

El neorrealismo en tres tiempos: Una mirada a los niños del cine italiano de los años 40's

>Delfín Romero Tapia*

4
Cinzontle

El cine es un aparato que provoca emociones y deseos, en el que podemos ver proyectadas las más fantásticas historias de amor, desamor, comedia, aventura e, incluso, nuestros miedos más ocultos. Pero si algo no le podemos negar, es que a través de ese mágico efecto de luces y sombras proyectadas en la pantalla de cine, existe una puesta en escena centrada en una historia, que no es más que una duplicación de la realidad fijada en celulosa.¹ Es decir, el cine se convierte en un reflejo de la realidad que nos hace llorar, reír, reflexionar; pero sobre todo, nos permite conocer a través de su historia las costumbres e ideología de los países del mundo.

A lo largo de la historia del cine, han existido diversas corrientes e, incluso, géneros que han tomado un papel preponderante, como la escuela neorrealista,² una corriente cinematográfica que a través de sus filmes nos muestra, de una manera muy realista, una sociedad italiana con los estragos sociales y económicos causados por la guerra y su desarrollo en la posguerra, en la que hombres, mujeres y niños parecieran luchar por conservar una imagen de que todo sigue igual. Otras veces presenta una realidad dura y

fría, que cala, que duele, que toca las fibras más íntimas del espectador; simples historias de desempleados, de fortachones trotamundos o parejas de amantes, así el mundo cinematográfico conoció a los Antonios, los Ginos, los Francescos o las Giovannas, las Pinas, las Marías. Pero si vemos con más detenimiento las películas, podemos ver a otro integrante de la vida cotidiana italiana: sus niños, quienes algunas veces están cerca del protagonista apoyando la historia o siendo parte de ella; y en otras, están presentes, callados, observando y esperando su intervención.

¿Pero realmente cuál es el rol que desempeñan los niños dentro las películas italianas de la época? Para poder responder esta interrogante con un sentido más analítico, me centraré en la teoría propuesta por Pierre Sorlin, en su libro *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*, a fin de estudiar a los personajes y su representación en la realidad social del filme, a través de los cuadros de análisis.

Es importante considerar que no es mi intención estudiar cada uno de los filmes italianos de la época, sino centrarme en tres cintas, que forjaron la historia del movimiento

italiano de los 40's. Estos filmes nos presentan la visión de tres maestros del neorrealismo: *Obsesión*, de Luchino Visconti (1942); *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini; y *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica. Tres miradas diferentes: un apasionado, un documentalista y un humanista. Tres directores italianos distintos entre sí, pero que representan una clara idea del cine nacional italiano,³ y en los cuales podemos encontrar una clara mirada de esos rostros anónimos.

Para reforzar este análisis también me apoyaré en Francesco Cassetti, quien en su libro *Cómo analizar un film*, nos explica que antes de someter una película a un análisis, el investigador debe establecer una hipótesis explorativa; y con la que trabajaré es la siguiente: *El rol de los niños en el cine italiano no es el de un simple observador; sino que es la pieza fundamental en el futuro de Italia*.

Principalmente me centraré en la teoría de Sorlin de los modelos implícitos, que nos refiere que: "los filmes no sólo organizan una ficción; igualmente ponen a unos personajes en presencia de otros, e instauran relación entre ellos. Lo más cómodo para sacar a la luz su sistema social

* Licenciado en Ciencias de la comunicación (UAG) y maestro en estudios cinematográficos (UDG). Autor de *La representación del héroe, mujeres y luchadores y otros personajes de las películas del Santo* (UJAT, 2010).

consiste en partir de los datos menos integrados a la ficción”.⁴

Así, al ver cada uno de los tres filmes, podemos percatarnos de que los niños son parte esencial de la puesta en escena; pero ¿cuál es la razón de que éstos se encuentren en diversos planos? ¿Sólo son parte del mapa antropológico del filme?, o ¿estos personajes infantiles piensan, sienten, juzgan y actúan?

Desde el origen del cinematógrafo, los niños han figurado en la pantalla;⁵ pero si una cinematografía los hace suyo, y los hace hablar y pelear su causa, ésa es la italiana. Así los niños dejaron de ser mudos testigos, para reclamar lo que sus padres perdieron o lo que simplemente un extraño les arrebató; niños que representaban a los 5000 niños que murieron en solo día en el bombardeo a Hamburgo en 1943, o los millones de infantes que murieron como resultado de la absurda y sin sentido Segunda Guerra Mundial; a esos niños de los campos de concentración; a esos niños que dejaron de voltear al cielo en busca de una señal de esperanza, y cambiaron esa mirada para buscar la señal de un avión que vendría a destrozar sus vidas, sus hogares, sus familias; niños que no jugaban por carecer de pies, piernas, manos.

Ellos se convertirían en la vista y voz de los niños del Viejo Mundo, que tenían hambre, que querían correr por los campos sin tener miedo a pisar una mina terrestre y perder su vida; niños que vieron morir a sus padres por la libertad de su país; niños a quienes les arrebataron a sus madres, padres y hermanos; infantes que tendrán que curar sus heridas como adultos, que desearán que esto nunca hubiera pasado, o que simplemente vivirán negando que esto pasó.

Las tres películas del análisis se filman en los años 40's, con una diferencia de pares de años entre sí. La primera se rueda en 1942,⁶ y es la ópera prima de Luchino Visconti, *Obsesión*, basada libre-



1. ¿Cuál es la diferencia entre pensar y meditar?, 2016.

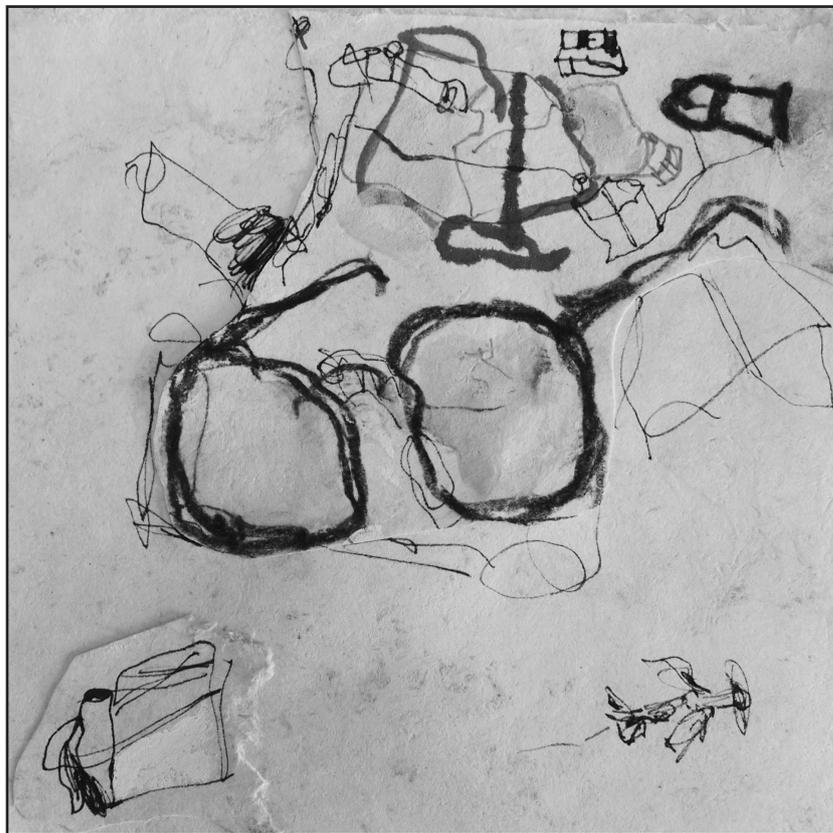
mente en la novela *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain; con este filme inicia una de las escuelas cinematográficas que ha perdurado hasta nuestros días, y que sigue influenciando a cientos de directores. *Obsesión* es un filme con un argumento simple: un vagabundo llega a un restaurante, enamora a la esposa del dueño, luego la pareja de amantes decide matarlo para poder vivir sola y con el dinero de la herencia; pero al final de la cinta, tiene un desenlace fatal. Narrada en una estructura lineal y una narrativa muy convencional.

Dos años después, y sin contar con mucho material filmico, apenas retazos de celuloideos y un precario equipo de iluminación y sonido, Roberto Rossellini empieza a filmar *Roma, ciudad abierta*, una película que abrió la vía del compromiso neorrealista del cine italiano frente a su propia realidad.⁷ En su origen, la película estaba pensada para que fuera una serie de cortome-

trajes, casi documental; uno sobre un sacerdote líder de la resistencia italiana, Morosini; y otra obra corta sobre los esfuerzos de los niños romanos, a favor de la resistencia durante los días de la guerra. Pero a petición de Federico Fellini, coautor del guión, Rossellini juntó los dos temas en un largometraje de ficción, aunque “toda ficción esconde una realidad documentada”.⁸ La película nos narra la historia de Giorgio Manfredi, uno de los principales cabecillas de la resistencia comunista en Roma. Tras una persecución se oculta en la casa de Pina, la futura esposa de su amigo Francesco. Durante un registro, los nazis matan a la mujer. Manfredi huye entonces hasta la casa de su amante, Marina, quien los denuncia con los alemanes; acto que provoca que sea capturado con el sacerdote don Pietro Pelligrini, líder espiritual y operativo de la resistencia. Bajo la supervisión de los oficiales alemanes, Manfredi es torturado hasta la muerte, y el padre es fusilado.

6

Cinzontle



7. *¿Se puede pasar de lo común a lo extraordinario sin tener que romper nuestra propia estructura?*, 2016.

Ladrón de bicicletas es una película de 1948, que se centra en la temática del desempleo en Roma. Un padre de familia que tiene que mantener a sus dos hijos y esposa, consigue un trabajo como pega carteles; la condición que tiene que cumplir para obtener el trabajo es que cuente con su propia bicicleta, la cual le será robada el primer día de trabajo y De Sica nos llevará a un paseo por Roma, a través de Antonio y su hijo Bruno. La búsqueda de la bicicleta robada es la excusa dramática para mostrar una sociedad romana dura y cruel, donde las diferencias sociales están expuestas en cada secuencia.

Todas estas películas guardan muchas cosas en común, como explica el teórico Sorlin: “el universo iconográfico del cine comercial es li-

mitado. Se funda sobre el reemplazo de un número poco considerable de sitios, de paisajes, de vistas de interior, cuya permanencia asegura la impresión de familiaridad que, como lo hemos notado, es elemento importante en el placer que sienten los espectadores.”⁹

Y así es, los filmes italianos guardan muchos lugares comunes, desde la tradicional placita, hasta los restaurantes; sus largas y solitarias carreteras; las periferias de la ciudad; la imagen de la religión, que sería otra constante de los filmes, en algunas ocasiones como una reflexión del apoyo al pueblo, en otras como la manera de proyectar a la sociedad pequeña burguesa de la Italia de posguerra; y el elemento común y determinante: el tema del desempleo, en el que surgieron

estos entrañables personajes. Es a partir de estas personas y lugares reales, y es a partir de una historia a veces “auténtica”, que el filme crea un mundo proyectado.¹⁰

LOS NIÑOS EN SU INTERVENCIÓN EN LOS TRES FILMES

Lo más significativo es que sólo en *Ladrón de bicicletas*, el papel del niño adquiere un rol protagónico. La segunda película en darles importancia y participación a los niños es *Roma, ciudad abierta*; en ella nos encontramos a un grupo de niños que representa un excelente papel secundario dentro del filme. A simple vista, podríamos determinar que sólo dos películas les dan importancia a los niños; pero no es así,

al dividir cada uno de los filmes por segmento,¹¹ como lo expone Sorlin en su libro, el resultado es el siguiente:

Obsesión nos presenta 25 segmentos; en 10 de ellos aparecen niños, ya sea detrás de los protagonistas, a lado, o pasan frente a ellos; y en una sola secuencia interactúan con los protagonistas y otros actores. La alusión a los niños aparece en cuatro diálogos de la película: cuando Bragana le reclama a Giovanna por qué no desea un hijo de él; cuando Gino conoce a Anetta, y le pregunta si no le desagradan los niños; cuando Giovanna entera a Gino de que está esperando un hijo suyo; y la última, antes de la muerte de Giovanna, que parece más su epitafio: “*el destino no abandona a quienes esperan un hijo*”. Curiosamente, esta inclusión de niños en una película, centrada en el argumento de un romance tormentoso y en el que no parecieran tener una importancia, se da también en *La calle*¹² (*La strada*, 1954), de Federico Fellini.

En *Roma, ciudad abierta*,¹³ Rosellini además de poner a varios niños en papeles secundarios, nos los muestra en puestas en escena más agresivas y dolorosas que en *Obsesión*. El filme se divide en 15 segmentos, sólo en tres de ellos no aparecen personajes infantiles: uno es en los créditos y el escape de los insurrectos, la otra en la emboscada para liberar a los insurrectos, y en la secuencia de la tortura.

En *El ladrón de bicicletas* el papel del niño es principal. El filme lo podemos dividir en 13 segmentos; en ellos podemos ver muy pocos niños llenando el espacio escénico, y en tan sólo un segmento no existe ningún niño; la secuencia comprende cuando Antonio Riccis le pide ayuda a unos amigos para encontrar su bicicleta.

Con este panorama, podemos decir que los niños no sólo forman parte de la historia de los filmes, ya que las líneas narrativas de las tres pe-

lículas centran sus argumentos en los problemas y conflictos de los adultos. Esto crea una interrogante, ¿cuál es la razón de esta presencia? Para conocer la visión de los realizadores italianos con respecto a los roles infantiles, y poder hacer una comparación en los tres filmes, se analizarán en base al rol que desempeñan dentro de la trama.

El niño protagonista

De las tres películas, sólo podemos ver un niño en papel protagónico, y él es Bruno. Un niño maduro y en busca de la aceptación de su padre. El niño es obediente, trabajador; desde que se levanta limpia con esmero la bicicleta de su papá, casi con la vehemencia de que fueran medallas que hubiera ganado su padre en la guerra; ve por la salud de su hermana e, incluso, es capaz de dejar de comer al sentir que sus alimentos representan algo costoso para su padre.

El recurso dramático más utilizado en la película es la mirada que Bruno lanza constantemente a su padre, para observar cómo reacciona a los conflictos. La mirada define la aceptación de la autoridad paterna; pero ésta se rompe al marcar el sufrimiento del niño.¹⁴

En contraparte, al perder su bicicleta, Antonio, el padre de Bruno, pierde también el sentido de unión familiar; el robo se vuelve una obsesión, y la presencia de la pérdida eminente del empleo es una forma de humillación para su hijo. En los tres días que dura el tiempo filmico, Bruno aprende a madurar más rápido que su padre; aprende que no puede ni debe exigir nada, y que puede ser abandonado en cualquier momento; aprende que las caídas son dolorosas; pero también aprende que se pueden evitar. Pero Bruno no abandona, es un niño fiel, y él será el que le tienda la mano a su padre para poder seguir el camino de la vida en busca de una nueva oportunidad.

El niño antagonista

Es el niño burgués del restaurante donde Bruno y su padre se detienen a comer. Aunque no necesariamente se presenta como un personaje antagonista, porque su papel es de extra; la puesta en escena le da un valor extraordinario a la secuencia. Bruno intercambia miradas en el restaurante con un pequeño burgués, a quien no le afectan los problemas de la economía italiana y, mucho menos, el problema que está viviendo la familia Riccis; simplemente come y disfruta su comida, mientras Bruno oye a su padre sacar cuentas, y ver cómo las ilusiones de una nueva vida se esfuman al igual que la bicicleta. En esta escena, Rossellini nos sintetiza que en esta Italia de posguerra, existen dos tipos de ciudadanos: los que tienen y aquéllos que tienen que luchar día a día para llevar de comer a su casa.

El niño en roles secundarios

Roma, ciudad abierta es una película que mueve fibras íntimas del espectador. Su manejo en un tono documentalista nos presenta una realidad muy distinta a la que Visconti nos retrata a través de las fiestas y comilonas de *Obsesión*. Ésta es Roma en estado de sitio, de toques de queda, hambre, de vales para comer; una ciudad dura, radical: una ciudad en guerra. En esta metrópolis romana, Rossellini le da vida a un ejército de niños, y rinde un homenaje a los que dieron su vida por la causa.

En estas fuerzas no existen protagónicos, sólo son niños que apoyan, que luchan, pero que al final siempre se quedarán esperando que alguien esté con ellos. Desde su inclusión como extras o interviniendo en las puestas en escena, los infantes caminan a la par de los personajes protagónicos, en forma paralela e independiente, llevando al filme a la representación de dos mundos distintos, pero complementados.

8

Cinzontle

El argumento de Roma nos presenta tres tipos de roles infantiles: el primero, a cargo de Marcelo, hijo de Pina; un niño que crece sin la imagen paterna, monaguillo de la iglesia, y que viste ropa que parece uniforme militar. Su función es ser mensajero sin que él lo sepa, de la resistencia comunista. Para él, la boda de su madre representa el regreso del padre ausente, alguien que entienda que los niños también sufren con la guerra: “*Un padre debería saber que debemos unirnos todos contra el enemigo común.*” Marcelo es el amigo fiel, dispuesto al sacrificio por su camaradas; pero a la vez, también es un niño privado de llorar la muerte de su madre a manos de los nazis; es obligado a madurar rápido y a aprender que el dolor y la ausencia es algo de todos los días, como lo vivirá cuando Francesco tenga que partir; así la imagen de Marcelo se engrandece y se vuelve un símbolo que representa a cada uno de los niños italianos huérfanos a causa de la guerra.

Romoleto es el segundo niño en importancia del filme, una muestra viva de los estragos de la guerra; niño lisiado que carece de una pierna, escondido en un ático y excluido de la sociedad italiana. Pero a su vez, es el líder de la “resistencia infantil”, la cual opera bajo los mismos códigos de los adultos, desde su silbido hasta la forma de empuñar las armas. Lo único que lo diferencia con los adultos es que él está dispuesto a pelear y dar su vida antes de que sea tomado su centro de operaciones. Un líder en toda la dimensión de la palabra, que felicita a su tropa tras un acto terrorista, con un “*buen trabajo, estoy orgulloso de ustedes.*”

El último personaje infantil memorable que nos entrega Rosellini es la imagen femenina, aquella que encuentra en Pina la representación más pura del sacrificio por una causa y por el amor, que queda plasmado en un sublime plano que inmola a la piedad de Miguel Ángel. Si los

niños heredan las formas de actuar y pensar de los hombres, Rosellini crea una dualidad de niña-mujer; así la imagen de mujer-héroe se repite en la niña que reclama a Marcello su visión machista y que la excluyen de luchar por su país, porque al final en su pensamiento infantil menciona: “*Las niñas también pueden ser heroínas.*” De esta forma, Roma, ciudad abierta nos presenta tres personajes distintos que guardan una misma idea: salvar a Roma de la invasión enemiga.

El niño en el rol de incidentales y extra

Una de las secuencias clave de la película de *Obsesión* es el desenlace del filme, en el que Giovanna entera a Gino de su embarazo y su amor por él. En esta escena podemos ver una niña que entra a la trattoria, camina por el pasillo de la planta alta hasta llegar al cuarto, y observa por la cerradura la discusión; lo más llamativo es que esta niña no había aparecido en la película, y de repente asume el papel de una testigo clave de las confesiones de la pareja. Al salir de la habitación, Gino encuentra a la niña sentada en el escalón de inicio de la escalera, y le pregunta con una gran familiaridad si considera que Giovanna es mala, a lo que la niña responde que no con la cabeza. Y esa misma niña será la que a la mañana siguiente informe a los policías que llegan a buscar a la pareja, hacia dónde se marcharon. Así los niños de *Obsesión* dejan de ser mudos testigos, y se vuelven partícipes de la trama.

En rol de extras es donde podemos encontrar más niños en las tres películas; pero no por ser el menos importante en la escala jerárquica tiene menor relevancia. *Obsesión*, de Visconti, es una de las películas con más extras infantiles de los tres filmes; durante varias secuencias su presencia se vuelve constante. Muchos de ellos aparecen siempre detrás del personaje de Gino, que

casi se vuelven su sombra. Visconti muestra una clara fascinación por el uso de niños en su filme, como ejemplo podemos ver que tan sólo en la secuencia en la que Gino conoce a Anetta en el parque, se pueden contar más de 30 niños que aparecen en escena: jugando canicas, paseando con su madre, en bicicleta, jugando un aro, sentados, caminando, corriendo e, incluso, uno abre la escena del encuentro de la pareja al golpear la bola de estambre que se le había caído a Anetta; y si eso fuera poco, la primera frase de su diálogo hace referencia directa a los niños.

Visconti, Rossellini, al igual que De Sica, nos presentan a los niños como un elemento que apoya una visión realista: caminan por las calles vestidos de novios, con su corte atrás de ellos; juegan al fútbol, vuelan papalotes, juegan con palas y arenas. Estos niños en su papel de extras están en todos lados, como deseando mostrar que, además de esa sociedad adulta de violencia, amantes, robos, amores, sueños frustrados, traiciones y asesinatos despiadados, existe también otra sociedad con rostro de niños que juegan, corren, que desobedecen a sus padres y militan en la resistencia; niños que presencian fusilamientos, que pelean por una pieza de pan. Estos rostros anónimos, Visconti los fusiona con una Italia rural y urbana, que cuenta con medios de transporte y carreteras que pueden llevar al progreso al fin de la guerra.

Estos son los personajes infantiles de los que habla el cine italiano; no son niños, perecieron a veces adultos en el cuerpo de un niño; niños sin infancia, que serán el futuro de una nación; personajes capaces de escurrirse, de reinventarse dentro de la nueva realidad miserable. Son capaces de acostumbrarse a todo y de luchar para vivir; de ahí esa madurez inigualable. Juegan al fútbol en plena ocupación alemana; uno acompaña a su padre en busca del

objeto robado, y otros son acólitos en busca de la salvación de su gente, de su pueblo. Los niños juegan en la película un papel clave, y su presencia al final del filme es indicativa de su papel general en el neorrealismo: son los observadores de la injusticia del mundo de la guerra; pero a su vez, tienen la llave del futuro.

El neorrealismo es una corriente que marcó y sigue marcando época; cientos de filmes de todo el mundo han llevado su estética, narrativa y el tema de los niños a la pantalla. Pero para mí, la mejor puesta en escena de los niños en el neorrealismo es el final de *Roma, ciudad abierta*: ver a esos niños bajar la colina tras la muerte de su amigo y mentor; que caminan en hilera como si fuera un pequeño ejército que regresa de la guerra, derrotado, pero a la vez, más unido; y frente a ellos, se extiende Roma, con su Vaticano y sus miles de familias dolidas por la guerra. La ciudad está abierta, y también sus heridas; pero para eso desciende firmemente este pequeño ejército de niños sin padres, para forjar los cimientos de una nueva Italia.

BIBLIOGRAFÍA

- Balló, Jordi, *Imágenes del silencio: los motivos visuales del cine*, Ed. Anagrama, Barcelona, España, 2000.
- Bordwell, David, *El significado del film, Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1995.
- Cassetti, Francesco, *Cómo analizar un film*, Ed. Paidós, Barcelona, España.
- El cine: Historia del cine, técnicas y procesos, actores y directores, diccionario de términos y 100 grandes películas*, Larousse, España, 2002.
- Fecè, Joseph Lluís, "Públicos, poderes e identidades culturales", Archivo de la Filmoteca de Valencia, Núm 32 pp.120/129, Ed. Paidós, Barcelona, España.
- Méndiz Noguero, Alfonso, *Cómo se hicieron las grandes películas*, Ed. Cie Dossat, Madrid, España, 2003
- Quintana, Ángel, *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, España, 1997.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México.

NOTAS

1. Pierre Sorlin, *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*, Traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, p. 169.
 2. Fue una escuela que buscaba recobrar la coherencia entre las imágenes, la narrativa y la realidad, a través del abandono de la narrativa fantástica, la preferencia por las locaciones en vez de los estudios, el empleo de actores no profesionales y el intento de presentar una visión real de los temas políticos y sociales del país, en un período de grandes cambios.
 3. Para entender la definición de cine nacional tomemos la explicación de la idea de nación de Benedict Anderson: es ante todo una "comunidad imaginada", esto es, una colectividad que comparte un espacio de identificación construido a partir de una serie discursos; la nación debe entenderse como la experiencia vivida. Citado por Joseph Lluís Fecè, "Públicos, poderes e identidades culturales", Archivo de la Filmoteca de Valencia, Núm 32 Ed. Paidós, Barcelona, España. p.126.
 4. Pierre Sorlin, *Sociología del Cine*, p.147.
 5. Desde los orígenes del cine, los niños forman parte de su repertorio, de eso, nos dan cuenta los rescates filmicos como *Nitrato lírico* de Peter Delpout (Lyrisch Nitraat, 1990) con sus infantes posando ante la cámara mostrando las formas de vestir de la época, o *Del Polo norte al Ecuador* (Dal Polo all'Equatore, 1986) de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi con sus no menos seductoras vistas de niñas africanas persignándose, niños que curiosean, que se peina, corren, o saludan; testigos silenciosos de los acontecimientos de principio de siglo, visto a través de los ojos del cine, un medio que los situó en su justa dimensión.
- Los niños pasaron de ser un elemento decorativo en los miles de pies tirados en la época silente, y empezaron a formar parte de la historia del cine, a través de su intervención en películas de ficción, como la bella niña germánica, que es la fuerza poderosa para

desterrar al mal y acabar con el Golem (Paul Wegener, 1920), al sacarle el "corazón" al gigante de arcilla, o los infantes, motor de salvación de la mesiánica María en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1924), también son simples niños que viven el abandono y el desprecio de la sociedad, representados por "El Chico" (*The Kid*, 1921) de Charles Chaplin o Jenaro, el inquieto lazarillo de Hipólito en *Santa* (1917) de Luis G. Peredo o forman parte del cine negro en M el Vampiro de Düsseldorf (M, 1931) de Fritz Lang, así el cine hace suyo sus rostros, sus historias, sus sueños, sus miedos, y fracasos. Historias que veremos en la filmografía mexicana, estadounidense, francesa, inglesa, entre otras.

6. 1942, un año de mucho movimiento militar; las tropas de la fuerza alemana e italiana participan en el cerco de Stalingrado y en la campaña de Alejandría. Y un año después, el ejército norteamericano desembarca en Sicilia.
7. Quintana, Ángel, *El cine italiano 1942-1961*, Paidós, Barcelona, España, 1997.p. 75.
8. Ídem., p.38.
9. Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, p.182.
10. Ídem., p.170.
11. Sorlin divide las películas en segmentos, los cuales son la suma de varias secuencias que todas juntas guardan una idea principal.
12. Esta película de amor, traición y lealtad, guarda muchas constantes con el filme de *Obsesión* de Visconti: entre ellas podemos observar, a una pareja que inicia un viaje, las imágenes de la costa se repiten en las dos películas, la dos mujeres mueren, los sitios urbanos son carreteras rurales y largos caminos, existe el abandono, pero sobre todo, la presencia de niños; en cada pueblo, presentación, carreteras, en el mar, los niños están presentes. Si la sometiéramos a un análisis secuencial, podríamos encontrar que los niños aparecen en una tercera parte del filme.
13. *Roma, ciudad abierta* sentó las bases de una ética y de una estética que marcarían profundamente al cine italiano de la liberación, logrando la internacionalización del movimiento e influenciando a otras cinematografías en el mundo, sobre todo la latinoamericana, como el cine mexicano y el cine novo, en Brasil, entre otros.
14. Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961*, p.98.