

Neorrealismo de lo periférico: el territorio marginal de Roma desde la mirada nativa de Rossellini

Jesús RAMÉ

Universidad Rey Juan Carlos

jesus.rame@urjc.es

Resumen: Roma se presenta como una ciudad de carácter turístico e histórico, escenificada cinematográficamente desde la representación del Imperio Romano o como una suerte de ciudad-museo, un imaginario al que el cine de Hollywood ha contribuido de forma determinante.

En esta investigación queremos mirar hacia el contraplano de esta perspectiva, nos interesa adentrarnos en la representación fílmica de lo periférico en esta ciudad. Para ello hemos elegido una corriente artística con pretensión de reflejo del mundo de su época: el neorrealismo italiano, el cual se centra en las vivencias cotidianas. Nuestro objeto de estudio es la *mirada fílmica nativa* de Rossellini, director romano, que se hace cargo de retratar la realidad de los espacios y de las vidas periféricas de la Roma afectada por la Segunda Guerra Mundial

Roma, città aperta (1945), *Paisà* (1946) o *Europa 51* (1952) muestran cómo se habitaba el territorio precario y se hace cargo de un espacio protagonizado por los sin voz y las circunstancias de la ocupación fascista, pero, además, como explica Bazin, de forma antiespectacular y antiteatral. La Roma de los desposeídos de Rossellini es el reflejo cristalizado en la pantalla de un territorio y de un ser humano que ya no existe, en consecuencia, vemos su obra como una antropología.

Palabras clave: territorio periférico, antropología, cine, neorrealismo, Rossellini, estética fílmica

Abstract: Rome is presented as a city of a tourist and historical nature, cinematographically staged from the representation of the Roman Empire or as a sort of city-museum, an imaginary to which Hollywood cinema has made a decisive contribution. In this research we want to look at the reverse shot of this perspective, we are interested in delving into the filmic representation of the peripheral in this city. So, we have chosen an artistic trend with the intention of reflecting the world of its time: Italian neorealism, which a focus on everyday experiences. Our object of study is the native filmic gaze of Rossellini, roman director, who is in charge of portraying the reality of the spaces and peripheral lives of Rome affected by the Second World War.

Roma, città aperta (1945), *Paisà* (1946) and *Europa 51* (1952) show how precarious territory was inhabited and takes over a space starring the voiceless and the circumstances of the fascist occupation. Also, as Bazin explains, in an anti-spectacular and anti-theatrical way. Look at his work as an anthropology, Rossellini's Rome of the dispossessed is the crystallized reflection on the screen of a territory and a human being that no longer exists.

Keywords: peripheral territory, anthropology, cinema, neorealism, Rossellini, film aesthetics

1. El imaginario filmico romano

En *Le città invisibili* de Italo Calvino (2015) se describe la conversación ficticia entre Marco Polo y Kublai Kan, en la cual el veneciano describe ciudades inventadas al emperador mongol. En un momento del relato confiesa que siempre que habla de ciudades introduce algún aspecto de Venecia. El cine reconstruye las ciudades de la misma forma, con aspectos de su realidad y con lo que aporta la visión artística, creando una textura en la proyección desde la filmación de una puesta en escena, que hace emerger un catálogo de ciudades cinematográficas, *invisibles*, que conforman un sentido fuera del cine. Pensemos en la construcción del cine de Hollywood de ciudades como París o Nueva York. La ciudad se convierte en el mejor escenario para contar historias cinematográficas, ya que se presenta como el lugar natural de emergencia de los modos de relación.

El cine es un gran productor de territorios, definiendo a través de ellos las subjetividades de sus habitantes. Un ejemplo muy claro ha sido la visión que el cine clásico norteamericano ha tenido de culturas como la India (*The Party*, Blacke Edwards, 1968) o la cultura oriental (*The king and I*, Walter Lang, 1956), donde sus actores eran caracterizados desde prototipos raciales que en nada se ajustaban a la realidad. Un caso más grosero es el de los propios nativos de EE.UU., los cuales, en algunos casos, fueron representados con ropa y lenguas inventadas, que no tenían ninguna semejanza con la cultura de los antiguos habitantes de este país. Uno de los casos más absurdo es la película *Fort Apache* (1948) de John Ford, donde los nativos americanos hablan español.

Con Roma, que es nuestro objeto de estudio, no ha ocurrido menos, ya que se han construido, a través del cine, dos visiones que encasillan a la ciudad en sendos imaginarios ficcionales: La Roma turística, escenificada en un personaje que descubre la ciudad, o la Roma del imperio que cristaliza en el *péplum*, películas que mostraban la antigüedad grecorromana de una forma fastuosa y que tuvieron los estudios de Cinecittà como espacio de recreación de la historia: Podemos pensar en obras como *Ben-Hur* (1959) de William Wyler o *Quo vadis* (1951) de Mervyn LeRoy, que reflejan plenamente el imaginario de la antigua Roma.

En la primera perspectiva aparece una visión similar a la que se construye en *Vacaciones en Roma* (1953) de William Wyler, película que ha contribuido al mito de la ciudad de Roma como espacio fundamentalmente turístico. En esta película la mirada del espectador no importa, no es creadora, Roma es un *set* para el despliegue de los actores y su juego amoroso. La moto se convierte en el transporte que nos lleva de hito legendario en hito mitológico, no en la prueba de que se puede mirar de otra forma la ciudad. El mundo cotidiano y, mucho menos, el espacio de las clases desfavorecidas no aparece o es silenciado bajo la frivolidad. Recientemente, hemos vuelto a ver esta visión turística en la obra de Woody Allen, *To Rome with Love* (2012), donde la ciudad se convierte en el “marco incomparable” para el desarrollo del amor, un marco simbólico. Por otro lado, la visión de la Roma histórica, pero mostrada como épica imperial, ha llegado hasta nuestros días con películas que quieren dar un carácter moderno al *péplum*, de las cuales son ejemplos paradigmáticos películas como *Gladiator* (1992) de Ridley Scott o el reciente *remake* de *Ben-Hur* (2016) de Phil Neilson.

Uno de los elementos fundamentales de la innovación estética del neorrealismo es el uso del espacio de las ciudades, pero para dar un carácter más mundano a sus historias, consiguiendo narraciones más cercanas a las vidas de los espectadores, más si cabe cuando sus películas reflejaban vivencias que estaban aconteciendo en ese momento o que habían sucedido hace poco tiempo. Esto nos introduce en una forma de mostrar la ciudad que se acerca al documento, a la obra de contexto, y que se aleja, como no sucedía en los anteriores casos, de mostrar la ciudad como espectáculo. Antes de abordar el

estudio concreto de Rossellini, explicaremos estas características que definen la forma de tratar el territorio del neorrealismo.

2. La representación de la periferia en el cine neorrealista. La “puesta en mirada” nativa de Rossellini

Entendemos que un territorio se distingue del paisaje por ser habitado, por ser transformado por el ser humano. En el espacio urbano “conforme entramos, aunque solo sea a su primera calle, en la periferia, en el suburbio más alejado de las maravillas que guarda, la ciudad deja de ser paisaje y se convierte en medio, en entorno, como si nos engullera para siempre y ya no nos dejara escapar.” (Muñoz Gutierrez, 2015: 14) En este sentido, el territorio tiene una directa vinculación con la propiedad, hecho fundamental para el cine en el hecho de representar los espacios en los que emergen las prácticas cotidianas, en el sentido gramsciano, de las clases subalternas (Gramsci, 2000: 27). El cine se apropia de los espacios y estos son definidos de la misma manera que se delimitan los sujetos que los habitan. Evidentemente, aquí entran las posibilidades de subjetivar a los diferentes seres humanos, de tal forma que se puede tener un carácter realista del reflejo del mundo hasta la creación más burda de dicha subjetividad, pasando por las situaciones híbridas que conforma la práctica artística. De tal forma que, como expresa Deleuze y Guattari,

lo expresivo es anterior a lo posesivo, las cualidades expresivas, o material de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que estas cualidades pertenecerían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenecerá al sujeto que las tiene y las produce. (Deleuze & Guattari, 1988: 323)

Es revelador, en relación a la idea de territorio, que el surgimiento de los nuevos cines se dé en Italia, y no en otros países de tradición fílmica como Alemania o Francia. Lo entendemos desde una disidencia popular, que creo una subcultura contra la ocupación alemana, la cual fue acompañada por una cierta aptitud de algunos cineastas italianos, todo ello sumado a que el sur de Italia es liberado por los aliados. Italia

no podía aspirar, desde luego, al rango de vencedor; pero contrariamente a Alemania, por un lado, disponía de una institución cinematográfica que había escapado relativamente al fascismo, y, por otro, podía invocar una resistencia y una vida popular subyacentes a la opresión, aunque desprovista de ilusiones. (Deleuze, 2018: 294)

La apuesta realista del neorrealismo es una propuesta a la contra de un realismo aparecido anteriormente, el realismo del cine de “teléfonos blancos”, que pretendía imitar al cine norteamericano. Como explica Ugo Pirro, « la introducción en la escenografía fascista de este objeto que el color blanco hacía irreal y raro, se debió a la admiración secreta, pero difundidísima, que todos tenían por el cine americano. » (Pirro, 1990: 30). El neorrealismo se oponía a esta idea ficcional del mundo porque, como escribe Deleuze, « rompía con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores. » (Deleuze, *op. cit.*:175) De hecho, la salida hacia exteriores naturales es una forma de romper con la construcción del espacio cinematográfico fascista. También va acompañada de una cierta incertidumbre que provoca

la cotidianidad y que puede estar expresada a través de los territorios que se representan dentro del desarrollo del tiempo. Como escribe Carlos Muñoz Gutierrez, respecto del devenir en el espacio, parece que estos directores quieren que « la tentación humana de representar sus paisajes nazca del inconsciente convencimiento de que la batalla que hemos emprendido contra el devenir del mundo está perdida. » (Muñoz Gutierrez, 2015: 11).

Con estas premisas vemos múltiples ejemplos dentro del neorrealismo cinematográfico en los cuales los espacios naturales y la aparición de la periferia se hacen protagonistas de las tramas. En la filmografía de Vittorio De Sica tenemos tres películas que expresaron la periferia, tanto en un sentido espacial como social, de una forma clara como son *Sciuscià* (1946), *Ladri di Biciclette* (1948) y *Miracolo a Milano* (1951). Las dos primeras de forma trágica en la vida de un niño en la ciudad y la última introduciendo el humor y la fantasía, mostraban como se vivía en esas “afueras” que había creado el final de la Segunda Guerra Mundial. Otras trayectorias cinematográficas como la de Pier Paolo Pasolini o Luchino Visconti, también tuvieron las ciudades y sus extrarradios como elementos fundamentales de la materialidad fílmica de sus largometrajes, e incluso Federico Fellini mucho más tarde, en 1972, llegó a dedicarle una película a la ciudad de Roma, *Roma*, mostrando ese lado pintoresco de lo extravagante, en otro tipo de acercamiento a lo periférico.

En este sentido, los “nuevos cines” que fueron apareciendo en el mundo recuperaron la ciudad, desde la tradición ya asumida del neorrealismo italiano, como espacio de desarrollo de historias, lo cual nos permite pensar en filmografías como la francesa, cuyo movimiento cinematográfico, la *nouvelle vague*, inaugura su andadura con tres largometrajes que tienen la ciudad y las periferias como protagonistas: el París canalla en *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, de nuevo la infancia en el París de barrio en *Les quatre cents coups* (1959) de François Truffaut y los restos del desastre de la Segunda Guerra mundial de Hiroshima en *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais. El neorrealismo inaugura, y después lo completarán otras cinematografías en el mundo, una nueva forma de concebir el espacio fílmico, un espacio que representa a quien lo habita y de esta forma se convierte en una representación política.

Aparece, así, la idea de la “puesta en mirada” (Amador, 2019), como explica José Luis Guerin en relación al cine de Erice, en ese instante en el que el creador se compromete con la realidad que está retratando. De este modo la “puesta en mirada” de Rossellini provoca que sus películas sean « la exacta adecuación entre un contenido político y una forma artística, entre el combate histórico de un pueblo y el combate por una representación verdadera de un pueblo. » (Rancière, 2005: 147) Cuando el director romano muestra la periferia la explica como un espacio habitado, habitado por un pueblo en resistencia, lo cual hace emerger, desde una puesta en situación, una “puesta en mirada” cinematográfica y política. El genio de Rossellini « consiste en reunificar la división de trayectos en la conciliación de la imagen, fijar la intangible presencia de lo incorpóreo en lo corpóreo. » (Rancière, *op. cit.*: 153) Al contexto, lo necesario, lo que era así y no podía ser de otra manera, se sumó la visión cinematográfica de Rossellini, lo posible, creando una mirada fílmica irrepetible que nos revela un espacio periférico el cual podemos visitar, el cual se ha transformado en documento.

Sin embargo, la “puesta en mirada” de Rossellini en estas películas es una “puesta en mirada” nativa. Parece como que quiere ajustar cuentas con su ciudad y retratarla como él la ha vivido, auténtica, con sus grandezas y sus miserias en un periodo de posguerra. Así, su propuesta fílmica va a ser una apuesta por un nuevo realismo, que saque de la antigua construcción en la que esta ciudad estaba enterrada a través de las superproducciones norteamericanas o el cine fascista. Así el neorrealismo

cinematográfico para el director romano será « *soprattutto una posizione morale. Diviene poi posizione ne estetica, ma in partenza è morale [...] Parto con la ferma intenzione di evitare i luoghi comuni, penetrando all'interno delle cose.* » (Rossellini, 1975: 43) (Por encima de todo una posición moral. Luego deviene en una posición estética, pero al principio es moral. [...] Mi punto de partida es la firme intención de evitar lugares comunes, penetrando en el interior de las cosas). El compromiso con Roma del que se hace cargo Rossellini se convierte en una cuestión ética, pero que se traslada a lado estético porque conoce la realidad de la ciudad, ya que el mismo ha sido protagonista de ella.

3. Análisis de la periferia romana en *Roma, città aperta*, *Paisà* y *Europa 51*

El punto de partida de esta investigación es utilizar la ciudad de Roma porque es un territorio que ha sido construido, como hemos explicado más arriba, de forma simbólica por el cine. Desde esta premisa elegimos a Rossellini y a estas tres películas que representan un esfuerzo nativo por mostrar otra idea de la ciudad, pero además centrada en un contexto concreto, lo que implica una intención de acercamiento a la realidad. Al mismo tiempo estas películas despliegan una explicación de los espacios periféricos romanos, espacios escondidos al cine comercial, preocupado este último por los centros urbanos y la simbolización en un intento de asimilación audiovisual rápida del espacio fílmico. Pero el territorio de la periferia es complejo, necesita de una explicación, necesita de un descubrimiento. Además, estas películas hacen uso del territorio fílmico como elemento fundamental de lo que Aristóteles define en la *Poética* como peripecia y *anagnórisis*. Por un lado, la periferia romana despliega la peripecia generando « *un cambio en el estado de las cosas en dirección contraria* » (Aristóteles, s.d. [2004]: 89) en relación a lo que pudiera ser posible o necesario, ya sea este territorio de extrarradio, como ahora explicaremos, el de la clandestinidad en *Roma, città aperta* (1945), el del recuerdo y el paraíso perdido en el capítulo dedicado a Roma en *Paisà* (1946) o el de la toma de conciencia de este paisaje habitado por la clase subalterna y sus consecuencias éticas en *Europa 51* (1952). Al mismo tiempo, en el espacio periférico se pone en juego « *un cambio desde la ignorancia al conocimiento que conduce o bien a la amistad o bien al odio de aquellos señalados para la buena fortuna o la mala fortuna* » (Aristóteles, s.d. [2004]: 89), provocando un reconocimiento, una *anagnórisis*, que en el caso de los personajes femeninos de Rossellini se verá como un camino hacia la ingratitud o la muerte. El reconocimiento de las clases populares de que el pasado no volverá o de la injusticia de la ocupación alemana, vienen representados en estas películas por la aparición de un espacio fuera de los lugares en donde está los sujetos que marcan las relaciones de poder; por eso es marginal y a veces queda fuera de la vista u olvidado en las prácticas cotidianas que se desarrollan en el espacio central urbano.

Rossellini nos muestra que la belleza de la “puesta en mirada” se enriquece de lo inesperado, como inesperado es la aparición de las clases desfavorecidas en el cine italiano hasta el surgimiento del neorrealismo. Esto muestra una interrelación entre el desarrollo del contexto social y las formas fílmicas para expresarlo. Como escribe Rancière, para Rossellini: « *no hay plano bello que no sea un momento de gracia en el sentido más literal, en el sentido paulino del término, que no se pase por el absoluto consentimiento al encuentro de aquello o de aquel que uno no buscaba.* » (Rancière, *op. cit.*: 149).

De este modo vemos cómo en la presentación del espacio periférico este descubrimiento, esta *anagnórisis*, relaciona ética y estética en cada uno de los films de Rossellini estudiados.

Roma, città aperta es la primera película que vamos a analizar en relación al territorio. Curiosamente, en una de sus secuencias iniciales, un militar alemán explica cómo la Roma ocupada es dividida en partes para controlarla mejor. El dibujo muestra un círculo central y luego espacio que se van esparciendo hacia la periferia. En este film comienza esa idea de Rossellini de asociar a las clases desfavorecidas un espacio que explica sus gestos, un espacio periférico que solo puede desplegar el nativo de la ciudad porque lo conoce y lo usa como localización. Cuando aparece Pina, el personaje principal interpretado por Ana Magnani, emerge de unos edificios separados por espacios abiertos no asfaltados, que nos dan la imagen de espacios construidos a las afueras para pobres, además se suma escenográficamente la situación calamitosa de los edificios desconchados y descuidados. Este carácter documental se relaciona con lo que apunta Mario Verdone sobre el origen de la película, ya que el proyecto en inicio « *doveva essere un documentario sul sacrificio del sacerdote romano Don Luigi Morosini, durante l'occupazione tedesca. Ma la storia fu ampliata* »¹ (Verdone, 1995: 39) y emergió esta obra maestra.

Otra característica de la expresión de la periferia por parte del director italiano, que se repetirá en más películas suyas, es la calle como espacio de juego para la infancia, pero que en esta película aparece como idea de una periferia política que se traduce en los espacios de la clandestinidad. Lo prohibido se convierte espacialmente en una periferia dentro del centro, como cuando Don Pietro, el cura, va a encontrarse con la resistencia y tiene que acceder a lugares escondidos y oscuros. Los niños también juegan a reproducir esta periferia de la clandestinidad. Como describe Verdone, *Roma, città aperta* es « *un Desiderio de libertà, una fede nella resistenza, una presa di coscienza del progresso morale del paese.* »² (Verdone, *op. cit.*: 40). Quizá la secuencia que mezcla el espacio periférico de la clandestinidad con el espacio físico periférico de la vida cotidiana de las clases desfavorecidas sea el encuentro en un ambiente ferroviario, donde se mezclan los edificios industriales con casas pobres, entre Don Pietro y un obrero para entregarle dinero para los partisanos. Es curioso que el elemento para reconocerse es silbar una canción conocida popularmente, introduciendo la idea de la baja cultura como coartada periférica para la clandestinidad.

Quizá el momento de representación del espacio periférico, la imagen más potente de las clases desfavorecidas en la periferia sea cuando Pina recorre desesperada una calle de barro seco porque los alemanes se llevan a su prometido, Francesco. Tras ser tiroteada cae en una calle desangelada, donde no se ha puesto todavía el alumbrado ni hay mobiliario urbano como en el centro. En esta película, además, Rossellini hace que finalice con un paseo de niños apesadumbrados porque los alemanes han ajusticiado a Don Pietro, hecho que se da en la periferia porque la muerte no es para el espacio público del centro de la ciudad, sino para el fuera de campo de la periferia. La última imagen, bajo la palabra Fine, es el paseo de estos niños por un camino sin asfaltar cercano a unas casas de las afueras y al fondo la ciudad imponente. Esta imagen hace pequeños a los seres humanos frente al poder reflejado por un centro de la ciudad de Roma, un centro de dominio, ocupado por los alemanes.

¹ Traducción propia: « iba a ser un documental sobre el sacrificio del sacerdote romano Don Luigi Morosini durante la ocupación alemana. Pero la historia se alargó » (Verdone, 1995: 39).

² Traducción propia: « un deseo de libertad, una fe en la resistencia, una conciencia del progreso moral del país » (Verdone, *op. cit.*: 40).

En *Paisà*, película de seis episodios independientes, nos encontramos ante el capítulo de la liberación de Roma por los americanos reflejada en la aparición de los monumentos más importantes de la ciudad transitados por los carros de combate conducidos por los soldados. Son imágenes de archivo que nos colocan en el centro de la realidad histórica, el recurso del monumento turístico se utiliza como testigo de la historia reciente: el Altar de la Patria, El castillo de Sant'Angelo, el Coliseo,... Esto hace de la película introduzca una novedad en el lenguaje filmico de la ficción, ya que, como explica Verdone, « *il documento se alterna al racconto: ma c'è tra l'uno e l'altro un filo invisibile che li unisce e che è dato dalla realtà.* »³ (Verdone, *op. cit.*: 40). La ficción empieza tras un intertítulo que anuncia el paso de 6 meses, por lo cual ya sabemos que los americanos se han asentado en la ciudad. La periferia en esta película esta ocupada por el espacio del pasado, cuando todavía se mantenía la inocencia del inicio de la liberación y una muchacha llamada Francesca dio agua amablemente a un soldado. Está relación se pierde porque el soldado ya no sabe dónde está el lugar y le cuenta a la misma Francesca la historia. La periferia es el lugar de las posibilidades, donde Francesca ofreció su amabilidad a cambio de nada, un espacio sencillo que contrasta con el hotel barroco de prostitución en el que en el presente está con el soldado. La “puesta en mirada” se traslada en un flashback al espacio periférico de la inocencia, desde el centro de la perversión que provoca el buscarse la vida. Así, el espacio realista de esta película es, como explica Bazin, el de « la resistencia italiana, pero lo que es neorrealista es la puesta en escena⁴ de Rossellini, su presentación a la vez elíptica y sintética de los acontecimientos. » (Bazin, 1999: 385).

En *Europa 51* la “puesta en mirada” surge del cambio vital en Irene, interpretada por Ingrid Bergman, una mujer de clase alta que pierde a su hijo tras lo que parece un suicidio. Lo primero que reconocemos de la periferia es que uno se traslada a ella en transporte público, rodeada de cuerpos proletarios que democratizan el espacio, un espacio público que se mueve desde el centro del dinero a la periferia de la miseria. Su amigo, el periodista comunista Andrea, llevará a Irene a ver a un niño que se muere porque su familia no puede comprar medicinas. Ya el lugar se presenta como el barrio periférico de edificios típico de los 50, donde los descampados y solares ocupan el espacio entre bloques, espacios desolados donde juegan los niños. Sin embargo, el momento de cambio en el pensamiento de Irene está producido por su mirada, pero no cuando mira los edificios sino cuando entra en la casa del niño. Su rostro ante la miseria de la familia, que se resuelve en un plano que recorre una mesa con tres niños sentados a ella, provoca el pensamiento que suponemos recorre la cabeza de Irene. El rostro de Irene se acompaña de una música de intranquilidad que conforman en el montaje, con los gestos y discursos de los personajes que encuentra en la periferia, la idea de la vida de los desfavorecidos. En un momento dado a Irene le explican cómo viven hacinados en las casas y su rostro nos recuerda su casa de burguesa que contrasta con estos espacios que conforman los barrios dormitorio de la clase trabajadora italiana de los años 50. Hay una secuencia muy especial que, tras una explicación sobre la vida en la periferia que acaba en el rostro de Irene, vuelve tras un encadenado a empezar de nuevo en su cara. Ella mira un descampado, vacío, donde juegan los niños y hay chabolas desperdigadas, pero en determinado momento descubren un muerto en un río cercano y acaba acompañando a unos niños a su casa. Aquí descubrimos como la mirada de Rossellini, en esta edición de planos generales y rostro, mezcla el entendimiento nativo propio con el descubrimiento del personaje, colocando al espectador en un lugar de conocimiento y sorpresa, el cual es vivido junto a Irene. Ante la pregunta de Irene sobre qué quería ser de mayor a un niño,

³ Traducción propia: « El material de archivo se alterna con la historia de ficción: pero hay un hilo invisible entre ellos que los une y que está dado por la realidad » (Verdone, *op. cit.*: 40).

⁴ Lo que nosotros hemos denominado “puesta en mirada”.

este responde que “delincuente”, a lo cual ella responde con una risa, empezando a integrarse y a entender junto al espectador la diferencia entre su entorno social y el periférico desde la infancia. Luego conoce Paserotto, interpretada por Guilietta Masina, que vive sola y tiene varios hijos suyos y otros recogidos en la calle, dándonos a entender que el espacio periférico también se compone por los gestos sociales situados, que contrastan con la vida burguesa que se compone de normas cerradas como un conveniente matrimonio.

Otro espacio que se muestra en la película es el del trabajo, representado por la fábrica, donde los hombres se mueven en un lugar hostil lleno de ruido, donde ahora la mirada de Irene es de extrañeza ante un territorio laberíntico. Siempre es acompañada, no sabiendo por donde va ni reconociéndose que hacen las máquinas, un espacio de extrañamiento. En un momento dado descubrimos que es una fábrica de sacos de papel de cemento y, comprendiendo el mecanismo, hace el gesto de la clase trabajadora de sacar un saco para comprobarlo. Este gesto de participar de la fábrica la hará llegar tarde al teatro, provocará su olvido sobre las obligaciones burguesas cristalizado en el espacio periférico de la fábrica, siempre fuera del centro.

Pero el elemento más desgarrador de la periferia es la lejanía de lo importante, en este caso de los médicos. Cuando Irene quiere ayudar a una prostituta, tiene que llevarla a su casa pagando un taxi para llegar a una vivienda humilde con una pequeña habitación. Rosellini muestra el contraste con la casa burguesa que tenía incluso una enfermera particular y como ahora encontrar un médico en la periferia se hace complicadísimo. Lo más sorprendente de la trama es que Irene se queda en la periferia, se escapa de la vida burguesa cuidando a la prostituta y no diciendo nada a su familia: el territorio periférico se convierte en una cura de la hipocresía burguesa, un baño de realidad. Sin embargo, para el ambiente burgués su acercamiento a la periferia es una señal de enfermedad mental y es ingresada en otra periferia social, el centro psiquiátrico. Curiosamente la única persona que la entiende es su criada, la cual pertenece a otra clase social y sabe que no está enferma. El mecanismo estético para mostrar el espacio de la locura femenina es el mismo que el del mundo de las clases desfavorecidas, a través de la mirada de Irene, aunque ahora ella también es observada por los rostros de las internas.

Tanto en *Paisà* como en *Europa 51*, Deleuze ha señalado que son referencias claras de como el cine de Rossellini ha marcado un cambio en el uso del espacio en el cine, ese giro hacia un nuevo realismo orientado a cómo ocurren las cosas en el tiempo de lo cotidiano, un acercamiento a lo mundano desde el cine. Esto nos da la dimensión del genio que puso el director romano en estas películas, que no está soportado solo en el contexto. Esta idea que plantea Deleuze, la expresa claramente el mismo director cuando escribe que « *il oggetto dil film neorealistico è il mondo, non la storia, no il racconto.* »⁵ (Rosellini, *op. cit.*: 42).

4. El documento rosseliniano o el cine como una antropología de los espacios habitables

Lo primero de lo que nos damos cuenta al analizar estas películas es de que Rosellini llega al espacio periférico a través de explicar al ser humano, que su cine parte de

una maggiore curiosità per gli individui -ha affermato lui stesso- un bisogno, proprio del uomo moderno, di presentare le cose come sono, di rendersi conto della realtà,

⁵ Traducción propia: « El objeto de la película neorrealista es el mundo, no es la trama, no es el relato » (Rosellini, *op. cit.*: 42).

*direi in una maniera spietamente concreta, conforme all'interesse típicamente contemporáneo, per i risultati statistici e scientifici.*⁶ (Rosellini, *op. cit.*: 42)

Esto no ocurre solo con la expresión filmica de Roma que conecta al director con su mirada nativa, también lo pone en práctica en el capítulo dedicado al Nápoles de *Paisà*, en el cual un soldado norteamericano sigue a un niño hasta la periferia, a la cual no puede mirar y huye, o *Il generale Della Rovere* (1959) siguiendo las andanzas de un entrañable timador en Génova. Pero la mirada nativa de Rossellini siempre se apoya en una mirada extemporánea, en un personaje que permite un cambio en los valores a través del conocimiento de un espacio periférico y de los gestos de sus habitantes. La *anagnórisis* hacia la que nos quiere llevar el director italiano, a través de la mirada, es un descubrimiento ético, ya que para el director romano « *il cinema ensegni a conoscersi, a riconoscersi gli uni altri, invece di continuare sempre a raccontare la stessa storia.* »⁷ (Rosellini, *op. cit.*: 43). En este sentido descubrimos que el cine de Rossellini ha desplegado en estas películas un carácter de escritura antropológica, acercándose a lo que luego se definiría como *etnoficción* y que daría frutos también en otro campo que se ha denominado *antropología visual*. Además, se crea una tensión con la ciudad del presente, en concreto con la Roma actual o con las ciudades que habitamos, las cuales siguen creando extrarradios desfavorecidos de las que el espectador burgués está ausente.

La búsqueda de la realidad por parte de Rossellini va a provocar un protagonismo del espacio como medio de expresión en una huida de la *sceneggiatura di ferro* (guión cerrado) propio del cine de género. En estas tres películas analizadas vemos que el vestuario, el maquillaje, la interpretación o la dirección artística van en pos de una puesta en situación donde aparezca una verdad que pueda ser filmada, no una puesta en escena creada para la cámara. Este tipo de films utilizan el espacio desde una filosofía contra “l’ipocresia dello scenario” (la mentira del guión) de tal forma que el director romano ponía en juego un estilo consciente de hacer cine: « *Io possiedo, lucida, nella mente, la continuity dei miei film. Ne porto il ritmo in me. Sono pieno di appunti e tuttavia non ho mai capito bene la necessità di avere uno scenario se non per rassicurare i produttori.* »⁸ (Rosellini, *op. cit.*: 43). Esta búsqueda de la verdad que deriva en presupuestos antropológicos se ha buscado en la incorporación del espacio periférico, pero, como apuntan Aumont, Bergala, Marie y Vernet, « el rodaje en exteriores o en decorados naturales no es en sí mismo un factor de realismo; hay que añadir un factor social al decorado para que se transforme: barrio pobre, lugar desierto [...] » (VV.AA., 1996: 139). Esto nos da la pista sobre la existencia de un repertorio neorrealista de uso de los territorios en el cine, entendiendo lo repertorial como una tendencia de un sistema « *a buscar o producir una coherencia propia* » (Claramonte, 2016: 33), pero en el que Rossellini introduce sus propias disposiciones nativas para el paisaje romano, entendiendo lo disposicional como esas prácticas en las cuales podemos utilizar nuestras inteligencias y capacidades para poder manejar en diferentes direcciones nuestro repertorio. Esto provoca que veamos en Rossellini un estilo genuino en el intento de expresar una verdad a través de una “puesta en mirada” antropológica, donde, como

⁶ Traducción propia: « una mayor curiosidad por los individuos -dijo él mismo- una necesidad, propia del hombre moderno, de presentar las cosas como son, de darse cuenta de la realidad, diría de una manera implacablemente concreta, de acuerdo con un interés típicamente contemporáneo, por los resultados estadísticos y científicos » (Rosellini, *op. cit.*: 42).

⁷ Traducción propia: « El cine enseña a las personas a conocerse, a reconocerse, en lugar de seguir contando la misma historia » (Rosellini, *op. cit.*: 43).

⁸ Traducción propia: « Tengo en la cabeza la continuidad de mis películas. Llevo el ritmo en mí. Estoy lleno de notas y, sin embargo, nunca he entendido bien la necesidad de tener un guión si no es para tranquilizar a los productores » (Rosellini, *op. cit.*: 43).

explica Bazin, El director romano crea una propuesta personal en la que huye de lo teatral y lo espectacular (Bazin, *op. cit.*: 386).

Explicado esto, nos gustaría destacar algunos aspectos que definen las intenciones antropológicas de Rossellini al mostrar los espacios de las clases subalternas. Por un lado aparece la reproducción como mecanismo de afianzamiento y consolidación de los modos de hacer del poder, donde, al mismo tiempo, el *habitus* es el elemento de cristalización de unos prácticas propias traducidas en el quehacer cotidiano del centro e impuestas a la periferia. Entendemos lo reproductivo desde los parámetros del ensayo *La reproducción* (1996) de Bourdieu y Passeron. Estos autores investigan las funciones reproductivas del campo de la cultura respecto a los modos de relación sociales y al mantenimiento de los modos de producción que soportan una clase dominante en una sociedad. La reproducción está soportada por continuas y simultaneas acciones pedagógicas, que « constituyen uno de los mecanismos, más o menos determinantes según el tipo de información social, por los que se halla asegurada la reproducción social, definida como reproducción de la estructura de las relaciones de fuerza entre las clases. » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 44). En este sentido, toda la resistencia periférica se enfrenta a una tendencia reproductiva de las normas del centro, a un « poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que funda su propia fuerza » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 51).

En *Roma, città aperta*, La clandestinidad se juega en un espacio periférico porque los alemanes quieren dar un aspecto de normalidad y legitimidad a la violencia. Las formas firmes y seguras de los soldados en las calles donde viven las clases desfavorecidas parecen escenificar la naturalidad de la represión para con estos individuos, calles que al final serán el espacio de la autorganización del pueblo porque no sigue reproductivamente las normas alemanas, porque se resiste. Los niños en esta película reproducen los gestos adultos con sus juegos y pasando a la acción al poner una bomba, dando lugar a la posibilidad de la resistencia en una imitación de sus mayores, que se ve reflejada en un uso mimético de los espacios de clandestinidad. Así nos damos cuenta de que las nuevas formas, aunque sean prácticas emancipadoras de la infancia, también están sostenidas en la reproducción. En *Paisà* vemos como el paso a la cotidianidad de la posguerra hace que el centro, al que se trasladan las relaciones amorosas, se haya generado por la reproducción de prácticas afectivas que tienen que ver con la supervivencia, dando lugar a los espacios marginales como espacios para “buscarse” la vida. Surgen despliegues cotidianos aprendidos que se desarrollan en el territorio urbano y en sus modos de relación, explicando como el espacio de la ciudad es un espacio de aprendizaje reproductivo.

Europa 51, quizá sea de las tres películas la que mejor explique esa diferencia entre el espacio burgués del centro y el espacio periférico de las clases subalternas. Esto se debe a que la película se basa en la expresión de las diferentes prácticas cotidianas en los dos espacios, al mismo tiempo que vemos el viaje de cambio físico, de recorrido y corporal, de la protagonista en este traslado de un lugar a otro. Rossellini muestra los distintos modos de relación que la formación en el tiempo provoca, lo que Bourdieu y Passeron denominan un *habitus*, es decir un « producto de la interiorización de los principios de una arbitrariedad cultural capaz de perpetuarse una vez terminada la AP⁹ y, de este modo, de perpetuar en las prácticas los principios de la arbitrariedad interiorizada. » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 72). Irene no encaja en los *habitus* burgueses porque conoce otras formas de vida que considera igual de legítimas, lo que nos lleva a descubrir que un ser humano necesita un cierto acoplamiento social para no ser expulsado de lo colectivo,

⁹ Acción Pedagógica.

entendiendo acoplamiento como « los sucesos básicos e irrenunciables de la fisiología, la estética o la política. » (Claramonte, 2015: 12). Si pensamos en la vida Irene, vemos que es lo que Claramonte define como una desacoplada, ya que no está plenamente cómoda en ningún sitio, todo espacio la expulsa, el burgués porque no la entiende y el periférico porque no la puede defender, acabando en un manicomio.

El otro aspecto que se nos ha revelado como importante en la explicación de los modelos reproductivos, en relación a las zonas periféricas, es la aparición en estas películas de la infancia. Fundamentalmente aparecen niños, y no niñas, en estos procesos de imitación de creación del *habitus*, pero al mismo tiempo a la infancia debemos sumar un *habitus* primario en esta, que caracterizaría a la clase social de procedencia mucho antes de su acceso al ámbito escolar. Según Bourdieu y Passeron « El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas. » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 19). En estas películas la infancia está sometida a una violencia educativa, una violencia simbólica, la cual « se basa en la sintonía entre las estructuras constitutivas del *habitus* de los dominados y la estructura de la relación de dominación a la que ellos (o ellas) se aplican. » (Bourdieu & Passeron, *op. cit.*: 72) En el neorrealismo y en las películas de Rossellini la infancia está en la calle, lo cual es una forma de representar el espacio antropológico cotidiano, ya que el juego del niño recorre todos los espacios de la vida social del extrarradio. En *Roma, città aperta* los niños juegan a que se hacen partisanos, pero ese juego, en cierto modo les permite estar siéndolo, como cuando ponen una bomba o esconden armas, lo cual muestra el grado de juego que a veces tienen los usos cotidianos del territorio, aunque a los adultos les parezca de lo más serio y alejado de la idea de diversión.

Esto enlaza con un hallazgo para la estética filmica de György Lukács cuando trata del valor de la infancia en el cine. Lukács escribe que « el film ha sido el primer arte que ha permitido representar la existencia del niño, la pura particularidad del ser-niño, como ser en sí, como ser basado en sí mismo. » (Lukács, 1963: 217). Al mismo tiempo, en Rossellini, esta representación muestra una relación genuina del ser-infancia con el espacio, mostrando claramente, tanto en *Roma, città aperta* como en *Europa 51*, la infancia-personaje como paradigma de subversión puesto en juego a través del uso de los espacios periféricos: un descampado puede ser un campo de fútbol, los barrios un laberinto, un charco una playa y sobre todo la calle como territorio de libertad para la infancia de las clases subalternas. Si nos damos cuenta el espacio burgués de estas películas está expresado por los interiores y su claustrofobia, siendo de nuevo el gesto de un niño que se intenta suicidar, al tirarse por unas escaleras, lo que provoca el efecto de subversión frente al mundo adulto. En el ser-infancia rosselliniano aparece una relación con el espacio que ya estaba marcada, por ejemplo, en Jackie Coogan en la película de Chaplin *El chico* (1921) y que tras el director romano otros cineastas recogerán e incluso centrarán su filmografía en esta idea de la relación de la infancia con lo que le rodea espacialmente, como en la filmografía Albert Lamorisse¹⁰.

En otro sentido, la ciudad de Roma aparece como un lugar de tránsito, siendo una forma de mostrar al ser humano en su contexto, donde las clases subalternas se definen por recorrer los espacios periféricos. El camino que recorren los personajes es una forma de definirlos: el camino de la ocultación en *Roma, città aperta*, el recorrido hacia el recuerdo o hacia el placer en los personajes que transitan la Roma de *Paisà* y el tránsito desde el espacio central de la burguesía a la periferia de los territorios marginales de

¹⁰ “*El globo rojo*” (1956), “*Crin blanca*” (1953) o “*Bim, el pequeño asno*” (1950).

Europa 51. El recorrer la ciudad, tan presente en estas películas, tiene unas características que se compartieron dentro del neorrealismo, donde « 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, 2016: 80). El camino físico del personaje se confunde con su camino vital, definiendo al ser humano en su devenir cotidiano entre lo que parecen diferentes ciudades dentro de Roma, dejando que emerja un reflejo del contexto vital de las personas que habitaban la ciudad en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. De este modo el cine de Rossellini, en estas películas desarrolladas en Roma, se convierte en un documento que explica cómo vivían las personas en un espacio y un tiempo situado. Este carácter contextual nos da dos dimensiones antropológicas del espacio periférico de Roma: la vida en sociedad del ser humano y la explicación de las prácticas cotidianas de los territorios periféricos de esta ciudad en el paso de los años 40 a los 50.

Bibliografía

- Amador, José (2019). “*Vidrios Rotos* de Victor Erice: Viaje al interior de una fotografía”. CódigoCine. Disponible en <https://codigocine.com/vidrios-rotos-victor-erice/> [29.07.2020]
- Aristóteles (nd/2005). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bazin, André (1999). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (1996). *La reproducción*. México: Fontamara.
- Calvino, Italo (2016). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Claramonte, Jordi (2016). *Estética Modal*. Madrid: Tecnos.
- Claramonte, Jordi (2015). *Desacoplados. Estética y política del Western*. Madrid: UNED.
- Colella, Federico (2016). PAISAJES NEORREALISTAS. Cultura y arquitectura habitacional multifamiliar en Italia y España en la posguerra. 1943-1963. *Contexto*, Vol. X, Nº 12, Marzo 2016, pp. 77-86.
- Deleuze, Gilles (2018). *La imagen movimiento. Estudios de cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuz, Gilles y Guattari, Felix (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Gramsci, Antonio (2000). *Cuadernos de la Cárcel*. México: ERA, tomo 2.
- Muñoz Gutierrez, Carlos (2015). *El paisaje habitado*. Madrid: La Línea del Horizonte.
- Lukács, György (1963). *El film*. Ramé, Jesús & Claramonte, Jordi (Ed.) (2019). *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Pirro, Ugo (1990). *Celuloide*. Madrid: Libertarias.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rossellini, Roberto (1975). La concezione «neoralista» di Roberto Rossellini. Verdone, Mario (1995). *Storia del cinema italiano*. Milano: Tascabili Economici Newton.
- Verdone, Mario (1995). *Storia del cinema italiano*. Milano: Tascabili Economici Newton.
- VV.AA. (1996). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.