destrozarnos por salvar a un viejo inútil? Ya te lo he dicho, déjate de sentimentalismos. La vida es como es. Hay que afrontarla con valentía. ¿Tienes miedo de que se muera tu padre? Aprende de la naturaleza... Los débiles son eliminados por los fuertes. A veces es necesario sacrificar a los débiles. Es una ley de la que ni los hombres pueden huir. Esta es una derrota y de lo que se trata es de sobrevivir. Vamos, Edmund, asume tu responsabilidad.

En este pequeño diálogo el profesor Edling expone sus ideas eutanásicas, es decir, defiende la eliminación de todos aquellos que fueran un obstáculo para la mejora de la raza. Los débiles habían de ser eliminados dejando paso a los más fuertes. Edling no hace más que exponer la ideología del nazismo, que llevó a cabo varios

programas de eutanasia no consentida contra enfermos incurables, enfermos mentales, discapacitados, homosexuales o adultos improductivos. El más conocido fue el Aktion 4, en el que se estima que fueron asesinadas entre 200000 y 275000 personas.

El nazismo, aunque escondido, continúa presente en la sociedad alemana, como muy bien comentaban Max Honkheimer y Theodor Adorno en su “Didáctica del iluminismo”:

“En Alemania el fascismo ha vencido con una ideología groseramente xenófoba, anticultural y colectivista. Ahora que devasta la tierra los pueblos deben combatirlo; no hay otro remedio. Pero no está dicho que cuando todo termine deba difundirse por Europa un aire de libertad, no está dicho que sus naciones puedan convertirse en menos xenófobas, anticulturales y pseudo-colectivistas que el fascismo del que han debido defenderse. La derrota no interrumpe necesariamente el movimiento del alud201”.

Es significativa la escena en la que Edling da a Edmund un disco con un discurso del Führer para que le venda en el Palacio de la Cancillería. Allí nos encontramos con soldados aliados escuchando atentamente a un guía que les enseña el palacio. Cuando Jonathan encuentra unos compradores, Edmund pone el discurso en un tocadiscos y la voz del Führer vuelve a resonar en los muros del Palacio, mientras la poca gente que deambula por allí queda paralizada al escuchar estas irónicas palabras:

“Aunque haya truenos y relámpagos, debemos resistir. Estoy orgulloso de ser el Führer, especialmente en estos tiempos difíciles. En tiempos como estos, me siento feliz de otorgar nueva fuerza, confianza y seguridad al pueblo alemán. Lo que es que, pase lo que pase, estén seguros de que saldremos triunfadores. La victoria será nuestra”.

Esta escena simboliza cómo el fantasma del nazismo y de Hitler seguía presente sobre las ruinas de Alemania. Era muy difícil acabar con una ideología que llevaba

201 HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987. En QUINTANA, Ángel. La ética del cineasta ante la inevidencia de los tiempos. *Formats: revista de comunicació audiovisual*; N° 3, 2012. Disponible aquí: http://www.iaa.upf.edu/formats/formats3/qui_e.htm

doce años impregnando todos los rincones de la vida de los alemanes a través de un fuerte aparato propagandístico.

-La “desnazificación”

Fueron los norteamericanos los primeros que comenzaron en su zona el intento de reeducación y desnazificación. Sin embargo, no dio los frutos esperados. “

*“A los civiles aliados alemanes se les obligó a visitar los campos de concentración y a ver películas documentales sobre las atrocidades nazis. Los profesores nazis fueron despedidos, las existencias de las librerías se renovaron, la tinta de periódico y el suministro de papel fueron puestos bajo el control directo de los aliados y asignados a nuevos propietarios y editores con auténticos credenciales antinazis”*²⁰².

La desnazificación también significaba el castigo de los responsables de los crímenes cometidos y la depuración de las instituciones nazis, así como la depuración personal, apartando a las personas afines al régimen de la vida pública. Para ello se repartieron hasta 13 millones de cuestionarios: los “*Fragebogen*”, que trataban de cuantificar el nazismo. Sin embargo, en 1945 y en los años primeros de la posguerra resultaba imposible llevar a cabo este proceso, puesto que era imposible apartar a 8 millones de nazis de manera radical de la vida pública.

Esta persistencia de la ideología nazi también la notamos en algunos de los inquilinos de la casa donde vive Edmund, sobre todo por parte del Sr. Rademaker, que se quejará del padre de la familia cuando les corten la luz por haberse pasado ese mes del límite establecido:

“Esa vieja momia...ya me encargaré yo de él. [...] Están sufriendo por culpa de un viejo inútil, que si compresas, que si bolsas de agua caliente...siempre molestando”.

En la casa sólo vemos un poco de bondad en la mujer que estuvo exiliada durante la guerra y que ahora ha vuelto. Sin embargo, sólo recibe desprecio y recelo por parte de los demás inquilinos.

²⁰² JUDT, Tony. *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Santillana Ed.2006, pág. 38.

-Los refugiados

En el film, por lo tanto, también tienen representación los refugiados, que volvieron a Alemania después de la guerra constituyendo una gran masa de desarraigados. Estas personas que “invadieron” Alemania eran:

-Los prisioneros, que volvían ahora a casa. Sólo entre americanos y británicos liberaron a más de 6, 5 millones de personas.

-Las personas que durante la guerra huyeron de los bombardeos de las grandes ciudades, desplazándose a otras zonas alemanas, y que ahora regresaban.

-Los que, durante el fin de la guerra, mientras el Ejército Rojo avanzaba hacia el Oeste, huían a su paso.

-Los alemanes expulsados de los territorios que las potencias vencedoras de la guerra se anexionaron después de esta. *“Sin duda, el mayor número de refugiados alemanes procedía de los antiguos territorios del este de la propia Alemania: Silesia, la Prusia Oriental, la Pomerania del este y Brandenburgo del este”*²⁰³. El total de expulsados alemanes estaba en torno a los 13 millones.

Fue el ejército aliado americano, principalmente, quien se encargó en un primer momento de estas personas desplazadas, así como la UNRRA (Administración de Socorro y Rehabilitación de las Naciones Unidas), que *“tenía a finales de 1945 en Alemania 227 campos y centros de asistencia para personas desplazadas y refugiadas”*²⁰⁴.

Vemos, pues, como Alemania después de la guerra se hallaba arruinada material, económica y, sobre todo, moralmente. El siguiente fragmento de “Doktor Faustus” (Thomas Mann, 1947) resume muy bien la situación del país en la inmediata posguerra:

“Estamos perdidos. Quiero decir con ello que está perdida la guerra, pero esto significa algo más que una guerra perdida; significa que estamos perdidos nosotros, que está perdida nuestra casa y nuestra alma, nuestra fe y nuestra Historia. Se acabó Alemania. Se está preparando un inconcebible derrumbamiento económico,

²⁰³ JUDT, Tony. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Santillana Ed., 2006, p. 53.

²⁰⁴ *Ibid*, pág. 56.

político, intelectual y moral, total, y para decirlo de una vez: lo que se prepara es la desesperación y la locura”.

4.2.3.6- Personajes

- Edmund

Edmund es el protagonista del film, el alma del relato. La película es un seguimiento constante del niño, hasta el punto de que apenas hay desplazamientos en la focalización. Pero Rossellini no trata de ahondar en su psicología, tan sólo nos muestra sus reacciones, sus gestos, su modo de actuar, mientras vaga por una ciudad fantasma (apenas hay vida) que le oprime.

La primera vez que vemos a Edmund es en un cementerio, rodeado de mujeres y hombres adultos, afanándose en cavar una fosa. Cuando un hombre recibe una reprimenda del inspector, éste desvía la atención hacia Edmund, que aún es demasiado joven para trabajar. Desde el principio mismo intuimos que vive una situación complicada, pues con sólo 12 años hace todo lo posible por trabajar como



Fotograma del film muy expresionista. Edmund envenena el té de su padre.

cavador de fosas. Pero no será hasta su regreso a casa cuando sepamos que es él, apenas un niño, quien debe cuidar de su familia: de su hermana, de su padre impedido y de su hermano, que vive escondido por su pasado nazi.

La guerra y esta carga, sin duda, le han hecho madurar antes de tiempo y esto parece notarse también en su rostro avejentado. Su infancia ha quedado abolida, y sólo al final le veremos intentando jugar con otros niños. Además su familia parece haber

olvidado que es un niño, y apenas se ocupan de él. Cuando, tras la muerte del padre, pretenden hacerlo, ya será demasiado tarde.

Nunca muestra ninguna emoción, ni siquiera cuando da de beber a su padre el té que acaba con su vida. Hasta este punto la guerra y la posguerra ha endurecido el corazón de un niño, ha deshumanizado a una sociedad que tiene como único objetivo sobrevivir. Esta es precisamente la necesidad dramática de Edmund: sobrevivir, apartando todos los obstáculos que se cruzan en su camino, como su enfermo padre, creyendo que con ello lleva a cabo un acto heroico. Es un símbolo de cómo la maldad habita incluso en un niño de 12 años, sólo hay que estimularla para dejarle paso. Y de ello se encarga su antiguo profesor, quien despierta la admiración de Edmund.

Las acciones que realiza en su deambular por las calles van dando cuenta de la marginación a la que es sometido constantemente. Es rechazado en varias ocasiones a lo largo de la película, lo que sin duda ayuda a hacerle más fuerte: primero será en el cementerio, cuando es despedido; después en el camino de regreso a casa será rechazado hasta en otras dos ocasiones: cuando trata de hacerse con un trozo de carne del caballo muerto y al recoger unos trozos de carbón que un camión ha caído sobre el asfalto. Pero estas no mejor son las únicas ocasiones: después del asesinato del padre trata de buscar consuelo en los chicos adolescentes, pero es expulsado de la pandilla. Al día siguiente, deambulando por la ciudad, encuentra a unos niños de su edad que juegan al fútbol, e intenta jugar con ellos, tratando de olvidar la horrible acción que sólo unas horas antes ha llevado a cabo, sin embargo, también de allí será expulsado. Los niños parecen adivinar el acto perverso que ha perpetrado.

Edmund, incapaz de encontrar una salida existencial “*en un mundo en que las heridas han devenido tan profundas que ya no se vislumbra una posible salida*”²⁰⁵, se tapa los ojos y se arroja al vacío. El mundo se ha convertido en algo inhabitable. Esta escena del suicidio, completamente desdramatizada, se convierte en un símbolo de la culpa de todo un país y del insoportable dolor personal.

205 QUINTANA, Ángel. La ética del cineasta ante la inevidencia de los tiempos. *Formats: revista de comunicació audiovisual*; N° 3, 2012. Disponible aquí: http://www.iaa.upf.edu/formats/formats3/qui_e.htm

-Eva

Eva, uno de los personajes secundarios del film, es la hermana mayor de Edmund, que además ha asumido el papel de madre ante la ausencia de ésta. Ya en la presentación del personaje queda definida esta función que va a asumir a lo largo de todo el relato pide a Edmund que no replique al señor Rademaker, quien echa la culpa a los Keller de que ese mes se hayan sobrepasado del límite impuesto de energía eléctrica; y a continuación, le riñe porque va sucio, “*como de costumbre*”.

Poco después, en una discusión con su hermano Karl- Heinz, a quien llama egoísta y cobarde, nos enteramos por boca de éste de que está al borde de la prostitución. Cada noche acude a los locales frecuentados por los aliados para conseguir cigarrillos, tan valiosos en la posguerra. Allí sus amigas le instan a que se busque un marido aliado o a que se prostituya, pero Eva no se atreve a dar este paso, aún queda algo de dignidad en ella. Además, nos enteramos en una conversación con su amiga de que espera a su novio, prisionero de guerra.

Se trata, por tanto, de una joven mujer a la que la guerra ha arrebatado su casa y su novio, y que ha de soportar dos cargas: el esfuerzo por sortear el dinero fácil a través de la prostitución, y el cuidado de su familia para que salga adelante²⁰⁶.

-Karl- Heinz

Karl-Heinz es el hermano mayor de Edmund. Vive escondido en el pequeño cuarto de la familia Keller por miedo a represalias, puesto que fue un soldado nazi que combatió en África y Rusia y por las calles de Berlín, como ya hemos visto anteriormente. De ello nos enteramos en la primera aparición de Karl, al que vemos tirado en una cama en un rincón de la habitación, donde pasa la mayor parte del tiempo. Su padre le recrimina una y otra vez que no se presente en comisaría, pero el miedo de Karl- Heinz es muy fuerte, hasta el punto de que tampoco es capaz de salir a avisar al médico cuando su padre sufra un ataque. También su hermana discute con él en varias ocasiones por este motivo, pero Karl no parece reaccionar.

²⁰⁶ FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, pág. 586.

Edmund siente una gran admiración por él. Es el único que le apoya en su decisión de no presentarse ante los Aliados. El niño se ofrece para cuidar de todos, incluido Karl.

Es un personaje que, además de cobarde, es pesimista y no deja de repetir una y otra vez frases como “*estoy harto de esta vida*” o “*mejor sería que me arrojara por la ventana*”. Sin embargo, no hace nada para poner remedio a su situación hasta el momento en que los aliados hacen una redada en su edificio, justo después de la “despedida” de su padre, que sin duda ha influido en Karl-Heinz. Sin embargo, éste muere antes de que Karl-Heinz le de la buena noticia de que es libre.

Este personaje, al igual que el nazi austriaco disidente de “*Roma, ciudad abierta*” o el profesor Edling de la película que estamos analizando, representa la imagen de la cobardía. Sin embargo, a pesar de tratarse de un fanático, como así nos lo revela el hecho de que combatiera hasta el último día por las calles de la capital alemana, está caracterizado de forma más humana que otros nazis de la filmografía de Rossellini.

-Profesor Edling

El profesor Edling (antagonista del film) es un antiguo profesor de Edmund, que ya no ejerce debido a su pasado nazi: los Aliados depuraron a gran cantidad de profesores que habían estado ligados al régimen. Sabemos también, cuando se encuentra con un conocido, que no hace trabajo obligatorio como los demás. Después de que Edmund le pregunte el motivo, Edling le recuerda que cuando le dio un certificado falso de su padre para no ser inscrito en las Juventudes Hitlerianas, él no le denunció al partido. Quizás para que ahora el niño también calle sobre este tema.

Es un personaje cuyos rasgos y actitudes provocan un rechazo: Desde su primer encuentro con Edmund, notamos una actitud sospechosa en el maestro, que comienza a acariciarle el cuello y le sienta en sus rodillas tras decirle que “*está hecho todo un hombre*”.

Después le conduce a su casa, un viejo caserón propiedad de un general representante de la vieja aristocracia. Allí muestra una actitud sumisa y obediente ante los demás inquilinos, encargándose de hacer todo los recados que le mandan,

como conseguir esmalte de uñas. Cuando se cruza con otro inquilino, Edling se refiere al niño como un antiguo alumno, a lo que el otro responde: “*Ya entiendo*”; parece que todos en la casa saben de los gustos del maestro.

Es en el segundo encuentro cuando le expone al niño sus ideas eugenésicas y eutanásicas, su ideología nazi, convenciéndolo de que lo mejor para él y su familia es que acabe con la vida de un viejo inútil. Sin embargo, cuando Edmund, tras cometer el asesinato, vaya en su busca, éste muestra su cobardía desentendiéndose del asunto y sorprendiéndose por lo que ha hecho Edmund: “*¿Yo? Yo no te he dicho nada. Estás loco, eres un monstruo*”. Después le suplica una y otra vez que si lo descubren, no diga que él ha tenido nada que ver.

-Padre

El padre de Edmund está enfermo, impedido, apenas puede valerse por sí mismo y se pasa el día en cama sin poder ayudar a sus hijos. Cree ser una carga para ellos, y durante toda la película se reprocha este hecho:

“(...) ya no sirvo para nada. Sería mejor que me muriese, incluso he pensado en acabar con esto más de una vez, pero me ha faltado el valor para morir”.

Además le preocupa que Karl- Heinz no se presente en comisaría para obtener la cartilla de racionamiento y de trabajo y así poder ayudar a sus hermanos; quiere que Karl- Heinz asuma su responsabilidad y cuide de la familia, pero este parece no hacerle caso.

El padre fue soldado en la Gran Guerra, donde los alemanes también fueron derrotados, y vivió los acontecimientos más importantes de Alemania durante la primera mitad del siglo. Pertenece a la generación anterior, aquella que aupó a Hitler al poder o que, al menos, no hizo nada para impedirlo. Ahora se queja de que todo le ha sido arrebatado:

“mi dinero por la inflación y mis hijos por Hitler”. “El anquilosamiento vital del padre parece, pues, trasladable a la generación que se quedó literalmente estancada en la Primera Guerra Mundial y en el espartaquismo: el nazismo les

*convirtió en desencantados ciudadanos que, frente a la represión nacionalsocialista, permanecieron paralizados*²⁰⁷".

-El resto de personajes nos ofrecen también un microcosmos de la Alemania de posguerra.

El señor Rademaker, que antes de la guerra tuvo una vida acomodada, muestra constantemente su insolidaridad y la pervivencia en él de algunos de los preceptos nazis; es un claro ejemplo de cómo la ideología nacionalsocialista sigue instalada en la vida cotidiana de los alemanes. En todo momento, Rademaker será quien domine al resto de los inquilinos de la casa, mujeres en su mayoría, recordando una y otra vez quien es el propietario.

En cuanto a los hombres pertenecientes a la clase alta que aparecen en el film, son retratados como pedófilos y personajes oscuros, como es caso del general, quien parece compartir con el Profesor Edling el gusto por los efebos. Además, sus apariciones son siempre inesperadas y misteriosas, a lo que sin duda ayuda el blanco inmaculado de sus trajes.

Las mujeres jóvenes que aparecen en el film se podrían dividir en varios tipos: lo más llamativo, sin duda, es que muchas de las jóvenes de clase baja o media deciden vender sus cuerpos para poder conseguir algo de comida. El caso contrario, sin duda, es el de Eva, que aunque frecuenta clubs donde se divierten los aliados, nunca llega a dar el siguiente paso; se conforma con conseguir unos cigarrillos y poder seguir cuidando de su familia.

En cuanto a las mujeres acomodadas o de clase alta, éstas no tienen problemas para sobrevivir y se muestran preocupadas únicamente por su apariencia. La guerra apenas ha afectado sus vidas.

Y por último se encuentran los niños, a quienes ya nos hemos referido, que se ven obligados a vivir entre la estafa, el engaño, el robo y la mentira para poder sobrevivir. Estos menores se encuentran tan corrompidos, que parece difícil confiar en el futuro del país.

²⁰⁷ Íbid, pág. 574.

4.2.3.7- Conclusiones

“*Alemania, año cero*” constituye, sin duda, una fuente muy significativa para estudiar la segunda posguerra alemana. En este film se encuentran todas las grandes consecuencias que tuvieron estos hechos en la sociedad: la ruina material, la ruina humana, pero sobre todo la ruina moral. Rossellini logra un retrato magnífico de cómo el nazismo y la guerra había afectado a una sociedad que se había convertido en verdugo y víctima a la vez y que ahora trataba de expiar sus pecados suplicando el perdón.

PARTE V: CONCLUSIONES FINALES.

Tras la investigación, es hora de pasar a explicar las conclusiones que hemos podido extraer de la misma. Nuestro trabajo se basa en tratar de demostrar o refutar básicamente dos hipótesis:

En la primera de ellas nos preguntábamos si el director italiano fue capaz de plasmar a través de su cine una imagen cercana a la realidad, que tenía como objeto la toma de conciencia por parte del público del momento histórico y social por el que atravesaba Italia en aquellos momentos. Esta era la verdadera intención de Rossellini, director profundamente humanista, y del resto de realizadores neorrealistas.

En este sentido, consideramos que Rossellini sí que consiguió acercarse a la realidad a través de una serie de recursos que aparecen constantemente a lo largo de toda su filmografía, tratando de llegar a través de ellos a lo que él mismo denominaba “*la imagen esencial*”, de la que ya hemos hablado, y a un cierto grado de objetividad (siendo siempre consciente de que la objetividad es imposible en tanto que somos sujetos).

Para ello, como ya hemos dicho, utilizaba recursos estéticos y narrativos entre los que se encontraban la “ocularización cero” (nobody’s shots, que proporciona una mirada externa al relato a través del narrador implícito que sigue de lejos la acción) o la focalización externa (es decir, narrador y espectador tienen el mismo conocimiento, lo que produce un distanciamiento de la acción). También se distancia de la psicología de los personajes, a los que sólo conocemos por sus hechos. Técnica narrativa ésta, muy próxima a la Ernest Hemingway.

En este intento por acercarse a la realidad adquiere gran importancia el concepto de “*atessa*”, tratando de atrapar siempre un momento verdadero, espontáneo, que surge de la propia espera y que da lugar a lo que André Bazin llamó “*imagen-hecho*”²⁰⁸.

²⁰⁸ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, S.A, 2001, pág. 382.

Rossellini no sigue la lógica causal de los hechos propia de la narración clásica. Este recurso, si bien no aparecía plenamente en “Roma, ciudad abierta” (la película más canónica de las tres), sí que irá adquiriendo cada vez mayor fuerza en las dos películas siguientes. También podemos decir lo mismo de la desdramatización, que en “*Paisà*” y “*Alemania, año cero*” alcanza una importancia capital.

Se tratan también de obras desdramatizadas, especialmente las dos últimas, que apenas tienen una mínima base argumental sobre la que se desarrolla la obra.

Además, en sus películas hace uso del montaje sintético en contraposición al montaje analítico, tratando de dar una mayor veracidad a la puesta en escena a través de los *travellings*, las panorámicas o los planos sostenidos. Sin embargo, alguna de estas características no pudieron ser utilizadas en “*Roma, ciudad abierta*” por las dificultades técnicas y la escasez de negativo, que obligaba a filmar planos cortos.

Todas estas características ayudan a Rossellini a aproximarse a la realidad: “*se ha efectuado una transmisión del objeto en expresión visual y el referente ha servido para sustituir simbólicamente a aquél bajo el marco de nuestra propia cultura*”.

En la segunda de las hipótesis nos hacíamos la pregunta de si el cine de Rossellini y, especialmente, su “*Trilogía de la guerra*” puede tener un papel activo a la hora de entender y estudiar el periodo de la Historia que abordan dichos films.

Después de llevar a cabo un análisis histórico de las tres películas que elegimos como objeto de estudio, nuestra conclusión es que no sólo el cine de Rossellini y las películas aquí analizadas son útiles para el estudio de este periodo concreto, sino que además es imposible tener una visión completa del mismo sin estudiar estas fuentes junto con otras del mismo periodo.

Se tratan, pues, de documentos históricos de enorme valor, puesto que cuentan de primera mano cómo era, en este caso, la vida de los italianos y los alemanes en estos momentos decisivos de su Historia reciente. Y en ello juega un papel muy importante la instantaneidad que caracteriza al cine de Rossellini, que está muy en consonancia con lo que el profesor Jesús González Requena denominaba “lo radical

fotográfico”: “*hay huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria todo significado*”²⁰⁹.

Afortunadamente, desde los años 70, cada vez han sido más los autores que se han dado cuenta de la importancia de este medio para el conocimiento de la Historia, siendo numerosos los estudios que se centran en este tema.

Sirva, pues esta investigación para seguir esta vía que en España abrió a principios de la década de los 80 el profesor Ángel Luis Hueso, y que después han seguido gran cantidad de historiadores y estudiosos.

Sin embargo, consideramos que se trata de un trabajo original, puesto que hasta el momento no se había llevado ninguno en el que se analizara desde esta perspectiva el cine de Rossellini, por lo que esperamos que se haya arrojado algo de luz al respecto y se haya puesto de manifiesto la gran capacidad del cine rosselliniano, y también del neorrealismo italiano, como documento histórico.

Instamos, por ello, a que futuros investigadores sigan en esta línea, que aunque cada vez es más aceptada, aún queda mucho camino por recorrer en la puesta en valor del cine como fuente válida para el conocimiento histórico.

²⁰⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. La fotografía, el cine, lo siniestro. *Archivos de la filmoteca*. Valencia, nº8, 1989.

OBRAS CONSULTADAS

Obras sobre cine.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universidad, 1981

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, S.A, 2001.

BARRENETXEA, Igor. Pensar la Historia desde el cine. *Entelequia: revista interdisciplinar*. Nº1, 2006, 99-108.

CABEZA, José y RODRIGUEZ, Araceli (coords.) *Creando cine, creando Historia, la representación cinematográfica de movimientos ideológicos*. Servicio de publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2004.

CAPARRÓS LERA, José María. *Cien películas de Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

- El cine como documento histórico: un nuevo método de investigación, conocimiento y aprendizaje de la realidad socio-cultural. *Revista anthropos: Huella del conocimiento*. Nº175, 1997, págs. 3-8.

- Las interrelaciones Historia y Cine, en España. *Revista Esboços*, vol.19, nº27 Agosto 2012, pág. 12.-139

CASSETTI, Francesco. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Iberica, 1991.

DE PABLO, Santiago. Introducción. Cine e Historia: ¿La gran ilusión o La amenaza fantasma? *Historia Contemporánea*, nº22 (2001), págs. 9-28.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 2001.

FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Madrid: Ariel, 1995.

- *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER Y MARZAL FELICI, JAVIER, “Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Trama y Fondo*, Madrid, 2009.

- [El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido](#), Valencia, Shangri-la Ediciones, 2010.

GUADREAU, André y JOST, André. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Madrid: Paidós Ibérica, 2005.

GUARNER, José Luis. Conversaciones con Victor Erice. *Filmcritica*, nº429, nov. 1992.

GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1989

HUESO, Ángel Luis. *El cine y el S. XX*. Madrid: Ariel, 1998.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

- *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2013.
[1960]

MARTÍNEZ GIL, Fernando. La Historia y el Cine: ¿unas amistades peligrosas? *Vínculos de Historia*, nº2 (2013), págs. 351-372.

MARZAL FELICI, JAVIER Y GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, “Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo”, en MARZAL FELICI, JAVIER Y GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (EDS.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007.

MIGUEL BORRÁS, M. (2013). Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas. Revista: “*Historia y Comunicación Social (HyCS)*”. Madrid.

MONTERDE, José Enrique, SELVA MASOLIVER, Marta. *La representación cinematográfica de la Historia*. Madrid: Akal, 2001.

MONTERO, Julio Y PAZ REBOLLO, María Antonia. *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Universidad Complutense, Editorial Complutense, 1995.

- *La Historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra, 1945-1995*. Madrid: Ediciones Tempo, 1997.

MONTERO, Julio. Fotogramas de papel y libros de celuloide: el cine y los historiadores. Algunas consideraciones. *Historia Contemporánea*, nº22 (2001), págs. 29-66.

PELAZ LÓPEZ, J. V. El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine” en *Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad*, nº 7, pp. 5-31.

QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.

ROMAGUERA, Joaquim, RIAMBAU, Esteve (eds.). *La Historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983.

ROMAGUERA I RAMIÓ, J.; ALSINA THEVENET (Eds) *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Innovaciones*. Ed. Cátedra, 1993

ROSENSTONE, Robert A. *Inventando la verdad histórica en la gran pantalla*. En CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz. *Una ventana indiscreta: La Historia desde el cine*. Madrid : Universidad Carlos III de Madrid, 2008.

SORLIN, Pierre. *El cine cambia la historia*. Madrid: Rialp, D.L. 2005.

- *Sociología del cine: la apertura para la Historia de mañana*. Fondo De Cultura Económica USA, 1992
- Cine e Historia. Una relación que hace falta repensar. En CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz. *Una ventana indiscreta: La Historia desde el cine*. Madrid : Universidad Carlos III de Madrid, 2008.

TRUFFAUT, François. *Jean Renoir: periodos, films y documentos*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 204.

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco J. El cine como fuente de la Historia. *Memoria y Civilización_ Anuario de Historia de la Universidad de Navarra*. Nº8, 2005, págs.. 205-219.

- **Obras sobre el neorrealismo italiano y Rossellini**

ABAJO, Juan José. *Vittorio de Sica: su vida, su obra, su cine*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2000.

BUENO DORAL, Tamara y GARCÍA CASTILLO, Noelia. El cartel en el realismo social del cine español. *Revista de comunicación Vivat Academia*, Nº 119, Junio de 2012

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, L (2009) Neorrealismo italiano. "Frame", nº 4. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación.

CAMARERO, Gloria. La sociedad italiana ante el neorrealismo. *Comunicación y sociedad: Revista de la Facultad de Comunicación*. Vol.11, Nº2, 1998, págs. 91-104.

FERRANDO, Pablo. *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009

- *Guía para ver y analizar: Roma, ciudad abierta. Roberto Rossellini (1945)*. Valencia: Edicions Culturals Valencianes, 2006

FRAPPAT, Hélène. *Roberto Rossellini*. Madrid: Editorial El País; Cahhiers du Cinema, 2007.

GUARNER, José Luis y OLIVER, Jos. *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama, 1972.

MICCICHÈ, Lino. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*.

Valencia: Fernando Torres Editor, 1982

- *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (I)*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982

MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: la razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1984, p. 15. Colección Dirigido por, nº2.

MONTERDE, José Enrique. *Bases estéticas para la definición del neorrealismo*. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C. Madrid: Ed. Complutense, 1994, pág. 37-53. También disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorrealismo--0/html/ff8bec7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

PIRRO, Ugo. *Celuloide*. Madrid: Ed. Libertarias, 1990.

QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2005.

- *El cine italiano (1942-1961). Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

- *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995.

- *El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-camino-del-cine-didactico-de-roberto-rossellini/>

RIPALDA, Marcos. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

ROSSELLINI, Roberto y GUARNER, José Luis- *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo: escritos sobre cine y educación*. Ed. Gustavo Gili, 1979.

ROSSELLINI, Roberto, BERGALA, Alain. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós, 2001.

Obras de Historia

CHURCHILL, Winston. *La Segunda Guerra Mundial*, vol. 2. Madrid: La esfera de los libros, 2002, p. 106.

DÍEZ ESPINOSA, José Ramón. *El laberinto alemán. Democracias y dictaduras (1918-2000)*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2002,

DÍEZ ESPINOSA, José Ramón y MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo. *Historia Contemporánea de Alemania*. Madrid: Síntesis, 1998.

DÍEZ ESPINOSA, José Ramón; MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo; MARTÍNEZ DE SALINAS, María Luisa; PELAZ LÓPEZ, José-Vidal; PÉREZ LÓPEZ, Pablo; PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo, *Historia del mundo actual (desde 1945 hasta nuestros días)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

DUGGAN, Christopher. *Historia de Italia*. Madrid: Cambridge University Press, 1996.

JUDT, Tony. *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Santillana Ed.2006.

KATZ, Robert. *La batalla de Roma: los nazis, los aliados, los partisanos y el Papa: (septiembre 1943-junio 1944)*. Madrid: Turner.

LOZANO, Álvaro. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2012.

MACDONOGH, Giles. *Después del Reich. Crimen y castigo en la posguerra alemana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007

MANDEL, Ernest. *El fascismo*. Tres Cantos: Akal, 2011.

MICHEL, Pierre. *El ascenso del fascismo 1930-1940: un siglo en imágenes*. Barcelona: Grupo Zeta, 1999.

MUSSOLINI, Benito. *La doctrina del fascismo*. Trad. A. Dabini. Florencia: Ed. Vallecchi Florencia, 1937.

PAREDES, Javier (coord.), *Historia universal contemporánea: De la primera Guerra Mundial a nuestros días*, Barcelona, Ariel, 1999.

TASCA, Angelo. *El nacimiento del fascismo*. Barcelona: Crítica, 2000.

TUSELL GOMEZ, J., *Introducción a la historia del mundo contemporáneo*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1988.

Otras consultas

BARTHES, Roland. *Análisis estructural del relato*. México D. F: Cuyoacán, 2006.

FIELD, Syd. *El manual del guionista*. Madrid: Plot, 2005

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. El texto: tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo*, nº14, 1996.

- Teoría de la verdad. *Trama y Fondo*, nº14, 2003.

- La fotografía, el cine, lo siniestro. *Archivos de la filmoteca*, Nº8 Valencia, 1989.

MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, Nieves. Lingüística, semiótica y cine: perspectivas de estudio e investigación. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, nº47, 2011.