



▶ **Alemania año cero**
Fuente: Janus Films

EL NEORREALISMO ITALIANO:

una corriente en
reacción a su tiempo
en dos películas de
Rossellini

Luego de la Segunda Guerra Mundial un nuevo movimiento cinematográfico documentaría el sentir de la nación italiana volviendo la cámara hacia la realidad y hacia los problemas sociales: el neorrealismo. Roberto Rossellini, figura clave junto a De Sica o Visconti, se apropiaría de esta temática en dos obras capitales: *Roma, ciudad abierta* y *Alemania, año cero*.

*José Paredes Dávila**

* Candidato al Doctorado en Literatura y Cine de la Universidad de Ottawa.

Aunque pervive en la práctica del arte cinematográfico una finalidad asociada con los modelos de la civilización del espectáculo, no es menos cierto que en ciertos momentos históricos el cine ha adoptado una mirada más preocupada por la crítica social. El rol del séptimo arte ha variado según las épocas: en ocasiones ha servido para informar, en otros contextos para hacer propaganda y, sin duda, para vehicular las memorias y los mitos fundacionales de las naciones. Por otro lado, es innegable que el desarrollo de una corriente cinematográfica estará determinado, en mayor o en menor medida, por el espíritu de la época, las coyunturas sociopolíticas, el contexto económico, la evolución tecnológica, los métodos y la técnica.

El neorrealismo italiano es un buen ejemplo de una corriente cinematográfica en reacción a su tiempo. Este movimiento surge al finalizar la Segunda Guerra Mundial, episodio trágico de nuestra historia contemporánea que ejercerá una influencia sustantiva en la estética y temática neorrealistas. La crítica coincide en afirmar que los cineastas del neorrealismo italiano absorbieron diversos elementos de la época en que se inscriben sus producciones filmicas. Uno de estos cineastas es Roberto Rossellini (1906-1977), quien logró captar a través de sus películas —en particular en su trilogía de la guerra: *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948)— el estado de decadencia posterior a la guerra en el viejo continente.

Después de la Primera Guerra Mundial, Italia estaba debilitada tanto en el plano sociopolítico como en el económico. Más adelante, la irrupción de una perversa necesidad autoritaria se manifestaría bajo los ideales de un ultranacionalismo conservador, tendencia que se consolidará con la llegada de Benito Mussolini al poder. En 1936, Mussolini firmará un pacto con Hitler antes de entrar en la guerra. Más tarde, un paisaje desolador dará cuenta de los efectos nocivos de la ocupación nazi y los remanentes del fascismo. La intervención alemana se llevará a cabo sobre todo en barrios urbanos populares, desde donde se encar-



celará o eliminará a personas vinculadas con la Resistencia, alianza entre rebeldes, liberales, socialistas, comunistas y demócrata-cristianos entre otros grupos. Por fin las decisiones erráticas pondrán en riesgo la integridad del pueblo italiano; el fracaso de Mussolini es inminente, en 1945 será colgado junto con otros fascistas en una plaza de Milán.

Los horrores de la Segunda Guerra Mundial facilitarán un cambio progresivo de la temática de los filmes de propaganda hacia una nueva producción de películas de corte más realista y social; la caída del antiguo régimen permitirá que los cineastas italianos se embarquen ya sin titubeos en este giro temático. Sin embargo, el neorrealismo tiene sus orígenes en las películas de los años cuarenta, puesto que desde entonces se mostraban alusivamente, aunque todavía con cierta timidez, las consecuencias negativas de la gestión

del régimen fascista de preguerra; películas como *Los niños nos miran* (*I bambini ci guardano*, 1944) de Vittorio De Sica, *El último vagón* (*L'ultima carrozzella*, 1943) de Mario Mattoli, *Gente del Po* (1947)¹ de Michelangelo Antonioni, entre otras. Estos filmes anteriores al neorrealismo coexistirán con una producción de películas de carácter comercial, las llamadas “películas de teléfono blanco”.

Durante los años de aparente bonanza económica se desarrolla en Italia una industria filmica embarcada sobre todo en la producción de comedias, melodramas y musicales, películas que siguen un modelo acrítico de la sociedad y que, en caso contrario, serán sujetas a la censura. Este hecho no impedirá que las reuniones entre directores, guionistas e intelectuales se multipliquen en los estudios de Cinecittà, la casa de producción creada por Mussolini para



Roma, ciudad abierta ◀

Fuente: Janus Films

controlar la orientación ideológica de la industria cinematográfica. Por fin, la sucesión de encuentros entre cineastas e intelectuales facilitará el desarrollo de una nueva mirada consciente de los tiempos difíciles que afronta Italia durante la guerra. A través del trabajo de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini (guionista y figura intelectual del grupo) y Luchino Visconti, el movimiento hará su aparición.

Con el neorealismo italiano la modernidad llega a la pantalla. Se trata de un *cinema-vérité* (cine verdad), un instrumento de “revelación” que tiene como finalidad mostrar “la realidad tal como es”, sin artificios, sin suntuosos decorados, sin efectos y sin recurrir a grandes presupuestos; un cine neorrealista en contraposición a un cine-propaganda, comercial y nacionalista, de actitud pasiva y acrítica, características del cine del régimen fascista de la época². Para André

Bazin, esta corriente fílmica procura mostrar (y no demostrar) las consecuencias económicas, sociales, éticas y psicológicas de un periodo sombrío en la historia de la humanidad. Con la llegada del neorealismo, el cine entiende por primera vez que no está condenado a traducir una verdad que sería exterior a la especificidad del medio, sino que ahora puede ser un instrumento de revelación o de captura de una verdad que asume que está predestinado a actualizar.

El neorealismo se interesa por la vida cotidiana y la gente común, la actualidad de la época y las ciudades afectadas por la guerra, adoptando un “registro documental”. Según Bazin, en un mundo aún obsesionado por el terror y el odio, donde la realidad es negada o defendida como signo político, este nuevo cine italiano pasa el examen; en el seno de la época trágica que describe, se manifiesta como un “humanismo rebelde”. Es así que esta corriente prefiere concentrarse en temas como la pobreza, el paro, la prostitución, la injusticia social, la labor de la Resistencia, la liberación, las ocupaciones alemanas y de los aliados, todos tópicos que son parte de una experiencia cotidiana. Estos temas serán la “materia prima” de creación para los cineastas neorrealistas.

Roma, ciudad abierta, película emblemática de Rossellini sobre la ocupación alemana, es considerada la primera producción neorrealista³. Se trata de un filme ulterior a *La nave blanca* (*La nave bianca*, 1941), *Un piloto regresa* (*Un pilota ritorna*, 1942) y *El hombre con la cruz* (*L'uomo dalla croce*, 1943), películas de registro propagandístico que fueron supervisadas por Vittorio Mussolini, hijo de *Il Duce*. Vittorio formaba parte del grupo *Cinéma* y defendía un cine pragmático y de inspiración alemana, distante de la orientación de ruptura, de corte realista y anti retórico de los futuros neorrealistas. Sin embargo, habría un hiato entre ambas visiones, puesto que en principio las dos se oponían al academicismo y al formalismo del cine oficial de la época, donde paradójicamente se refugiaban los que, habiéndose negado a colaborar con el fascismo a partir de 1940, ejercían de entonces una resistencia pasiva. Con la caída de Mussolini, estos nuevos

cineastas tendrían la oportunidad de reorientarse hacia la transición. Es así que Rossellini abandonará el cine de propaganda para adoptar un registro neorrealista, aliándose en simultáneo con el movimiento de la Resistencia.

La ocupación alemana influyó mucho en la estética y la temática rossellinianas. Por ejemplo, el espacio exterior se utiliza en sus películas como una suerte de “decorado natural”. Sabemos que los cineastas neorrealistas tenían gran movilidad y podían permitirse filmar en el exterior. Además, no tenían otra alternativa; en un contexto en que los estudios estaban destruidos u ocupados por campos de refugiados, se imponía el rodaje exterior. Según Alain Bergala, cuando Rossellini filma su trilogía neorrealista, los desastres de la guerra en Italia impedían incluso la posibilidad de filmar a partir de una “realidad” reelaborada o premeditada. No había más estudios, decorados o algún recurso que permitiera reconstruir una “realidad fílmica”, no quedaba más que un mínimo estricto y Rossellini no tenía otra opción; debía partir de esa *tabula rasa* y confrontar el cine con una realidad de ruinas, de caos y de corrupción moral. Tal como nos dice Gilles Deleuze, el neorealismo era consciente de las dificultades técnicas con las que se enfrentaba y los recursos que creaba, pero además “poseía una firme conciencia intuitiva de la nueva imagen naciente”. Es así que, la cámara de Rossellini se encuentra frente a una “realidad desnuda”, realidad sin ropajes artificiales que jugará un rol estético y temático fundamental en sus películas.

El “decorado natural” acompaña la sucesión de movimientos de los personajes rossellinianos de esta primera etapa; el paisaje desolador y la desesperanza continua están ligados al trayecto y al devenir de sus personajes. En *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948) vemos las condiciones de vida de las familias alemanas después de guerra (la miseria, las enfermedades, el hambre, la desocupación, la prostitución y la delincuencia juvenil) y la cámara se pasea (trávelin) sosteniendo una continuidad en el movimiento, o una “continuidad de lo real”. Rossellini nos muestra las calles en ruinas e insiste hacia el final en el

recorrido de Edmund; el niño protagonista se divierte entre los escombros de la ciudad y deambula entre el caos para luego detenerse a jugar con su propia sombra. En simultáneo, las ruinas van adquiriendo un sentido inusitado. Como diría Bazin, Rossellini nos muestra una “realidad *strictu sensu*” cuando Edmund recorre las ruinas de Berlín.

Además, la selección de los actores se sustenta siguiendo una conformidad física y biográfica. Rossellini estuvo en Berlín buscando tipos físicos “ideales” en las calles; descubrió a Edmund en un circo, el hermano nazi provenía de una familia de educación excepcional y tanto él como su padre habían sido encarcelados por la Gestapo durante la guerra. Asimismo, sus personajes mantienen una individualidad sin pretensiones, siguiendo el principio de negación del *star system* de las películas de Hollywood, una de las características de la primera fase del neorealismo italiano. En esta etapa, Rossellini prefiere trabajar con actores sin formación profesional para lograr un mejor acercamiento a la especificidad de la realidad representada. Según Bazin, se trata de la materia prima de la estética de la película italiana de esta época. De este modo, la elección de los actores y la actualidad del nuevo decorado (las ruinas de las ciudades de la posguerra) añaden un efecto de verosimilitud.

Las películas de Rossellini nos muestran una realidad paradójica a través de la mirada infantil. En *Roma, ciudad abierta* los niños juegan al fútbol pero también “juegan” a la guerra cuando recrean el papel de los compañeros de la Resistencia. La guerra forma parte del imaginario infantil cotidiano, tanto como el contacto recurrente con el enemigo nazi. Marcello, el hijo de Pina (Anna Magnani), fabrica explosivos artesanales con otros infantes, elemento clave para una escena posterior en donde el cura Don Pietro y el niño despistan a los alemanes. Más tarde, el niño será confrontado con la muerte inusitada de su madre. Aquí, Francesco (futuro marido de Pina), Marcelo, Don Pietro y el espectador viven juntos una experiencia simultánea. Después de una tensa espera, el filme nos confronta a “una revelación”: el asesinato de una madre embarazada. Se trata de un “escándalo social” puesto que la ocupación amenaza la coherencia de una identidad colecti-

va. Las ejecuciones, que ocurren casi siempre en el exterior, dan cuenta de las vivencias cotidianas del pueblo italiano durante la guerra.

En *Alemania, año cero* se nos muestra la mirada de la desesperación en la casa familiar de un niño. Después de haber asesinado a su padre y siguiendo “literalmente” las enseñanzas de su maestro nazi, Edmund se embarca en un paseo largo y solitario. En su trayecto, recorre Berlín completamente destruida para luego adentrarse en un edificio semi ruinoso. Por fin, después de jugar a la guerra con su sombra, Edmund salta al vacío. Para Bazin, está secuencia evoca una confusión entre los “signos de juego” y los “signos de la muerte”. Todo ocurre de manera inusitada, seguimos a Edmund pero no tenemos un presentimiento claro de sus intenciones. Súbitamente, el espectador está confrontado con la experiencia del “escándalo individual”: el suicidio de un niño. Empero, se trata de dos figuras mayores del escándalo: el “escándalo social externo” y el escándalo que afecta el interior de la conciencia que Edmund tiene del mundo que lo rodea y de sí mismo; el niño es consciente de que acaba de asesinar a su padre enfermo y de que no hay esperanza para él en este nuevo mundo de desolación y desesperanza, en el mundo real de la posguerra. Parafraseando a Slavoj Žižek, Edmund “está excluido de los lazos intersubjetivos y afectivos de la comunidad, está simbólicamente muerto”.

Otro ejemplo de la estética rosselliniana está presente en la representación de la tortura en *Roma, ciudad abierta*. Lo singular en esta secuencia es la yuxtaposición de planos; estamos confrontados en simultáneo con tres espacios colindantes: 1) la sala de tortura, 2) la sala de interrogatorio y 3) el salón bar de los oficiales de la Gestapo. Se trata de un tipo de acercamiento irónico característico en el estilo de Rossellini; pasamos de una escena ligera donde los nazis beben una copa, discuten y tocan el piano en compañía de sofisticadas mujeres, a la escena de la tortura física de Manfredi y a la escena de tortura psicológica de Don Pietro. La profundidad de campo y el primer plano acentúan la presencia del Mayor Bergmann, mientras Manfredi queda en el fondo, en la sala de tortura. Rossellini explota el

poder de la imaginación recurriendo al uso del montaje y del sonido; sin presenciar todo el tiempo la tortura, el espectador puede imaginar observando los gestos de Don Pietro y escuchando los gritos de Manfredi. Se muestra así la realidad de la violencia sin insistir en imágenes directas y recurriendo más bien a una abstracción. De este modo, Rossellini nos confronta con el escándalo de la muerte y la tortura o, en palabras de Bergala, con una experiencia del “sufrimiento ofrecido en holocausto”. La recurrencia de las imágenes aumenta la potencia de la revelación, acentuando el efecto de “continuidad de lo real” que se inmortaliza con el fusilamiento de Don Pietro, cuando todos los niños de la resistencia, tanto como el espectador, son testigos destinatarios, herederos de la continuidad de una verdad inminente.



► **Paisà**

Fuente: Museo Nazionale del Cinema

Roma, ciudad abierta y *Alemania, año cero* revelan la influencia de la Segunda Guerra Mundial sobre la corriente neorrealista italiana, tanto en el plano estético como temático. Este movimiento cinematográfico puede atribuirse un papel más realista cuando muestra los conflictos sociales de la época, llevados a un primer plano y sin artificios. Insistimos en que la transición del cine de propaganda al cine neorrealista italiano concuerda además con la emergencia de una conciencia sobre los horrores de la guerra. Las películas que hemos observado en este artículo son representativas, pero están lejos de ser las únicas propuestas del neorrealismo. Incluso si no todos los filmes italianos de la época se relacionan con dicha corriente, no debemos dejar de subrayar la importancia del neorrealismo italiano para la historia del arte cinematográfico.

Las películas de Roberto Rossellini fueron notables, seguro unas más que otras, pero sin lugar a dudas registran una página de la historia de la modernidad. ◻

1 Corto filmado en 1943 y estrenado cuatro años después.

2 *Cinéma-vérité* fue el término utilizado por Jean Rouch para describir la película que filmó con Edgar Morin, *Crónica de un verano*, (Chronique d'un été, 1960), considerada como la primera de estas obras. La teoría y la práctica del *cinéma-vérité* seguían hasta cierto punto las del pionero del cine ruso Dziga Vertov, que también empleó el término "cine verdad" (*Kino-Pravda*) para referirse a una serie de noticiarios y, en menor grado, también las del pionero americano del documental Robert Flaherty. Asimismo, los críticos coinciden en señalar cierta continuidad, más allá de las distancias, en la práctica del *cine directo*, tipo de documental que surge en América durante los años sesenta.

3 Aunque se considera que *Obsesión* (Obsessione, 1942), de Luchino Visconti, basada en la novela negra de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces* (1934), presagia el cine neorrealista con su paisaje rural y entorno social.

REFERENCIAS

Bazin, A. 2002. *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Éditions du Cerf.

Bergala, A. 1985. *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé*. París: Cahiers du cinéma.

Bondanella, P. 1983. *Italian Cinema: from neorealism to the present*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing.

Delleuze, G. 1983. *L'image-mouvement. Cinema I*. París: Les Éditions de Minuit.

Duroselle, J. B. 1985. *L'Europe de 1815 à nos jours*. Presses de France.

Gili, J. A. 1985. *L'Italie de Mussolini et son Cinéma*. Éditions Henri Veyrier.

Habib, A. 2007. Ruines, décombres, chantiers, archives : l'évolution d'une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993). *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, 18(1).

Serceau, M. 1986. *Roberto Rossellini*. París: Éditions du Cerf.

Livre de presse. 1949. *Allemagne, année zéro, Roberto Rossellini, Ma méthode*. Releasing C.

Žižek, S. 2001. *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. Nueva York: Routledge.

