



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA

**La influencia del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano en el estudio
de la ciudad como elemento comunicacional.**

AUTORA:

Parodi Assan, Melisa Doménica

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Comunicación Social**

TUTOR:

Cortez Galecio, Cristian Arnulfo. Ph.D.

Guayaquil, Ecuador

26 de agosto del 2023



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por **Parodi Assan, Melisa Doménica**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**.

TUTOR

f. _____

Cortez Galecio, Cristian Arnulfo

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Cortez Galecio, Gustavo Alberto, Mtr.

Guayaquil, a los 26 días del mes de agosto del año 2023



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Parodi Assan, Melisa Doménica

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación: **La influencia del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano en el estudio de la ciudad como elemento comunicacional**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 26 días del mes de agosto del año 2023

LA AUTORA

Melisa Parodi

Parodi Assan, Melisa Doménica



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

AUTORIZACIÓN

Yo, Parodi Assan, Melisa Doménica

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **La influencia del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano en el estudio de la ciudad como elemento comunicacional**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 26 días del mes de agosto del año 2023

LA AUTORA

Melisa Parodi

Parodi Assan, Melisa Doménica



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

REPORTE COMPILATIO

TEMA: La influencia del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano en el estudio de la ciudad como elemento comunicacional

AUTORA: Parodi Assan, Melisa Doménica

CERTIFICADO DE ANÁLISIS
magister

Melisa.Parodi 2

3% Similitudes
7% Texto entre comillas
< 1% similitudes entre comillas
< 1% Idioma no reconocido

Nombre del documento: Melisa.Parodi 2.docx
ID del documento: 8f1f6a140472f81d2c8a79f56c8e508ccbdcc4
Tamaño del documento original: 52,64 MB

Depositante: Elsa María Cortés Rada
Fecha de depósito: 1/9/2023
Tipo de carga: interface
fecha de fin de análisis: 1/9/2023

Número de palabras: 39.114
Número de caracteres: 247.832

Ubicación de las similitudes en el documento:

Fuentes principales detectadas

Nº	Descripciones	Similitudes	Ubicaciones	Datos adicionales
1	oa.upm.es La Ciudad Neorrealista - Territorio, iconografía y mapas de Roma y Ma... http://oa.upm.es/63197/1/FEDERICO_COLELLA.pdf 6 Fuentes similares	3%		Palabras idénticas: 3% (1217 palabras)
2	riidoc.una.es https://riidoc.una.es/bitstream/10324/4269/1/TML_F_2014_33.pdf 10 Fuentes similares	2%		Palabras idénticas: 2% (1014 palabras)
3	hdl.handle.net Contribuciones de Roberto Rossellini al discurso crítico sobre el n... https://hdl.handle.net/10171/29229	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (374 palabras)
4	iis.us.es https://iis.us.es/bitstream/1441/105306/1/RS76-Que-es-el-cine-547-558.pdf 2 Fuentes similares	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (303 palabras)
5	www.scielo.org.co http://www.scielo.org.co/pdf/fohos/n470123-4870-fohos-47-00050.pdf 7 Fuentes similares	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (282 palabras)

Fuentes con similitudes fortuitas

Nº	Descripciones	Similitudes	Ubicaciones	Datos adicionales
1	dspace.ucaena.edu.ec Servicio en la publicidad de los medios de comunicación http://dspace.ucaena.edu.ec/bitstream/12456/7894232/0/665.pdf.es	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (26 palabras)
2	john-unpocodetodo.blogspot.com Un poco de todo: Algunos conceptos en "Cóm... https://john-unpocodetodo.blogspot.com/2018/03/algunos-conceptos-en-como-analizar-un.html	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (31 palabras)
3	es.wikipedia.org Neorrealismo italiano - Wikipedia, la enciclopedia libre https://es.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo_italiano	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (20 palabras)
4	www.doi.org El documental, entre definiciones e indefiniciones https://www.doi.org/10.4067/50718-7181201500200014	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (20 palabras)
5	hdl.handle.net Movilidad y dimensión social: fundamentos del Espacio Europeo ... http://hdl.handle.net/10256/18104	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (20 palabras)

Fuentes mencionadas (sin similitudes detectadas) Estas fuentes han sido citadas en el documento sin encontrar similitudes.

- <https://cinemalibera.blogspot.com/2022/01/non-cagliari-zu-hitter-das-deutsche.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=ybuR4Gk6GQ>
- <https://www.youtube.com/watch?v=PrzBKEAYQo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=4fnD764qQo4>
- <http://hdl.handle.net/10554/7957>

Cortez Galecio, Cristian Arnulfo. Ph.D.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil por permitirme ser parte de ella, por el aprendizaje y las experiencias.

También le agradezco a mi tutor Cristian Cortez Galecio por sus guías y recomendaciones.

A Elsa, por su paciencia, interés y sugerencias, sin ella habría sido imposible este trabajo.

Y a Mariuxi León, quien me animó a continuar este trabajo que empecé hace tres años.

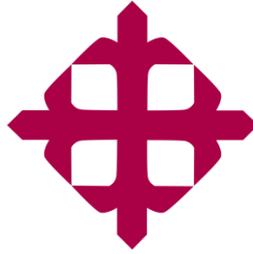
DEDICATORIAS

A mi hermano, por regalarme el libro *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino. A mi padre que lo sabe todo, a mi madre quien es compañía y amor. A mis obsesiones que me mostraron que en el silencio y la soledad se puede lograr cualquier cosa.

A Marcelo por la paciencia, los libros y las conversaciones, a Bazin por escribir sobre cine, a Salvatore Q. quien escribió *Lamento por el sur*.

A De Sica por su insistencia y rebeldía, de ahí mi película favorita.

Y, sobre todo, a las personas que me escucharon y supieron qué hacer con mis dudas.



**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Cristian Arnulfo Cortez Galecio. Ph.D.

f. _____

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

OPONENTE

ÍNDICE

RESUMEN	XII
ABSTRACT	XIII
INTRODUCCIÓN	2
Planteamiento del problema	2
Objetivos de la investigación	2
Justificación	3
Viabilidad	5
Resultados esperados	5
Capítulo 1: Las ciudades; espacio de comunicación	7
La ciudad; un escenario de relaciones	7
La ciudad filmada	9
Entre memoria cinematográfica y memoria del lugar.....	11
Hacia la imagen óptica según Deleuze.....	13
Capítulo 2: Acercamiento al Neorrealismo italiano	15
Historia	15
Finalización del Neorrealismo puro	19
La ciudad neorrealista	21
Surgimiento de nuevos espacios cinematográficos-periferias	22
Espacio cualquiera, una propuesta de Gilles Deleuze.....	24
La ciudad como marca: De metrópoli a ciudad, el caso de Roma	29
Aspectos técnicos del espacio neorrealista	33
Capítulo 3: El cine; una representación de la realidad	38
Algunos teóricos sobre cine y realidad	38
Lo visible según Pierre Sorlin	43
El filme como archivo histórico	44
METODOLOGÍA	51

Enfoque	51
Objetivos	51
Formulación de las preguntas de investigación.....	51
Alcance	52
Diseño de la investigación.....	52
Técnicas e instrumentos de recolección de la información.....	52
Tratamiento de la información	61
INFORME DE INVESTIGACIÓN	62
Aplicación a las muestras	62
Análisis técnico - Ladrón de bicicletas	62
Análisis técnico - Roma, ciudad abierta.....	66
Análisis crítico	70
Ladrón de bicicletas	70
Roma, ciudad abierta.....	82
Análisis de Fuera de juego	97
Limitaciones del estudio	109
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	110
REFERENCIAS	113
ANEXOS	117

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Elementos técnicos	117
Tabla 2: Elementos para análisis narrativo.....	118
Tabla 3: Categorías conceptos narrativos.....	119

RESUMEN

Este ensayo analiza distintos conceptos para entender al espacio fílmico de películas de la corriente neorrealista italiana como *Roma, ciudad abierta* y *Ladrón de bicicletas*, además, la película ecuatoriana *Fuera de Partida*. Los niveles de análisis están desarrollados desde las características técnicas y narrativas de los filmes pertenecientes al Neorrealismo, puesto que es el movimiento en donde la ciudad cobra gran importancia. El análisis crítico se realizó a través de la teoría de “espacios cualesquiera” propuesto por Gilles Deleuze, “la imagen borrosa de la ciudad” por Pierre Sorlin y los recorridos que realizan los personajes de centro a periferia. También, se integró el estudio del espacio filmado como marca de la ciudad, el filme como archivo histórico y representaciones sociales. Para el análisis técnico se agregaron categorías puramente estéticas características del Neorrealismo y resultantes de los problemas presupuestales de la época de posguerra. De esta manera, se puso en práctica para las tres muestras, a través de la utilización de escenas, fotogramas o fragmentos enteros de las cintas. Mediante los distintos niveles de análisis se demostró que la ciudad cinematográfica, con sus significados, conflictos y relaciones es un elemento comunicacional, asimismo, que el análisis se puede aplicar a otras muestras con el mismo fin.

Palabras claves: Márgenes de la Ciudad, Espacio Cinematográfico, Territorio Urbano, Metrópoli, la Ciudad Como Protagonista, Imagen Óptica.

ABSTRACT

This essay analyzes different concepts to understand the film space of Italian neorealist films such as *Rome, open city* and *Ladri di biciclette*, as well as the Ecuadorian film *Fuera de Partida*. The levels of analysis are developed from the technical and narrative characteristics of the films belonging to Neorealism, since this is the movement where the city is of great importance. The critical analysis was carried out through the theory of "any spaces" proposed by Gilles Deleuze, "the blurred image of the city" by Pierre Sorlin and the journeys made by the characters from the center to the periphery. Also, the study of the filmed space as a brand of the city, the film as a historical archive and social representations were integrated. For the technical analysis, purely aesthetic categories characteristic of Neorealism and resulting from the budgetary problems of the postwar period were added. In this way, it was put into practice for the three samples, through the use of scenes, frames or entire fragments of the tapes. Through the different levels of analysis, it was demonstrated that the cinematographic city, with its meanings, conflicts and relationships, is a communicational element, likewise, that the analysis can be applied to other samples with the same purpose.

Keywords: Margins of the City, Cinematographic Space, Urban Territory, Metropolis, the City as a Protagonist, Optical Image.

INTRODUCCIÓN

“La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso”.

Italo Calvino

Planteamiento del problema

El espacio fílmico ha sido representado de diferentes formas en el transcurso de la historia cinematográfica; como un fondo sin protagonismo en el cine de entretenimiento, un espacio propagandístico, presentando a la urbe como metrópoli y alejándola de los conflictos que la constituían, en el cine de guerra, asimismo, en las comedias y el cine mudo como un espacio que sería un complemento más, quedando el territorio relegado a un segundo plano. Y es que, hasta el surgimiento de una nueva corriente, parecía más interesante evitar una lectura del espacio como personaje a consecuencia de los intereses de cada época. Un grupo de directores, en la década de los 40, ansiosos por mostrar la realidad empezaron a darle protagonismo a un espacio sin manipulación y devastado, convirtiendo este recurso en el nuevo paisaje para las películas pertenecientes al Neorrealismo italiano. Para este trabajo se realizó una revisión detallada de los estudios previos -o al menos que se acerquen- al tema propuesto, se encontró que si bien, se ha abarcado al movimiento cinematográfico en el ámbito de Historia y arquitectura, el segundo en lo que la ciudad neorrealista respecta, no obstante, no existen investigaciones que propongan a la ciudad como un elemento comunicacional.

Objetivos de la investigación

Por lo tanto, este trabajo tiene como objetivo general entender a la ciudad filmada como un elemento de comunicación a partir del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano.

Para llevar a cabo esta investigación se han seleccionado los siguientes objetivos específicos:

- Explicar la representación de las ciudades en el cine.
- Analizar al movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano
- Establecer las características más relevantes del espacio filmado en las películas del movimiento Neorrealismo italiano.

- Aplicar estos conceptos mediante un análisis técnico y crítico a dos filmes neorrealistas; *Roma, ciudad abierta* y *Ladrón de bicicletas*, y a la película nacional *Fuera de juego*.

Justificación

El motivo de estudio de esta investigación se enfoca en construir una mirada que entendiera a la ciudad filmada desde todos sus ángulos, su importancia, lo que representa para el espectador y las intenciones de los directores. El Neorrealismo italiano nació al terminar la Segunda Guerra Mundial, es el movimiento más significativo del cine al momento de hablar de representación de la realidad. Buscaba mostrar condiciones sociales más auténticas y humanas, alejándose del estilo histórico y musical que hasta entonces había impuesto la Italia fascista.

La ciudad en el cine neorrealista se mostró como una ruptura del cine clásico para la época, alejándose de las grandes metrópolis y consiguiendo retratar a una Italia destruida, pobre y sucia; resultado de la guerra. Por otra parte, los medios de comunicación estaban inmersos en convencer más que en informar. El cine como forma de comunicación se asemejaba a un elemento de propaganda, por lo tanto, conocer la situación real de una ciudad parecía imposible. Durante la Segunda Guerra Mundial el despliegue de medios fue enorme y contó con medios que no habían sido utilizados en la Gran Guerra, como la radio, o con otros mucho más desarrollados como el cine, pensados para la propaganda y manejados por líderes. La noción de un director de cine independiente y sin una intención de convencer a un grupo de personas sobre una situación específica no existía. Por esta razón es indispensable analizar las propuestas de estos nuevos directores y de un cine con tinte documental donde la ciudad juega un papel importante, es un personaje más.

Para lograr el primer objetivo, en el primer capítulo se abordan los significados de la ciudad y sus formas de comunicar ya que, la propia idea de ciudad resulta compleja; se la entiende como un escenario de relaciones múltiples, ante todo, es en el espacio en donde ocurren las relaciones entre las personas, la urbe contiene a los medios de comunicación. El filósofo Georg Simmel expone que la ciudad no es una entidad espacial con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial (Simmel, [1903a] 1997 como se citó en Ethington, 2005). Dicho de otro modo, lo relevante no sería el espacio por sí solo, sino las diversas socializaciones que desarrollan las personas dentro de este.

Así pues, la selección del movimiento neorrealista para este trabajo responde a la noción de que un filme debería constituir la memoria audiovisual del lugar. En muchas de las películas neorrealistas, el territorio, cargado de valores y significados, deja de ser un fondo para convertirse en protagonista; no solamente opera un valor narrativo dentro de la realidad fílmica, sino también una acción crítica sobre el espacio representado, mediante la puesta en escena de conflictos.

Para el segundo objetivo, es necesario acercar al lector al Neorrealismo italiano, su historia y sus finales, así también como sus características e intenciones de los directores. En el capítulo dos se abordará los años tras la guerra y del fascismo; el cine jugó un papel fundamental en la reconstrucción de una Italia herida y Roma se había convertido en la preferida para los directores. La corriente neorrealista supone un descubrimiento de una ciudad hasta entonces desconocida e irreconocible debido a la tradición que se había popularizado mediante el cine de propaganda por intereses políticos y católicos. De este modo, aparecen nuevos directores con propuestas diferentes, para Ángel Quintana (1997), catedrático de Historia y Teoría del Cine, Roberto Rossellini fue el pionero en la corriente neorrealista con *Roma, ciudad abierta*, capaz de captar la realidad desde una perspectiva humanista, a partir de él, varios directores le siguieron como Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, entre otros.

El capítulo tres es una exposición de las ideas de diferentes teóricos en torno al cine y la realidad. El plan inicial era estudiar al espacio como una forma de comunicar, siendo de este modo, surgió la duda de si es posible conocer la historia de una nación a través de un filme. Para afrontar esta interrogante, el trabajo tomó un nuevo rumbo; adicionar los estudios del cine como un archivo histórico es imprescindible.

Además, mediante el reconocimiento del espacio en los filmes neorrealistas, se logró hacer una selección de conceptos, teorías y términos a partir de sus características, de este modo, se llevará a cabo el tercer objetivo. Ahora bien, no se puede concebir al cine solamente como una secuencia de elementos separados, colocados en movimiento, para Gilles Deleuze (1984), existe una relación importante que se genera entre el movimiento y el rodaje, y en consecuencia con la vida (p.18). Al considerar el tiempo; la materia de la imagen fílmica a través del espacio se conecta con el movimiento (p. 19). Por lo tanto, el cine tiene la posibilidad de alterar y representar las diversas relaciones entre espacio y tiempo: es entonces una reflexión que el cine funciona para volver a reconectarse con la vida y que deja de ser meramente

contemplación.

Para cerrar esta primera idea, nos interesa analizar al filme como un archivo histórico, por lo tanto, las reacciones de los espectadores al pasar el tiempo. Como segundo punto, profundizar en los términos de “agente histórico” y “fuente histórica”. Una cinta que funciona como agente histórico es la que, a partir de su proyección, puede conseguir cambios en función de la realidad mostrada. Por otra parte, una película que sirve como fuente histórica, es de la que se sirven los historiadores, o cualquier persona cuyo objetivo sea conocer cómo ocurrieron ciertos acontecimientos de una época determinada. En este sentido, pues el objeto de análisis tanto como fuente o como agente es el espacio cinematográfico, no el filme en su totalidad.

Finalmente, en el capítulo de Informe de investigación, para la aplicación a las tres muestras escogidas y llevar a cabo el último objetivo, se realizará el análisis técnico y crítico con la información antes esbozada.

Viabilidad

Este trabajo es posible realizarlo tomando en cuenta que las investigaciones, entrevistas y análisis se han llevado a cabo en cuatro meses, además, los recursos escogidos son suficientes para una aplicación correcta. Por otra parte, las investigaciones realizadas por el arquitecto Federico Colella sirvieron para determinar los recorridos de los personajes en las películas italianas, pues sin esta teoría, habría sido imposible este trabajo. Además, las entrevistas, conversaciones y acercamientos con entrevistados conocedores del tema fueron de gran ayuda para delimitar tanto el objeto de estudio como los filmes para la aplicación de los análisis.

Resultados esperados

Con este trabajo se espera llegar a entender la imagen de la ciudad en el cine neorrealista como un elemento comunicacional, mediante el análisis de dos filmes pertenecientes a dicho movimiento cinematográfico; *Roma, ciudad abierta* y *Ladrón de bicicletas*, además, haciendo uso de la película nacional *Fuera de juego*. Durante el desarrollo de la investigación, se realizará una descripción profunda de los elementos que lograron colocar a la estética neorrealista como una motivación ética con respecto a la realidad, con el fin de que los lectores reflexionen acerca de todas las formas de comunicación que han venido existiendo y que, el tiempo, el contexto y el espacio, van a influir sobremanera en la acción de comunicar.

Además, a partir de un análisis sobre la importancia de la aparición del cine neorrealista para la comunicación, la intención del director y la interpretación del espectador durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial se espera descubrir otras interpretaciones alrededor del personaje principal de esta investigación; La Ciudad en el cine.

Asimismo, en el ámbito de la comunicación, se espera afirmar la relevancia que supone un espacio filmado. Como última propuesta de este trabajo está la posibilidad de, haciendo uso de los conceptos desarrollados, aplicar el mismo análisis a otros filmes, para así entender al espacio como un elemento comunicacional no únicamente en el Neorrealismo.

Capítulo 1: Las ciudades; espacio de comunicación

La ciudad; un escenario de relaciones

Tenemos el derecho de comparar, como tan a menudo se ha hecho, una ciudad con una sinfonía o con un poema: son objetos de la misma naturaleza.
Claude Lévi-Strauss

La ciudad está cargada de significaciones que en el fondo desbordan un todo; ciudadanos, arquitectura, relaciones, estructuras, dinámicas, por lo tanto, no sería adecuado abordar el concepto desde un solo ángulo; siendo de este modo, se estaría dejando fuera multitud de valiosos recursos para este trabajo, cuyo objetivo principal es construir una mirada que entendiera el espacio y su representación en el cine neorrealista italiano. Es a la vez importante establecer una división de este primer apartado, siguiendo la aseveración de que la ciudad, así como es portadora de mensajes, también es capaz de hablar por sí sola. La politóloga Dörte Wollrad (1999), en la introducción del libro *La ciudad, escenario de comunicación*, explica que la ciudad como *modus vivendi* “es tanto un reto como una amenaza, tanto fascinación como riesgo. Si la disfrutamos o la sufrimos, si la analizamos o la gobernamos, la ciudad como reflejo condensado de la sociedad, nos provoca e inquieta permanente y directamente” Continuando la idea, Claude Lévi-Strauss (1988), escribió en su libro *Tristes Trópicos* a propósito de la ciudad:

Quizá más preciosa aún, la ciudad se sitúa en la confluencia de la naturaleza y del artificio. Congregación de animales que encierran su historia biológica en sus límites y que al mismo tiempo la modelan con todas sus intenciones de seres pensantes, la ciudad, por su génesis y por su forma, depende simultáneamente de la procreación biológica, de la evolución orgánica y de la creación estética. Es a la vez objeto de naturaleza y sujeto de cultura; es individuo y grupo, es vivida e imaginada: la cosa humana por excelencia. (P. 125).

Entendemos a la ciudad porque es un conjunto de símbolos y códigos, como lo propuso el urbanista Fernando Carrión (1999), y estos códigos hacen que el espacio sea reconocible y descifrable; “le permiten mostrar los contenidos de las múltiples relaciones y fenómenos. La urbe, en este sentido, es un texto que tiene un material a

través del cual se expresa” (p. 70).

El semiólogo Jesús Martín-Barbero ya había planteado que en el universo todo comunica, por lo tanto, en la ciudad. Pues ahí en donde encontramos la televisión, las escuelas, el cine, los teatros, la telefonía, vemos también el mayor cúmulo de información concentrado en bibliotecas, archivos y edificios y, somos testigos y usuarios de la mayor concentración de lugares de socialización como espacios públicos, cívicos y barrios. Por último, tiene la mayor cantidad de manifestaciones simbólicas como monumentos e iglesias. Como lo describió el urbanista Carlos Raúl Villanueva:

Toda civilización ha sido y es eminentemente urbana. Y voy a adelantar de una vez, que creo no existen razones para que no lo sean también en futuro. La presencia humana en el planeta, en sus mejores momentos, en sus máximas cristalizaciones culturales, ha tenido siempre, como carácter principal, la condición urbana. Y en efecto, ¿qué sería del hombre sin la ciudad? (Villanueva, 1965 como se citó en Negrón, 2000).

Así pues, la primera noción es esbozar el escenario ahora sí, con la ayuda de las múltiples relaciones que se dan en él. Italo Calvino (2022), en la nota preliminar de su libro *Las ciudades invisibles*, expresa que son un “conjunto de muchas cosas”, tales como deseos, signos de un lenguaje: “son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos” (p. 1). Otro factor explorable es pensar en los fenómenos que ocurren en el espacio, de esta manera, la ciudad es un sistema global de intercambio de información ya que posee una gran diversidad de fenómenos. Por esta razón, las ciudades se presentan como lugares predilectos de la comunicación; en ellas confluyen ciudadanos y medios de comunicación.

En esta línea, Carrión (1999), señala que la comunicación es un elemento fundamental en el desarrollo de la ciudad, en el crecimiento económico y en el mejoramiento de la calidad de vida de la población, así es como, los defectos pueden producir alteraciones en la funcionalidad, puesto que la comunicación es esencial para el flujo de personas, información, conocimientos, servicios y productos comerciales (p. 68), además, es de gran importancia reconocer la función de las comunicaciones como base para los cambios que puedan afectar al espacio urbano en el futuro.

En la relación comunicación-ciudad hay asimetrías según el momento que se

trate, lo cual da lugar a que con el paso del tiempo transformen sus características y relaciones. O, lo que es lo mismo, que, a lo largo de la historia, la comunicación ha cambiado su función y relación con la ciudad. (Carrión, 1999, p. 69).

En este sentido, Martín Barbero (2015), en el texto *¿Desde dónde pensamos la comunicación hoy?*, explica las complicaciones que aparecen a partir de los muchos procesos de comunicación en el desarrollo urbano; “necesitamos pensar conjuntamente cómo los medios se han ido convirtiendo en parte del tejido constitutivo de lo urbano, a la vez que los medios han entrado a formar parte constitutiva de los nuevos procesos de comunicación” (p. 18). Es decir, los estudios que provienen del campo de la comunicación son de gran importancia, sin embargo, y como lo explica el semiólogo, no es posible entender estos procesos estudiando solamente la comunicación:

El primer prejuicio consiste en creer que se pueden comprender los procesos de comunicación estudiando sólo los medios, cuando lo que los medios hacen, lo que producen en la gente, no puede ser entendido más que en referencia a las transformaciones en los modos urbanos de comunicar, es decir, a los cambios en el espacio público, a las nuevas relaciones entre lo público y lo privado en una “nueva” ciudad conformada cada día más por los flujos de circulación e informaciones. (P. 18).

En definitiva, y como lo expresó Carrión (1999), la ciudad es portadora de muchos mensajes difíciles de decodificar; “así, por ejemplo, la simbología propia de la segregación urbana entre el centro y la periferia, entre el norte y el sur, entre las zonas comerciales y las residenciales, es muy evidente” (p. 71),

La ciudad filmada

Indudablemente el cine nos aproxima a las ciudades condicionando nuestra percepción de cada una de ellas. Conviene insistir en la noción de que la ciudad cinematográfica es una representación, por lo tanto, pertenece a una época y contexto, del mismo modo que, la forma en que percibimos la imagen de ciudad dependerá de nuestros conocimientos acerca de la realidad. Dicho de otro modo, la ciudad que aparece en los filmes no es La Ciudad, así como sucede con la fotografía, no obstante, puede afectar nuestras ideas ya concebidas sobre cómo debería ser un espacio urbano.

Según García Gómez y Pavés (2014), en el texto *La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción*, “se puede afirmar qué tan grande ha sido la influencia de una ciudad sobre los espectadores que, a través de sus imágenes, el público se ha familiarizado con espacios urbanos en los que no ha estado físicamente” (pp. 9-10). Los monumentos y zonas emblemáticas de una urbe son reconocidas en nuestro imaginario gracias a que han sido representadas en la pantalla grande. Por lo tanto, Londres, Nueva York, Roma o París se volvieron reconocibles para los espectadores, debido a la cantidad de películas de postal.

Es sugerente, por lo tanto, preguntarse sobre la visión que tenemos de las ciudades. En el libro *Escenarios para el reencuentro, Ciudades europeas en el cine*, de la catedrática Gloria Camarero Gómez (2013), se profundiza en la relación de la filmografía con las ciudades, y apunta al espacio filmado como el espejo que proyecta la cultura y la sociedad, pues es responsable de cómo imaginamos y recordamos las ciudades (p. 12). En este mismo marco, Pierre Sorlin (2008), explica que el cine no es solo un espejo de la realidad social, sino que las imágenes audiovisuales se configuraron como representaciones de esa realidad ya que “la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad: son la vida percibida, reconstituida o imaginada por quienes hacen el film” (p. 22). Es por esta razón que no se permite dejar al costado a los directores, sus intenciones y exploraciones. Sorlin continúa:

La película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige. Esto es válido para todos los documentos, textos o imágenes, pero no es tan visible con los textos como lo es con las películas. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven. (P. 22).

Es innegable que el cine ha sido uno de los medios más importantes en consolidar imaginarios geográficos, y establecerlo en la imaginación del espectador, hasta el punto de lograr que el público se encuentre estrechamente relacionado con espacios en los que nunca ha estado. Y es que, el cine ha acompañado a las ciudades en el avance imparable que han experimentado. El cine ha sido testigo, pero también cómplice de su desarrollo urbano. “Con su naturaleza fragmentaria, con su ubicuidad espacio-temporal, ha ayudado a la construcción de un imaginario de ciudad, generando modos singulares de vivirla, pensarla, soñarla e incluso sufrirla” (García Gómez y

Pavés, 2014, como se citó en Solano, 2016).

Partiendo de la idea de que la percepción que tenemos de una urbe es la que nos han ofrecido las imágenes cinematográficas que la han reinterpretado y guardamos en nuestra memoria, puntualizamos los dos niveles de interpretación sirviéndonos de los estudios del arquitecto Federico Colella y el teórico Pierre Sorlin: el espacio cinematográfico y el espacio de la época a la que perteneció esa imagen de ciudad. Colella (2019), en su estudio sobre la ciudad neorrealista explica lo siguiente:

En muchas películas de la época, el territorio deja de ser un fondo y se carga de valores y significados; se trata de significados que no solamente tienen un valor narrativo dentro de la realidad fílmica, sino que operan también una acción crítica y proyectual sobre el espacio representado. (P. 95).

Pues bien, reducidamente se puede concluir que mediante el espacio filmado permanecerán recuerdos en el espacio real después del rodaje. Estos recuerdos pueden ser sinónimos de lo que conocemos como “hechos históricos” y en lo que indagaremos en los siguientes capítulos. Asimismo, estos recuerdos devienen en estilos de vida adquiridos, cultura, diversidad, retomando la noción del principio que la ciudad engloba un todo. En definitiva, Camarero (2013), define a la ciudad en la pantalla como signo y significado de la acción (p. 1), manifiestan determinadas maneras de vida de sus ciudadanos a la par que aporta a definir las circunstancias, el carácter y la diversidad que circunda a cada uno de ellos. Las imágenes urbanas que nos han presentado las películas han conformado -y lo siguen haciendo- el imaginario de generaciones enteras (p. 1-2).

Así pues, la ciudad también es una ciudad diferente según cómo se mire, desde dónde se mire y en qué época se mire, de ahí que Camarero se refiera al espacio filmado como una ciudad que puede ser universal, cambiante, transgresora, e inclusive, un espacio imaginado, ya que se nos presenta como trasfondo de conflictos, movimientos intensos y culturas.

Entre memoria cinematográfica y memoria del lugar

La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente(..). La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir.
Italo Calvino

Según Kevin Lynch, un objeto visto por primera vez puede ser identificado y

relacionado no porque sea familiar, sino porque se ajusta a un cliché ya construido por el observador. El urbanista (2008), en su texto *La imagen de la ciudad*, también propone que la imaginabilidad es “esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate” (p. 19), es decir, que al observador es posible educarlo, mediante escritos o mapas sobre los recorridos y formas de la ciudad. El cine, en ese sentido, puede funcionar.

Pierre Sorlin, en el texto *El cine y la ciudad: una relación inquietante*, ya divagaba sobre lo complicado que se le volvía pensar en “filmar una ciudad”, representar el espacio; para él, constituye proporcionar a los espectadores una idea de un todo extenso con planos fragmentados (p. 21). Ahora bien, respecto a la complejidad de grabar una ciudad, es imprescindible entender que antes de recibir una imagen del espacio en la pantalla grande, es posible que en nuestro imaginario ya permanezca, por lo tanto, profundizar en cómo imaginamos a la ciudad es el punto de partida. Lynch sugiere además del concepto de imaginabilidad, *la visibilidad y legibilidad*. Estos dos términos estarían enmarcados en la imaginabilidad “cuando no solo es posible ver los objetos, sino que se los presenta aguda e intensamente a los sentidos” (p. 19). Dicho de otra manera, existen objetos que son más imaginables que otros por cómo se nos han presentado. Si nos adentramos al mundo de las imágenes y la ciudad; una ciudad muy imaginable (evidente, legible o visible), como señala Lynch, parecería, en este sentido específico, bien formada, nítida, notable; “incitaría a los ojos y los oídos a una atención y una participación mayores” (p. 20).

Según Sergio Becerra en el texto *Coordenadas de espacio-tiempo* explica que: “El cine es un testimonio del patrimonio tangible, intangible y la cinematografía misma es un patrimonio de una forma de representación. Ya que el cine nos permite analizar y visualizar dentro de la ciudad o lugares sus usos, prácticas, producciones, construcciones, conformaciones, apropiaciones e identidades” (p. 202). Esto forma parte de la memoria que las personas tienen de una ciudad. Tomando nuevamente el texto de Lynch, en el que expone que existen ciudades que son más “imaginables” que otras por sus sitios emblemáticos que posiblemente hemos conocido en escritos o imágenes; “la ciudad de Venecia podría construir un ejemplo de un medio altamente imaginable. En Estados Unidos, uno siente la tentación de citar partes de Manhattan, San Francisco, Boston o, tal vez, el frente lacustre de Chicago” (p. 20), porque se trata de las características que surgen de nuestras definiciones.

Esto forma parte de la memoria colectiva de los habitantes de una ciudad, por

eso, en esta investigación se tiene que hablar de qué manera la memoria y el cine han ayudado a conservar la memoria urbana de las ciudades, además de sus relaciones simbólicas con los lugares y ciudades representadas.

Por otra parte, si nos detenemos en lo explicado anteriormente, la memoria que nos proporciona el cine es una cuestión en la que hay que extenderse, André Bazin (2001), explica que:

La memoria es la más fiel de las películas, la única que puede impresionarse a no importa qué altitud y con el único límite de la muerte. Pero ¡quién no es capaz de ver la diferencia entre el recuerdo y esta imagen objetiva que le da una eternidad concreta! (P. 30).

Hacia la imagen óptica según Deleuze

Por lo pronto, en este bloque nos ocuparemos de entender el cambio que surgió en el cine en lo que respecta a la memoria y el tiempo, y los estudios de Deleuze acerca de “las situaciones puramente ópticas”, pues de este modo, se pretende entender cuáles son las características cinematográficas para explicar que el personaje se haya convertido también en un espectador del espacio que lo rodea¹. En el ensayo *la imagen-tiempo* (1987), el filósofo francés menciona sus investigaciones para definir al Neorrealismo mediante las situaciones ópticas y sonoras, en oposición a las sensoriomotrices. Si para Bazin, el neorrealismo inventaba un nuevo tipo de imagen que llamó imagen-hecho, Deleuze explica que el Neorrealismo tiene un “plus de la realidad” formal o material (p. 11): “He aquí que, en una situación corriente o cotidiana, en el transcurrir de una serie de gestos insignificantes pero que obedecen tanto más a esquemas sensoriomotores simples, lo que ha surgido de repente es una *situación óptica pura*”. Con el propósito de explicar la imagen pura, Deleuze pone de ejemplo a la película de Rossellini, *Alemania, año cero*, en donde un niño extranjero termina muriendo a causa de lo que ve, haciendo referencia a este fenómeno del personaje que mira, que recorre, que es espectador del espacio, el gran cambio es que “no solo el espectador, sino los protagonistas impregnen medios y objetos con la mirada”, continúa:

¹ El Neorrealismo fue el movimiento que marcó esta ruptura con el cine clásico, pues el cine anterior estaba acostumbrado a mostrar al personaje sin la posibilidad de que sea un espectador más del espacio en el que se mueve.

Lo que define al Neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo. Es quizá tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo. (P. 13).

En este marco, Deleuze define la *forma de vagabundeo* (p. 14); el protagonista se detiene para observar, el espectador observa con el personaje.

Son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir, vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que debe hacer. Pero ha ganado en videncia lo que había perdido en acción o reacción: ve, hasta tal extremo que ahora el problema del espectador es ‘¿qué es lo que hay para ver en la imagen?’ (y no ya ‘¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?’). (Deleuze, 1987, pp. 360-361).

Capítulo 2: Acercamiento al Neorrealismo italiano

Historia

El neorrealismo no fue una escuela, sino un conjunto de voces, un descubrimiento de las distintas Italias hasta entonces inéditas. Sin la diversidad de esas Italias, desconocidas las unas para las otras, el neorrealismo no habría existido.
Italo Calvino.

El Neorrealismo italiano es un movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la época de posguerra, como respuesta al régimen fascista de Benito Mussolini que sufría el país desde 1922. El cine de posguerra se dispone a testimoniar a la vez que adelantar la transformación de Italia, los cineastas estaban acostumbrados a producciones que obedecían a intereses políticos y religiosos; mostrar una imagen “magnífica” del país era una de las características de los filmes de propaganda. Las películas podían ser censuradas si mostraban temas relacionados con la falta de empleo o pobreza, tampoco estaba permitida la sátira ya que se pretendía mostrar la imagen de una nación.

Es importante establecer una diferenciación entre el cine italiano y el cine neorrealista; solamente una minoría de los filmes grabados durante las dos décadas posteriores a la guerra pueden ser consideradas neorrealistas. El crítico de cine José Luis Sánchez Noriega (2002), en su libro *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* explica lo siguiente:

Aunque estas películas constituyen una mínima parte de la filmografía del director, son las más significativas de un estilo de hacer cine que se aleja del énfasis melodramático y del puro documental para ofrecer una crónica esperanzada de las miserias, el hambre y la lucha por la supervivencia en la posguerra². (P. 351).

Por lo que el llamado “Neorrealismo puro”, que abarca la inmediata posguerra, integra el periodo de 1945 a 1948. En este mismo marco, el arquitecto Alfonso González (2016), en su estudio *Mutación urbana, mutación cultural: una aproximación al imaginario de la periferia en el cine de Pasolini*, explica que el Neorrealismo italiano constituyó un auténtico mito fundacional de la cultura italiana.

² El crítico se refiere a las películas del director Roberto Rossellini, quien produjo filmes antes, durante y después de la posguerra.

“La falta de un manifiesto teórico y la heterogeneidad artística y personal de sus protagonistas, hace difícil acotar históricamente el Neorrealismo, o concluir quienes formaron, o no, parte de él” (p. 80). A pesar de la particularidad de cada uno de sus creadores, todos compartieron la voluntad de difundir posturas antifascistas.

Anteriormente, el Estado se había transformado en el dueño de una industria completa; revelado en impresión, producción, distribución y salas cinematográficas. Durante el fascismo, las películas que se proyectaban estaban divididas en géneros como los filmes caligráficos o las *comedias de teléfono blanco*³, con el propósito de transmitir un mensaje de tranquilidad a la sociedad que vivía momentos de tragedia. Según Ángel Quintana (1997), estos géneros tenían una característica en común: “forzaban una imagen optimista de la realidad” (p. 49), y estaban influenciados además por el Ministro de Educación y miembro del Consejo General Fascista, el escritor y filósofo italiano Giovanni Gentile, quien aportaba con sus teorías estéticas a la producción de películas. Quintana (1997), expone que el cine para Gentile “es parecido al sueño porque es fruto de la libre creación del sujeto que no tiene, ni quiere tener, ninguna relación con la realidad que generalmente observa el hombre práctico” (p. 178).

Para este propósito se crearon los Estudios de Cinecittá, el Centro Experimental de Cinematografía (que más adelante sería de gran importancia para el movimiento neorrealista, ya que jugó un papel imprescindible para la formación de técnicos y realizadores nuevos⁴), el ENIC y los laboratorios Luce, estableciendo “un plan orgánico de reestructuración y de potenciación del sector”, como se expone en el libro de Michele Conforti (Conforti y Massironi, 1982 como se citó en Hernández, 2014). A pesar de que el Centro Experimental fue creado para mayor difusión del cine fascista, lo cierto es que, como lo explica el escritor Patrice Hovald; “solo 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” (Hovald, 1962 como se citó en Hernández, 2014).

El cine neorrealista nace de unos directores que desean abogar en contra de las

³ Bajo el régimen de Mussolini se crearon los conocidos estudios de Cinecittà en los que se realizó, ante todo, *comedias de teléfono blanco*: historias de amor sin complejidad con finales felices.

⁴ Conocido como el “Hollywood fascista”, fue el lugar de formación de la mayoría de los directores neorrealistas; Rossellini, Antonioni, Germi, Emer, Zampa y De Santis.

ilusiones falsas creadas durante el *ventennio nero*⁵ y, de este modo mostrar lo que no se conocía mediante la pantalla grande; como la vida de los pobres, las calles oscuras, la desesperación, la espera, el hambre, y así, estimular a los italianos a reconocer el fracaso de la burguesía que no resolvió ningún problema. En palabras del director de cine Roberto Rossellini, el Neorrealismo fue "en la mayoría de los casos, una simple etiqueta. Para mí es, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación, se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral".

En definitiva, varios teóricos han expresado la complejidad que supone especificar cuándo se empezó a utilizar el término "neorrealista" para referirse a las películas italianas, y si esto sería un estilo, movimiento o escuela, sin embargo, desde los años veinte ya se venía utilizando el término para algunas literaturas rusas y alemanas. Fue en 1943 cuando el filme del cineasta italiano Luchino Visconti, *Ossessione*, fue considerado como un *nuevo cine* que podía categorizarse como neorrealista, y que sin duda terminaría de consolidarse con Rossellini y Vittorio De Sica.

En este sentido, el director Vittorio De Sica ha hablado acerca de sus películas y del Neorrealismo en una entrevista realizada por Antonio García Rayo publicada en el diario *Ya* el 19 de mayo de 1974:

En efecto, apenas terminada la guerra hago *Sciuscià*, que es, sin género de dudas, el primer filme neorrealista junto con *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini. Nosotros dos fuimos los primeros que iniciamos este estilo, este movimiento. Aunque, pensándolo bien, no se trata ni siquiera de un estilo, porque el "neorrealismo" no fue creado en torno a una mesa o en medio de una discusión. Nació en nosotros, en nuestro ánimo, en la necesidad de expresarnos de forma diversa a como nos habían obligado el fascismo y un cierto tipo de cine norteamericano. Así, de esta rebelión, digamos, nació *Sciuscià*, y poco después hice *Ladrón de bicicletas*, con lo que el neorrealismo se convirtió en algo definitivo, válido en el terreno de la expresión cinematográfica o en el del arte, naciendo una forma de espectáculo que sería posteriormente muy apreciada y que acabaría imponiéndose en todo el mundo. (García, 1974 como

⁵ Expresión utilizada generalmente por los italianos para referirse al periodo dominado por Mussolini.

se citó en Cinéfilo Bar, 2010)⁶.

El investigador francés Pierre Sorlin (1985), describe en su libro *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*, cómo al terminar la guerra, Italia atravesó un periodo dramático: “el país se encontró cortado en dos durante veinte meses”, ya que los alemanes impusieron una ocupación bárbara en el norte, y los combates causaron grandes destrucciones y gran número de víctimas (p. 221). Al respecto continúa:

El cine restituye no el estado preciso de la economía de 1945, sino la tonalidad general en que se opera la reconstrucción: hambre y frío (*El bandido*), colas interminables (*Achtung, Bandits!*), búsqueda desesperada de empleo (*Ladrón de bicicletas*). Al describir esta atmósfera de crisis, los cineastas no se contentan con hacer un balance. (P. 222).

En este punto, es necesario mencionar al escritor Cesare Zavattini, quien convenció a los directores a salir a las calles, tomar los autobuses para “robar” historias cotidianas; en su diario *Straparole (diari di cinema e di vita)* escribió: “Colocar una cámara en la calle, en una habitación, ver con insaciable paciencia, entrenarnos en la contemplación de nuestros semejantes en sus acciones elementales” (Kemp, 2017 como se citó en Fijo, 2018). Zavattini fue el principal teórico de la corriente neorrealista, además de pintor, escritor, periodista, participó en muchas películas y sus guiones forman parte de algunos filmes más importantes de la historia del cine. Colaboró en los guiones de *Ladrón de bicicletas* (1948), *Umberto D.* (1952) o *Milagro en Milán* (1951).

Las temáticas abordadas por la corriente neorrealista sin duda están atravesadas por la resistencia, la guerra y posguerra. Son protagonizadas por la clase popular, grupos que habían sido invisibilizados en el arte, marginados en una sociedad donde el poder parecía ser lo importante. Del mismo modo, desaparece la obligación de mostrar un final feliz y, se da protagonismo a dos figuras nuevas como personajes: el niño y la mujer. De esta manera, el cine italiano empieza a alejarse de la industria americana para mostrar la realidad y hacer pensar al espectador sobre el entorno en el que vivía.

⁶ Cinéfilo Bar es un espacio de comunicación y de encuentro a partir de cine, la entrevista completa en <https://cinefilobar.wordpress.com/2010/10/11/martes-1210-neorrealismo-o-los-espejos-en-el-camino-ladron-de-bicicletas-de-vittorio-de-sica/>

El Neorrealismo italiano recupera las dos grandes etapas de la posguerra y responde a lo que los intelectuales -y entre ellos los cineastas- han expresado de sus sentimientos y de sus reacciones. Sorlin (1985), describe al pesimismo neorrealista durante y después del fascismo en tres grupos sociales que él mismo ha clasificado: “El subproletariado (podría estar aquí situada *Ladrón de bicicletas* u *Ossessione*), la pequeña burguesía (*El bandido*, *El grito*), la gran burguesía cosmopolita (*Europa 51*, *Viaje en Italia*)” (p. 222).

Para Ángel Quintana (1997), en su libro *El cine italiano: 1942-1961*, los orígenes del cine moderno se encontrarán en el Neorrealismo, sin embargo, este no sería una extensa transición; “el neorrealismo no habría roto estéticamente con el cine clásico, pero sí habría sentado las bases para el desarrollo de los nuevos cines occidentales, como el *Free Cinema* británico, la *Nouvelle Vague* y el *New American Cinema*” (p. 24).

Finalización del Neorrealismo puro

Las características señaladas por el pesimismo de los filmes italianos de mitad del siglo terminan en la mayoría de los casos en el fracaso o la muerte. La industria se vio saturada por estas temáticas que muchos directores optaron por gastar, por lo que a mediados de los años cincuenta, el movimiento entró en crisis; sus hábitos empezaron a resultar caducos para una sociedad que ya se encontraba en pleno milagro económico y cuya situación política había cambiado. Sorlin (1985), señaló:

La reconstrucción es llevada a su término más rápidamente de lo que se creía; hacia 1949, la producción industrial alcanza el nivel anterior de la guerra, e Italia comienza este periodo de crecimiento que se ha llamado “el milagro”. El pesimismo cinematográfico no se atenúa, pero traduce otra “visión”: la unión de los comienzos de la guerra fría; los partidos que habían brotado de la Resistencia rompieron unos con otros, la Democracia Cristiana monopolizó todos los puestos y escogió el inmovilismo, en tanto que el Partido Comunista se encerró en una oposición sistemática. (P. 221).

En esta misma línea, el investigador Alfonso González Aguado (2016), explica que:

Las películas de finales de la década comenzaron a poner el acento en la soledad, la explotación, la dificultad, a veces insuperable de adaptarse, a una

nueva civilización, distinta y alienante. Las últimas películas neorrealistas dejaron de retratar los problemas sociales colectivos, pasando a poner el foco en la problemática interior de las realidades subjetivas. (P. 83)

El compromiso con la ética era el principal criterio del Neorrealismo, y seguía vigente, sin embargo, sus filmes empezaron a representar la crisis individual del ciudadano. Ejemplos de las últimas películas son *La strada* (1957), de Federico Fellini o *Il grido* (1957), de Michelangelo Antonioni. González Aguado escribe que estos filmes sentarían las bases del cine que marcaría una próxima década y que cuya estética sería totalmente moderna (p. 83).

Además, el movimiento fue un fracaso comercial, solamente ciertas películas fueron consideradas como exitosas. Uno de estos ejemplos es *Roma, ciudad abierta*, que logró en 1945-1946 situarse en el primer puesto de las más vistas. Otros éxitos comerciales fueron *Paisà* de Roberto Rossellini, *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica y *Arroz amargo* de Giuseppe de Santis. Al contrario, los filmes que hoy son grandes obras del Neorrealismo, por lo tanto, de la historia cinematográfica, fueron fracasos; *El limpiabotas*, *La tierra tiembla*, *Alemania, año cero*, *Umberto D* o *Bellísima*.

Durante estos años siguió ocupando los primeros lugares el cine continuista o tradicional, debido a que la legislación de posguerra se dedicó a marginar todavía más el nuevo cine italiano. En 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” (Micciche, 1982 como se citó en Hernández, 2014). De este modo, se continuaba recompensando a los filmes que más recaudaban, es decir, al cine comercial.

En 1944 se formó la “Comisión para la depuración de directores, ayudantes de dirección y escenógrafos del cine⁷”, esta depuración afectó solamente a tres directores que fueron suspendidos durante seis meses: Augusto Genina, Goffredo Alessandrini y Carmine Gallone. No obstante, ninguna de estas limitaciones acabó con el Neorrealismo, “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

⁷ Comisión destinada al análisis de ciertas formas de hacer cine, presidida por Alfredo Guarini, y en la que también participaron Luchino Visconti, Umberto Barbaro, Mario Chiari, Mario Camerini y Mario Soldati.

siempre el modo de hacer cine”, (Hernández, p. 81).

El escritor Pier Paolo Pasolini⁸ es el ejemplo de uno de los directores que rodaron películas en la terminación del neorrealismo, pues es reconocido por tratar en sus narrativas los problemas cotidianos de los ciudadanos con filmes como *Acattonne* (1961), y *Mamma Roma* (1962).

La ciudad neorrealista

La investigadora Montserrat Solano (2016), en el libro *La Cultura y la Ciudad*, en el apartado destinado para *Roma, reconocer la periferia a través del cine*, explica que, en el Neorrealismo, la mirada se centra en algo distinto, en la periferia de la ciudad (p. 439). En una entrevista que le realicé hace dos años al crítico de cine ecuatoriano Marcelo Báez, señaló que la ciudad neorrealista es un espacio de márgenes:

Para mí la ciudad transmitida en los filmes neorrealistas es una ciudad de márgenes, es una ciudad invisible que intenta ser visibilizada, es una ciudad exenta de postales turísticas, es la ciudad que no está en las guías, en los tours de las agencias de viaje. Es una ciudad de los márgenes.

En efecto, surgieron nuevos espacios cinematográficos con la aparición del Neorrealismo; barriadas inacabadas y centros destruidos alejados de la ciudad, sin embargo, la urbe neorrealista no debe ser determinada únicamente por sus periferias, puesto que los primeros filmes de este movimiento hicieron uso del centro.

En este marco, Solano escribió que “las representaciones de Roma, *la città eterna*, son tan intensas en lo material como extensas en el tiempo” (p. 439), continúa:

De la pintura de Giovanni Antonio Canal, el Canaletto o Giovanni P. Pannini a la de Giorgio de Chirico. De la literatura, en diarios, de Johann W. von Goethe o Stendhal a la de Javier Reverte. De los mapas de Giambattista Nolli a los de Jazzberry Blue. De los grabados de Giovanni B. Piranesi a los dibujos de Louis I. Kahn. De las fotografías de Gabrielle Basilico a las de Luigi Ghirri. De películas de la época antigua a recientes documentales. Imágenes urbanas, todas, que codifican realidades, que persiguen bellezas, y que nos muestran aspectos sociales, culturales, estéticos o simbólicos de diferentes épocas de la ciudad. (P. 439).

⁸ Sobre la estética del director Pier Pasolini profundiza este trabajo en el capítulo de los conceptos de centro y periferia, pues la visión del cineasta es importante para entender este recurso.

El espacio en la corriente neorrealista es particular, precisamente por ello marcó una ruptura importante, su narrativa que deviene en territorios devastados responde a los límites que suponía realizar una producción elaborada en aquella época, sin embargo, la intención de los directores por mostrar esta realidad no hay que pasar por alto. Ahora bien, me parece conveniente complementar con la exposición de ciertos inconformismos por parte de otros directores acerca del movimiento: Luis Buñuel, en una conferencia publicada por primera vez en la revista Universidad de México, explica que el Neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, y asegura que nada más, lo caracteriza como un cine incompleto:

Los más admirable de lo fantástico -ha dicho André Breton- es que lo fantástico no existe, todo es real. Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cuál podrá ser despedida de casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle. (Buñuel, 1958).

Y es que precisamente en esta literalidad por mostrar el espacio tal cual, es que es posible comunicar sin vacilaciones, el objeto de estudio es el espacio, principalmente en el movimiento neorrealista porque es el que se acercó más a esta propuesta de trabajo.

Surgimiento de nuevos espacios cinematográficos-periferias

“Al hombre que cabalga largamente por tierras agrestes le asalta el deseo de una ciudad”

Históricamente la década de 1880 es conocida como la de la *febbre edilizia*, debido a que la construcción se reconocería como el principal empuje económico de Roma a partir del nacimiento del nuevo status quo. El Estado estuvo interesado en fomentar la demanda de vivienda nueva y edificios administrativos, lo que activó el sector de la construcción. El investigador Alfonso González Aguado (2016), en su tesis *Mutación urbana, mutación cultural: Una aproximación al imaginario de la periferia en el cine de Pasolini*, explica que “eran tiempos en los que se entendía que la introducción de una clase proletaria en la ciudad conduciría de forma natural al surgimiento de movimientos políticos radicales” (p. 90). Durante esos tiempos se llevó a cabo la construcción de los principales edificios para la nueva capitalidad, como los nuevos ejes urbanos de *Via Cavour* o *Via Nazionale*, o como la estación ferroviaria de *Termini* o la ópera.

Ahora bien, es importante también profundizar en el surgimiento y desarrollo de las *borgate*, González Aguado explica que el término *borgata* tiene difícil traducción al castellano, siendo “barriada” la más aproximada, puesto que, en definitiva, sería un término despreciativo de *borgo*, barrio en italiano; sin embargo, *borgata* en italiano tiene un sentido más polisémico, y su uso es mucho más frecuente (p. 92). Las *borgate* aparecieron a finales del XIX, en conjunto con la periferia urbana, que sería un espacio (en la miseria) de urbanismo informal, donde iban los inmigrantes meridionales como las clases populares que fueron expulsadas del centro histórico. Acerca del surgimiento de las *borgate*, el arquitecto Colella (2019), explica que:

Una mala urbanística es la del Plano de 1931, realizado por la comisión instituida en 1930 por el gobernador Boncompagni Ludovisi, cuando para realizar los “esplendores imperiales” requeridos por Mussolini, se realizaron las grandes demoliciones, que ya a partir de 1926. La gente que habitaba las áreas de las ciudades interesadas por estas operaciones monumentales fue desplazada hacia las nuevas *borgate*, los nuevos barrios queridos por el *Duce* en las extremas periferias de la capital. (P. 44).

De este modo, mientras que la vieja nobleza se adaptaba a los tiempos y hacía fortuna con la venta de terrenos, miles de inmigrantes rurales llegaban a la capital buscando trabajo en el sector inmobiliario. González Aguado (2016), también explica

acerca de los primeros *sventramenti*⁹, que se transformaron en la herramienta primordial de reforma urbanística de Roma hasta la terminación del fascismo, de modo que causó el desalojo de muchas familias que vivían en el centro histórico, esto, aún tiene gran importancia en el imaginario urbano romano, según González Aguado (p. 91).

Es imprescindible traer a este apartado el origen de las *borgate rapidissime*; que si bien, fueron construidas por el régimen fascista para ubicar a los desalojados del centro histórico, se caracterizaban por una construcción exageradamente precaria¹⁰. Una de las características principales era la falta de sanitarios individuales y agua corriente, lo que causaba graves problemas de insalubridad y en muchas ocasiones, brotes de malaria. También estas zonas fueron colocadas alejadas de la ciudad, lo que complicaba que sus habitantes puedan hacer uso del transporte público. González Aguado (2016), señala lo siguiente respecto a los que vivían en estas barriadas: “esto convertía a los habitantes de las *rapidissime* en auténticos deportados, ciudadanos desterrados de la realidad urbana en la que, durante generaciones, habían vivido sus antepasados” (p. 95).

En 1961 se empezaría a desmontar las *borgate rapidissime* debido a los casi dos millones de habitantes que alcanzó Roma, y se desarrolló un plan con el objetivo de acabar con el fenómeno del barraquismo. De este modo, “las *borgate rapidissime* fueron la última expresión de esta forma de entender a la ciudad, después de la guerra serían vistas como una de las mayores vergüenzas del fascismo” (González Aguado, p. 97).

Espacio cualquiera, una propuesta de Gilles Deleuze

Con la multitud de ramificaciones y tanto por la complejidad del tema, el trabajo ha ido adquiriendo una dispersión, las preguntas que se hizo Jorge Gorostiza en su texto acerca de Cine y Arquitectura, me las hice yo en el transcurso de esta investigación; ¿Qué lenguaje común tienen, o qué une a un arquitecto y a un director de cine? La otra pregunta que se volvió preocupación iba en relación a tener que incluir conceptos arquitectónicos para analizar el espacio cinematográfico de la manera que

⁹ Las grandes operaciones de derribo y liberación del espacio urbano.

¹⁰ Se denominaron de este modo debido al poco tiempo en el que fueron construidas, de ahí que muchas de estas barriadas hayan quedado inacabadas.

este ejercicio me insiste. Gorostiza (2018), concluye: “Parece que el punto de unión entre el cine y la arquitectura como disciplina debe ser el espacio” (p. 6). Así, algunos de los conceptos utilizados en este apartado han sido tomados del estudio del arquitecto Federico Colella combinados con la teoría de Deleuze que más adelante enlistaré y desarrollaré.

Observando las vertientes iconográficas del paisaje urbano en la ciudad, los centros representados en los filmes se alteran, ya que como explica Sorlin (1998); “los directores tomaron conciencia del florecimiento de las zonas urbanas e intentaron expresar, cinematográficamente, las complejas relaciones que existían entre los viejos centros y las nuevas periferias” (p. 150). Los nuevos espacios que se pueden llamar “periferias” tanto como suburbios, pertenecen a las barriadas, y que generalmente están ubicadas lejos del centro de la ciudad.

Las periferias aparecen en espacios que pueden ser irreconocibles, son éstos los que nos muestran nuevos lugares ya que, -retomando la teoría de Deleuze- es la capacidad de sus protagonistas de detenerse para observar “desde afuera” la escena y el contexto. Es sugerente, por lo tanto, agregar y usar el término *espacio cualquiera* propuesto por el filósofo francés en sus estudios sobre cine (1984):

Un espacio cualquiera no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los *raccords* pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. (PP. 160-161).

De acuerdo con Deleuze, el *espacio cualquiera* es una herramienta que pasa por alto la dimensión espacial y la espiritual, de esta manera permite conexiones a través del montaje. El cine de posguerra ofrece una infinidad de *espacios cualesquiera* a causa de las condiciones de la época. Podemos identificar, entonces, que en este análisis de los procedimientos de construcción de *espacios cualesquiera* se abre una posibilidad nueva, una opción para el espíritu. No es, por lo tanto, un espacio determinado, sino un espacio cualquiera distinguido con la fuerza del espíritu. Dice Deleuze: “Sin movernos de sitio, hemos pasado de un espacio al otro, del espacio físico al espacio espiritual que nos restituye una física (o una metafísica)” (p. 170).

En el desarrollo del capítulo de la *imagen-afección* (1984), la teoría de los *espacios cualesquiera*, Deleuze pone el ejemplo de Pabst¹¹; el asesinato de Lulu, el brillo de la luz sobre el cuchillo, el cuchillo y su filo, el tenor de Jack, el “enternecimiento” de Lulu, explica que el cineasta retira de relatos y personajes un orden de acontecimientos puros, de cualidades puras separadas de los estados de los cuerpos. Los aísla adjudicándoles un espacio propio, ajeno a las orientaciones y conexiones de la historia, y en general ajeno al modo en que construimos el espacio ordinario de nuestras percepciones orientadas y de nuestros desplazamientos intencionales (p. 202). Se refiere entonces a espacios que han perdido características del espacio orientado por nuestras voluntades. Estos mismos ejemplos mencionados en las líneas anteriores también funcionan para mostrar la construcción de los *espacios cualesquiera* de la imagen-afección, y la de las situaciones ópticas sonoras puras del espacio-tiempo.

Según Colella (2019), el territorio urbano y extraurbano durante la posguerra, al mismo tiempo que la crisis de imagen-acción, determinan una multiplicación de estos espacios cualesquiera y de espacios desconectados, vaciados e indefinidos (p. 98). En este mismo marco, Deleuze (1984), también escribió acerca del cine de la posguerra:

La primera (influencia), independiente del cine era la situación de la posguerra, con sus ciudades demolidas o en reconstrucción, sus terrenos baldíos, sus barrios de chabolas, e incluso allí donde la guerra no había llegado, sus tejidos urbanos “des-diferenciados”, sus vastas zonas desafectadas, docks, depósitos, cúmulos de viguetas y de chatarra. (...) Los personajes se encontraban cada vez menos en situación sensorio motrices “motivantes”, más bien se hallaban en un estado de paseo, vagabundeo o errar que definía *situaciones ópticas y sonoras puras*. La imagen-acción tendía entonces a estallar, mientras que los lugares determinados se difuminaban dejando emerger unos espacios cualesquiera en los que se desplegaban los afectos modernos del miedo, despreocupación, pero también de frescura, velocidad extrema y espera interminable. (PP. 174-175).

Principalmente, el concepto de *vagabundear* se lo ubica en películas

¹¹ Deleuze se refiere a la adaptación de *La caja de pandora*, película muda alemana estrenada en 1929, por Georg Wilhelm Pabst, director de cine austríaco reconocido como una de las figuras más importantes del primer cine alemán. Lulú es el personaje principal del filme, la trama está basada en las novelas de Frank Wedekind.

posteriores a las pioneras de la corriente neorrealista, que fueron grabadas en periferias únicamente, y que el personaje no tiene un hogar al cual regresar. Sorlin (1998), siguiendo esta idea, señala que “El tándem centro/periferia es más común durante la década de los cincuenta, mientras que los suburbios se presentaron más durante los sesenta” (p. 38). Asimismo, sugiere el concepto de *la borrosa imagen de la ciudad* que se inscribió tras *El techo* (1955), de Vittorio De Sica. Estos espacios se mostraban como un “descentramiento” del imaginario de las ciudades, debido a que se empezaban a enfocar cada vez más en las periferias urbanas. “Se trata de un fenómeno de escala europea que marca un cambio en la percepción de la imagen de ciudad”, así lo expresó Colella (2019), en su tesis sobre la ciudad neorrealista (p. 52).

Barrios anónimos que contienen edificios recién construidos de muchos pisos se inscriben en la categoría de *imagen borrosa de la ciudad*, debido a que resulta complejo reconocer un sitio con precisión. Estos *suburbios* pueden contener espacios sin identificar, transportes que se cruzan en nuestro campo visual, vastas zonas, casas desordenadas que desde luego pertenecen a una ciudad, pero también atribuyen a la dispersión de elementos urbanos, más que un lugar definido. Este conjunto de características evita que el espectador destaque con precisión un lugar reconocible.

Continuando con esta noción, Sorlin (1985), en su libro *Sociología del Cine*, describe a los espacios de las películas neorrealista de la siguiente manera:

Detalles pronto escamoteados; aún nada que fije la mirada, es posible volverse, habituarse al lugar, tomar una posición de espera, se llena este paso al vacío (...) un horizonte vago, una ausencia de horizonte que hace resaltar, netos, bien recortados, los objetos o los lugares. Signos, semas reducidos, por los cuales el reconocimiento actúa de lleno, sin necesidad de pasar por una formulación; estoy frente a un camión, a una calle, una playa. Las indicaciones son lo bastante precisas para que se reaccione automáticamente, lo bastante vagas para que se no surja el problema de la identificación nominal (¿qué calle? ¿Qué camión?). (PP. 241-242).

Agregando a lo anterior, hay una relación además con las distancias que deben recorrer los personajes para llegar de sus casas (periferia) al centro, a este problema Federico Colella (2019), le llama *nomadismo*, y que, además, se relaciona con la noción propuesta por Deleuze de *un personaje que vagabundea*:

Aplicado a la condición de no tener un hogar que presupone el vivir entre el vagabundeo y la búsqueda de lugares provisionales para el descanso. Esta condición puede ser provisional, debido por ejemplo a la excesiva distancia de la propia casa y a la incapacidad psicológica de un regreso antes de haber solucionado un problema. (Colella, p. 116).

Acercarse al concepto de la periferia romana sin mencionar a Pier Pasolini es injusto, pues el escritor, en los años 60 había hecho de estos márgenes su lugar seguro. En 1951, Pasolini se había mudado a una borgata. Poco tiempo después se trasladó a un apartamento también situado en un barrio periférico, a pocos metros de una cárcel. El poeta le escribió una carta a su amiga Silvana Mauri, en cuyas líneas logramos entender hacia dónde va la estética *pasoliniana* de la periferia:

Roma me ha hecho hacerme lo suficiente pagano como para no creer en la validez de ciertos escrúpulos, típicamente septentrionales y que en este clima no tienen sentido. [...] Hace dos o tres años que vivo en un mundo con sabor distinto. Cuerpo extraño y por tanto propio de este mundo, me voy adaptando, tomando consciencia lentamente. Entre ibseniano y pascoliano (para entendernos...) aquí vivo una vida hecha de puro músculo, invertida como un guante, donde todo es obvio como una de esas canciones que antes detestaba, totalmente despojada de sentimentalismos, entre cuerpos humanos casi mecánicos de tan sensuales; donde no se conoce ninguna de las normas cristianas, como el perdón, la bondad... Aquí el egoísmo se presenta en formas lícitas, viriles. [...] En el mundo septentrional donde crecí, había siempre, o a mí me lo parecía, en las relaciones entre individuo e individuo, la sombra de una piedad que tomaba forma de timidez, de respeto, de angustia, de tránsito afectuoso, etc. Para comprometerse en una relación de amor bastaba un gesto, una palabra. Se anteponía el interés por lo íntimo, por esa bondad o maldad que hay dentro de nosotros; no tanto como un equilibrio buscado entre persona y persona, sino como un impulso recíproco. Aquí en cambio, entre esta gente más bien entregada a la sinrazón, a la pasión, las relaciones están siempre claramente definidas, basadas en hechos más concretos: desde el propio cuerpo, hasta la posición social... Roma, rodeada de este infierno de borgate, está estupenda estos días. Es necesario este calor físico, así sin adornos, para templar sus excesos, desnudarla y mostrarla en sus formas más elevadas.

(Naldini, 1994 como se citó en González Aguado, 2016). (Traducción del original en italiano).

Para Pasolini, vivir en Roma y ser partícipe de lo que ocurría en la periferia, suponía un mundo extraño: “entre esa gente más bien entregada a la sinrazón, a la pasión” había encontrado su lugar¹². En 1950, el escritor italiano encontraría a Roma como una capital rodeada de barracas y edificios en construcción y un proyecto de vivienda pública por iniciar. Para González Aguado (2016), “las borgate se habrían de convertir en el lugar fetiche del poeta, ciudad marginal que le indignaría y fascinaría a partes iguales” (p. 97).

La ciudad como marca: De metrópoli a ciudad, el caso de Roma

Este capítulo busca analizar cómo un mismo filme puede tener aceptación en un país y rechazo en otro. Al mismo tiempo, la presión que vivieron algunos directores debido al tipo de películas que debían rodar por intereses políticos o religiosos, o por el simple hecho de seguir lo que se estaba acostumbrado a mostrar en la pantalla grande. Así pues, sirve también analizar a la ciudad turística como forma de comunicación y marketing. Siguiendo la teoría de Ferro (2008), explica que los directores de ese tiempo se veían presionados debido a que al “poder” no le convenía mostrar una ciudad destruida ya que apartaba a los extranjeros (p. 70).

Nos interesa entender a la ciudad cinematográfica y sus cambios a través del tiempo, por lo tanto, la travesía desde metrópoli hasta un espacio más cercano a la realidad; se conoce que Roma ha sido la ciudad que más se ha representado en el cine, desde una ciudad maquillada y esplendorosa hasta llegar a reconocerse como un espacio homogéneo, lastimada por la guerra, saturada de códigos y símbolos. Además, es una de las ciudades más atractivas para las artes, es de conocimiento de todos que diversos escritores, pintores, arquitectos, músicos, fotógrafos o cineastas han potenciado su imagen sublime a través de sus obras.

Pierre Sorlin (2001), en el texto *Cine y ciudad; una relación inquietante*, profundiza sobre la problemática que suponía la insistencia por mostrar características que se asemejaban más a la de una metrópoli y que al transcurrir el tiempo, los directores encontraron necesario acercarse a la noción de ciudad con el objetivo de

¹² Pier Paolo Pasolini sería uno de los últimos testigos de la tragedia de las *borgate rapidissime*, escogería una de las últimas sin derribar como escenario para *Accattone*.

mostrar la realidad (p. 22). Las metrópolis disponen de muchas de las cualidades funcionales de las ciudades, pero son diferentes; nuestra noción de metrópoli no equivale a nuestra idea de ciudad. En otras palabras, la metrópoli es solamente una parte del imaginario de ciudad y contiene esas características “bellas” que fácilmente podrían atraer a cualquier persona, en tanto que la ciudad lo contiene todo.

De este modo, el cine nos aproxima a las ciudades influyendo en nuestra percepción de cada una de ellas; una urbe tiene vías, monumentos, barrios y personas, que nos posibilitan a elaborar nociones generales como, por ejemplo: una ciudad devastada, una ciudad comercial o una urbe tranquila, y así clasificarlas de forma general. El concepto de metrópoli no pasa desapercibido.

García Gómez y Pavés (2014), en su libro *Ciudades de cine*, señalan que los monumentos de una ciudad se convirtieron en sus elementos más reconocibles, es decir, en su imagen de marca (p. 101). Esto quiere decir que, con solo mostrar imágenes de lugares emblemáticos, los espectadores reconocían si se trataba de Roma, París, Río de Janeiro, etc. Valeriano Durán Manso (2018), en su estudio *La ciudad de Roma como imagen de marca en el cine: presencia y evolución en Vacaciones en Roma, La Dolce Vita y La Gran Belleza*, explica que:

El caso de Roma, que, con el Coliseo, la Fontana de Trevi, la Piazza di Spagna, el Foro, el Vaticano o la Piazza Navona, entre otros, se erige como una de las capitales más reconocibles en cualquier rincón del mundo. Como la representación fílmica de las ciudades depende de la cinematografía, el productor, el director, el movimiento artístico al que pertenece el filme en cuestión, o incluso al género narrativo en el que se enmarca, en Roma confluyen dos visiones potentes y complementarias: la foránea, procedente en buena medida de Hollywood y con un acusado carácter turístico, y la italiana, mucho más crítica y centrada en retratar la relación entre el espacio urbano y la sociedad. (P. 550).

Antes del filme que dio a conocer al director Roberto Rossellini, los directores preferían películas de espectáculo con grandes producciones, escenarios elaborados y maquillados, e historias de distracción y diversión. Sin embargo, la acogida de esta nueva estética implicó el desconocimiento de una ciudad que pasaría desapercibida para los italianos. Respecto a esta noción, Pierre Sorlin (1985), escribió:

Obligados durante el fascismo a presentar una imagen sistemáticamente gloriosa de Italia, como casi todos los intelectuales tuvieron la sensación de

ahogarse en la mentira; desean defender la opinión contraria de las ilusiones mantenidas durante el *ventennio nero*, al mostrar la vida de los medios pobres, los alojamientos insalubres, las calles sin luz, la espera, la desesperación, y así quieren obligar a los italianos a reconocer el fracaso de la burguesía que no supo resolver ningún problema importante. (PP. 220-221).

Roma y su extenso patrimonio en conjunto con su milenaria cultura han logrado que se represente de distintas formas en el cine y, retomando lo escrito en los párrafos anteriores, las formas más representadas han sido, sin duda, la italiana y la norteamericana. Durán Manso (2018), señala que “aunque Roma ha tenido una presencia muy relevante en la historia del cine, los géneros donde ha tenido un mayor protagonismo han sido el *peplum*, desde el mudo; la comedia, incluida su vertiente crítica, y el drama, especialmente durante el Neorrealismo” (p. 550). Sorlin, en este sentido, señala que:

En este conjunto, el subsector italiano ocupa un lugar notable, no porque produzca las mejores películas, sino porque la importancia de su producción y la variedad de sus orientaciones permite captar las tendencias, los cambios que se han vuelto imperceptibles en otros subsectores, donde el filme no aparece ya más que como una distracción de segundo orden, reservada a un público limitado. El subsector italiano floreció en la intersección de tres mercados: el norteamericano, de hecho, el mercado internacional, que demanda productos entregados a precios relativamente bajos, distribuidor de esos mismos productos por el canal de las cadenas de televisión. (P. 79).

En definitiva, los directores de cine estaban sometidos a unas presiones demasiadas claras para que continuaran filmando géneros comprobados o empezaran a copiar de Hollywood; según Sorlin (1985), “les era indispensable apartarse, tratar de colocarse en un mercado nacional bloqueado y en pleno auge, en mercados extranjeros sometidos a múltiples solicitudes” (p. 240).

Principalmente estas presiones eran ocasionadas por cómo se veían ciertas zonas de la ciudad, lo que se volvería intolerable para el régimen fascista. El centro histórico en este punto ya se encontraba poblado por los inmigrantes entregando una imagen “miserable” de la capital. González Aguado (2016), explica lo decidido por Mussolini para mejorar este espacio:

No tanto por el drama social que significaban, sino porque tener a los miserables a la vista no casaba con los ideales de orden, poder y belleza que

habían de imperar en el espacio urbano fascista, destinado a desplegar la arquitectura más espléndida, los monumentos a la patria y las marchas militares. La predilección fascista por lo visual exigía que las barriadas *dentro le mura* fueran inmediatamente derribadas. Además, Mussolini, que se servía del mito del Imperio Romano para legitimar su creciente autoritarismo, creía necesario «liberar» las ruinas imperiales de la arquitectura posterior en la que habían sido enterradas, como en el caso de los Foros o la Colina capitolina. (P. 93).

Ahora bien, después de los años de la guerra y del fascismo, el cine tuvo un papel primordial en la reconstrucción de la cultura italiana de los años cincuenta, y desde luego Roma se había transformado en la principal muestra del Neorrealismo. Desde el fin de la segunda Guerra Mundial, algunas películas como *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini, tienen éxito en los cines norteamericanos o europeos. Sorlin (1985), explica que los cineastas estaban filmando tanto para un público italiano y a la vez internacional; “la transformación es importante; en la entre guerra, casi no habían filmado más que para la península, y el campo de la clientela no era, a sus ojos, sino una parte del campo internacional” (p. 236).

Lo que sucede en este caso, es un fenómeno conocido como “el tiempo de ilusiones”, utilizado más bien para el cine francés, que consistía en ya no querer ver lo que estaba ocurriendo, por lo tanto, los espectadores acudían a un cine de entretenimiento, los italianos, tan cercanos a esa realidad, no recibían esas imágenes con agrado, sino con rechazo. El editorialista colaboracionista de *Ciné Mondial*¹³ (1944), elude a este fenómeno con la siguiente cita: “El cine ha fallado en su misión de mantenerse; desde hace cuatro años, fuera de la vida”, a propósito del cine de *Francia de Vichy*¹⁴ de esa época, que trataba de alejarse de lo real por todos los lados. Ferro (2008), lo denomina como “un tiempo de ilusiones”, cuando ya nadie quería ver lo que estaba viviendo (p.79).

Cuando Sorlin (1998), escribe acerca de los fracasos del Neorrealismo se refiere a la iglesia y al poder: “Los ataques para *Roma, ciudad abierta*, de parte de la iglesia, con fama de “peligrosa para los niños” (p. 5). Pero, la iglesia contaba con el

¹³ Revista francesa que publicaba semanalmente en el período de 1941 a 1944.

¹⁴ Así se conoce al régimen político establecido por Philippe Pétain en parte del territorio de Francia, tras la firma del armisticio con la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial.

apoyo del gobierno. “La democracia cristiana poseía mayoría absoluta en el Senado, controlaba los ministerios, y ayudaba únicamente a las películas que le convenían, gracias a una ley de ayuda al cine que solo era una actualización de la legislación fascista” (p. 5).

Pues el único problema no era en el país, sino lo que pasaría en el extranjero. La única toma de posición clara respecto a las intervenciones por parte de miembros del gobierno para expresar su inconformidad con el Neorrealismo, según el teórico francés:

Fue la del subsecretario de Estado, Giulio Andreotti, que, en febrero de 1952, un poco tarde, atacó a *Umberto D.*: “Si en el mundo acaban por creer equivocadamente que la Italia de *Umberto D.* es la Italia de mediados del siglo XX, De Sica habrá prestado un servicio muy malo a su patria. Pedimos a De Sica que enfoque sus películas con un optimismo sano y constructivo, que ayude a progresar a la humanidad”. Queda más que claro el sentido de la petición: ¿qué van a pensar de nosotros en el extranjero? (PP. 5-6).

Pero por qué no se hizo este mismo llamado antes de 1952, con *Roma, ciudad abierta*. La película de Rossellini había emocionado a muchos americanos y había contribuido a modificar la idea desfavorable que tenían de Italia: y, también, “porque hasta aquella fecha las películas neorrealistas se habían vendido muy bien en los mercados exteriores y fueron las únicas en ingresar divisas” (p. 6).

Aspectos técnicos del espacio neorrealista

El movimiento neorrealista marcó un antes y un después gracias a la distinción de sus propuestas narrativas, sin embargo, estas nuevas historias vinieron acompañadas de una estética que respondían a las limitaciones presupuestales para grabar en estudios debido a la crisis que atravesaba Italia.

André Bazin (1990), en su libro *¿Qué es el cine?*, en el capítulo *Neorrealismo italiano*, propone una estética de rechazo a todo artificio de la puesta en escena en los filmes neorrealistas, las películas pioneras del movimiento como *Roma, ciudad abierta*, no mostraban escenas en estudio, el escenario eran las calles: el relato se orientaba en el sentido más rechazable de la historia italiana; un cierto miserabilismo y la búsqueda incesante del detalle sucio, la realidad (p. 329). Por otra parte, el crítico Ángel Quintana (1997), resalta *la estética de la implicación*:

Se caracteriza por la progresiva ruptura con los métodos tradicionales de planificación y de grabación en estudios (p. 200). Se trata, en definitiva, de un tipo de realización novedosa para la época, donde se emplean una serie de estrategias que permiten situarse más cerca de la realidad.

La *estética de la implicación* permitirá determinar algunas categorías que caracterizan a la ciudad neorrealista. El historiador y crítico de cine Bill Nichols (1997), en su libro *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, determina que el Neorrealismo aceptó el reto de organizar su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no solo en lo tocante a temas y tipos de personajes, sino también en la propia organización de la imagen, la escena y la historia (p. 219). Por lo tanto, a partir de esta organización, se determinarán (únicamente pensando en la localidad) las características de esta primera y amplia categoría; la puesta en escena.

Búsqueda de escenarios verdaderos: En un estudio llamado *Pensando el cine: la fantasía neorrealista*, por los autores Marcel Capato, Emilio Herrera, Fernando Mogollón y Pablo García (2009), en donde se cita la introducción del libro *El cine revelado* (a partir de escritos, recopilaciones de Roberto Rossellini, 1965) de Alain Bergala (2000), se propone el término “ablación”; la preocupación del Neorrealismo por la literalidad de las cosas. Rossellini plantea que la realidad ofrecida será la más literal y menos elaborada, siendo entonces necesario mostrar las cosas tal como son - en su devenir-, el sentido verdadero (p. 82). Además, como este movimiento se enfrentó a una sociedad en ruinas, en la que no había estudios, decorados, ni ningún medio que permitiera reconstruir en la pantalla esta realidad, la única opción de los directores era mostrarla tal cual era, con su caos y deterioro. André Bazin (1990), en el capítulo *Ladrón de bicicletas de Vittorio De Sica*, explica que el director insistía en buscar decorados verdaderos, con la finalidad de situar a la historia en el acontecimiento político - social (por las circunstancias de la época), y que esta, no se podía explicar desde otro punto que no sea el de la ciudad (p. 333).

Iluminación: Ángel Quintana (1997), explica que una de las características técnicas peculiares del cine Neorrealista es el empleo de luz natural en algunas escenas, hecho que obedecía a limitaciones presupuestales (p. 223). Los directores neorrealistas no realizaban una planificación sobre la luz que utilizarían para sus filmes, se trataba de filmar en la localidad como esta se mostrara. Jacques Chevallier y Max Egly (1963), en el libro *Nuevas perspectivas sobre el cine*, explican que los grandes realizadores

refuerzan los efectos dramáticos del filme ayudándose de la luz, o de la iluminación. Estos efectos de iluminación no son realistas (incluso en algunas películas consideradas como tal): fuentes de luz múltiple y reflectores en plena naturaleza (p. 102). Según Quintana (1997), la característica del Neorrealismo de filmar en espacios naturales, al igual que las difíciles posibilidades técnicas y de edición, generan una cierta limitación de la visibilidad, ya que algunas imágenes se tornan muy oscuras o muy luminosas, algo sucias (p. 104). Se puede decir entonces que la iluminación no planeada hace que la película genere una sensación de realidad y una vivencia de misterio. Un ejemplo se puede evidenciar en algunas escenas de *Roma, ciudad abierta*, en la que la baja intensidad de luz se convierte en una especie de refugio al poder de los alemanes. De esta manera, el cine neorrealista genera incertidumbre, exige una observación cuidadosa y sorprende al espectador.

Los acontecimientos tenían lugar en exteriores, fuera de los límites de unos estudios; la áspera iluminación de contraste provenía de lo que estuviera disponible en la escena, sustituyendo las tonalidades esculpidas por las iluminaciones de tres puntos y de halo, todas ellas minuciosamente equilibradas, colocadas y difuminadas; las tramas dejaban muchas cosas sin explicar o lo hacían de forma tácita; los sucesos adquirían una cualidad lacónica. (Nichols, 1997, p. 220).

Planos: El cineasta francés Alain Bergala (2000), en el libro *El cine revelado*, expone que la consideración del plano como algo más que un elemento decorativo es una cuestión nuclear en el planteamiento rosselliano del Neorrealismo:

¡Planos bonitos no! Es algo que me pone enfermo –subraya Roberto Rossellini–. Porque una película debe estar bien dirigida, es lo mínimo que se puede esperar de un hombre del cine, pero un plano no solo tiene que ser bonito. (Bergala, 2000, p. 42)

Quintana (1997), menciona que hay que tener en cuenta que Rossellini nunca aspiró a la perfección técnica en la realización de sus películas, donde siempre hubo lugar para el cambio de última hora e incluso para la improvisación, entonces no resulta extraño que en su cine se relegara la ornamentación visual a un segundo plano, algo que él mismo denominó como la búsqueda de un estilo cada vez más “desdramatizado” (p. 120). Por ejemplo: la muerte de Pina (personaje de *Roma, ciudad abierta*) en la mitad del metraje del filme, es un acontecimiento rodado sin adornos, de una forma ruda y totalmente imprevista. En la “despreocupación” de este plano, sin embargo, está

toda la belleza y la poesía del cine de Rossellini.

La importancia de los no actores con relación a su entorno; la ciudad: André Bazin (1990), escribe acerca de los intérpretes del filme *Ladrón de bicicletas*; que ni uno solo tenía experiencia en cine o teatro: el obrero sale de la casa Breda, el niño ha sido descubierto en la calle, y la mujer es una periodista, se había creado una ruptura con la idea de “los actores estrellas” (p. 329). Por otra parte, Ángel Quintana (1997), expone que como rechazo de cualquier tipo de fingimiento, no es extraño que la selección de actores “no actores” fuera siempre una labor que Rossellini siguió muy de cerca (p. 25). Su verdadera obsesión fue que los actores nunca lo parecieran, esto es que se comportaran como gente corriente, que no actuaran, sino que vivieran, haciendo sus gestos usuales, Rossellini explica lo siguiente, citado por Quintana:

Escojo a los actores únicamente por su físico. Se puede elegir de entre la gente de la calle. Prefiero los actores no profesionales porque llegan sin ideas preconcebidas. Veo a un hombre en la vida cotidiana y lo fijo en mi memoria. Cuando se encuentra delante de la cámara está absolutamente perdido y quiere interpretar. Mi trabajo consiste en devolverlo a su propia esencia, reconstruirlo, procurar que vuelva a sus gestos habituales. (P. 26).

Los actores empíricos neorrealistas pertenecían al mismo lugar donde sería grabada la escena, y sus interacciones con el espacio (ya reconocido) dotarían de realismo a las tomas. Roberto Rossellini argumenta en una entrevista concedida en julio de 1954, que ya no hay cabida en la corriente neorrealista para las estrellas, se necesitan personas que narren sus vivencias y que, por lo tanto, se interpreten a ellos mismos:

Rechazo el actor porque debo prepararle sus frases con antelación. Puesto que trato de conseguir algo absolutamente sincero, absolutamente verdadero, procuro prescindir de un trabajo de preparación demasiado cuidadoso. Cojo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia y, como no se trata de un actor, sino de un aficionado, lo estudio a fondo, me apropio de él, lo reconstruyo, y utilizo sus aptitudes musculares, sus tics, para convertirlo en un personaje. Así el personaje que yo había imaginado podría cambiar por el camino, pero será para llegar al mismo objetivo. Pero esto no significa que abandone mi idea primera y llegue a una cosa diferente; si fuera así, no habría hecho nada. (Bollo 1974:106).

Estilo documental: Las películas neorrealistas mezclaron el ojo observador del documental con las estrategias de la ficción. Bill Nichols (1997), explica que el tiempo y el espacio de la experiencia vivida en esos tiempos, lograron apartarse del espectáculo y el clamor, el estilo documental tenía una misión social que el Neorrealismo logró plasmar como forma de representación histórica responsable (p. 229). Además, explica que las intensas conexiones causales del cine de Hollywood que motivaban por ejemplo las frases de diálogo, cada mirada fuera del encuadre, cada movimiento de cámara y corte, se vinieron abajo con este nuevo estilo documental (p. 230). En este sentido, propone también que las yuxtaposiciones extrañas, las técnicas expresionistas, las suaves continuidades de la narrativa clásica y el realismo psicológico, disminuyen para dejar momentos desnudos, unidos por esa cualidad improvisada, de “véalo usted mismo”, de los documentales, a merced de unos acontecimientos que no se pueden controlar directamente:

Hay en ello un arte de la naturalidad, del rechazo a hacer de la imagen algo más de lo que hay ahí, y una tentativa de dejar que unos rostros, gestos y entornos -cuantos menos y más sencillos mejor- digan lo que tengan que decir y después sigan adelante. (P. 221).

Por último, es importante señalar que las aportaciones de Rossellini causaron un cambio significativo en las formas de la cinematografía, de acuerdo con el autor Peter Bondanella, “este fenómeno estético debe considerarse fruto de la capacidad creativa de un director de cine por entonces prácticamente desconocido llamado Roberto Rossellini” (Bondanella, 1993 como se citó en Noguera 2013).

Capítulo 3: El cine; una representación de la realidad

Algunos teóricos sobre cine y realidad

Basta reflexionar para comprender que si lo que se muestra en la pantalla tuviera que ser verdadero y hubiera sido efectivamente realizado delante de la cámara, la película dejaría de existir, porque instantáneamente dejaría de ser un mito.

André Bazin

Se empezó a reflexionar acerca del realismo a partir de otras artes, muchos teóricos exponían ya sus ideas en atención a la literatura, sin embargo, repensar al cine y a la realidad se da inmediato después de la Segunda Guerra Mundial, cuando, en una crisis de valores a consecuencia de la guerra, se intentó, de la mano de André Bazin y Siegfried Kracauer¹⁵, volver al realismo con el fin de confrontar al público con la realidad del momento. Para los tiempos en donde Alemania estaba en plena guerra, el cine fue percibido de modos diferentes y utilizado con propósitos en razón al desconocimiento de éste como un arte. El director de cine alemán, Volker Schlöndorff, en una entrevista para el documental *De Caligari a Hitler*, dirigido por Rüdiger Suchsland¹⁶ (2014), cuenta: “Cuando recién existía el cine, era una atracción, parecía parte del parque de diversiones de Berlín. Gente como Fritz Lang regresó de la guerra en 1919 - 1918, y dijo: *no, el cine es en verdad una forma de arte*”¹⁷. De esta manera, el Neorrealismo italiano tendrá un papel importante siendo el mayor exponente - siguiendo esta noción de “mostrar la realidad”-, con un realismo social y comprometido que mostrará la crisis que atravesaba el país.

En concordancia con la insistencia de regresar al realismo; en la investigación acerca de *Mutación urbana, mutación cultural*, realizada por Alfonso González Aguado (2016), señala que la aparición de un nuevo realismo “fue debido a unas circunstancias históricas que tenían la necesidad de superar la retórica idealizada y megalómana del fascismo, para bajar a la tierra, y volver a un arte más humanista, más fenomenológico si se quiere” (p.78-79). Para la escritora Daniela Aronica (2004), en

¹⁵ Se ha seleccionado a los dos teóricos porque si bien, son muchos los que han expuesto sus ideas sobre realismo y cine, Bazin y Kracauer fueron los más insistentes en lo que respecta al cine de guerra y posguerra.

¹⁶ *De Caligari a Hitler*, de Rüdiger Suchsland es un análisis del cine alemán entre 1919 y 1932, toma prestado el título y algunas ideas del libro de Siegfried Kracauer para hablar de la cinematografía de la República de Weimar.

¹⁷ Revisar 39:19.

su libro *Neorrealismo Italiano*, el artista se convirtió en un testigo privilegiado y capaz de la autoridad moral que se necesita para escribir la crónica del presente;

El éxito político y militar de la Resistencia alimentó, en todos los estratos sociales que la habían protagonizado, la confianza en la posibilidad de una regeneración moral y material del país, en el surco trazado durante la lucha antifascista. (...) La guerra, percibida como línea divisoria entre un antes y un después, obligó, al menos en las intenciones, a hacer tabula rasa del reciente pasado, generando un antiformalismo, a veces exasperado, otras más bien aparente, pero siempre motivado por el rechazo del carácter academicista y aristocrático de gran parte de la producción estética anterior. (P. 35).

Para el comienzo de este bloque haré uso de las ideas del crítico francés André Bazin y el teórico alemán Siegfried Kracauer. Por un lado, Bazin es, sin duda, uno de los mayores teóricos sobre el realismo cinematográfico. Creó en 1951, con el realizador Jacques Donial Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, junto con otros jóvenes críticos, la revista *Cahiers du Cinéma*¹⁸, en la que se educaron cineastas tan notables como Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer o François Truffaut, que terminarían formando la *Nouvelle Vague* francesa. Por otra parte, Kracauer, también teórico que escribió sobre el realismo cinematográfico, especialmente en su libro *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, dedicó gran parte de su vida a ámbitos distintos como la sociología, el periodismo y el arte. Es el autor de la obra utilizada también para esta investigación, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, cuyo propósito principal es entender cómo el cine fue capaz de documentar una realidad social en términos psicológicos. Además, el teórico trabajó de la mano del filósofo Walter Benjamin en Berlín.

Es importante entender el pensamiento de Kracauer y el porqué de sus elucubraciones acerca de lo que es la fotografía y el cine. Para dar un inicio muy general hay que escribir que el teórico creía que la fotografía era la fiel copia de la naturaleza, el cine tenía las mismas funciones que la fotografía, de tal modo que “el cine haría posible la revelación de la naturaleza”. Cuando Suchsland, en el documental *De Caligari a Hitler* (2014), se pregunta por cómo ve la realidad el transeúnte, toma la siguiente frase de Kracauer para responderse: “La realidad es un mosaico, una

¹⁸ La revista era caracterizada por analizar críticamente el cine de posguerra y proponer una nueva forma de concebir el arte cinematográfico: los filmes debían contar la realidad, lo demás era accesorio.

construcción. Verdaderamente la vida deber ser observada para que aparezca” (37:29). Y es que para Suchsland, Kracauer fue tal vez el transeúnte más típico de su época, mezclando las experiencias modernas de la metrópolis y los retratos de la realidad que eran densos y fragmentarios (Suchsland, R. (Director). (2014). *De Caligari a Hitler*. Deutsche Kinemathek für Film und Fernsehen)¹⁹.

La obra de arte realista acostumbra a definirse como aquella que intenta llevar a cabo una construcción artística de la realidad, desde la perspectiva de la Estética, sin embargo, la estética es solo un elemento de la cinematografía como lo hemos visto anteriormente, por lo que no sería correcto caracterizar de “realista” o “no realista” a un filme únicamente a partir de sus particularidades estéticas. Bazin (1990), concuerda:

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas. (P.14).

El teórico abogó para recobrar la tradición realista, es decir, convirtiendo (al filme) en un arte que representara a la realidad y no que la reconstruyera. Siguiendo esta idea, para Bazin “es el mito integral, de una recreación del mundo a su imagen lo que no pesará la hipoteca de la libertad de interpretación del artista, ni la irreversibilidad del tiempo” (p. 37). No obstante, era totalmente consciente de que esta objetividad de la *reproducción mecánica* siempre sería condicionada por la *intencionalidad del sujeto*.

Para Kracauer (1996), en otro sentido, el cine es realista afirma que debido a esto es que las imágenes no se deben transformar. Cree que se puede encontrar un equilibrio entre la realidad del cine y el impulso formativo de los realizadores, y que de esta forma se puede llegar a la realidad adecuada; “en la que los artistas puedan crear obras realistas, siempre y cuando se intente crear algo parecido al mundo empírico” (p. 25).

Asimismo, Kracauer afirma que el cine es el desarrollo a la fotografía, para él, el cinematógrafo depende completamente de la fotografía ya que pensaba que ésta es

¹⁹ <https://cinefiliamalversa.blogspot.com/2022/01/von-caligari-zu-hitler-das-deutsche.html>. Revisar 31:14.

semejante a la realidad, por lo que la tarea del cine debiera ser también “posibilitar la revelación de la naturaleza, así como permitir la construcción de la materia pura visual en el acto de la visión” (pp. 36-37). Sin embargo, las películas habían incluido dos innovaciones importantes en relación a la fotografía: la reproducción del movimiento y el registro, y la escenificación; novedades que debían ser usadas para el registro de lo real.

En aquella época, eso sería el comienzo de un gran debate entre varios teóricos, especialmente los mencionados en los párrafos anteriores. Es de conocimiento de todos, en estos tiempos, que la fotografía es una representación de la realidad, que depende también de la mirada del autor y sus intenciones. Con el propósito de subrayar esta noción, a estas reflexiones se acerca también Kracauer, aunque no termina de establecerlo (1996):

Si sus opciones están regidas por la determinación de registrar y revelar la naturaleza, tiene pleno derecho a seleccionar el motivo, el encuadre, la lente, el filtro, la emulsión y el grano de acuerdo con su sensibilidad. O, mejor dicho, debe ser selectivo para trascender el requisito mínimo; porque es improbable que la naturaleza se le entregue si no la absorbe con todos sus sentidos bien despiertos y con todo su ser participando en el proceso. (P. 37).

Esta afirmación del teórico estaría en total contrariedad con el escritor Marcel Proust²⁰, quien afirmaba que el fotógrafo “ve el alma propia de las cosas”. En este caso, profundiza y compara las ideas del escritor acerca de la fotografía. Cito nuevamente para entender la posición de Siegfried (1996):

Pese a ello, Proust tiene razón al vincular el método fotográfico con un estado de enajenación. Por más que el fotógrafo que reconoce las propiedades de su medio de expresión rara vez procede (si es que alguna vez lo hace) con el desapego emocional que Proust le adjudica, tampoco puede exteriorizar libremente su visión interior. Lo que cuenta es la combinación "correcta" de sus fidelidades realistas y sus empeños formativos, una combinación en la que estos últimos, por muy desarrollados que estén, acaban renunciando a su independencia en favor de los primeros. (P.37).

²⁰ En el texto, Kracauer utiliza las ideas de Marcel Proust para establecer comparaciones, especialmente expuestas en *El tiempo perdido*, donde el autor presenta ambigüedades en la valoración de artes como cine y fotografía, a través de personajes.

La visión o sentimientos del director, indudablemente, van a afectar a la realidad; respecto a esta noción Kracauer reflexiona acerca del fotógrafo de Proust en el papel de forastero²¹:

El individuo deprimido puede entregarse a las configuraciones incidentales de su entorno absorbiéndolas con una intensidad desinteresada, que ya no está por sus preferencias anteriores (...) Los directores cinematográficos han recurrido con frecuencia a esta íntima relación entre la melancolía y el método fotográfico, intentando convertir en algo visible ese estado anímico. (P. 38).

En esta misma línea, Sorlin (1985), proponía que *la visión del mundo* era la manera en que un grupo entiende el universo que lo rodea; es entonces, la realidad refractada a través de las esperanzas o prejuicios de ese grupo; “la realidad se encuentra, sin duda, al fondo de las cosas, pero el filme no transmite sino la realidad *vista por, transformada por* quienes lo hacen” (p. 220-221).

En otro sentido, Bazin (1990), planteaba que la imaginación de los directores sería lo valioso del cine, ya que para él es un error dar cuenta del hallazgo del cine a partir de los descubrimientos técnicos que lo han permitido. Hace mucho tiempo, los intentos por explicar y analizar la cinematografía consistían en teorizar acerca de los creadores, de la creación técnica dejando de lado la influencia que puede tener la sensibilidad del creador (p. 18);

Por el contrario, se produce siempre una realización aproximativa y complicada de la idea que precede casi siempre al descubrimiento industrial que permite la aplicación práctica. Así, por ejemplo, si hoy nos parece evidente que el cine, en su forma incluso más elemental, tiene necesidad de emplear un soporte transparente, flexible y resistente y una emulsión sensible, seca, capaz de fijar una imagen instantánea (ya que el resto no es más que un conjunto de mecanismos bastante menos complicado que un reloj del siglo XVIII). (P. 18).

Para el teórico francés (1990), las condiciones técnicas de la creación del cine no son tan relevantes, las compara con las de un reloj, sin embargo, es más importante pensar lo que han hecho los directores con la imaginación para tratar de representar la realidad; “su imaginación identifica la idea cinematográfica con una representación íntegra y total de la realidad; está interesada en la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior con el sonido, el color y el relieve” (p. 20).

²¹ El autor está haciendo referencia a uno de los tomos de *El tiempo perdido* de Proust.

Lo visible según Pierre Sorlin

Nos interesa analizar la teoría del escritor Pierre Sorlin, quien en su libro *Sociología del cine: La apertura para la historia del mañana* (1985), introdujo un concepto para referirse a “lo real” tanto en la fotografía como en el cine. En este marco, el catedrático afirmaba que los filmes no muestran “lo real”, sino los fragmentos de lo real que el espectador reconoce y acepta; “en otro sentido, contribuye a ensanchar *lo visible*, a imponer imágenes nuevas” (p. 60). Lo visible es, entonces, “lo que parece presentable y fotografiable en las pantallas en una época dada” (p. 59). Siguiendo esta línea de análisis, el escritor y cineasta Pier Pasolini señala que no existe un realismo que sea válido para todas las épocas, debido a que cada época tiene su propio realismo, así como cada tiempo posee su propia ideología. En este ámbito podemos acudir a varios ejemplos que significaron una ruptura al querer contar lo que estaba ocurriendo, como las películas soviéticas o las antifascistas, y por supuesto, cabe muy bien el Neorrealismo.

Ahora bien, aún las transformaciones de lo visible nos parecen que están mal, como si no pudiésemos aceptarlas del todo; no estamos acostumbrados a contemplar sistemáticamente las imágenes, ni de recibirlas “por sorpresa”, de cuestionarlas sobre lo que no muestran. Sorlin en consecuencia a esta idea escribe sobre una ceguera social:

Habríamos de tomar en cuenta la ceguera social, la ceguera ante aquello que no estamos preparados para ver; por ejemplo, la ceguera de aquella película consagrada a una familia campesina en que se fotografían los individuos, sus casas, sus negocios y en que ningún plano nos muestra los animales, los cultivos ni el trabajo. También habríamos de detenernos ante la actitud inversa, la que trata los detalles y hace de la exploración de un medio ajeno toda una verdadera exposición, una adicción de puntos de vista asombrados. (P. 59).

En este marco, Bazin ya señalaba en su texto *Qué es el cine*, que “un film no está integrado solamente por lo que se ve. Sus imperfecciones patentizan su autenticidad; sus ausencias son la huella negativa de la aventura; su bajorrelieve” (p. 29).

Ya vimos que es importante tener en cuenta que la imaginación del cineasta es influyente para la creación de una película, asimismo, el espectador con la realidad, en este sentido, Bazin (1990), propone dos códigos “icónicos” que abren hacia “lo visible”. Estos códigos tienen que ver con lo presentable de una época; es lo que los

fabricantes de imágenes tratan de captar para mostrarlo y, por otra parte, lo que los espectadores pueden aceptar sin asombro (p. 58):

Todo el mundo sabe que no vemos el mundo exterior “como es”: percibimos los seres y los objetos a través de nuestros hábitos, nuestras esperanzas, nuestra mentalidad, es decir, a través de las maneras propias de nuestro medio de estructurar lo esencial (lo que es esencial para nosotros, en relación con lo accesorio. (...)) Los dos códigos icónicos que hemos evocado abren percepciones sobre lo visible. El cine italiano, después de 1955, emplea como signos ciertos inmuebles edificados antes de la guerra, pero hasta entonces excluidos de la pantalla: lo importante es, en esta fecha, el surgimiento de un signo; la génesis del signo (primeras manifestaciones, desarrollos) nos interesa poco; el hecho notable es que lo “visible” se haya ensanchado en una dirección nueva, que el público haya integrado a su panorama iconográfico un sector que antes desconocía. (P. 58).

El filme como archivo histórico

Un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento, los medios visuales se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura.

Robert A. Rosenstone, 1995

¿Se puede conocer la realidad de una nación a través de un filme? Para esta interrogante afrontaremos el análisis que ya proponía André Bazin (1990), sobre las diferencias entre lo que es verdadero y lo que es realidad (p. 83). Una película, por más fiel a la realidad de la época que ésta sea, no deja de ser un cúmulo de imágenes, por lo tanto, una representación de aquella realidad, de igual manera que una película documental no deja de ser ficción. No obstante, y siguiendo los estudios del historiador Marc Ferro (2008), una película puede dar pistas de lo que fue la realidad de una época (p. 7), asegura que “el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es Historia” (p. 38).

Conviene recordar que antes de que existiera la fotografía o el cine, las personas se servían de los escritos para descubrir y conocer circunstancias específicas. Ahora bien, es común también resaltar la facilidad que nos han brindado las imágenes

para describir, narrar y como espectadores, para identificar y conocer historias, lugares, personajes importantes, etc. En este marco, Ferro (2008), explica que la historia se convirtió en una fuerza importante en el cine, así como lo fue en el teatro en su momento, además, que actualmente la inspiración del filme, de la imagen, llevado a la televisión y a la gran pantalla, toma el relevo a las formas escritas, ya que las sustituye apoyado por el poder de los medios de comunicación (p. 6). Continúa:

De tal forma que, dada la hegemonía de las producciones estadounidenses, en Occidente no sólo conocemos mejor la conquista del Oeste que las guerras de Napoleón o de Luis XIV, sino que con frecuencia son las imágenes, más que lo escrito, las que marcan la memoria, la comprensión de las nuevas generaciones. (P. 7).

El mismo Ferro cita al escritor italiano Filippo Marinetti:

Ya en 1916, Marinetti, el futurista italiano escribía: “El libro, medio absolutamente nostálgico de conservar y comunicar el pensamiento, hace mucho que está destinado a desaparecer, como las catedrales, las torres, los museos, el ideal pacifista (...) El cinematógrafo, deformación alegre del universo, se convertirá en la mejor escuela para niños... Acelerará la imaginación creadora, desarrollará la sensibilidad, proporcionará el sentido de simultaneidad y de la omnipresencia”. (P. 7).

El autor Ángel Luis Hueso (1997), en su libro *El cine y la historia del S. XX*, señala que los historiadores se encuentran relacionados con la sociedad:

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. (P. 44)

Y es que nuestra percepción del pasado no estaría totalmente construida si no tomamos en cuenta las imágenes del cine. La investigadora Montserrat Solano (2016), especifica en la periferia de Roma, y explica que el cine le ha prestado una especial atención a la ciudad durante las últimas décadas; “dando testimonio de su proceso evolutivo, así como de localizaciones individuales. Fotogramas que se convierten en excepcionales documentos gráficos para entender las características de la ciudad moderna y la complejidad de la contemporánea” (p. 439). Es importante reflexionar sobre la manera en la que el cine y el documental, las artes visuales, nos ayudan a

representar el pasado y, sobre todo, a darle sentido para las generaciones más jóvenes, así como para las más adultas. La influencia que han tenido los filmes a través del tiempo ha sido evidente, en este sentido, el escritor Siegfried Kracauer (1985), en su libro *De Caligari a Hitler*, expresa que, durante la guerra, el Alto Mando ordenó que operadores participaran en las acciones militares con el propósito de obtener material gráfico asombroso que sirviera tanto de propaganda como de archivo histórico (p. 101), por ejemplo.

Del mismo modo, Siegfried propone que el cine puede contribuir a la comprensión de ciertos acontecimientos:

De tal manera, detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler. (P. 19).

Ferro (2008), se hizo varias preguntas a propósito de la visión que tiene el cine de la historia; cómo se enfoca la representación y si se diferencia de las maneras escritas que puede adoptar el cine histórico (p. 8). Asimismo, resalta que no hay que confundir las películas históricas, pero sin reflexión sobre la historia, porque esas resaltan el estilo en unos casos y la “magnificencia” en otros. Siguiendo esta idea, en un artículo escrito por Bolaños de Miguel²² (2022), y en donde hace referencia al historiador Robert A. Rosenstone, se propone que los films históricos funcionan como obras de historia, con sus propias reglas y sus propias estrategias de representación; “the rules of engagement of their works with the stuff of the past are and must be different from those that govern written history” (p. 150).

Además, Bolaños (2022), expone que Rosenstone parte de la base de que un filme no puede mostrar el pasado, al igual que un libro de historia. Solo se puede mostrar lo que existe y lo que está en el presente:

Tanto un libro como una película histórica lo que hacen es recrear el pasado, reconstruirlo, representarlo, siguiendo la orientación general, la visión de conjunto, que tanto un historiador como un director le imprimen a sus obras.

²² Para la obtención de la información de los tomos del libro de Rosenstone, esta investigación ha hecho uso de un artículo escrito por Aitor Bolaños de Miguel (2022), llamado *El desafío del cine a nuestra imagen de la historia. Reseña de Robert A. Rosenstone, History on Film/Film on History*.

HF/FH insiste en la idea de que un film histórico (“a history film”) es una nueva forma de hacer historia, de dramatizar el pasado o de “historizarlo”, por usar una expresión de Munslow²³. (P. 150).

Como sucede también con los libros de historia, Rosenstone indica: “no matter how much research we do, no matter how many archives we visit, no matter how objective we try to be, the past will never come to us in a single version of the truth” (HF/FH, xiii). Por esta razón existen muchos libros o filmes sobre el mismo hecho del pasado, pero con diferentes versiones.

En el artículo *El neorrealismo italiano como fuente histórica*, la autora Esmeralda Hernández (2014), explica que el cine sirve para 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” (p. 22). Ya lo había escrito el director Cecil Bount de Mille; “El deber del historiador es hacer un relato de los hechos conocidos y probados. El deber de todo dramaturgo es llenar las lagunas existentes” (p. 27).

Por otra parte, Sorlin (1985), apostaba por la idea de que toda producción intelectual es una expresión ideológica particular. En su libro *Sociología del cine*, afirma que:

El conjunto de las formas de intercambio y de comunicación de un periodo dado constituye un material ideológico, pero, a menos que nos contentemos con generalidades sumamente pobres, no descubriremos, propiamente dicha, una ideología de esta época. Al tratar ciertos elementos tomados en este conjunto -aquí, de las películas-, solo se aclaran, pues, fragmentos de una totalidad indiscutible. (P. 19).

Adicionalmente, Sorlin elucubra acerca de si el cine es un producto cultural y cómo esta relación está asociada a la historiografía:

La alineación de la historiografía sobre la oleada embravecida de los *mass media*, este tipo de interpretación pone de manifiesto algunas de las relaciones entre trabajo histórico y época en que se realiza, pero sigue siendo demasiado dependiente de una perspectiva lineal, globalizante, tendente a unir en un solo haz todas las actividades propias de un periodo: presupone una armonización

²³ Alun Munslow fue un historiador británico conocido por su aporte al posmodernismo. Escribió textos reconocidos e importantes para la Sociología como *Deconstructing history* o *The New History*.

automática entre las principales tendencias de un momento histórico y las prácticas culturales de este mismo momento. (P. 69).

Para entender de mejor manera este apartado, es de gran necesidad hacer un repaso por los distintos niveles de relación entre cine y historia que he esbozado haciendo uso de la propuesta de Ferro, la investigación de Hernández y las teorías de Rosenstone y, de este modo, acercarlo al punto de interés de este trabajo: entonces, las relaciones entre el cine y la historia pueden ser analizadas desde diferentes puntos; el cine como agente de la historia, el cine como fuente histórica y la historia como un tema de cine, lo que se conoce como el “cine histórico” expuesto en las líneas anteriores por Ferro y Rosenstone.

Siguiendo esta idea, vamos a profundizar en el nivel del cine como agente histórico. El historiador Robert Rosenstone escribió varios textos en donde reflexiona acerca del filme como un instrumento para conocer el pasado. En su libro *History on Film, Film on History*, el objetivo principal es enseñarnos a escuchar, a pensar, a visualizar y a aprender del pasado tal y como se nos demuestra en una pantalla. Sin embargo, el objetivo del cine como agente sirve también para llevar a la acción, de este modo, muchas películas que fueron proyectadas -y que son proyectadas- logran mostrar lo que está ocurriendo para así, tener un efecto en los espectadores. Por lo tanto, el cine como agente histórico tiene que ver con su facultad para influir en la sociedad que lo recibe. Según Hernández (2014), el cine propagandístico, usado como herramienta ideológica, es un ejemplo claro de agente de la Historia, “este tipo de cine aparece desde los inicios del mismo, a partir de la guerra hispanoamericana de 1888” (p. 25), pero fue después del fin de la Gran Guerra cuando las virtualidades propagandísticas del cine alcanzarán su desarrollo máximo.

Un ejemplo de ello puede ser el cine fascista en la década de los años 20 y 30, el cine soviético, especialmente con el director Serguéi Eisenstein y films como: *Huelga*, *Octubre* o *El acorazado Potemkin*, el cine nazi, y el cine documental, que tiene como máximo exponente a la actriz y cineasta alemana Leni Riefensthal, con *El triunfo de la voluntad* (1935). En esta línea, respecto a las películas de propaganda, Ferro (2008) escribió: “Durante la Gran Guerra, cada país produjo sus películas de propaganda, aunque el público prefería las de entretenimiento, lejos de los combates, de su realidad” (p. 58). Esta última idea la extenderemos en el capítulo de aplicación a las muestras, especialmente con *Roma, ciudad abierta*.

Dicho esto, pasemos al siguiente nivel y el que considero que nos interesa un

poco más; el cine como fuente histórica. El filósofo Ian Jarvie (1974), en su libro *Movies and Society*, escribe que “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”, (Jarvie, 1974, p. 93 como se citó en Hernández, 2014, p. 21), de esta manera, es posible entender un pasado que ya no existe mediante la interpretación de toda señal que haya llegado hasta nuestras épocas, entre ella, el cine. Ahora bien, Hernández sobre la base de los estudios de Marc Ferro, establece una clasificación de las películas como fuente histórica, como el cine de ficción, el cine argumental y en los que nos vamos a detener para hacer un repaso; los films de reconstitución histórica²⁴ y los de reconstrucción de la historia.

Agregando a lo anterior, hay una clara diferencia entre los dos mencionados; el film de reconstitución histórica es el que “no nace con una voluntad directa de hacer Historia, pero que debido a su valor socio-antropológico se ha convertido, con el paso de los años, en un testimonio de aquel momento” (Hernández, p. 22). En esta categoría, indudablemente se encuentran los tres filmes de Roberto Rossellini; *Paisà*, *Roma, ciudad abierta* y *Alemania, año cero*. El propósito del director no era hacer historia con estas películas, pero sí dejar testimonio de la situación que vivía tanto Italia como Alemania (en el caso de *Alemania, año cero*). En esta categoría también están muchas de las películas del Neorrealismo italiano como *Ladrón de bicicletas*, *El limpiabotas* o *Umberto D* de Vittorio De Sica. Así como *La Tierra tiembla* y *Rocco y sus hermanos* de Luchino Visconti. Y se pueden adicionar películas más recientes como las de Eric Rohmer, que en la mayoría de sus tramas nos ha mostrado los problemas y preocupaciones de la burguesía francesa.

Por otra parte, las películas de reconstrucción de la historia sí tienen una intención 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

²⁴ En esta categoría también están los filmes soviéticos de los años 20, especialmente los de Eisenstein. Marc Ferro también guarda un apartado para los filmes de ficción histórica que son los que utilizan a una época o personaje histórico como marco referencial, aquí se sitúan algunas películas de David Lean como *Lawrence de Arabia*, *La hija de Ryan* o *El puente sobre el río Kwai*.

documento histórico. (Hernández, p. 24).

En este apartado incluimos filmes como los de Roberto Rossellini o Luchino Visconti que nos dan una nueva perspectiva del *Risorgimento italiano*²⁵ como *Viva l'Italia* de Rossellini o *El Gato Pardo* de Visconti, así también como las películas de Jean Renoir como *La gran ilusión* o *La Marsellesa*²⁶. De esta manera, vemos cómo el cine nos habla más de la opinión pública o poder dominante de la época en que fue realizada que de un hecho histórico en sí, transformándose en un documento valioso para la investigación de la Historia.

Para terminar esta idea, Ferro explica a otros autores en consecuencia del filme como un archivo histórico:

El proyecto de otros cineastas puede diferir, pero algunos dan también constantemente su propia visión de la historia, independiente de las ideologías dominantes, como Luchino Visconti, que expresa su desencanto ante los avances del “progreso”, o Andréi Tarkovski, más pesimista aún sobre el futuro de las libertades del hombre. En estos cineastas, el objeto tratado es menos importante que el estatus que se le atribuye: es Historia aunque no sea histórico. (P. 8).

²⁵ El proceso de unificación de varios Estados de la península itálica que hasta entonces estaba dividida desde la caída del Imperio Romano de Occidente.

²⁶ A esta categoría también pertenecen los filmes de Fred Zinnemann como *Un hombre para la eternidad* o *Las uvas de la ira* de John Ford y *Senderos de Gloria* de Stanley Kubrick.

METODOLOGÍA

Enfoque

Esta investigación es de corte cualitativo, pues las técnicas y análisis del objeto de estudio son solamente posibles desde percepciones y significados. Se llevará a cabo mediante una observación minuciosa de los filmes, para a continuación realizar una revisión documental exhaustiva con el propósito de encontrar conceptos, teorías, términos y elementos estéticos para aplicar un análisis crítico y técnico a los filmes seleccionados.

Objetivos

Entender a la ciudad filmada como un elemento de comunicación a partir del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano.

- Explicar la representación de las ciudades en el cine neorrealista.
- Analizar al movimiento cinematográfico neorrealista italiano
- Establecer las características más relevantes del espacio filmado en las películas del movimiento Neorrealismo italiano
- Aplicar estos conceptos mediante un análisis técnico y crítico a dos filmes neorrealistas; *Roma, ciudad abierta* y *Ladrón de bicicletas*, y a la película nacional *Fuera de juego*.

Formulación de las preguntas de investigación

Tanto el objetivo general como los objetivos específicos se formulan a partir de las siguientes preguntas de investigación:

¿Una ciudad filmada puede contar la realidad?, ¿Cuáles son los límites al conocer la realidad mediante un espacio sin manipulación, cuando el cine no deja de ser ficción?

¿De qué manera el Neorrealismo italiano influyó en la historia del cine?

¿Cuáles son los elementos distintivos en el movimiento neorrealista, en comparación a las formas anteriores de hacer cine, que coloca a la imagen de ciudad como una forma de comunicación?

¿Es posible hacer uso de este análisis pensado a partir de las películas neorrealistas para filmes pertenecientes a otro género, época y país?

Alcance

Para esta investigación se busca escoger teorías, conceptos, términos y elementos cinematográficos que logren estudiar a la ciudad como un elemento comunicacional, por la amplitud de la propuesta, se ha decidido prescindir de un enfoque relacionado solamente al análisis del discurso o a las representaciones sociales. Si bien, es necesario tomar ciertos aspectos de ambos, este trabajo más bien busca seleccionar conceptos de otras ramas, para un mejor desarrollo de la aplicación a las muestras, pues no se puede estudiar a la ciudad limitándonos a una sola ciencia, análisis o teoría.

Para la aplicación a las muestras se pretende hacer uso de tres filmes, dos que pertenezcan al movimiento neorrealista y una película nacional, de otra manera, este trabajo se extendería, sin embargo, está la posibilidad de poder hacer uso de esta información para analizar otras películas.

Diseño de la investigación

Técnicas e instrumentos de recolección de la información

Para esta investigación se hizo uso de distintas técnicas como entrevistas, revisión bibliográfica y mediante la observación directa, el análisis crítico y el análisis técnico de las muestras escogidas. Con la revisión bibliográfica se logró obtener los conceptos básicos, los significados y las teorías para analizar los filmes.

Ahora bien, para los dos tipos de análisis que requirió este trabajo ha sido necesario hacer uso de muchos ámbitos, estudios y conceptos que consideré apropiados para abordar al espacio desde todos sus puntos. Casetti y di Chio, en el texto *Cómo analizar un film* (1991), ya exponían la idea de que no existe una sola teoría que sea unificada para el análisis de una película, y Jacques Aumont, siguiendo esta línea, escribió que había que servirse de todas las ciencias posibles, porque el cine es sobre la vida misma. De aquí que me sentí en la libertad de tomar conceptos de varias ramas para el análisis crítico, sin dejar de lado un análisis que sea puramente técnico y sistemático a partir de la selección de escenas.

Para el análisis técnico se escogieron elementos cinematográficos sobre la base del estudio únicamente de La Ciudad. André Bazin (1990), en su libro *¿Qué es el cine?*, en el capítulo *Neorrealismo italiano*, propone una estética de rechazo a todo artificio de la puesta en escena en los filmes neorrealistas, por lo que las películas

pioneras del movimiento como *Roma, ciudad abierta*, no mostraban escenas en estudio, el escenario eran las calles. De cada muestra se han tomado escenas en donde el espacio cobra excesivo protagonismo para poner en práctica esta exploración.

El investigador Lauro Zavala (2003), en el libro *Elementos del discurso cinematográfico*, explica que el análisis discursivo en el cine, a diferencia de la crítica, se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película) (p. 2). Por lo que es imprescindible analizar cada escena escogida y hacer énfasis en lo que los filmes representativos del movimiento más se apoyan; la puesta en escena: los personajes interpretados por actores no profesionales, la luz natural, el vestuario, el recurso de grabar en escenarios verdaderos sin manipulación y los planos, constituyen los puntos importantes de análisis, ya que son contenidos por el objeto de estudio, el espacio.

Para el análisis crítico he realizado una selección de textos base: *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti y *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer, el segundo para un análisis psicológico de filmes durante la guerra. Además, los conceptos para analizar el espacio son propuestas de varios teóricos. Los personajes se mueven del centro a la periferia y de la periferia al centro. El centro es reconocido como un sitio de intercambio y grandes movimientos, mientras que a la periferia los personajes siempre deben regresar ya que han sido marginados y viven en ese territorio; el recorrido que deciden los directores tiene un fin, en algunos casos de denuncia.

La aparición de nuevos espacios cinematográficos durante el Neorrealismo significó que los espectadores reconozcan estas periferias, con sus problemáticas, en la pantalla grande. En el caso de las películas pioneras del Neorrealismo (conocida esta época como Neorrealismo puro), la periferia se mostraba al igual que el centro de la ciudad. Fue a finales del Neorrealismo, con lo que llama Bazin y el Pierre Sorlin como “el pesimismo italiano”, que los directores se dedicaron a mostrar únicamente periferias en sus películas. Pier Pasolini es el director reconocido por haber gastado este recurso y hasta hacer de la periferia su poética, pues se sentía familiarizado con las barriadas.

En relación a los conceptos utilizados, Deleuze hace referencia a los *espacios cualesquiera*; esas zonas que han perdido homogeneidad y se vuelven irreconocibles e indeterminadas, logrando que el espectador las pueda interpretar de cualquier manera. Especialmente en la periferia se pueden encontrar estos espacios, debido a la

situación de la posguerra, los barrios construidos al margen de la ciudad se mostraban complicados, destruidos, sin asfalto y con laderas que dificultaban el traslado de sus habitantes. Mediante el uso de fotogramas identificaremos estos espacios cualesquiera y así, se creará una interpretación que generalmente es negativa.

Además, el concepto de “atessa” también es imprescindible para el desarrollo de esta investigación, lo propuso Rossellini, su significado es “espera”. Este fenómeno del Neorrealismo que causó una ruptura con el cine clásico se caracterizó por mostrar a los personajes en su cotidianeidad; sus esperas, sus recorridos, sus preocupaciones, sus dolores, sus tristezas. De este modo, se facilitó el reconocimiento del espacio para el espectador, quien acompaña al protagonista. En este punto, cobra gran importancia la noción de “vagabundear” utilizada por Ferro, se relaciona con la espera, no obstante, se utiliza más para los filmes cuyos escenarios son la periferia. La expresión denota que los personajes no tienen dónde descansar o esperar, pues es ese vagabundeo por la ciudad tratando de resolver algún problema en donde el director nos exhibe la ciudad.

A modo de balance, se ha hecho uso de las Teorías del Cine en el nivel de representaciones sociales, se realizó la siguiente selección: símbolos y significados del espacio, contexto social, la ciudad turística como medio de comunicación (metrópoli y rechazo a una ciudad destruida), explicado correspondientemente en los capítulos de este trabajo.

Este apartado tiene como propósito establecer un método de análisis o al menos una guía para entender de qué manera se van a analizar los filmes escogidos. Haciendo uso de la teoría expuesta y ciertas ideas imprescindibles del texto *Cómo analizar un film* (1991), del teórico Francesco Casetti y el director de Marketing Federico di Chio, afrontaremos los distintos niveles de análisis para la aplicación a las muestras.

En la entrevista realizada al crítico de cine Marcelo Báez, encontré insuficiente realizar un análisis que contenga únicamente la parte estética de la corriente neorrealista, desde luego haría falta el complemento y de ahí el análisis crítico con los distintos conceptos propuestos a lo largo de esta investigación. Marcelo comentó lo siguiente cuando le hice la pregunta de cómo analizar el espacio del cine neorrealista:

La pregunta está orientada a una tendencia académica muy usual y que ya es caduca, que es la obsesión por la puesta en escena cuando la puesta en escena es nada, sino se analiza la puesta en abismo. La *mise en scene* es la parte visual, la *mise en abismo* es la parte conceptual, entonces cómo podría responder esta pregunta. Claro, lo elemental es usar luz natural y una vez más, como

historiador de cine, veo las cosas en perspectiva, sin esta técnica de iluminación natural no existiría la Nueva ola francesa, tampoco existiría el Free cinema británico, tampoco existiría el cine directo que también es británico y tampoco existiría Roma, Oscar a mejor director.

Para Casetti y di Chio, el análisis enseña a desmontar y a remontar un objeto con el propósito de entender su estructura y su funcionamiento, de esta manera, permite entrar en la mecánica de la película, captar las leyes de su composición y familiarizarse con un lenguaje diferente del natural (p. 11). Además, le da un valor teórico:

También un valor teórico, por cuanto los grandes problemas se plantean y afrontan siempre más a partir de los films concretos, por lo que el análisis textual se convierte en un instrumento verdaderamente indispensable para una teoría que descubre progresivamente la utilidad de los ejemplos o, mejor aún, que amplía la mirada solamente después de haberla concentrado. Un valor documental, en fin, porque el análisis se ha utilizado siempre para dar cuerpo a investigaciones históricas y sociológicas, porque asume recoger con sencillez los datos que ofrece un film, quizá sin quererlo, y a partir de ahí se dedica a identificar constantes y variables, a confrontar lo dicho y lo no dicho, a reagrupar y dividir, etc. (P. 11-12).

Es cierto que, así como no existe una teoría unificada del cine, no es posible un modelo universal de análisis de filmes, la idea que se debe enfrentar es muy amplia. Los teóricos proponen en el capítulo dos del texto mencionado anteriormente, los niveles de análisis del filme, los cuales están divididos en segmentar, estratificar, enumerar y ordenar, recomponer y modelizar (pp. 34-35). Para los autores, de forma resumida lo que se debe hacer es:

Se segmenta y se estratifica, se enumeran y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y la dinámica del objeto investigado. Esto quiere decir para nosotros analizar, cualquiera que sea el objeto de la investigación. (PP. 34-35).

En el apartado de *descomposición*, los autores explican lo siguiente: “Frente a un objeto como un texto fílmico, el analista debe imponerse desde el principio dos tipos de cuestiones. La primera incluye interrogantes de este tipo: ¿Por dónde entro en el texto?, ¿Por dónde empiezo?, ¿Hasta dónde voy?” (p. 36).

Para proceder con orden y sistematicidad, que es lo que se pretende con este

análisis tanto técnico como crítico, no hay que olvidar que lo estamos examinando desde el espacio cinematográfico, no el film en su totalidad. Para realizar una segmentación como lo propone el autor, se ha esbozado categorías de análisis en el ámbito técnico siguiendo las propuestas del teórico Lauro Zavala, y a partir de escenas seleccionadas, aplicar cada categoría.

La segunda incluye interrogantes de diverso género, como:

¿Qué debo distinguir en el interior de lo que hay frente a mí?, ¿Sobre qué debo centrar mi atención?, ¿Qué puedo privilegiar?, Y, ¿por qué? Tales cuestiones expresan la exigencia de indagar transversalmente las porciones de texto preelegidas, para diferenciar los componentes internos. De ahí la operación que hemos llamado estratificación o descomposición del espesor. (Casetti y di Chio, 1991, p. 37).

Ahora bien, el análisis técnico ha sido un poco más sencillo, ya que la división del filme ha sido por escenas. El caso del análisis crítico varía; de escenas a un fotograma, inclusive una porción de la película para entender el contexto. En esta línea, podemos guiarlo del modo en que lo plantea el texto que estamos usando como base; para Casetti y di Chio, en el apartado de *La descomposición de la linealidad o segmentación*, lo dividen en episodios, secuencias, encuadres e imágenes:

La descomposición de la linealidad consiste, según decíamos, en subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas. El procedimiento parece claro. El problema, sin embargo, se plantea cuando debemos decidir en qué parte del flujo del film debemos intervenir para interrumpirlo, dónde situar los confines y qué distinciones operar. (PP. 38 – 43).

Es también importante mencionar la segunda forma de descomposición que no es más que el complemento de la ya mencionada; descomposición del espesor o estratificación:

En este sentido, siguiendo la metáfora de Eisenstein, podemos comparar el film con una partitura musical. Descomponer linealmente, segmentar, es entonces como subdividir la escritura musical en porciones cada vez más pequeñas (movimientos, temas, frases, compases, intervalos...); descomponer el espesor, estratificar, es como analizar el juego sincrónico de las voces, el estructurarse de la «sinfonía» o seguir paralelamente un componente cada vez, un solo instrumento musical, cuyo papel puede analizarse en el segmento

considerado, pero también en todo el arco de la composición. (P. 44).

De las cuatro divisiones de la descomposición lineal y las pistas para la estratificación que han propuesto los teóricos, haremos uso de todos estos recursos, en vista de la necesidad de analizar cualquier forma de comunicar mediante el espacio cinematográfico.

La entrevista semiestructurada para este trabajo fue realizada al escritor y crítico de cine Marcelo Báez Meza, estudió literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Autor de 5 poemarios, 3 novelas, 3 libros de crónica de cine. Catedrático universitario en las áreas de Semiótica, Literatura Medieval, Literatura Grecolatina, Literatura Contemporánea, Análisis y crítica del discurso, Composición de guiones, Historia del cine, Historia del arte, Narrativa audiovisual, Historia del diseño.

Marcelo cuenta con un amplio conocimiento en historia del cine, uno de sus movimientos cinematográficos preferidos es el Neorrealismo italiano. Marcelo ha estudiado durante mucho tiempo a los directores neorrealistas y a los que lo presidieron.

Preguntas	Respuestas
¿Qué significó para la época de posguerra el Neorrealismo italiano como movimiento cinematográfico?	El Neorrealismo italiano significó uno de los momentos más importantes en la historia del cine porque desnudó la realidad, la presentó con un lente documental, con una perspectiva de docudrama y le dio un status de verosimilitud que nunca antes se había dado en la historia del cine en ninguna otra geografía o latitud.
¿Cómo se configura la imagen de La Ciudad en el Neorrealismo italiano?	Para mí la ciudad que se configura en esta escuela histórica es una imagen de ciudad que está a caballo entre la modernidad y la posmodernidad. Entonces me parece que el Neorrealismo italiano da cuenta de los márgenes de la sociedad de entonces, y lo hace de una manera realista como bien lo dice la categoría histórica; neorrealismo, un nuevo realismo. Al igual como ha sucedido en la historia de la pintura, en la historia de la literatura, los nuevos realismos son nuevas formas de

	proponer acercamientos a la realidad y esa es la ciudad que se configura: una ciudad mucho más desnuda en términos semióticos, en términos de interpretación.
¿Cómo comunica La Ciudad en los filmes del Neorrealismo italiano?	Para mí la ciudad transmitida en los filmes neorrealistas es una ciudad de márgenes, es una ciudad invisible que intenta ser visibilizada, es una ciudad exenta de postales turísticas, es la ciudad que no está en las guías, en los tours de las agencias de viaje. Es una ciudad de los márgenes.
El crítico Ángel Quintana (1997), en su libro <i>El cine Italiano, 1942 - 1961</i> , resalta la “estética de la implicación”, que se caracteriza por la progresiva ruptura de los métodos tradicionales de planificación y de grabación en estudios. ¿De qué manera considera usted que estas estrategias permiten al espectador situarse más cerca de la realidad?	Gracias a la <i>estética de la implicación</i> , el Neorrealismo italiano se convierte en un pionero del <i>cine directo</i> , y todas las estrategias narratológicas que van a surgir de esa tendencia que es importantísima en el cine universal; <i>el cine directo</i> (que no hay que confundirlo con el cine en directo).
Teniendo en cuenta que las características técnicas del cine neorrealista son las más importantes para dotar al film de realidad, y siguiendo la teoría de Alain Bergala (2000), donde se propone el término “ablación”; la preocupación del Neorrealismo por la literalidad de las cosas. ¿De qué modo la búsqueda de	El término <i>ablación</i> es un término interesante porque es la extirpación del clítoris, que es una tendencia genocida en algunos países del África, y yo leo esa palabra, ese concepto y me estremezco por lo que significa realmente: la acepción no cinematográfica o no teórica. Entonces esta estética neorrealista lo que hace es extirpar la realidad para construir una nueva realidad. Y la pregunta 5 es interesante en la medida que nos remite a las ruinas, que es un poco lo que decía en la anterior respuesta; cómo el Neorrealismo italiano se va en contra del postalismo,

<p>escenarios verdaderos aporta al movimiento y a su finalidad?</p>	<p>del tour-ismo, y sobre todo da las bases para lo que será luego el cine de Fellini. Yo creo que la película italiana que mejor retrata a Roma, la que mejor retrata la ciudad o la problemática citadina es <i>Roma</i> de Federico Fellini. Se ve inclusive las cloacas como parte de la ciudad. Me parece que la poética de las ruinas en la urbe contemporánea es importantísima, el ejemplo puede ser <i>Ladrón de bicicletas</i> de De Sica.</p>
<p>Tomando como punto de partida la insistencia del Neorrealismo por mostrar la literalidad de las cosas, ¿desde su punto de vista, se puede considerar al empleo de luz natural como parte del espacio, por lo tanto, de La Ciudad y que esto dote al film de realismo, al igual que los actores improvisados, ¿Y de qué manera?</p>	<p>La pregunta está orientada a una tendencia académica muy usual y que ya es caduca, que es la obsesión por la puesta en escena cuando la puesta en escena es nada, sino se analiza la puesta en abismo. La <i>mise en scene</i> es la parte visual, la <i>mise en abismo</i> es la parte conceptual, entonces cómo podría responder esta pregunta. Claro, lo elemental es usar luz natural y una vez más, como historiador de cine, veo las cosas en perspectiva, sin esta técnica de iluminación natural no existiría la Nueva ola francesa, tampoco existiría el Free cinema británico, tampoco existiría el cine directo que también es británico y tampoco existiría <i>Roma</i>, Oscar a mejor director.</p> <p>Yo creo que las estrategias audiovisuales de Rossellini son fundamentales en la historia del cine porque nos presenta una ciudad mucho más real, realista, testimonial, documentada y rompe con los ismos anteriores, rompe con el expresionismo alemán, rompe con el surrealismo cinematográfico, entonces es realmente una revelación (utilizo con ambigüedad la palabra “revelación” porque viene también de “revelado”) y es una urbe neoreal, y creo que esas estrategias discursivas audiovisuales dejaron una impronta importantísima en la historia del cine.</p>

	<p>Creo que para hablar de actuación hay que ser muy serios y mencionar a Stanislavski, quien habla de la importancia de los <i>props</i>, del vestuario y de cómo estos también hablan, actúan, y sin el uso de estos <i>props</i> (que son la vestimenta), no hay verosimilitud, entonces el utilizar <i>props</i> (y con esto me refiero a un sombrero, una bufanda, una bicicleta, unos zapatos), tenemos un gran status de verosimilitud, y esto ayuda mucho al actor. Aquí quiero retomar a Stanislavski, ayuda mucho al actor en términos de memoria emocional. La memoria emocional o memoria emotiva del actor trabaja de la mejor manera para la construcción de su personaje con este tipo de <i>props</i> adecuados.</p>
<p>¿De qué manera podemos acercarnos a La Ciudad del neorrealismo con el concepto de “estilo documental”?</p>	<p>Creo que hay una intención de reportería, de reporterismo, de reportear la ciudad, de elaborar un reportaje, pero no desde el punto de vista del periodismo sino más bien del documental, lo que luego se va a llamar docudrama. Y aplicando lo de Nichols, yo creo que es importante esto que él llama “el arte de la naturalidad”. Esa intención de presentar algo adornado está ausente, entonces creo que la ciudad neorrealista no representa todo el estilo documental, sino el inicio de un estilo documental para aproximarnos a la ciudad.</p>

Se escogieron dos filmes pertenecientes a este movimiento cinematográfico; *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica y *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini para esta investigación, con el fin de analizar cómo la representación de la ciudad se volvió una manera de comunicación durante la posguerra de la Segunda Guerra

Mundial. Además, he decidido agregar una tercera muestra con el objetivo de integrar estas investigaciones al cine nacional, tomando la película quiteña *Fuera de juego* (2002), dirigida por el cineasta Víctor Arregui, sin descuidar que el filme cuente con características narrativas y técnicas similares a las películas del Neorrealismo.

Tratamiento de la información

Se busca utilizar los mismos conceptos y formas para el análisis de las tres muestras, sin embargo, es importante señalar que el análisis técnico se realizará únicamente para las muestras neorrealistas, debido a que tienen características de la puesta en escena que responden a una época específica, el apartado de análisis crítico será de igual modo para los tres filmes. Esta información será triangulada con las teorías encontradas en la revisión bibliográfica y la información obtenida en las entrevistas.

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Aplicación a las muestras

Análisis técnico - Ladrón de bicicletas

Las categorías sobre las que ahondaremos en este apartado son las desarrolladas en el subcapítulo acerca de los aspectos técnicos del Neorrealismo italiano. Recordemos que Bazin escribía sobre una estética de rechazo a todo artificio de la puesta en escena y Quintana proponía el concepto de *estética de la implicación*.

Ladrón de bicicletas es una de las películas esenciales del Neorrealismo y en la historia del cine, fue dirigida por Vittorio De Sica en el año 1948 en Roma, ganó varios premios nacionales e internacionales. En 1949 obtuvo el Globo de Oro al mejor film extranjero, premio del *New York Film Critics Circle* y del *National Board of Review*, y en los Oscar de 1950 consiguió el premio a la mejor película extranjera y nominación de Cesare Zavattini al mejor guion.

Intérpretes²⁷

Lamberto Maggiorani Antonio Ricci
 Enzo Staiola Bruno Ricci
 Lianella Carell Maria Ricci
Gino Saltamerenda Baiocco
Vittorio Antonucci Alfredo, el ladrón
 Giulio Chiari El mendigo
 Elena Altieri Señora de la caridad
 Carlo Jachino Mendigo
Michele Sakara Miembro de la organización de caridad
Fausto Guerzoni Actor *amateur*
 Giulio Battiferri Cómplice del ladrón
Ida Bracci Dorati *Santona*
 Sergio Leone Seminarista
 Mario Meniconi Meniconi
Massimo Randisi Niño rico
 Checco Rissone Guardia en Piazza

²⁷ La información es de la ficha técnica de Francisco García Gómez, *Colección Guías para ver y analizar* nº 66.

Vittorio Peppino Spadaro Oficial de policía

Sinopsis argumental

Antonio Ricci, el protagonista, tras dos años de paro ha logrado conseguir un trabajo pegando carteles de propaganda, sin embargo, solo lo puede desempeñar si tiene una bicicleta. Tiempo atrás había empeñado la de él, puesto que, sin encontrar alguna solución, acude a su esposa María. Entre la preocupación y la esperanza por un futuro mejor, María toma las sábanas que quedaban en casa y las vende. Ya con el dinero disponible pueden acceder a una bicicleta y al siguiente día empieza a trabajar. Un guía le enseña paso a paso el oficio de pegar carteles, y así es cómo en su primer día de trabajo le roban la bicicleta. Empezaría la aventura junto con su hijo Bruno por recuperarla, mientras su esposa María espera en casa. La familia Ricci vive en un barrio obrero de Roma, pertenece a un grupo que no necesariamente es de escasos recursos, al contrario, considerando la época en la que se desarrolla el filme, se sitúa en el grupo de “afortunados”.

Para la categoría *escenarios verdaderos* se ha seleccionado la escena de *la plaza*. Este fragmento empieza después del robo de la bicicleta, con un plano abierto del protagonista llegando al centro de la ciudad, la *Plaza Vittorio*, para empezar su búsqueda, el hombre que lo ha acompañado le da unas indicaciones de cómo podría encontrarla. El plano se abre aún más para mostrar la plaza en su totalidad, se puede notar un acumulado de bicicletas. Bruno se aleja de su padre para ayudar a buscar. Se puede observar gran cantidad de personas comprando y vendiendo. La toma se posa en Bruno con un plano medio mientras unos vendedores lo echan del lugar, Bruno vuelve con su padre. Recorren el sitio sin suerte, no logran encontrarla a pesar de dar con un policía para que los ayude.

Las tomas y los planos acompañan a los personajes de manera que ayudan al espectador a hacer un recorrido por el lugar. Cada una de las localidades del filme fueron grabadas sin manipulación previa con la intención de representar la realidad, inclusive, la plaza es un espacio real: La Plaza Vittorio, y en la película utilizan el mismo nombre para referirse a ella. A pesar de incluir muchas bicicletas en la escena (parte del guion porque la historia gira en torno a este elemento), las personas que aparecen en el encuadre, la luz, los carros que se atraviesan en ocasiones, son casualidades del instante en el que se filmó.

Para la categoría de *luz natural* se escogió la emblemática escena de *Bruno*

*perdido*²⁸: Antonio preocupado porque había perdido de vista a Bruno lo busca por los alrededores, la cámara lo acompaña por las laderas del río Tíber hasta que escuchamos el grito de varias personas, quienes desahogados exclaman que un niño se está ahogando, el plano se abre mientras el protagonista corre y grita el nombre de su hijo. De inmediato el director nos muestra a Bruno mediante un plano general caminando tranquilo en lo alto de unas escaleras. La toma se cierra para mostrar cómo Bruno baja un escalón y se sienta para el reencuentro con su padre. El cielo está despejado y hay mucha luz.

Una de las características técnicas importantes del cine neorrealista es el empleo de luz natural por las limitaciones presupuestales de la época. Los directores no realizaban una planificación sobre la luz que utilizarían, más bien trataban de filmar en la localidad como esta se mostrara. Es importante destacar que, para este filme el director decidió grabar de día para mejorar la calidad de la imagen. El significado de la luz suave, sin muchas sombras, y un día despejado, reflejan lo que ocurrió con el protagonista al darse cuenta de que no era su hijo quien se estaba ahogando, y por un momento, la historia deja de fijarse en el elemento problemático; la bicicleta.

Para esta misma categoría se ha escogido un segundo ejemplo: La escena *del túnel*²⁹; empieza con la terminación de la persecución (descrita en la siguiente categoría). La bicicleta de Antonio había sido robada, el protagonista, junto con un desconocido que lo ayuda a seguir al ladrón, llegan a un túnel en donde creían que estaba el culpable.

En el análisis de la imagen, las escenas con un claro oscuro transmiten negatividad, están cargadas de dramatismo. Que no se haya hecho uso de una luz artificial para esa escena, y se limitara a ser grabada en su naturalidad de “oscuridad de un túnel”, da la sensación justa; el protagonista había perdido su elemento de trabajo, su posibilidad de una mejor vida.

Para la categoría de *planos* se escogió la escena *del robo*³⁰: Empieza con un primer plano (pero con gran profundidad de campo que hace visible carros, personas y calles de la ciudad), del protagonista en una escalera pegando carteles en una pared, la toma cambia y enfoca a un hombre escondido detrás de un auto atento a la bicicleta

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ybzRkFGHc6Q>. Revisar 53:46 – 54:47.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ybzRkFGHc6Q>. Revisar 19:10 – 19:37.

³⁰ Revisar 18:27 – 19:25.

de Antonio que está parqueada cerca. En el momento en que el hombre roba la bicicleta el plano se abre llegando a uno general, empieza la persecución de Antonio para recuperar su bicicleta. Durante el seguimiento, el plano se mantiene abierto. Antonio se sube a un auto y pide al conductor que siga al ladrón. La escena termina cuando llegan a un túnel oscuro y se dan cuenta que han alcanzado a la bicicleta equivocada.

Tanto en esta escena como en la mayoría del filme son escasos los primeros planos, predominan los planos generales y el uso de una gran profundidad de campo, ya que los directores disponen de libertad del espacio para grabar en las calles. Esta técnica tiene la intención de mostrar a la ciudad en su complejidad y deterioro, convirtiéndola en un personaje de la historia. En el ejemplo de la escena escogida, es importante exponer cada uno de los elementos que le dan significado y contexto a la historia, el espectador puede lograr situarse en la época con tan solo ver el espacio: el tipo de cartel que el protagonista se dedica a pegar en las paredes dice mucho de la época, es un cartel de propaganda (la publicidad y promoción eran importantes en este periodo, así se mostraba que el poder político que residía en las clases altas dominaba al resto de la sociedad). Además, las calles sucias y desordenadas cuando se enfoca a la bicicleta; todos estos elementos conforman a la ciudad sin ningún tipo de manipulación por parte del director, que solo se podría mostrar con la utilización de planos abiertos. Desde luego que ciertas acciones fueron preparadas por el director como el tipo de cartel que se utilizaría.

Para la categoría de *actores no profesionales* se ha seleccionado la escena *del restaurante*³¹: Es una de las más representativa del movimiento, empieza con un plano medio de Antonio y Bruno, quienes luego de un día cansado a causa de la búsqueda sin fin de la bicicleta, entran a un restaurante donde pretenden descansar y comer. De inmediato se sientan y piden algo, el plano se abre a uno general y con gran profundidad de campo, lo que sirve para mostrar el contraste del vestuario entre los personajes principales y los clientes elegantes (todos los que están en el restaurante son de clase acomodada). Bruno cruza miradas con otro niño, los planos cambian entre sí dando importancia al contraste de la vestimenta entre la clase obrera y la clase de élite. La escena termina con Bruno alegre y comiendo.

El protagonista fue interpretado por Lamberto Maggiorani, obrero de una

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ybzRkFGHc6Q>. Revisar 56:31- 59:49.

fábrica cuya situación económica era similar a la del personaje, lo que permite una interpretación más real y auténtica. Frente a la humildad del vestuario de Antonio y de Bruno se impone la apariencia del resto de los personajes. Los “no actores” son un elemento clave en el Neorrealismo porque pertenecen a ese espacio devastado; el entorno y la interpretación natural comunican la realidad y dibujan la ciudad. Y como dijo Rossellini, los actores no profesionales en realidad no deben actuar, son ellos con su naturalidad.

Para la categoría de *estilo documental* se escogió la escena de *denuncia en el cuartel policial*³²: La escena se desarrolla mediante un plano medio de Antonio denunciando el robo de su bicicleta en la comisaría, el policía de la recepción parece no querer ayudar por falta de pruebas. El protagonista insiste, sin embargo, no le dan importancia. Otra característica del estilo documental utilizado en el Neorrealismo es contar las cosas como estaban pasando, decir la verdad como forma de denuncia y ruptura del cine clásico. Es clara la crítica que hace De Sica en esta escena: La policía como una institución desinteresada ante los problemas del pueblo.

Análisis técnico - Roma, ciudad abierta

Intérpretes³³

Marcello Pagliero	Giorgio Manfredi, alias Luigi Ferraris
Aldo Fabrizi	Don Pietro Pellegrini
Anna Magnani	Pina
Harry Feist	Mayor Fritz Bergmann
Francesco GrandJacquet	Francesco, el tipógarfo
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

³² Revisar 21:18 – 22:02

³³ Tomado de la Ficha técnica realizada por Esmeralda Hernández (2014), pp. 94-95.

Joop Von Hulzen 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

Rossellini se basó en historias reales para ciertos personajes³⁴:

Pina:

Personaje basado en una mujer embarazada llamada Teresa Gullace, quien fue asesinada por los alemanes por oponerse a una redada. Su historia era muy conocida, también por los creadores del filme.

Manfredi:

Uno de los protagonistas del filme quien es asesinado también, está inspirado en los comunistas Giorgio Amandola y Celeste Negarville, ambos amigos del guionista Sergio Amidei.

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.

Bergmann:

Inspirado en el oficial de la Gestapo, el comandante Kappler, 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.

Sinopsis argumental

Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini se desarrolla concretamente entre 1943 y 1944, en los últimos años de la ocupación nazi. La Gestapo, policía secreta oficial de la Alemania, trata de arrestar al ingeniero Manfredi por comunista y líder del Comité Nacional de Liberación. Este conseguirá escapar pidiendo ayuda a Francesco, un amigo tipógrafo que en unos días se casará con su novia Pina, una viuda con un hijo, Marcello. Además, el cura de la parroquia, Don Pietro, también apoya la

³⁴ Para esta información he hecho uso del texto de Esmeralda Hernández (2014), p. 113.

causa e intenta ayudar a Manfredi y los partisanos de la resistencia. Los tres protagonistas son asesinados.

Para la categoría de *escenarios verdaderos* se escogió las escenas de *la iglesia*³⁵: Con un plano general de Pina y el padre Pietro entrando a una iglesia empieza esta escena, se persignan y caminan por el lugar acercándose a la cámara hasta llegar a un plano medio. La toma se queda estática, lo que permite hacer un recorrido por el lugar con facilidad. Don Pietro se encuentra con un sargento, quien le pide tener una conversación. La escena termina con el Padre pidiéndole a Pina que le sostenga unos libros que contienen algo importante en su interior, él se retira para conversar con el sargento.

Es importante recordar que toda la película fue grabada en la ciudad de Roma, a lo largo del filme el director nos va a presentar lugares emblemáticos de la capital y, a su vez, conocidos para los italianos: la iglesia Santa Elena, el centro, etc. El caso de la iglesia es más bien simbólico, esas épocas y las anteriores venían tradicionalmente bajo el mando de un régimen católico. Todas las escenas dentro de la iglesia se muestran mediante planos abiertos, lo que permite hacer un recorrido visual por el espacio, conocerlo y construirlo o imaginarlo como espectador.

Para la categoría de *luz natural* se escogió la escena del *sótano*³⁶: Empieza con un plano americano de Don Pietro bajando por unas escaleras con el fin de tener una conversación en privado. Esta escena se va a desarrollar en un sótano, el plano cambia a uno medio y se posa en el Padre mientras intercambia una carta con un soldado. Es común que en las películas neorrealistas haya ocurrido que las limitaciones presupuestales signifiquen la eliminación de ciertas técnicas utilizadas en el cine anterior, como lo hemos notado en las descripciones anteriores. Específicamente en *Roma, ciudad abierta*, en las escenas de interiores, el director de fotografía se las ideó para que el negativo captase las imágenes dada la escasez de luz artificial. Se ha escogido esta escena porque al ser rodada en un sótano, se percibe mucha oscuridad. Esto funciona muy bien ya que contextualiza la situación “de misterio de una carta”. Sensación que se retomará en el análisis crítico de la muestra para profundizar en los significados psicológicos de los sótanos y la zona en donde se desarrolla la mayoría

³⁵ Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma, ciudad abierta*. <https://www.youtube.com/watch?v=PxzBKEAAYQo> Revisar 27:46 – 28:32.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=PxzBKEAAYQo> Revisar 20:18 – 20:47.

del filme.

Para la categoría de *planos* se escogió la escena de *la llegada de los alemanes*³⁷: Después de que Pina avisara a Francesco, su novio, que los alemanes están rondando la casa, un plano abierto y con un ligero picado muestra la llegada de los alemanes mientras los ciudadanos intentan huir. Luego el plano cambia y se cierra con gran profundidad de campo, lo que permite observar lo que está ocurriendo; gente gritando, motos, camiones. Toda la escena se desarrolla en planos generales. Debido a la escasez de presupuesto se tuvo que reutilizar celuloide caducado para poder terminar de rodar, razón por la cual en la película no hay planos secuencia, sin embargo, estos defectos, lejos de restarle calidad al filme, comunican con precisión y verosimilitud. Se ha escogido esta escena porque si bien, la historia se desarrolla en interiores y exteriores, esta es la que muestra más a la ciudad y la complejidad de la época. Los planos utilizados ayudan a que el espectador pueda reconocer el espacio, y así, comprenderlo.

Para la categoría de *actores no profesionales* se escogió la continuación de la misma escena descrita para la categoría anterior³⁸: La escena continúa con un plano general de niños, mujeres y hombres fuera de sus edificios por la llegada de los alemanes. La toma pasa a enfocar a un hombre enfermo quien es retenido por la policía mientras unas mujeres reclaman. Se escucha el grito de una mujer pidiendo que no se lleven a su hijo, la toma continúa abierta dejando ver a todas las personas y sus acciones. Los actores de este filme no son profesionales con la excepción del Padre Pietro y Pina (los protagonistas).

Se ha seleccionado esta escena porque es importante resaltar que los personajes que constituyen esta secuencia son personas que vivieron los sufrimientos de la guerra y son pertenecientes a la clase obrera. La interpretación naturalista -y que es producto de su relación con el entorno (la ciudad)-, hace que la historia sea verosímil y que el espectador se identifique con los personajes.

Para la categoría de *estilo documental-técnica* se escogió la escena *del Padre Pietro jugando al fútbol con los niños*³⁹: Esta comienza con un plano general en donde se sitúa al padre Pietro y a los niños jugando fútbol. Hay movimientos bruscos de cámara y cortes en donde aparece solo el Padre, seguido, el plano se detiene

³⁷ Revisar 47:15 – 47:42.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=PxzBKEAAYQo> Revisar 50:09 – 50:41.

³⁹ Revisar 13:26 – 14:03.

nuevamente en los niños mientras juegan. La escena termina con un plano medio del Padre mientras es golpeado por la pelota.

Una cámara suelta y espontánea logró producir en el espectador una mayor sensación de credibilidad en el movimiento neorrealista. A pesar de que todo el filme ha sido grabado de esta manera, es indispensable reconocer las escenas en donde es más evidente. Así, se consigue notar los movimientos de cámara y al no ser un plano secuencia, existen muchos cortes. Generalmente en escenas con mucho movimiento es común ver a una cámara que se mueve (y tomando este ejemplo), la cámara sigue a los jugadores (dando sensación de movimiento), en este caso, son los cortes bruscos y la inexistencia de planos secuencia lo que muestra una “despreocupación”; característica principal del cine neorrealista. La idea de no cuidar los planos, o no tener una cámara estática perfectamente encuadrada es lo que refuerza el realismo.

Para la categoría de *estilo documental-forma de denuncia* se escogió la *escena del centro*⁴⁰: Empieza con un plano general de un grupo de mujeres intentando saquear un antiguo estudio de cine que sirve para dar comida a los ciudadanos, se cambia el encuadre para enfocar al sargento explicando lo que ocurre a un compañero. Seguido, el plano se cierra para mostrar cómo la gente continúa reclamando debido al hambre que estaban padeciendo. La escena termina cuando Pina sale del interior del antiguo estudio.

Es importante enfatizar lo que hizo Rossellini: escuchar historias reales que había sufrido la gente durante la represión para poder inspirarse y escribir su guion, por lo tanto, las muchas microhistorias que se van entrelazando a lo largo del filme no son más que una recopilación de situaciones verdaderas, denuncias y críticas. El hambre fue uno de los principales problemas que vivió el pueblo italiano.

Análisis crítico

Ladrón de bicicletas

Ladrón de bicicletas es un filme ejemplar de la corriente neorrealista en su trato con el espacio como lo hemos descrito en los capítulos anteriores, pues la mayoría de sus escenas fueron filmadas en las calles y en algunos interiores reales. Inclusive, fue la primera del director rodada principalmente en las calles: según las *Guías para ver y analizar*, *Ladrón de bicicletas* del investigador Francisco García Gómez (2019),

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=PxzBKEAAYQo> Revisar 7:22 – 8:09.

aproximadamente un 60% de los planos son exteriores, la proporción inversa del otro filme del director, *El limpiabotas* (1946), en la que predominaban los interiores del correccional (p. 94).

El primer aspecto que vamos a considerar para este análisis es la dinámica que se forma entre centro y periferia. El objetivo de este primer apartado es -mediante el reconocimiento de los recorridos que realizan los personajes en la ciudad-, encontrar los significados que la película transmite mediante el espacio. Cobra gran importancia los movimientos que se dan entre el centro y la periferia ya que, De Sica, haciendo uso de este recurso, denuncia las incomodidades de los ciudadanos en esa época.

La película se desarrolla en torno a una bicicleta, objeto que nos llevará a recorrer la ciudad; en primer lugar, para vender las sábanas y que Ricci logre conseguir el dinero para comprar la bicicleta, seguidamente, los personajes van a comprar la bicicleta. Se trasladan en la bicicleta a la casa de “la santona”. Van a casa para que Bruno ayude a Ricci a limpiar la bicicleta. Ricci va a su trabajo en donde debe utilizar su bicicleta para trasladarse a los distintos puntos con el objetivo de pegar los carteles. Le roban la bicicleta. A partir de ese momento, la historia da un giro y toda acción se desarrolla con un único propósito; encontrar la bicicleta robada. La bicicleta, como medio de transporte ya tiene una fuerte relación con el espacio. Ahora bien, es necesario reconocer las ambientaciones de la película: se descubren tres viajes de desplazamiento de la periferia Noreste de Roma, la *borgata* de Val Melaiia a 7 Km de distancia al centro, hacia las zonas centrales de la capital; “estos viajes se cumplen en tres días de viernes a domingo; de los dos primeros viajes el director nos enseña el regreso a casa; el tercero es un recorrido por la ciudad con una vuelta al hogar que sólo suponemos” (Colella, p.132).

En los centros de las ciudades hay más movimiento, ocurren las cosas, y muchas veces, son los escenarios para las oportunidades, según el catedrático Stephen Barber;

El centro de la ciudad es el único lugar en el que Ricci puede acceder a su medio de supervivencia; pero tras el robo de su bicicleta, esa supervivencia se ve amenazada de modo que va a la deriva entre la ciudad y los suburbios, excluido de la actividad ciudadana y del regreso a los suburbios, donde no hay ninguna posibilidad de sobrevivir entre los monótonos bloques. (Barber, 2006 como se citó en Colella, 2019).

Siguiendo esta línea de análisis, cabe realizar un repaso a una de las primeras escenas del filme para entender los problemas que suponía vivir en la periferia; cuando Ricci busca a María para comentarle que había conseguido el trabajo, a ella se la puede observar cerca del río Aniene, haciendo fila para recoger agua en la fuente⁴¹, De Sica nos muestra que la familia Ricci vive en la periferia, en una barriada, en Val Melaiia. A pesar de que era muy común durante la guerra que la ciudad no tenga acceso a agua corriente, esta es una clara denuncia a cómo todavía, después de la guerra, las condiciones eran desfavorables para los sectores marginados de la ciudad.

Fig. 1

Ricci ayuda a María



Fig. 2

Fila en la fuente de agua potable



En el libro *Investigaciones Sociales; Ciudades europeas*, Pierre Sorlin (1996), explica esta problemática de la familia de Ricci, que vive en una barriada construida por Mussolini, quien había realojado a los migrantes⁴². Además de la distancia de más de 8 kilómetros, según Sorlin (1996): “el núcleo urbano de Valmelaia aún no está terminado, no hay agua corriente en los apartamentos, las calles no están asfaltadas, pero tampoco hay dinero ni ganas de finalizarlo” (p.118).

Por el momento entendemos a De Sica mostrando una periferia olvidada, que no ha sido atendida con los recursos básicos, y, además, un centro al que se debe ir si

⁴¹ Los ciudadanos tenían acceso a agua potable solamente si realizaban filas en las fuentes, de otro modo, debían hacer uso del río.

⁴² Es importante recordar el capítulo sobre *las borgate* de Mussolini, ya que con estas construcciones muchos romanos se convirtieron en exiliados en su propia ciudad. Los protagonistas viven alejados del centro de la ciudad, en un barrio al margen.

se desea comprar, vender, denunciar un robo, comer en un restaurante o cualquier otra actividad.

Regresemos a la noción de que el protagonista debe moverse hacia el centro (atravesando grandes distancias para lograr sus propósitos); trabajar, después del robo, hacer una denuncia, buscar la bicicleta, comer en un restaurante. En este punto es necesario tomar el concepto de “vagabundear” propuesto por Deleuze, los personajes buscan lugares provisionales para su descanso.

En este filme el personaje se queda en el centro y es capaz de pasar el día sin retornar a casa con la idea de “terminar lo que debe”, sin perder de vista lo lejos que se encuentra el protagonista de Val Melaia. Un ejemplo preciso es la escena emblemática de Ricci junto a su hijo Bruno, quienes resignados buscan descanso en una acera después de la búsqueda sin fin de la bicicleta.

Fig. 3

Antonio y Bruno sentados en la acera



El hecho de que los personajes se muestren en un estado de búsqueda interminable o vagabundeo sirve para en primer lugar, ayudar al espectador a recorrer los espacios junto con los protagonistas, reconociendo nuevos espacios y, en segundo lugar, pues para la denuncia clara que los directores deseaban comunicar; las incomodidades de vivir en la periferia. Colella (2019), lo señala de la siguiente manera:

Los viajes de los directores/actores que se mueven en Roma, en las periferias y en los grandes vacíos urbanos, permiten identificar un nuevo horizonte físico y cultural: el desarrollo de una nueva iconografía, fusión de lo urbano y anti-urbano: se trata de áreas indefinidas, descampados o áreas en espera de ser edificadas; áreas erosionadas, áridas, marcadas por infraestructura y asentamientos informales. (P. 50).

Otro ejemplo en esta línea de análisis son las muchas veces en donde Ricci queda a la espera, sin saber muy bien cómo actuar, recorriendo la ciudad sin ningún propósito específico, como si esperara que se le ocurra alguna solución (normalmente estas escenas de espera son después de que el personaje haya sufrido algún tipo de problema). Seguidamente al robo de la bicicleta, luego de que Antonio haya intentado poner la denuncia, el personaje se queda en un estado de preocupación y sin mucho qué hacer.

Fig. 4

Denuncia del robo



Fig. 5

Ricci camina con Bruno



Fig. 6: Antonio recogiendo a Bruno



Después de la denuncia, Ricci toma un bus para recoger a Bruno. Por el percance del robo, llegaba bastante tarde. En este fotograma podemos ver cómo caminan lentamente por el sitio. Podemos entender que desde el sitio en el que se encontraba Antonio (centro), hay una gran distancia hasta donde debe recoger a Bruno. Llegar a su destino supondría vagabundear por la ciudad, de centro a periferia.

En el siguiente fotograma, Ricci le cuenta a Bruno lo ocurrido con la bicicleta mientras caminan a casa, se muestra todo el camino que deben atravesar para llegar;

los espacios vaciados, sin asfalto, las laderas: espacios inacabados

Fig. 7

Antonio y Bruno de regreso a casa



Los personajes de *Ladrón de bicicletas* se mueven en las periferias y en el centro, son nómadas como les llama Colella y vagabundean. Ahora bien, retomemos la teoría de los personajes que se detienen para observar, y que, esta acción nos ayuda a los espectadores a reconocer el espacio. De las muchas escenas *de espera* que podemos encontrar en el filme, haremos uso de cuando Ricci pierde a su hijo Bruno cerca del río. En el apuro y la preocupación por encontrarlo, Ricci se detiene un momento, es el instante en el que se muestra el puente Duca d'Aosta y se le permite realizar al espectador un recorrido visual por el sitio (en los siguientes párrafos se hará uso de esta escena para el análisis psicológico).

Es importante señalar que antes de esta escena, entre gritos y alboroto, se entiende que un niño se ha ahogado en el río, Ricci inmediatamente piensa que se trata de Bruno y se detiene, preocupado, a verificar.

Fig. 8

Antonio preocupado



Ahora bien, los *espacios cualesquiera* sobre los que extendimos esta investigación, Deleuze señala que estos “nuevos espacios” se volvían irreconocibles debido a que han perdido su homogeneidad y la conexión de sus propias partes. Se puede entonces llegar a la afirmación de que cómo se muestra la periferia en *Ladrón de bicicletas*, retrata perfectamente a un *espacio cualquiera*. Hagamos un repaso por algunas de las escenas: Antonio se encuentra desesperado por el robo de su bicicleta, nos encontramos en el segundo día en el tiempo cinematográfico. Resignado decide dirigirse a la casa de *la santona* para encontrar alguna solución. En el siguiente fotograma vemos a Ricci y Bruno correr hacia el fondo, reconocemos que se trata de un recorrido por Via Della Paglia (esto porque hemos revisado las ambientaciones), sin embargo, en la escena no se reconoce más que unos edificios en ruinas y un suelo sin asfaltar. No existe un solo indicio que nos demuestre que están en Roma, en un sitio determinado, la zona se vuelve irreconocible y *captado como puro lugar de lo posible*, citando a Deleuze nuevamente.

Fig. 9

Antonio y Bruno recorriendo Via Della Paglia



Volvamos al comienzo de la película para el siguiente ejemplo: Ricci acude a su esposa para contarle que el único requisito para obtener el trabajo es conseguir una bicicleta. Consternado por el problema que esto suponía, camina por Val Melaia. En la siguiente imagen vemos a Ricci caminar por laderas, espacios en escombros y vacíos, con unos cuantos edificios que sabemos que pertenecen a la vivienda social, pero que, nuevamente, el espacio per se no demuestra un sitio específico al espectador. Efectivamente y recurriendo a los estudios de Colella y Deleuze; se trata de espacios inacabados, en construcción. En el siguiente fotograma Antonio aún no se ha encontrado con su esposa, acababa de reunirse con el soldado que le dio la información sobre el trabajo

Fig. 10

Antonio va a buscar a María



El siguiente ejemplo lo podemos establecer haciendo uso de la escena después de que Ricci haya almorzado

con Bruno y hayan visitado a *la santona*. Por la información revisada acerca de las ambientaciones, podemos conocer que recorrieron Via della Paglia, el Vicolo della Frusta, el Trastévere, Parione, el Vicolo della Campanella. No es posible reconocer el espacio por donde están caminando, sin embargo, sabemos de qué vía se trata, el espacio se presta para varias interpretaciones. Recordemos que como señala Colella, el cine de posguerra ofrece una cantidad de espacios cualesquiera debido a las condiciones de la época. El hecho de que la mayoría de este filme se haya rodado en calles, aporta a que los muchos de los espacios en los que se mueven los personajes resulten indefinidos y generalmente estos espacios transmiten negatividad.

Fig. 11

Antonio y Bruno luego de visitar a *la santona*



A través del espacio también podemos reconocer diferencias sociales, en la escena escogida para este ejemplo usaremos la escena de Bruno y su padre cuando llegan a un restaurante del centro de Roma para comer. El sitio es presentado como un “restaurante elegante”, y la situación no pasaría desapercibida para los protagonistas, pues se muestran incómodos. Además, hay una comparación entre los clientes y los protagonistas, especialmente en la vestimenta, podemos reconocer que Ricci y Bruno no van acorde.

Fig. 12 Bruno comiendo



Fig. 13 Comparación entre personajes



Este fotograma muestra el momento en el que Bruno observa a otro niño (se entiende que es rico) comiendo pasta y carne, mientras que Bruno apenas puede ordenar pan con queso.

Respecto al río Tíber: simbología-sensaciones

Pasemos al análisis simbólico y recordemos las limitaciones presupuestales de la época, en este sentido, buscar las facilidades para la producción de los filmes también serían características técnicas y que dotarían de significado a algunas de las elecciones del director. Por ejemplo; podemos observar cómo se fija una concentración en torno al río Tíber. Incluso, las primeras escenas llevan de fondo al río. Al igual que las escenas de Bruno perdido. Colella (2019), explica en su tesis que esta elección no es casual porque “en parte corresponde a una cierta facilidad de desplazarse alrededor del río por parte de la *troupe* cinematográfica aprovechando las grandes avenidas a su lado, al mismo tiempo, a la amplitud de los planos que es posible rodar” (p. 134). Hemos visto al río en otras películas italianas, como por ejemplo *Amor en la ciudad* de Antonioni; en la escena “del suicida” se puede percibir la relación entre ciudad y río como un vacío: “los directores bajan hacia las riberas del Tíber con el mismo espíritu y con la misma expectativa de cuando se meten en los grandes descampados de la ciudad en construcción” (Colella, p.134).

Para este ejemplo haremos uso de la escena que describe las preocupaciones de Ricci por encontrar a Bruno, baja al Tíber cuando cree que se ha ahogado. Hay una sensación de pesimismo, miedo y tristeza. es interesante hacer uso de la propuesta del arquitecto Bruno Reichlin (2002), combinándola con un análisis que se acerca a lo psicológico del texto de Siegfried Kracauer; si existe una distinción entre la claridad y

la oscuridad producida por la acción de pasar de un exterior a un interior o ya sea por la profundidad del umbral, esta calidad -en el cine neorrealista- corresponde a una condición típica de la guerra. Reichlin escribe sobre esta escena, cuando Ricci está bajo la arcada del puente e instaura una comparación emocional con el monumento de las víctimas de las *Fosse Ardeatine*⁴³, y el recuerdo que tenían los italianos de los refugios bajo tierra y los sótanos para defenderse de los ataques. Respecto a esta relación simbólica de la idea de un monumento que fue construido como una estampa de la ciudad, estas sensaciones las contiene el monumento, según el crítico suizo. Respecto a esta escena Colella escribió “y es precisamente cuando Ricci baja al río Tíber a buscar a Bruno que la escena está ambientada en la oscuridad del arco del puente Flaminio” (p. 108).

Fig. 14
Ricci corre para buscar a Bruno



Fig. 15
Ricci preocupado



Puente Palatino

En este sentido, cambia la narración de los espacios monumentales de la ciudad, se representan escenas cotidianas, se presenta al puente de una manera anti pintoresca, diferente a cómo se representaba en otras películas. Colella explica:

Otra infraestructura típica de la iconografía neorrealista es el puente, presente en muchas películas como elemento escenográfico de articulación espacial. Por un lado, los puentes enmarcan una escena definiendo un fondo permeable y accesible. Por el otro, en muchas escenas, dependiendo de la topografía, determinan una división entre dos niveles, “el mundo de abajo” muchas veces espacio residual e informal, lugar para esconderse, refugio para nómadas

⁴³ Primeras arquitecturas modernas después del fascismo.

urbanos y el mundo de arriba que en muchos casos corresponde a lo de la ciudad “oficial”. (P. 90).

En el siguiente fotograma los protagonistas intentan retener al amigo del ladrón. Se muestra una porción del río Tíber, los planos utilizados ayudan para disimular lo pintoresco del lugar. No se ve completamente

Fig. 16

Antonio conversa con el amigo del ladrón



Fig. 17

Antonio le insiste al ladrón



Fig. 18

Antonio en el puente Palatino



Pasemos a otra escena en donde De Sica continúa haciendo una denuncia mediante el espacio. La escena es la ya utilizada en los párrafos anteriores; María va con Antonio a casa para recoger las sábanas y venderlas. Están en Val Melaiia, a los personajes se les dificulta caminar por la inestabilidad que existe en la construcción del suelo. Se ve a Ricci ayudar a María quien parece perder el equilibrio. Y así, mientras los personajes se mueven en estas periferias, da la impresión de inestabilidad, como si estuviesen en peligro constantemente.

Fig. 19

Antonio ayuda a María



Fig. 20

Antonio y su esposa caminando con dificultad



Respecto a la *imagen borrosa de ciudad* sobre la que escribe Sorlin y se relaciona con el *espacio cualquiera* de Deleuze; si vemos un fotograma aislado, no vamos a reconocer que la película ha sido rodada en Roma, justamente por estas zonas destruidas es que ya no existe una marca que nos ayude a los espectadores (no conocedores del contexto y la historia en el caso contrario de lo que propone Aumont) a identificar un lugar. Hay un desconocimiento de la ciudad mediante la utilización de estos espacios cada vez más aislados y vacíos. Espacios olvidados:

“Hacia mediados del siglo, una palabra idéntica e intacta, *ciudad*, se refería, al menos en las películas, a imágenes distintas e incoherentes”. (Sorlin & Pujol i Valls, 1993, p.133).

Roma, ciudad abierta

Para el análisis narrativo del filme, es importante primero, a modo de resumen, entender el contexto en el que fue rodada *Roma, ciudad abierta*, puesto que dio apertura a una nueva estética. Rossellini empezó a rodar un 17 de enero de 1945, apenas dos meses después de que los Aliados entraran a la capital. Se estrenó después de la liberación, luego de *La vita ricomincia* de Mario Mattoli. En aquel periodo solamente quedaban diez estudios de los veinticinco que existieron en 1941, y los estudios de Cinecittà se habían convertido en un campo para refugiados. Así, los directores empezaron a salir a las calles para grabar sus películas.

Otro problema que se sumaba a la falta de estudios fue el hecho de que el material cinematográfico haya sido trasladado a Alemania. A consecuencia de la

escasez de negativo, la fotografía fue precaria y granulada, también condicionó el montaje y la puesta en escena, los planos debían ser cortados. Además, tuvo que ser filmada sin sonido y sincronizarla posteriormente. Fue imposible utilizar profundidad de campo por la falta de iluminación, de hecho, las últimas escenas que fueron grabadas en interiores son muy oscuras, característica para profundizar en el análisis psicológico de las escenas de interiores que se desarrollará en los siguientes bloques.

Todas estas limitantes aportaron a la estética neorrealista y las películas posteriores, así lo explica el director, expuesto por Ángel Quintana en su texto *Roberto Rossellini*:

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. (Quintana, 1995, p. 80).

Siguiendo el orden del análisis de la muestra anterior, en este primer apartado haremos uso del concepto de centro y periferia para empezar. Quizá la escena más importante del neorrealismo sea la del asesinato de la protagonista en la calle Casilina, recordemos y como ya se expuso en la sinopsis argumental, Rossellini se basó en personas de la vida real para la creación de los protagonistas y otros personajes. Es importante saber que, así como las películas finales del Neorrealismo se escaparon cada vez más a la periferia, tal vez con Pasolini, quien se encargó de rodar únicamente en los márgenes de la ciudad, en las primeras películas se mostraban más escenas del centro. Y este es el caso de *Roma, ciudad abierta*, grabada mayormente en el centro; Pina y su hijo viven en el Barrio Prenestino, un barrio relacionado a la Segunda Guerra Mundial y a la lucha antifascista, fue bombardeado en 1943 hasta 1944. En esta misma calle, La Casilina, Rossellini coloca la resistencia del padre Pietro, en la iglesia Santa Elena, iglesia a la que todos los cercanos del barrio acudían constantemente.

Esta zona era reconocida para los italianos como un espacio de dolor y miedo, recordemos la relación que existe entre los espacios ya conocidos en una ciudad. De la calle Casilina llegan los Aliados a *Roma, ciudad abierta*, y en esta misma zona,

Pasolini rodará su primera película, *Accattone* (1961), y es notable cómo el director se siente relacionado a esta zona, la describe así en un poema:

Aquí está la Casilina, / sobre la que tristemente se abren las puertas de la ciudad de Rossellini... / aquí, el épico paisaje neorrealista, / los hilos de telégrafo, el empedrado, los pinos, / las tapias desconchadas, la mística / muchedumbre sumida en la faena diaria, / la sombría forma de la dominación nazi... / Casi emblema ya, el grito de la Magnani, / bajo los mechones revueltos y absolutos, / resuena en las desesperadas panorámicas / y condensa en sus miradas expresivas y mudas / el sentido de la tragedia. / Ahí es donde se disuelve y mutila / el presente, donde el canto de los aedos se ensordece. (Pasolini, 1997 como se citó en Colella, 2019).

Fig. 21

Momento antes de que Pina sea asesinada.



De esta manera la Casilina será recordada por los italianos, tanto por sus ataques durante la guerra como por el grito de Pina antes de ser asesinada que Rossellini representó en *Roma, ciudad abierta*.

En esta zona de la ciudad, se rodaron un gran número de películas, entre las cuales sobresalen *Roma, ciudad abierta*, *Accattone*, entre otras. Este barrio estaba cerca del centro con los estudios de Cinecittá, que según Colella, estaban a 5 Km. La particularidad de este territorio es que está formado por grandes manzanas cerradas que es donde viven los protagonistas. Y es de uno de estos barrios de donde se sale Pina hacia la calle exterior, la calle Montecuccoli, en donde muere baleada por un soldado nazi.

Existe una diferencia bastante clara entre los recorridos de *Ladrón de bicicletas* y este filme; los personajes no deben recorrer distancias muy largas porque los sitios

escogidos para desarrollar la película se encuentran relativamente cerca. La iglesia Santa Elena, el barrio Predestino, la plaza para recoger los alimentos, la calle Montecuccoli, están cerca del centro o pertenecen al mismo, sin embargo, este centro ha sido destruido.

Colella (2019), explica que, en el asesinato de Pina, el director escogió esta vía por ser una calle sin salida “y no ponía problemas logísticos por el tráfico y el paso de las personas. Esta relación interior-exterior, está marcada en estas arquitecturas populares, a través de grandes portales, que quedaban abiertos a lo largo de todo el día” (p. 151).

Relación interior-exterior (distinto a la muestra anterior, hay una relación más bien de cercanía con el centro)

Fig. 22

Don Pietro y el hijo de Pina salen de la iglesia Santa Elena



El espacio nos puede comunicar de muchas maneras, un edificio destruido puede contar lo que ocurrió en esa época y los sufrimientos que perseguían a los italianos. En este filme, la destrucción llega hasta los espacios interiores en donde viven los personajes, en muchas escenas, las casas pierden su privacidad, quedan abiertas por los derribos. Para este ejemplo utilizaré la escena en donde un grupo de la SS logra ver a través de las varillas de la planta superior.

Fig. 23

Los soldados ven a unas mujeres que se encuentran en el piso alto



Fig. 24

Mujeres en el piso alto



Tomemos ahora los *espacios cualesquiera* de Deleuze; en este bloque haremos un repaso por las escenas y fotogramas en donde mediante el espacio, podemos reconocer una situación trágica por la destrucción, sin embargo, no dejan de ser espacios complicados de identificar.

Este fotograma pertenece a la escena en la que Pina, mientras conversa con el padre Pietro acerca de la situación que estaban viviendo, mira hacia ese edificio con dolor, el plano se cambia y nos muestra esta imagen; un edificio destruido por los bombardeos.

Fig. 25

Edificio que se encuentra frente al que vive Pina



En esta escena, Pina recibe a Manfredi en su casa, este le comenta que necesita hablar con el padre Pietro, inmediatamente Pina le pide a Marcello, quien se encuentra en la planta superior, que vaya a la iglesia a buscar a Don Pietro. En esta escena está representado el edificio en el que vivían, un edificio en escombros.

Fig. 26

Marcello desde la planta superior escucha a su madre



Fig. 27

Escena en la que Don Pietro espera en el puente Burgino



Esta escena ocurre luego de que Don Pietro haya conversado con Manfredi, quien le pide que entregue a un soldado unos libros que contenían dinero, el lugar del encuentro sería el puente Burgino. Mientras Don Pietro espera al soldado, podemos ver cómo se está esa zona, sin embargo, se vuelve complicado reconocer que se trata del puente Burgino.

Roberto Rossellini apostaba por *la imagen esencial* y un cine objetivo, Quintana (1997), escribe lo que el mismo director explicaba acerca de la objetividad, la necesidad del espectador y “la espera”, o *atessa* del cine rosselliano:

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. (P. 18).

Y es desde de esta objetividad que evitó manipular la mirada del espectador haciendo uso del montaje, la interpretación u otros mecanismos. El espectador debía ser capaz de contemplar el filme con libertad, y a partir de ahí, dotarlo de sentido. De este modo, el espectador es fundamental en el cine moderno. También, en el cine

rosselliano era de gran importancia el concepto de “*atessa*”, que significa espera. Pues es mediante esta espera que el espectador llega a la verdad a través de una revelación final que cambia, a veces, el sentido del filme. En esta línea, la investigadora Esmeralda Hernández (2014), explica que “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” (p. 48).

Recordemos estas esperas que nos ayudan a recorrer los espacios, en esta línea de análisis, haremos uso de la escena de 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”. Esta escena, al igual que la de Pina y Francesco en las escaleras, es importante del concepto de *atessa* en Rossellini.

Fig. 28

Pina conversa con el padre Pietro mientras la acompaña a casa



Fig. 29

Pina mantiene una conversación con Francesco en las escaleras del edificio donde viven



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”. En ambas escenas, si bien y como lo indica Bazin, esta espera nos revela algo que no sabíamos, asimismo, los personajes conversan en un espacio indefinido, la espera es lo que ayuda al espectador a mirar durante más tiempo. Y es esta “atessa” lo que caracterizaría al cine rosselliano, pues sería lo esencial en el relato de un filme:

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. (Verdone, 1952 como se citó en Hernández, 2014).

Recordemos el análisis psicológico con una zona que representó a una época negativa y que los italianos la tenían muy presente, en este filme, y utilizando la teoría de Reichlin, los interiores recordaban a los sótanos que fueron construidos para esconderse de los ataques de los alemanes, de hecho, y como lo explica Hernández, todo este último bloque narrativo que dura cerca de 23 minutos (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” (p. 109).

Lo más espeluznante de la película se desarrolla en interiores, donde la oscuridad prima.

Fig. 30

Escena en donde Don Pietro y Manfredi son interrogados en el cuartel de la Gestapo



Fig. 31

Manfredi es torturado mientras el Padre Pietro es obligado a ver



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 se enfrenta a la realidad. El cineasta Victor Erice recuerda así su primera visión de “Roma, ciudad abierta”:

[En 1959] 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, ciudad abierta* 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 después, se pudiera escribir que ahí, en ese preciso momento de *Roma ciudad abierta*, había nacido el cine moderno. (Guarner, 1992, Conversaciones con Victor Erice. Filmcritica, nº429, nov. 1992).

Unos de los temas fundamentales de la película es la represión por parte de la Gestapo. El desarrollo se centra en la incertidumbre de si los protagonistas podrán huir o no de los nazis. Finalmente, Manfredi, Pina y el padre Pietro son asesinados por la Gestapo. Al principio de este análisis, en el contexto de cómo fue rodada la película, mencionamos que la falta de recursos para iluminar los interiores tendría una carga significativa en estas escenas, pues es precisamente esta oscuridad lo que acompaña los momentos más atroces de la historia.

Fotogramas adicionales de los interiores y la relación entre la oscuridad y el miedo:

Fig. 32

Los soldados entran a casa de Pina en búsqueda de Manfredi.



Fig. 33

Pina le pide a Marcello que busque Don Pietro



Otro punto que considerar es el modo en cómo se mueven los personajes en el espacio, Roma, en el filme, es una protagonista más, golpeada como sus habitantes. Por su territorio la gente se mueve rápido, caminando con miedo por las calles, buscando un sitio seguro para esconderse, escapando del toque de queda. Para este punto, haremos uso de la escena de cuando Francesco camino a su casa, es detenido por unos soldados. A pesar de contar con un carnet de permiso por ser tipógrafo, se puede percibir el miedo y el apuro por haber sobrepasado la hora del toque de queda. Finalmente logra salir sin problemas de la situación y corre a su casa a esconderse.

Fig. 34

Escena en la que Francesco es detenido por pasarse el toque de queda



Fig. 35

Francesco llega apurado a su casa para esconderse



Metrópolis y ciudad

Siguiendo la teoría en donde García Gómez y Pavés profundizan acerca de que es posible descubrir qué tan grande es la influencia de una ciudad en sus espectadores a través de los espacios urbanos con los que se ha familiarizado el público a pesar de no haber estado físicamente, Roma ha sido una de las ciudades más reconocidas cinematográficamente, por lo tanto, sus monumentos y zonas emblemáticas. La iglesia Santa Elena, ubicada en la Vía Casilina debería ser un sitio de tranquilidad, así se ha representado en el cine, muchas veces hasta como un sitio turístico, un sitio para conocer. En *Roma, ciudad abierta* se muestra como el punto de encuentro con el Padre Pietro, donde van las personas apuradas y con miedo normalmente a buscarlo para avisarle una mala noticia o pedirle algún favor importante. Por lo tanto, la idea que el espectador tiene de iglesia desaparece y se muestra como un sitio totalmente distinto, con otros propósitos. Cuando va Marcello a buscar al Padre, cuando va Pina. En un sitio de encuentros, vemos a Don Pietro siempre salir de la iglesia para realizar algún trámite peligroso. Cambia la narración de los espacios monumentales de la ciudad.

Fig. 36

Escena de Marcello con Don Pietro saliendo de la iglesia Santa Elena



Manfredi había llegado a casa de Pina de manera clandestina para encontrarse con Francesco y pedirle un favor al padre Pietro. En esta escena, Marcello lo va a buscar a la iglesia y le pide que vaya a casa por una urgencia. Don Pietro sale de la iglesia asustado y este será su estado hasta llegar a la casa de Pina, donde Manfredi le pide que lleve dinero a escondidas de parte de la junta militar.

Fig. 37

Escena del soldado buscando al Padre Pietro en la iglesia



Fig. 38

Escena del soldado buscando al Padre Pietro en la iglesia



Pina llega a la iglesia cuando aún no había llegado el Padre Pietro, su propósito es poder confesarse debido a que al día siguiente se casaría con Francesco. Justo antes de que se regrese a su casa, llega Don Pietro apurado, le pide que vuelva al siguiente

día ya que está ocupado (debía entregar el paquete con el dinero). En esta escena nos encontramos sumergidos en tensión desde que Pina llega a la iglesia porque la hora del toque de queda está por llegar, sin embargo, esta tensión crecerá cuando llega un aparente soldado misterioso a hablar con Pietro. De hecho, cuando están solos en el despacho del padre, este saca un arma que sería solo para buscar un papel escondido con un mensaje. Finalmente, lo que quería el soldado era pedirle un favor. La iglesia empezaría a representar un lugar de miedo, donde el espectador se enterará de noticias malas.

Fig. 39

Escena de la niña que va a la iglesia a buscar ayuda porque los alemanes habían llegado



Fig. 40

Don Pietro preocupado por la llegada de los alemanes



En este ejemplo, la iglesia es utilizada nuevamente como un lugar de encuentros, apuros y miedo. Andreina, una de las niñas que vive en el edificio de Pina y su hijo, le pide a Marcello ir a casa porque los alemanes habían llegado. Don Pietro les propone su compañía debido al peligro que este acontecimiento suponía.

Análisis de Fuera de juego

Intérpretes

Manolo Santillán	Juan
Daniel Bustamante	Jaime
Fabián Velasco	Padre
Ximena Ganchala	Gioconda
Gerardo Pinto	Eduardo
Jimmy Pazmiño	Tío
Silvia Vimos	María
Narcisa Ruales	Madre
Galo Betancourt	Cristian
Alejandro Cruz	Poeta

Sinopsis argumental

Fuera de juego es una película ecuatoriana dirigida por Víctor Arregui, desarrollada en la capital; narra la realidad de Ecuador en la época de 1998, durante la crisis bancaria. Juan es un adolescente perteneciente a una familia humilde afectada por los problemas económicos que surgieron a partir de la crisis. El sueño del protagonista es emigrar a España para buscar un mejor futuro. La angustia termina por convencer a Juan a ir por caminos delictivos.

El sueño por emigrar del país para mejorar el futuro, la desesperación por los problemas económicos, las protestas y la respuesta violenta del Estado son los ejes principales del filme.

En una ponencia para TEDx Quito, el director habla acerca de *Fuera de juego*:

Cuando hago mi primera película, Fuera de juego, claro, siempre estaba pensando en Quito, en sus subidas y bajadas, en la lluvia, en el sol, en todas las cosas que es Quito. Cuando paso la película, la gente me dice: “¿Cómo puedes filmar a ese Quito tan feo?, porque si tú te fijas bien, hay unos centros comerciales espectaculares, unas cúpulas, unas avenidas. Y yo les respondí que

los que deben encargarse de promocionar esos espacios en el Ministerio de Turismo y el Municipio. Nosotros, los cineastas, no tenemos por qué promocionar esas cosas, no importa que ahuyente al turismo... El problema es que no aprovechamos lo fascinantes que es la ciudad como locación, como espacio para filmar. Yo adoro a la ciudad, aunque a veces tengo luchas de amor y odio con ella. Quito es el personaje importante de mi película.

Se puede establecer una similitud con los protagonistas de *Ladrón de bicicletas*, pues *Fuera de juego* muestra a una familia preocupada y desesperanzada debido a la falta de empleo, crisis económica y política, dichas problemáticas son representadas mientras acompañamos a los personajes en sus recorridos, esperas y cotidianidad. Juan vagabundea por Quito en busca de una solución, al igual que su madre y su padre. De este modo, reconocemos las zonas en las que se mueve cada personaje. Citando a Bazin, el protagonista se vuelve también espectador del espacio, característica muy marcada del Neorrealismo y que significó un cambio en la manera de ver y hacer cine.

Acompañamos nuevamente al protagonista en su recorrido después de la visita al cyber hasta su casa. Este recorrido, vagabundeo del protagonista, nos ayuda a reconocer las zonas de la ciudad.

Fig. 41

Juan recorriendo la ciudad



Fig. 42

Vendedores informales fuera de casa de Juan



Fig. 43

Juan saliendo de su casa



Es importante señalar para este análisis que, debido a la falta de información respecto a los nombres de barrios y sectores de la ciudad, utilizaremos norte, sur, centro. Como en los análisis de las muestras anteriores, empezaremos con los recorridos que realizan los personajes y cómo nos ayudan a reconocer ciertos espacios de la ciudad. La escena que utilizaré para este ejemplo es la de Juan con su amigo Jaime recorriendo varios sectores de Quito hasta llegar al norte, pues es en el norte en donde ellos planean robar, Jaime asegura que en ese sector está la gente con más dinero. Al finalizar la escena se encuentran con una niña que juega en un parque con su madre, se puede notar que son de clase social acomodada.

Fig. 44
Juan conversa con Jaime



Fig. 45
Juan recorre la ciudad con Jaime



Fig. 46
Jaime contempla a una niña



Fig. 47
Niña lo ve a Jaime



Se muestra la diferencia entre los barrios, vestuario de los personajes y autos. Y el cambio drástico del barrio (en el sur de la capital) a las zonas más residenciales del norte.

Recordemos la escena del restaurante de *Ladrón de bicicletas*, vemos esta misma comparación intencional por parte del director.

El siguiente ejemplo para demostrar la categoría de análisis acerca de *la espera / el protagonista como espectador del espacio*, es la escena que describe la preocupación y tristeza de Juan luego de quedarse sin empleo y presenciar una discusión entre sus padres. La espera que nos ayuda a ver la zona y antes de que tomara la decisión de robar un auto. Recordemos la *atessa* de Rossellini o la posición de espera, mostrar a los personajes en su cotidianidad, sus esperas, sus recorridos, de este modo, se facilita el reconocimiento del espacio. La idea de “vagabundear” se relaciona con la espera.

Fig. 48

Juan camina por Quito



Fig. 49

Juan preocupado



Fig. 50

Juan llora



Fig. 51

Juan contempla la ciudad



De este mismo modo, por los recorridos que realiza el protagonista logramos entender en qué condiciones se vivía en la época; manifestaciones, conflictos y represión. La siguiente escena describe el momento en el que Juan sale de su casa y se encuentra con una manifestación, muy común en esas épocas, Juan deambula por el sitio entre los protestantes.

Fig. 52

Juan en las manifestaciones



Fig. 53

Policía en las manifestaciones



Fig. 54

Gente en las manifestaciones



Fig. 55

Protestantes



Ahora bien, para el análisis de los interiores y como en las muestras anteriores, es una propuesta psicológica. Así como en *Roma, ciudad abierta*, estos espacios de interiores domésticos se repiten durante la película generalmente con un significado negativo.

El interior de la casa en donde vive la familia de Juan, sería el lugar de encuentro con las malas noticias, pues ahí, en donde el hermano mayor del protagonista permanece sin moverse, con el televisor encendido para escuchar las noticias, el director nos cuenta los problemas económicos, las protestas, los conflictos por la legalización de papeles de los inmigrantes en España y la catástrofe que viven los ciudadanos en la capital, a través de una locución en off que simula la voz de reporteros de los noticieros.

El televisor está constantemente encendido y lo que escuchamos de las noticias son frases como “La ciudad es abusada por hechos criminales, ayer en la noche, dos jóvenes intentaron robar a mano armada”, o, “lamentamos no poder seguir informando, se ha desatado el caos”. Y esta voz anunciando las malas noticias acompañaría al resto de las escenas de interior. Mediante esta voz nos enteramos lo que realmente ocurre en el país y nos alerta a los espectadores que cada vez que se los personajes entran a sus casas, sería para enterarse de una noticia negativa.

Fig. 56

Hermano de Juan ve la televisión



Fig. 57

La familia ve la televisión



De este mismo modo, la esperanza de ir a otro España por un mejor futuro se ve nublada por las varias entrevistas que pasan en las noticias de inmigrantes arrepentidos, que no están pasando un buen momento en un país desconocido, pues se sienten explotados. El siguiente fotograma representa una de las entrevistas de los canales del noticiero.

Fig. 58

Entrevistas en los noticieros



Fabián, el padre de Juan, llegaría siempre a casa apurado para escuchar las nuevas noticias que generalmente son negativas.

La siguiente escena de interior que usaremos para este análisis, es desarrollada en el baño de una discoteca, se representaría durante la película como un sitio para las conversaciones a escondidas entre los dos amigos, Juan influenciado por Jaime, para ir “al norte” y robar un carro y dinero. Además, sería también un encuentro en donde Juan empieza a consumir drogas, entendemos que cada vez que están en la discoteca y van al baño, es para estas actividades.

La escena describe a Juan junto a sus amigos en una discoteca, Jaime, un chico herido por la situación y quien sueña con robarle a los ricos, lo lleva al baño para ofrecerle drogas mientras mantienen la siguiente conversación:

Jaime: Si quieres a María debes ofrecerle un fututo en otro país, no este país de mierda en el que estamos.

Juan: ¿En España?

Jaime: Donde sea, loco. Pero para eso necesitas dinero. Mira, yo estoy de acuerdo contigo; en este país no tenemos educación, no tenemos nada, estamos pisoteados, yo te comprendo. Aquí mismo vamos a conseguimos nuestra plata, de todos esos malandros que nos están robando. Es nuestro dinero, solo lo vamos a recuperar.

Fig. 59

Conversación entre Juan y Jaime



Fig. 60

Jaime consume drogas



Podemos ahora sugerir el análisis por la categoría de espacios arruinados y el reconocimiento de estas casas que están representadas como construcciones muy precarias. Por ejemplo, la casa de la familia de Juan y la de su mejor amiga Gioconda, que según el recorrido que realiza Juan, se encuentran bastante cerca. Se entienden que ambos viven en un barrio modesto de Quito, pues la condiciones y la falta de alimento lo demuestran.

Fig. 61

Interior de la casa del protagonista



Fig. 62

Fabián se queja de la comida



Estos fotogramas muestran el interior de la casa de los protagonistas; haciendo una comparación con *Ladrón de bicicletas*, los interiores son muy pequeños. Al igual que la casa de Gioconda, quien prácticamente vive en una habitación.

Fig. 63

Conversación entre Juan y Gioconda



El aeropuerto, simbología

El protagonista tiene la costumbre de posarse en las afueras del aeropuerto para ver a los aviones pasar, los que entendemos que son ciudadanos en las mismas condiciones de Juan, harían lo mismo durante el desarrollo de la película. El aeropuerto se vuelve un símbolo importante para soñar con un futuro mejor que solo es posible en otro país.

Fig. 64

Juan contempla los aviones



Fig. 65

La multitud contempla el aeropuerto



Fuera de Juego tiene una escena similar con la del restaurante de *Ladrón de bicicletas* mencionada en el análisis crítico de aquella muestra; la comparación que establecen los directores mediante una espacialidad que es totalmente ajena para los protagonistas. En este caso, Juan rodeado de personas con trajes elegantes en un casa esplendorosa.

Esta escena describe el momento en el que Juan acude a su nuevo trabajo como mesero que le consiguió su amiga Gioconda. La escena transcurre después de haber acompañado a Juan por sus recorridos habituales, en barrios, por lo que el contraste que se muestra es evidente, lo vemos también en la vestimenta y escuchamos en las

conversaciones.

Fig. 66

Fiesta elegante



Fig. 67

Conversación entre invitados



Fig. 68

Varios invitados se reúnen



Fig. 69

Juan permanece para escuchar



Fig. 70

Juan recorre la ciudad después de la fiesta



El diálogo, a diferencia de las dos muestras anteriores, cobra gran importancia en cuanto al espacio; los personajes se quejan constantemente del país y la situación. Las escenas clave son las que describen las visitas de Juan en el cyber, que se encuentra relativamente cerca de su casa. El protagonista va varias veces a la semana para conversar con su amigo Johny, quien logró salir del país y llegar a España, por las

conversaciones, entendemos que se encuentra en una situación favorable. Ahora bien, en este punto quisiera detenenerme para incluir la teoría acerca de los lugares de una urbe y lo que representan; el cyber, su estructura y cómo se lo representa en la película, nos ayuda a situarnos en la época, debido a que en esos tiempos era común la utilización de estos espacios para hacer llamadas o utilizar una computadora, pues no era muy común tener un computador en casa.

Fig. 71

Juan en el cyber



Fig. 72

Juan conversa con su amigo Johny



Regresemos al diálogo que Juan mantiene con Johny y agrego un fragmento:

Juan: El país está jodido, loco. Hay la bola de bullas. Sí, te estoy llamando de una computadora. No, loco, mi vieja no tiene empleo ahorita. Mi papá sí, pero el man no aporta a la casa. Yo sí me quiero ir, loco.

Antes de despedirse menciona que debe conseguir dinero para ir a España también.

Otro ejemplo de cómo hablan los personajes de la ciudad es la escena que describe el malestar de Fabián después de enterarse del nuevo decreto que había establecido el Gobierno, si no pagan las deudas, les quitarían los últimos bienes que tiene su familia. Fabián va a un bar para reunirse con sus amigos, la conversación que surge es importante, ya que hablan de la situación del país: de la posibilidad de ir a España (que significaría endeudarse por un mejor futuro), de la falta de dinero y trabajo. Para Fabián no es una buena opción porque está influenciado por las varias entrevistas que ha visto en las noticias y cree que los que van a España van a ser explotados.

Fig. 73

Reunión de Fabián con sus amigos en el bar



Como último ejemplo en esta misma línea, tomaremos las conversaciones que mantiene Juan con Gioconda durante las muchas visitas que éste le hace a su amiga. La escena que vamos a usar es la que describe el momento después de que el protagonista haya conversado en el cyber con Johnny, entusiasmado se dirige a la casa de Gioconda para ponerla al día:

Juan: Hablé con el Johnny.

Gioconda: ¿Sí? ¿Qué te dice?

Juan: El man está parqueado allá en las Europas. Tiene de todo, es asesor de unos ricachones. Me dijo que me consiga para el pasaje, que el man me apoya en todo. No quiero ya estar acá. Está feo.

Al final de la escena Gioconda le da la razón y lo anima a que consiga dinero para viajar.

Fig. 74

Conversación entre Juan y Gioconda



He dejado el análisis como archivo histórico para este apartado: En las muestras pertenecientes a la corriente neorrealista, si bien y como lo vimos en el capítulo de Archivo histórico, un filme no es la realidad, pero el espacio

cinematográfico nos puede ayudar. Una persona que no haya vivido en esa época y que, además, desconozca el contexto histórico, puede entenderlo mediante una imagen, un fotograma. Recordemos la escena de *Ladrón de bicicletas* en donde Ricci deambula en un descampado, un espacio complicado, sin asfaltar, solo y preocupado, posiblemente no sabremos que busca a su hijo, sin embargo, nos transmite una sensación negativa. Realmente la pregunta que cabe como conclusión sería; ¿Qué ocurre cuando conocemos la historia y recibimos tal imagen? La ciudad hecha imagen, si está bien lograda, comunica de incontables formas, Andrzej Wajda dijo: “Lenguaje donde el relato esté contenido incluso en una sola imagen que actúe como un proyectil”. Recordemos además esta literalidad de la que hablaba Buñuel sobre las películas neorrealistas; esta investigación concluye que precisamente es esa literalidad conseguida en la imagen lo que logra que el espectador no elucubre sobre el espacio. No es lo mismo no reconocer un *espacio cualquiera* que entender lo que ese espacio quiere comunicar, en el caso de *Ladrón de bicicletas*; dolor, desesperanza, miseria. En el caso de *Roma, ciudad abierta*; miedo, preocupación, esperanza al final de la película. En el caso de *Fuera de juego*; desesperanza, anhelos de una mejor vida, desastre por las manifestaciones, miseria al igual que la familia Ricci en sus interiores precarios.

Limitaciones del estudio

Es importante señalar que este estudio no está enmarcado únicamente en el estudio cinematográfico, pues se ha realizado desde el ámbito comunicacional. Si bien, se han escogido tres muestras, el análisis está pensado para otros productos audiovisuales, en esta lista no están incluidos los filmes en donde el espacio no es más que un fondo.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El presente ensayo parte del análisis del espacio fílmico como un elemento comunicacional, su objetivo general fue entender a la ciudad desde una posición de protagonista, desarrollando varios conceptos para el análisis tanto crítico como técnico. La ciudad es un elemento fundamental en una película, contiene relaciones, zonas emblemáticas y es el lugar en donde se llevan a cabo las comunicaciones. Se pudo concluir que los análisis aplicados se pueden aplicar siempre y cuando el escenario de las películas cobre importancia, además, el análisis técnico únicamente toma sentido en los filmes neorrealistas, pues es de esas zonas de donde se obtuvieron las características técnicas que responden a una época específica. El análisis crítico se puede ampliar a otras muestras, ya que se logró identificar que los conceptos desarrollados como espacios cualesquiera, recorridos de personajes, simbología, archivo histórico, la ciudad como marca y diálogos, funcionaron muy bien para la muestra nacional *Fuera de juego*.

El primer objetivo específico fue explicar la representación de las ciudades en el cine neorrealista, de esta manera, se concluyó que los espacios utilizados para las películas neorrealistas son la respuesta a un momento complicado de la historia, en este sentido, son muchas las variantes que hay que tener en cuenta; la ciudad como representación de la realidad, cómo la ciudad comunica mediante sus símbolos y códigos, reconocer que lo que vemos en la pantalla, por más cercano a la realidad que parezca, no es más que una representación. Además, sin los estudios de cine y memoria y memoria del lugar, al igual que la opción óptica, conceptos esbozados de las teorías del cine, habría sido imposible desarrollar este trabajo, pues cómo llega la imagen al espectador es un punto extenso. La ciudad neorrealista significó una ruptura en todos los sentidos, por lo que la selección del movimiento Neorrealismo italiano fue acertado. No encuentro otro género o movimiento que haya abarcado a cabalidad el objeto de estudio de esta investigación.

Para el tercer objetivo que analizó la historia del movimiento neorrealista se pudo encontrar ciertos puntos únicamente posibles por la revisión de la información de los comienzos de la corriente, como por ejemplo el surgimiento de los espacios nuevos cinematográficos, la periferia; conocer acerca de la construcción de las *borgate* y los derrumbes, los exiliados y sus incomodidades sirvió para la selección de uno de

los conceptos para la aplicación de las muestras; los recorridos de centro a periferia y los espacios inacabados y destruidos que se reciben siempre desde la negatividad.

En cuanto al tercer objetivo, que busca establecer las características más relevantes del espacio filmado en los filmes del Neorrealismo, se concluyó que la selección de conceptos, teorías, elementos técnicos y términos han sido idóneos para construir una especie de guía para analizar a la ciudad. Considero que pudo ser posible agregar otros conceptos pertenecientes a otras ramas de estudio, por ejemplo, profundizar en las representaciones sociales, no obstante, me pareció más enriquecedor brindar más espacio a los recorridos que se dan en la urbe debido a que al menos en las dos muestras escogidas, los directores les dieron mucho significado a estos movimientos entre el centro y la periferia. En cuanto al análisis técnico, que en un principio pensé en dejarlo de lado, me parece que ha servido para complementar la información, sin este análisis no habríamos conocido cuáles fueron estos elementos que surgieron por las limitantes de la época, y que luego se volvieron más bien una estética del cine neorrealista, en esta línea, para contextualizar, fue conveniente.

Ahora bien, para el último objetivo, poner en práctica estos conceptos a las muestras elegidas, quisiera detenerme en la propuesta del filme como archivo histórico, me parece interesante la posibilidad de pensar al espacio cinematográfico como una fuente histórica o agente de la historia, precisamente esta fue una de las interrogantes principales del estudio; conocer la realidad de una ciudad mediante el cine y reconocer al espacio como un elemento comunicacional, sin importar el tiempo que haya transcurrido, el sitio desde dónde se vea, y la mirada ya afectada que tenga el espectador. Agrego además que estos estudios no están direccionados hacia una tipo específico de personas, es decir, no es necesario ser historiador o estudioso del Cine o la Comunicación para reconocer los espacios como un elemento comunicacional, al contrario, la investigación busca suprimir los conocimientos previos, solamente posible reconociéndonos como personas atravesadas por historias, escritos, imágenes previas, como profundizo en el capítulo de *la ciudad filmada*, pues no nos debemos alejar de las incontables variantes que limitan esta propuesta; desde dónde se mira la película, qué conocemos de esa historia, qué hemos visto acerca de ese espacio y nuestras intenciones al mirar. Estamos inevitablemente afectados por las imágenes que en el transcurso de nuestras vidas se han plasmado en nuestra memoria.

A partir de estas conclusiones surge una nueva propuesta como recomendación que considero se puede realizar, mediante la utilización de los conceptos desarrollados

para el análisis crítico: estudiar el espacio cinematográfico como un elemento comunicacional de cualquier pieza audiovisual, pues confío que se puede entender de muchas maneras. A fin de cuentas, el espacio es lo que contiene lo demás. Desde luego y como se extendió en los antecedentes del Neorrealismo, a esta lista no se incluyen los filmes en donde el espacio no tiene importancia.

REFERENCIAS

- Acosta-Jiménez, W. A. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios*, 47, 51-68. <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n47/0123-4870-folios-47-00050.pdf>
- Aronica, D. (2004). *Neorrealismo Italiano*. Editorial Síntesis
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (N. Vidal, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).
- Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film* (C. Losilla, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1988).
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* (J. L. López, Trad.; 2.ª ed.) Ediciones Rialp, S.A. (Trabajo original publicado en 1958).
- Bergala, A. (2000). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- Bolaños, A. (2022). El desafío del cine a nuestra imagen de la historia. Reseña de Robert A. Rosenstone, *History on Film / Film on History*. *Historiografías*, 24, 148–154. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.2022248594
- Buñuel, L. (1958). *El Cine, instrumento de poesía*. Conferencia publicada en la revista de la Universidad Autónoma de México.
- Calvino, I. G. (2022). *Las ciudades invisibles* (A. Bernárdez, Trad.; 36.ª ed.) Siruela. (Trabajo original publicado en 1972).
- Camarero Gómez, G. (2013). *Ciudades europeas en el cine*. Ediciones Akal.
- Capato, M. A., Herrera, E. & Mogollón, L. F. (2009). *Pensando el cine: la fantasía neorrealista*. Archivo digital. <http://hdl.handle.net/10554/7957>.
- Carrión, F., Wollrad, D. (1999). *La ciudad, escenario de comunicación*. Fundación Friedrich Ebert Stiftung / Proyecto Latinoamericano de Medios de Comunicación y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO sede Ecuador.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. (C. Losilla, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).
- Colella, F. (2019). *La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de Roma y Madrid. 1943-1963* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].

- Archivo digital. https://oa.upm.es/63197/1/Federico_Colella.pdf
- Cotler, A. (2018). *Genealogía del tiempo en el cine moderno: del neorrealismo italiano a “Los Muertos” de Lisandro Alonso* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica de Perú]. Archivo digital. [https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12167/Cotler_Avalos_Genealog%
c3%ada_tiempo_cine1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12167/Cotler_Avalos_Genealog%c3%ada_tiempo_cine1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- De Sica, V. (Director). (1948). *Ladrón de bicicletas*. [Película]. PDS Produzioni De Sica <https://www.youtube.com/watch?v=ybzRkFGHc6Q>.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (I. Agoff, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (I. Agoff, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1985).
- Durán, V. (2018). *La ciudad de Roma como imagen de marca en el cine: presencia y evolución en Vacaciones en Roma, La Dolce vita y La gran belleza*. En M. Miguel Borrás (Ed.), *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual* (pp. 547-558). Ediciones Universidad de Valladolid. <https://hdl.handle.net/11441/105306>
- Ethington, P. J. (Septiembre – diciembre de 2005). Georg Simmel y la cuestión de la espacialidad. *Trayectorias* - vol. VII, núm. 19. 46-58.
- Ferro, M. R. (2008). *El cine. Una visión de la historia*. (Taller de producciones, Trad.). Ediciones Akal/cine. (Trabajo original publicado en 2003).
- Fijo Montes, G. (2018). *La nueva clase obrera en el cine europeo* [Tesis de pregrado, Universidad de Sevilla]. Archivo digital. [https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/81120/TFG%20-
%20Gabriela%20Fijo%20Montes.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/81120/TFG%20-%20Gabriela%20Fijo%20Montes.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- García Gómez, F. (2019). *Guías para ver y analizar, Ladrón de bicicletas*. Colección “Guías para ver y analizar” n° 66. Nau libres.
- García Gómez, F., Pavés Borges, G. (2014). *La ciudad en el cine: entre la realidad y la ficción*. Editorial Cátedra.
- González, A. (2016). *Mutación urbana, mutación cultural. Una aproximación al imaginario de periferia en el cine de Pasolini* [Tesis de maestría, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona]. Archivo digital. [https://www.academia.edu/21464701/Mutaci%
C3%B3n_urbana_mutaci%
C3](https://www.academia.edu/21464701/Mutaci%C3%B3n_urbana_mutaci%C3)

%B3n_cultural_el_imaginario_de_la_periferia_en_el_cine_de_Pasolini

- Guarner, J. L. (1992). Conversaciones con Victor Erice. *Filmcritica*, (429).
- Hernández, E. (2014). *El neorrealismo italiano como fuente histórica. "Roma, ciudad abierta" (1945) y "Alemania, años cero" (1948) de Roberto Rossellini* [Tesis de maestría, Universidad de Valladolid]. Archivo digital. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/8269/TFM_F_2014_33.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (H. Grossi, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1947).
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (J. Hornero, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1960).
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos* (N. Bastard, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1955).
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad* (E. Revol, Trad.). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1960)
- Martín Barbero, J. (2015). ¿Desde dónde pensamos la comunicación hoy? *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 128: 12-29. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/13402/1/REXTN-Ch128-02-Martin.pdf>
- Negrón, M. (1 de noviembre de 2000). Villanueva: los 100 años del diablo. *Boletín de la academia de la historia*. <https://biblat.unam.mx/hevila/BoletindelaAcademiaNacionaldeLaHistoriaCaracas/2000/vol82/no332/4.pdf>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental* (J. Cerdán, E. Iriarte, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1991).
- Noguera, M. (2013). Aportaciones de Roberto Rossellini al discurso crítico sobre el neorrealismo italiano. *Observatorio (OBS*)*, 7(3).
- Quintana, A. (1997). *El cine italiano, 1942 – 1961*. Paidós.
- Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma, ciudad abierta*. [Película]. Minerva Film <https://www.youtube.com/watch?v=PxzBKEAAYQo&t=1s>
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos*,

- fotografía y televisión*. Alianza Editorial.
- Solano, M. (2016). Roma, reconocer la periferia a través del cine. En J. Calatrava, F. García, D. Arredondo. (Eds.) (pp. 439-447). *La cultura y la ciudad*. Editorial Universidad de Granada.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. (J. Utrilla, Trad.). Fondo de cultura económica. (Trabajo original publicado en 1977).
- Sorlin, P. (1998). La sociedad italiana ante el Neorrealismo. *Comunicación y sociedad*, 6(2), 91-103.
<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8823/4/Sociedad%20italiana.pdf>
- Sorlin, P. (2001). El cine y la ciudad: una relación inquietante. *Secuencias*, 13, 21-28.
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3869/26693_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. En G. Camarero, B. De las Heras y V. De Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios Portugueses Luís de Camoes.
- Suchsland, R. (Director). (2014). *De Caligari a Hitler*. Deutsche Kinemathek für Film und Fernsehen
- TEDx Talks. (15 de septiembre de 2011). *TEDxQuito – Victor Arregui.m4v* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=4fnD764qQo4>
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana.

ANEXOS

Tabla 1: *Elementos técnicos*

Categorías de Puesta en escena	Definición
Escenarios verdaderos	El Neorrealismo italiano se enfrentó a una sociedad en ruinas en la que no había estudios de grabación, la única opción de los directores era mostrarla tal cual, con su caos y deterioro, lo que dotó de realismo a los filmes.
Iluminación	Una de las características técnicas peculiares del cine neorrealista es el empleo de luz natural en algunas escenas, hecho que obedecía a limitaciones presupuestales. Los espacios grabados con luz natural adquieren un significado.
Planos	Los comienzos del cine estaban saturados de primeros planos porque lo que importaba era mostrar las expresiones de los personajes. Luego, planos en donde se mostraban las grandes ciudades de postal. El neorrealismo le huye a la planificación y abre las puertas a la improvisación.
Los “no actores” relacionados con su entorno	Los personajes del movimiento neorrealista eran actores no profesionales que vivían en la ciudad. La dinámica con un espacio ya conocido fue un aporte para la corriente.
Estilo documental	El estilo documental del movimiento neorrealista tenía una misión social que logró plasmar como forma de representación histórica, denuncia y ruptura del cine clásico.

Tabla 2: *Elementos para análisis narrativo*

Categorías de Análisis crítico	Definición
Recorridos centro-periferia	La utilización de los espacios de la urbe para comunicar; los personajes se mueven del centro a la periferia y de la periferia al centro. El centro es reconocido como un sitio de intercambio y grandes movimientos, mientras que a la periferia los personajes siempre deben regresar ya que han sido marginados y viven en ese espacio. El recorrido que deciden los directores tiene un fin, en algunos casos de denuncia.
Espacios cualesquiera	Este concepto utilizado por Deleuze hace referencia en el movimiento neorrealista a esos espacios que han perdido homogeneidad y se vuelven irreconocibles e indeterminados, logrando que el espectador los pueda interpretar de cualquier manera. Especialmente en la periferia se pueden encontrar estos espacios.
Posición de espera/atessa/vagabundear	La “atessa” lo propuso Rossellini, su significado es “espera”. Este fenómeno del neorrealismo que causó una ruptura con el cine clásico se caracterizó por mostrar a los personajes en su cotidianeidad, sus esperas, sus recorridos, de este modo, se facilita el reconocimiento del espacio. La idea de “vagabundear” se relaciona con la espera, no obstante, se utiliza más para los filmes cuyos escenarios son la periferia y los personajes no tienen dónde descansar o esperar.

La ciudad como marca (de metrópoli a ciudad)	Esta categoría se ha seleccionado para analizar los cambios que ha sufrido la ciudad cinematográfica. Mostrándose como metrópoli; un espacio majestuoso y maquillado, una ciudad de postal, hasta llegar a representarse como una ciudad más realista, con sus problemáticas.
Representaciones de monumentos	Los monumentos y las zonas emblemáticas de una ciudad tienen un significado. En el caso de la corriente neorrealista se busca analizar estos sitios o monumentos haciendo una comparación con cómo se acostumbraba a representarlos en la pantalla grande.
Interior/exterior Claridad/oscuridad	Conceptos que se relacionan con los aspectos técnicos, sin embargo, es imprescindible el análisis psicológico y lo que representó un sótano, o un sitio con poca luz para los italianos luego de padecer los ataques de la guerra.
El espacio cinematográfico como fuente histórica	En este último bloque se analizará si efectivamente un filme puede funcionar como agente y como fuente histórica. Si echamos un vistazo al espacio cinematográfico neorrealista, se puede conocer la historia de una época.

Tabla 3: Categorías conceptos narrativos

Conceptos narrativos	Definición
Símbolos y significados	La ciudad tiene un conjunto de símbolos y códigos, reconocibles y descifrables, que le permiten mostrar los

	<p>contenidos de las múltiples relaciones y fenómenos. La urbe, en este sentido, es un texto que tiene un material a través del cual se expresa por sí sola.</p>
Contexto social	<p>Este apartado constituye las razones por las cuáles el Neorrealismo Italiano fue una ruptura en lo que respecta a los temas que se trataron en sus filmes; el desempleo, la mirada del niño desesperanzado, la economía y al mismo tiempo, la esperanza. Además, las historias que escandalizaron a la religión.</p>
La imagen borrosa de la ciudad (espacios inacabados)	<p>Concepto sugerido por Pierre Sorlin para referirse al impacto que ocasionó en los espectadores el ver en la pantalla grande una Roma en escombros. Se analiza también el significado de los espacios inacabados como una manera de mirar hacia el futuro con esperanza; “esto no va a ser así toda la vida, puede cambiar”. La ciudad se reconstruye. En un principio pensé en utilizar este concepto antes que “espacio cualquiera”, sin embargo, me parece que la segunda engloba mejor la idea. En todo caso, “la imagen borrosa de la ciudad” es también usada sobre todo para esos espacios en construcción o destruidos.</p>
Análisis de los diálogos	<p>Ha sido expuesto en esta investigación que los personajes dibujan a la ciudad con sus acciones y relaciones. El diálogo es un punto importante para entender al espacio. Si los personajes hablan de la ciudad, cómo lo hacen, cómo la reconocen, cómo la entienden.</p>

Películas que considerar para profundizar en el tema explorado

Cine neorrealista y sus finales:

Obsesión (1943), de Luchino Visconti

Paisà (1946), de Roberto Rossellini
El limpiabotas (1946), de Vittorio De Sica.
Caza trágica (1947), de Giuseppe de Santis.
Alemania, año cero (1948), de Roberto Rossellini
La terra trema (1948), de Luchino Visconti
Stromboli, tierra de Dios (1950), de Roberto Rossellini
Umberto D (1951), de Vittorio De Sica
Milagro en Milán (1951), de Vittorio De Sica
Europa '51(1952), de Roberto Rossellini
Roma a las 11 (1952), de Giuseppe de Santis
Los inútiles (1953), de Federico Fellini
La Strada (1954), de Federico Fellini
Las noches de Cabiria (1957), de Federico Fellini
Rocco y sus hermanos (1960), de Luchino Visconti
Accattone (1961), de Pier Paolon Pasolini
Bandidos de Orgosolo (1961), de Vittorio de Seta
Mamma Roma (1962), de Pier Paolo Pasolini
Roma (1972), de Federico de Fellini

Antes del Neorrealismo, filmes afines al régimen

Sole (1929), de Alessandro Blasetti
Camicia nera (1933), de Giovachino Forzano
Sin novedad en el Alcázar (1940), de Augusto Genina

Películas históricas sin reflexión sobre la historia

Capricho imperial (1934), de Joseph von Sternberg.
Teodora (1953), de Riccardo Freda
El último emperador (1987), de Bernardo Bertolucci

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Parodi Assan, Melisa Doménica**, con C.C: # **0917150054** autora del trabajo de titulación: **La influencia del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano en el estudio de la ciudad como elemento comunicacional**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **26 de agosto del 2023**

Melisa Parodi

f. _____

Nombre: **Parodi Assan, Melisa Doménica**
C.C: **0917150054**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	La influencia del movimiento cinematográfico Neorrealismo italiano en el estudio de la ciudad como elemento comunicacional.		
AUTOR(ES)	Melisa Doménica, Parodi Assan		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Cristian Arnulfo Cortez Galecio. Ph.D.		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Comunicación Social		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación Social		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	26 de agosto del 2023	No. DE PÁGINAS:	121
ÁREAS TEMÁTICAS:	Comunicación, Espacio Como Elemento Comunicacional, Cine		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Márgenes de la Ciudad, Espacio Cinematográfico, Territorio Urbano, Metrópoli, la Ciudad Como Protagonista, Imagen Óptica.		
RESUMEN:	<p>Este ensayo analiza distintos conceptos para entender al espacio fílmico de películas de la corriente neorrealista italiana como <i>Roma, ciudad abierta</i> y <i>Ladrón de bicicletas</i>, además, la película ecuatoriana <i>Fuera de Partida</i>. Los niveles de análisis están desarrollados desde las características técnicas y narrativas de los filmes pertenecientes al Neorrealismo, puesto que es el movimiento en donde la ciudad cobra gran importancia. El análisis crítico se realizó a través de la teoría de “espacios cualesquiera” propuesto por Gilles Deleuze, “la imagen borrosa de la ciudad” por Pierre Sorlin y los recorridos que realizan los personajes de centro a periferia. También, se integró el estudio del espacio filmado como marca de la ciudad, el filme como archivo histórico y representaciones sociales. Para el análisis técnico se agregaron categorías puramente estéticas características del Neorrealismo y resultantes de los problemas presupuestales de la época de posguerra. De esta manera, se puso en práctica para las tres muestras, a través de la utilización de escenas, fotogramas o fragmentos enteros de las cintas. Mediante los distintos niveles de análisis se demostró que la ciudad cinematográfica, con sus significados, conflictos y relaciones es un elemento comunicacional, asimismo, que el análisis se puede aplicar a otras muestras con el mismo fin.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI		<input type="checkbox"/> NO
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-987419742	E-mail: melisaparodi7@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)	Nombre: Cortés Rada, Elsa María, Mtr.		
	Teléfono: +593-4-2200511 ext. 1421		
	E-mail: elsa.cortes@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			