



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La representación de la muerte en la trilogía de la guerra de Roberto Rossellini

Autores (en el caso de tesis y directores):

Juan Ignacio Coda

Gustavo Aprea, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL

***LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA
TRILOGÍA DE LA GUERRA DE ROBERTO ROSSELLINI***

AUTOR: JUAN IGNACIO CODA
TUTOR DE TESINA: DR. GUSTAVO APREA

Ciudad de Buenos Aires, Octubre 2016

A mis padres, mis abuelos y mi padrino

*Agradezco a mis amigos por
darme ánimos para atravesar y
disfrutar de esta carrera.
También agradezco a mi hermano Pedro,
que dejó de jugar en la PC
para dejarme escribir este trabajo.*

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. EL REALISMO EN EL ARTE ANTES DEL CINE	8
1.1 TÉCNICA Y REPRESENTACIÓN REALISTA.....	8
1.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD ANTES DEL CINE.....	9
1.2.1 DIÉGESIS Y MÍMESIS	
1.2.1.1 TEORÍAS MIMÉTICAS DE LA NARRACIÓN	
1.2.1.2 TEORÍAS DIEGÉTICAS DE LA NARRACIÓN	
1.2.2 EL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO	
1.2.3 LA TEORÍA DEL REFLEJO	
2. EL REALISMO EN EL CINE	18
2.1 LA “ESENCIA” CINEMATOGRAFICA.....	18
2.1.2 TEORIAS REALISTAS	
2.1.1 TEORIAS FORMALISTAS	
2.2 MIMESIS Y DIÉGESIS EN EL CINE.....	21
2.2.1 TEORÍAS MIMÉTICAS EN EL CINE	
2.2.1.1 EL OBSERVADOR INVISIBLE	
2.2.1.2 LA NARRACION COMO ESCENOGRAFÍA (EISENSTEIN)	
2.2.2 TEORÍAS DIEGÉTICAS EN EL CINE	
2.2.2.1 NARRACION FILMICA COMO METALENGUAJE	
2.2.2.2 NARRACION FILMICA COMO ENUNCIACION	
2.3 EL EFECTO DE REALIDAD (o el valor de la catálisis).....	26
3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE	29
3.1 LA MUERTE EN EL ARTE Y LA CULTURA.....	29
3.1.1 LA MUERTE COMO JUICIO FINAL	
3.1.2 LA REPRESENTACIÓN DEL MORIBUNDO EN TIEMPO PRESENTE	
3.2 ALGUNOS MARCOS TEMÁTICOS DE REFERENCIA SOBRE LA MUERTE.....	31
3.2.1 LA MUERTE-NACIMIENTO	
3.1.3 EL TRANSI	
3.2.2 LA MUERTE MATERNAL	
3.3 LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN EL CINE.....	33
3.3.1 LA MUERTE COMO TABÚ	
3.3.2 LA (ANTI) NATURALIDAD DE LA MUERTE EN EL RELATO FÍLMICO	
4. EL NEORREALISMO ITALIANO	37
4.1 CONTEXTO HISTÓRICO.....	37
4.1.1 EL LUGAR DEL CINE EN LA ITALIA FASCISTA	
4.1.2 BLASETTI, CAMERINI Y LOS TELÉFONOS BLANCOS	
4.1.3 LA “RESISTENCIA PASIVA”	

4.1.4 LA POSGUERRA	
4.2 DEFINICIONES SOBRE EL NEORREALISMO	41
4.2.1 DEFINICIONES CONCENSUADAS	
4.2.2 PROBLEMAS CLASIFICATORIOS	
4.2.3 PRINCIPALES DISCUSIONES	
4.2.4 LA IMAGEN-TIEMPO: UNA TESIS MAXIMALISTA SOBRE EL NEORREALISMO	
5. MARCO TEÓRICO	49
5.1 TEORÍA DE LOS DISCUSOS SOCIALES.....	50
5.2 ENTRADA GENÉRICA.....	52
5.3 DESCRIPTORES RETÓRICOS.....	53
5.4 DESCRIPTORES TEMÁTICOS.....	53
5.5 ENUNCIACIÓN DEL FILM.....	53
5.6 EL VEROSIMIL.....	54
6. RECORTE METODOLÓGICO	56
7. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA TRILOGÍA DE LA GUERRA	58
7.1 CONDICIONES PRODUCTIVAS EN EL GÉNERO BÉLICO	58
7.1.1 SACRIFICIO, HEROISMO Y MADRE-PATRIA	
7.1.2 MISMOS MOTIVOS, DISTINTAS VINCULACIONES	
7.1.3 CAUSALIDAD NARRATIVA Y ENUNCIACIÓN REALISTA (LA MUERTE DE PINA)	
7.1.4 LA MUERTE APASIONADA DE LA MUJER	
7.1.5 EL SUICIDIO COMO TABÚ	
7.2 RETÓRICA VISUAL: EL REALISMO FOTOGRAFICO DE LAS MUERTES	66
7.2.1 TIPOLOGÍA VISUAL DEL ESTILO DE ROSSELLINI	
7.2.2 EL CASO DE LAS MUERTES EN INTERIORES Y EXTERIORES EN ROMA CITTÀ APERTA	
7.2.3 EL DIFUMINADO Y LA PASIÓN FEMENINA EN PAISÀ	
7.2.4 LA TEMPORALIDAD MODERNA DE GERMANIA ANNO ZERO	
7.3 CONDICIONES DE RECONOCIMIENTO Y LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO BÉLICO	70
7.3.1 EL SUFRIMIENTO Y LA COBARDÍA EN EL GÉNERO BÉLICO DE POSGUERRA	
7.3.2 LOS COSTOS DE LA GUERRA COMO TEMA GENERAL	
7.3.3 LA MUSICALIZACIÓN Y EL RESPETO POR LA MUERTE	
7.4 VEROSÍMILES Y EFECTO DE REALIDAD	73
7.4.1 EL PUEBLO ITALIANO Y SU CARACTERIZACIÓN	
7.4.2 EL VEROSIMIL FOTOGRAFICO SOBRE LA FIGURA FEMENINA EN PAISÀ	
7.4.3 COMBINACIÓN DE VEROSIMILES	
7.4.4 EL TABÚ DEL SUICIDIO Y UN NUEVO VEROSIMIL	
7.4.5 EL EFECTO DE REALIDAD PRODUCIDO POR LA ESTÉTICA DE ROSSELLINI	
8. CONCLUSIÓN	79
9. BIBLIOGRAFÍA	83
10. ANEXO	86

INTRODUCCIÓN

El Neorrealismo italiano representa aún hoy una de las propuestas realistas más emblemáticas de la historia del cine. Su trascendencia ha sido valorada por la crítica como radicalmente influyente en el cine moderno y es indispensable su conocimiento en cualquier aproximación al realismo, sea en forma periodística o teórica. Nuestro interés por volver a recorrerlo se centra en esta cuestión: la construcción de un efecto de realidad que rompe con las modalidades de representación previas y expande su influencia en la cinematografía posterior. Para avanzar en la comprensión de este proceso de transformación nos proponemos estudiar aspectos de la obra de uno de los directores emblemáticos de esta corriente: Roberto Rossellini. De su extensa obra recortamos tres filmes que la crítica y la teoría consideran sin dudas exponentes emblemáticos del Neorrealismo. Dentro de ellos acotamos la escenificación de una temática particular: la forma en que se presenta la muerte dentro de la trilogía de films más conocida de este realizador en que se narran episodios del final de la Segunda Guerra Mundial, la posguerra y sus consecuencias. A partir del análisis de estas secuencias, muchas de ellas emblemáticas en relación con la estética neorrealista, queremos describir el modo en que se construyó un nuevo tipo de realismo dentro del ámbito de la cinematografía.

Consideramos importante abordar este movimiento enmarcado desde el punto de vista del realismo ya que ha logrado convertirse, a partir de su nacimiento, en el referente obligado para hablar de la propiedad realista del cine. El caso de la representación de la muerte violenta no fue seleccionado por un interés intrínseco sino por su enorme posibilidad de análisis interdiscursivo a través de la historia pasada y futura que rodea la obra neorrealista de Rossellini. Este trabajo se pregunta por el modo de representación de las escenas de muerte trágica en *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) y *Germania anno zero* (1948).

Es importante aclarar el interés por los aspectos puntualmente visuales y sonoros de estas escenas de muerte, es decir, por la materialidad puesta en juego por el cine para construir sus reenvíos hacia aquello “real” que intenta referir. Nos interesa analizar qué operaciones de significación fueron realizadas sobre la materia significativa para constituir al Neorrealismo italiano (especialmente en la mencionada trilogía) como un referente del realismo mundial en

la posguerra y cómo surge el efecto de “perfecta y natural adherencia a la realidad”¹ para la crítica de la época.

La metodología elegida para esta tarea es de origen semiótico con la intención de realizar un abordaje interdiscursivo de las escenas de films seleccionadas en el corpus de análisis. Esta perspectiva, si bien es la principal, será cruzada con una metodología más cercana a la socio-semiótica, de índole más histórica, que habilitará la indagación sobre los dispositivos de captura mecánica de imágenes y su relación con las prácticas y percepciones sociales sobre los mismos. Por cuestiones metodológicas que luego expandiremos la mayoría de los films seleccionados para la comparación con la trilogía de Rossellini son del género que puede denominarse “bélico”, o que está en sus límites, e incluyen producciones italianas del período fascista y producciones estadounidenses.

Nuestra aproximación al objeto de estudio necesita retomar varios tópicos ya abiertos en torno al Neorrealismo italiano y al cine como dispositivo capaz de crear un *efecto de realidad*. Por eso en el estado del arte repasaremos: El estatuto de *lo fotográfico* (en relación a su propiedad icónico-indicial); el problema del *realismo* en las artes de captura de imágenes; la historia del cine durante los años del fascismo italiano; la aparición del concepto de *cine moderno* o *de autor* para la crítica; y la memoria social construida sobre el neorrealismo, la muerte, la guerra y la posguerra en el cine.

El objetivo del análisis apunta a poder caracterizar el modelo representacional de la escenificación de las muertes en la Trilogía de la Guerra de Rossellini; a evaluar, partiendo de ese modelo, la posibilidad de inclusión dentro del género bélico; a analizar las diferencias con sus condiciones discursivas de producción; a comprender qué tipo de vinculación crean estos films, en cuanto a documentos visuales ficcionales, con el origen social o genérico en que son producidos; y a definir el “estilo Rossellini” de narración de las muertes.

Creemos que el abordaje sobre el tema que nos ocupa es novedoso ya que los trabajos realizados sobre el Neorrealismo, si bien son vastos y muy variados, tendieron a ser estudios temáticos acerca de la representación general del pueblo italiano en la posguerra de forma distanciada de su dimensión discursiva², sin centrar su atención en motivos temáticos tan recurrentes en los films como el de la muerte. Gran parte de la teoría contemporánea o

¹ BAZIN, A. [1958] “El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación” en *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp S.A., 2008.

² ARISTARCO, G. [1951] *Historia de las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen. 1968.

inmediatamente posterior al movimiento solía enfocarse en el realismo del objeto referido (la posguerra en Italia) más que en una conceptualización del modo de representacional del mismo en términos discursivos³. Otros estudios, anteriores y posteriores al Neorrealismo, se basan en el análisis del realismo como propiedad discursiva general pero desvinculada de sus operaciones sobre la materia significante propia de los films⁴. Hasta ahora no hubo estudios que se ocupen sobre las muertes en los films neorrealistas desde una perspectiva semiótica a pesar del gran número de escenas de este tipo que se puede encontrar en sus films más representativos. Solo pudimos rastrear un trabajo referido a la representación del dolor en el cine de Rossellini⁵.

Un estudio de este tipo podría ser útil en un futuro para dejar asentado un punto de referencia para la comparación con otros modos de representación de la muerte en estilos regionales distintos. A su vez serviría de base para abordajes centrados en motivos temáticos típicos del neorrealismo que sean capaces de caracterizarlo desde un punto de vista semiótico y más cercano a la materialidad de la imagen cinematográfica.

³ ZAVATTINI, C. 'Some Ideas on the Cinema' *Sight and Sound* 23:2 (October-December 1953);

KRACAUER, S., *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós. 1989;

BAZIN, A. [1958] *Op Cit.*;

ROHMER, E. [2000] *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós. 2000

⁴ LUKÁCS, G. *Problemas de realismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1966

EISENSTEIN, S. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1974

⁵ GONZÁLEZ GALLEGO, E. *Roberto Rossellini. El cine del dolor*. Madrid, Bubok. 2009

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y OBJETO DE ESTUDIO

Concretamente las preguntas que orientan el trabajo son:

- ¿Cómo es representada la muerte en la Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini? ¿Qué la caracteriza? Tanto en la dinámica de los elementos que la componen (su materialidad significativa) como en modo representacional (su construcción de un objeto).
- ¿Qué sostiene o contribuye a construir el *efecto de realidad* en estos films? ¿Qué operaciones significantes se hacen presentes para inducir a una ruptura de *verosímil de género*?

El objeto de estudio de este trabajo es el modo de representación de un motivo temático, que en este caso es el de la muerte, en la Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini. Este objeto será construido por una metodología semiótica en pos de caracterizar y describir un hipotético efecto de significación a través del análisis interdiscursivo con otros films. Las presunciones con las que contamos para asociar estas escenas a un estilo comunicacional realista, es decir, de la producción efectiva de un efecto o ilusión de realidad en el público contemporáneo a los films, la obtenemos a partir de metadiscursos periodísticos de la época que acreditan estos efectos de comunicación.

1. EL REALISMO EN EL ARTE ANTES DEL CINE

Para llegar al concepto de realismo en relación con el cine, primero debemos conocer las bases desde las que se lo concibió en otros medios de expresión. Definir qué se entendió por realismo en primera instancia sería lo más conveniente. Sin embargo es en el marco de cada medio donde se disputó y se resignificó parcialmente este término. Lejos de ser una lista que pretenda agotar las teorías, los abordajes que mencionaremos aquí están acotados solo a algunas de las concepciones generales desde las que el realismo fue concebido en el arte y en los medios.

1.1 TÉCNICA Y REPRESENTACIÓN REALISTA

Primeramente, los problemas identificados en torno al “realismo” en los distintos medios tienden a vincularse con el problema técnico que implica el acto de representar en la cultura. El asunto de la técnica excede nuestro trabajo y no sería posible resumirlo en una introducción, sin embargo enmarca la investigación en un interés vinculado con aspectos antropológicos, gnoseológicos y psicológicos, que intentaremos canalizar a través del estudio semiótico.

Uno de los temas más antiguos y persistentes fue el de la pregunta por la forma o el modo en que representa el signo a los objetos que reemplaza, o hacia los que genera un reenvío⁶. La pregunta es de tipo semiótica y estética, y habla de la forma de dotar de significación a un texto. Es decir que para el caso puntual del realismo nos interesa, en términos de Peirce, la forma en que se vincula un *representamen*, la parte positiva del signo, con el objeto construido (y a la vez referido), que es exterior, anterior y conocido. Según Barthes el realismo en los medios, productor de un “efecto de realidad”, se basa en un reenvío del signo hacia un exterior que tiene sus raíces en hechos y costumbres sociales que son anteriores a la aparición del discurso pero que a la vez son significados por los propios discursos de los medios⁷.

⁶ECO, U. [1974] “Los problemas filosóficos del signo” en *Signo*. Barcelona, Editorial Labor, 1994.

⁷BARTHES, R. [1968] “El efecto de realidad” en *Lo verosmil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

La problemática de la representación realista tuvo una particular resonancia teórica en los medios utilizados típicamente con fines narrativos o en los que tienen capacidad de inspirar narraciones⁸. Al estar nuestro interés puesto en el cine de ficción nos dedicaremos a estos medios más que a aquellos utilizados para la descripción o la argumentación.

1.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD ANTES DEL CINE

Casi todos los autores que se dedicaron a formular una teoría para explicar el funcionamiento del realismo cinematográfico realizaron previamente una interpretación del surgimiento del realismo en medios de comunicación anteriores. Muchos de los trabajos recorren, o al menos mencionan, los casos del teatro, la literatura y la pintura. Sin embargo, a la hora de analizar las continuidades, la mayoría de los autores trazan una estrecha relación entre el realismo fotográfico y cinematográfico, ante todo debido a su capacidad de captura mecánica de la luz. Por este motivo es que, en relación al realismo en el arte, mencionaremos el trabajo de autores que, analizando primero la fotografía, luego estudiarán el realismo en el cine.

1.2.1 DIÉGESIS Y MÍMESIS

David Bordwell realiza su primer paso para estudiar la narración en el cine utilizando una distinción, útil para todos los medios narrativos actuales y pasados, que postuló Aristóteles en su *Poética*. En función de nuestra búsqueda es posible señalar a la dicotomía entre las formas de imitación *miméticas* y *diegéticas* como antecedentes de las discusiones sobre el realismo en la narración⁹. Estas dos formas se resumen en el enfrentamiento de dos estéticas: una que muestra y otra que cuenta. Se trata de una diferencia que será fundamental para comprender el lugar de la enunciación realista en diversos medios de expresión previos al cinematógrafo y a la fotografía como la poesía, la literatura, la escultura, la danza y el teatro. A su vez, el interés por mencionarlas reside en que la mayor parte de las teorías sobre el realismo en el cine pueden ser ubicadas dentro de estas dos tradiciones¹⁰.

⁸Nos referimos a la pintura, la escultura y la fotografía, que si bien no poseen un desarrollo temporal en el que desarrollar un relato pueden ser leídas, estando en contexto, como narraciones condensadas temporalmente.

⁹BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.

¹⁰BORDWELL, D. "Teorías miméticas de la narración" y "Teorías diegéticas de la narración" en *Op. Cit.*

En cierto sentido se puede decir que la primera aproximación que hace Bordwell al hablar de mimesis y diégesis en *La narración en el cine de ficción* nos brinda una entrada analítica que prioriza los textos mismos. Es decir, su propia materialidad y no las distintas y múltiples relaciones que podrían establecer los espectadores y su entorno con el objeto de la narración¹¹. Se trata de una forma presente en el texto. Si bien desde aquí se puede partir hacia muchas perspectivas teóricas, esta orientación es la que vemos más adecuada para el enfoque semiótico que adoptará este trabajo, aun teniendo en cuenta que Bordwell no se identificará posteriormente con el mismo.

Las teorías diegéticas conciben la narración como una actividad verbal, literal o analógicamente, es decir, oral u escrita. Por otro lado las teorías miméticas conciben a la narración como la representación de un espectáculo: el hecho de mostrar.

1.2.1.1 TEORÍAS MIMÉTICAS DE LA NARRACIÓN

La concepción de *mimesis* de Aristóteles se aplica en primer lugar a la representación teatral. La propia palabra griega *theatron* significa “lugar para ver”. En el campo del teatro, y también en la pintura, la noción de la mimesis fue utilizada para interpretar la visión que en algún modo era ofrecida por la escena para sus ideales espectadores. La propiedad que aquí fue resaltada era la idea de perspectiva. Si bien la perspectiva óptica se desarrolla en el Renacimiento como recurso compositivo de la pintura, la perspectiva entendida como dirección visual de la acción de la narración, sucedida y percibida, es un fenómeno que ya ocurría en el teatro. Gradualmente se fueron implementando recursos que acrecentaban el papel de la perspectiva en la narración teatral como el proscenio (a partir del siglo V a.C.), los decorados y el trabajo sobre la profundidad del espacio.

Según Bordwell el teatro griego fue el dispositivo que suscitó y enfrentó el problema principal que obsesiona a la tradición mimética: ¿cómo ha de representarse el espacio de la historia y dónde se encuentra el espectador en relación a él?¹² En este sentido es donde el teatro enfrentó una serie de problemas al no poder representar el espacio de manera homogénea y sistemática¹³. Podemos decir que el poder de la mimesis aquí se agota en una imitación que es parcial o limitada. Esta tiene peso sobre las interpretaciones, la gestualidad

¹¹BORDWELL, D. *Op. Cit.*

¹²BORDWELL, D. *Op. Cit.*

¹³Podemos pensar aquí en casos en los que un mismo escenario puede representar un espacio tan pequeño como una habitación y que, a su vez, dentro de la misma obra, represente una ciudad y su entorno. No posee proporcionalidad ni ningún tipo de escala.

de los personajes, la dinámica de las acciones y en gran medida sobre el vestuario. En el Renacimiento, el teatro se terminó de consolidar como un “espacio de visión”¹⁴ readaptando la construcción de la escena, la concepción del espectador y la arquitectura misma del teatro como una calle. Se sumaron elementos escénicos que aportaban profundidad, como el uso de más de un telón, y se siguió la perspectiva lineal traída de la pintura renacentista como base del diseño escénico.

En la pintura, como dijimos antes, la perspectiva surge como idea durante el Renacimiento. La variante de la perspectiva denominada lineal es la dominante entre otras del período. Lo que logra la introducción de este recurso en la pintura es, en pocas palabras, trasladar la visión del teatro al cuadro. La mirada del espectador es la que aquí ordena las líneas de fuga en el cuadro. La profundidad está construida para dejarlo situado en medio de la escena, prácticamente como un testigo.

En lo que refiere a la literatura, Bordwell se dedica a resumir la influencia de la mimesis en este medio a partir del modo en que los teóricos del arte y escritores describieron el acto de narrar mediante la escritura. Lo que nos interesa aquí es el modo en que la idea de perspectiva óptica, traída del teatro y la pintura, se transpone en una situación textual desde la que “se ve” y se cuenta la acción. Henry James desarrolla un elaborado modo de representación en el relato desde una matriz óptica aplicada a la prosa. Utiliza términos como estrategias de “encuadre y circunscripción”, “reflectores” y localización del “foco” y también sobre el “punto de vista”. La metáfora que utiliza para pensar al escritor es la de un hombre que observa, a través de una ventana, el “escenario humano”. Siempre hay que recordar, y aún más ante estas analogías visuales de James, que la literatura solo puede ofrecer un punto de comparación limitado para la mimesis visual ofreciendo solo productos de la sinestesia entre lo verbal y lo óptico. Estamos comparando medios de materialidades sumamente distintas.

En su relación con el cine no nos interesa ahondar en la literatura como forma de representación ya que no es capaz de ofrecer imágenes físicas. En lo que debemos interesarnos es en su capacidad de narrar la acción, segmentarla, seleccionarla y establecer una “distancia” o “cercanía” con los distintos elementos que la componen. Esta división es un buen antecedente para distinguir dos dimensiones del realismo en cualquier medio. La del realismo visual (retórico), propio de las imágenes físicas, y la del realismo de la narración

¹⁴BORDWELL, D. *Op. Cit.* p.6

(temático), propio de la presentación y transformación de la acción (pensada en forma desvinculada con la imagen)¹⁵.

1.2.1.2 TEORÍAS DIEGÉTICAS DE LA NARRACIÓN

El término *diégesis* fue establecido por Platón en la *República*. Este término señala a la voz del poeta cuando éste “ni siquiera intenta sugerirnos que ningún otro excepto él es el que habla”¹⁶. Es decir, refiere a la voz que cuenta y no a lo que el texto muestra. Para Platón, tanto la narración pura como la imitación teatral presuponen la prioridad de la voz del poeta. En el drama, el poeta simplemente hace que su propio discurso parezca de otro. Es decir, siempre hay una instancia del texto que recubre toda la representación a un nivel macro, un nivel general y dador del texto. Si bien Platón no se dedica a tratar el tema del realismo puntualmente, su noción de la *diégesis* define una perspectiva en el que se asentarán muchas teorías del arte y la comunicación al intentar comprender la narración en general y el realismo en particular.

En 1953 Étienne Souriau revivió el término *diégesis* para describir la “historia referida” de una película y desde entonces el término tuvo gran utilización en el estudio de la narración literaria y fílmica, en especial en los estudios lingüísticos o semiológicos que analizaban la enunciación¹⁷. Además, la distinción de la *diégesis* ya marcaba, dentro de un clima de época, el estudio de aspectos del arte y los medios que hasta entonces habían sido dominados por la tendencia mimética. De todas formas, ya un tiempo antes, Mikhail Bakhtin se oponía a la idea de la metáfora óptica de la narración literaria (descrita por James) y defendía la idea de que la novela era una polifonía, es decir, diferentes registros de lenguaje hablado y escrito que formaban un montaje de voces¹⁸. Para comprender mejor es necesario subrayar la palabra “montaje”, que refiere a la orquestación no arbitraria de elementos narrativos, contrarrestando la “trasparencia” del dispositivo, más común en los enfoques miméticos¹⁹.

Bordwell menciona dos períodos en que las teorías diegéticas se desarrollaron. Están vinculados a los cambios en el estructuralismo continental. En un primer período señala a

¹⁵La división de los descriptores textuales en temáticos, retóricos y enunciativos la tomaremos de STEIMBERG, O. [1993] “Proposiciones sobre el género” en *Semióticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

¹⁶BORDWELL, D. *Op. Cit.*

¹⁷BORDWELL, D. *Op. Cit.*

¹⁸BAKHTIN, M. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

¹⁹No todos los enfoques que pueden ser llamados miméticos sostienen la transparencia del medio al que estudian, es decir, la inexistencia de mediación con la historia. Sin embargo, es una postura más comúnmente encontrada aquí cuando se habla de realismo.

Roland Barthes. Este autor llevó la lingüística hacia una ciencia más general de los signos (semiología) en la que se aplicaba la teoría de la significación de Saussure a sistemas no lingüísticos como la moda o la publicidad²⁰. Aquellos medios que parecían ser solo analizables a través de asunciones miméticas empezaron a tratarse como análogos al lenguaje verbal. El lenguaje se convirtió en el sistema básico según el cual se modelaban todos los demás.

En un segundo momento, con *El análisis estructural del relato*, Barthes declara que todas las narraciones dependen de códigos lingüísticos. Desde el estructuralismo se pasa de estudiar la significación para estudiar la enunciación. Estos análisis pusieron énfasis la realización de la actividad lingüística en los temas de *deixis*, aquellas categorías gramaticales que codifican la persona, el lugar, el tiempo y contexto social de una expresión.

En línea con Barthes, Émile Benveniste proporcionó las bases para la concepción del sujeto hablante en los medios lingüísticos y no lingüísticos. Es con este autor con el que las teorías diegéticas de la narración tuvieron mayor difusión basándose en categorías lingüísticas de la enunciación²¹.

La primera distinción, derivada de los estudios de Benveniste, se produce entre el *enunciado* y la *enunciación*. El enunciado es una parte de un texto, una cadena de palabras unidas por un principio de coherencia y percibidas como construyendo un todo. Por otra parte la enunciación es el proceso general que crea el enunciado. La enunciación consiste en el propio acto: esto incluye al hablante, el código que pone en funcionamiento, al oyente y algunas referencias al mundo compartido²². Finalmente en la enunciación encontramos formas específicas llamadas “medios”: pronombres, persona, tiempo verbal, modos sintácticos como la interrogación y la exclamación, etc.

Según Benveniste, la forma que omite marcas enunciativas fuertes es la *historia*. Consiste en la presentación de hechos observados en un determinado momento en el tiempo, sin intervención alguna del hablante a la hora de referirlos. Para Benveniste esto se oponía a la forma del *discurso*, donde la lengua es asumida por quien habla y está cargada de deícticos que ubican y construyen al sujeto hablante. Barthes luego tomará de Gerard Genette la propuesta de pensar el *discurso* como el modo general y “natural” del lenguaje y tomará a la *historia* como un subconjunto específico marcado por exclusiones.

²⁰BORDWELL, D. *Op. Cit.*

²¹BORDWELL, D. *Op. Cit.*

²²BENVENISTE É. *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1979.

Como veremos más adelante, los teóricos fílmicos que quisieron utilizar la teoría de Benveniste fueron muy taxativos ya que debían aplicar las categorías lingüísticas por analogía.

1.2.2 EL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Algunos abordajes de autores que luego estudiarán el cine se centrarán en su antecesor más evidente que fue la fotografía. Quitando el sonido y el movimiento, según estos autores, en la fotografía se podrán rastrear muchos modos de operar que luego aparecerán con el cine. El caso de Siegfried Kracauer es emblemático en este sentido por enumerar diversas continuidades que, de algún modo, ya vendrían anticipando ciertos rasgos del cine desde la creación de la fotografía.

En su libro *Teoría del cine, La redención de la realidad física* Kracauer se dedica a analizar la fotografía desde un abordaje histórico de los medios. Su foco está puesto en la adopción que la sociedad le dio a la fotografía en la medida en que esta se fue desarrollando desde mediados del siglo XIX. Se centra en las discusiones, anhelos y deseos depositados sobre la misma. En términos de Oscar Traversa, el estudio de Kracauer se centra el dispositivo, que es un concepto que dada la índole semiótica de este trabajo vemos más adecuado. Esto equivale a: los condicionamientos y disponibilidades técnicos que el dispositivo fotográfico manifestó frente a las necesidades de la época (su capacidad particular de captura, sus capacidades lumínicas, su cromaticidad, su durabilidad, su portabilidad, etc.); las prácticas sociales asociadas (acceso según estrato social, lugar frente al campo de la creación artística, validación como recurso testimonial y periodístico, el retrato, el retoque, el fotoperiodismo, los nuevos géneros, etc.); el establecimiento de una gestión del contacto (capacidad de reproducción masiva y grado de indicialidad percibida en la circulación); y por último, la consolidación y el uso de un lenguaje²³. Kracauer dedicará capítulos enteros al lenguaje del dispositivo para destacar temas con “afinidades intrínsecas” en consonancia con distintas técnicas de composición fotográfica (uso de la luz, los ángulos, la amplitud del cuadro, los desenfoques, el tamaño de planos, la profundidad de campo, etc.)²⁴.

En su libro sobre la historia del cine José Luis Sánchez Noriega también destaca a la fotografía como una actividad que desde su origen se ve volcada a ciertos usos canónicos:

²³TRAVERSA, O. “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *Revista Signo&Seña* N°12, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.

²⁴KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.

”A la hora de cualquier tipología cabe considerar una doble perspectiva básica del fotógrafo: a) la pretensión documental, que trata de plasmar la realidad, mostrar la verdad de las cosas de la forma más objetiva posible, informar sobre acontecimientos o documentar realidades de cualquier tipo; y b) la pretensión creativa, que trata de expresar un punto de vista al conseguir una imagen bella por su forma plástica. De ordinario, la primera tipología agrupa a géneros como la fotografía informativa o reportaje, el fotoperiodismo, la foto de interés humano, el realismo fotográfico, la fotografía de guerra, etc., que tienen en común la subordinación de la técnica y de la mirada del observador a una realidad que se considera valiosa tal como se manifiesta de forma espontánea. La pretensión creativa cultiva la forma centrando su atención en las líneas, los volúmenes, la textura o el cromatismo, de suerte que el referente queda subordinado a unos mecanismos de transformación (impresiones nobles, técnicas de positivado, fotomontaje, fotogramas, etc.) que, en el extremo, llevan a una fotografía formal o abstracta que renuncia a la representación de la realidad.”²⁵

1.2.3 LA TEORÍA DEL REFLEJO

Como dijimos al principio, no nos dedicaremos a realizar una lista de teorías. Sin embargo, consideramos propicio detenernos en la Teoría del Reflejo por la continuidad y presencia que tendrá en el abordaje del realismo, aún sin ser directamente referida por la mayoría de los autores.

La *teoría del reflejo* es postulada por el filósofo marxista Georg Lukács que, con un sentido a la vez antropológico y estético, buscaba entender la relación del hombre con el mundo a partir del modo en que este podía descubrir la realidad empírica a través de la ciencia y/o el arte. Nos resulta conveniente mencionarla aquí ya que se presenta como un punto de referencia o un lugar común para muchas otras teorías, bien alejadas del marxismo, que intentan pensar, de una manera cuasi-experiencial, la noción de “realidad externa a la obra de arte”.

Desde una posición materialista dialéctica Lukács entiende al realismo en el arte en general enmarcado en la *teoría del reflejo*. Siguiendo a Marx afirma que “el fundamento de

²⁵SÁNCHEZ NORIEGA J.L. “Técnica y expresión fotográfica” *Historia del Cine: Teoría, historia y géneros cinematográficos*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. p.41

todo conocimiento justo de la realidad es el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior” y que “toda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella”²⁶. El único criterio por el cual el autor considera que se puede pasar del reflejo a la realidad para determinar el grado de “verdad” o “validez” del reflejo es la *práctica*. Según Álvaro Quesada, un analista de Lukács, “la práctica, entendida como la posibilidad de llevar la teoría a la realidad, de utilizarla como un instrumento para la transformación consciente de la realidad, es el único criterio, para el materialismo dialéctico, capaz de determinar la validez de una concepción o teoría sobre la realidad”²⁷. Para esta postura la confirmación del realismo solo puede ser comprobada en una acción práctica de transformación de la realidad. Aquí, a diferencia de otras teorías, la comprobación o la significación de la realidad no depende de un efecto de sentido producido en los espectadores del arte (como pudo sostener Barthes), sino que depende de la búsqueda presente o futura de la transformación social por parte de la instancia receptora de la obra artística.

En función de lo que tratamos en los apartados anteriores podemos decir que, para Lukács, el realismo en el arte es la expresión de cómo es la “realidad develada”, es decir, de cómo es el orden del mundo sobre el que se asienta la cotidianeidad circundante que tenemos como “realidad” inmediata.

El realismo aquí no depende de una correspondencia o de una fidelidad documental o refractaria. De hecho, se separa mucho más radicalmente de las fuentes documentales o periodísticas como portadoras de realismo por estar demasiado próximas a la cotidianeidad. Este realismo depende de la construcción de una obra que involucre una ley general social (cotidianamente no evidente) dentro de su tema particular y sepa expresarla en sus personajes, situaciones y hechos de manera que represente la “verdadera” relación del hombre con sus condiciones externas y materiales de existencia. Esta acepción del realismo, pensada desde el marxismo para el arte en general, pero en especial para la literatura, está ligada a la representación de lo “típico” (lo que porta las características esenciales de la realidad social) y se opone a lo que en términos de Lukács es lo “mediocre” (la realidad

²⁶ LUKÁCS, G. *Problemas de realismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. p.11.

²⁷ QUESADA SOTO, A. *Arte y "realismo" en el pensamiento de Georg Lukacs*. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* Nº 49, Universidad de Costa Rica, 1981.

inmediata y cotidiana). El primer término nos lleva a pensar en la idea del “realismo” mientras que el segundo es la definición de lo que para Lukács es el “naturalismo”²⁸.

Aquí es donde vemos un punto de contacto, resuelto de distinta forma, entre Lukács y los teóricos que investigaron el realismo fotográfico (Kracauer, dentro de los que ya hemos mencionado). Para estos teóricos el realismo nace, independientemente de su complejidad general, de una característica propia de la materialidad del dispositivo técnico, una idea del reflejo físico de la luz. Esta es la capacidad de captura mecánica de imágenes. En este sentido también son defensores de una *teoría del reflejo*, aunque sea de distinta índole. Para los teóricos del realismo fotográfico la “realidad” es externa a la obra y es ingresada mediante un reflejo, producido por una propiedad del dispositivo de captura. Por otro lado, para Lukács, el reflejo es un fenómeno que sucede en un sentido antropológico, mucho menos material que para los demás autores. Sin embargo continúa requiriendo de una imagen externa y de una refracción para lograr construir el realismo en el arte, solo que esa refracción debe ser correctamente interpretada por el artista. En ningún caso el realismo es un efecto, una ilusión o una construcción enteramente discursiva ni proviene de otros sistemas de significación. Tiene una dependencia absoluta con una realidad exterior que le confiere su capacidad realista.

²⁸ Para Lukács “la dialéctica de la representación artística, que ofrece la esencia, lo universal y general, expresado en una imagen sensible, particular e individual, es la que hace que las grandes obras de arte produzcan un efecto aparentemente contradictorio: al mismo tiempo que dan la impresión de reproducir fielmente la realidad, crean también un “mundo propio”, distinto en su conformación del mundo de los hechos y realidades empíricas y cotidianas”. Si bien esto pareciera contradecir la teoría del reflejo lo que sucede es que “la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más profundo, más vivo y animado” del que posee un sujeto particular en base a sus experiencias individuales sobre la vida cotidiana. QUESADA SOTO, A. *Op. Cit.* p.92

2. EL REALISMO EN EL CINE

La historia sobre la discusión por el realismo en el cine comienza con su estabilización como medio de comunicación de masas, aproximadamente a fines de los años '20 y a lo largo de los '30²⁹. Primeramente se dieron debates hacia dentro del marxismo sobre el cine (Benjamin y Adorno) y algunos autores de esta corriente trataron el tema del realismo en el arte en general (Brecht y Lukács)³⁰. Luego, a lo largo del siglo XX, surgieron aproximaciones al cine desde otras perspectivas teóricas, sin embargo, estas dieron origen a un cuerpo teórico sobre el cine relativamente autónomo que no tuvo al marxismo como interlocutor.

La llegada del cine sonoro (a fines del 1927) dio pie para que durante las décadas siguientes se generaran discusiones en torno a la “esencia del cine” y, en concreto, “por las tensiones entre teóricos ‘formativos’, quienes consideraban que la especificidad artística del cine consistía en sus diferencias radicales respecto a la realidad, y los teóricos ‘realistas’, para quienes la especificidad artística del filme (y su razón de ser social) era la representación fiel de la vida cotidiana”³¹. Por otro lado también podemos hablar, dentro del estudio de la narración realista en el cine, de la diferenciación que Bordwell ya proponía para las artes anteriores entre miméticas y diegéticas.

2.1 LA “ESENCIA” CINEMATOGRAFICA

La dicotomía en este asunto se presenta entre los teóricos que fueron llamados “formalistas” enfrentados a los denominados “realistas”. A grandes rasgos los primeros teorizaban sobre el cine enfocándose en sus posibilidades artísticas y sus vinculaciones psicológicas con la mente humana. Los segundos, identificaban al cine como un medio cuya razón de ser se basaba en su origen fotográfico, es decir, en la captura de la luz, y más tarde del sonido. Esta comparación enfrentada es solo a modo expositivo ya que en general se sobredimensionan las diferencias entre ambas posturas y existieron varios matices entre los dos extremos.

²⁹COSTA, A. *Saber ver cine*. Barcelona, Paidós, 1992.

³⁰STAM, R. *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós, 2001.

³¹ Figuras destacables dentro de la corriente formativa eran Rudolf Arnheim y Bela Báláz, dentro de los “realistas” son destacables Cesare Zavattini, André Bazin y Siegfried Kracauer. STAM, R. *Op. Cit.*

2.1.1 TEORIAS FORMALISTAS

Los formalistas, provenientes principalmente de la psicología y la filosofía, pero también del marxismo, apostaban por un cine intervencionista de “lo real”, es decir, de aquello que pudiera ser capturado por la cámara. Su interés estaba puesto en el realizador-artista y expresaba una continuidad analítica con las formas tradicionales de arte al hablar de la filmación como la *materia prima del cine*³², como si se tratara de los colores de la pintura para pintar un cuadro. Para esta corriente los elementos del lenguaje cinematográfico deben encontrarse por encima de lo que se narra o se representa. Para los psicólogos alemanes Rudolf Arnheim y Hugo Münsterberg la naturaleza del dispositivo cinematográfico no era identificada con su inmediata capacidad de captura sino con las representaciones mentales que estas eran capaces de producir³³. En este sentido el montaje se convertía en el elemento estructurador de la esencia del cine. La realidad creada por el film debía ser una “realidad del artista”, distinta a la realidad circundante.

Dentro de los teóricos soviéticos defensores del formalismo encontramos a Eisenstein, Vertov y Pudovkin. Estos autores-directores, si bien adscriben a la mayoría de las ideas expresadas en el párrafo anterior, se centran especialmente en las capacidades del montaje para narrar una realidad en la mente de los espectadores distinta a la cotidiana. Aquí el montaje será un concepto central y no se reducirá exclusivamente a la yuxtaposición de planos, sino que se hablará de un “montaje interno” del cuadro para referirse a los diferentes registros de interpretación, entre el sonido y la imagen o entre los desplazamientos de los personajes y el encuadre. Si bien la producción teórica soviética no es homogénea, podemos decir que comparten la concepción de que el cine construye la narración desde en una forma relacional entre planos y no por su valor intrínseco³⁴. Es decir, se alejan del valor propiamente indicial del cine y de la autonomía del plano para privilegiar cualquier actividad interventora por parte del realizador.

³²DzigaVertov llamaba *cine-materiales* a los registros de la cámara que permanecían a disposición del montaje para ser dotados de nuevos sentidos. FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2008) *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*: portalcomunicacion.com.

³³STAM, R. *Op. Cit.*

³⁴FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2008) *Op. Cit.*

2.1.2 TEORIAS REALISTAS

Los teóricos realistas surgen en parte bajo el impacto del neorrealismo italiano y favorecieron la idea de un cine mimético y de revelación. En los años cuarenta, la Segunda Guerra Mundial desencadenó un nuevo interés por lo mimético³⁵. Durante la posguerra Italia se convirtió en el centro neurálgico de producción tanto de películas como de teoría sobre cine a través de numerosas publicaciones como *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Cinema Nuovo* y *Filmcritica*. El guionista, realizador y teórico Cesare Zavattini sostenía que la guerra y la liberación habían enseñado a los cineastas a redescubrir el valor de lo real. Opuesto a las ideas formalistas, en sus escritos reclamaba la aniquilación de la distancia entre el arte y la vida. No se centraba en la creación de historias realistas sino en convertir lo real en una historia. Su objetivo era un cine sin mediación aparente en donde los acontecimientos parecieran narrarse a si mismos. Como dijimos al principio, la división entre formalistas y realistas no es tan polarizada, por ejemplo la postura de Zavattini no es una extremadamente volcada hacia la autonomía de lo real sino que también incluía la visión autoral como fundamental en la realización cinematográfica³⁶.

Fuera de Italia, otros teóricos importantes dentro de la vertiente realista fueron Siegfried Kracauer y André Bazin. Para estos “el medio mecánico de reproducción fotográfica aseguraba la objetividad esencial del cine”³⁷. Robert Stam explica la concepción ontológica del cine de estos dos autores de la siguiente manera:

*Que el fotógrafo, a diferencia del pintor o el poeta, no pueda trabajar con la ausencia de un modelo, se suponía que garantizaba un nexo ontológico entre la representación fotográfica y lo que representa. Puesto que los procesos fotoquímicos implican un nexo indéxico entre el analogón fotográfico y su referente, la cinematografía aporta un impecable testigo de «las cosas tal y como son».*³⁸

Para estos autores, especialmente para Bazin, las propiedades esencialmente cinematográficas son aquellas que favorecen a la visión del espacio narrado. A diferencia de

³⁵STAM, R. *Op. Cit.*

³⁶ZAVATTINI, C. 'Some Ideas on the Cinema' on *Sight and Sound* 23:2 (October-December 1953). p.59

³⁷STAM, R. *Op. Cit.*

³⁸STAM, R. STAM, R. ET AL. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.

Eisenstein, para Bazin será la profundidad de campo el concepto principal por el cual el cine captaría la verdadera esencia de la realidad y del mundo. La profundidad de campo permite apreciar la escena como un testigo que se relaciona con la profundidad del espacio a través de la diferencia focal. Todo lo que apoye una mayor libertad del espectador para reconstruir aquella escena real será valorado. Por lo tanto, el montaje, por definición creador de ideas inexistentes en la individualidad de los planos³⁹, será visto como una interrupción de la narración realista. Podemos decir que esta idea de Bazin sobre el realismo, compartida por Kracauer, reconoce una dinámica del “traslado” de la realidad a través del dispositivo cinematográfico hasta llegar al espectador. Esta idea es solo posible de ser aplicada en el arte a partir de la fotografía ya que su propiedad indicial apoyaría la ininterrupción de la materia artística por parte de la actividad subjetiva humana. El tipo de realismo que exaltan Kracauer y Bazin es denominado por Bill Nichols como realismo empírico. Este tipo de realismo se basa en el “nexo indicativo entre imagen y referente” y corresponde a un naturalismo estilístico⁴⁰. Trata sobre la posibilidad de reconocer en la imagen un referente que estuvo frente a la cámara en algún momento.

2.2 MIMESIS Y DIÉGESIS EN EL CINE

Bordwell distingue la continuidad de ciertas teorías miméticas y diegéticas, traídas del arte, en el cine. A diferencia de la distinción entre formalistas y realistas, que evaluaban al cine en función de sus capacidades creativas y/o documentales, esta comparación está centrada en los modos de narrar que este posee. En varias ocasiones los mismos teóricos son citados ya que sus abordajes no se reducen a la dicotomía formalistas-realistas.

2.2.1 TEORÍAS MIMÉTICAS EN EL CINE

2.2.1.1 EL OBSERVADOR INVISIBLE

Bordwell menciona dos importantes teorías de corte mimético que a su vez son pioneras en el estudio de la narración cinematográfica. Por un lado encontramos la teoría del observador invisible. Varios autores, entre ellos Lev Kuleshov, Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim, hablaron del cine como un espectáculo visual. Pero la aplicación del mimetismo en el

³⁹EISENSTEIN, S. “Palabra e imagen” *El sentido del cine*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

⁴⁰NICHOLS, B. “La realidad del realismo y la ficción de la objetividad” *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997. p.224

cine va más allá de la adhesión a los principios básicos del mismo para las otras artes. Estos autores, y varios otros, crearon un ojo perspectivístico para el cine al que podemos llamar observador invisible⁴¹. La idea aparece en una monografía de Pudovkin del año 1926 en que se entiende a la cámara como la representación de “los ojos de un observador implícito”. Según esta idea la acción de la historia ocurriría como en un ámbito cotidiano y la cámara se pasearía como un personaje testigo al que no pudieran ver ni percibir los demás participantes de la acción. Las técnicas narrativas estarían orientadas exclusivamente a reproducir el efecto de una visión directa en el espectador, es decir, se buscaría la manera “psicológicamente correcta” de mostrar una escena. El montaje serviría para emular el ritmo y la excitación de un “espectador ideal” de la escena.

Esta teoría se utilizó inicialmente para valorar el montaje, tanto el de Hollywood como el soviético. En un principio esta noción sirvió para distinguir al cine de una visión distante e inerte como la del teatro⁴². Consideramos esta teoría, que en verdad es más una noción muy temprana de cómo pensar la narración en cine, como un punto de referencia de gran trascendencia en el pensamiento práctico y teórico sobre el realismo en el mismo. En muchos otros contextos encontraremos el eco de esta idea naturalista de la narración y, a su vez, casi todas las teorías diegéticas del cine implícitamente discutirán casi siempre con ella.

2.2.1.2 LA NARRACION COMO ESCENOGRAFÍA (EISENSTEIN)

Esta teoría de Eisenstein es tenida por Bordwell como “expresionista” en cuanto que observa la narración como un proceso en el que se manifiesta alguna cualidad esencialmente emocional de la historia. No debemos entender aquí “escenografía” solo en el sentido de “decorado” sino que debemos pensar en la construcción de la escena general y la dirección de actores, es más cercano a una noción de “clima” de la escena. Eisenstein trabajaba especialmente sobre los gestos de los actores y la expresividad e intensidad con la que estos podían transmitir visualmente la emoción. Se trata de una idea mimética en la que la actuación “realista” consistiría sólo en “allanar y enmudecer el movimiento expresivo”. Eisenstein defendía una expresividad máxima, incluso aunque pareciera marcadamente estilizada.

Luego la expresividad se convirtió en la base del concepto de “atracción”, término traído del teatro que señala a aquello que atrapa la percepción de la audiencia. Eisenstein

⁴¹BORDWELL, D. *Op. Cit.*

⁴²BORDWELL, D. *Op. Cit.*

sostenía que: “La atracción es una unidad de impacto espectacular, medida por su habilidad a la hora de administrar descargas perceptuales y emocionales⁴³. El montaje consistiría entonces en un “montaje de atracciones” que conducirían al espectador a una conclusión ideológicamente adecuada⁴⁴.

Podemos decir que esta teoría, algo distanciada del “realismo fotográfico” del que hablan otros autores, puede ser considerada de interés dentro de la historia del realismo en el cine ya que la cualidad realista que existe aquí sin duda está en el reenvío general del film hacia esa conclusión “ideológicamente adecuada”. Sin miedo a exhibir una fuerte estilización del film, Eisenstein está pensando en una narración que finalmente tenga una base socialmente realista y se exprese a través de la emoción⁴⁵.

2.2.2 TEORÍAS DIEGÉTICAS EN EL CINE

2.2.2.1 NARRACION FILMICA COMO METALENGUAJE

Una de las teorías diegéticas descritas por Bordwell como representativa es la de Colin MacCabe. Aquí el autor sostiene que la narrativa dominante en el cine de la época (escribe a mediados de 1970) es análoga a la novela realista del siglo XIX. La idea de metalenguaje aparece aquí sencillamente como aquello que rodea y ubica a un “lenguaje objeto” en el texto. Es decir, en el cine habría una verdad exterior a los propios personajes de la historia que rodearía todo lo contado en el film para presentárselo al espectador. Las palabras de los personajes siempre vienen estructuradas por un equivalente del metalenguaje novelístico que es la cámara. En palabras de MacCabe “la cámara nos muestra lo que pasa, nos dice la verdad sobre la que podemos sopesar los discursos”

Esta teoría es una entre varias otras que basan su interpretación de la narración audiovisual en la literaria. Los aspectos que podría haber tomado el autor para construir una analogía fílmico-literaria son muy diversos, pero en este caso Bordwell se dedica a criticar a MacCabe por basar su concepción del metalenguaje solo en marcas físicas (las comillas textuales) y expandir su razonamiento desde ese punto sin tener en cuenta la diversidad estilística que un texto puede albergar más allá de las marcas físicas.

⁴³EISENSTEIN, S. *El sentido del cine*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

⁴⁴BORDWELL, D. *Op. Cit.*

⁴⁵Debemos recordar varias teorías realistas basan los fundamentos de su realismo en la captura no intervenida de la cámara y en una mayor libertad del espectador por ejemplo con cuadros amplios. BAZIN, A. [1958] *Op. Cit.*

Leída en función de las implicancias realistas, esta teoría diegética interpretaría el lugar de la cámara como un elemento discursivo dedicado a contar una historia. Sostiene una menor “transparencia” en el proceso narrativo de lo que podrían haberle asignado al cine las teorías miméticas. Si nuestro objetivo fuera complejizar la narración cinematográfica, podemos rescatar de esta teoría la distinción de la cámara (metalenguaje) como el elemento jerarquizador y organizador de los demás elementos del film (lenguaje objeto) y su capacidad para “dirigir” idealmente a un hipotético espectador. Según Bordwell, son estos elementos estructuralistas los que convierten a la teoría de Mac Cabe en una típica aproximación diegética a la narración cinematográfica.

2.2.2.2 NARRACION FILMICA COMO ENUNCIACION

El segundo grupo de teorías diegéticas que menciona Bordwell son las que estudian a la narración fílmica como una enunciación. Este conjunto de teorías es tal vez el más abundante dentro de las teorías del cine, los estudios en comunicación y la semiótica. Debemos mencionarlos ya que aportarán a cualquier reflexión sobre el realismo algunos conceptos fundamentales en torno a la estructuración del film.

Una figura central y de mayor influencia dentro de estas teorías fue Émile Benveniste. Fueron sus categorías lingüísticas de la enunciación las que, de modos bastante ambiguos, se utilizaron para ser aplicadas al cine⁴⁶. La primera distinción se produce entre el “enunciado” y “la enunciación”. El primero es “una parte de un texto, una cadena de palabras, frases u oraciones unidas por principios de coherencia y percibidas como construyendo un todo”⁴⁷. La enunciación, por otra parte, es el proceso general que crea el enunciado, es el propio acto que incluye al hablante que hace funcionar el código lingüístico, al oyente o un compañero de diálogo y algunas referencias al mundo compartido. Luego, los lingüistas que empleaban el término de Benveniste comenzaron a utilizar el concepto de enunciación como las marcas que el hablante dejaba en el enunciado. Dentro de las formas que componían un enunciado se podía identificar a la “historia” como “la presentación de hechos observados en un determinado momento en el tiempo, sin intervención alguna del hablante a la hora de

⁴⁶BORDWELL, D. *Op. Cit.*

⁴⁷BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. París, Gallimard. Citado BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.

referirlos”⁴⁸, es el momento en que los hechos parecen contarse a si mismos. La forma alterna a la “historia” en el enunciado era la del “discurso”.

Los modos de traducción que se hicieron de estos conceptos intentando pensarlos para la narración cinematográfica fueron diversos. A criterio de Bordwell estos fueron notablemente taxativos. Christian Metz propone en “*Historia/Discurso*” que el cine como institución tiene una dimensión enunciativa en virtud de “las intenciones del cineasta y las influencias que este ejerce sobre el público”, sin embargo, el film tradicional se presenta como historia porque borra todas las marcas de la enunciación. Es decir, el film permite olvidar su condición de discurso para mostrar los hechos tal como si solo sucedieran frente al lente. Intentando construir un estudio sobre bases lingüísticas de la narración fílmica Metz sostiene que la tarea del analista es descubrir los elementos discursivos que el enunciado disfraza de “historia” y encontrar al “hablante” detrás de lo que parece no hablado.

Otra posición respecto al tema historia/discurso es la que produce Raymond Bellour. Para este autor la “historia” sucedería durante la narración solo cuando el film avanza. El “discurso” constituiría aquí todas las partes del film en que el lugar “productivo y vacío” del “sujeto-director” se hiciera manifiesto. Esto rara vez sucede adrede, sin embargo es tarea del analista reconstruir esa organización de los hechos, de los planos, de la luz, etc. para comprender la propuesta discursivo-enunciativa del film.

Si bien Bellour y Metz analizan films narrativos clásicos, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier tiende a analizar películas que hacen gala del “discurso”. La autora indica que elementos como el retraso en la aparición de un plano de referencia, el montaje discontinuo, la disyunción entre sonido e imagen, los primeros planos repentinos, y la manipulación del tiempo, convierten la escena en algo virtualmente imposible de describirse como “historia” directa.

Como dijimos antes, el estudio de esta rama de la narración cinematográfica es posiblemente el más transitado. No todo lo que trata es sobre el realismo específicamente, sin embargo, la aparición de las categorías historia/discurso hacen reflotar consigo el problema de la “transparencia”, del punto de vista y de la autonomía de la acción narrada que preocupaba

⁴⁸BENVENISTE, É. *Op. Cit.* París, Gallimard. Citado BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción.* Barcelona, Paidós, 1996.

igualmente a las teorías miméticas. Todos estos elementos serán centrales para cualquier estudio sobre el realismo en el cine.

2.3 EL EFECTO DE REALIDAD (o el valor de la catálisis)

Desde una perspectiva puramente semiológica, en 1968, Barthes analiza lo que para él constituye el “efecto de realidad”⁴⁹ producido en la narración. Su objetivo en el ensayo titulado *El efecto de realidad* consiste en rescatar las virtudes de las funciones catalíticas y del “relleno” en el relato para reinterpretarlos en función de la construcción del realismo⁵⁰.

Su análisis trata sobre la descripción (forma textual dedicada casi exclusivamente a la catálisis narrativa) y su modo de funcionamiento en la narración de la retórica antigua, enfrentando con su uso en la modernidad (especialmente con la novela realista). Para esto parte de una diferenciación producida por el uso antiguo y moderno del género. En el pasado, dice, la descripción “no está sometida a ningún realismo”, poco importa su verdad o su verosimilitud ya que solo cuentan las exigencias del género descriptivo. La verosimilitud que demanda el género es puramente discursiva, y no referencial. Es decir, en la retórica antigua, el género no demandaba de la descripción más que una función de “relleno”.

En cambio, en la narración moderna, la descripción persigue un doble imperativo: por un lado existe un “verosímil estético”, que responde a reglas culturales de la representación y a “imperativos realistas” (propios de la modernidad) a partir de los cuales “la exactitud del referente justifica la denotación o descripción”. Estamos hablando de una exigencia genérica doble: en primer lugar, la función estética que da el sentido como “pieza” a la descripción a la vez que la limita (para no extenderse ilimitadamente en el relato). Y, en segundo lugar, el seguimiento obligado del referente como “realidad” permite la objetividad del discurso realista: “al dar el referente como realidad, al fingir seguirlo de una manera esclavizada, la descripción realista evita dejarse arrastrar hacia una actividad fantasmagórica”⁵¹. Con fantasmagórica aquí se refiere a una descripción desvinculada de una denotación real. La

⁴⁹BARTHES, R. “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

⁵⁰En la “introducción al análisis funcional del relato” Barthes habría descartado por “insignificantes” a estas funciones del relato por ubicarse entre las funciones nucleares. Solo servirían para decrecer la tensión narrativa.

⁵¹BARTHES, R. [1968] “El efecto de realidad” en *Lo verosmil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

exigencia genérica aquí consiste en una adecuación de la narración a aquel exterior a ella, relativamente localizable al menos en forma verosímil, que puede ser considerado como “lo real”.

Lo que Barthes remarca es que en la retórica antigua la descripción cumplía un papel meramente estructural en el relato sin compromiso referencial. Su verosimilitud era general y dependía de lo opinable. Mientras tanto, en la modernidad, la descripción introducida en la narración tiene un doble compromiso: este es estético (estructural) y realista, es decir, ajena al sentido de la estructura y con un reenvío a un referente externo. Esto es lo que en la modernidad conforma el *efecto de realidad*: Un signo cuyo referente no es exclusivamente una función discursiva sino que reside fuera del signo.

El nacimiento de un nuevo tipo de verosímil en la modernidad es a lo que llamamos *realismo*. Dice Barthes que “entendemos por realista todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente”. Semióticamente estamos hablando de un “pacto” entre un *significante* y un *referente* en el que el *significado* es paradójicamente expulsado del esquema tripartito del signo. Lo que se logra aquí es una *ilusión referencial*. “Lo real”, al mismo momento en que parece ser denotado por los detalles concretos de la descripción, en verdad está siendo significado sin que se lo diga. Se está significando un objeto externo al signo que regresa al mismo como parte de su significado. Lo que se está significando es “lo real”. Dicho de otro modo, la misma carencia de significado, generada por la elección del referente, se convierte en el significante mismo del realismo, produciendo un *efecto de realidad*.

Estos postulados sobre la narración realista Barthes los realiza pensando en la literatura. Sin embargo, los mismos abordajes han sido utilizados para estudiar el cine, por lo tanto podemos decir que lo enunciado sobre la descripción, propia de las catálisis de la narración, perfectamente puede ser aplicado al cine para entender una forma de narrar “lo real”. Como podemos ver, la postura de Barthes, sin dejar de ser diegética, puede explicar la referencia a “lo real” sin tener que anteponer la naturaleza del dispositivo, en cambio, lo hace analizando la propiedad semiótica presente en cualquier signo capaz de significar “lo real” con solo referirlo acorde a ciertas exigencias genéricas.

Como hemos mencionado antes, podemos distinguir entre un realismo visual, de tipo retórico-enunciativo, con otro realismo que sea de la narración (el encadenamiento) de los hechos de la historia, de tipo temático-enunciativo. Los postulados de Barthes afectarían en mayor medida al segundo ya que la referencia a “lo real” sería realizada de forma más

orgánica en la generalidad del discurso y no tanto en sus fragmentos visuales aislados, que dependen más del isomorfismo visual.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE

3.1 LA MUERTE EN EL ARTE Y LA CULTURA

El recorrido que presentaremos en torno a la historia de la representación de la muerte, que es un tema naturalmente muy amplio y variado, fue acotado a algunas perspectivas que fueron aplicadas a su representación en la cultura en general y en el arte en particular. El objetivo de este apartado consiste en señalar algunos temas cristalizados y unos pocos marcos temáticos de referencia que, muchas veces sin llegar a poseer la solidez de un tema, habilitaron la articulación de distintos motivos sobre la idea de la muerte. El recorte, no tan arbitrario, ya que favorecerá la conexión con el neorrealismo, se limita a la historia de Occidente a partir de la Edad Media.

Según Phillippe Ariès, partiendo desde una perspectiva sociológica basada en los pueblos europeos, las más antiguas concepciones sobre la muerte cambiaron a partir de la Baja Edad Media, es decir, desde los siglos XI y XII. Los cambios, sutilmente y a medida que se acerca la modernidad, dan un sentido dramático y personal a la familiaridad tradicional del hombre con la muerte. La socialización de los hombres de aquellos tiempos llevaba concebir a la muerte en una concepción colectiva del destino. Esto es, la aceptación de un orden de la naturaleza. Se experimentaba en la muerte una de las grandes leyes de la especie y no se procuraba escapar de ella ni exaltarla⁵².

3.1.1 LA MUERTE COMO JUICIO FINAL

En el siglo XII cambia la escena. Aún domina la visión del Apocalipsis, sin embargo aparece progresivamente una nueva iconografía, inspirada en el evangelio de Mateo: la resurrección de los muertos, la separación de los justos y los condenados. Es decir, la escena del juicio. Ya en el siglo XIII la idea del juicio ha triunfado y ahora es el tribunal de justicia lo que aparece representado. Cristo aparece como la figura del juez, rodeado de los apóstoles como su corte. A través del arte aparece la idea del hombre según el “balance de su vida”.

⁵² ARIÈS, P. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona, Acantilado, 2000.

3.1.2 LA REPRESENTACIÓN DEL MORIBUNDO EN TIEMPO PRESENTE

Encontramos una nueva iconografía en las *ars morendi* de los siglos XV y XVI, ya no en torno al “más allá de la muerte”, sino en el tiempo presente del moribundo. Esta iconografía nos remite al modelo tradicional de la muerte en el lecho, donde el moribundo yace acostado, rodeado de familiares y amigos. Algo que no es percibido por ellos es la presencia de dos lados enfrentados en torno al lecho. Por un lado, la Trinidad, la Virgen y toda la corte celestial; por el otro, Satán y los demonios monstruosos. En el siglo XIII el enfrentamiento se producía en el final de los tiempos, a partir de ahora, en el siglo XV, sucederá en la habitación del moribundo. Philippe Ariès sostiene que podían darse aquí dos interpretaciones, pero que ya no recaerían en la idea del juicio. Por un lado la de la lucha cósmica entre el bien y el mal; por el otro la puesta a prueba del moribundo para probar su suerte y determinar cómo será su eternidad.

3.1.3 EL TRANSI⁵³

Al mismo momento en que aparecen las *ars morendi*, también lo hace la representación del *transi*. Entre el siglo XIV y el XVI se encuentran en la decoración parietal de iglesias y cementerios representaciones que retratan a los cadáveres en descomposición. Incluso en el este de Francia y Alemania occidental se puede encontrar sobre la tumba la escultura de una *transi* reemplazando al yacente. La interpretación de estas representaciones por parte de Ariès se suma a la de algunos historiadores como Tenenti, que reconocen en ese “horror de la muerte” el signo del amor a la vida. En este período el horror está reservado para los sucesos posibles durante la vida, como la enfermedad y la vejez, pero no en lo *post mortem*. La descomposición de los cadáveres son el signo de la muerte en el hombre, aquí reside el sentido profundo de lo macabro que lo hacen un fenómeno nuevo y original.

Finalmente podemos decir como conclusión que durante la segunda mitad de la Edad Media, del siglo XII al XV, se produjo un acercamiento entre tres categorías de representaciones mentales (que a su vez tienen su correlato en una dimensión discursiva y de

⁵³ La palabra *transi*, de difícil traducción, se refiere específicamente a las representaciones medievales del cadáver descompuesto. Procede del verbo *transir* en su acepción de «estar penetrado de una sensación que deja helado, que entumece»-LE ROBERT: Dictionnaire de la langue /ranr;aise, s.u. trad. nuestra-. En ese sentido, el participio *transi* equivale semánticamente al castellano «aterido», «paralizado», «entumecido»-acepciones éstas que ayudan a explicar el significado específico que adoptó el término en la imaginería medieval-, si bien, léxicamente, se corresponde con el castellano «transido»-con el que comparte etimología-, de sentido similar pero no idéntico. (N. de los T) en ARIÈS, P. *Op. Cit.*

nexos temáticos): la de la muerte, la del conocimiento de cada uno de su propia biografía y la del apego apasionado a las cosas y a los seres poseídos en vida. Según Ariès la muerte se convirtió en el lugar donde el hombre tomó, mejor que en ningún otro, conciencia de sí mismo⁵⁴.

3.2 ALGUNOS MARCOS TEMÁTICOS DE REFERENCIA

SOBRE LA MUERTE

3.2.1 LA MUERTE-NACIMIENTO

Según Edgar Morin existen ciertos abordajes de nivel macro, que nosotros consideraríamos de tipo temático, sobre la muerte. Entre ellos encontramos la *muerte-nacimiento* y la *muerte maternal*⁵⁵. La primera tematización es distinguible en gran parte del pensamiento y la literatura occidental así como también en sociedades desvinculadas de ella y/o aquellas que creen en la reencarnación. Existen concepciones de distinto tipo, tanto antropológicas, sociológicas, religiosas y filosóficas, que sostienen de alguna forma la idea del renacimiento a partir de la muerte. Morin cita a Feuerbach cuando este, vinculando a las generaciones ancianas y jóvenes, anuncia la asociación fundamental entre muerte y nacimiento:

*(...) Desciendo a la nada gracias a lo cual surgirá otro hombre. Oh vosotros, queridos niños: que entráis después de mí en el mundo de los vivos, sois como flores que crecen sobre las tumbas... (...) Oh queridos niños que nos seguís, vosotros seréis nuestro yo metamorfoseado. (...) Y los queridos niños se irritan viendo a los viejos aferrarse a la vida; (...) los queridos niños os ordenan que os marchéis*⁵⁶

Morin recuerda cómo Jung describía signos de renacimiento en sus estudios sobre personas que estaban próximas a la muerte. Sus relatos, decía, “incluso en la vida normal indican transformaciones de los estados psicológicos: cambio de residencia, viajes, etc.”⁵⁷ Aun

⁵⁴ ARIÈS, P. *Op. Cit.*

⁵⁵ MORIN, E. *El hombre y la muerte*. Barcelona, Editorial Kairós, 1994.

⁵⁶ MORIN, E. *Op. Cit.* p.119

⁵⁷ JUNG, C. *Ame et mort*. Citado en MORIN, E. *El hombre y la muerte*. Barcelona, Editorial Kairós, 1994.

llega a sospechar de la condensación muerte-nacimiento como un universal de la estructura mental, como una adquisición psicológica ancestral⁵⁸.

Finalmente Morin concluye su argumentación sobre la universalidad de la muerte-nacimiento de la siguiente manera:

En todo sistema causal, renacimiento, reencarnación, metempsicosis implican, con las participaciones cósmicas, la salvaguarda de la individualidad, que muere y renace a través de las metamorfosis naturales. Uno puede convertirse en niño, anciano, planta, animal, bueno, malo, y ser siempre el mismo. El muerto que renace es siempre él mismo, incluso en el caso de que sea también el ancestro primitivo (totemismo). Resucita siempre el mismo individuo y continúa, y continuará siempre y siempre renaciendo. La muerte-renacimiento, ley del cosmos, se convierte, cuando se la apropia el hombre, en inmortalidad.

En relación a la narración en el arte, esta idea de una individualidad que sobrevive y se traslada resulta sumamente útil a la hora de analizar las múltiples formas de representación de la inmortalidad. La misma idea de sacrificio, muy trabajada en la posguerra y con especial énfasis en el neorrealismo, también trae consigo una idea de inmortalidad ya que implica la capacidad de subsistencia del individuo en otro ser, y especialmente en un contexto nacionalista o regionalista, en otras instituciones como la patria o la nación.

3.2.2 LA MUERTE MATERNAL

Morin sostiene que las inmensas analogías maternas que envuelven al muerto se irán extendiendo y amplificando a medida que las sociedades se ubican bajo el amparo de una madre patria o en las proximidades del mar infinito. Estas ideas, basadas en un cierto origen psicológico del que Morin dará ejemplos basándose en relaciones típicas de niños con sus madres, formarán el núcleo de una nueva concepción. En el caso de nuestro tema de estudio, ubicado en un momento de restauración de Italia como idea de país en la posguerra, estas tematizaciones sobre la muerte cobrarán un sentido muy relevante.

La muerte refiere a la infancia, y todo lo que hace referencia a la infancia es infantil. Por lo tanto, podemos decir que todo lo que hace referencia a la muerte es lo más

⁵⁸ Para sostener esto Morin presenta como argumentos algunos registros psicoanalíticos realizados con niños.

universalmente infantil. Toda persona infantilizada por la muerte tiende a refugiarse en la madre.

En las concepciones arcaicas sobre la muerte, por el contrario, serán maternizadas la tierra y el mar, los elementos a los que regresa el muerto y donde se preparan los nacimientos. En relación a “la madre patria” Morin recordará las frases formuladas en los entierros de soldados: “Reposa en el seno de la madre tierra, de la madre patria”. La fuerza de atracción de la tierra natal se hace más y más insistente a medida que se acerca la muerte, “el anciano se resiste a abandonar sus horizontes cotidianos y el que emigró en su juventud siente la llamada de su tierra de origen”. La conclusión de Morin es que la tierra es maternizada en tanto que sede de la metamorfosis de muerte-nacimiento por un lado y en tanto tierra natal por otro. Añade que “en la escala filosófica, en las civilizaciones evolucionadas, es todo el universo terrestre el que podrá cargarse de la afectividad maternal”⁵⁹.

Desde la perspectiva de la historiografía y la antropología, hay muchas más prácticas y concepciones a contar sobre la muerte. Sin embargo, solo nos concentramos en los marcos temáticos de referencia que expresan el direccionamiento gradual desde la concepción de una muerte colectiva, cotidiana y aceptada (en la Baja Edad Media) hasta la muerte del siglo XX, que es individualizada y única, con una tendencia a la grandilocuencia retórica.

3.3 LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN EL CINE

3.3.1 LA MUERTE COMO TABÚ

Roberto Cueto, de un modo ensayístico, caracteriza a la representación de la muerte en el cine como una retórica del eufemismo⁶⁰. Basado en estudios sociológicos de Philippe Ariès sobre la muerte en la modernidad⁶¹, sus presunciones se basan en que la muerte constituye un tema-tabú en la cultura del siglo XX. Su condición de tabú ya existía en el teatro

⁵⁹ MORIN, E. *Op. Cit.*

⁶⁰ CUETO, R. “Ars moriendi: Breve historia de la representación de la muerte en el cine” en *Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005.

⁶¹ ARIÈS, P *The hour of our death*. Citado en CUETO, R. *Op Cit.*

y según el autor esto hace que, de manera quizás un tanto lineal, el cine herede la misma tradición. La muerte ha sido “exiliada a los rincones sombríos de nuestra cultura” y ha sido relegada al terreno de lo supersticioso. La interpretación que Cueto hace de la superstición sostiene que esta resuelve la representación de un elemento en conflicto presentándolo como externo o ajeno. Sin decirlo, su razonamiento se basa en el desplazamiento y condensación provenientes del psicoanálisis freudiano. De cualquier manera, lo que a Cueto le interesa enfatizar, es que la muerte aparece representada en el cine mediante dos tipos de estrategias de conversión racionalista frente al tabú: La primera consiste en la supresión mediante la elipsis; la segunda mediante la búsqueda de “otras formas” de representación, a estas formas las llama eufemismos. Es decir, “una atenuación de la expresión o la palabra que designa algo crudo, molesto o inoportuno”⁶². El eufemismo solo aparece cuando se debe sortear un tabú sin dejar de referirse al mismo.

Más allá de estas elusiones de la muerte, Cueto reconoce que, como heredero de la novela decimonónica, el cine de ficción utiliza a la muerte como origen, motor, o clausura del relato. Sin embargo hay una operación realizada por una entidad autoral por no mostrar, por interrumpir “una representación directa de las cosas”. Dice que incluso en el sistema de representación “transparente” del cine clásico se pone en evidencia una instancia narrativa que decide qué debe verse y qué no. Evadir el tabú requiere ingenio, pero además puede dar pie para proporcionar un “mayor lirismo” al film mediante figuras retóricas que operen sobre la rima interna y el contraste. En este punto sería legítimo preguntarle a Cueto si es primero la historia o su representación. Es decir, si la muerte debiera evaluarse igual si estuviera enmarcada en una propuesta formalista que si estuviera en una realista. Sin duda es un punto capital para tener en cuenta a la hora de hablar del realismo.

Si la elipsis opera afectando las estrategias narrativas, dice Cueto, el eufemismo recae sobre la representación, la “mímesis del mundo real delante de unas cámaras”. Este autor sostiene la idea de que el modelo clásico de Hollywood pivoteó sobre los ejes de la idealización y la estilización heredados del teatro. La representación de la muerte fue arrastrada por estos mismos caminos. Con idealización se refiere a ordenar el mundo y armonizar la vida mediante la sucesión coherente de causas y efectos. La muerte debía ser un elemento coherente dentro de esta idealización, debía tener un sitio propio. Con estilización se refiere al establecimiento de una estética particular que “gestione” la exhibición del tema de la muerte frente al público:

⁶² CUETO, R. *Op Cit.*

(...) el hombre ya había perdido el contacto directo con todo aquello que le recordaba su futura extinción y no quería/podía verlo en todo su horror y esplendor amplificado en una pantalla de varios metros de alto por ancho. Una cámara es tan buen medio para registrar la realidad como para construir mentiras. Cuanto más se perfecciona la técnica cinematográfica mayor es su capacidad de hacer creíble lo increíble y de conferir verosimilitud a lo idealizado. El cine descubrió que la muerte, además de ser horrible, también podía ser bella.

Como podemos corroborar en esta cita, la postura de Cueto es bastante similar a la de Kracauer en relación a la identificación de “lo real”⁶³: Tiene un lugar propio, que es fuera de la cámara; posee un basamento material, un orden del mundo, que puede ser capturado o no por la narración fílmica; y por último, tiende a presentar al cine en un lugar privilegiado con respecto a aquello “real” debido a su capacidad mecánica o icónico-indicial.

3.3.2 LA (ANTI) NATURALIDAD DE LA MUERTE EN EL RELATO FÍLMICO

Cueto recuerda que según el diccionario la “muerte natural” es aquella “que viene por enfermedad, no por lesión traumática”. La naturalidad viene aquí por lo previsible pero inevitable de este tipo de muerte. En cambio, la muerte “por lesión traumática” supone que haya habido un accidente o agresión. Tanto en la vida diaria como en la ficción las personas intentan darle una causa a las muertes, se niegan a ver su naturalidad y se tiende a depositar la falla o el hecho que lleva a la muerte en un factor antinatural. En la ficción, la naturalidad inmotivada de la muerte, es decir el azar o el *deus ex machina*, están considerados como recursos baratos y poco imaginativos, porque “delegan el control de la mente humana en la arbitrariedad de la naturaleza o el destino”.

Precisamente por esta razón uno de los aspectos predominantes en los relatos fílmicos sobre la muerte es, según Cueto, su *coherencia* con el universo diegético del que forma parte. Es decir, su presencia cumple alguna razón y puede ser causa o efecto de los otros ingredientes de la trama. Aquí vincula la coherencia, no solo con la justificación dentro de ese mundo, sino que también la vincula directamente con su coherencia genérica, es decir, su adecuación a exigencias del género en dónde la muerte suele tener una razón de ser⁶⁴. Lo que le interesa al autor es el efecto estético que cumplen estas muertes. Es decir que el

⁶³ KRACAUER, S. en *Op. Cit*

⁶⁴ Cueto menciona como ejemplos el género policíaco y terrorífico por un lado, buscando intriga y miedo; por otro lado menciona al melodrama como un género que busca en la el dolor y la emoción.

espectador se conmueva a través de la estilización de lo narrado y no se interese por una visión “cruda” del proceso de defunción. Para cada género hay un público capaz de disfrutar del espectáculo controlado de la muerte bajo distintos regímenes visuales.

Aproximándonos al neorrealismo italiano veremos cómo su estética pondrá en juego esta coherencia genérica de la que hemos hablado. Haciendo un reconocimiento consciente de la “naturalidad” del relato fílmico éste intentará modelizarla de acuerdo a sus propios valores.

4. EL NEORREALISMO ITALIANO

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

4.1.1 EL LUGAR DEL CINE EN LA ITALIA FASCISTA

El lugar que el fascismo reservó para el cine como institución social fue distinto al del nazismo o del stalinismo. La principal diferencia radica en que, en un principio, el régimen de Mussolini no demostró interés en controlar la industria fílmica, así como tampoco coartó la labor intelectual que se desarrolló en las revistas especializadas en el cine durante su dictadura⁶⁵.

En parte influido por el pésimo estado en que los estudios quedaron luego de la Primera Guerra Mundial (imposibilitando las grandes producciones fílmicas), Mussolini creó el *Istituto Nazionale LUCE* para realizar *newsreels*⁶⁶ y exhibirlos de manera obligatoria en todas las salas italianas a partir de 1926⁶⁷. Este gesto fue tal vez el más importante en lo que refiere al intento de “implantación ideológica” a través del cine por parte del fascismo en Italia.

En lo que refiere al cine previo al neorrealismo podemos decir que éste se gestó impulsado por factores externos e internos a la producción cinematográfica italiana. Ya desde los años anteriores a la Primera Guerra Mundial el cine italiano estaba en plena expansión y consolidación, así como otros cines europeos y el estadounidense. Este proceso se vio truncado por el período de la Gran Guerra, del que Italia saldría muy desfavorecida. En relación con el cine, los estudios quedaron en bancarrota y perdieron una enorme cantidad de la cuota de mercado previa a la guerra. Como consecuencia de todo esto, incapaces de competir con la creciente producción estadounidense que se hacía presente en el país, la solución que encontraron los estudios fue hacer *remakes* de aquellos primeros films del género péplum⁶⁸ de la década de 1910⁶⁹.

⁶⁵ CELLI, C. and COTTINO-JONES, M. *A New Guide to Italian Cinema*. New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁶⁶ Los newsreel eran cortmetrajes noticiarios proyectados en las salas de cine y ya se habían expandido por el mundo desde la época del mudo. En el caso de Italia estos newsreels estaban muy avocados a enaltecer la figura de líder de Mussolini.

⁶⁷ CELLI, C. and COTTINO-JONES *Op. Cit.*

⁶⁸ Péplum es un género fílmico que popularmente puede ser interpretado como cine histórico de aventuras. Las películas están ambientadas en la Antigüedad, fundamentalmente greco-romana. Los

Con la llegada del sonoro en 1930⁷⁰, y la posibilidad de competirle a Estados Unidos ofreciendo un producto en lengua nacional, comenzaron a aparecer los temas y estilos “verdaderamente” italianos, de los cuales hablaremos en el apartado siguiente. Acompañando este proceso, el interés del fascismo por el cine aumentó. Mussolini estaba especialmente interesado en lograr los medios para desarrollar un cine como el que se producía en la URSS y en enfatizar las similitudes producidas en las revoluciones de ambos países⁷¹. El régimen fundó el *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Roma para desarrollar la industria nacional⁷² y puso trabas al ingreso de películas estadounidenses. En 1937 se funda el complejo de estudios de Cinecittà y el *Centro* comienza a publicar la revista *Bianco e Nero*. Junto a otras varias publicaciones de revistas especializadas (como *Cinema*) las discusiones teóricas de la época llevan a la conclusión de que el cine debería retomar el rumbo realista asentándose en los preceptos del realismo del siglo XIX. Como dijimos antes, todo esto fue posible ya que la política para con el arte cinematográfico del fascismo fue distinta a la de otras dictaduras. Algunos de los críticos de izquierda más trascendentes de la época, como Luigi Chiarini, Cèsare Zavattini, Umberto Barbaro y Francesco Pasinetti, pudieron continuar con sus discusiones sobre teoría fílmica en publicaciones como *Bianco e Nero*⁷³ sin ser intervenidos, un hecho bastante inusual en el contexto de una dictadura totalitaria.

A lo largo de los '30 Italia recuperaría poco a poco su cuota de mercado nacional y pasaría de contar historias patrióticas y épicas a films más interesados en la realidad italiana presente. La tendencia nos llevaría a pensar que Mussolini habría sacado un gran provecho político del desarrollo industrial del cine. Sin embargo, las demandas del régimen sobre los realizadores no igualaron a las los gobiernos nazis o soviéticos. A grandes rasgos, más allá de algunos pocos films de propaganda⁷⁴, el régimen solo alentaba a los creadores italianos a

primeros films italianos de 1910, enmarcados en este género, solían tratar sobre historias épicas y de aventuras de hombres fuertes y bondadosos luchaban por el desprotegido por medio de su fuerza sobrehumana (Hércules, Sansón, etc.)

⁶⁹ CELLI, C. and COTTINO-JONES *Op. Cit.*

⁷⁰ El primer film italiano fue *La canzone dell'amore* (Genaro Righelli, 1930), adaptación de *In Silenzio* de Luigi Pirandello

⁷¹ GAROFALO, P. “Seeing Red: The Soviet Influence on Italian Cinema in the thirties” en *Re-viewing Fascism*

⁷² Allí estudiaron los futuros realizadores neorrealistas Germi, De Santis, Zampa, Rossellini y Antonioni

⁷³ CELLI, C. and COTTINO-JONES *Op. Cit.*

⁷⁴ *Camicia nera* (Forzano, 1933), *Villafranca* (Forzano, 1933) y *Campo di maggio* (Forzano, 1935)

retratar al país bajo una luz positiva y favorable⁷⁵, sin incurrir a un control férreo de los temas a tratar⁷⁶.

4.1.2 BLASETTI, CAMERINI Y LOS TELÉFONOS BLANCOS

Simplificando el panorama del cine previo a la Segunda Guerra, podemos pensar como representativos del período a dos realizadores de la época. Uno de ellos es Alessandro Blasetti. Este director, se dedicó a realizar dos tipos de films: primeramente, hasta la mitad de la década del '30, rodó films sobre la exaltación de la nobleza de la raza italiana y otros films apologéticos sobre la revolución fascista⁷⁷. En un segundo período combinó dramas históricos y épicos junto con dramas contemporáneos y comedias⁷⁸. El papel que algunos de estos films desempeñaron para la historia de la representación del fascismo y el posicionamiento ideológico de Blasetti como director es aún muy debatido y mantienen abierta una discusión acerca del compromiso o de la “resistencia pasiva” de Blasetti con el régimen fascista.

Luego de Blasetti, el otro gran referente de la década del '30 en el cine italiano fue Mario Camerini, a quién mencionamos aquí por ser referente del género de los *teléfonos blancos*. Este género, dominante entre los últimos años del treinta, recibía su nombre por los elegantes teléfonos que eran parte de la decoración de escenarios suntuosos en los que se ambientaban películas con elementos de comedia ligera, elementos de farsa y equívocos amorosos. Se considera a este tipo de cine una forma de escapismo fomentada por el régimen para desviar la atención del clima de guerra inminente en la región.

4.1.3 LA “RESISTENCIA PASIVA”

La llamada «resistencia pasiva» al fascismo de cineastas como Mario Soldati, Ferdinando Poggioli, Renato Castellani, Alberto Lattuada o Luigi Chiarini se hace notar, en un primer momento, con la realización de adaptaciones literarias y otro tipo de trabajos que niegan el presente y se refugian en argumentos intemporales. En un segundo momento, surgen obras que, aún vigente el fascismo, enuncian la inminencia del neorrealismo. Como dijimos antes, *Quattro passi fra le nuvole* (1942) de Blasetti (que, por las críticas que deja entrever, pone muy en duda su lealtad al régimen), *Sissignora* (1941) de Ferdinando Poggioli, /

⁷⁵ CELLI, C. and COTTINO-JONES *Op. Cit.*

⁷⁶ Lejos de defender la política cultural del fascismo lo que queremos remarcar es que el tipo de censura es la que podemos denominar ideológica.

⁷⁷ *Sole* (Blasetti, 1929), *Terra madre* (Blasetti, 1931), *Vecchia guardia* (Blasetti, 1934), *1860 I Mille di Garibaldi* (Blasetti, 1934)

⁷⁸ *La corona di ferro* (Blasetti, 1941), *Quattro passi fra le nuvole*(Blasetti, 1942)

bambini ci guardano (1944) de Vittorio de Sica y, sobre todo, la película considerada como el primer antecedente de la estética neorrealista: *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti⁷⁹.

4.1.4 LA POSGUERRA

Luego de nacido el neorrealismo, el cuál caracterizaremos más adelante, la Italia de posguerra tiene que reconstruir la industria cinematográfica diezmada luego de haber sido en 1942 el país que más películas realizó en Europa. Se debía buscar un hueco frente a la producción estadounidense, sobre la que el público tenía preferencias debido a la prohibición que hubo en los últimos años del fascismo.

En esa reconstrucción colaboran películas de género, como el cine regionalista de carácter folclórico, las películas sobre óperas y el cine de aventuras y las comedias, mucho más rentables en taquilla. La legislación cinematográfica de Giulio Andreotti (1949) establece una censura encubierta mediante el control gubernamental del permiso de exhibición y pone trabas a las obras neorrealistas que dan mala imagen de Italia en el extranjero; por el contrario, propicia un cine comercial que llega a alcanzar un centenar y medio de largometrajes anuales. De este modo hace del cine italiano de esta época la industria más próspera tras la estadounidense⁸⁰. Sin embargo, los films más premiados en el resto de los festivales europeos y más recordados por la crítica de la década italiana del '40 han sido indudablemente los neorrealistas.

⁷⁹ SÁNCHEZ NORIEGA J.L. *Historia del Cine: Teoría, historia y géneros cinematográficos*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

⁸⁰ SÁNCHEZ NORIEGA J.L. *Op. Cit.*

4.2 DEFINICIONES SOBRE EL NEORREALISMO

4.2.1 DEFINICIONES CONCENSUADAS

Es de conocimiento común la historia del surgimiento del neorrealismo, incluso se podría realizar un trabajo completo de investigación sobre los modos en que esta historia se narró como una leyenda.

Lo que inmediatamente sucedió con la caída del fascismo y la finalización de la guerra fue la denuncia, a través del cine, de todos los males que el régimen había implicado para Italia. Casi todos los realizadores que luego se convertirían en neorrealistas ya habían rodado en el país. Pero desde 1945, una actitud que caracterizó al movimiento fue el hecho de comenzar a mostrar en sus films aquello que el fascismo había tratado de ocultar. A partir de entonces, este tipo de films denominados neorrealistas⁸¹, intentarían mostrar al “hombre de la calle” en su contexto habitual, buscarían contar la vida del pueblo italiano que padeció la guerra.

Una figura clave para el movimiento, dentro de la crítica y de los realizadores, fue el guionista Cesare Zavattini. Si hubiera que decir que el neorrealismo tuvo un manifiesto, este estuvo expresado en las ideas promulgadas por Zavattini en los años anteriores a los primeros films neorrealistas. En sus escritos reclamaba la aniquilación de la distancia entre el arte y la vida. Su propuesta no era hacer historias con semejanzas a la realidad sino convertir la realidad en una historia. El objetivo era un cine sin mediación aparente en donde los hechos parecieran narrarse a sí mismos⁸². No casualmente las principales teorías realistas nacidas del neorrealismo pecan de un excesivo reconocimiento de transparencia narrativa en estos films. Zavattini también reclamaba para el cine una democratización de los temas que debían ser contados en el contexto inmediato a la posguerra y consideraba que nada era demasiado banal para ingresar en él. El hecho de que la miseria y la pobreza se hayan convertido algunos de los temas más recurrentes del neorrealismo tiene su origen en estos postulados de Zavattini. La fórmula para este autor consistía en que “describir a la pobreza es protestar contra ella”⁸³. Se puede decir que la estética neorrealista encuentra su razón de ser expresada

⁸¹ MASI, S. Enciclopedia del Cinema *Serandrei, Mario* ([http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_(Enciclopedia-del-Cinema))) (2004)

⁸² STAM, R. *Op. Cit.*

⁸³ BRUNETTA, G.P. *Storia dell cinema italiano: Il cinema del regime 1929 – 1945*. Roma, Editori Riuniti, 2001.

en estas intenciones políticas y documentales. Cabe agregar que el posicionamiento político de prácticamente ninguno de sus realizadores fue de tipo partidario, sino que se centraba en un regionalismo (más que nacionalismo) orientado al pueblo y a la resistencia partisana.

4.2.2 PROBLEMAS CLASIFICATORIOS

Si bien en los apartados previos resumimos cuál fue el contexto en el que surgió el neorrealismo y en el párrafo anterior señalamos cuál fue su ideal impulsor, al pasar a explicar sus características concretas sobre los films encontraremos una serie de dificultades.

Algo que resulta ineludible al estudiar el neorrealismo es la inexistencia de tesis minimalistas acerca de su influencia en la Historia del Cine. En cualquier interpretación sobre su trascendencia, el vuelco de este movimiento cinematográfico hacia “lo real” en el cine de mediados del siglo XX es hoy prácticamente incuestionable por casi cualquier perspectiva teórica. La enunciación de estas líneas podría parecer un tanto absolutista, sin embargo no lo es teniendo en cuenta los incontables matices efectuados y el replanteo de las condiciones que un film debía reunir para pertenecer al movimiento. De lo que no hay duda en el campo académico y de la crítica es que el “neorrealismo” fue perdurable e influyente a gran escala.

La mayoría de los abordajes coinciden en que el neorrealismo tiene sus raíces en la comedia burguesa, entrada en crisis, de los últimos años del fascismo; en la literatura norteamericana de la “generación perdida” y en el cine del realismo poético francés. Sin embargo, con las características que mencionaremos podrá entenderse por qué también se disputa la asociación con otros cines, como el soviético de los años '20.

En pos de brindar una lectura lo más consensuada posible debemos describir los rasgos del movimiento neorrealista en el modo simplificado en que lo hacen las enciclopedias de Historia del Cine, destinadas a construir una caracterización breve y general sobre el asunto:

A) Un modo de producción austero, en condiciones precarias; B) rodaje en exteriores, en barrios populares; C) cine comprometido socialmente en la mirada hacia la realidad; D) actores poco conocidos y no profesionales; rechazo de cualquier estrellato; E) atención prioritaria a los temas de trabajo, modos de vida, situaciones cotidianas; F) cualquiera que sea el género de las películas, hay

*un talante de crónica, de documento de la situación social del momento; y G) combinación de drama y hasta tragedia con elementos humorísticos.*⁸⁴

Tal como recuerda el propio autor de esta lista de características, estas no pueden ser sobredimensionadas, e incluso menos, mitificadas, ya que muchas de las películas “más neorrealistas” fueron filmadas en un estudio, con actores profesionales o las estructuras dramáticas tienen más peso que el trasfondo documental.

Finalmente, en esta aproximación con intenciones de ser abarcativa y consensuada, debemos quedarnos con que el neorrealismo es, tal como dice Zavattini, una postura del hacer cinematográfico frente a “lo real”. Y esto no es en cualquier parte del mundo, sino que es una necesidad propia de la posguerra en Italia, por lo tanto, la “italianidad” es un segundo aspecto a tener en cuenta para singularizar en buena medida al movimiento. Es decir, es el fenómeno nacional el que habilita la creación de la estética neorrealista y no una fórmula importada y relocalizada.

Dicho de este modo, y en vistas a nuestro abordaje de tipo semiótico, el término con más posibilidades de asir al neorrealismo en este sentido es el de “estilo regional”, siguiendo la definición de estilo de Oscar Steimberg⁸⁵. El neorrealismo funciona como un modo de hacer con pautas de previsibilidad relativamente flexibles e inconstantes; no se restringe a un campo social único de desempeño, como es sabido existió la literatura neorrealista; posee fenómenos metadiscursivos que no le son contemporáneos, los primeros textos en reconocimiento del neorrealismo como un estilo son los de Bazin y surgen con aproximadamente tres años de demora, y no gozan en un primer momento de un consenso generalizado⁸⁶.

⁸⁴ Así señala Sánchez Noriega los rasgos comunes de los films “más señaladamente neorrealistas”.

SÁNCHEZ NORIEGA J.L. *Op. Cit.*

⁸⁵ STEIMBERG, O. [1993] “Proposiciones sobre el género” en *Semióticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

⁸⁶ Cabe agregar que Bazin nunca llega a brindar un planteamiento temático, retórico y enunciativo acabado y estable del estilo neorrealista (principalmente por la notable diversidad de estilos autorales del movimiento) y su teoría sobre el movimiento sufre modificaciones a medida que se complejiza el panorama de las producciones.

4.2.3 PRINCIPALES DISCUSIONES

Desde su nacimiento el neorrealismo suscitó numerosas discusiones puntualizadas en torno a elementos de su narración. Estas pudieron darse por los espacios en los que sucedían sus historias, por los estilos autorales operantes, por el papel de los actores profesionales, de los estudios, etc. Sin embargo creemos que para este trabajo, y para su condición general de movimiento volcado hacia la “realidad”, la discusión por su condición realista es la más importante a destacar.

El debate en el que podemos analizar este enfrentamiento es en el que se produjo entre André Bazin y Guido Aristarco en torno al “realismo” del neorrealismo. Por un lado el realismo que defendía Bazin estaba anclado en una función intrínseca de la cámara, esta es, la capacidad de captura mecánica como garantía de una objetividad esencial del cine⁸⁷. Esta objetividad realista se traducía, forzada por su naturaleza, en una ética de la producción neorrealista que la haría democrática e igualitaria. El cine haría que las condiciones sociales del pueblo (no representado en su cotidianeidad hasta el momento) se hicieran de conocimiento público y se comprendiera su situación presente. Sin embargo, para Bazin, el tipo de contenido social que el cine magnifique no determina el grado de realismo que una estética cinematográfica pueda alcanzar. Aunque suene difícil de procesar para quien piense que la transparencia enunciativa es inexistente en estado puro, Bazin creía que los planos secuencia amplios y “generosos” de la cámara permitirían al cine generar algo similar a un “traslado” de las apariencias fenoménicas hacia el espectador. El realismo radicaría en la no-orientación del espectador a través de la acción con cortes e interrupciones (montaje). En cierto sentido, las nociones que utiliza Zavattini para caracterizar al realismo son similares Sin embargo, ambos cada tanto utilizan el término “realismo” para referir al “correcto” o “adecuado” retrato que un autor hace de la realidad desde una “mirada”, olvidando así la objetividad antes definida del dispositivo técnico. Es decir que en ambos autores la perfecta significación de la primera acepción del realismo termina haciéndose vaga con el uso reiterado de la segunda acepción, que introduce de lleno la subjetividad autoral en el proceso de la construcción del realismo.

Por otro lado, Aristarco, quién ya le replicaba a Zavattini una noción demasiado simplista del “registro de la vida diaria”, se oponía a la visión de Bazin basándose en ciertos preceptos propios de su teoría materialista. La obra de Aristarco está influida por la obra del ya

⁸⁷ STAM, R. *Op. Cit.*

mencionado teórico marxista Georg Lukács y en cierta medida en la de Antonio Gramsci. El realismo que este autor defendía era denominado “realismo crítico” y sostenía su relación con “lo real” sin centrarse en una operación mecánico-lumínica sino que buscaba sus rastros en la revelación de causas dinámicas del cambio social mediante situaciones y figuras ejemplares⁸⁸. Es decir que, el realismo del neorealismo, bajo esta clave interpretativa, estaría develando, gracias al artista más que al dispositivo técnico, las reglas que rigen la configuración de las vidas de los “hombres comunes” italianos. Busca la detección de una “*realità seconda*” que tiende a ocultarse en lo cotidiano y lo banal⁸⁹.

La distinción que hace Aristarco está basada en la ya mencionada diferencia entre lo “típico”⁹⁰ y lo “mediocre” de Lukács. O lo que es equivalente, entre el “realismo” y el “naturalismo”. Los films auténticamente neorrealista para Aristarco serán aquellos que muestren lo típico de la sociedad. Reservará el término “naturalista” para aquellos films que basen su relación con “lo real” a partir de la reproducción inalterada (y por lo tanto no-interpretada) de los fenómenos cotidianos.

No casualmente la obra emblemática del neorealismo para Aristarco es *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti. Este film, que “experimenta” con una familia de pescadores sicilianos para “poner a prueba” las reglas sociales que operan sobre sus vidas, no tiene como principal intención atrapar esas “apariciones fenoménicas” que describía Bazin. Más bien al contrario, valiéndose de ciertos personajes identificables dentro del “mundo real” (de hecho, con los propios pescadores como actores) Visconti muestra, con un manual marxista de por medio, cómo es “el orden de las cosas” para ese pueblo italiano sureño. Tal vez haya muchos elementos realistas parciales, pero en su generalidad el film no posee el realismo que suele destacar Bazin en los films. De hecho, Bazin mismo caracteriza a *La terra trema* (1948) como una mixtura de dos polos de la técnica realista. Por un lado “alcanza la realidad en el objetivo” y por otro lado lo hace en “las estructuras de su representación”⁹¹. Vale recordar aquí que es la primera acepción la que Bazin suele postular como la clave absoluta del poder ontológico del cine⁹².

⁸⁸ STAM, R. *Op. Cit.*

⁸⁹ TRECCA, M. Enciclopedia del Cinema *Aristarco, Guido* ([http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_(Enciclopedia-del-Cinema))) (2003)

⁹⁰ No remite necesariamente a lo estereotipado.

⁹¹ BAZIN, A. [1958] <<La Terra Trema>> en *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp S.A., 2008.

⁹² STAM, R. *Op. Cit.*

En fin, una de las discusiones más importantes en torno al neorrealismo recae sobre su condición realista, y como muestra de que no es menor, esto lleva a que se terminen extrayendo conclusiones diversas acerca de la “esencia” del cine. El enfrentamiento queda resumido en el choque de una interpretación realista del cine contra otra de tipo naturalista.

4.2.4 LA IMAGEN-TIEMPO: UNA TESIS MAXIMALISTA SOBRE EL NEORREALISMO

Dentro de las múltiples teorías que abordan el neorrealismo existen algunas que remarcan el papel de este movimiento como radicalmente revolucionario para la evolución del cine.

Una de las teorías más influyentes en torno la trascendencia del neorrealismo es la de Gilles Deleuze. Este autor ubica al neorrealismo en el medio del pasaje de un régimen audiovisual de la “imagen-movimiento” a otro que llama de la “imagen-tiempo”. A su vez esto implicaría el pasaje del cine clásico al cine moderno.

La imagen-movimiento consistía en un régimen audiovisual que se organiza según una lógica de encadenamientos naturales entre las percepciones y acciones. Es el tipo de imagen que se encuentra en la base del cine clásico. Las situaciones que se producen aquí son “sensorio-motrices”. Con este término Deleuze se refiere a un ambiente fílmico que impregna al personaje al punto de obligarlo a realizar una acción. Existía una orquestación de la narración para producir este ambiente “reactivo” y se demandaba una fuerte estructuración del comportamiento del actor. De hecho la institucionalización de estos preceptos la vemos en el las reglas del Actors Studio:

Desde un principio, las reglas del Actors Studio no rigen sólo la interpretación del actor sino también la concepción y desenvolvimiento del film, sus encuadres, su guión técnico, su montaje. Se ha de concluir de lo uno a lo otro de la interpretación del actor realista a la índole realista del film, y a la inversa.⁹³

Las situaciones son sensorio-motrices al igual que los nexos entre ellas. Podemos ver en este tipo de forma audiovisual un encadenamiento entre acción y acción que se encuentra siempre motivado y construido para generar la sucesión de los hechos y sus consecuencias. Según David Oubiña, Deleuze apoya todo el pasaje del cine clásico al moderno en el

⁹³ DELEUZE, G [1983]. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 2005.

reemplazo de este tipo de nexos (sensorio-motrices) por otro modo de encadenamiento que son las situaciones ópticas puras, que aparecen con el neorrealismo⁹⁴.

Deleuze comienza su libro *Estudios de Cine 2 – La imagen-tiempo* citando la postura baziniana a la que adscribirá para interpretar al neorrealismo y su influencia sobre el nuevo régimen audiovisual:

*Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes.*⁹⁵

Con esto Deleuze introduce en su reflexión el concepto de las situaciones ópticas y sonoras puras. Este cambio, de sensorio –motriz a situaciones ópticas y sonoras, que afectaría al estilo de toda la cinematografía considerada “moderna”, nace con el neorrealismo. Finalmente Deleuze vuelve a recordar aquel realismo que Bazin encontraba en las películas italianas:

*La situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo sino ante todo óptica y sonora, cargada por los sentidos antes de que se forme en ella la acción y ella utiliza o afronta sus elementos. En este neorrealismo, todo sigue siendo real (en estudios o en exteriores), pero lo que se establece entre la realidad del medio y la de la acción ya no es un prolongamiento motor sino más bien una relación onírica, por mediación de los órganos de unos sentidos que se han emancipado.' Se diría que la acción, más que completar la situación o condensarla, flota sobre ella.*⁹⁶

La relevancia de las situaciones ópticas y sonoras radica en aquella búsqueda del neorrealismo que mencionaba Bazin en pos de liberar al espectador para encontrarse con "lo real" capturado por la cámara. Que el plano secuencia ininterrumpido y con un recorte temporal de apariencia arbitraria sean una propiedad dominante en el neorrealismo implica que la imagen-tiempo (un tipo de imagen fenoménica desplegada sobre el tiempo) reemplace

⁹⁴ OUBIÑA, D. “Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina” en revista *AdVersuS* N°11, Iris, Roma-Buenos Aires, 2014.

⁹⁵ DELEUZE, G [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2005.

⁹⁶ DELEUZE, G [1985]. *Op. Cit.*

a la imagen-movimiento (la imagen supeditada a la acción y la continuidad impuesta). David Oubiña, a propósito de este asunto, recuerda las palabras de Rancière: "Lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío"⁹⁷

⁹⁷ RANCIÈRE, J. "¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine" en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.

5. MARCO TEORICO

Para estudiar la escenificación de la muerte en la mencionada trilogía de Rossellini haremos uso de un marco teórico de matriz semiótica. La base epistemológica sobre del funcionamiento del sentido en la sociedad la tomamos de esta misma disciplina.

Para definir nuestro posicionamiento teórico debemos en primer lugar resumir la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón. Sus presupuestos epistemológicos, tomados en gran parte de la semiótica de Peirce y en menor medida de la semiología de Saussure, darán a entender la perspectiva epistemológica desde la que partimos. Esta teoría nos servirá para englobar y habilitar todo lo que postularemos a partir del análisis de las escenas seleccionadas en el corpus. Además sus componentes metodológicos nos servirán, cruzados con otros conceptos descriptores, para relevar las características concordantes y contrastantes de nuestro objeto de estudio con su contexto.

A su vez, complementando este abordaje, haremos uso de la teoría sobre los géneros y estilos de Oscar Steimberg. Esta entrada analítica, de índole sociosemiótica, nos permitirá marcar los límites de nuestro trabajo moviéndonos en base a las previsibilidades habilitadas por los géneros en el momento inicial e inmediatamente posterior de circulación de los films.

Dentro del análisis discursivo de los géneros señalaremos marcas de distinto origen que agruparemos en temáticas, retóricas y enunciativas. Estos tres tipos descriptores serán tomados de los autores citados en el siguiente apartado y servirán principalmente para establecer la comparación entre los elementos discursivos genéricos de referencia con nuestro objeto de estudio.

En una segunda instancia vinculada a la anterior, para reflexionar acerca del realismo, re trabajaremos lo precisado en la primera parte desde la noción de *efecto de realidad* de Roland Barthes, ya citado en el estado del arte. Aquí, partiendo de las caracterizaciones realizadas en la primera parte, intentaremos detectar cuáles son los elementos de verosimilitud que influyeron para lograr un *efecto de realidad* en la trilogía neorrealista analizada.

5.1 TEORÍA DE LOS DISCURSOS SOCIALES

La teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón consiste en un abordaje interdiscursivo de los procesos de significación sucedidos en la dimensión comunicativa de lo social (dimensión discursiva). Estos procesos son estudiados a partir del análisis de la circulación de productos significantes (discursos) vistos en función de sus operaciones de lenguaje sobre una materia significativa.

Para operativizar este abordaje, Verón se vale de la noción de *semiosis* de Peirce para establecer, montado en un eje histórico-social, una red semiótica⁹⁸. Esta red vincula discursos (o conjunto de ellos) con unas determinadas condiciones productivas (a las que interpreta) y unas determinadas condiciones de reconocimiento (a la que aportan condiciones de generación para discursos futuros). La pretensión de Verón es estudiar las operaciones sociales de significación que construyen lo real-social accediendo solo a la dimensión discursiva de los fenómenos sociales a partir de una metodología empírica. Hay que agregar que Verón parte de la idea de que toda producción de sentido es necesariamente social, nacida de condiciones sociales determinadas. Por lo tanto, al no existir un fenómeno social sin dimensión discursiva, ningún acto de construcción del sentido escapa a un abordaje de este tipo. Esto no equivale a reducir todo fenómeno social a un origen discursivo, sino que se recorta solo esa propiedad para estudiarlo teniendo en cuenta que todo fenómeno social es abordable desde una condición de discurso.

De esta forma proponemos analizar las acciones sobre la materia significativa de los films entendidos como una producción de sentido social (en al menos una de sus dimensiones) y con condiciones de generación y reconocimiento localizables socialmente.

Como dijimos antes, entendemos que, toda producción de sentido social tiene un obligado correlato discursivo. El concepto de *discurso* permite materializar los procesos de asignación de sentido a la materia significativa que construirá lo real-social. Verón sostiene que toda producción de sentido tiene una manifestación material⁹⁹. Es a partir de esta afirmación que consideramos a cualquier film como una manifestación material y social del sentido, lo que habilita su indagación empírica. Un *discurso* es, en otras palabras, un recorte analítico que

⁹⁸ VERÓN, E. "El sentido como producción discursiva" *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa, 1987. p.124

⁹⁹ VERÓN, E. "El sentido como producción discursiva" *La semiosis social*. P.126

da cuenta de una configuración espacio-temporal del sentido¹⁰⁰. Es a partir de esta materialidad de los productos que descartamos la aproximación basada en un modelo subjetivista del actor, es decir, lo que sería en este caso el análisis de la interpretación de los sujetos concretos y contemporáneos al neorrealismo de los '40.

La propuesta metodológica de Verón evalúa un discurso (o un conjunto de ellos) a partir de sus propiedades comunes y diferenciadoras a lo largo de la red semiótica de discursos. De esta forma es que se parte desde el *discurso de análisis* hacia sus *condiciones de producción* y de *reconocimiento*. Las propiedades caracterizadoras del discurso analizado, que señalarán *operaciones* de asignación de sentido en la materia significativa del mismo Verón las llama *marcas*. Estas propiedades, hallables sobre la superficie material del discurso, se convierten en *huellas* al detectarse su relación con otras detectables en las condiciones productivas o de reconocimiento¹⁰¹. Estas *huellas* podrán expresar una continuidad o ruptura del discurso respecto a sus condiciones productivas. Las diferencias entre las *huellas* halladas en las condiciones de producción y de reconocimiento son la prueba de la existencia de la *circulación* del sentido social y del grado de diversificación que este puede adquirir.

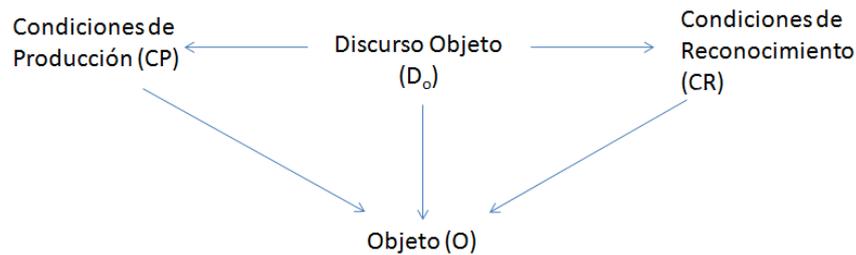
El modo en que las múltiples huellas se articulan bajo una lógica general al vincular las *gramáticas de producción* con el *discurso de análisis* es denominada *gramática de producción*. Esta gramática, igualmente presente en las *condiciones de reconocimiento (gramática de reconocimiento)*, nunca es única y constante para un discurso, sino que se construye a partir del tipo de indagación que el analista “demanda” que las huellas que pongan en relieve. De este modo es que nosotros investigaremos las *gramáticas de producción* con las que la muerte ingresa al neorrealismo, pero estas gramáticas no serán las únicas posibles a detectar en estas escenas, sino que se articularán en torno a la muerte debido a nuestra decisión metodológica previa.¹⁰² Por otra parte, las *gramáticas de reconocimiento* señalarán, a partir de las *huellas*, una *gramática de producción* de cada *discurso en reconocimiento* de forma individual.

En lo que refiere puntualmente al recorte discursivo Verón postula como unidad mínima de la red de la semiosis el siguiente gráfico en donde se representan las *condiciones de producción*, el *discurso objeto* (o de análisis), las *condiciones de producción y reconocimiento* y el *objeto construido* por el discurso:

¹⁰⁰ VERÓN, E. “Discursos sociales” *La semiosis social*. P.126

¹⁰¹ Esta copresencia no debe entenderse como repetición o imitación sino como una propiedad que resalta por su repetida puesta en discurso y aporta un punto de referencia común para, a partir de él, evaluar la diversidad discursiva.

¹⁰² VERÓN, E. “La red de distancias” *La semiosis social*. P.126



La utilidad de la teoría de los discursos sociales en nuestro trabajo será importante para descender desde una concepción epistemológica del funcionamiento del sentido en lo social hacia sus condiciones materiales y empíricas, mediados por un abordaje metodológico. A su vez, complementaremos su utilidad metodológica con descriptores que están a un nivel más cercano a la materia signifiante. Estos descriptores serán abordados en los siguientes apartados.

5.2 ENTRADA GENÉRICA

La definición de género la tomamos de Oscar Steimberg. La utilidad de esta diferenciación será de gran importancia para la delimitación del corpus tanto como para el establecimiento de la comparación en relación a una base de referencia genérica común.

Steimberg entiende al género como “clases de textos u objetos culturales discriminarles en todo lenguaje o soporte mediático, pero sobre todo, enfatiza sobre la institución de fuertes condiciones de previsibilidad en su recurrencia histórica”¹⁰³.

En el caso de la Trilogía de la Guerra de Rossellini la virtud de una entrada analítica genérica posibilitará la comparación con un género de referencia cercano (el bélico) para establecer una base común o un grado cero para la comparabilidad. La noción de grado cero es utilizada como el ajuste de un discurso a las reglas del género sin producir la menor alteración de su previsibilidad. Otra utilidad de este abordaje es la de la distinción entre categorías temáticas, retóricas y enunciativas para la caracterización del género y su diferenciación con el estilo con el corpus de análisis.

¹⁰³ STEIMBERG, O. [1993] “Proposiciones sobre el género” en *Semióticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

5.3 DESCRIPTORES RETÓRICOS

En cuanto a sus características retóricas los films serán descritos a partir algunas de las categorías que Barthes postula en el *Análisis estructural del relato*¹⁰⁴. Estas características, aplicables pero no planeadas para los medios audiovisuales, serán de utilidad para el análisis de la organización general de los textos: temporalidad, ritmo y lógica de articulación entre hechos. Rescataremos la idea de descomposición del relato a partir de niveles y, de entre estos, nos quedaremos con el de las funciones (de tipo nucleares y catalíticas). Con menor frecuencia utilizaremos las nociones de indicios o informantes para caracterizar el relato. Finalmente, la caracterización del narrador fílmico, solo la utilizaremos con fines operativos y nos será útil para entender dónde se efectuaron censuras o se privilegiaron modos de ver en el relato.

5.4 DESCRIPTORES TEMÁTICOS

Para el abordaje temático utilizaremos la teoría de Cesare Segre, también planeada para la literatura pero útil para el cine, acerca del tema y el motivo¹⁰⁵. Este autor distingue entre categorías: contenidos, motivos y temas. Mientras que los contenidos son las manifestaciones concretas expresadas en la materialidad de un texto, los motivos son aquellas unidades mínimas significativas de un texto que pueden representar un elemento de contenido y de situación con un nivel mayor de formalización. Los temas surgen de la articulación de dos o más motivos en la totalidad del texto y por lo general son identificables por ser relativamente estereotipados y por atravesar todo el texto. Son denominables por su alto grado de repetitividad en la cultura.

5.5 ENUNCIACIÓN DEL FILM

Entendemos a la enunciación como aquella instancia textual que presenta una escena comunicacional, planteando una instancia dadora del texto, el enunciador, y una receptora, el enunciatario. Es importante aclarar que hablamos de instancias textuales y no antropomorfas, capaces de interpretar el texto. Los efectos que es capaz de generar la enunciación son los efectos de sentido, pero no efectos de comunicación¹⁰⁶.

¹⁰⁴ BARTHES, R. "Introducción al análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

¹⁰⁵ SEGRE, C. "Tema-motivo" en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1988.

¹⁰⁶ STEIMBERG, O. [1993] *Op. Cit.*

Para la construcción de la escena comunicativa que plantea el relato utilizaremos principalmente la distinción entre *historia* y *discurso* de Christian Metz¹⁰⁷. Entendidos a partir de la enunciación estos conceptos referirán a los órdenes de la fábula y la trama, estableciendo momentos diferenciales que permitirán caracterizar el lugar del narrador y de la focalización fílmica.

Consideramos que la dimensión enunciativa puede resultar atractiva en un estudio del realismo, sin embargo, pretendemos lograr una mejor caracterización sobre la enunciación a partir de los descriptores temáticos y retóricos. Los usos que haremos del término de enunciación serán solo descriptivos y de menor índole metodológica u organizacional. En nuestro estudio pretendemos utilizar los descriptores temáticos y retóricos para realizar una mejor caracterización del tipo de verosímil que se construye en la instancia enunciativa.

5.6 EL VEROSÍMIL

Metz utiliza el término de “lo Verosímil” para denominar aquello “decible” mediante el lenguaje cinematográfico y las convenciones sociales sobre el mismo, que lo vuelven creíble dentro de la ficción. Estas posibilidades del decir están reguladas acorde a un origen genérico en la mayoría de los casos. Consisten en elementos que ya han sido representados en el cine y por lo tanto, debido a su repetitividad, se vuelven esperables, predecibles en ese contexto. Cuando un verosímil no cumple con esta pertenencia genérica decimos que estamos frente a un verosímil social, en donde las reglas para concebir lo representado no se encuentran en otro género sino que provienen de reglas de lectura de otro dispositivo y/o de ámbitos de la vida social no mediatizados.

Si bien la noción de verosímil de Metz suele ser retomada para hacer uso de su utilidad de análisis temático, nosotros haremos un uso más extendido del término para caracterizar también formas de lo retórico. El verosímil regla no solo el ingreso de ciertos temas, sino que a su vez instituye cómo estos serán representados, narrados, operados y articulados. Es por este motivo que nos referiremos a un “verosímil vinculante” para hablar de las reglas que rigen la yuxtaposición de planos, escenas y secuencias en el film (un criterio de montaje). Por otra parte, hablaremos de un “verosímil referencial” para señalar el modo de representación de un personaje, situación o hecho en el film, relevando los componentes que realizan el reenvío hacia ellos. Finalmente, cuando nos refiramos al “verosímil temático”, lo haremos en el sentido

¹⁰⁷ METZ, C. “Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)” en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

típico otorgado por Metz, en donde nos referiremos al régimen de tolerabilidad de un determinado tema o motivo en el film dentro de la previsibilidad del género.

6. RECORTE METODOLÓGICO

El recorte metodológico del corpus de análisis se centra en la denominada Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini. El término aparece un tiempo después de realizados los films y tiende a utilizarse para subdividir temporalmente la producción del “estilo Rossellini” en función de sus variaciones temáticas generales¹⁰⁸.

Los films de los que tomamos las secuencias a analizar pertenecen a *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) y *Germania anno zero* (1948). El criterio para delimitar las secuencias está basado en una marca material sobre el film que consiste en la introducción y el cierre de una unidad espacio-temporal en el relato, generalmente efectuadas en el texto por un fundido encadenado o un fundido a negro. Generalmente nos referiremos a una “escena” para referir a un momento de unidad espacial en el relato, sin embargo toda la duración de la secuencia será la que tomemos para tener en cuenta al momento de analizar las determinadas representaciones de las muertes en los films¹⁰⁹. El criterio para el recorte de las secuencias de muertes fue tomar al menos una de cada film para obtener representatividad del modelo de escenificación del mismo. En el caso de que existiera una relativa diversidad de modelos de escenificación dentro de un mismo film recortó más de una secuencia. El criterio de para realizar la selección de estas secuencias es que estas escenifiquen la muerte de tipo violenta de al menos un personaje del film. Más allá de que no estén presentes, descartamos toda forma de muerte “natural” o por enfermedad en los films. No consideramos necesario que el personaje muera “frente a la cámara” en tanto se pueda reconstruir el pequeño fragmento de su muerte a partir de los planos que la anteceden y la suceden, ya que las razones de exclusión visual de la muerte se pueden deber a motivos narrativos o de censura que en su momento analizaremos.

Todo film, por muy innovador que sea, posee un género de referencia a partir del cuál puede ser abordado, tanto en sus condiciones productivas de construcción de significación como en su reconocimiento. Tanto las muertes violentas como el encuadre general que Rossellini hace de sus historias son más cercanas al del género bélico que a otros géneros

¹⁰⁸ Peter Brunette utiliza el término “Trilogía de la Guerra” para diferenciar el período neorrealista de posguerra de Rossellini entre otros cuatro momentos de su obra. BRUNETTE, P. *Roberto Rossellini*. Berkeley, University of California Press, 1996.

¹⁰⁹ REISZ, Karel y MILLAR, Gavin *Técnica del montaje cinematográfico*, Plot ediciones, Madrid, 2003.

contemporáneos como el western, el policial o el suspenso. Las muertes suceden en un contexto de enfrentamiento bélico (aunque no necesariamente en el frente de batalla) y son en todos los casos de tipo violentas narradas dentro de la ficción. Encontraremos como diferencia a tener en cuenta durante el análisis, que no cancela la comparación, que las muertes neorrealistas son aquellas que afectan a los civiles y no a las fuerzas armadas. Otro rasgo que habilita la comparación es que los tres films de la trilogía ubican a las muertes en lugares preponderantes de la narración, al igual que en el bélico.

Para la comparación interdiscursiva con films del género bélico se tomaron dos films hollywoodenses y dos films italianos para referir sus condiciones productivas. Estos son: *Sahara* (1943), *Objective Burma!* (1945) *1860 - I Mille di Garibaldi* (1934) y *Quelli della montagna* (1943). En reconocimiento se tomaron dos films hollywoodenses cuyo estreno no se alejara de la posguerra (1945-1947). Estos films son: *They were expendable* (1945) y *Battleground* (1948). (Ver resúmenes del argumento de los films en anexo).

7. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA TRILOGÍA DE LA GUERRA

7.1 CONDICIONES PRODUCTIVAS EN EL GÉNERO BÉLICO

Partiendo de un abordaje sobre el género podemos sostener que, como justificamos en el recorte metodológico y en función de nuestros objetivos de investigación, la trilogía de Rossellini es comparable metodológicamente con films que se inscriben en el género bélico para establecer un punto de referencia con una tipología discursiva de características estables. A partir de las marcas sobre la superficie textual de los films que componen nuestro corpus pudimos comprobar la presencia de huellas que remiten a discursos previos dentro del mencionado género.

Por un lado la *gramática de producción* para la construcción de las muertes en el corpus seleccionado es rastreable, en algunos aspectos temáticos y retóricos, dentro de films de fuerte representatividad genérica como son *Sahara* (Korda, 1943), *Objective Burma!* (Walsh, 1945) y por otro lado, dentro del cine italiano, *1860 - I Mille di Garibaldi* (Blasetti, 1934) y *Quelli della montagna* (Vergano, 1943)¹¹⁰

7.1.1 SACRIFICIO, HEROISMO Y MADRE-PATRIA

Algunas huellas temáticas como las ideas de sacrificio y heroísmo vinculadas a la muerte serán importantes puntos de continuidad con los cuatro films mencionados. En la enmarcación de estos motivos temáticos la trilogía neorrealista (principalmente *Roma città aperta* y *Paisà*) se vinculará, como muchos films de la época de la guerra, con el nacionalismo. Sin embargo los films italianos, debido a su división interna entre el fascismo y la Resistencia, mantendrán un énfasis mucho menor en la perspectiva del oficialismo gubernamental que los estadounidenses¹¹¹. En otras palabras, mantendrán el énfasis en el sacrificio por la madre-patria, pero sin vincularse a un partido, gobierno o estado. Mientras tanto *Germania anno zero*

¹¹⁰ Ver los resúmenes de argumentos en anexo.

¹¹¹ En toda la producción neorrealista podría analizarse este fenómeno de rechazo a la idea de un oficialismo gubernamental. La mayoría de los realizadores neorrealistas, que por definición realizaron un cine de implicancia política, evitaron cualquier agrupación con proyectos de la política partidaria.

referirá al nacionalismo en un sentido mucho más alegórico, al que referiremos más adelante, pero sin desvincularse de la idea de madre-patria.

En función de lo dicho encontramos tanto en las condiciones de producción como en la trilogía de Rossellini una fuerte enmarcación temática y retórica de lo que Morin mencionaba como la muerte maternal¹¹². Todas las muertes son maternizadas bajo la idea de una patria a la que se le rinden sacrificios (con o sin consciencia de ello). Las muertes de *Roma...* y *Paisà* necesitan para justificarse de una madre-patria que “reciba” aquellas muertes sacrificiales. Pina, en *Roma...*, es asesinada ante los ojos de todos sus vecinos, dejando tras de sí una imagen de lucha incansable y desenfrenada que la lleva hasta la muerte. Carmela, en *Paisà*, muere con el mismo desenfreno que Pina al intentar vengar a un soldado aliado, que en ese contexto es un símbolo, no sin matices, de la liberación del nazismo. Los hombres que mueren en ambos films también seguirán el típico modo de morir heroico y patriótico del cine bélico, ya sea resistiendo para no confesar o muriendo en un combate de guerrilla. El caso de los partisanos del sexto episodio de *Paisà* se mantiene en esta línea, pero por su estética de tintes documentales es más atenuado su dramatismo. Es importante dejar en claro que en *Paisà* el heroísmo, que es destacado en *Roma...*, se atenúa levemente, dejando solo el sacrificio. Finalmente, en *Germania...* todas las muertes (tanto la del suicidio de Edmund como la de su padre) y el film entero giran sobre la idea de una madre-patria que ha quedado gravemente afectada después de la guerra. Toda la historia opera como una alegoría sobre la patria que comprime la situación y las problemáticas alemanas en unos pocos personajes. Podemos decir que, como marco temático de referencia, la idea de muerte maternal de Morin tiene especial vigencia durante la guerra y tiene la capacidad de generar un terreno apto para hacer surgir motivos temáticos de sacrificio y heroísmo referidos a una madre-patria.

El heroísmo en *Roma...* no solo se vincula con la madre-patria sino que también se nutre de una significación religiosa. No podemos dejar de mencionar en las dos muertes de *Roma...* (de Pina y Ferraris) la presencia del padre don Pietro, que aporta un sentido religioso de tipo alegórico en ambos casos. La parte de la iglesia aliada a la Resistencia, representada por don Pietro, aporta una visión piadosa en ambas muertes y logra, mediante un elemento discursivo (un personaje que contempla la historia) anclar la enunciación en la interpretación de un testigo de índole religiosa. La representación de la piedad católica tiñe al sacrificio de martirio. Ambas muertes son presentadas en la historia mediadas por la figura de este cura. Esta interpretación, aportada por la piedad religiosa en el momento de la muerte, es muy

¹¹² Ver apartado 3.2.2

infrecuente en el género bélico y podemos vincularla más al estilo de Rossellini que a una influencia genérica¹¹³.

El final del propio padre don Pietro es distinto a los anteriores narrados en *Roma...* Su muerte es absolutamente alegórica y de un elevado valor simbólico. Al igual que en el género bélico, su muerte aparece asociada al motivo del sacrificio. Sin embargo, el sacrificio de don Pietro, como citamos en los dos casos anteriores en *Roma...* tiene connotaciones mucho más relacionadas con la religiosidad. Podemos sostener que toda la dinámica escénica de su ejecución es análoga a la discursividad del martirio cristiano en varios aspectos. Esta simbología lo ubicaría a don Pietro como el mártir mientras que los niños, como sus apóstoles o seguidores, presencian la escena detrás del alambrado, sin poder intervenir. La autoridad que emana la figura de don Pietro lo salva de que los soldados (representantes de las generaciones jóvenes reclutadas por los nazis) lo fusilen, errando intencionalmente el tiro. Finalmente, el general nazi, la genuina figura del mal y el núcleo duro del nazismo, le dispara. Los niños, como representantes de la generación de sus seguidores y portadores de la memoria sobre las atrocidades de la guerra, regresan a Roma, que en este contexto aparece en el lugar de toda Italia.

La muerte del cuarto episodio de *Paisà*, la del guerrillero que muere en los brazos de la enfermera Harriet en Florencia, aparece como más cercana a la representación propia del género bélico, por ser una muerte en combate. Sin embargo la focalización está puesta aquí en la enfermera más que en el soldado. Aquí la idea de sacrificio por la Resistencia se encuentra presente pero también se construye el motivo del “último aliento” previo a la muerte, de larga data en el cine bélico (como la muerte del soldado italiano en *Sahara* (Ver anexo nº 11) y el soldado de infantería de 1860 – *I mille di Garibaldi* (Ver anexo).

7.1.2 MISMOS MOTIVOS, DISTINTAS VINCULACIONES

Los casos de la tematización del sacrificio y el heroísmo deben ser revisados también en relación a su articulación con otros motivostemáticos presentes en los films. En el caso de *Paisà*, la muerte de Carmela (visualmente ausente en la narración) resulta motivada por el mismo impulso que condena a Pina en *Roma...* Es asesinada luego de dispararle a un nazi por haber matado a su soldado amigo estadounidense (Joe). En este caso su muerte aparece temáticamente envuelta por un asesinato un tanto épico (es arrojada por un acantilado) y por

¹¹³ Rossellini seguirá demostrando interés por la temática religiosa a lo largo de su obra: *Stromboli, terra di Dio* (1950); *Francesco, giullare di Dio* (1950); *Giovanna d'Arco al rogo* (1954), *Blaise Pascal* (1972).

el heroísmo anónimo (los estadounidenses interpretan que ella mató a Joe). El heroísmo anónimo como motivo vinculado a la Resistencia también aparece en *Roma...* en la muerte del partisano Luigi Ferraris. Aquí también se produce un distanciamiento del género bélico ya que si bien el heroísmo es frecuente, el anonimato no lo es. En el bélico el héroe muere y su muerte sirve como ejemplo a seguir por sus compañeros, que lo honran y respetan por su valentía. El héroe anónimo es un motivo temático que solo aparece en el neorrealismo como producto de su propia estética revisionista de la guerra. Es otro modo de enunciar “este es solo uno de los muchos actos heroicos que el pueblo realizó durante la guerra y no fueron contados”. Con esta operación, el aporte de Rossellini (y del movimiento neorrealista en general) a la exaltación de la Resistencia durante la guerra se vuelve muy relevante.

Otro punto diferenciador a destacar, entre la narración del neorrealismo y el género bélico, es que la lectura que hacen tanto *Roma...* como *Paisà* del sacrificio y del heroísmo recae sobre el pueblo y no en las fuerzas armadas. Esta diferencia, que puede parecer circunstancial, es en realidad producto de un complejo paquete temático neorrealista que incluye, además del ingreso del pueblo como sujeto del film, la tematización de la ciudad como lugar de la guerra, las clases obreras y bajas como resistencia urbana al fascismo, la mujer como combatiente, la cultura ciudadana en tiempos de guerra entre otros temas que acercan la épica al mundo de lo cotidiano. Esto, como veremos más adelante, tendrá gran relevancia en la conformación de un *efecto de realidad*.

7.1.3 CAUSALIDAD NARRATIVA Y ENUNCIACIÓN REALISTA (LA MUERTE DE PINA)

En toda apreciación sobre el realismo siempre deben tenerse en cuenta cuáles son las vinculaciones causales entre los distintos hechos que componen la narración, ya que esta comprobación permite reconstruir bajo qué tipo de verosímil vinculante se sostuvo el relato¹¹⁴. El verosímil del que hablamos es vinculante (narrativo, y no referencial) porque funciona sobre la sucesión y la causalidad de los hechos. No determina la verosimilitud de una acción, un personaje o un hecho puntual en relación a otro género o a la cotidianeidad social, sino que solo afecta a la tipo de vinculación entre los hechos, escenas y secuencias de un film. Esta coherencia, que vincula hechos causantes con hechos consecuentes, reconstruye, cuando es comprobado lo que podemos denominar un verosímil vinculante realista, ya sea basado en un verosímil de género o en un efecto de realidad.

¹¹⁴ Ver la diferenciación que realizamos entre el verosímil vinculante y el verosímil de representación en el apartado 5.6

La narración suele ser caracterizada como un tipo de texto en donde domina la sucesión de acciones y la transformación de una historia. En este contexto, la pregunta por la coherencia interna, o en relación a otro sistema de referencia, de dicha sucesión y transformación es definitoria en el estudio del realismo. La tesis que citamos de Deleuze sobre el neorrealismo se centra precisamente en la sucesión (refiriéndose a ella como “enlace” entre escenas) para poder caracterizar el aporte del neorrealismo al régimen visual del lenguaje cinematográfico. Teniendo en cuenta esto no podemos dejar de estudiar la construcción de aquellos enlaces.

En el nivel de la narración, las razones por las que las muertes se producen y el emplazamiento de las mismas en la historia son en algunos casos bien distintos al tratamiento habitual del género bélico. No podemos sostener aquí que la totalidad del corpus encuentre las raíces de su *gramática de producción* en el mismo. En el bélico las muertes son sacrificios anticipados por los personajes que se sacrifican, como el caso del sargento de Sudán en *Sahara* (Ver anexo nº 11). En este sentido es significativa la escena final de *Objective Burma!*, donde el capitán de la misión (sopesando los costos de la guerra pero sin considerarlos injustificados) le dice a su general que la misión fue cumplida, agregando con amargura, pero a su vez con naturalidad, “aquí está el costo, solo un puñado de americanos”, mientras le entrega sus placas identificadoras. Podemos decir que la muerte es un riesgo siempre presente en las acciones heroicas, es el mismo hecho de la situación de guerra lo que activa esta condición. La muerte, además de estar siempre latente en el relato bélico, en casi todos los casos se encuentra asociada a la batalla, la emboscada y a la conquista del nuevo territorio. Escasea la ejecución o la muerte desvinculada del combate. Precisamente ninguna de las muertes de nuestro corpus responde a la vinculación temática naturalizada en el género bélico, ninguna sucede en el frente de batalla, solo lo hace en parte la del partisano florentino de *Paisà*.

Independientemente de lo que hemos señalado, que refiere exclusivamente a la asociación de motivos que rodean a la muerte, podemos decir que en cuanto a la estricta causalidad de la muerte, los films analizados, al igual que los bélicos, tienden a generar una estructura de acontecimientos previa que termina componiendo un escenario previsible y apto para la llegada de la muerte (excepto en el singular caso de Pina en *Roma...*). Ahora bien, aunque la muerte en *Sahara* y *Objective, Burma!* justificada, como señalamos, sus motivos temáticos asociados (antecedentes y posteriores) no son los mismos. Estos motivos antecedentes y posteriores son los nombrados en el párrafo anterior (son siempre la batalla, la emboscada y la conquista).

La existencia de una gramática de vinculación entre motivos está instituida en todo género que posea una estabilidad relativa bien asentada, con verosímiles vinculantes consolidados. Por ejemplo, en el género de superhéroes el motivo temático del robo está forzosamente obligado por el género a ser seguido por el motivo temático de la recuperación del objeto robado. En la trilogía analizada encontramos una modalidad de vinculación de motivos temáticos en torno a la muerte. Sin embargo, ésta dista mucho de la instituida por el género bélico si hablamos de qué antecede y qué sucede a la muerte. Hay dos puntos a ser precisados en relación a la presentación de la muerte violenta en la trilogía. Por un lado, los tres films concluyen con la muerte como último motivo temático en ser escenificado. Esta es una constante que tal vez pueda entenderse como una referencia al dolor que no permite ser “procesado” en el discurso. Sus consecuencias no aparecen de manera explícita. Enunciativamente, podemos decir impone la reflexión sobre la muerte a la instancia enunciativa del film¹¹⁵. La imposibilidad de enfatizar el luto durante el film caracterizara a la muerte neorrealista de Rossellini. De las muertes analizadas, solo las de Pina y Luigi Ferraris no suceden al final de un film o episodio. Por otro lado, la muerte de Pina, que actualmente es un emblema del neorrealismo, es la única que no construye una cadena de hechos en donde la muerte tenga lugar. Su acontecer es absolutamente inesperado en la estructura general de la historia. Posee indicios narrativos muy débiles y no hay un abandono de la escena de modo pertinente a la muerte. Se trata de una muerte que funciona fuertemente en la capa del discurso, pero no establece una continuidad causal en la capa de la historia. Haciendo reales los mandatos neorrealistas de Zavattini, este asunto no-central y cotidiano se convierte en una narración. Tal vez, su característica “más neorrealista” recaiga sobre esa forma en que la escena “pasa de largo”, que la vuelve tan cotidiana más allá de su compleja estilización melodramática. Si bien la escena culmina con la dramática imagen don Pietro sosteniendo el cuerpo de Pina, la corta duración de la consecuencia y el abandono absoluto del asunto durante el resto del film terminan por quebrar cualquier tipo de enlace que en términos de Deleuze llamaríamos “sensorio-motriz”. El enlace de la escena de la muerte con el resto de la secuencia (y del film) ahora colocará al espectador enunciativamente frente a la “desunión” que Deleuze diagnosticaba en el neorrealismo. La muerte termina poseyendo una función casi documental (entre narrativa y descriptiva), captada como parte de un escenario de la guerra pero sin relieve o causalidad narrativa evidente. Sus efectos no son detectables en la historia y

¹¹⁵ Algunos de los films europeos más trascendentes de los '60, aunque muy distanciados del bélico, tomarán esta operación de emplazar la muerte al final para generar un efecto reflexivo sobre la misma: *Vivre sa vie* (Godard, 1962); *Jules et Jim* (Truffaut, 1962); *Il sorpasso* (Risi, 1962); *Les carabinieri* (Godard, 1963); *Pierrot le Fou* (Godard, 1965)

solo sirven para crear un ascenso de la tensión en la capa del discurso de la narración. Habiendo dicho todo esto acerca de la vinculación y su ubicación en la estructura general de la historia no debemos entender que la escena carezca de peso o dramatismo por sí misma. Para complejizar aún más la caracterización de esta escena los recursos narrativos utilizados son muy cercanos a los del melodrama, ante todo por la inverosímil coincidencia de que su hijo y el cura aparecen en la escena de su muerte para llorar junto a su cadáver. Este factor, sin olvidar el complemento de la repentina música dramática, carga de romanticismo y emoción a la escena y fortalece la asociación de la muerte de Pina al melodrama, tal como podríamos ver en la muerte de la hija de los protagonistas en *Gone with the wind* (Flemming, 1939), que muere frente a sus padres mientras practica equitación. En el género bélico esta carga melodramática es mucho más leve y menos recurrente en el resto del film.

En cuanto al resto de las muertes, no podemos distinguir este funcionamiento tan singular como en la muerte de Pina en *Roma...* Si allí podemos detectar un quiebre absoluto del verosímil vinculante a través de los enlaces narrativos, en el resto de las escenas seleccionadas debemos decir que esta ruptura no se produce. No hay un cuestionamiento a la lógica genérica género bélico para enlazar escenas, solo es importante señalar, como lo hicimos, el cambio de unos motivos que envuelven a la muerte por otros y la ubicación del motivo de la muerte en el mismo final del episodio o del film.

7.1.4 LA MUERTE APASIONADA DE LA MUJER

Por otro lado, las muertes de las mujeres en la trilogía son singulares si las comparamos con las de los hombres. La muerte de la joven Carmela en *Paisà*, se da como consecuencia de una emoción irracional e impulsiva, no anticipada por la narración ni previsible desde una regla del género. No podemos estar seguros de si el personaje toma consciencia del peligro que asume. En *Roma...* Pina muere sin posibilidad de advertirlo. En ambos casos la muerte para las mujeres no es una certeza y las alcanza en el medio de su acción (aunque no podemos hablar con la misma seguridad de Carmela, que muere fuera del cuadro de la narración). Las mujeres se convierten en heroínas sin saberlo, lo cual caracteriza la naturaleza temática de los motivos neorrealistas: más indefinida, menos previsible, pasional, distanciada completamente del disciplinamiento militar que caracterizaba a los personajes masculinos del bélico. A su vez, al ni siquiera pensar en la muerte en el momento de morir, su heroísmo se convierte en uno cualitativamente distinto al de la épica bélica. Mientras tanto, el caso más similar al primero aparece en la muerte de los hombres dentro del sexto episodio de

Paisà, donde el estadounidense capturado grita ante la injusticia de los partisanos italianos arrojados al río y es asesinado. Su muerte se da por un reclamo de justicia y no por un vínculo afectivo con el asesinado. Por otro lado es más bien una muerte un tanto excepcional en lo que refiere a las muertes de los hombres.

En cambio las muertes de las mujeres, por su carácter apasionado e irreflexivo, son mucho más cercanas a la de la instintividad de la pasión. Carecen de una noción del peligro, mientras que son arrastradas por su naturaleza hasta el último aliento. En cierto sentido podemos sostener que la trilogía de Rossellini tiende a apasionar a los personajes femeninos, y es esta misma operación la que construye su camino causal hacia la muerte¹¹⁶. No debemos dejar de tener en cuenta que de las ocho muertes que analizamos, las únicas dos en las que están involucradas las mujeres se ven dominadas por este rasgo.

7.1.5 EL SUICIDIO COMO TABÚ

Finalmente debemos hablar del caso del suicidio de Edmund, el niño alemán que en *Germania anno zero* decide saltar de un edificio. Esta acción sucede en el film mediante la articulación de los motivos del parricidio, la culpa y el arrepentimiento. Ninguno de estos tres motivos son propios del género que hemos seleccionado como referencia para los otros dos films de la trilogía (el bélico). Podemos sostener que la temática del suicidio en el cine fue hasta este momento un tabú como para hallar condiciones de producción dentro del mismo dispositivo, incluso es un caso muy disonante para analizar en relación al resto de la trilogía. Posiblemente el impacto histórico y cultural generado por la Segunda Guerra Mundial favoreció en Europa, desde la época de la guerra en adelante, la aparición de la culpa como motivo temático asociado al suicidio. Algunos de los pocos films anteriores que han incluido el suicidio son *I bambini ci guardano* (De Sica, 1943), que, aunque se basa en la culpa, excluye al suicidio de la narración y solo presenta las consecuencias posteriores en los demás protagonistas¹¹⁷; y *La bête humaine* (Renoir, 1938) en el que encontramos el caso más similar, aunque con mucha menos exposición visual. Allí el suicidio también aparece como producto de la culpabilidad luego del asesinato de un ser amado.

¹¹⁶ Una hipótesis para futuros análisis sobre el cine italiano de posguerra podría ser sobre el grado de apasionamiento que los films construyen sobre la mujer y hasta, quizás incluso, en referencia a su italianidad.

¹¹⁷ *I bambini ci guardano* (De Sica, 1943) trata sobre un niño que debe sobrellevar la convivencia con una familia dividida. Su madre tiene un amante y se separa de su padre. Sobre el final del film, en una acción que luego fue interpretada por la historiografía del cine como altamente simbólica en relación al legado del fascismo, el padre abandona a su hijo en un orfanato y se suicida. La acción no es escenificada en el film y solo se refiere a ella luego de sucedida mediante referencias no demasiado precisas.

Si quisiéramos encontrar un importante elemento de continuidad con otros films el suicidio de *Germania...* posee rasgos compartidos con la muerte de don Pietro en *Roma...* En *Germania anno zero* existe, a partir de la muerte vista como resolución de la trama, una *operación* alegórica sobre Alemania y sus generaciones futuras depositadas en la figura del niño. Edmund, como representante de las generaciones jóvenes que vivieron el nazismo, asesina a su padre influido por ideas darwinistas de un profesor (que aparece como la voz del discurso nazi). Como consecuencia de las sugerencias del profesor, Edmund envenena a su padre, en un acto que puede considerarse simbólico en relación con el establecimiento del régimen nazi, obviando cierta tradicionalidad discursiva alemana. Al suicidarse Edmund, arrastrado por la culpa, la tristeza y el arrepentimiento, rodeado por la derrota que visualmente emana la ciudad de Berlín destruida, muere con él la futura generación alemana que debería haber sobrevivido a la guerra, dejando simbólicamente al país acéfalo. El título “Alemania año cero” se vuelve totalmente coherente bajo esta simbología que, al igual que el final de *Roma...*, ubica el motivo temático sobre el futuro y la continuidad en los niños como vehículos del discurso de la temporalidad.

7.2 RETÓRICA VISUAL: EL REALISMO FOTOGRÁFICO DE LAS MUERTES

En este apartado nos dedicaremos a analizar la escenificación de las muertes de la trilogía refiriéndonos puntualmente a sus propiedades fotográficas de puesta en escena. Consideramos central un abordaje sobre estos rasgos ya que, como referimos en el estado del arte, muchas discusiones sobre el realismo del neorrealismo se enfocaron en estas propiedades fotográficas¹¹⁸.

7.2.1 TIPOLOGÍA VISUAL DEL ESTILO DE ROSSELLINI

La trilogía de la guerra de Rossellini está marcada por una forma compositiva fotográfica que pesa sobre los tres films con muy raras excepciones, según los motivos puntuales que narra. Podemos decir que en su generalidad posee gran estabilidad. Los rasgos que caracterizan a esta forma compositiva en las escenificaciones de las muertes son:

¹¹⁸ Ver apartados 2.1.2 y 4.2.3 en los que se menciona la problematización del realismo en torno al neorrealismo que hacen Kracauer y Bazin.

En relación al plano:

- Amplitud del ángulo fotográfico de captura (sin llegar al uso de gran angular). Esto privilegia un tamaño de encuadre descriptivo. Los pocos primeros planos realizados con estas longitudes focales permiten no perder el fondo gracias a su amplia profundidad de campo.
- Tendencia a evitar el primer plano (en especial en *Roma...*, no así en *Paisà* y *Germania...*). En ocasiones se utilizan planos medios para expresar emociones. En comparación con el género bélico se utiliza el primer plano para presentar situaciones similares.

En relación al montaje:

- Mantiene un ritmo visual acorde al género bélico.
- En algunos casos se utiliza el montaje paralelo. Algunas veces como la tortura de Ferraris, para evitar la exposición de una acción y otras para aumentar la tensión del clima de una escena como la ejecución que sucede mientras el partisano de *Paisà* está muriendo.

En relación a la iluminación encontramos tres estéticas diferenciadas en torno a la ambientación diurna, nocturna o de interiores:

- En escenas diurnas prevalece la iluminación de estilo documental con fuentes lumínicas naturales. El único caso en donde durante el día hay un uso narrativo de la iluminación es en torno a los indicios de la muerte de Edmund en *Germania anno zero*, donde el niño juega a dispararle a su sombra.
- Respecto a la ambientación de interiores hay quienes, analizando *Roma...*, destacan un “descuido” voluntario general al mostrar por ejemplo, como pocas veces se había hecho, la bombilla de luz destapada¹¹⁹. Si bien esto es cierto en términos generales, la escena puntual de la muerte de Ferraris luego de ser torturado no demuestra ningún “descuido”, sino que el dramatismo aportado por los múltiples puntos de iluminación sobre los personajes y el contraste de claroscuros más bien lleva a pensar en influencias del expresionismo alemán que también habían sido retomadas en Hollywood, por ejemplo en *Citizen Kane* (1941) o *The Maltese Falcon* (1941)

¹¹⁹ COUSINS, M. *The Story of Film*. Londres, Pavilion Books, 2004.

- En cuanto a las escenas nocturnas de muertes (solo presentes en *Paisà*) encontramos el uso de una iluminación puntual sobre los personajes solo para hallarlos en el espacio. Aquí no hay un uso tan expresivo como el que se utilizó en los interiores de *Roma...*

7.2.2 EL CASO DE LAS MUERTES EN INTERIORES Y EXTERIORES EN ROMA CITTÀ APERTA

Si bien se tiende a creer que *Roma...* es un film que sitúa al neorrealismo dentro de la órbita fotográfica del documental resulta ineludible el hecho de que la muerte más trascendente del neorrealismo suceda en un “descuidadísimo” exterior mientras que la muerte de Ferraris sea una de las más ficcional y visualmente elaboradas. Las muertes de *Roma...* albergan dos estéticas diametralmente opuestas dentro del mismo film.

Por un lado la muerte de Pina sucede a lo largo de 19 planos, claramente evitando el plano secuencia. La música que suena realza el dramatismo mentado en la escena. Esta cantidad de planos y tratamiento sonoro solo lo podemos ver en la ficción, cargando de tensión el momento de la muerte (Ver anexo nº11). Sin embargo el trabajo de la cámara es de tipo documental en cuanto a su “desprolijidad”: es excesivamente movido y desencuadrado, con una amplia profundidad de campo. La escena posee la estética lumínica del documental que mencionamos y una apariencia de “capturada por única vez”. En consecuencia, como todo documental que intenta desesperadamente captar la acción, evita los primeros planos. Aquí vemos cómo, lejos de ser un puro documental, se utilizan algunos de sus rasgos para potenciar la ficción.

El caso de la muerte de Ferraris, por el contrario, se muestra asumidamente en el terreno de las convenciones de la ficción. Su iluminación sirve para estilizar y caracterizar a los personajes de la escena. Por un lado, Ferraris aparece torturado entre sombras duras que dejan traslucir su estado deplorable, tal vez para mantener a raya la exposición de la tortura. Por otra parte, el general nazi aparece recurrentemente iluminado desde abajo (enfaticando su poder en la escena) y con la sombra de una prensa proyectada en la pared (que lo vincula a la tortura). Finalmente don Pietro, a diferencia del resto del film, tiende a aparecer iluminado con una luz dura, desde un solo lado y por momentos con fondos absolutamente negros, que lo ubican en un plano más religioso y testigo de lo que sucede, aislándolo de la escena. En lo que refiere a la tortura puntualmente en la escena domina una figura de la sustitución de la misma por el rostro de don Pietro en primer plano, que sufre por el partisano.

Finalmente podemos decir que, en cuanto al verosímil visual de las muertes, *Roma...* se caracteriza por una estética heterogénea, alternando sus condicionamientos productivos según la categoría de la que se hable. En términos fotográficos, es decir, del trabajo de la cámara y la iluminación, combina una “desprolija” filmación documental con una cuidada narración expresionista y estilizada. Aquí no hay concordancia con el bélico, salvo cuando se utilizan pequeños fragmentos documentales de la guerra¹²⁰. En cuanto a su segmentación de planos, depende casi íntegramente de la estética del verosímil del género bélico.

7.2.3 EL DIFUMINADO Y LA PASIÓN FEMENINA EN PAISÀ

Un caso puntualmente interesante, que al igual que la muerte de Ferraris en *Roma...* abandona por un momento la estética dominante de *Paisà*, es el efecto fotográfico del difuminado en los rostros femeninos. Si bien *Paisà* es mucho más homogéneo que *Roma...* en relación a la tipificación visual que hicimos de Rossellini, hay dos pequeños momentos en que el rol de la mujer es diferenciado por una operación visual. Nos estamos refiriendo al difuminado sobre los rostros femeninos y al uso de lentes de corta profundidad de campo. Esta técnica encuentra sus condiciones productivas en el drama hollywoodense y tiende a señalar un momento de plena afectación emocional en los personajes femeninos. Otras veces, o al mismo tiempo, se dedica a realzar la belleza femenina, inmovilizándola y dilatando el tiempo mientras se encuadra su rostro en primer plano. La significación en *Paisà*, tanto en el primer como en el cuarto episodio, refiere a un mismo sentido: en ambos casos se expresa a una mujer atravesada por un estado emocional profundo.

Esta técnica, en sintonía con la mencionada tematización que se hace de la mujer en torno a la muerte, nos habla de una forma narrativa en *Paisà* que, mientras domina la fotografía de estilo documental, produce una excepción a la regla. La introducción de esta técnica, por muy puntual que sea, nos habla de un lugar que adopta la mujer ante la muerte que es más vinculada al drama que al bélico.

Al igual que en *Roma...*, por momentos, la fotografía de *Paisà* se torna heterogénea y cancela el estilo documental para combinarlo con uno de los elementos más estilizadores del drama amoroso. A su vez, obliga a que la mujer ingrese en la tematización de la muerte bajo una operatoria de fuerte pertenencia genérica, complejizando su representación en la trilogía.

¹²⁰ Sin embargo estos fragmentos tienden a ser lo “menos documentales” posibles, ya que se los selecciona por su especial falta de vibraciones y “desprolijidades”.

7.2.4 LA TEMPORALIDAD MODERNA DE GERMANIA ANNO ZERO

Algo que diferencia a *Germania...* de los demás films de la trilogía son los tiempos dilatados de su montaje. La brusca muerte de Edmund irrumpe en el ritmo de una enunciación contemplativa, cuya vinculación entre planos es, como Deleuze caracteriza al cine moderno, de “nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes”¹²¹. La escena se presenta como una gran catálisis con indicios muy disimulados sobre el insospechado suicidio que Edmund cometerá. Solo la música, levemente lúgubre funciona como un indicio importante. Podemos decir que con esta secuencia la trilogía se escinde completamente del género bélico (de la época de guerra) y solo comparte con el género bélico de posguerra la tematización de la muerte como lugar del sufrimiento y la pérdida. El resto de sus componentes retóricos se distancian notablemente.

7.3 CONDICIONES DE RECONOCIMIENTO Y LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO BÉLICO

La mencionada trilogía de Rossellini sirve como condiciones de producción de otros discursos que funcionan en reconocimiento de sus operaciones sobre la significación. De esta manera nos es posible conectar los films con otras producciones de sentido con el fin de evaluar un hipotético aporte a la evolución del lenguaje cinematográfico y estudiar los efectos de la circulación del sentido social a través de la comparación con los films¹²².

7.3.1 EL SUFRIMIENTO Y LA COBARDÍA EN EL GÉNERO BÉLICO DE POSGUERRA

En el género bélico durante tiempos de guerra los motivos del sacrificio y el heroísmo eran los dominantes. Sin embargo, finalizada la guerra el género bélico encontrará dentro de sus condiciones productivas algunas operaciones que en la trilogía de Rossellini ya indicaban un gradual cambio hacia una transformación en la representación de la muerte violenta. En la posguerra, posiblemente debido a que ya no se necesitaba moralizar a la población sobre la necesidad de la guerra, la muerte aparecerá unida a los motivos temáticos del sufrimiento y la cobardía. Algunos de los films que ubicaremos dentro de las condiciones de reconocimiento

¹²¹ DELEUZE, G [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2005.

¹²² Con “evolución” no queremos decir progreso ya que no creemos en que haya un mejor lenguaje sino una distinta adecuación del mismo en términos cualitativos a su contexto histórico-social.

serán *They where expendable* (1945) y *Battleground* (1948). Ambos films, continuadores del género bélico en Hollywood, expresarán este cambio de asociación temática (Ver anexos nº 19, 20, 21 y 22).

La muerte en *They where expendable* sigue aparentando ser un sacrificio en un primer momento. Sin embargo, siguientemente, el soldado que muere lo hace de una forma inusual, demasiado arbitraria y poco heroica. Antes de morir solo mira a su compañero y le pregunta “¿Qué ha pasado?”. La muerte es más una pérdida que un sacrificio. Esta pérdida aparece inmediatamente asociada al sufrimiento, tanto el que sintió el soldado como el que sienten sus compañeros al velarlo. A la escena de la muerte la acompaña una secuencia de unos siete minutos solamente dedicada al lamento y al luto, en donde la derrota y la injusticia de la muerte aparece tematizada, pero no la injusticia de la guerra.

En *Battleground* nos encontramos con un film de pertenencia genérica más marcada que *They where expendable*. Aquí la muerte del enemigo sigue apareciendo como signo de la victoria y del avance sobre la conquista del territorio. Sin embargo estas muertes no son tan magnificadas ni tan “celebradas” como en el pasado. La novedad reside aquí, al igual que en *They where expendable* en la vinculación de la muerte con el sufrimiento. Previamente a ser fusilados, o mientras mueren, los soldados gritan y se retuercen. Puntualmente, en el citado film, vemos morir a un soldado descalzo mientras intenta tomar sus botas para huir de los disparos enemigos. Al ser alcanzado por las balas grita “¡Mamá, mamá!” y cae muerto en su trinchera. Encontramos la muerte retratada de manera mucho más cotidiana y visualmente menos grandilocuente que en el pasado, haciendo énfasis y focalizando la atención narrativa en el par de botas no alcanzado por el soldado. Aquí el heroísmo desaparece completamente y es reemplazado por el miedo y el dolor. Otro caso en el mismo film es el de un soldado que por temor a morir grita que no fue dado de alta de la enfermería para así no tener que enfrentar a los enemigos. Finalmente, por no salir de su escondite, resulta aplastado por el techo que se derrumba (Ver anexo nº 21).

En ambos casos detectamos huellas discursivas que vinculan a estos films con *Roma...*, *Paisà* y *Germania....* Mientras que en el bélico de años anteriores el sacrificio heroico era dominante (Ver anexos nº 07, 11, 12, 13) en la trilogía hayamos elementos combinados. El heroísmo de quienes mueren en *Roma...* y *Paisà* es claro, sin embargo, en casi todos los casos aparece un personaje que, con un fuerte posicionamiento enunciativo, contempla con dolor la muerte ajena (Todas las muertes en *Roma...*, los partisanos del cuarto y sexto episodio de

Paisà y Germania...). Esto será algo que suceda tanto en *Battleground* como en *They where expendable* (Ver anexo nº 20).

7.3.2 LOS COSTOS DE LA GUERRA COMO TEMA GENERAL

Refiriéndose a los costos de la guerra habrá ciertas huellas que pondrán en relación al género bélico de posguerra con la trilogía de Rossellini. Podemos decir que, en su generalidad, los films neorrealistas estudiados compartirán con estos dos films el hecho de articular motivos temáticos en temas generales que construyan a la guerra vista desde sus consecuencias. Aun tratándose de films sobre la guerra en el frente, su mirada es la de la posguerra en el abordaje temático que realiza la historia. En este sentido *They where expendable* es mucho más claro que *Battleground*. La tematización ahora será en torno a las consecuencias de la guerra y a las muertes ancladas en ese contexto. Tal como dijimos antes, la diferencia del neorrealismo consiste en que es el pueblo quien sufre las consecuencias y no los soldados. No debemos confundir las referencias respecto al costo de la guerra, como se realiza en *Objective, Burma!* (1943) ya que allí esto aparece como un diálogo aislado que no estructura su organización temática ni retórica en torno a ello. En *They where expendable* la extensa escena de luto reafirma esta preocupación por los costos de la guerra.

7.3.3 LA MUSICALIZACIÓN Y EL RESPETO POR LA MUERTE

Cuando hablamos de *Sahara* (1943) mencionamos el típico caso de la muerte heroica del sargento de Sudán (Ver anexo nº 11). Una de las huellas más frecuentes entre estos films y la trilogía es la utilización de una música que acompaña el momento de la muerte. Del mismo modo, en casi toda la trilogía la música acompaña a las muertes, con la leve diferencia de que ésta comienza solo luego del hecho. La única excepción es la de la ejecución de los partisanos del sexto episodio de *Paisà*, que sucede en completo silencio. Si en este último episodio recién se vislumbraba un cambio en relación a la musicalización de la muerte, en *Battleground* y *They where expendable* veremos cómo ya la música es completamente eliminada. Podemos interpretar este cambio como una revalorización del acto de morir que se hace presente en la posguerra. Una modificación de este tipo se encuentra vinculada con el verosímil sobre el que se construye la muerte, que en este caso será de tipo mucho más social que genérico, tanto en su tematización, expresando un gran temor hacia la muerte, como en la ausencia del acompañamiento musical, que deja lugar a la sola imagen del muerto, evitando completamente el melodrama y la figura del héroe. Tal vez el caso de *They where expendable*

es el más llamativo de los dos, ya que no solo la muerte es silenciosa y reflexiva sino que también lo es el luto.

No es necesario agregar que un cambio de tal magnitud en el cine de género reestructura toda la relación que el mismo construye con su enunciatario. Sin embargo, aunque podamos detectar que el origen de este verosímil es social en este aspecto puntual, debemos saber que se irá convirtiendo gradualmente en un verosímil genérico con el establecimiento de la previsibilidad sobre el recurso, tal como sostiene Metz¹²³.

7.4 VEROSÍMILES Y EFECTO DE REALIDAD

En relación a las caracterizaciones que fuimos realizando sobre los verosímiles de distintos tipos nos interesa ahora reflexionar acerca de la construcción del *efecto de realidad* que sucede en la trilogía. Dentro de las categorías de verosímiles que Metz describe pudimos encontrar en el neorrealismo una presencia combinada de los mismos. Las cual nos llevará a reflexionar acerca de su naturaleza realista.

7.4.1 EL PUEBLO ITALIANO Y SU CARACTERIZACIÓN

En los aspectos temáticos encontramos verosímiles de origen social en la representación del pueblo como sujeto de la historia, la sola aparición del pueblo en “lo dicho” del discurso va más allá de “lo decible” en el verosímil cinematográfico. Es decir, se rompe con las previsibilidades del género de referencia de la trilogía (el bélico). La reafirmación del ingreso del pueblo en los films no solo sucede con la complementación metadiscursiva como críticas o comentarios periodísticos, sino que es un efecto muy perceptible que emana de la propia interpretación no-profesional frente a la de los actores que sí lo son (Anna Magnani, Aldo Fabrizi y Maria Michi).

Como dijimos antes, en relación al motivo temático de la muerte, el pueblo aparece vinculado a los motivos del sacrificio y el heroísmo. Estas vinculaciones son de origen absolutamente genérico y dependen del bélico. Podemos decir que aquí hay una vinculación de elementos de verosímiles sociales temáticos (el pueblo en la posguerra) con verosímiles

¹²³ METZ, C. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en *Lo Verosmil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

genéricos (la caracterización heroica de los personajes). El resultado es una mixtura que arrastra con esta operación de reemplazo (soldados-pueblo) toda una serie de efectos consecuentes: emplazamiento urbano de la acción¹²⁴, aparición de la mujer y el clero en el contexto bélico, la tortura como motivo temático, la Resistencia, escenarios interiores, la presencia de los niños, etc.

El resultado de esta operación de reemplazo permite al film la posibilidad de manejarse con algunos componentes que caerán dentro de la previsibilidad genérica para construir sobre ellos una representación que hasta entonces no era previsible en el cine. Si el neorrealismo construyó un retrato del pueblo italiano de posguerra lo hizo sobre los hombros de las reglas del género bélico. La virtud de esta adquisición consiste en que no sea necesario “repetir todo nuevamente” y el impacto o la novedad del film se sostenga catapultado por la economía comunicativa del género. La idea del dolor de la muerte en la guerra es aceptada por toda sociedad y diferencia el género bélico del resto del sistema de géneros. A partir de esas bases es que el neorrealismo construye la muerte del pueblo en el cine.

7.4.2 EL VEROSIMIL FOTOGRÁFICO SOBRE LA FIGURA FEMENINA EN PAISÀ

Algo que es una consecuencia del ingreso del pueblo en el contexto bélico es, como dijimos, la introducción de los personajes femeninos. Si bien hay dos muertes de mujeres en el corpus analizado (Pina en *Roma...* y Carmela en *Paisà*), una tercera mujer desarrolla la función de testigo cuando un partisano muere en Florencia. Tenemos en cuenta a esta mujer ya que las operaciones que fotográficamente se imprimen sobre ella, envuelta en una escena de muerte, concuerdan con la otra realizada en *Paisà* (con Carmela). Como mencionamos a propósito del análisis de la retórica visual, el único quiebre que hace Rossellini en su propio estilo fotográfico se da en estos dos momentos al utilizar la difuminación y las lentes de corta profundidad de campo (operación visual que está ausente en *Roma...*).

Aunque esta característica de la retórica representacional de la mujer sea breve, nos habla, en la línea que hemos propuesto, de la integración de un verosímil retórico de género propio del drama amoroso sobre el personaje femenino (Ver anexo nº 23). Nuevamente se hace una mixtura, pero ahora dentro de los componentes verosímiles genéricos encontraremos al bélico (operando de forma temática) y al drama de pasión amorosa (de forma retórica). Mientras tanto un verosímil de origen social será el de la mujer en el contexto

¹²⁴ La ciudades en el neorrealismo son ciudades “en funcionamiento”, y no un escenario de batalla desierto.

bélico. Tal vez como resultado de una censura, operando en el bélico, los personajes femeninos no puedan acercarse a la muerte de forma sentimental sin que se los retrate como seres apasionados, que en su actuar pierden noción de las consecuencias. Es llamativo no encontrar una misma representación de lo femenino en *Roma...*, sin embargo interpretamos que allí este modo de representación femenino no sucede por situarse el film en una estética fotográfica y lumínica muy próxima al documental. En *Paisà*, Rossellini abandona esa estética para recurrir a una más típicamente asociada a la ficción, el uso de primeros planos ya no es tan evitado y el cuidado de la fotografía recrea ambientes más próximos a las narraciones ficcionales.

7.4.3 COMBINACIÓN DE VEROSIMILES

Bajo la idea expresada por Zavattini de convertir lo cotidiano y lo usualmente inadvertido en una historia, la catálisis en el neorrealismo se vuelve central. Sin embargo, si bien esta operación es innegable, la combinación de recursos demuestra no ser pura escenificación de catálisis narrativas. La muerte de Pina, como dijimos, tiene sus particularidades fotográficas (ver apartado 7.2), sin embargo, en sus aspectos narrativos quiebra el verosímil genérico de encadenamiento entre escenas. Mientras que un film bélico en su grado cero posiblemente atenúe el ritmo de la narración y enlace a la escena de la muerte del protagonista a una escena de menor tensión, *Roma...* continúa el relato siguiendo al camión que se lleva detenido al amante de Pina. Este enlace, como si nada hubiera ocurrido ante la muerte de una de las protagonistas del film, quiebra el verosímil genérico de montaje, es decir, de vinculación entre escenas. Es decir que, en el bélico, que deposita una gran carga dramática en la muerte, no resulta coherente “desaprovechar” tal escena.

A su vez, la escena de la muerte, que de por sí es breve, combina formas genéricas ficcionales en el montaje, capturas fotográficas genéricas documentales y, algo que no habíamos mencionado hasta aquí, que son las formas genéricas del melodrama en la música y las acciones de los personajes (don Pietro y el hijo de Pina). Ante semejante combinación, lo sorprendente o paradójico es que esta escena se haya construido como el emblema del neorrealismo italiano. Entre sus condiciones de reconocimiento, en el film de John Ford *They where expendable*, encontramos una combinatoria similar de verosímiles (aunque de menor grado). Ante todo son a destacar el motivo temático de género de la muerte del soldado con una fotografía, montaje y sonoridad cercanas al verosímil documental, incluso con una temporalidad demasiado dilatada para encuadrarse en el documental. Por otra parte el

verosímil sobre la construcción del soldado que muere es, en ese entonces, de origen social. El género bélico estaba experimentando cambios en la posguerra que debieron haber sido vistos como imprevisibles en las lecturas de la época. Tal como recordaba Metz: “la verdad de hoy puede siempre tornarse lo Verosímil de mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en que lo Verosímil estalla en un punto, en que un nuevo posible hace su entrada en el film”¹²⁵. Por estos motivos podemos sostener que la representación de las muertes en el bélico de la inmediata posguerra halla entre sus condiciones de reconocimiento a la trilogía de Rossellini en función de sus rupturas de verosímiles y la introducción de nuevos “decibles” en el cine.

7.4.4 EL TABÚ DEL SUICIDIO Y UN NUEVO VEROSÍMIL

En la progresión de la trilogía vemos cómo la representación de la muerte va perdiendo las asociaciones temáticas que la caracterizaban. Desde una muerte sacrificada y heroica por no delatar a los propios compañeros en *Roma...*, llegamos a la historia de un niño en *Germania...* que se suicida por la culpa de haber matado a su padre. Aquí el tema del suicidio aparece como un verosímil social que quiebra con uno genérico. De hecho es tan abrupto temporalmente que el efecto de la ruptura del tabú se manifiesta con toda su fuerza en esta escena. Si bien referirnos al suicidio no nos permitirá analizar mucho más, debemos dar cuenta de un giro realizado a lo largo de la trilogía, con efectos también hallables en el bélico, sobre la humanización de la muerte. Es decir, menos heroica y más solemne y temida, tal como Philippe Ariès la caracterizará en la cotidianeidad moderna¹²⁶. En la trilogía, tanto como en sus condiciones de reconocimiento, la muerte aparecerá vaciada de esos sentidos que se le daba en el bélico. Ahora, tanto con la muerte del niño como en la forma en que mueren los soldados en los dos films en reconocimiento, asistimos a una muerte que pone en primer plano el dolor, la pérdida y la innecesaridad. Todas estas características de la nueva tematización de la muerte provienen de un nuevo verosímil de tipo social que habilita este tipo de representación en el cine luego de la experiencia de la guerra.

7.4.5 EL EFECTO DE REALIDAD PRODUCIDO POR LA ESTÉTICA DE ROSSELLINI

Si algo debiera ser decirse sobre el efecto de realidad que produjeron los films de Rossellini deberíamos señalar a la combinación de verosímiles de distinto origen. Reinterpretando a Metz, podemos decir que para que un film impacte por sus elementos de

¹²⁵ METZ, C. *Op. Cit.*

¹²⁶ Ver apartado 3.1

“verdad” en la narración este debe necesariamente partir de una base conocida, es decir, instituida por una discursividad previa, esto es un género. Si un film se propusiera constituirse sobre elementos absolutamente nuevos y rupturistas respecto a la tradición este sería ininteligible, el grado de complejidad de su comunicación se desvanecería en el momento de su lectura o, como última opción, sería leído mediante interpretantes ya conocidos y estabilizados en la vida social, esto es, según reglas de un género en apariencia cercano.

Sin llegar a este punto (como a veces se lo consideró) el neorrealismo, o al menos Rossellini en la representación que hace de las muertes, basó su estética en una combinatoria de verosímiles provenientes de la discursividad genérica con otros de origen social. Esta forma combinada tuvo la virtud de valerse del camino abierto por el género para, desde allí, representar las muertes del pueblo italiano de posguerra con un régimen basado en reglas sociales de percepción (un verosímil social). Cuando decimos “reglas sociales de percepción” no nos referimos a formas fenomenológicas de procesar el sentido, sino a reglas de lectura que se encuentran fuera del medio analizado, pero que en algún momento han tenido o tienen una dimensión discursiva en donde instituirse socialmente, aunque tal vez esa forma pueda no haber sido mediatizada.

La trascendencia del neorrealismo, y la memoria legendaria sobre el mismo, se basaron en resaltar todas las rupturas que trajo consigo la introducción de algunos verosímiles sociales. Sin embargo, podemos sostener luego de lo analizado, que el *efecto de realidad* logrado (siempre hablando de su época) no se da por haber encontrado “el secreto” para trasladar la mismísima vida cotidiana de posguerra al cine, sino que se logró por haber dado las condiciones de percepción (de fuerte origen genérico) para vehicular un contenido innovador. La *ilusión referencial* de la que habla Barthes sucede en la trilogía analizada porque aquella parte que llamaríamos *significante* reenvía a un *referente* que no es genérico, y que sin su presunto origen social extra discursivo sería ininteligible.

En el sentido que venimos hablando podemos decir que un film como *Ossessione* (1943), aunque tal vez demasiado mecánico en sus operaciones en comparación con la trilogía, posee esta operatoria en germen. Frente a una estructura, una trama y un conflicto absolutamente “importado” en el territorio italiano, reemplaza a los protagonistas de *El cartero siempre llama dos veces* (Cain, 1934) por personajes del contexto regional. Los rasgos considerados neorrealistas de este film, que logran al igual que los films de Rossellini un fuerte *efecto de realidad*, son las condiciones económicas y la estructura de las relaciones sociales en

que se sitúa a los protagonistas. Estas reglas de lectura surgen, del mismo modo que en la trilogía, como parte del surgimiento de un nuevo verosímil social en la región, anclado en la estilización (italiana de posguerra) de estos nuevos personajes. Del mismo modo podríamos hablar de *La terra trema* (1948) y otros de los primeros films neorrealistas.

La propuesta enunciativa que se genera en la trilogía de la guerra narra desde un enunciador conocedor de las reglas del género bélico. Este enunciador recrea dichas reglas para partir de una base interpretativa común y ya probada, es decir, un género. El establecimiento de este marco de base común en el que se establece la narración se relaciona con un enunciatario que pacta con algunos verosímiles genéricos y debe reconstruir las piezas faltantes con verosímiles que les son cercanos en su contexto social. En cierto momento de los films, al producirse el abandono de los verosímiles genéricos, la ruptura se produce en órdenes tan distintos como la tematización, la retórica del montaje, de la fotografía y hasta el criterio para el establecimiento de núcleos y catálisis. Estas rupturas, causantes de una pérdida de previsibilidad, crean la repentina *ilusión de realidad* en la enunciación fílmica.

8. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión nos referiremos a las preguntas presentadas como orientadoras de este trabajo:

- *¿Cómo es representada la muerte en la Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini? ¿Qué la caracteriza? Tanto en la dinámica de los elementos que la componen (su materialidad significativa) como en modo representacional (su construcción de un objeto).*

Hemos podido detectar, a través del análisis interdiscursivo, que la muerte violenta en la trilogía de Rossellini puede ser caracterizada en función de tres elementos que la posicionan a cierta distancia del cine de género bélico. En primer lugar la muerte presenta temáticamente una continuidad de rasgos con el bélico en *Roma città aperta* que irán desapareciendo a lo largo de la trilogía. Estos motivos temáticos asociados a la muerte serán el sacrificio y el heroísmo. Mientras que en *Roma...* los personajes mueren heroicamente como luchadores épicos, en *Germania anno zero* la muerte solo se vincula al sufrimiento, a la pérdida irreparable y a la tematización de los costos de la guerra. Un segundo elemento, que nace del primero, será el cambio del sujeto de aquella muerte sacrificada y heroica. Mientras que en el bélico mueren los soldados, en el neorrealismo son los personajes que representan al pueblo los que mueren. Por último, como tercer elemento temático a mencionar, tenemos la aparición del suicidio como motivo temático, que fue un tabú hasta el momento en el cine bélico. En este sentido, la ruptura con ese género se potencia al presentar a la muerte como una alegoría general del film que une a la situación de posguerra alemana con la pérdida del futuro.

En términos retóricos, hablando exclusivamente de las secuencias de muertes analizadas, los cambios introducidos en la trilogía neorrealista no son destacables en cuanto al montaje, solo lo serán en cierta medida en *Germania...*. En este sentido, tanto el cine bélico como el neorrealismo innovan poco. Incluso pudimos comprobar un mayor grado de experimentación de montaje en el género bélico de posguerra con films como *They were expendable*. La tesis de Deleuze sobre la predominancia de una imagen-tiempo introducida por el neorrealismo quizás sea válida en la generalidad de los films, pero no lo es en relación a las muertes de *Roma...* o *Paisà*. Encontramos cierta validez de la tesis de Deleuze en *Germania...*, donde el uso del montaje para la narración de la muerte tiene una estetizante y dilatada

temporalidad, donde los enlaces entre imágenes son más “débiles” y los acontecimientos “flotantes”¹²⁷. Tal vez aquí se encuentre el ejemplo más “moderno” de montaje, en términos de Deleuze.

En cuanto a la fotografía de las secuencias de muertes hemos detectado la combinación de géneros muy diversos con otros recursos que son bastante más dependientes de un estilo propio de Rossellini. *Roma...* combina la “desprolijidad” de la toma documental en exteriores con otros momentos de cuidadísima composición expresionista de la luz para algunos interiores. *Pasià* posee una fotografía de exteriores del estilo de *Roma...*, sin embargo combina esto con recursos muy puntuales tomados del drama amoroso para modelar la representación femenina en torno al motivo de la muerte. Finalmente, *Germania...* hará un uso de la luz en exteriores que, en la secuencia de la muerte, será de una expresividad ausente hasta el momento en la trilogía.

En los aspectos narrativos de las muertes encontramos varias vinculaciones con el cine bélico en torno al tipo de narrador, lo que construye en la escena enunciativa. El único caso en el que encontramos una ruptura absoluta es en *Roma...*. Aquí la causalidad narrativa del film es impredecible bajo una regla de género. Hemos señalado a la muerte de Pina como un emblema del neorrealismo en general. Esto no se debe solo a que suceda en su film inaugural, sino porque sucede con una causalidad narrativa sin precedentes en el género bélico. Es una escena más de la vida cotidiana de la posguerra en la que la narración no se detiene, ni la distrae de la historia central, que es la escena de una guerrilla. Aún con una musicalización y acciones que reenvían al melodrama, la muerte más recordada del neorrealismo es una catálisis, que se narra entre la captura y la liberación de un guerrillero. Esta operación cumple con lo que Zavattini preveía para el neorrealismo, ya que sus ideas giraban en torno a convertir la dura cotidianeidad de la posguerra en una historia. No hay forma que naturalice más a la cotidianeidad que hacerla ingresar mediante una escena de tal nivel de dramatismo en una escena que no genera una causalidad que se exprese en consecuencias directas y evidentes. Realizar esta operación es inviable sin quebrar el verosímil vinculante entre escenas del género bélico.

Como hemos resumido aquí, en torno a la comparación interdiscursiva de nuestro corpus de análisis con el género bélico, podemos detectar modificaciones de aspecto temático, retórico y enunciativo. Pero lo más importante que hemos descubierto fue que, en estas

¹²⁷ DELEUZE, G [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2005.

modificaciones, detectamos la asociación de elementos genéricos en íntima vinculación con otros de índole social, más propios de un estilo regional.

Ahora bien, el modo en que interpretamos la caracterización a la que hemos llegado se encuentra relacionada con nuestro segundo interrogante:

- *¿Qué sostiene o contribuye a construir el efecto de realidad en estos films?
¿Qué operaciones significantes se hacen presentes para inducir a una ruptura de verosímil de género?*

En primer lugar detectamos que la operación temática fundamental del neorrealismo en relación con la lectura que hace del género bélico es la del reemplazo de la muerte del soldado por la muerte del personaje que encarna al pueblo. Realizando esto arrastra toda una cadena temática que, en base a previsibilidades genéricas (la muerte heroica, sacrificada y violenta), se transforma hasta producir un *efecto de realidad* basado en un nuevo verosímil que será de tipo social. La multiplicación de discursos (fotográficos, periodísticos, documentales) modifican la credibilidad de las imágenes sobre la muerte durante la guerra que involucra una gran cantidad de civiles. De esta forma, aprovechando la economía comunicativa del género, la propuesta enunciativa de la trilogía genera un reenvío hacia “lo real” representando personajes, espacios y acciones acordes a un verosímil social, generando una ruptura del verosímil de género.

En sus aspectos fotográficos vimos cómo algunos recursos puntuales pertenecientes a verosímiles genéricos del drama amoroso (el difuminado) son utilizados para introducir a los personajes femeninos como seres apasionados en el contexto de la muerte. Esta operación responde una mixtura de verosímiles genéricos tanto del bélico (la muerte violenta, el heroísmo o el dolor) como del drama amoroso (la mujer apasionada) para construir un motivo perteneciente a un verosímil social (la mujer en el contexto bélico). Otro punto a destacar de la retórica audiovisual es el modo en que se combinan un montaje que sigue las pautas de la narración ficcional clásica, una fotografía documental y una utilización de música extradiegética dramática. Esta combinación de recursos, muy visible en la muerte de Pina, vuelve a montarse sobre la verosimilitud genérica sostenida por todos estos recursos formales para introducir un elemento de verosímil social en la articulación de los mismos: la muerte violenta de una mujer.

En el final de la trilogía, teniendo en cuenta el sexto episodio de *Paisà* y *Germania...*, vemos cómo la muerte adquiere rasgos humanizantes. El sufrimiento y la pérdida son ahora los motivos temáticos que la envuelven, radicalizando esta tematización al romper con el tabú del suicidio en la muerte de Edmund. A partir de aquí la combinatoria de elementos temáticos del género bélico ya será menor. Tanto *Paisà* como *Germania...* empezarán a compartir elementos con el cine bélico de posguerra.

Finalmente podemos decir que la pregunta por el *efecto de realidad* producido en la escenificación de las muertes encuentra respuesta en la ruptura de un verosímil social. Este verosímil social aparece enmarcado en una narración que, en algunos puntos básicos, seguirá sosteniéndose en previsibilidades genéricas. Esta combinatoria, en todo cine realista, posee la virtud de partir de fuertes convenciones sobre “lo conocido” para instituir algo nuevo. Esta *ilusión de realidad*, producida por la irrupción del verosímil social, es siempre provisoria y representa un escalón más en el ensanchamiento del verosímil genérico, que en el corto plazo la absorberá. El mérito del neorrealismo, capaz de explicar al menos en parte su mitificación, es el de haber sido el primero en realizarlo. Solo pudo impactar una vez la introducción del pueblo en la guerra, del mismo modo lo hicieron sus muertes.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, P. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona, Acantilado, 2000.
- ARISTARCO, G. [1951] *Historia de las principales teorías cinematográficas*. Barcelona, Lumen, 1968.
- BAKHTIN, M. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- BARTHES, R. [1968] “El efecto de realidad” en *Lo verosmil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.
- BARTHES, R. “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.
- BAZIN, A. [1958] *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp S.A., 2008.
- BENVENISTE É. *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1979.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BRUNETTA, G.P. *Storia dell cinema italiano: Il cinema del regime 1929 – 1945*. Roma, Editori Riuniti, 2001.
- BRUNETTE, P. *Roberto Rossellini*. Berkeley, University of California Press, 1996.
- CELLI, C. and COTTINO-JONES, M. *A New Guide to Italian Cinema*. New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- CUETO, R. “Ars moriendi: Breve historia de la representación de la muerte en el cine” en *Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005.
- COSTA, A. *Saber ver cine*. Barcelona, Paidós, 1992.
- COUSINS, M. *The Story of Film*. Londres, Pavilion Books, 2004.
- DELEUZE, G [1983]. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 2005.
- DELEUZE, G [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2005.
- ECO, U. [1974] “Los problemas filosóficos del signo” en *Signo*. Barcelona, Editorial Labor, 1994.
- EISENSTEIN, S. *El sentido del cine*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2008) *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas:* portalcomunicacion.com
(http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=39)

GAROFALO, P. "Seeing Red: The Soviet Influence on Italian Cinema in the thirties" en *Re-viewing Fascism*

GONZÁLEZ GALLEGO, E. *Roberto Rossellini. El cine del dolor*. Madrid, Bubok, 2009.

KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.

LUKÁCS, G. *Problemas de realismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

METZ, C. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosimil?" en *Lo Verosmil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

METZ, C. "Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)" en *Psicoanálisis y cine. El signifiicante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MORIN, E. *El hombre y la muerte*. Barcelona, Editorial Kairós, 1994

NICHOLS, B. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.

OUBIÑA, D. "Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina" en revista *AdVersus* N°11, Iris, Roma-Buenos Aires, 2014.

QUESADA SOTO, A. *Arte y "realismo" en el pensamiento de Georg Lukacs*. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* N° 49, Universidad de Costa Rica, 1981.

RANCIÈRE, J. "¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine" en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.

REISZ, Karel y MILLAR, Gavin *Técnica del montaje cinematográfico*, Plot ediciones, Madrid, 2003.

ROHMER, E. [2000] *El gusto por la belleza*. Barcelona, Paidós, 2000.

STAM, R. y otros *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.

STAM, R. *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós, 2001.

SÁNCHEZ NORIEGA J.L. *Historia del Cine: Teoría, historia y géneros cinematográficos*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

SEGRE, C. "Tema-motivo" en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1988.

STEIMBERG, O. [1993] "Proposiciones sobre el género" en *Semióticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

TRAVERSA, O. "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Revista Signo&Seña* Nº12, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.

TRECCA, M. Enciclopedia del Cinema *Aristarco, Guido*
([http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_(Enciclopedia-del-Cinema))) (2003)

MASI, S. Enciclopedia del Cinema *Serandrei, Mario*
([http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-aristarco_(Enciclopedia-del-Cinema))) (2004)

VERÓN, E. *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.

ZAVATTINI, C. 'Some Ideas on the Cinema' on *Sight and Sound* 23:2 (October-December 1953).

10. ANEXO

ANEXO FÍLMICO

LINK: <https://goo.gl/G8RKFm>

De no funciona probar estas opciones:

<https://www.dropbox.com/sh/66x1xkrmtaoz4ee/AAB7CcaMQuF8ClQYYCb1K7Jna?dl=0>

<https://drive.google.com/drive/folders/1KoJqf0xv4C22tlll6TWKUYSRyYgnail7?usp=sharing>

RESÚMENES DE ARGUMENTOS

1860 - I Mille Di Garibaldi (Antonio Blasetti, 1934)

Recreación de la epopeya de Rissorgimento y sus ideales patrióticos - en este caso la anexión de Sicilia al Reino de Italia – desde un punto de vista popular. El film sigue la historia de un soldado más del ejército de Garibaldi. El film concluye con la unión del joven soldado con su amante y con la proclamación de Italia como una nación unificada luego de la victoria de Garibaldi.

Quelli della montagna (Aldo Vergano, 1943)

Crisis de adaptación de un oficial de los alpinos. Durante la guerra trata de reducir su "tormenta interior" que lo enfrenta con un superior. También deberá reconquistar a su mujer. El personaje del oficial se transforma durante el film y logra convertirse en un destacado soldado. Luego de un victorioso enfrentamiento el oficial regresa con su esposa de forma heroica.

Sahara (Zoltán Korda, 1943)

Norte de África, Segunda Guerra Mundial (1939-1945). El ataque por sorpresa de un destacamento alemán, en pleno desierto del Sahara, obliga al sargento Joe Gunn a conducir a sus hombres a una batalla perdida de antemano. No solo deben sobrevivir a la escasez de agua. Sino que tienen que negociar con los nazis un intercambio de armas por agua, fingiendo que son poseedores del agua de un pozo que no les dio más que unos litros. El film concluye con el engaño y la captura del destacamento alemán a manos de los pocos estadounidenses.

Objective Burma! (Raoul Walsh, 1945)

Durante la II Guerra Mundial, el Mayor Nelson y sus hombres son lanzados en paracaídas sobre la jungla birmana, tras las líneas enemigas, para destruir una estación de radar japonesa. La angustiosa y extenuante expedición a través de la jungla y los pantanos repletos de soldados enemigos se convertirá en un juego mortal en el que tan importante será cumplir con éxito la misión como poder ser rescatados. Finalmente, el radar es destruido por los estadounidenses, que deben sobrevivir a una noche repleta de enfrentamientos y emboscadas por parte de los japoneses para ser rescatados al día siguiente.

They where expendable (John Ford, 1945)

They where expendable es un drama basado en la campaña del Pacífico, una heroica compañía americana lucha contra el avance de las fuerzas japonesas en Filipinas, perdiendo cada vez más terreno. Dos oficiales de lanchas torpederas, en contra de la opinión de sus superiores, intentarán frenar el avance utilizando las viejas embarcaciones contra los barcos nipones. Uno de los barcos (en donde van los protagonistas es hundido). Tras la muerte de dos soldados la tropa queda varada en Filipinas, enterándose de que Estados Unidos no pudo conquistar la zona y fue derrotado por los japoneses.

Battleground (William Wellman, 1949)

En diciembre de 1944, para detener la gran ofensiva alemana sobre Bélgica y Luxemburgo, un grupo de soldados norteamericanos de infantería combaten en la "Batalla de las Ardenas". Un pelotón americano es enviado a combatir a Bastogne. Allí las condiciones son muy duras: frío, nieve, están rodeados, sin munición y suministros. A pesar de los repetidos ataques, los americanos aguantan hasta que se produce el contraataque aliado. Luego de enfrentar condiciones difíciles y varias pérdidas los soldados son rescatados por los aliados.

Roma città aperta (Roberto Rossellini, 1945)

Ambientada durante el fin de la misma guerra, la acción inicia con una Roma que está en plena ocupación, y vemos a unos soldados nazis, desfilando y entonando cantos, generando un ambiente represivo, mientras buscan a Giorgio Manfredi, alias Luigi Ferraris, que escapa, ayudado y encubierto por la gente de la localidad. Con la ciudad totalmente ocupada, los nazis dividen Roma para patrullarla y controlar todos los movimientos que se hagan en ella. Manfredi es un líder liberal, y los alemanes se esfuerzan por encontrarlo, pero él ya ha escapado y se aloja en la casa de un colaborador, Francesco, donde conoce a Pina, recia mujer de la Resistencia que lo conduce con el sacerdote colaborador Don Pietro Pellegrini (Aldo Fabrizi), además conoce a la hermana de Pina, que es una actriz. Pina se piensa casar con Francesco, si bien esto obedece más a conveniencias de sus filiaciones ideológicas. Existen varias personas en la Resistencia, y Don Pietro es asiduo colaborador de su causa, encargándose en ese momento de llevarles a ellos una cantidad de dinero escondida en gordos libros, además, también ayuda a los soldados alemanes desertores. Giorgio tiene una relación con la amiga de la hermana de Pina, esta mujer se llama Marina, y es artista también.

Pina tiene un hijo, el pequeño Marcello, que, junto con otros niños, deja bombas en los vehículos de los alemanes, actividad que preocupa y enfurece a sus padres. Con todo eso, aumenta la rigurosidad de los nazis, realizando inspecciones y redadas, registran todas las casas, haciendo bajar hasta a los enfermos a las calles, mientras Don Pietro sigue escondiendo personas y armas de la Resistencia. En una de las redadas, Francesco es capturado, y una desesperada Pina corre detrás del camión que lo transporta, siendo eliminada a balazos, con su Marcello que llora desconsolado sobre su cadáver, mientras Don Pietro lo retira de ahí. Después, los nazis son emboscados y entablan fuego cruzado con los resistentes, Francesco y Giorgio se ocultan con Marina, pero Giorgio va perdiendo el amor que sentía por Marina, debido a la desigualdad de sus ideas y pensamientos frente a la guerra, y aunque los dos

escapan, son capturados por los alemanes. Los hombres son torturados para que revelen información, pero, pese a estar temerosos, están decididos a no confesar nada, Giorgio rechaza una oferta conveniente para que se vuelva traidor, y Don Pietro también se niega a hablar en su respectivo interrogatorio, su determinación es grande. Después, un oficial nazi, en borrachera, reflexiona de su situación como alemanes destructores, que creen en una superioridad suya inexistente. Mientras, continúan los interrogatorios, Giorgio mantiene su silencio, y, torturado, muere, para indignación de Don Pietro, que es fusilado a la vista de los niños, que silban, viendo cómo le disparan por la espalda al religioso.

Paisà (Roberto Rossellini , 1946)

1º episodio

El primer episodio se desarrolla en Sicilia, una voz en off nos informa que tropas británicas y yanquis se están movilizandando en Italia, llegan a dicha ciudad, donde en una iglesia abandonada, temerosos refugiados se ocultan. Los soldados se mueven cautelosamente y con cuidado de los nazis, se internan en cuevas, donde encuentran a una joven llamada Carmela (Carmela Sazio), que está ocultándose ahí, y busca a su padre. Ella conoce a Joe (Robert Van Loon), un soldado americano con quien, pese al problema de idioma, se conocen, conversan, ríen, entablan amistad. Sufren el ataque nazi, Joe cae en combate, y Carmela también es eliminada, mientras los soldados italianos creen que era una soplona.

4º episodio

En la cuarta historia, somos trasladados a Florencia, los yanquis están siendo atacados y perseguidos, y es en esta ciudad donde el choque mayor se produce. Llegan unos soldados heridos, y una enfermera, Harriet (Harriet Medin), los atiende, ella está buscando a su amado, que se ha convertido en un famoso y conocido pintor. Emprende la búsqueda del partisano huido ayudada por su amigo Massimo (Renzo Avanzo), hay restricciones de entrar a muchos sitios, y avanzan clandestinamente, pero el hombre muere, buscando a su familia.

6º episodio

En la sexta y última historia, en Porto Tolle, los yanquis y los partisanos combaten y hacen retroceder a los nazis, todos se movilizan en canoas y pequeñas embarcaciones. Entre ellos se encuentran Dale (Dale Edmonds), agente de la Oficina de Servicios Estratégicos o Servicio de Inteligencia, la OSS, que comanda su avanzada, y van encontrando numerosos partisanos muertos, por lo que aumentan la cautela, se organizan. Se arma un enfrentamiento nocturno, en el que el fuego cruzado acaba con todos los combatientes, y se acaba tirando los cadáveres al mar.

Germania anno zero (Roberto Rossellini , 1948)

La acción transcurre en Berlín, ciudad devastada por los bombardeos y ocupada por tropas aliadas. Edmund, un chico de 12 años, intenta ayudar a su familia y sale en busca de dinero por la calle vendiendo objetos de valor. Su padre está muy enfermo y necesita reposo constante. Su hermana es acusada falsamente de prostituirse para los soldados extranjeros. Edmund

acaba uniéndose a un grupo de jóvenes delincuentes y a una joven huérfana sexualmente precoz.

Deambulando por las calles, Edmund se reencuentra con un antiguo profesor, el Sr. Enning, claramente retratado por Rossellini como un hombre pedófilo debido a la forma exagerada con la que muestra interés y acaricia al joven. El profesor le pide que venda un disco con un discurso de Hitler en el mercado negro y, como recompensa, le da un objeto del mismo valor.

Al ver cómo la salud del padre se deteriora, decide pedir ayuda a Enning. Este, sin embargo, le responde diciendo que en tiempo de tanta dificultad debe imperar la ley del más fuerte y que mejor sería que muriese. El discurso, de tintes nazis, del profesor junto con las quejas del padre que se siente un estorbo para todos los que lo rodean lleva a Edmund a pensar que su deber es matarlo y, por eso, envenena su comida. Edmund le cuenta a Enning lo que hizo y este recibe la noticia por horror y lo echa de su casa negando cualquier responsabilidad en lo ocurrido.

Edmund vaga por las calles sin rumbo. No logra jugar con los otros niños que lo rechazan. Ve una iglesia y agacha la cabeza apesadumbrado. Finalmente llega a su calle, con edificios en escombros y sube a lo alto de un edificio en ruinas frente a su casa, donde se pone a jugar con un pedrusco como si fuese una pistola, disparándose a sí mismo en la frente y luego imitando los disparos de la guerra. Desde lo alto ve como llega a su casa un camión a recoger el cadáver de su padre. Sus hermanos, que ignoran dónde está, gritan en la calle llamándole para que vaya al entierro. Edmund no responde y se retira de la ventana sin que le hayan visto. Sus hermanos y vecinos se van. Finalmente, Edmund se asoma y mira una última vez su casa, y se suicida tirándose desde lo alto del edificio.