

LA FIGURA DE LOS NIÑOS EN EL CINE NEORREALISTA ITALIANO



TRABAJO REALIZADO POR: JOSE GREGORIO GARCÍA MEDINA

DIRIGIDO POR: GONZALO MOISÉS PAVÉS BORGES

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

ULL 2017/2018

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Objetivos.....	5
3. Plan de trabajo	6
4. Contexto político y socio-cultural.....	8
4.1 Panorama social en tiempos del Fascismo.....	8
4.2 Situación de los más jóvenes.....	9
4.3 Incursión de Italia en la II Guerra Mundial.....	11
4.4 Situación política tras el relevo a Benito Mussolini.....	12
5. Contexto cinematográfico. Situación de la industria cinematográfica italiana antes del neorrealismo.....	16
5.1. Benito Mussolini irrumpe en la industria cinematográfica italiana.....	16
5.2. Acercamiento al cine neorrealista.....	19
6. Postulados del neorrealismo.....	20
6.1. ¿Qué buscaba?.....	20
6.2. Estética del neorrealismo italiano.....	22
7. Temas que aborda el neorrealismo.....	24
7.1 ¿Qué podemos ver en ellas?.....	24
7.2. La infancia.....	26
8. Estudio iconográfico de la figura infantil en filmes neorrealistas.....	28
8.1 <i>Roma, ciudad abierta</i>	29
8.2 <i>El limpiabotas</i>	36
8.3 <i>Camarada</i>	40
8.4 <i>Alemania, año cero</i>	47
8.5 <i>Ladrón de bicicletas</i>	53
9. Compendio de características generales sobre el niño neorrealista italiano....	61
10. Conclusión.....	63

11. Crédito de imágenes.....	66
12. Bibliografía.....	68

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo trata principalmente la figura del niño en el cine neorrealista italiano. Para llegar a entender de la manera más clara posible la figura del niño en esta etapa de la posguerra, abarqué esencialmente dos aspectos: uno, relacionado con el contexto a nivel político, social y cinematográfico; y otro vinculado al movimiento neorrealista, que abarca desde los precedentes más directos, a las intenciones del propio neorrealismo dentro del cine.

Así se puede abordar la figura de los niños en las películas neorrealistas con mayor entendimiento, a través de la aportación de comentarios de películas en las que directamente aparecen los jóvenes.

Más allá del contexto necesario para la comprensión lectora del trabajo, que abarca de lo general a lo particular, el comentario desarrollado sobre la figura de los niños en las películas se centró concretamente en cinco películas. Aunque la producción cinematográfica del movimiento neorrealista supuso decenas de producciones, mi decisión de abarcar solo cinco viene tomada, en primer lugar, por el hecho de que la figura de los niños no es relevante en cada una de las películas neorrealistas que se realizaron hasta 1958; en segundo lugar, aun apareciendo en más películas de las que seleccioné, la necesidad de ajustarme a las normas del trabajo provocó que tuviera que seleccionar las más relevantes y esclarecedoras para el entendimiento de éste.

La decisión de abordar este tema viene tomada por el interés generado en la asignatura de Historia del Cine en el grado de Historia del Arte, donde se nos presentó las ideas con las que el neorrealismo abordaba sus películas; esta teoría fue secundada con trabajos cinematográficos relevantes del movimiento. Asistiendo a dichas clases comprendí que quería profundizar más en este tema. En concreto, me llamó la atención la figura del niño, tan relevante en un estilo como es el neorrealismo italiano. Por eso, quise profundizar más acerca de este tema.

Esto se vio apoyado por el hecho de que, en la propia Italia de la posguerra, a los niños de este cine neorrealista no se les suelen dotar de la importancia y relevancia que realmente tienen. En muchas ocasiones, al ver cualquiera de estas películas seleccionadas, el niño pasa ante los ojos del espectador sin el detenimiento que realmente se merecen. Es por ello que este trabajo está desarrollado también como elogio y ensalzamiento a este grupo de infantes que sufrieron las penas y los desastres

de la II Guerra Mundial, y que tuvieron que crecer a una velocidad tan rápida que apenas disfrutaron de la niñez.

Para la realización de este trabajo he intentado seguir el modelo implantado en las clases de la asignatura de Historia del Cine que comenté anteriormente: la teoría y la información producto de la investigación que he desarrollado se ve cumplimentada por películas, en las que comento el papel de los niños con profundidad.

2. OBJETIVOS

Los objetivos que intentaremos cumplir a lo largo de la elaboración de este escrito son los siguientes:

- Profundizar en los conocimientos impartidos en la asignatura de Historia del Cine, del grado de Historia del Arte.
- Comprobar y analizar el peso de los sucesos históricos en el cine neorrealista.
- Comprobar que las pautas teóricas que se plantean se llevan a la práctica en el cine neorrealista.
- Remarcar la figura del niño en el cine neorrealista italiano y comprobar su relevancia dentro de las películas.
- Indagar y verificar las intenciones de los directores usando la figura infantil en sus películas.

3. PLAN DE TRABAJO

Una vez seleccionado el tema del neorrealismo como pilar fundamental del trabajo, el primer paso fue recopilar información ligada a este periodo italiano para formar el contexto. Esto abarcó tanto las décadas anteriores a la II Guerra Mundial como el periodo de posguerra.

El método de trabajo consistió en recopilar toda la información que se podía obtener de esos libros, literalmente, para así poder disponer de una selección de todos, sin tener que estar recurriendo a ellos físicamente una y otra vez. La búsqueda fue amplia, ya que dentro del mismo contexto había que abordar diferentes aspectos que un único ejemplar no cubría completamente, localizando en ocasiones en un libro un solo párrafo útil.

El primer paso fue exponer la parte más general: el contexto social. Posteriormente se afrontaron aspectos como la política italiana en manos de Mussolini o la propia industria cinematográfica bajo su mandato. La figura de dicho personaje es un desencadenante de lo sucedido posteriormente en el neorrealismo. Me encontré con que muchos de los libros trataban a Mussolini desde el punto de vista personal, omitiendo sus funciones en el poder.

Una vez hecho esto, era el momento de abordar directamente el movimiento neorrealista, desde sus precedentes más directos a la manera en la que se llevaban a cabo dichas películas. En esta fase del trabajo resultó muy útil el haber tenido conocimientos previos de dicho movimiento, ya que tenía mucho más claro la información que debía recoger, y cuál era apta para este trabajo.

En este apartado encontré una gran cantidad de fuentes bibliográficas. Sin embargo, la mayoría planteaba el mismo contenido, pero con diferentes palabras, por lo que el abanico de información bibliográfico se fue reduciendo.

Uno de los apartados finales que se trató en el trabajo consistió en consolidar toda la teoría desarrollada a lo largo del TFG usando las películas neorrealistas italianas que mejor reflejaran la figura del niño. Las películas escogidas son cinco, ya que aquellas que muestran claramente a este sector juvenil no superan la decena.

Para realizar este epígrafe, el método consistió en ver las películas, y al mismo tiempo estudiar y analizar la figura de los niños en ellas. Algo que debía tener claro es que el trabajo no consistía en un análisis fílmico ni en un desglose de la propia película con

todos sus elementos y personajes, ya que eso hacía que se desviara el enfoque principal del propio TFG.

En este último apartado, me limité a desarrollar mis propias conclusiones sin un apoyo bibliográfico excesivo para que no empañase la resolución final que el filme me había transmitido. Por otro lado, pensé que llegados al tema principal del trabajo, mi visión y opinión debía tener más peso que la información recogida de fuentes bibliográficas.

Para terminar, una vez hecho el estudio sobre la figura de los niños neorrealistas en las películas seleccionadas, decidí realizar un breve resumen. En este, nombré las características principales del niño neorrealista a modo de recopilación, para lograr de este modo una idea más concisa y directa sobre esta figura.

4. CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIO-CULTURAL

4.1. Panorama social en tiempos del fascismo

Para lograr entender la manera en la que el cine neorrealista italiano irrumpió en la Italia de posguerra, y el por qué llegó a ser considerado como un movimiento cinematográfico exitoso entre las masas, tanto en Italia como fuera de sus fronteras, habría que, en primer lugar, remontarse unos años atrás y hacer un escáner de la situación global del país antes de la llegada de este movimiento, en 1945.

En primer lugar, he visto primordial partir con un breve repaso sobre la figura de Benito Mussolini y su mandato. El Dictador o “El Duce”, como popularmente fue conocido a lo largo de su mandato dictatorial entre los años 1922 y 1943, tuvo muchos propósitos y deseos a lo largo de su gobierno, como fue el de “poder normalizar una sociedad que estaba profundamente dividida y fragmentada, para transformarla en una nación unida y con unas ideas claras” (Lozano, 2012: 252).



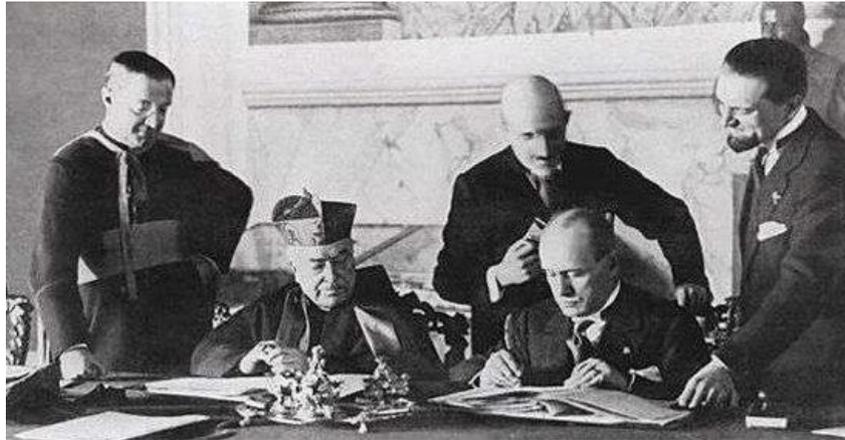
1. Fotografía de Benito Mussolini (1883-1945).

Por una parte, estaban los propios dialectos locales y sus singularidades, que llegaron a enfatizar y agudizar estas divisiones, provocando “vendettas” frecuentemente entre los pueblos. El propio ego o el sentirte superior al vecino era parte de la vida cotidiana del ciudadano italiano.

Mussolini era anticlerical, por lo que nadie creía que fuera a tener éxito en una tarea en la que otros políticos más conservadores habían fracasado. Cuando llegó al poder en

1922, se encontró con una tensión entre el Gobierno Italiano y el Vaticano difícil de solucionar.

Sin embargo, el dictador era consciente de que, en Italia, la Iglesia constituía la fuerza más poderosa de la sociedad, perteneciendo más del 2% de los 44 millones de italianos a órdenes religiosas. Por ello planeó un acuerdo global con la Iglesia católica que le proporcionase un gran apoyo popular y que, por consiguiente, aumentase de forma significativa el prestigio del régimen fuera de Italia.



2. Fotografía del Papa Pio XI y Benito Mussolini.

El papa Pío XI¹, Achille Ratti, hombre duro y rígido, mantuvo un lema para la Iglesia que era la palabra “obbedire” (obedecer), algo que nos hace entender el estatus social que la Iglesia quería mantener sobre el ciudadano. En un lenguaje similar al fascista, Pío XI señaló que “si existe un régimen totalitario, totalitario de hecho y de derecho, es el régimen de la Iglesia” (Lozano, 2012: 254).

4.2. Situación de los más jóvenes

Estos fueron otros en los que el fascismo focalizó sus intereses, intentando ganarse a esas nuevas generaciones. Al fascismo no solo le preocupaba lo que sucedía en el colegio, sino que estaba también decidido a influenciar a los jóvenes en sus momentos de ocio. La idea de Mussolini era “hacerse cargo del ciudadano al cumplir seis años de edad y devolverlo a su familia a los dieciséis” (Lozano, 2012: 263).

¹ Pío XI, de nombre secular Achille Damiano Ambrogio Ratti (1857-1939), fue el 259.º Papa de la Iglesia católica, y primer soberano de la Ciudad del Vaticano entre 1922 y 1939, con lo que su papado abarca casi todo el período de entreguerras.



3. Fotografía de Benito Mussolini frente a las tropas juveniles.

En 1926 se estableció la Opera Nazionale Balilla² (ONB) para organizar los movimientos juveniles, intentando la organización aportar esperanza y disciplina a los niños, en especial a los más desfavorecidos del sur del país. Carlo Levi³ decía que:

“En esas zonas de Italia, los niños eran queridos, adorados, mimados por las madres, que temía por sus enfermedades, los amamantaban durante años, no los soltaban ni un minuto y los llevaban consigo, a la espalda o en brazos, envueltos en mantillas negras. Muchos de ellos morían, los otros crecían precoces y después contraían el paludismo, se ponían amarillos y deprimidos y se hacían hombres y se iban a la guerra o a América o se quedaban en el pueblo, a curvar la espalda, como bestias, bajo el sol, todos los días del año” (Lozano, 2012: 265).

En 1930 más de siete millones estaban ya en la ONB, centrando sus actividades en el entrenamiento militar y en la ideología fascista, incluyendo deportes y entrenamiento físico. Estos jóvenes tenían un eslogan que era “Crear, obedecer, luchar”, estando sometidos a una enorme presión para que se alistasen a las filas de la ONB, y es que aunque no fue obligatoria hasta 1937, la presión social, las aspiraciones de las familias y la propaganda del partido aseguraron un número constante de miembros.

En 1937, la ONB fue rebautizada como Gioventù Italiana del Littorio (GIL). Por otra parte, para los universitarios se les creó una organización llamada Gioventù Universitari Fascisti (GUF), que promovía las ideas fascistas y las actividades deportivas y militares. Aquí “se les motivaba a crear diarios y grupos de cine experimental y muchos

² La Ópera Nacional de Balilla para asistencia y para la educación física y moral de la juventud (ONB) era una organización juvenil del Reino de Italia , establecida en 1926, durante el veinte años fascista , luego reprimido y fusionado en la Juventud italiana del Littorio (GIL), a partir de 1937.

³ Carlo Levi (1902-1975), fue un escritor, antifascista y pintor italiano.

estudiantes trabajaron en la recién creada Cinecittá, el Hollywood italiano a las afueras de Roma” (Lozano, 2012, 267).



4. Fotografía de la Gioventú Italiana del Littorio en los cuarteles de Macao en Roma.

Mussolini se embarcó en una reforma educativa, estableciendo exámenes durísimos, alarmando a los padres burgueses de la severidad establecida, reduciéndose el número de estudiantes tanto en secundaria como universidad.

Entre 1936 y 1943 se aspiró a un sistema educativo que se adaptase mejor a la retórica rural y populista del fascismo, estableciéndose escuelas especiales destinadas a los hijos de agricultores para aumentar el vínculo con la tierra y reforzar las jerarquías rurales.

4.3. Incursión de Italia en la II Guerra Mundial

Con este panorama social, y por medio de circunstancias que fueron sucediéndose encadenadamente, Benito Mussolini lleva a su país a la II Guerra Mundial, con un pueblo italiano que estaba totalmente en contra a ella y que nunca ocultaron su descontento al respecto. El Mariscal Pietro Badoglio⁴ cuenta que

“Hacia los alemanes había frialdad, odio encubierto, pero ninguna manifestación externa. Las tropas alemanas en Italia habían mantenido siempre un comportamiento ejemplar, con muy poca confraternización, perfecta disciplina y absoluto respeto a las personas y a los bienes”. (Badoglio, 1945: 237).

⁴ Pietro Badoglio (1871-1956) fue un destacado político y militar italiano. Mariscal del ejército, sustituyó a Benito Mussolini como presidente del Consejo de Ministros de Italia tras el golpe de estado del 25 de julio de 1943 y condujo a Italia a la salida de la Segunda Guerra Mundial.



5. Fotografía de Benito Mussolini frente a las tropas italianas.

Dicha participación pudo dividirse en tres etapas, teniendo en primer lugar el periodo de “no beligerancia”, desde el inicio de la guerra en 1939 hasta la entrada de Italia en junio de 1940. En segundo lugar, estaría la “guerra paralela” de Mussolini, donde Italia se enfrentó a Gran Bretaña en el norte de África y supuso la apertura de un nuevo frente en los Balcanes con la invasión italiana de Grecia el 28 de octubre de 1940. Por último, en tercer lugar estaría la “guerra subalterna”, donde se colapsó la guerra paralela con inesperadas derrotas y el rescate servido por Alemania hacia ellos, que les hizo situarse como un mero satélite de los germanos. En 1943, Italia hizo la guerra a la defensiva sin mostrar la voluntad ni la capacidad para transformar el esfuerzo de guerra en una movilización masiva del pueblo italiano, dejando ante sí a una Italia desolada y destruida material y anímicamente.

4.4. Situación política tras el relevo a Benito Mussolini

El año 1943 fue principalmente la fecha que se tomó como referencia para delimitar los primeros indicios del cine neorrealista italiano. Pero aparte de eso, esta fecha también supuso un punto de inflexión para otros ámbitos, como fue el político.

Exactamente, se toma el 25 de Julio de 1943 como fecha en la que el Rey Víctor Manuel III⁵ logró, en un último intento de sustraerse a la responsabilidad política e institucional resultante de veinte años de apoyo incondicional a Mussolini, la destitución de éste ordenando su detención.

⁵ Víctor Manuel III de Italia (1869-1947) fue rey de Italia entre 1900 y 1946.

Nombró jefe de gobierno al mariscal Pietro Badoglio, aunque eso no supuso un cambio en la situación de Italia en la II Guerra Mundial.



6. Fotografía del mariscal Pietro Badoglio (1871-1956).

El 3 de septiembre de ese mismo año se firmó el armisticio, siendo liberado Benito Mussolini por paracaidistas alemanes y fundando la Republica Social Italiana (RSI), en “un intento de reorganizar su partido y su ejército dentro de los límites políticos y geográficos del nuevo organismo estatal, dependiendo enteramente del apoyo nazi” (Aronica, 2004: 14).



7. Fotografía de Benito Mussolini junto con Adolf Hitler en abril de 1943, tres meses antes de su caída.

Fue aquí donde, de manera autónoma, los antifascistas que durante la dictadura habían operado en la clandestinidad (comunistas, católicos, socialistas y liberales), constituyeron, desde el 9 de septiembre, el Comité de Liberación Nacional (CLN), sumándose a ellos miembros del Partido de Accion (Pd'A), de orientación liberal-socialista. Empezó de este modo la Resistencia.

Los comunistas y socialistas se encontraron “acorralados” sin saber muy bien que hacer, ya que por un lado tenían el Partido Demócrata Cristiano (DC), apoyado por la Iglesia, la Monarquía y los grupos de poder agrarios e industriales. Y, por otro lado, estaban los americanos, condicionando la aportación de ayudas económicas a la exclusión de los comunistas del gobierno.

Ante tal situación, los partidos de izquierdas dejaron que fuesen los italianos los que decidieran su futuro. Se opusieron por ello a la crisis del gobierno de Ferruccio Parri⁶, permitiendo que Alcide de Gasperi, líder de la Democracia Cristiana (DC), tomase el mando para encauzar tal situación nacional.

El 7 de abril de 1944 se celebraron las elecciones administrativas. En ellas, Pietro Nenni y Palmiro Togliatti, este último Secretario General del Partido Comunista Italiano, “se conciliaron de manera estratégica para conseguir mejores resultados, y les salió bien. Obtuvieron la mayoría en el 40% de los ayuntamientos, frente al 35% recogido por el Partido Demócrata Cristiano (DC)” (Aronica, 2004: 17).



8. Fotografía de Pietro Nenni y Palmiro Togliatti.

Pero Alcide De Gasperi, líder del partido DC, no se quedó inmóvil ante tal situación. Planificó, con bastante tiempo, la exclusión de sus antiguos aliados del Comité de Liberación Nacional (CLN), sentando las bases del nuevo curso con el presidente estadounidense Harry S. Truman a cambio de que este le protegiera con su Partido Demócrata Cristiano.

⁶ Ferruccio Parri (1890-1981) fue un partidista, antifascista y político italiano que ocupó el cargo de Primer Ministro de Italia por varios meses en 1945. Durante la resistencia, fue conocido como Maurizio.



9. Fotografía de Alcide Gasperi junto a Harry S. Truman.

Pese a que recibió el apoyo del Partido Comunista Italiano (PCI) en el reconocimiento constitucional de los Pactos Lateranenses, acuerdo firmado por Mussolini con el que se puso fin al enfrentamiento entre Italia y la Santa Sede, el líder democristiano formó gobierno en mayo de 1947.

En este momento político, resultó importante también el consentimiento de los intelectuales, que no dudaron en apoyar masivamente al Partido Comunista Italiano (PCI).

Aun manteniendo esa guerra ideológica los conservadores, Pietro Nenni y Palmiro Togliatti se aproximaron a las elecciones confiados en una posible victoria, aunque les duró poco esa euforia.

El Partido Demócrata Cristiano había escalado posiciones logrando la cifra de 306 escaños, frente a los 183 conseguidos por la izquierda, sobre un total de 574.

Fueron años de reconstrucción inspirados por el Liberalismo económico⁷, que aunque logró encarrilar algunos de los problemas que el país tenía, como la recuperación de la producción y la realización de grandes obras públicas, no sirvió para cambiar las condiciones de los asalariados de las fábricas y el campo.

⁷ El liberalismo económico es la doctrina económica desarrollada durante la ilustración desde finales del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución francesa, que reclama la mínima interferencia del Estado en la economía del siglo XIX.

Pietro Nenni⁸ cedió y abrió la vía de la reconciliación con los católicos. En los años del “milagro económico italiano”, el interlocutor político privilegiado del Partido Demócrata Cristiano fue el Partido Socialista Italiano (PSI).

Fue curioso como el Partido Comunista Italiano estuvo casi siempre supeditado al diálogo con los intelectuales, aparte de resaltar las polémicas, el dogmatismo y las censuras. Todo esto alimentó un continuo enfrentamiento que “provocó una continua intervención de dirigentes y afiliados en los diferentes ámbitos culturales, en una época en la que todo acontecimiento político tenía una repercusión inmediata sobre la vida artística y literaria del país” (Aronica, 2004: 18).

5. CONTEXTO CINEMATOGRAFICO. SITUACIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ITALIANA ANTES DEL NEORREALISMO

5.1. Benito Mussolini irrumpe en la industria cinematográfica italiana

Benito Mussolini se dio cuenta del poder del lenguaje cinematográfico como instrumento de propaganda a principios de los años treinta. Se comenzó a promover un cine de consumo fuertemente regulado por el Estado, aunque sin dejar de ocupar una posición discreta en la producción global del país, ya que la gran mayoría de trabajos eran documentales producidos por el Instituto Luce⁹.



10. Fotografía de la inauguración de los estudios Cinecittà.

⁸ Pietro Sandro Nenni (1891-1980) fue un político socialista italiano.

⁹ El Instituto Luce (acrónimo de L' Unione Cinematografica Educativa) es la institución pública más antigua del mundo destinado a la difusión cinematográfica con finalidades didácticas e informativas a nivel nacional e internacional. Fue órgano fundamental de propaganda cinematográfica durante el fascismo italiano.

En la década de 1930 encargó tres trabajos emblemáticos al director Giovacchino Forzano¹⁰, con el objetivo de hacer un cine didáctico que enseñase la historia nacional.

Estas obras fueron *Camisa negra* (*Camicia nera*) en 1933, que recopila la historia del país desde 1914; *Villafranca* (1933), que relata un episodio de 1858; y *Campo de mayo* (*Campo di maggio*) en 1935, que recrea la batalla de Waterloo.

En el año 1934, el Ministerio de Cultura Popular¹¹ creó la Dirección General de Cinematografía (Direzione Generale per la Cinematografía), dirigida por Luigi Freddi¹² y con un Benito Mussolini que estaba totalmente decidido a hacer de Italia una potencia cinematográfica a través del (Citado por Marcos Ripalda, 2005: 53) “nacimiento de un nuevo cine italiano, que a su juicio debe ser grandioso, monumental y glosar las glorias pasadas y presentes del Imperio”

Mussolini centró en dicha institución la supervisión educativa y estética de las masas, aparte de la difusión de los principios filosóficos y políticos del régimen. Con este fin se propuso la creación de los cineclubes universitarios fascistas, la empresa distribuidora ENIC¹³ y el Festival de Venecia¹⁴.



11. Imagen del cartel inaugural del Festival de Venecia (1932).

¹⁰ Giovacchino Forzano (1883-1970) fue un abogado, periodista, dramaturgo, director y libretista italiano.

¹¹ El Ministerio de Cultura Popular (Ministero della Cultura Popolare), comúnmente abreviado como MinCulPop, fue un departamento ministerial del gobierno italiano.

¹² Luigi Freddi (1895 -1977) fue un periodista y político italiano, conocido por ser el primer secretario adjunto de los fascistas italianos en el extranjero y una de las principales figuras de la política cinematográfica italiana en la segunda mitad en la década de 1930 y principios de la década de 1940.

¹³ Organismo Estatal Italiano de Producción y Distribución de Películas, activo desde 1935 hasta 1959.

¹⁴ El Festival de Venecia (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia) es un festival cinematográfico italiano que se lleva a cabo cada año en el Palazzo del Cinema de Venecia desde 1932

Un año más tarde, en 1935, se creará el Centro Experimental de Cinematografía¹⁵ (Centro Sperimentale dell Cinematografia) dirigido por Luigi Chiarini¹⁶, y donde algunos cineastas, apoyados por el Centro, empezarán a reclamar una vuelta a la realidad que la propia censura había prohibido.

Dicho Centro Experimental halló en los relatos del conocido escritor italiano verista Giovanni Verga las raíces realistas del cine soviético y el naturalismo. También revisó los elementos realistas de las obras de Mario Camerini¹⁷ y Alessandro Blasetti, poseedores de un estilo figurativista. Éste último, junto a Umberto Barbaro¹⁸, impartió lecciones de dirección y estética, rodando en 1935 “Vecchia Guardia”.

Por otra parte, la revista y diario de cine italiano “Bianco e Nero”, fundada por Luigi Chiarini en 1937, constituyó otra aportación interesante en este apartado sobre el cambio que estaba tomando el ámbito cinematográfico italiano en estos momentos; en dicha revista podíamos encontrar textos de André Gide¹⁹, Jean Cocteau²⁰ o Aldous Huxley²¹, grandes escritores reconocidos en el ámbito de la Literatura. Aparte de eso, ese mismo año se construyeron en Roma los estudios Cinecittà, los más grandes de Europa.



12. Fotografía de los estudios Cinecittà.

¹⁵ El Centro Experimental de Cine (Centro Sperimentale di Cinematografia) se estableció en 1935 en Italia y tiene como objetivo promover el arte y la técnica de la cinematografía y el cine en el país.

¹⁶ Luigi Chiarini (1900 - 1975) fue un crítico y teórico de cine, profesor universitario, escritor y realizador italiano.

¹⁷ Mario Camerini (1895-1981) fue un director de cine italiano.

¹⁸ Umberto Barbaro (1902-1959) fue un crítico de cine y ensayista italiano.

¹⁹ André Paul Guillaume Gide (1869 -1951) fue un escritor francés, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1947.

²⁰ Jean Cocteau (1889 –1963) fue un poeta, novelista, dramaturgo, pintor, ocultista, diseñador, crítico y cineasta francés.

²¹ Aldous Leonard Huxley (1894-1963) fue un escritor y filósofo británico que emigró a los Estados Unidos.

Cabe resaltar que, aunque las películas “made in Hollywood” estaban prohibidas por el régimen, escritores como Cesare Pavese²² descubrieron y divulgaron la novela americana con obras de Ernest Hemingway²³ o John Steinbeck²⁴, entre otros.

Según Nicola Pietrangeli, el retorno a los postulados de los escritores veristas

“influyó menos en los realizadores que la propia realidad de su tiempo. La sedicente escuela “neorrealista” fue, ante todo, un “clima común”, pero que solo influirá al socaire de los acontecimientos políticos que favorece la intrusión en el hecho cinematográfico del hombre italiano cotidiano y contemporáneo, al que el neorrealismo deberá toda su universalidad” (Ripalda, 1995:56).

5.2. Acercamiento al cine neorrealista.

A comienzos de los años cuarenta, las películas intentaron huir del presente para adentrarse en un cierto manierismo formal, ya que debido a la reivindicación de los factores literarios del relato del XIX, los cineastas se encontraron en la tesitura de elegir entre un caligrafismo novelesco reducido al elogio estilístico de las formas cinematográficas, o retornar al verismo del siglo XIX que reivindicaba los teóricos de la revista “Cinema”.

Finalmente, la indecisión de elegir entre uno u otro se solucionó con una tercera vía factible sustentada por el guionista italiano Cesare Zavattini²⁵, que buscaba una transformación renovadora (neo) realista de los parámetros del cine pequeñoburgués. En 1941 vemos a Luigi Chiarini, director del Centro Experimental, que debutó como director cinematográfico con el filme *La calle de las cinco lunas* (*Via delle cinque lune*), conformado a partir de una novela de Matilde Serao²⁶. Un año más tarde se consolidó con *La bella addormentata* (1942), adaptación de una comedia de Pier Maria Rosso di San Secondo²⁷.

²² Cesare Pavese (1908-1950) fue un escritor italiano y uno de los más importantes del siglo XX.

²³ Ernest Miller Hemingway (1899-1961) fue un escritor y periodista estadounidense, y uno de los principales novelistas y cuentistas del siglo XX.

²⁴ John Ernst Steinbeck, Jr. (1902-1968) fue un escritor estadounidense ganador del Premio Nobel de Literatura y autor de conocidas novelas como “De ratones y hombres”, “Las uvas de la ira”, “La perla” y “Al este del Edén”.

²⁵ Cesare Zavattini (1902- 1989) fue guionista cinematográfico italiano y uno de los principales teóricos y defensores del movimiento neorrealista.

²⁶ Matilde Serao (1856 -1927) fue una periodista y escritora italiana de origen griego. Fue fundadora y editora del periódico Italiano “Il Mattino”, aparte de escribir varias novelas con las que fue nominada para el Premio Nobel de Literatura.

²⁷ Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956) fue un dramaturgo y periodista italiano.

También es importante mencionar a Mario Soldati²⁸, guionista y ayudante de Alessandro Blasetti, que realizó *Tiempos pasados* (*Piccolo mondo antico*, 1941), adaptación de una novela de Antonio Fogazzaro²⁹.

6. POSTULADOS DEL NEORREALISMO

6.1. ¿Qué buscaba?

Con la finalización de la II Guerra Mundial y la ocupación alemana, la liberación de las cadenas del Fascismo (1922-1945); y a las fuerzas de la Resistencia y la constitución del Estado democrático ganando la “batalla”, Italia encontró un ambiente propicio para desarrollar su capacidad para documentar la realidad contemporánea en la que se encontraba. Todo ello, realizado fuera de los esquemas formales que en las últimas décadas se les había impuesto.



13. Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

En 1944, los estudios Cinecittá, orgullo de la era fascista, fueron transformados en campos de refugiados, y es que para mucha gente como el almirante Stone “Italia es un país agrícola, por lo que, ¿Qué necesidad tiene de una industria de cine?” (Schifano, 1997: 15).

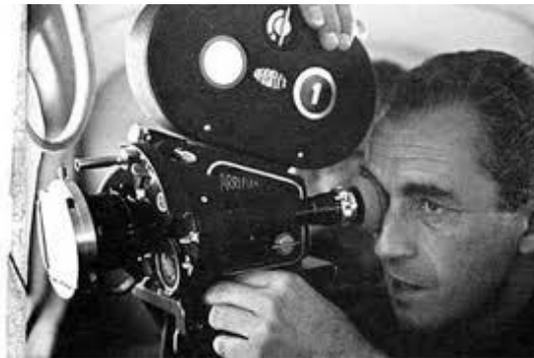
Entre los años 1945 y 1948, el cine, y de un modo más general la cultura, conocen un periodo excepcional, y es que, aunque Italia padecerá las consecuencias de la crisis económica y del paro, hasta la primavera de 1947 ésta verá cómo se instaura, sobre el

²⁸ Mario Soldati (1906 -1999) fue un novelista, periodista y director de cine italiano.

²⁹ Antonio Fogazzaro (1842-1911) fue un escritor y poeta italiano.

trasfondo de la guerra fría, el poder oficial y único de la democracia cristiana, con un clima que será eufórico y de grandes esperanzas de renovación social y política.

El hecho de tener esa “libertad” ayudó a conformar la naturaleza de una serie de películas que fueron etiquetadas como neorrealistas. Seguían manteniendo diferencias estilísticas y formales en la elaboración, pero su denominador común estaba bien claro: la denuncia sobre un clima político nuevo; la tendencia general a establecer una relación diferente con la vida social y todos sus aspectos; y un entendimiento del cine que estuviera por encima del entretenimiento para usarlo como una herramienta crítica-social.



14. Fotografía de Roberto Rossellini durante un set de rodaje.

Los personajes reflejados en el filme italiano son ante todo seres humanos, independientemente que fueran partisanos, fascistas o alemanes, incluso entre el horror, la cobardía o la angustia. Pablo de Santiago Ruiz habla cómo

“el neorrealismo italiano, tras la “degradación humana presenciada en la guerra”, vertió toda su fuerza en la grandeza del hombre, en su riqueza intrínseca. No centró sus ataques furiosos en él, sino que lo recompuso con una mirada entrañable ante su pobre situación” (Ripalda, 2005: 42).

El cine neorrealista pretendió mantener la verdad sin intención de maquillarla, por lo que la búsqueda de ella se convirtió en la principal preocupación de sus directores.

En dicho género

“los protagonistas parecen nómadas que se mueven entre ciudades, territorios rurales y suburbios; los directores siempre describen con mucho cuidado éstos desplazamientos a través de calles, sendas y carreteras; la mayoría de las veces se trata de caminos muy largos en la ciudad informal que los personajes de estas obras cinematográficas recorren andando, con cansancio, llegando con dificultad a su destino” (Colella, 2015: 80).

El neorrealismo parte de la premisa de que el cineasta no debe avergonzarse de las películas inspiradas en la vida misma, porque esencialmente eso que vemos en el filme no es la vida, sino la representación de una historia.

Intentaron con sus trabajos cinematográficos que la gente reflexionara sobre lo que estaba ocurriendo en la vida real, por lo que dichos films no plasmaron mundos ficticios. Buscaron realizar películas donde el espectador se pudiera ver reflejado perfectamente en la vida de los personajes y que se sintieran parte de las historias contadas.

6.2. Estética del neorrealismo italiano

Uno de los dilemas con los que se encontró este género fue el encontrar la manera de reflejar ese estilo realista que ellos querían llevar a cabo. Como cuenta Pierre Sorlin: “Si mostraban las cosas tal y como eran, colocando una cámara delante de personajes cotidianos con vidas corrientes, el papel jugado por los directores hubiera perdido toda su importancia y las películas deberían haber sido entonces anónimas” (Sorlin, 1998: 92)

Esto quedó solucionado cuando se diferenció de una manera clara lo que separaba al realismo de un “encuentro con la realidad”, cosas que no tenían nada que ver. La representación de la realidad era el fundamento en el que el cine neorrealista quería basar su estilo, algo muy distinto a representar o filmar la realidad directamente, ya que eso se asimilaría más a un documental.



15. Fotografía de Luchino Visconti durante un set de rodaje.

Según André Bazin (Citado por Laurence Schifano, 1997: 20) “el neorrealismo reúne a los perros y a los gatos en el mismo saco”, por lo que nos habla de unas películas donde el contenido crítico sobre las dificultades de la guerra, la miseria, el paro, la violencia cotidiana en el sur del país, o la emigración, entre otros, serán tratados de una manera directa y sin miedos, aunque el resultado final sea duro de asimilar.

Debido a la crisis económica sufrida en la posguerra, unida al decaimiento industrial y el financiamiento cinematográfico, el cine prescindirá de equipos sofisticados que dotaban de mayor calidad al filme, para acercarse ahora a una estética más documental.

Sin embargo, mantuvo unas constantes éticas/estéticas como fueron: rodaje en espacios naturales como calles, casas, etc.; cámara en mano que le dotaba de un parecido documental; el rodaje en exteriores sin platós ni decorados; el recurso de actores no profesionales; la ausencia de diálogos reflexivos o artificiales para sustituirlo por una sencillez temática; o un estilo fotográfico bastante ordinario.



16. Fotograma de la película *Strada* (Federico Fellini, 1954).

Aun así, algunas de estas pautas nombradas, como el uso de la cámara en mano fuera de los estudios, no fueron firmes e irrevocables. De hecho, una de sus señas de identidad como fue el uso de actores no profesionales, lo encontramos en pocas de éstas películas, ya que en muchas sí que eran buenos actores.

El neorrealismo estuvo estrechamente comprometido con la realidad social, que no es, como señala Gian Luigi Rondi

“una interpretación servil de la realidad, una expresión estética de esa realidad, sino una visión humana, interior, de la realidad y cuyas raíces son un deseo de

comunicación, de dialogo entre los artistas de una época dada y un público sensibilizado por los acontecimientos históricos” (Ripalda, 2005: 48).

7. TEMAS QUE ABORDA EL CINE NEORREALISTA ITALIANO

7.1. ¿Qué podemos ver en ellas?

“Después de la guerra nuestros temas estaban ya preparados. Eran problemas muy sencillos: ¿cómo sobrevivir?, la guerra y la paz. Esos problemas estaban a la orden del día, se presentaban de manera inminente y brutal”, aclara Fellini (Citado por Pierre Leprohon, 1971: 131).

Pero fue Alberto Lattuada³⁰, el que, en un artículo de 1945, dicta con tanto valor como lucidez, lo que será la misión del neorrealismo:

“¿Estamos harapientos? Veamos nuestro desastre. ¿Se lo debemos a la mafia? ¿A la mojigatería hipócrita? ¿Al conformismo? ¿A la irresponsabilidad? ¿A la educación defectuosa? Paguemos todas nuestras deudas con un amor feroz a la honestidad, y el mundo participará, conmovido, en ese gran combate por la verdad. Esa confesión aclarará nuestras locas virtudes secretas, nuestra fe en la vida, nuestra fraternidad cristiana, de orden superior. Encontraremos finalmente la comprensión y la estima. Nada mejor que el cine para revelar los fundamentos de una nación” (Leprohon, 1971: 131).



17. Fotograma de la película *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962).

En el neorrealismo italiano no se puede hablar de una sola dirección en cuanto al estilo, sino de varias maneras de experimentar la realidad, tantas como autores. Aunque, si

³⁰ Alberto Lattuada (1914–2005) fue un director de cine, guionista, fotógrafo y crítico italiano.

observamos de una manera general y global el cine neorrealista, se pueden distinguir dos vertientes predominantes.

Siguiendo a Zubiaur, por una parte, están

“las películas que describen la lucha cotidiana por la supervivencia, las preocupaciones, las necesidades, los deseos relativamente sencillos de los seres humanos y también los fracasos. Por otra parte, estarán los filmes que pintan en episodios y con una distancia comprometida el movimiento de resistencia y liberación del fascismo” (Ripalda, 2005: 66).

En el primero de estos grupos se encuentran, por ejemplo, *El limpiabotas (Sciuscià)* de 1946; el *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)* 1948; y *La tierra tiembla (La terra trema)* de 1948. Así mismo, en el grupo siguiente destacará *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta)* de 1945 y *Camarada (Paisà)* de 1946.

La guerra afectó no solamente a quienes combatieron, sino a toda la población, mostrando los cineastas las condiciones espantosas de su país “desgarrado por los rencores, las privaciones y la miseria de degrada los cuerpos y las almas, Italia enseñó a todo el mundo sus heridas, como el mercado negro, el robo, la prostitución, etc.” (Leprohon, 1971: 133).



18. Fotograma de la película *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960).

Con el inicio de la Guerra Fría a finales de la década de los 40, miembros del Gobierno se manifestaron en contra del propio neorrealismo. Aun así, el único que hizo público su desconfianza al movimiento fue un subsecretario de Estado, Giulio Andreotti, que, en febrero de 1952, un poco tarde, atacó a Umberto D, diciendo que

“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 de su patria. Pedimos a de Sica que enfoque sus películas con un optimismo sano y constructivo que ayude a progresar a la humanidad” (Sorlin, 1998: 96).

Al público no le disgustó que las catástrofes que estaban viviendo se mostrasen abiertamente. A éstos “les encantó los trastornos y las conclusiones inesperadas. Los italianos ven lo que esperan ser pronto, pero con bastante distancia para no decepcionarse si la predicción no se realiza”. (Sorlin, 1998: 103)

7.2. La infancia

Como hemos visto, el hambre, la pobreza y los problemas sociales en la Italia de este momento serán temas principales en el cine neorrealista italiano, todo ello afectando de manera directa a los que reflejarán claramente todas estas consecuencias: los niños.



19. Fotograma de la película *Ladron de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948)

Estos experimentan un panorama que se sale fuera de lo común y de lo lógico. En el neorrealismo italiano la infancia tal y como la conocemos es truncada por la situación del país, inmerso en la II Guerra Mundial.

La mayor parte de la vida de estos niños ha tenido lugar durante la guerra, por lo que no conocen nada más allá de ella. Sufren una pérdida de su puericia, viendo en primer lugar como la educación es prácticamente nula en sus vidas. En lugar de eso, pasan a ser

“buscavidas”, es decir, que pasan a tener la necesidad de encontrar trabajos que ayuden a la economía familiar.

La infancia será vista casi como un sacrificio por el bienestar familiar, y es que éste “it becomes an indispensable means for the film to depict a powerlessness reflecting the wider wartime and postwar social crisis while still offering a site for spectator identification” (M. Wilson and E. Ruberto, 2007: 33).

En el cine neorrealista italiano los niños serán tratados casi con repugnancia, ya que rara vez se observará una muestra de amor por parte de sus parientes cercanos hacia ellos.



20. Fotograma de la película *El limpiabotas* (Vittorio de Sica, 1946)

Los niños neorrealistas muestran pasividad, sumisión y fragilidad en numerables ocasiones, pero a su vez, también exhiben fortaleza, voluntad y lucha, arrojando el cine neorrealista sobre la infancia y los niños una imagen fascinante, contándonos el propio André Bazin como

“El niño no puede ser conocido más que desde el exterior. Es el más misterioso, el más apasionante y el más turbador de los fenómenos naturales. ¿Cómo el novelista, que utiliza las palabras de la tribu de los adultos, o el pintor condenado a fijar en una síntesis imposible ese puro comportamiento, esa duración cambiante, podrían pretender lo que la cámara nos revela: el rostro enigmático de la infancia? Ese rostro que os enfrenta, que os mira y que os escapa. Esos gestos a la vez imprevistos y necesarios. Solo el cine podía captarlos en sus redes de luz y por primera vez ponernos cara a cara con la infancia” (Larrosa, 115: 2006).

Los niños muestran unas caras en los filmes que exponen y ocultan a la vez, hablándonos de eso mismo Wim Wenders³¹ cuando expone

“Creo que, si hablase de la imagen que tengo del niño, eso sería lo contrario de lo que espero de un niño. Lo que los niños no han perdido, eso es quizá lo que se puede esperar de ellos. Su mirada, su capacidad de mirar el mundo sin tener necesaria e inmediatamente una opinión, sin tener que sacar conclusiones. Su modo de ver el mundo corresponde, para al cineasta, con el estado de gracia. Eso es lo que espero de un niño, esa apertura”. (Larrosa, 118: 2006).

8. ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA FIGURA INFANTIL EN FILMES NEORREALISTAS

Para entender de una manera más clara y visual la figura del niño en el cine neorrealista italiano, opté por seleccionar una serie de películas neorrealistas, en concreto cinco. En ellas se recogen perfectamente las figuras de los niños como personajes prácticamente principales y protagonistas de los filmes, pero no por el grueso de sus papeles en cuanto a diálogos y apariciones constantes, sino por cómo influyen en el trascurso de éstos con sus acciones, expresiones y opiniones.

El inventario de los filmes seleccionados es:

- *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta)* de 1945. Director: Roberto Rossellini
- *El limpiabotas (Sciuscià)* de 1946. Director: Vittorio de Sica.
- *Camarada (Paisà)* de 1946. Director: Roberto Rossellini.
- *Alemania, año cero (Germania, anno zero)* de 1948. Director: Roberto Rossellini.
- *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)* de 1948. Director: Vittorio de Sica

³¹ Wilhelm Wim Ernst Wenders (1945) es un guionista, productor, actor y director de cine alemán que también ha trabajado en los Estados Unidos.

8.1. *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta).*



21. Imagen del cartel original de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

El inicio de este comentario fílmico lo protagoniza la película *Roma, ciudad abierta* rodada en 1945. Es la primera película de la llamada “Trilogía de la guerra” en manos de Roberto Rossellini, donde plasmó, junto a dos películas posteriores (*Paisá* y *Alemania, año cero*), el ambiente y panorama que dejó tras de sí la Segunda Guerra Mundial.

La acción se desarrolla en Roma, concretamente entre 1943 y 1944, con los últimos años de la ocupación nazi. La temible Gestapo, policía secreta oficial de la Alemania, trata de arrestar al ingeniero Manfredi por comunista y líder del Comité Nacional de Liberación. Éste conseguirá escapar pidiendo ayuda a Francesco, un amigo tipógrafo que en unos días se casará con su novia Pina, una viuda con un niño. Además el cura de la parroquia, Don Pietro, también apoya la causa e intenta ayudar a Manfredi y los partisanos de la resistencia.

El hambre azota a las familias, pudiendo observar en una de las primeras escenas como la gente se apelotona sobre una panadería para saquearla. Aquí, distinguimos dos grupos: por un lado los adultos, y por otro lado los niños. La figura del niño es usada como espejo y reflejo de la situación del país, ya que el hecho de que éstos deban robar también, junto con los adultos, refleja, en primer lugar, que la situación precaria en la que vive Italia debido a la guerra ha provocado que hasta los niños deban unirse a los actos de pillaje. En segundo lugar, nos muestra la actitud de éstos, que no son pasivos

ante las adversidades, sino que dan un paso al frente y se suman a la acción para remediar la situación.



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Es interesante cómo en esta ocasión, mientras los niños se disputan la comida que se llevan a su boca, los adultos hablan de la impotencia que sienten ante tal situación, provocando que en ocasiones el espectador se sienta más identificado con los niños y con sus actos, que con la pasividad y aceptación de los adultos.

En una de las escenas, Doña Pina se encuentra con el ingeniero Manfredi frente a la casa de su prometido, Francesco. El ingeniero es amigo de éste, así como uno de los jefes de la resistencia italiana. Manfredi necesita hablar con Don Pietro, el sacerdote del pueblo, que también colabora con la resistencia ocultando a los perseguidos y proporcionándoles documentación falsa para facilitar su escape.



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Doña Pina llama a su hijo Marcelo para realizar un recado, que no es otro que ir en busca del sacerdote; éste le contesta que no puede porque está ocupado haciendo cosas. Aparte de este momento donde el niño parece mostrar rasgos de rebeldía, hay que

considerar que, aunque de manera inconsciente, al pedirles al niño que los ayude, Pina y el ingeniero lo están haciendo partícipe de la resistencia, dándole a los más pequeños razones para querer luchar contra los alemanes.



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Otra escena llamativa ocurre con los niños jugando a la pelota y con el cura haciendo las labores de árbitro, algo realmente curioso ya que indirectamente refleja el papel que juega la Iglesia: el de juez en el propio pueblo italiano, dictando las reglas y las pautas del país. Es evidente que la relación entre Don Pietro y los niños del barrio es importante y sólida. En esta ocasión, los niños juegan a la pelota, pero de una manera descontrolada, sin seguir las reglas del juego, algo que desespera al cura, ya que no puede encarrilar y manejar la situación ante tal barullo.



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Esto puede ser una clara referencia a la visión enfocada sobre la figura de los niños en la Italia de este momento, quienes estaban viviendo una precariedad que afectaba a todos los niveles. La Iglesia, por su parte, intentó controlar y actuar como guía de los niños en este momento de desconcierto, sabiendo que éstos representaban el futuro del propio

país. Aun así, la Iglesia, representada en este caso por Don Pietro, parece no tener la capacidad necesaria para ejercer dicho control.

Como he comentado en páginas anteriores, los niños en el neorrealismo italiano actúan de manera madura y fuera de los cánones de la niñez, algo que se remarca en escenas posteriores. Un ejemplo de esto es cuando el pequeño Marcelo acude a la búsqueda del cura. Cuando lo encuentra, le pide que no le interrumpa y que le deje hablar, rogándole que acuda a su casa urgentemente.



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

A este acto de decisión en el diálogo, donde se permite el lujo de pedirle silencio a un cura, le sigue otra declaración. Don Pietro le pregunta que por qué ya no acude a la Iglesia, a lo que el niño le responde que lo ve como una pérdida de tiempo en la situación bélica y desastrosa que está viviendo Italia.

Si analizamos este momento, Marcelo se planta rotundamente en contra de la Iglesia, prefiriendo actuar en lugar de encomendarse a Dios. Ciertamente sus palabras o pensamientos están influidas por la figura de Renoletto, el “jefe” del grupo de niños, pero al fin y al cabo este último también es un niño, por lo que Marcelo representa la voz de los pensamientos de los más pequeños de aquel momento.

A lo largo del filme también se aprecia la actitud del niño ante las conversaciones de los adultos, manteniéndose siempre en segundo plano, escuchando, observando y haciendo preguntas que llegan a ser incluso comprometedoras. Además, también podemos ver a los niños congregándose, en grupos cerrados, dando la impresión de que éstos no se fían de los adultos ni de sus actos.



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Otro dato interesante es la manera de apreciar los valores que tienen, como el de guardar un secreto y no traicionar a los demás, mientras que en los adultos esa idea parece sostenerse en una línea más delgada.

La vida de los adultos se presenta con problemas y disgustos a lo largo del filme. De hecho, a muy pocos se les ve con una vida feliz, mientras que los niños parecen tener las cosas muy claras, sabiendo lo que deben hacer y cómo tienen que actuar. Esto se verá en el momento en que los alemanes aparecen en dicha localidad, dando la sensación de que el grupo de niños está mejor preparado que los adultos para luchar contra ellos, pero no por una cuestión de armamento o de una preparación estrictamente de combate, sino más bien por lo relacionado con la actitud. Cuando los alemanes aparecen, la solución de los adultos es esconderse y huir, mientras que los niños muestran la intención de hacerles frente.



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Una de las últimas curiosidades de los niños en este filme es lo poco que lloran o expresan sus emociones, aun teniendo razones para ello. De hecho, una de las pocas veces que se ve llorando a uno de ellos será a Marcelo con la muerte de su madre, donde

“la inocencia del pequeño, que presencia la muerte, se quiebra. Éste se da cuenta de lo que realmente implica la guerra, y a partir de este momento, no vuelve a mencionar la necesidad de “luchar contra el enemigo”. Más aún, no se le escucha hablar a lo largo del resto de la película y se convierte en un observador consciente de las atrocidades que se están cometiendo en su ciudad, sin poder vociferar sus protestas, sus tristezas y desesperanza” (Osterhage Russo, 2008: 52).



22. Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Quitando este momento, ni en la fuga del padre de Marcelo, quien estaba perseguido por la justicia, o finalmente en la muerte del cura con un disparo en la cabeza, los niños muestran lágrimas o llanto. Simplemente manifiestan su tristeza con el silencio y las cabezas agachadas, actuando de manera fría, como si ya asumieran la muerte o el desapego como parte del proceso de sus vidas. Esto es algo normal, ya que los niños han formado parte de la resistencia partisana, por lo que la muerte formará parte de su día a día.



23. Fotograma de *Roma, città aperta*. (Roberto Rossellini, 1945).

Es interesante mencionar ésta última muerte, la de Don Pietro, ya que marca un momento crucial en la vida de los niños. Tras el asesinato de Doña Pina, y la huida de Francesco, Marcelo se queda solo, por lo que Don Pietro actúa como protector de éste, de ahí que su muerte represente en general el final de la inocencia de los jóvenes, y en particular la del pequeño Marcelo.

En esta escena final, los niños observan todo situándose detrás de una reja, que

“no sólo es una barrera física que los separa de su querido amigo, sino que también puede ser pensada como una barrera simbólica: los niños no pueden hacer nada ante las atrocidades que están siendo cometidas, sólo les resta esperar y observar” (Osterhage Russo, 2008: 53).



Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

Cabe resaltar la posición de los niños con respecto a los soldados y al sacerdote, que es un tanto confusa, ya que ellos están situados en un plano medio mirando al frente, donde parece que ni los soldados ni Don Pietro logran poder verlos, por lo que están en un sitio idóneo para observar todo con claridad. Este dato resulta interesante, pues resalta la utilización de la figura del niño como un observador silencioso que sufre al ver todo lo que lo rodea.



24. Fotograma de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

El filme acaba con los niños caminando solos hacia la ciudad, llegando a la razón profunda de que “han tomado conciencia de su realidad y de las consecuencias de la guerra. La marcha de los niños hacia la ciudad simboliza la esperanza hacia el futuro; un porvenir del cual serán los responsables” (Osterhage Russo, 2008:53).

8.2. *El limpiabotas (Sciuscià).*



25. Imagen del cartel original de *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946).

En 1946, Vittorio de Sica rueda *El limpiabotas*. La película transcurre en la Roma de la postguerra, dominada por la miseria y el desempleo. Narra la historia de dos jóvenes limpiabotas, Giuseppe y Pasquale, quienes sueñan con la compra de un caballo. Para conseguir el dinero que les permita la compra, se ven envueltos en un negocio de sábanas robadas: la policía los descubre y los interna en un correccional. Una vez dentro, la amistad entre ambos protagonistas sufre altibajos. La película termina con la huida de la cárcel y un final dramático con el asesinato, por accidente, de Giuseppe por parte de Pasquale.

En este caso, Vittorio de Sica enfoca su filme de tal manera, que la figura del niño cobra protagonismo tanto por su presencia como por sus actos. De hecho, la historia gira entorno a ellos. Los niños que aparecen en las películas de De Sica son “testigos de la época en la que les ha tocado vivir. Son, por lo tanto, criaturas vivas, dolorosamente perplejas en un mundo cuyo funcionamiento no acaban de comprender” (Blanco Vega, 1966: 15).

Como observamos en la película, se repiten las mismas constantes que venimos desarrollando a lo largo de este trabajo, como es la aparición de niños valientes y trabajadores, que dejan atrás su niñez para convertirse en adultos desde muy temprana edad.



Fotograma de la película *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946).

Algo interesante en los niños de *El limpiabotas* es que son grandes soñadores. Para cumplir dichos sueños, tienen que buscarse la vida trabajando de cualquier cosa, como por ejemplo limpiando zapatos, aunque podremos ver cómo el oscuro mundo del fraude y contrabando aportará dinero fácil y rápido, a la par que peligroso, lo cual constituye una gran tentativa para éstos.

Las calles aparecen repletas de niños, pero lamentablemente no vemos a éstos jugando o divirtiéndose, sino ganándose la vida o callejeando sin más. Los adultos se aprovechan de la inocencia, viendo en una escena como uno de ellos no paga al niño por el servicio prestado después de que le limpie sus zapatos. De hecho, vemos cómo es algo reiterado, ya que el niño se queja de que no es la primera vez que lo hace.



Fotograma de la película *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946).

La figura de los padres en este filme es nula, posiblemente debido a los efectos causados por la guerra en las propias familias, donde muchos niños se quedaron huérfanos, y muchas esposas viudas. Este dato también refuerza y corrobora la mentalidad madura que poseen los más pequeños, ya que la gran mayoría tuvieron que crecer solos, sin la figura de un adulto que le guiara y educara.

Como hemos dicho, los niños en la mayoría de las películas neorrealistas son vistos a los ojos de los adultos como si fueran personas fáciles de manipular. Esto se aprecia en los negocios ilegales que aparecen, utilizando a los niños como cebos.



Fotograma de la película *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946).

En *El limpiabotas* los niños no tardan en ser capturados por la policía y acusados. La banda adulta los chantajea para que no den los nombres de los artífices de la misma. Lo curioso es que, aun siendo capturados y acusados, cualquier espectador que vea el filme no podrá relacionarlos con el prototipo de delincuente o bandido, ya que éstos son una mezcla de pequeños soñadores con dosis de inocencia, estafando en este caso con las sábanas robadas para costearse sus caprichos, que no es otro que la compra del ansiado caballo.



26. Fotograma de la película *Sciuscia* (Vittorio de Sica, 1946).

Aun así, en el filme contemplamos cómo son vistos como la cara mala del país por la sociedad, aprovechándose de ellos y recriminándoles sus actitudes ante las adversidades. No dejan de ser niños, pero estos les tratan como delincuentes y les juzgan por sus actos, sin tener en cuenta la edad que tienen.

Los protagonistas entran al correccional de niños, donde se observa enseguida la idea de grupo y de lucha que forman contra los adultos, teniendo bien claro quiénes son sus enemigos. Esto nos habla de unión, símbolo del cambio que necesita Italia en este momento y de una nueva generación que posiblemente sea mejor que la presente, donde la falta de principios provoca que los adultos roben incluso a los niños.



Fotograma de la película *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946).

Si anteriormente hablábamos de unos adultos donde sus valores se ponían en cuestión, en el caso de los niños veremos todo lo contrario. En *El limpiabotas* se observan en los jóvenes unos principios fuertes y sólidos que se hacen latentes en la lealtad y amistad, aunque en ocasiones les inciten a la traición y a la mentira. Los adultos no confían en ellos, viendo a la nueva generación perdida.



Fotograma de la película *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946).

En una de las escenas dentro de la cárcel se aprecia el cine dentro del cine, momento en el que se les proyecta una película a los presidiarios como método de distracción. En esa proyección, observamos momentos en los que el mar es el protagonista. Esto se refleja en la cara de los niños, que muestran relajación y fascinación. Posiblemente ello se deba al vínculo que se establece en el mundo artístico entre el mar y la libertad, lo que será para los niños neorrealistas uno de los principios básicos que buscan.



Fotograma de la película *Sciucchià* (Vittorio de Sica, 1946).

Para terminar, es necesario hacer mención a la figura del caballo en *El limpiabotas*. Éste simboliza la inocencia, de la cual desearían ser dueños los niños protagonistas. De hecho, toda la trama transcurre intentando capturar dicho sueño. En la última escena, el propio caballo toma un camino diferente y desaparece al observar el asesinato de uno de los niños por parte de su amigo, reflejo de la inocencia que les da la espalda a esos actos indignos de un niño, y más habituales, en teoría, en la figura de un adulto.

8.3. *Camarada (Paisà)*.



27. Imagen del cartel original de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

En 1946, Roberto Rossellini rueda la segunda de las películas encasilladas dentro de la “Trilogía de la guerra”: *Paisà*. En ella muestra su intención de reflejar el panorama social desde una perspectiva bastante amplia: la película está compuesta por seis episodios donde su nexo de unión será el avance de las tropas aliadas desde Sicilia hasta el norte de Italia.

Al respecto, Siegfried Kracauer³² ha destacado que *Paisà*, al igual que *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, de Serguéi Eisenstein en 1936), “posee un inminente carácter callejero, ya que las dos películas registran situaciones ambientales más que asuntos privados, episodios que retratan a la sociedad en su conjunto más que historias centradas en un conflicto individual” (Noguera, 2013: 26).

En este apartado nos centraremos exclusivamente en el segundo de los episodios, único de los seis donde se refleja la figura del niño neorrealista, en concreto en la relación de un soldado afroamericano con un pequeño niño ladronzuelo, que además es huérfano.

La primera aparición que hacen los niños en este filme es en la calle, algo habitual y reincidente en las películas neorrealistas italianas seleccionadas. La calle será el escenario por excelencia y favorito de los más pequeños, haciendo la mayoría de sus apariciones en ella. Aparece mucha gente en las calles, entre los que se verá personas que se ganan la vida a base de mostrar sus dotes sobrenaturales, como es el de la fuerza descomunal, o como es en esta ocasión, la de un hombre metiéndose fuego en la boca.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

³² Siegfried Kracauer (1889 -1966) fue un escritor, periodista y teorizador sociológico del cine alemán, que se vio obligado a exiliarse en 1933. Acabó en Nueva York, y se le asocia con la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort.

Lo curioso no es la manera en la que este señor se gane la vida, sino lo que aparece a continuación, ya que se muestra prácticamente el mismo panorama, pero sustituyendo al hombre por niños. Estos piden limosna a cambio de hacer piruetas y volteretas. En este sentido, vemos una similitud entre los niños y los adultos, que se buscan la vida de la misma manera.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

El negocio no pinta bien, por lo que uno de los niños decide irse para su casa, ya que se encuentra cansado. Por el camino, se agacha a recoger un cigarro sin acabar, echándose a la boca para terminarlo. En ese justo momento aparece un hombre en pantalla, pidiéndole al pequeño fuego. Esto, que podría ser un gesto normal, no lo es tanto teniendo en cuenta de que una de estas dos personas es un niño.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

Los niños en la gran mayoría de películas neorrealistas son desaliñados, casi con aspecto de vagabundos, con ropa muy parecida a la que llevan los adultos, por lo que la imagen no es un distintivo que podamos usar para diferenciar a ambos grupos.

Como hemos dicho en páginas anteriores, el objetivo del día a día de los niños en la Italia de este momento era el de subsistir a base de trabajar en lo que sea. Ello se ve

también reflejado en una de las escenas siguientes, donde a cambio de unas cuantas liras, le piden a uno de los niños que vigile en una de las calles a la policía, y que avise en caso de que se acerque alguno.

El motivo de tal petición es que los niños habían encontrado a un soldado afroamericano en estado en embriaguez, e intentaban aprovecharse de éste. Llama la atención la manera que tienen los niños de rifárselo como si fuera una mercancía, hablando literalmente de los dientes tan blanquecinos que tiene, el gran cinturón que lleva puesto, o las botas que calza.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

La intención no es otra que la de robarle, de ahí que se lo disputen a modo de subasta entre ellos, pujando cada vez más dinero por él. Finalmente, aparece un chico adulto que se lo llevará, ejecutando la ley del más fuerte sobre estos muchachos.

Pero este episodio no acaba aquí, ya que el niño que vigilaba la calle da la voz de alarma, indicando que se acercan policías, por lo que entre el barullo formado con los silbatos de la policía y los gritos de la gente, uno de estos niños logra llevarse al soldado a un lugar escondido, metiéndolo en una especie de bar donde hacen espectáculos de teatro con marionetas. El soldado parece estar disfrutando del espectáculo, hasta que se sube al escenario para golpear a los muñecos. Algo interesante es que el niño saca al soldado del escándalo formado, en vez de huir él solo dejando que la gente pegase al militar.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

En una ocasión, el pequeño le quita una armónica que el adulto afroamericano llevaba consigo. Éste empieza a tocarla a la vez que huye corriendo, lo cual hace que el soldado salga detrás de éste.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

Sorprende en este caso la astucia que muestra el niño, ya que, gracias a ello, logra llevar al soldado a la zona que este quería, una zona apartada donde abundan los escombros y los deshechos, y donde apenas se ven personas. En esta misma escena, la relación entre el niño y el soldado parece cada vez más cercana, transmitiendo al espectador la sensación de amistad.



28. Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

Uno de los momentos más conmovedores ocurre en el mismo escenario, lugar donde soldado y niño compartirán unos momentos de cercanía tanto física (sentados uno al lado del otro) como personal. El niño le enseña las llaves de su casa, y se las da al soldado, diciéndole que ya no le hacen falta, ya que ahora todo está abierto. Esto es una alusión a los efectos provocados por la guerra, que dejará sin hogar a mucha población.

Momentos después, el soldado empieza a tener delirios, recreando momentos de batallas y disparos, algo que al niño le parece gracioso, por lo que simplemente se queda sentado a su lado mirándolo y sonriéndole, al no entender nada debido al idioma. El soldado cae rendido y se deja dormir, momento en el que el niño aprovechará para robarle las botas. Tras un fundido en negro, aparece en la siguiente escena el afroamericano conduciendo un coche militar. En un momento dado, reconocerá al niño en una de las calles. La escena resulta interesante ya que el niño no aparece jugando, sino trabajando cargando unas cajas, por lo que se aprecia de nueva esa pérdida de infancia nombrada en páginas anteriores.



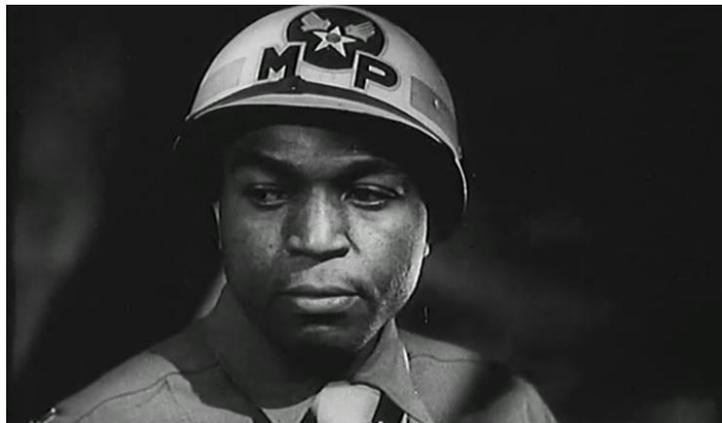
Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

Uno de los momentos críticos de la película ocurre al final de este segundo episodio de *Paisà*. Al llegar a la zona donde en teoría vive el pequeño, se aprecia en un primer momento cómo al soldado se le abalanzan un montón de niños, ya que los soldados americanos eran considerados como héroes por los ciudadanos italianos. El panorama que ve el soldado aquí es desolador, quedándose asombrado al ver tanta miseria. La gente vive en una especie de cueva, escondidos, sin apenas luz y en unas situaciones lamentables.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

El militar se le ve bastante afectado, preguntándole al niño por sus padres, a lo que este le responde con frialdad y contundencia que están muertos. El pequeño no muestra ni un síntoma de decaimiento anímico ni una lágrima, sino que lo dice con naturalidad, viéndose de nuevo esa visión hacia la muerte con afabilidad, lejos de mostrar miedo o tristeza. De hecho, es al contrario, ya que es el militar quien se desmorona: no puede soportar seguir allí y sale huyendo con su coche, no sin antes regalarle las botas que llevaba puestas, ya que se había dado cuenta de que el robo formaba parte de la subsistencia de este crío.



Fotograma de la película *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

Por último, cabe mencionar algo curioso, y es que en todo el filme a los niños no se les escucha opinar al respecto de la guerra ni del panorama social que están viviendo, por lo que observamos una cierta actitud de aceptación. La guerra había aparecido destruyendo miles de familias, dejando tras de sí hambre y penuria, pero los niños parecen querer centrarse en el presente y futuro, con actitud de superación. Admiten los hechos y viven

para sobrellevarlos de la mejor manera posible, por lo que la queja o el lamento no formará parte de sus discursos.

8.4. *Alemania, año cero (Germania, anno zero).*



29. Imagen del cartel original de *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

En 1948, el mismo Roberto Rossellini cerrará el círculo sobre la “Trilogía de la guerra” rodando *Alemania, año cero*. La protagoniza Edmund, un niño de doce años que intenta ayudar a su familia a sobrevivir debido a las duras condiciones que ha dejado tras de sí la Segunda guerra mundial, especialmente en Berlín, que quedó completamente derruida. Sin la figura materna, con su padre enfermo en una cama, y con unos hermanos mayores que poca economía aportan a la familia, Edmund tomará las riendas de la situación, llegando a participar en el negocio del mercado negro.

Una de las primeras escenas en la que aparece Edmund será trabajando, concretamente cavando fosas. En teoría, este trabajo solo estaba destinado a jóvenes que superasen los 15 años, y éste solo llega a los 12. Consigue ese trabajo gracias a una cartilla de trabajo falsificada que obtiene en el mercado negro, aunque finalmente le echan al darse cuenta del engaño.



Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

Esta primera aparición del personaje, que normalmente suele ser para que el espectador sitúe y posicione al personaje tanto moral como físicamente, es bastante interesante y reveladora. Aquí nos habla de un niño con actitud, que por las circunstancias que atraviesa su familia necesita trabajar, por lo que no escatimará a la hora de ejercer cualquier profesión, aparte de hacer lo que sea para conseguirlo.

Es interesante ver como el niño en este caso llega al extremo de tomar la iniciativa y decisión de falsificar la cartilla que le permita trabajar, por lo que nos habla, una vez más, de ese niño neorrealista que no se muestra pasivo ante las adversidades, sino que da un paso al frente para intentar remediar la situación.

Edmund se muestra como un niño serio, inocente y algo tímido, aunque a la misma vez se presentará como una persona con carácter. Eso lo observamos al llegar a su casa, donde se encuentra con una situación complicada. El consumo de luz había sido elevado el último mes, por lo que la amenaza del corte eléctrico por parte de los agentes era una realidad.

Frente a tal situación, el casero y dueño de las habitaciones donde vive la familia de Edmund junto con otras personas, se muestra rabioso, y amenaza con quitar el agua caliente de las casas con una actitud desafiante. Es en este momento donde el pequeño se enfrenta a su casero, sin importarle realmente las consecuencias que pudiera provocar en su familia. Esto nos habla de un niño que ante las injusticias se muestra rebelde y enemigo de aceptar los abusos, sea quien sea el que se encuentre en frente.



Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

El carácter de Edmund se verá de nuevo cuando el propio casero hace también una alusión directa a la hermana del pequeño, Eva, quien sale todas las noches de la casa para dirigirse a una sala de fiestas, y allí obtener cigarrillos de soldados franceses y americanos, para luego venderlos. Dicha alusión no se hace con un tono comprensivo, sino dando a entender que dichas salidas nocturnas de Eva estén relacionadas con el mundo de la prostitución, práctica que era muy común entre las jóvenes del Berlín de aquel momento.

Como hemos dicho en repetidas veces, los niños neorrealistas, y en particular Edmund en *Alemania, año cero* son trabajadores, buscando constantemente la manera en la que ganar dinero para subsistir. En este filme, contemplamos como Edmund se presta a venderle una báscula al casero como método de pago por las deudas que acumula su familia, algo que habla de su iniciativa a la hora de remediar situaciones extremas.

En un momento dado del filme, un señor se interesa por dicha báscula, que el casero había tasado en unos 300 marcos. Aun así, el señor, bien trajeado, intenta regatear a Edmund, pese a que éste se negaba a rebajar su precio. Finalmente, el señor decide que el precio justo que debe darle por la báscula serán dos latas de comida. Así podemos ver cómo los adultos, y particularmente los que tienen dinero, se aprovechan para obtener beneficios a costa de la situación y de la inocencia de los niños.



Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

Otro momento donde apreciamos este matiz es cuando Edmund se reencuentra con su profesor, quien está al servicio de antiguos jefes nazis en trance de adaptarse a la nueva situación política. Éste se lo lleva a su casa para convencerle de que le haga un favor: venderle en el mercado negro un disco que contiene el discurso del *Führer*, junto a un gramófono. Edmund logra venderlo por unos 200 marcos, pero lo llamativo es que su profesor le da como recompensa 10 marcos, es decir, el 5% del beneficio obtenido, lo que supone una explotación más hacia los pequeños.



Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

Una de las escenas finales la protagonizará en primer lugar el profesor de Edmund. Tras otro reencuentro entre ambos, el profesor le teoriza sobre cómo afrontar la vida con valentía y coraje, tratando con frialdad y naturalidad la muerte, ya que la ve como un momento en el que todos pasaremos por él y donde el débil debe ser el primero.

Este discurso no se entiende sin su contexto, y es que Edmund en esta ocasión se encuentra en un momento turbulento de su vida, ya que aprecia como necesita trabajo para que su familia sobreviva, y con un padre que supone un coste extra debido al estado de enfermedad en el que se encuentra. Las palabras del profesor provocan en el niño pensamientos: Edmund escucha cabizbajo sus palabras, observando esa actitud típica en estos niños neorrealistas de asumir los discursos casi sin réplica, aunque interiormente se debatan sobre cómo actuar correctamente.



30. Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948)

Por otro lado, esta escena final se debe entender juntamente con la visita que le hace Edmund a su padre en el hospital. Éste sabe que es una carga muy pesada para sus hijos, por lo que prefiere que la muerte llegue cuanto antes para él. Hay que remarcar que estas palabras tan duras que salen por la boca de su padre, se las dice al propio Edmund, por lo que no hay que pasar por alto que estamos ante una conversación donde el tema de la muerte es presentado a su hijo pequeño como algo justo e incluso normal, por lo que una vez más apreciamos como el óbito no es visto por los niños como algo tabú, sino que lo afrontan con serenidad.



31. Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

Finalmente, Edmund toma la decisión de envenenar a su padre. Este acto debemos tomarlo como una solución que plantea el propio niño ante la situación económica y familiar que atravesaban, creyendo que la muerte de su padre es realmente el paso necesario para que su familia salga hacia adelante. Edmund se muestra inquieto y pensativo, sabiendo que ha actuado de forma precipitada matando a su padre. Se siente culpable, por lo que, al igual que como empieza la película, lo vemos de nuevo caminando entre unas ruinas que no sólo simbolizan la destrucción material de una ciudad, sino también la baja moral del pequeño protagonista, algo que rara vez vemos en estos niños neorrealistas, ya que se caracterizan por tener fortaleza mental.



32. Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

Ésta resulta ser una secuencia importante y reveladora en el filme. De hecho, el propio Rossellini afirmó que “*Alemania, año cero*, para serle sincero, ha sido hecha únicamente para la secuencia del niño errante y solo entre las ruinas” (Dussel y Gutierrez, 2006: 122).

Finalmente, algo que merece la pena puntualizar es cómo en este momento de destrucción mental y de depresión anímica, irrumpe de repente un gran ruido que sorprende y hace salir de ese trance al niño: el ruido de unos órganos de una iglesia.



Fotograma de la película *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

De nuevo la figura de la Iglesia aparece en una película neorrealista, apareciendo en este caso como símbolo de la salvación y del perdón, posiblemente debido al acto que el niño había cometido. Sin embargo, la idea del suicidio ronda por su cabeza como solución a la culpa tan grande que carga sobre sus hombros. Finalmente, la película concluye con el suicidio del niño, tirándose al vacío desde un edificio.

8.5. *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette).*



33. Imagen del cartel original *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

La última de las películas a comentar es *Ladrón de bicicletas*, realizada en 1948 por Vittorio de Sica, quien quiso mostrar la historia de un humilde obrero en paro, Antonio Ricci, en la Roma de la posguerra. Tras una temporada buscando empleo y cuando el hambre empezaba a acuciar, consigue un trabajo sencillo y bien remunerado pegando carteles, bajo la condición de que posea una bicicleta. Comprará una a duras penas, con la mala fortuna de que el primer día de trabajo se la roban, empezando de ese modo la hazaña de Antonio junto a su hijo Bruno: encontrar su bicicleta.

Una de las primeras apariciones de los niños en *Ladrón de Bicicletas* es muy fugaz, pero nos ayuda a entender el enfoque del propio filme sobre la figura de los más jóvenes. Antonio Ricci acaba de obtener el trabajo como fijador de carteles, yendo en busca de su esposa para comunicarle los pros y contras de la noticia, ya que, para ejercer tal profesión, es necesario y obligatorio tener en poder una bicicleta, que el propio Antonio no tiene. Mientras este le dice a su esposa que no puede aceptar dicho trabajo, un grupo de niños camina hacia ellos y siguen de largo, hasta desaparecer en el campo visual de la cámara.

Las vestimentas de los pequeños están desgastadas. Además, se puede observar cómo estos niños caminan sin nadie que les cuide, algo que es un claro indicio de las penurias que pasan las familias en dicho barrio para poder subsistir. De este modo, Vittorio de Sica refleja en ellos el estado económico en el cual se encuentra la ciudad y sus habitantes.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

En un momento dado, Antonio Ricci y su esposa María deciden parar, por petición de esta última, en la casa de una señora, quien puede, en teoría, ver el futuro gracias a la fuerza divina. La visita de María es para darle una limosna a modo de recompensa por acertar su futuro, ya que como se aprecia en el filme, ya había acudido anteriormente para preguntarle si su esposo Antonio conseguiría trabajo, a lo que la señora respondió que sí.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Mientras tanto, Antonio espera en la calle, hasta que decide subir a la casa en busca de su esposa María. En ese momento, le pide a un niño que juega en la calle que si le puede vigilar la bicicleta para que no se la roben, a lo que este responde positivamente. Debemos tener en cuenta que Antonio, en este momento, deposita toda su confianza en un niño de la calle que no conoce de nada, dando por hecho que el propio niño no será el que actúe como un ladronzuelo. De esta manera, indirectamente nos habla de unos niños que no se presentan como malhechores, sino que aparecen como personas dispuestas a hacer el bien al prójimo.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

El hijo de Antonio Ricci, Bruno, es el niño protagonista de este filme, apareciendo por primera vez en la escena en que Antonio se está preparando para su primer día de trabajo. En esta escena, aparece Bruno limpiándole la bicicleta a su padre vestido con ropa de faena, y es que él también trabaja limpiando zapatos en la calle.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Aquí, observamos claramente la influencia que tiene Antonio sobre su hijo, como por ejemplo en la actitud, que está más ligada a un adulto que a un niño. Este aspecto se aprecia en la escena donde Bruno se dispone a salir con su padre a trabajar, y al ver a su hermano pequeño en la cama le cierra la ventana para que no pase frío. Dicho momento ayuda a que el espectador forje la relación entre padre e hijo en el filme, ya que “el primero trata al segundo como un adulto y Bruno, por ende, actúa (o trata de actuar) como tal” (Osterhage Russo, 2008: 51).

Siguiendo en la misma escena, llama la atención el momento en el que Bruno limpia la bicicleta, y le dice a su padre que le han hecho una abolladura. Se enfada, y le dice a su padre que él en su lugar le hubiera dicho al responsable del almacén que le pagase los daños ocasionados. Este momento, que puede resultar incluso gracioso al ver esa actitud del niño frente a su padre que no muestra importancia, nos está remarcando acentuadamente la actitud de los niños frente a las injusticias, que se repiten una y otra vez a lo largo de las películas neorrealistas.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Otra escena interesante es donde se aprecia ese concepto de “buscavidas” que constantemente se repite en las películas neorrealistas. Mientras el compañero de Antonio Ricci le enseña la manera en la que se colocan los carteles, unos niños se acercan y tocan un acordeón a cambio de una limosna.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Pese a que el compañero de Antonio les intenta echar, ellos siguen insistiendo, hasta que pasa un hombre trajeado. En este momento los niños salen detrás de él, sabedores

de que por la manera en la que va vestido se debe a un hombre con dinero. Aquí se refleja la gran diferencia y la gran brecha que existe entre la gente adinerada y la gente humilde en la Italia de aquel momento.

Tras la escena en la que a Antonio le roban la bicicleta, vuelve a por Bruno en autobús, esperando Bruno en el sitio exacto donde habían quedado, pese a que Antonio llega tarde. Esto es una muestra del respeto y obediencia que siente el niño hacia su padre. Llamativo es lo que ocurre posteriormente, ya que Bruno se percató de que su padre no viene con la bicicleta, por lo que le pregunta por ella. Tras el silencio de su padre, Bruno no necesita más explicaciones, entendiendo enseguida lo ocurrido. El niño acompaña a su padre allá a donde va, incluso lloviendo, haciendo las preguntas justas y necesarias, observando como el binomio que forman ambos es robusto.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

A lo largo de *Ladrón de bicicletas* vemos como la fijación de Bruno por la figura de su padre es total: un ejemplo de esto es cuando Bruno está buscando siempre la mirada de su progenitor. Aun así, la relación entre ambos tendrá un momento de crisis, ya que Bruno le dice a su padre que él no hubiera dejado escapar al señor que conoce al ladrón de su bicicleta.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Vemos cómo, aun siendo un niño de pocas palabras, tendrá el valor suficiente como para dar su opinión y poner en evidencia a su padre, dándole a entender que lo ha hecho mal. Antonio, en un momento en el que siente que está actuando guiado más por la desesperación que por el sentido común, le propina un bofetón a su hijo. En este momento, da la sensación de que Antonio no quiere oír la realidad, posiblemente porque es dura y difícil de asimilar. Tras este momento, Bruno se siente confuso e incluso le pide a su padre, con lágrimas en los ojos, que quiere volver con su madre. Le dice que no parece un padre actuando de esa manera, por lo que aun encontrándose en un momento de enfado y de llanto, tiene la capacidad para darle un escarmiento moral a su padre, quien se da cuenta de que le ha fallado.

Para remediarlo, le invita a comer pizza. Aquí se aprecia como el rencor no forma parte de la personalidad de Bruno, quien acepta la invitación. La escena que se da a continuación es interesante, ya que, por una parte, tanto Antonio como Bruno comparten espacio en el restaurante con una familia adinerada, y por otra, se hace presente la combinación entre niñez y madurez por parte de Bruno.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Se puede apreciar que el restaurante es de clase media-alta por su decoración y el atuendo de los clientes. Allí, Bruno se percata de la brecha tan grande que existe entre él y las personas adineradas. El niño observa constantemente a la mesa de la familia con dinero, donde un niño lo mira con desprecio mientras come. De hecho, en este instante se vive un momento emocional, ya que Antonio, al ver que constantemente Bruno mira hacia esa mesa, le dice que, para comer tan bien como esa familia adinerada, la única opción utópica es la de ser ricos. Ese comentario del padre provoca que Bruno vuelva a

su realidad, donde el hambre y la fatiga es la protagonista, por lo que el hecho de estar comiendo en ese restaurante no significa que estén a la misma altura económica que la otra familia.

Antonio le sirve vino a su hijo y se abre emocionalmente, confesándole los miedos que tiene por no encontrar la bicicleta y lo que ello supondría para la economía del hogar. En este momento, Antonio está hablando a su hijo Bruno como si se tratase de un adulto.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Hasta el momento de comer no nos damos cuenta de que es un simple niño el que se encuentra sentado en la mesa, ya que apenas puede sostener los utensilios y que no sabe cómo utilizarlos, pese a reflejar esa actitud madura que le permite escuchar y razonar. En general, los niños son capaces de darse cuenta de los problemas que les rodean y de las penurias que pasan sus familias, pero al mismo tiempo les falta veteranía para saber cómo actuar, por lo que optan por imitar muchas veces a los adultos.

Para ir concluyendo con este estudio fílmico, cabe resaltar una de las últimas escenas de *Ladrón de bicicletas*. En ella se ve a Antonio desesperado por el hecho de no ser capaz de revertir la situación, por lo que opta por robar una bicicleta, con la mala suerte de que no puede huir con ella y le descubren. Esta escena es de gran importancia, ya que representa un momento crucial en la vida de Bruno: asiste al robo de una bicicleta por parte de su padre. Es un momento delicado, ya que Antonio debe elegir entre renunciar a sus principios, robar una bicicleta y actuar de la misma forma en la que lo hicieron con él, sin escrúpulos; o bien, resignarse y aceptar la pérdida de ésta volviendo a casa con las manos vacías, pero con la conciencia tranquila.

Finalmente opta por el hurto: cuando es descubierto, Bruno se convierte en testigo de lo que ocurre, yendo en la ayuda de su padre con lágrimas en los ojos. En este momento, da la sensación de que el mayor castigo que recibe Antonio es el tener a Bruno delante, presenciando tal situación bochornosa.

Cuando Antonio decide robar la bicicleta, se rompe toda la admiración que Bruno sentía hacia él. Aun así, Bruno entiende la decisión y se muestra cercano a su padre, sin separarse de él, mostrándole su apoyo pese a sentirse decepcionado.



Fotograma de película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

En los momentos finales de la escena, ambos caminan juntos, derrumbados y sobrepasados por la situación. Bruno mira a su padre con lágrimas en los ojos, y Antonio camina sin poder mirar a su hijo. Este es un momento delicado, ya que Antonio refleja la cara de un padre que siente vergüenza de sí mismo por lo que acaba de ocurrir, y Bruno a su vez, mira a su padre buscando complicidad y apoyo, pese a no entender la razón de llegar a ese extremo.

Aun así, Bruno le toma la mano como siempre lo hizo en todo el filme, dándole razones a su padre para que ahora lo vea y lo acepte por primera vez como un hombre, ya que ha sido capaz de ver lo peor de su padre, pero al mismo tiempo entender el por qué lo ha hecho.



34. Fotograma de la película *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

9. COMPENDIO DE CARACTERÍSTICAS GENERALES SOBRE EL NIÑO NEORREALISTA ITALIANO

Como hemos observado a través del comentario de las películas neorrealistas comentadas en el apartado anterior, los niños neorrealistas italianos reúnen una serie de características o atributos que forman parte de su idiosincrasia, y que se repiten constantemente en la mayoría de películas donde aparecen.

En primer lugar, es importante mencionar el origen de estos personajes. La mayoría de estos provienen de familias humildes y con apenas recursos para poder hacerle frente al coste diario de la vida. En muchas ocasiones se refleja cómo la ausencia de la figura paterna, debido a la guerra, provocó que tanto los niños como las mujeres tuvieran que salir a la calle en busca de trabajo.

Otro dato es la edad de los personajes infantiles, la cual oscilará entre los 8 y 12 años, por lo que ninguno de ellos aún se les puede considerar como adolescentes. Sin embargo, una vez conocemos a los personajes, nos damos cuenta de la poca relación que existe entre las edades que tienen y la madurez mental que tienen.

En cuanto a la vestimenta, la apariencia que presentan es desaliñada e incluso descuidada, con aspecto de abandono, algo lógico, ya que debido al panorama social que viven, la imagen será algo secundario y apenas significativo para sus vidas, tanto para los niños como para los adultos.

En lo respectivo a la actitud, se mostrarán activos frente a las adversidades, con carácter y valientes, aparte de mostrar una madurez digna de un adulto, pese a que, como mencionamos anteriormente, ninguno supera los 12 años de edad. Poseen una actitud adulta, debido posiblemente a que tengan a éstos como el modelo más próximo en el que fijarse, aunque realmente ni busquen ni quieran imitarlos.

La amistad y la fidelidad serán pilares fundamentales en sus vidas, sobre todo en las relaciones con otros niños, comportándose con unión y sinceridad.

Otra característica de estos será la de ser astutos, atentos y observadores, pecando en muchas ocasiones de la inocencia característica de la niñez, aunque lo contrarresta la apatía que les define en cuanto a emociones y sentimientos.

Por último, cabe mencionar la naturalidad con la que tratan la muerte. Para ellos, esto ya no es un episodio traumático, algo que se ha forjado a base de presenciarla en el día a día, incluso en sus propias casas. Algo que queda evidente es que son niños trabajadores y soñadores, que pese a ser personajes callejeros e inquietos, por lo que se alejan de la figura estereotípica del delincuente, aunque en muchas ocasiones les traten como tales.

10. CONCLUSIÓN

El cine neorrealista italiano supuso un movimiento conmovedor e innovador, permaneciendo como una influencia directa a lo largo del tiempo para muchos directores que buscaron también transmitir en sus películas ese aire de realidad y cercanía con aire dramático.

Como hemos desarrollado a lo largo de este trabajo, la figura del niño logró atraer a la cámara y al propio espectador de una manera nunca vista en el mundo del cine. Posiblemente uno de los motivos fue el hecho de enfocar el protagonismo del filme hacia un personaje que en teoría se presenta como un personaje secundario, como es en este caso el niño. Ello se sale de los cánones fílmicos establecidos habitualmente, donde el protagonista del filme es a su vez el personaje principal.

Un ejemplo claro estaría en la película que comentamos anteriormente, *Ladrón de bicicletas*, donde el personaje principal sería teóricamente Antonio (el hombre adulto) ya que es a él a quien le roban la bicicleta y sufre la búsqueda de ella. Una vez avanza el filme, nos damos cuenta de que es Bruno (el niño) quien cumple esa función de personaje principal debido a su actitud y a su personalidad. Solo este detalle hace de este movimiento interesante y digno de analizar.

La figura del niño supuso, desde mi punto de vista, una pieza fundamental dentro del neorrealismo. Frecuentemente los más pequeños tienen la capacidad de emocionar y conmocionar simplemente con una sencilla mirada, algo que el cine neorrealista italiano supo resaltar.

En muchas ocasiones, el diálogo de los niños neorrealistas se sustituyó por estas miradas que nombramos, aparte de silencios. Ello provoca, en mi opinión, a que sea el propio espectador quien deba crear y estructurar sus propias conclusiones en base a lo que está observando de los niños, ya que ellos no te lo cuentan. Esto genera a su vez que se llegue a la especulación sobre los pensamientos de estos, desembocando esto finalmente en un ejercicio de intentar comprender a un personaje que apenas exterioriza sus pensamientos, y que te ofrece sus miradas y silencios como puente de acceso a su mente.

Aparte de ello, el niño logra de una manera única que el espectador sienta compasión y empatía hacia ellos, simplemente por la carga de inocencia que les corresponde debido a su temprana edad. Si a eso le sumamos que la historia que circunda a estos niños en los filmes neorrealistas tiene como fundamento básico el hambre, la miseria, la destrucción y la muerte, consigue que el binomio niño/neorrealismo triunfen.

La madurez y el aplomo con el que la figura infantil afronta sus vidas en el neorrealismo italiano es una de las ideas principales que sostiene este trabajo, aparte de la personalidad de estos, ya que es esa misma actitud y manera de actuar la que hace de ellos ser interesantes e impredecibles.

El neorrealismo italiano forma parte de una época importante, ya no solo para Italia y su industria cinematográfica, sino para el cine global. Mostraron las claves y el camino que había que seguir para lograr representar ante el espectador su propia realidad sin provocar repulsión o rechazo, basándose en un dialogo discreto, sencillo y humilde, planteando una estética diferente a la convencional.

Como es evidente, la figura del niño logra en este caso que el mensaje crítico se convierta en algo que no solo ataca a la razón y al entendimiento, sino que además afecte a los sentimientos y a la emoción, de ahí que, a mi juicio, la figura infantil sea la pieza fundamental en este cine.

Normalmente, cuando se hace una película donde su contenido tiene una dosis elevada de crítica social, el director se expone a generar un cierto rechazo en el espectador. Debemos tener en cuenta que el neorrealismo italiano no solo cuenta simplemente una historia cruda y estremecedora, ya que de ser así podríamos incluso entender un cierto desapego o insensibilidad del espectador frente al filme. En este caso, el neorrealismo puso en las pantallas y delante de los ojos de los italianos, el desastre general que vivía la propia Italia, y, por consiguiente, sus propios habitantes italianos. De ahí que se trate de un movimiento arriesgado y nada fácil de encauzar.

Es por ello que considero la figura del niño como la pieza fundamental que logra convertir el rechazo del espectador, en empatía y conmoción. Lo que define al niño neorrealista, desarrollado a lo largo de este trabajo, como es su naturaleza inocente y tímida, que a su vez se conjuga con carácter y entereza, consigue llamar la atención e

interés de un espectador que lo que espera ver en esta película es un drama de guerra, muerte, destrucción, y un vencedor; pero jamás espera toparse con un personaje teóricamente sensible y frágil, que se debe convertir en alguien sólido mentalmente debido al panorama que se le presenta en su vida.

Por este motivo, es por lo que pienso que el neorrealismo italiano en realidad sí tiene un héroe; no como el que conocemos normalmente con capa o con una corona, sino como el héroe del mundo real, aquel que tiene que hacer frente a las adversidades sin el premio o reconocimiento de nadie, al cual simplemente le mueve la exigencia que implica vivir (como es el caso del niño neorrealista) en un panorama social injusto, precario y destruido.

11. CRÉDITO DE IMÁGENES

1. https://es.wikipedia.org/wiki/Benito_Mussolini#/media/File:Benito_Mussolini_u_ncolored.jpg
2. <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/iglesia-y-estado-italia-fascista/20150825122301119412.html>
3. <https://www.iltempo.it/politica/2017/12/30/news/e-l-eterno-mussolini-l-uomo-dell-anno-2017-1042780/>
4. <http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/ricerca.html?show=14&index=4676&jsonVal=&filter=&query=archiveName%3AAluceFondoLuceCronologico&id=IL3000001582&refId=12>
5. <http://benitoamilcare1.blogspot.com/2014/06/derrotas-de-italia-en-la-segunda-guerra.html>
6. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/badoglio.htm>
7. https://es.wikipedia.org/wiki/Armisticio_entre_Italia_y_las_fuerzas_armadas_aliadas#/media/File:Bundesarchiv_Bild_183-B23938,_Adolf_Hitler,_Benito_Mussolini.jpg
8. <http://www.dellarepubblica.it/congressi-pci/vii-congresso-roma-teatro-adriano-3-8-aprile-1951>
9. <https://outlet.historicimages.com/products/rse00813>
10. https://www.focus.it/site_stored/imgs/0003/005/0000374153_preview.jpg
11. <https://es.unifrance.org/festivales-y-mercados/348/mostra-internacional-de-cine-de-venecia/1932#&gid=1&pid=1>
12. <http://www.elmundo.es/cultura/2014/03/26/53334177e2704ea20a8b458d.html>
13. <https://www.programme-tv.net/cinema/256984-allemanne-nee-zero/>
14. <https://escuelascinematograficas.files.wordpress.com/2011/05/images1.jpeg>
15. <http://revistamito.com/wp-content/uploads/2014/04/Luchino-Visconti-en-el-set-de-Senso-1954.jpg>
16. <https://elpalomitron.com/el-neorrealismo-italiano/>
17. <https://elasombrario.com/mamma-roma-40-anos-sin-el-perturbador-pasolini/>
18. <https://365diasdecine.files.wordpress.com/2010/02/rocco.jpg>
19. <https://www.puertomontt.cl/2015/10/15/neorrealismo-italiano-sera-el-tema-del-taller-de-espectadores-este-sabado-en-el-diego-rivera/>
20. <http://cineocho.blogspot.com/2012/08/>
21. <https://www.filmaffinity.com/es/film625556.html>

22. <https://www.cinetecamadrid.com/programacion/la-resistencia-roma-ciudad-abierta>
23. <http://cinestonia.blogspot.com/2011/12/roma-ciudad-abierta-1945-roberto.html>
24. <http://www.nosolocine.net/roma-ciudad-abierta-1945-obra-maestra-de-roberto-rosellini-por-mario-delgado-barrio/>
25. <https://www.filmaffinity.com/es/film416349.html>
26. <https://neokunst.files.wordpress.com/2013/10/12-el-limpiabotas.jpg>
27. <https://www.filmaffinity.com/es/film234530.html>
28. <https://theartsdesk.com/film/dvd-roberto-rossellini-war-trilogy>
29. <https://www.filminlatino.mx/pelicula/alemania-ano-cero>
30. https://www.google.com/search?q=alemania+a%C3%B1o+cero&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwix6_or6TdAhUFzIUKHbBgDIAQ_AUICygC&biw=1366&bih=662#imgsrc=KwM9m9Jna-euGM:
31. <https://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=92>
32. <http://www.pediatriabasadaenpruebas.com/2017/06/cine-y-pediatria-386-alemania-ano-cero.html>
33. <https://www.filmaffinity.com/es/film602757.html>
34. <http://enfilme.com/blanco-y-negro/ladron-de-bicicletas>

12. BIBLIOGRAFÍA

- Colella, F. (2016). Paisajes neorrealistas. Cultura y arquitectura habitacional multifamiliar en Italia y España en la posguerra. 1943-1963. *Revista de la Facultad de Arquitectura Universidad Autónoma de Nuevo León*. Volumen 10 – N° 12. Pág. 77-86.
- Ripalda, M. (2005). *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Schifano, L. (1997). *El cine italiano*. Madrid: Editorial Acento.
- Leprohon, P. (1971). *El cine italiano*. México: Editorial Era.
- Lozano, Á. (2012). *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A.
- Aronica, D. (2004). *El neorrealismo italiano*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Sorlin, P. (1998). *La sociedad italiana ante el neorrealismo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Volumen 11 – N° 2. Pág. 91-103.
- Wilson, K. y Ruberto, L. (2007). *Italian neorealism and global cinema*. Detroit: Wayne State University Press
- Dussel, I. y Gutierrez, D. (2006). Educar la mirada. *Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial.
- Osterhage Russo, M. (2008). Ensayos sobre la imagen, Edición II: Creación y producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados. *Facultad de diseño y comunicación - Universidad de Palermo*. Vol. 14. Pág. 51-53.
- Blanco Vega, J. (1966). Revista Padres y Maestros / Journal of Parents and Teachers. *Niños en el cine de Vittorio de Sica*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas. Vol. 2. Pág. 15-17.
- Noguera, M. (2013). Aportaciones de Roberto Rossellini al discurso crítico sobre el neorrealismo italiano. *Facultad de Comunicación - Universidad de Navarra*. Vol.7- N° 3. Pág. 1-15.
- Dussel, I. y Gutierrez, D. (2006). *Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Badoglio, P. (1946). *Italia en la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Mateu Editor.

- Graziadei, E., Bernardi, S., Cicogna, C. (Productores) y Vittorio, De Sica (Director). (1948). *Ladrón de bicicletas* (Cinta cinematográfica). ITA: PDS Produzioni De Sica.
- Rossellini, R. (Productor) y Rossellini, R. (Director). (1948). *Alemania, año cero* (Cinta cinematográfica). ITA: UGC.
- Amato, G., Tamburella, P. (Productores) y de Sica, V. (Director). (1946). *El limpiabotas* (Cinta cinematográfica). ITA: Lopert Pictures Corporation.
- Amato, G., De Martino, F., Rossellini, R. (Productores) y Rossellini. R. (Director). (1945). *Roma, ciudad abierta* (Cinta cinematográfica). ITA: Excelsa Film.
- Rossellini, R. (Director). (1946). *Camarada* (Cinta cinematográfica). ITA: O.F.I.