

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESTUDIOS GENERALES LETRAS

TRABAJO INDIVIDUAL

Título: «De la calle a la pantalla: la autenticidad del neorrealismo como reflejo de la crisis italiana en la Trilogía de la guerra de Roberto Rossellini»

Nombre: Aldana Nicole Melgar Cornejo

Tipo de evaluación: Monografía final

Curso: Investigación Académica (INT124)

Horario: 0315

Comisión: A

Profesor: Moises Fernando Contreras Zanabria

Jefe de Práctica: Alexandra Aroma Calderón Rojas Sandoval

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Resumen

La presente monografía parte del problema de si las películas de la Trilogía de la guerra, dirigidas por Roberto Rossellini, se limitan a representar la posguerra italiana o si, por el contrario, construyen un lenguaje cinematográfico nacido de las propias condiciones históricas del periodo. El estudio analiza de qué manera los recursos formales y narrativos empleados por el director en esta trilogía reflejan la crisis social que atravesó Italia tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La hipótesis sostiene que Rossellini retrata la crisis social italiana, transformando la devastación material, institucional y moral de la posguerra en principios estéticos y éticos que orientan su propuesta fílmica. El trabajo combina el análisis del contexto histórico del periodo 1945–1960 con el examen de tres recursos centrales de su cine: el uso de locaciones reales, la inclusión de actores no profesionales, y la construcción de personajes marcados por la precariedad moral y emocional. Los hallazgos permiten afirmar que estos elementos no cumplen una función decorativa, sino estructural: las ruinas condicionan la acción, los cuerpos filmados mantienen un vínculo directo con la realidad histórica y los personajes expresan la degradación humana derivada del conflicto. En conjunto, la investigación demuestra que la trilogía consolida un modelo neorrealista que redefine la relación entre cine, historia y responsabilidad ética.

Palabras clave: Neorrealismo, Roberto Rossellini, posguerra, cine italiano, crisis social.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
----------------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	--

ÍNDICE

Introducción		p. 4
Capítulo 1	Italia en la posguerra y el surgimiento del Neorrealismo	p. 7
Subcapítulo 1.1.	Italia en ruinas: contexto histórico y social de la posguerra	p. 7
Subcapítulo 1.2.	El Neorrealismo: ruptura con el cine fascista y el dilema entre estética y ética	p. 9
Subcapítulo 1.3.	Rossellini: el fundamento del Neorrealismo y la Trilogía de la guerra	p. 12
Capítulo 2	El cine de Rossellini como reflejo de la crisis social	p. 14
Subcapítulo 2.1.	Locaciones reales, testimonio de la destrucción	p. 14
Subcapítulo 2.2.	Actores no profesionales y la búsqueda de autenticidad	p. 18
Subcapítulo 2.3.	Rostros de la posguerra: la crisis humana	p. 19
Conclusiones		p. 25
Bibliografía		p. 28

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

LISTA DE IMÁGENES

Figura #1	Vecinos romanos corriendo por las calles	p. 15
Figura #2	Barcos angloamericanos en la costa siciliana	p. 16
Figura #3	Rodaje de <i>Alemania, año cero</i> en los escombros de Berlín	p. 17

Código:	2	0	2	4
---------	---	---	---	---

1	0	1	2	
---	---	---	---	--

Introducción

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) dejó a Italia sumida en una crisis profunda que afectó simultáneamente su estructura económica, su organización política y su vida cotidiana. Entre 1945 y 1960, el país enfrentó ruinas materiales, inflación desbordada, hambre, desplazamientos internos y un sentimiento generalizado de desorientación social que obligó a reconstruir no solo las ciudades devastadas, sino también los valores y certezas que habían sostenido la vida comunitaria antes del conflicto. Es decir, la fractura no fue únicamente física: también alcanzó el orden moral, cuestionando los vínculos sociales y el sentido de humanidad. Este escenario de precariedad y vacío abrió paso a una renovación cultural que buscó comprender y traducir la crisis desde nuevas sensibilidades. Como parte de la corriente neorrealista, el cine apostó por un movimiento que se distanció de las narrativas artificiales del cine fascista y propuso observar la realidad italiana sin idealización, acompañando al ser humano en su sufrimiento cotidiano.

Dentro de este movimiento, la figura de Roberto Rossellini adquirió una relevancia decisiva. Sus películas *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (1948), reunidas posteriormente bajo el nombre de Trilogía de la guerra, se convirtieron en obras emblemáticas que transformaron las limitaciones económicas, técnicas y materiales de la posguerra en un lenguaje cinematográfico propio. Filmadas en escenarios destruidos, con actores no profesionales y narraciones centradas en personajes atravesados por la fragilidad social del periodo, estas películas ofrecieron una representación directa y humana de la devastación italiana. Lo que inicialmente pudo parecer una consecuencia inevitable de la falta de recursos, se configuró, en manos de Rossellini, como una ética de la representación: una apuesta consciente por filmar la verdad del sufrimiento sin las mediaciones estéticas que habían caracterizado al cine del régimen anterior. En este sentido, la pregunta de investigación que guía este trabajo es comprender de qué manera la Trilogía de la guerra de Roberto Rossellini representa, mediante recursos formales y narrativos, la crisis social italiana posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Este trabajo plantea que las películas de Rossellini reflejaron la crisis social italiana mediante el uso articulado de tres elementos centrales: las locaciones, los actores y la construcción de personajes. Estos recursos, surgidos tanto de la escasez material como de una ética profesional orientada a representar la realidad sin artificios, se transformaron en estrategias estéticas que la crítica posterior reconoció como pilares del neorrealismo. Lejos de ser decisiones exclusivamente

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

técnicas, constituyen una forma de testimonio fílmico que permitió dar cuenta del deterioro moral, la deshumanización y la lucha cotidiana propias de la posguerra.

El propósito general de esta monografía es explicar cómo los recursos formales y narrativos de Rossellini permitieron construir una representación capaz de captar la complejidad de la crisis social italiana del periodo 1945-1960. Para ello, el estudio parte con el objetivo de describir el contexto histórico de la posguerra y del surgimiento del neorrealismo, entendido como una respuesta que combina una búsqueda estética con un compromiso moral frente a la devastación del país. En este marco, Rossellini aparece como un director que transforma las tensiones de la época en un lenguaje fílmico caracterizado por la austeridad formal, la atención a la vida cotidiana y la sensibilidad hacia el sufrimiento humano. Sobre esta base, la investigación examina tres recursos centrales de su obra -las locaciones exteriores, los actores no profesionales y los personajes en crisis- para mostrar cómo fueron decisivos en la construcción de una mirada cinematográfica que preserva la verdad de los acontecimientos y da forma a la memoria social del periodo. El objetivo final es demostrar que la articulación de estos elementos no solo reflejó la crisis italiana de posguerra, sino que también contribuyó a la consolidación del neorrealismo como un modo particular de entender la función del cine.

Esta investigación se organiza en dos capítulos. El primero sitúa al lector en el panorama histórico y cultural de la Italia de posguerra, describe sus condiciones económicas, sociales y morales, e introduce el surgimiento del neorrealismo como respuesta al vacío dejado por el fascismo, junto con la trayectoria inicial de Rossellini y su temprana contribución al movimiento. El segundo capítulo desarrolla el análisis de la Trilogía de la guerra a partir de sus recursos específicos: las locaciones reales como testimonio visual de la destrucción material, los actores no profesionales como vehículo de autenticidad social y la construcción de personajes en crisis como expresión del deterioro moral y existencial causado por la guerra. En conjunto, estos elementos permiten comprender cómo Rossellini convirtió el escenario de precariedad en una propuesta cinematográfica destinada a preservar la memoria de la devastación.

Los estudios que hay sobre el tema coinciden en subrayar la búsqueda de autenticidad del neorrealismo, su distancia crítica respecto al cine fascista y su atención a la vida cotidiana. Autores como Pacifici (1956) y Bondanella (1943) lo han interpretado como un movimiento que rompe con la tradición del artificio y propone un cine ligado a lo real. Por su parte, Sharma (2008) y Wagstaff (2008) han destacado el carácter testimonial de la Trilogía de la guerra, insistiendo en

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
----------------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	--

su capacidad de registrar la precariedad del periodo sin recurrir a una mirada sentimental o complaciente. Otros estudios dedicados específicamente a Rossellini, como el de Quintana (1995), han examinado la manera en que su estilo personal transformó las restricciones materiales en decisiones estéticas coherentes. No obstante, persiste un vacío en torno a la relación entre ética y limitación material: pocas investigaciones analizan de manera conjunta estos recursos formales y narrativos como mecanismos que traducen la crisis social en lenguaje cinematográfico. Este trabajo busca aportar a ese vacío, mostrando cómo los tres elementos mencionados funcionan tanto como consecuencia del contexto histórico y como una elección ética consciente del director.

Elegí trabajar este tema porque me interesa entender cómo el cine asume una posición frente al sufrimiento histórico y cómo ciertas obras logran convertir la precariedad material en una forma de verdad ética. En la Trilogía de la guerra encontré películas que no solo registran la devastación, sino que la miran con una austeridad que rechaza el artificio y prioriza la dignidad de quienes la vivieron. Ese gesto, hace de Rossellini un director fundamental para pensar la relación entre memoria, crisis y representación.

La relevancia de esta investigación reside en que permite comprender el neorrealismo no solo como un conjunto de técnicas o tendencias estilísticas, sino como una forma de pensar la representación de la crisis social y la responsabilidad moral del cine frente a la historia. Estudiar la Trilogía de la guerra desde esta perspectiva permite advertir cómo la memoria de la posguerra se elaboró no sólo en discursos políticos o testimonios personales, sino también en prácticas cinematográficas que buscaron captar la fragilidad del periodo con honestidad y sensibilidad. En un contexto contemporáneo en el que la representación del sufrimiento, la violencia y la precariedad sigue generando debates éticos y estéticos, la obra de Rossellini continúa ofreciendo una reflexión valiosa sobre la relación entre cine y realidad. Esta monografía, por tanto, propone una lectura que integra las condiciones históricas de la posguerra, los recursos formales del neorrealismo y la dimensión ética del cine de Rossellini, mostrando cómo estas películas permiten comprender la complejidad de un país que tuvo que reconstruirse entre ruinas materiales y heridas morales.

Capítulo 1

Código:	2	0	2	4
---------	---	---	---	---

1	0	1	2	
---	---	---	---	--

Italia en la posguerra y el surgimiento del neorrealismo

Este primer capítulo aborda el contexto histórico, social y cultural en el que surge el neorrealismo italiano, movimiento cinematográfico nacido como respuesta tanto al legado del fascismo como a la crisis de la posguerra. Primero, se examina la crisis integral que atravesó Italia tras la Segunda Guerra Mundial, cuyas consecuencias marcaron la vida cotidiana y las expresiones artísticas del periodo. Luego, se analiza el nacimiento del neorrealismo como una doble dimensión: como estrategia formal y narrativa, y como postura ética frente a la realidad social. Finalmente, se introduce la figura de Roberto Rossellini, quien encarna esa transformación al convertir la posguerra en el núcleo de un nuevo lenguaje cinematográfico.

1.1 Italia en ruinas: contexto histórico y social de la posguerra

Este subcapítulo describe la profunda crisis que atravesó Italia tras la Segunda Guerra Mundial, cuando el país quedó devastado en los planos económico, político y moral. Se analiza cómo la destrucción material, la pobreza generalizada y la desorganización institucional marcaron la vida cotidiana de la población. Asimismo, se examina cómo el hambre, el desempleo y la pérdida de confianza en el futuro moldearon una sociedad en búsqueda de reconstrucción. Finalmente, se considera el impacto de esta situación en la cultura, que comenzó a reflejar las heridas colectivas de la guerra y la necesidad de recomponer una identidad nacional fragmentada.

El fin de la Segunda Guerra Mundial sumió a Italia en una crisis integral que impactó en todos los aspectos de la vida nacional. El país estaba destruido y desorganizado, las ciudades y los campos mostraban las marcas del conflicto, la economía estaba paralizada y la población enfrentaba graves carencias. La guerra no solo había dejado daños materiales, sino también un profundo desorden en la estructura del país, obligándolo a empezar la reconstrucción desde cero.

A esta crisis estructural se sumaron los efectos de la ocupación alemana y el derrumbe del régimen fascista, que agravaron la sensación de inestabilidad social. Como explica Paredes (2017), el paisaje italiano de posguerra aún mostraba las secuelas de la presencia nazi y de los restos del régimen mussoliniano, marcas que profundizaron el desconcierto político y la fractura moral del país. Estas experiencias de violencia y control contribuyeron a un clima de desorientación que condicionó la manera en que la sociedad encaró el futuro.

En este escenario, De Cristóforis (2011) señala que las operaciones militares destruyeron gran parte de la infraestructura y paralizaron la red ferroviaria e industrial, reduciendo

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

drásticamente la producción nacional. Asimismo, las pérdidas materiales se tradujeron en un incremento descontrolado de los precios, acompañado de una escasez de bienes esenciales. La economía italiana quedaba, así, atrapada en un ciclo de desabastecimiento y devaluación que hacía cada vez más difícil la situación.

Igualmente, Masera (2013) precisa que, tras la ocupación alemana del norte, el producto nacional bruto cayó aproximadamente un 50% respecto a los niveles de 1938, mientras que la “producción industrial, agrícola y terciaria se encontraba alrededor del 25%, 60% y 70%, respectivamente, de sus niveles de preguerra.”¹ (p. 30). Este colapso económico se vio agravado por la escasez de semillas y fertilizantes, así como por una intensa sequía en 1945. Las cifras, más que simples indicadores económicos, reflejan el profundo deterioro de la población italiana, inmersa en los efectos de la posguerra. En otras palabras, la devastación económica no solo significó un colapso productivo, sino la pérdida de confianza en la reconstrucción inmediata.

Como consecuencia de esta crisis productiva, la ruptura de las cadenas de distribución provocó una inflación desbordada. Entre 1943 y 1945, los precios de los alimentos se multiplicaron hasta por nueve, con un incremento mucho más pronunciado en el sur que en el norte (Masera, 2013). Esta disparidad reflejaba un problema estructural: el desequilibrio histórico entre el norte industrializado y el sur agrícola, donde la falta de control estatal, el desempleo y la precariedad agravaban las condiciones de vida.

Esto se tradujo rápidamente en un deterioro de las condiciones sociales. Como explica Colella (2016), la crisis alimentaria y sanitaria se profundizó, el desempleo alcanzó cifras sin precedentes y los flujos migratorios del campo hacia las grandes ciudades se intensificaron, impulsados por la ilusión de mejores condiciones de vida. Roma y Milán se convirtieron en polos de atracción para una población rural empobrecida, que huía de la miseria estructural del campo italiano. Estas migraciones masivas, sin embargo, generaron una grave y persistente escasez de vivienda, reflejo del desajuste entre el crecimiento urbano y la capacidad del Estado para ofrecer hogares dignos.

Colella (2016) también puntualiza que la falta de vivienda constituyó una de las crisis sociales más visibles del período. Programas públicos como el Plan del Instituto Nacional de Seguros para la Vivienda (Piano INA-Casa), impulsados por el ministro Fanfani, intentaron mitigar esta situación mediante la construcción de viviendas para trabajadores, pero la lentitud

¹ Traducción propia del original en inglés.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

burocrática y la falta de recursos obstaculizaron su éxito. En palabras de Colella (2016), “en muy poco tiempo, la iniciativa privada sustituyó a la pública” (p. 56), lo que provocó la exclusión de los sectores más vulnerables del acceso a una vivienda formal. Así, este fenómeno alimentó un mercado inmobiliario clandestino y consolidó la brecha social urbana.

A la par de las dificultades sociales, la posguerra estuvo marcada por una profunda fragmentación política e ideológica. Manfredi (1968) sostiene que, al finalizar la guerra, “la economía italiana se encontraba por debajo de los límites de subsistencia; la estructura de la producción se hallaba alterada y desorganizada...” (p. 161). Ante esto, los gobiernos de unidad nacional se vieron obligados a priorizar la lucha contra el hambre y la reconstrucción material del país.

No obstante, como señala Manfredi (1968), esta etapa inicial estuvo marcada por un debate ideológico entre restauradores e innovadores: los primeros, partidarios de volver al liberalismo económico previo al fascismo; los segundos, inclinados hacia un modelo con mayor intervención estatal y reformas estructurales de tipo socialista. En ese sentido, los problemas económicos de la posguerra no sólo fueron una consecuencia de la devastación material, sino también de la falta de consenso sobre el modelo de nación que debía ser reconstruido. Esa disputa anticipó la tensión entre modernización e identidad nacional que también caracterizaría al cine de posguerra.

Todos estos factores -la destrucción material, el desempleo masivo, la inflación, el desequilibrio norte-sur, la crisis habitacional y la fragmentación política- reflejan un país profundamente herido, que debía reinventarse desde la precariedad y la división. En definitiva, la posguerra obligó a Italia a una reinvención total, no solo económica y política, sino también cultural: el arte, y en particular el cine, se convertirían en medios para procesar la memoria de la devastación, como se verá en la siguiente sección dedicada al surgimiento del neorrealismo.

1.2 El Neorrealismo: ruptura con el cine fascista y el dilema entre estética y ética

Este subcapítulo examina el surgimiento del neorrealismo italiano como una respuesta tanto al vacío moral dejado por el fascismo como a la crisis material y social de la posguerra. Se analiza cómo este movimiento buscó romper con los modelos cinematográficos artificiales del régimen anterior y representar, con sencillez y verdad, la realidad cotidiana de un país en ruinas. Además, se plantea que los recursos propios del neorrealismo -como el rodaje en exteriores, el uso de actores no profesionales y las historias sobre dilemas morales- funcionan simultáneamente

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

como estrategias formales y como posturas éticas comprometidas con la autenticidad y la dignidad humana.

El surgimiento del neorrealismo italiano fue una respuesta cultural, política y moral a la devastación de la posguerra, pero también una ruptura radical con el cine que había dominado Italia durante el régimen fascista. En los años previos a la Segunda Guerra Mundial, la producción cinematográfica estuvo controlada por el Estado a través de organismos como el Instituto LUCE y Cinecittà, encargados de difundir los fines propagandísticos del régimen. Como señala Bavasso (2017), este cine estuvo marcado por la exaltación patriótica, científica e histórica. Fue, en esencia, un instrumento ideológico destinado a proyectar una imagen triunfalista y homogénea del país. El cine neorrealista surgió, entonces, no solo como una alternativa estética, sino como una forma de recuperar la conciencia moral perdida bajo la propaganda del régimen.

Antes de la consolidación del fascismo, existía ya en Italia una tendencia a vincular el arte con la representación de la grandeza nacional. Desde fines del siglo XIX, varios intelectuales planteaban la necesidad de construir un arte auténticamente italiano, inspirado en la vida del país y capaz de expresar su identidad cultural (Pacifici, 1956). Esa búsqueda de identidad artística fue luego aprovechada por el régimen fascista para sus propios fines.

Durante el régimen, el cine se convirtió en un vehículo de propaganda: las producciones evitaban toda representación de conflictos sociales o morales y exaltaban una Italia idealizada, moralmente sana y próspera (Pacifici, 1956). Este uso político del arte reflejaba un pasado de aparente esplendor, pero sin verdadera inspiración; daba más importancia al aspecto visual que a la emoción o a la capacidad de evocar (Bavasso, 2017). De este modo, ese cine de apariencias terminó siendo un refugio, donde la belleza servía para ocultar la ausencia de realidad.

Frente a esa superficialidad, diversos intelectuales y artistas comenzaron a buscar nuevas formas de expresión que reflejaran con mayor autenticidad la experiencia humana. Autores como Moravia, Vittorini o Montale, exploraron lenguajes más introspectivos y simbólicos para expresar los dilemas morales de su tiempo (Pacifici, 1956). En el ámbito cinematográfico, esta inquietud se tradujo en el intento de recuperar un “estilo nacional” inspirado en la vida cotidiana y en los conflictos reales de la sociedad italiana.

Esta revisión de la tradición narrativa transformó profundamente el cine italiano. Ya no se trataba de reproducir una Italia idealizada, sino de observar al hombre común en su entorno social y moral. El cine empezó a reconocer que su valor no residía en reconstruir un pasado

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

glorioso, sino en representar la verdad de la existencia contemporánea. Como señala Pacifici (1956), los directores de la posguerra aportaron una nueva medida de realismo al cine cuando comprendieron que este “nunca podría alcanzar su autenticidad a menos que contribuyera, en alguna medida, a un mejor conocimiento de la humanidad”² (p. 49). Así, el neorrealismo se consolidó como la expresión más coherente de ese nuevo impulso ético y artístico, devolviéndole al cine su función humana y su compromiso con la situación.

Una vez afianzado el neorrealismo como ruptura frente al control ideológico del fascismo, su mirada se dirigió a otro escenario decisivo: la guerra. La Segunda Guerra Mundial dejó en Italia una realidad devastada, tanto material como moralmente. Ciudades destruidas, miseria extendida, desempleo y hambre definían el día a día. En ese escenario, el cine se convirtió en un modo de mirar el país y reconocerse en sus ruinas.

En este contexto, Sharma (2008) señala que los filmes de esta etapa “no ofrecen un análisis comprensivo, sino que dan testimonio de la existencia de los problemas, lo cual ya era significativo”³ (p. 963). Las películas de este periodo buscaron representar esa Italia fragmentada, enfrentada al dolor y la precariedad. Esto quiere decir que el gesto esencial del neorrealismo no era explicar la crisis, sino dejarla hablar por sí misma, hacer visible lo que los rodeaba.

Desde esa mirada testimonial se fueron configurando los recursos más característicos del movimiento. Los directores se alejaron de los estudios y salieron a filmar en escenarios reales, con actores no profesionales, y con personajes marcados por la miseria y los dilemas éticos. Estos tres elementos se convirtieron en la gramática visual del neorrealismo, transformando lo que antes eran decorados y ficciones; en calles destruidas, ruinas y vidas sumidas en la miseria.

La aplicación de estos recursos puede observarse en los ejemplos señalados por Sharma (2008), particularmente en *Ladrones de bicicletas*, película que refleja “la banalidad de la vida en la Italia de posguerra, donde el hambre, la pobreza y la desesperación configuran el día a día de las clases populares”⁴ (p. 954). Estas obras trascienden la denuncia directa y se centran en la observación sensible de la realidad, utilizando los recursos formales para transmitir la fragilidad humana y la dimensión cotidiana del sufrimiento de manera conmovedora.

² Traducción propia del original en inglés.

³ Traducción propia del original en inglés.

⁴ Traducción propia del original en inglés.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

De este modo, la renuncia al artificio fue una forma de innovación. Como señala Verdú de Gregorio (2021), el neorrealismo supuso una revolución humanista en la que la cámara buscaba la inmediatez del “hombre ignorado”, el *l'uomo qualunque*, acompañando al ser humano en su cotidianidad con una mirada amorosa y comprensiva. Esto significa que el neorrealismo también entendió el acto de filmar como un acto moral: mostrar sin embellecer. Sin embargo, esa nueva moral de la representación pronto generó debates entre críticos y cineastas sobre el verdadero alcance del neorrealismo.

Según Bondanella (1943), algunos críticos lo interpretaron como un “cine de hechos”, caracterizado por su realismo social, escenarios populares y compromiso político. Por otro lado, los propios directores sostenían que el movimiento no se limitaba a una técnica documental, sino que implicaba una postura moral frente a la representación del mundo. Rossellini afirmaba que el realismo era “la forma artística de la verdad”, y De Sica consideraba su cine como “realidad transpuesta al reino de la poesía” (Bondanella, 1943). Esto quiere decir que la intención del neorrealismo no era copiar la realidad, sino comprenderla éticamente, otorgándole un sentido humano más allá de cualquier artificio técnico.

A partir de todo esto, se puede concluir que el neorrealismo italiano combinó innovación estética y conciencia ética. Al alejarse del artificio del cine fascista, los directores pusieron la mirada en la vida cotidiana, las calles destruidas y las personas sumergidas en la miseria, acompañando a los personajes en su lucha diaria tras el conflicto bélico. En suma, el neorrealismo no solo mostró la crisis italiana, sino que asumió la tarea moral de mirar la realidad sin alteración. En consonancia con estos principios, la figura de Roberto Rossellini adquiere un papel central, al materializar en su cine los ideales éticos y formales del neorrealismo, como se analizará en la sección siguiente.

1.3 Rossellini: el fundamento del neorrealismo y la Trilogía de la guerra

Este subcapítulo presenta a Roberto Rossellini como la figura central que encarna la renovación cinematográfica impulsada por el neorrealismo. Se aborda su trayectoria inicial y la manera en que sus obras reflejan tanto la crisis material y moral de la Italia de posguerra como los principios éticos del movimiento. A través de su Trilogía de la guerra, Rossellini logró traducir el sufrimiento colectivo y las esperanzas de reconstrucción en un lenguaje fílmico sobrio, humano y profundamente realista, que consolidó al cine como testimonio y conciencia de su tiempo.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Roberto Rossellini, nacido el 8 de mayo de 1906 en Roma, fue un cineasta que transformó la posguerra en arte. Su infancia en una familia adinerada le ofreció acceso a experiencias culturales y artísticas excepcionales gracias a la influencia de su padre, un constructor con marcada inclinación intelectual (Brunette, 1996). Lejos de conformarse con su privilegio, Rossellini desarrolló un interés profundo por la realidad de los sectores más pobres, combinando sensibilidad social y rechazo al cine comercial.

Desde joven, Rossellini mostró una marcada fascinación por el cine, favorecida por el acceso gratuito a los cines construidos por su padre y por su exposición temprana a obras de Griffith y Murnau. Como señala Brunette (1996), su incursión en la dirección cinematográfica no fue planificada; inicialmente participó en los estudios realizando efectos de sonido, edición y colaboraciones en guiones, experiencias que constituyeron su formación práctica y autodidacta. Esta trayectoria experimental le permitió desarrollar un enfoque de observación directa de la realidad, centrado en la autenticidad y la representación ética de los acontecimientos, aspectos que más tarde se convertirían en características fundamentales del estilo neorrealista.

La puesta en práctica de este enfoque se evidencia en su primera película de la Trilogía de la guerra: como señala Lawton (1979), “*Roma, ciudad abierta* establece el punto de partida ideológico y estético del neorrealismo filmico, y es el modelo contra el que se juzgan todas las películas neorrealistas subsiguientes”⁵ (p. 11). Aunque su alto grado de realismo fue en parte consecuencia de las limitaciones económicas y técnicas de la posguerra, Quintana (1995) destaca que Rossellini desarrolló un enfoque de observación tan personal que, sin proponérselo, modificó las reglas básicas y el enfoque social que definían al neorrealismo, consolidando un nuevo modo de representar la realidad.

La trilogía continúa mostrando distintos aspectos del conflicto bélico y sus consecuencias. La primera refleja una ética de resistencia y solidaridad, donde la dignidad humana prevalece frente a la opresión; *Paisà*, evidencia una moral basada en la empatía y el encuentro entre seres humanos divididos por la guerra; y *Alemania, Año Cero*, refleja la desintegración moral de una sociedad destruida en la Europa de posguerra. Cada película ofrece un testimonio único de la devastación social y de los dilemas morales que enfrentaron las poblaciones afectadas, completando la dimensión ética y estética de la propuesta de Rossellini y consolidando la

⁵ Traducción propia del original en inglés.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

coherencia temática y formal de la trilogía. En conjunto, las tres obras constituyen un retrato progresivo del deterioro moral y material que definió a la Europa de posguerra.

En síntesis, la figura de Rossellini encarna la convergencia de las condiciones de la posguerra y la búsqueda de autenticidad en el cine italiano. Su formación privilegiada, combinada con su sensibilidad hacia la vida cotidiana y la ética de la representación, le permitió transformar la devastación social en obra cinematográfica comprometida. La Trilogía de la guerra refleja esa mirada: una síntesis entre innovación formal, realismo testimonial y cuestionamiento moral, consolidando a Rossellini no solo como fundador del neorrealismo, sino también como referente ético que estableció los principios y límites de la representación cinematográfica en un contexto de crisis que redefinió no solo el cine italiano, sino también la relación entre ética y estética en el arte contemporáneo.

Capítulo 2

El cine de Rossellini como reflejo de la crisis social

Este capítulo se centra en dos recursos formales y un narrativo empleados por Roberto Rossellini para reflejar la crisis social de la posguerra en sus películas. Se analiza cómo las locaciones exteriores, los actores no profesionales y la construcción de personajes marcados por la precariedad constituyen estrategias que van más allá de lo estético, funcionando también como una postura ética frente a la realidad italiana de la época. En primer lugar, se explica cómo el uso de locaciones reales evidencia la destrucción material y el ambiente de desolación en el país. Segundo, se examina el recurso de actores no profesionales, que aporta autenticidad a la representación social. Finalmente, se identifican los personajes en crisis como manifestación de la degradación moral, social y existencial que acompañó a la posguerra, consolidando así la dimensión ética del neorrealismo de Rossellini.

2.1. Locaciones reales, testimonio de la destrucción

En este subcapítulo se examina cómo Rossellini trasladó su narrativa al espacio real, aprovechando locaciones exteriores que muestran la devastación de la Italia de posguerra. Los escenarios cotidianos funcionan no sólo como telón de fondo, sino como elementos activos que transmiten la precariedad y el impacto tangible de la guerra sobre la vida de los ciudadanos.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

El neorrealismo italiano, según Paredes (2017), surge como un “cinema-vérité” cuyo objetivo es mostrar la realidad tal como es, sin artificios ni decorados suntuosos. En este contexto, Rossellini llevó esta premisa al extremo: al no poder rodar en estudios, muchos destruidos o convertidos en campos de refugiados, decidió utilizar el espacio exterior como su escenario natural. Lo que para otros habría sido un obstáculo, para él se convirtió en un punto de partida creativo y testimonial, donde cada calle y fachada dañada contaba la historia de un país deshecho. Esta elección revela no solo ingenio práctico, sino también un compromiso ético: la destrucción material se transforma en un lenguaje cinematográfico, capaz de comunicar la precariedad, la tensión y la fragilidad de la vida cotidiana.

Esta lógica se evidencia de manera clara en *Roma, ciudad abierta* (1945). Durante la escena de la redada en el edificio de Pina, los soldados alemanes irrumpen y los vecinos huyen por escaleras y calles, creando una secuencia cargada de tensión y movimiento.

Figura 1.

Vecinos romanos corriendo por las calles



Extraído de *Roma, ciudad abierta*, de Rossellini, 1945, p. 00:47:25.

En esta toma, la cámara sigue la acción con espontaneidad documental, mientras los edificios semiderruidos y las calles estrechas subrayan la devastación material de la posguerra. Rossellini permite que la ruina actúe como un personaje más: los escombros obstaculizan los desplazamientos, las fachadas dañadas fragmentan la acción y los espacios abiertos amplifican la

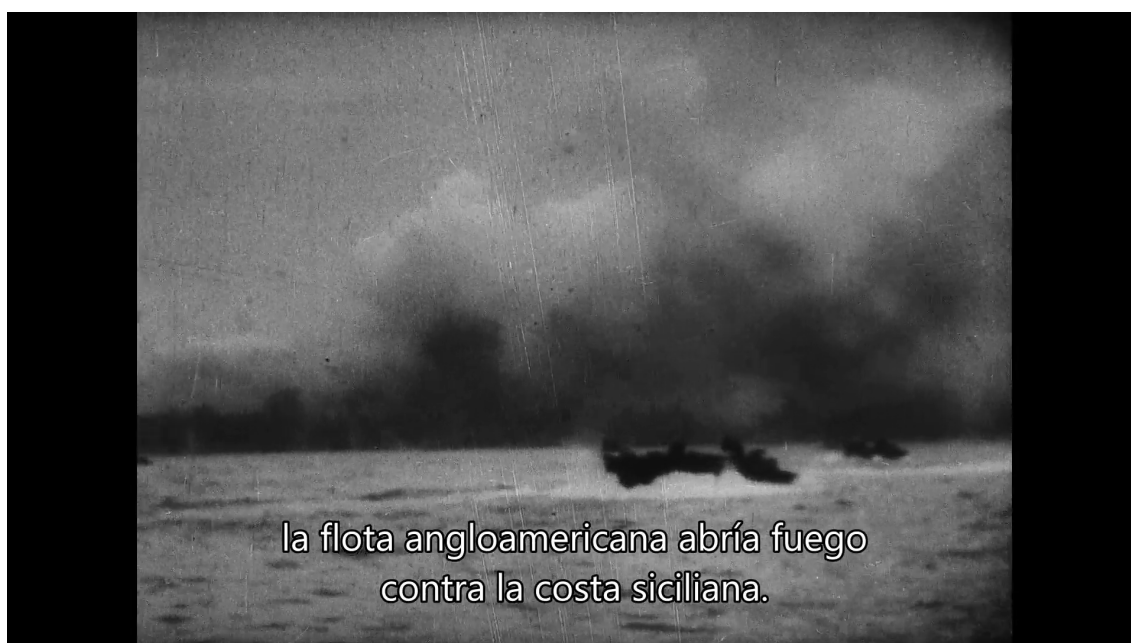
Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

sensación de vulnerabilidad, reforzando la experiencia del espectador y evidenciando que la destrucción no es solo fondo, sino parte activa de la narración.

Al trasladar esta atención al entorno en *Paisà* (1946), Rossellini amplía y sistematiza su enfoque. Desde el inicio, donde los barcos aliados bombardean la costa italiana, combina material documental con escenas reconstruidas, creando continuidad entre lo real y lo representado.

Figura 2.

Barcos angloamericanos en la costa siciliana



Extraído de *Paisà*, de Rossellini, 1946, p. 00:02:55.

Según Wagstaff (2008), algunas de estas imágenes corresponden a metraje de archivo o fueron tratadas con la estética de noticiero bélico de la invasión aliada en Sicilia de 1943. El prólogo funciona así como puente entre historia y narración cinematográfica, mostrando cómo los estragos materiales se convierten en testimonio visual y ético. La elección de locaciones y el modo en que la cámara las recorre, orienta la percepción del espectador y construye un sentido de realidad tangible.

La búsqueda de autenticidad se mantiene en el episodio “Nápoles” de la misma película, donde un soldado afroamericano acompaña a un niño huérfano entre ruinas reales. Las locaciones destruidas dejan de ser un simple escenario para volverse discurso, comunicando la desolación y precariedad de la vida cotidiana en la posguerra. La cámara documenta cómo el entorno afecta el

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

comportamiento y las decisiones de los personajes, donde los escombros reflejan directamente la fragilidad material de Italia tras el conflicto.

Cabe destacar que la verosimilitud de estas escenas no proviene solo de la elección del espacio, sino de las condiciones de producción. Rossellini enfrentó limitaciones significativas: ausencia de estudios, escasez de negativo e iluminación, y falta de permisos o financiamiento. Como señala Donofrio (2023), “hizo de la limitación virtud” (p. 336). Este enfoque demuestra que la creatividad del director no solo se manifiesta en la composición de la imagen, sino en el aprovechamiento de la precariedad como recurso expresivo, donde la imposibilidad se convierte en oportunidad estética. Así, este uso de locaciones reales contribuye a una representación que es simultáneamente documental y simbólica.

En *Alemania, año cero* (1948), aunque el escenario cambia a Berlín, Rossellini mantiene la misma ética de observación. Las ruinas alemanas reflejan la devastación de un país derrotado y funcionan como espejo de la destrucción italiana, reforzando que su cine busca preservar la memoria del desmoronamiento material más allá de fronteras. La cámara recorre los escombros con la misma sensibilidad que en Roma o Nápoles, enfatizando la coherencia ética y estética del director en distintas geografías y contextos.



Figura 3: Rodaje de *Alemania, año cero* en los escombros de Berlín. Extraído de *La Filmoteca de Sant Joan d'Alacant*, 2019.

Finalmente, Verdú de Gregorio (2021) señala que la escasez de recursos se transformó en libertad creativa: la ausencia de decorados y productores impulsó nuevas formas de hacer cine, donde cualquier iniciativa era válida. Así, las locaciones se vuelven memoria, testimonio y

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

lenguaje cinematográfico, cumpliendo plenamente con el objetivo de mostrar la crisis material de Italia a través de los espacios exteriores. De esta manera, las locaciones establecen un marco de autenticidad que condiciona toda la representación cinematográfica y prepara el terreno para el uso de actores no profesionales, un recurso que será analizado en el siguiente subcapítulo.

2.2. Actores no profesionales y la búsqueda de autenticidad

Este apartado aborda la elección de Rossellini de trabajar con actores no profesionales, quienes aportan una naturalidad que sería difícil de lograr con intérpretes entrenados. Al seleccionar personas cuya apariencia, lenguaje y comportamiento reflejan su entorno y circunstancias, el director logra que los personajes se perciban como miembros reales de la sociedad italiana de posguerra. De esta manera, el cine se convierte en un espejo social, donde la actuación se mezcla con la realidad cotidiana y refuerza el compromiso ético del neorrealismo con la representación honesta de la vida.

Al igual que con las locaciones exteriores, Rossellini trasladó su búsqueda de autenticidad a la elección de los intérpretes, recurriendo a actores no profesionales como recurso central para reforzar la verosimilitud de sus películas. Lejos de depender de personas entrenadas, el director seleccionaba a sus actores siguiendo criterios de conformidad física y biográfica, buscando individuos que encajaran con la identidad y la historia de sus personajes.

Esta elección respondía a una lógica estética y ética. Al utilizar intérpretes sin formación, Rossellini lograba que las escenas tuvieran un efecto cercano al documental: la actuación reflejaba de manera natural la realidad social (Donofrio, 2023). De este modo, la espontaneidad se convertía en un instrumento de veracidad, capaz de transmitir la tensión, precariedad y humanidad de un contexto devastado.

La película *Alemania, año cero* constituye uno de los ejemplos más claros de esta estrategia. Rossellini buscó activamente en las calles de Berlín actores que encajaran con la realidad de sus personajes; así encontró a Edmund, el protagonista, en un circo, mientras que su hermano nazi provenía de una familia marcada por la guerra y la Gestapo (Paredes, 2017). Lo esencial era que los intérpretes no actuaran de manera artificial, sino que encarnaran la experiencia de sus personajes a partir de su propia vida y apariencia. Esta práctica permitía conservar la naturalidad de la interpretación, reforzando la sensación de documental y la credibilidad de la obra. Rossellini valoraba que los actores llegaran sin ideas preconcebidas y replicarían sus gestos

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

habituales, lo que contribuía a la autenticidad narrativa y a la carga emocional de cada escena (Cahiers du cinéma, 1955, como se citó en Quintana, 1995).

Esta búsqueda de autenticidad se vuelve especialmente visible en escenas concretas. Una de las más reveladoras es aquella en la que Edmund deambula por las calles de Berlín cargando una lata de comida. Rossellini lo sigue a distancia, permitiendo que el niño interactúe libremente con el entorno. Sus pasos irregulares, las pausas sin finalidad dramática y la forma en que observa el espacio con un desconcierto que no es fingido dotan a la secuencia de una textura documental. Edmund no reproduce emociones aprendidas: simplemente reaccionaba al paisaje real de devastación, lo que amplifica la sensación de veracidad.

El desenlace de la película constituye otro caso significativo. Cuando Edmund sube las escaleras del edificio semiderrumbado, el director nuevamente evita cualquier coreografía interpretativa. Su ritmo de ascenso quebrado y la manera en que parece dudar antes de cada movimiento transmiten una carga emocional que proviene más de su propia fragilidad que de un cálculo actoral. Esta gestualidad espontánea refuerza el impacto ético de la escena final, donde la desesperación del personaje se confunde con la vulnerabilidad del niño-real que lo interpreta.

Así, la elección de intérpretes no profesionales no sólo respondía a criterios estéticos, sino también éticos: respetaba la realidad de los sujetos representados y consolidaba uno de los principios fundamentales del neorrealismo italiano, que buscaba capturar la vida en toda su complejidad y vulnerabilidad. Esto nos conduce al siguiente apartado, donde se examinan los personajes y la crisis que atraviesan tras la posguerra.

2.3. Rostros de la posguerra: la crisis humana

En este subcapítulo se analiza cómo los personajes de Rossellini encarnan la crisis moral, social y existencial provocada por la guerra y la ocupación. Sus decisiones, conflictos internos y vulnerabilidades reflejan la pérdida de valores y la precariedad de una sociedad en reconstrucción, ofreciendo un testimonio de las dificultades éticas y humanas de la época. Al explorar estas figuras, el director no solo narra historias individuales, sino que evidencia la degradación moral generalizada, convirtiendo a sus personajes en símbolos de la condición humana en tiempos de posguerra.

Cuando se habla de las consecuencias de un conflicto bélico, suele atenderse a los aspectos materiales, económicos o políticos. Sin embargo, uno de los ámbitos más afectados (y a menudo menos considerado) es el de la condición humana. Las naciones quedaron completamente

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

devastadas y, en el contexto nazifascista que marcó la posguerra italiana, la sociedad quedó profundamente deshumanizada.

A partir de ello, Rossellini construye personajes marcados por el conflicto, mediante los cuales explora distintas formas de crisis humana -moral, existencial y social- que, en conjunto, evidencian la degradación ética de la posguerra. Estas tres dimensiones se entrecruzan en las historias de *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (1948), donde Rossellini transforma la tragedia de la posguerra en una reflexión sobre la crisis del ser humano.

En *Roma, ciudad abierta*, Rossellini otorga a los niños un papel fundamental dentro del relato: no como simples testigos de la guerra, sino como partícipes involuntarios de una lucha que los trasciende. En varias escenas —cuando celebran los actos de sabotaje, cuando Remoletto planea atacar a los soldados, o cuando presencian el fusilamiento de Don Pietro— se observa que los niños han asumido comportamientos propios de los adultos, imitando los gestos de la resistencia y reproduciendo la violencia que los rodea. Esta representación evidencia una crisis existencial y social: la niñez, símbolo tradicional de inocencia y esperanza, se ve corrompida por el entorno bélico hasta perder su sentido original.

Rossellini no muestra a estos niños como héroes, sino como víctimas de un aprendizaje trágico. Su entusiasmo frente a la violencia no proviene del odio, sino de la normalización del conflicto; en un mundo donde la guerra se ha vuelto lo cotidiano, jugar a combatir se vuelve la única forma de participar en una realidad que los excluye. La secuencia final, en la que observan la ejecución del sacerdote y se alejan lentamente hacia la ciudad, sintetiza este proceso: el silencio y el caminar cabizbajo sustituyen la euforia inicial, revelando la toma de conciencia del horror. En ellos, la posguerra deja su huella más profunda: la pérdida definitiva de la infancia y del sentido de lo humano.

Desde esta mirada, la película contrapone dos generaciones: los adultos, que luchan y sufren con plena conciencia del sacrificio, y los niños, que heredan el vacío, planteando la continuidad del dolor más allá del presente histórico. Y es justamente en esa tensión entre esperanza y desesperanza donde se inscribe el segundo eje de análisis: el contraste entre Pina y Marina, dos mujeres que encarnan los polos opuestos de la respuesta moral ante la devastación.

Rossellini contrapone en estas dos figuras los extremos de la experiencia humana en la guerra. Mientras Pina representa la resistencia moral y la fe en la esperanza, Marina encarna la

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

debilidad y la corrupción ética derivada de la miseria. El diálogo entre Pina y Francesco expone esta dimensión moral con claridad:

Pina: ¿Cuándo acabará? Hay momentos en los que ya no resisto más.

Francesco: Nosotros luchamos por algo que tiene que llegar... quizá el camino sea largo y difícil... Por eso no debes tener miedo, jamás, Pina, ocurra lo que ocurra. ¿Lo prometes?

Pina: Sí, Francesco. Pero yo no he tenido miedo nunca, nunca. (Rossellini, 1945, p. 00:41:48)

En este intercambio, Rossellini condensa la esperanza como forma de resistencia moral. El diálogo no solo muestra amor o fe, sino una confianza en el porvenir, en la posibilidad de reconstruir la vida incluso entre ruinas; y sobre todo, nos muestra a un personaje que lucha en medio de la adversidad. Como destaca Sharma (2008), Pina muere en nombre de la valentía. Así, la construcción de este personaje representa cómo la guerra deja una marca profunda en la conducta humana, donde incluso las acciones virtuosas pueden conducir a la destrucción.

El contrapunto surge con Marina, quien expresa la otra cara del sufrimiento humano. En la conversación con Manfredi, cuando él descubre su relación con otros hombres, se desarrolla el siguiente diálogo:

Marina: “Sí, he tenido amantes, claro. ¿Qué querías que hiciera? ¿Con qué te crees que he podido comprar los muebles, los vestidos, todo?... He tenido que espabilar como hacen todas. Es la vida.”

Manfredi: “La vida es como queremos que sea.”

Marina: “Palabras. La vida es algo sucio, inmundo. Yo conozco la miseria y me da miedo. De no haber hecho lo que he hecho estaría casada con un tranviario pasando hambre.” (Rossellini, 1945, p. 01:06:17)

Este diálogo revela una crisis moral y existencial en la que la guerra ha degradado la noción misma de dignidad, reduciendo la vida a un acto de supervivencia. Marina, incapaz de sostener ideales, se aferra al miedo y a la dependencia; Manfredi representa la moral revolucionaria que ella ya ha perdido.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

El punto culminante llega cuando Marina traiciona a Manfredi a cambio de lujos (un abrigo, promesas, comodidad), pero luego rompe en llanto y se arrepiente. Su culpa es el último resto de conciencia que sobrevive en un entorno deshumanizado. Rossellini no la condena: la muestra como víctima de un sistema que convierte la miseria en culpa y obliga a elegir entre la integridad o la supervivencia.

De esta manera, el contraste entre Pina y Marina sintetiza las tensiones morales de la posguerra. Pina muere aferrada a sus convicciones y su fe en la vida; Marina sobrevive, pero vaciada de sentido. Ambas revelan, desde lugares opuestos, la crisis moral y existencial de una sociedad fracturada por el conflicto bélico, donde resistir o rendirse se convierten en los dos rostros posibles de la humanidad. Esa pérdida de fe y sentido que atraviesa a los personajes anuncia ya el tono de desolación que dominará las siguientes películas de la trilogía.

En *Paisà*, Rossellini amplía su mirada a través de relatos fragmentados que muestran distintos rostros del sufrimiento y la descomposición social. En el segundo episodio, ambientado en Nápoles, el foco recae en los niños que deambulan entre ruinas, fumando, robando y rebuscando entre los escombros. Algunos trabajan o mendigan; otros, simplemente juegan en medio de la destrucción, como si la guerra hubiera convertido las calles en un nuevo patio infantil.

La cámara los sigue sin juicio ni sentimentalismo, mostrando que la infancia ha sido absorbida por la miseria. Ya no hay espacio para la inocencia, los niños aprenden a sobrevivir en un entorno donde los valores tradicionales, la escuela, la familia, el respeto a la autoridad, han perdido sentido. En una de las escenas más significativas, un policía estadounidense regresa en busca del pequeño que le ha robado sus botas. Cuando el niño le cuenta que sus padres han muerto y que vive solo entre ruinas, el soldado observa el paisaje desolado a su alrededor, deja las botas y se marcha, vencido por la tristeza. Esta secuencia evidencia que, en la posguerra, no hay culpables individuales, sino víctimas colectivas. La pobreza no corrompe solo al niño que roba, sino también al adulto que ya no encuentra respuestas ante el sufrimiento ajeno.

En esta historia, Rossellini retrata una crisis moral y existencial donde la supervivencia reemplaza a la ética. Los niños de *Paisà* repiten la lógica de los de *Roma, ciudad abierta*: son herederos de un mundo roto, donde la necesidad ha sustituido al juego y la inocencia se confunde con la indiferencia. Sin embargo, el tono es distinto: si en la primera película la niñez aún representaba esperanza, aquí encarna una triste normalización del desastre, una infancia que ya no conoce otra realidad que la miseria.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

El tercer episodio de *Paisà* traslada esta reflexión al cuerpo y la historia de una mujer, Francesca, que en los tiempos felices de la liberación fue símbolo de belleza, vitalidad y optimismo; y que años después aparece como una prostituta más en las calles de Roma. El contraste entre pasado y presente resume la degradación moral de la posguerra: el ideal romántico y el entusiasmo de la reconstrucción se disuelven en un contexto donde sobrevivir exige renunciar a la dignidad. En un diálogo que mantiene con Fred, un soldado estadounidense que no la reconoce, ambos recuerdan a la “chica” que él conoció durante la liberación, sin saber que se trata de ella:

Francesca: Hay tantas chicas buenas y decentes... que trabajan, que han trabajado, que han sabido defenderse del hambre y la miseria. Ella es una de ellas.
Fred: Había un árbol en el patio.
Francesca: Todavía está. Pero no está tan bonito como aquel día. (Rossellini, 1946, p. 00:56:21)

El diálogo tiene una clara dimensión simbólica: el árbol, antes lleno de vida, ahora marchito, funciona como metáfora de la protagonista —y, por extensión, de toda una generación—. La alusión al pasado idealizado, “aquel día” en que la esperanza parecía posible, contrasta con la ruina emocional del presente. Francesca se describe a sí misma como ese árbol: sigue en pie, pero ha perdido su belleza, su propósito y su inocencia.

En este episodio, Rossellini no juzga a las mujeres que sobreviven mediante la prostitución; más bien, expone el sistema que las empuja a ello. La degradación moral no se origina en el deseo o la corrupción individual, sino en la miseria estructural que dejó la guerra. Así, tanto el niño ladrón de Nápoles como Francesca son figuras paralelas: ambos actúan movidos por la necesidad y ambos revelan, desde sus cuerpos marcados por la pobreza, el derrumbe ético de la sociedad italiana. En este punto, la guerra deja de ser un acontecimiento y se convierte en condición permanente del alma humana.

En *Alemania, año cero*, Rossellini lleva a su punto más extremo la representación de la infancia corrompida por la guerra. Edmund, un niño de doce años que trabaja para mantener a su familia, encarna la pérdida total de la inocencia en un contexto donde la supervivencia ha reemplazado cualquier principio moral. Desde las primeras escenas, el film retrata la ruina cotidiana de Berlín: edificios derrumbados, hambre, mercado negro y una niñez que se ha vuelto adulta antes de tiempo. Los niños que rodean a Edmund fuman, roban, comercian o vagan en

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

grupos como pandilleros, reproduciendo los mismos comportamientos de los adultos en un entorno donde ya no existen límites éticos.

El trabajo de Rossellini aquí no es simplemente denunciar la pobreza, sino mostrar el vaciamiento que la guerra deja tras de sí. Edmund no es solo una víctima material, sino también una víctima moral y simbólica, atrapado entre las ruinas de una sociedad que ha perdido toda guía. Como señala Ferrando (2004), “el hombre aquí es mostrado como un ser monstruoso capaz de devorar y devorarse a sí mismo” (p. 660), lo que se refleja con crudeza en la progresiva deshumanización del entorno que rodea al niño. La miseria no solo destruye cuerpos, sino que devora las nociones de bien y de mal, de familia, de compasión.

Esta descomposición alcanza su punto culminante en la relación de Edmund con su padre enfermo. Los adultos que lo rodean —el casero, el maestro nazi, incluso el propio padre en su resignación— alimentan en él la idea de que la muerte del anciano sería una liberación. En una de las escenas más duras, su maestro lo reprende cuando Edmund le expresa su preocupación:

Maestro: Déjate de sentimentalismos, la vida es como es. Hay que afrontarla con valentía. ¿Tienes miedo de que se muera tu padre? Aprende de la naturaleza, los débiles son eliminados por los fuertes. A veces es necesario sacrificar a los débiles. Es una ley de la que ni los hombres pueden huir. Esto es una derrota y de lo que se trata es de sobrevivir. Vamos, vamos Edmund. No seas necio y asume tu propia responsabilidad. (Rossellini, 1948, p. 00:46:08)

La frialdad del discurso del profesor refleja la continuidad ideológica del nazismo en la posguerra: incluso después del colapso político, persiste la lógica de la fuerza, la eliminación y la insensibilidad ante el sufrimiento. Edmund internaliza esas palabras y, en su confusión moral e inocencia, termina asesinando a su padre creyendo que cumple con su “deber”. Lo que para el espectador es un acto atroz, para el niño es un gesto de obediencia y de amor deformado.

Tras el parricidio, Rossellini despliega una secuencia muy cruda: Edmund camina solo por las calles destruidas de Berlín, atraviesa ruinas, observa la ciudad fantasma y, finalmente, sube a un edificio semiderruido. Allí, mientras juega con su sombra, se lanza al vacío. De esta forma, se manifiesta el suicidio de un niño que ya no puede distinguir entre el bien y el mal.

El recorrido de Edmund sintetiza la muerte de toda posibilidad de esperanza. Su suicidio no es solo el fin de una vida, sino la representación del colapso moral de una nación entera.

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Rossellini muestra cómo la guerra no termina con la firma de la paz: continúa dentro de los cuerpos, de las conciencias y de los niños que han heredado la ruina. Edmund, simbólicamente muerto desde el inicio, representa el último eslabón de la descomposición humana: un niño que, habiendo perdido toda red afectiva y ética, no encuentra lugar en el mundo que le ha tocado habitar.

Así, *Alemania, año cero* cierra la trilogía con una visión devastadora del ser humano en la posguerra. Si en *Roma, ciudad abierta* aún persistía la fe y en *Paisà* la compasión, aquí no queda más que el vacío existencial. En Rossellini, la guerra no termina con la victoria ni con la paz: sobrevive en la memoria y en la conciencia, donde el ser humano enfrenta su última ruina: la pérdida de sí mismo.

En conjunto, los análisis muestran que las locaciones reales, los actores no profesionales y los personajes en crisis forman un mismo dispositivo ético-estético mediante el cual Rossellini convierte la devastación de la posguerra en lenguaje cinematográfico. La ruina material, la espontaneidad de los cuerpos y la fractura moral de sus figuras no solo representan la crisis social, sino que la hacen visible en cada plano y la integran en la experiencia del espectador. Así, el capítulo demuestra que estos recursos no operan de forma aislada, sino como un sistema coherente que revela la profundidad humana de la posguerra.

Conclusiones

El desarrollo de esta investigación permite concluir que los recursos formales y narrativos empleados por Roberto Rossellini en la Trilogía de la guerra se encuentran directamente vinculados a las condiciones históricas, sociales y morales de la Italia de posguerra. A partir del análisis del contexto de devastación material y desorganización institucional expuesto en el primer capítulo, y del examen de las estrategias cinematográficas abordadas en el segundo capítulo, se evidencia que la representación de la crisis social funciona como el núcleo desde el cual Rossellini construye su propuesta estética y ética.

Del análisis del contexto histórico y social expuesto en el primer capítulo se infiere que la crisis italiana de la posguerra no se limitó a la destrucción material, sino que produjo un vacío institucional y moral que exigió nuevas formas de representación capaces de dar cuenta de esa fractura. La combinación entre ruina económica, desorientación política y deterioro ético generó

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

un escenario en el que las formas cinematográficas previas resultaban insuficientes para comprender la realidad. Este marco explica la emergencia del neorrealismo como respuesta estética y ética a la precariedad del país y permite entender por qué Rossellini orientó su cine hacia la observación directa de la vida cotidiana, asentando así las bases sobre las que se articulan los recursos analizados en el segundo capítulo.

Del estudio de las locaciones reales se desprende que el espacio exterior opera como un componente activo de la narración. Las ruinas, los escombros y la precariedad urbana no se limitan a contextualizar la acción, sino que constituyen un testimonio visual que condiciona el comportamiento de los personajes y articula su percepción del mundo. La presencia constante de la destrucción material evidencia que la crisis social italiana se encuentra inscrita en el territorio mismo y que la película no puede separarse de ese entorno.

Asimismo, el análisis del uso de actores no profesionales muestra que la autenticidad buscada por Rossellini no responde únicamente a decisiones estilísticas, sino a un compromiso ético con la representación social. La espontaneidad, la ausencia de artificio y la cercanía biográfica permiten que los cuerpos filmados mantengan un vínculo directo con la realidad que encarnan. De ello se infiere que la verosimilitud narrativa se sostiene sobre una lógica que entiende la interpretación como extensión de la experiencia histórica, reforzando la relación entre forma fílmica y crisis social.

En relación con los personajes en crisis, Rossellini articula distintos niveles de deterioro humano —moral, existencial y social— para mostrar que la posguerra no sólo transformó la estructura económica y política del país, sino también la subjetividad de quienes la vivieron. La pérdida de referentes éticos, la distorsión de vínculos, la violencia internalizada y la fragilidad emocional revelan que la destrucción de la guerra se prolonga más allá del cese del conflicto. Así, las películas evidencian que la crisis social italiana se manifiesta tanto en el espacio como en las conciencias y en las relaciones humanas.

A partir de estas observaciones, se establece una conclusión general: la Trilogía de la guerra representa la crisis social italiana, mediante el uso de recursos formales y narrativos, con un lenguaje cinematográfico cuya forma depende de la precariedad histórica y cuya ética se orienta a preservar la verdad de la experiencia vivida. Los recursos analizados no son accesorios

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

ni estéticos, sino constitutivos de la mirada con la que Rossellini concibe el cine en tiempos de devastación.

Por lo tanto, el impacto del director en esta corriente radica en transformar las limitaciones materiales de la posguerra en una poética cinematográfica que redefine la relación entre cine y realidad. Su obra consolidó un modelo en el que la autenticidad, la observación directa y la atención a la vida cotidiana se integran como principios éticos de la representación. En ese sentido, Rossellini no solo contribuyó a fortalecer el neorrealismo como movimiento, sino que estableció una forma de entender el cine como instrumento de memoria social, capaz de registrar las tensiones de un país herido.

Bibliografía

Bavasso, C. (2017). *Un recorrido por el cine fascista alemán e italiano desde sus inicios hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial*. <https://www.aacademica.org/000-019/792>

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Bondanella, P. (1943). *Italian Cinema: From neorealism to the present*. Continuum New York.

Brunette, P. (1996). *Roberto Rossellini*. University of California Press.
<https://oceanofpdf.com/authors/peter-brunette/pdf-roberto-rossellini-download/>

Colella, F. (2016). POLÍTICAS HABITACIONALES EN ITALIA Y ESPAÑA EN LA POSGUERRA 1949-1954. *Cuadernos De Vivienda Y Urbanismo*, 9(17), 50-67.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cvyu/article/view/16847>

De Cristóforis, N. (2011). EL ESTADO Y LAS POLÍTICAS MIGRATORIAS: EL CASO DE ESPAÑA E ITALIA LUEGO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. *Estudios Del ISHiR*, 2(2), 89–108. <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/revistaISHIR/article/view/120>

Donofrio, A., & Rubio Moraga, Á. L. (2023). Roma ciudad abierta: el neorrealismo y la representación del miedo y el heroísmo en la Italia de la posguerra. *Fotocinema Revista científica de cine y fotografía*, 26, 329–353. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2023.vi26.15570>

Ferrando, P. (2004). Roberto Rossellini : la ficción de la experiencia. Técnicas documentales en la ficción. La trilogía de la guerra. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia]. Repositorio institucional de la Universidad de Valencia.
https://www.researchgate.net/publication/50819416_Roberto_Rossellini_La_ficcion_de_la_experiencia_Tecnicas_documentales_en_la_ficcion_La_trilogia_de_la_guerra

La Filmoteca de Sant Joan d'Alacant. (s. f.). Alemania, año cero de Roberto Rossellini.
<https://lafilmotecadesantjoan.blogspot.com/2019/10/ficha-tecnica-y-sinopsis.html>

Lawton, B. (1979). Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality. *Film Criticism*, 3(2), 8–23. <http://www.jstor.org/stable/44018624>

Manfredi, G. (1968). Política económica y desarrollo de la economía italiana desde 1945 a 1967 (Número 49). CENTRO DE ESTUDIOS POLÍTICOS Y CONSTITUCIONALES.
<https://www.cepc.gob.es/sites/default/files/2021-12/31658recp049161.pdf>

Masera, R. (2013). Inflation, stabilisation and economic recovery in Italy after the war: Vera

Código:	2	0	2	4	1	0	1	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Lutz's assessment. PSL Quarterly Review, 36(144).

https://rosa.uniroma1.it/rosa04/psl_quarterly_review/article/view/10768

Pacifici, S. J. (1956). Notes toward a Definition of Neorealism. Yale French Studies, 17, 44–53.

<https://doi.org/10.2307/2929117>

Paredes, D. (2017) El neorrealismo italiano: una corriente en reacción a su tiempo en dos películas de Rossellini. Revistas ULima, 10-15. <https://core.ac.uk/download/pdf/327099877.pdf>

Quintana, A. (1995) *Roberto Rossellini*. Cátedra.

Sharma, M. (2008). NEOREALISM IN ITALIAN CINEMA: 1942-55. Proceedings of the Indian History Congress, 69, 952–964. <http://www.jstor.org/stable/44147257>

Verdú de Gregorio, J. (2021). Neorrealismo italiano: la mirada y el misterio. *Aurora. Papeles Del Seminario María Zambrano*, (22). <https://doi.org/10.1344/Aurora2021.22.10>

Wagstaff, C. (1946) *Italian neorealist cinema : an aesthetic approach*. Toronto Italian Studies.

https://psi329.cankaya.edu.tr/uploads/files/Christopher%20Wagstaff%20-%20Italian%20Neorealist%20Cinema_%20An%20Aesthetic%20Approach-University%20of%20Toronto%20Press%2C%20Scholarly%20Publishing%20Division%20%282008%29.pdf