

***Roma, ciudad abierta: el neorrealismo y la representación del miedo y el heroísmo en la Italia de la posguerra*<sup>1</sup>**

***Roma città aperta: Neorealism and the Representation of Fear and Heroism in Italy in the Post-war***

**Andrea Donofrio**

Universidad Complutense de Madrid, España

[adonofrio@ucm.es](mailto:adonofrio@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0003-4921-060X>

**Ángel L. Rubio Moraga**

Universidad Complutense de Madrid, España

[alrubio@ucm.es](mailto:alrubio@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0002-3943-846X>

**Resumen:**

*Roma, ciudad abierta* no solo es considerada una película que retrata la resistencia italiana y que promueve la propaganda antifascista, sino que, además, representa un ejemplo del estilo rosselliniano, de su forma de captar la realidad en su crudeza. Una realidad marcada por hombres y mujeres que sufren, que luchan contra las adversidades y que anhelan un futuro diferente. Sin caer en el pesimismo ni en la desilusión, Rossellini presenta la tragedia que Italia estaba viviendo en los años finales de la Segunda Guerra Mundial. El objetivo de la presente investigación es reflexionar sobre la importancia de la película, destacando cómo, a través de una obra atemporal, el cineasta crea una obra maestra para que los trágicos acontecimientos de la época no caigan en el olvido. Tras un atento análisis de la película, se pondrá el acento en la forma de representar el miedo y la muerte que impregnaban la sociedad romana, entre realismo y simbolismo. La película creó escuela siendo pionera en la idea de fomentar una conciencia crítica sobre acontecimientos histórico-sociales cercanos en el tiempo.

**Abstract:**

Not only is *Roma città aperta* considered a film that portrays the Italian resistance and promotes anti-fascist propaganda, but it also represents an example of Rossellinian style by its way of capturing reality in its crudity. A reality marked by men and women who suffer, struggle against adversity and who long for a different future. Without falling into pessimism or disillusionment, Rossellini presents the tragedy that Italy was experiencing in the final years of World War II. The aim of this research is to reflect on the importance of the film, highlighting how, through a timeless work, the filmmaker creates a masterpiece so that the tragic events of that time do not fall into oblivion. After a careful analysis of the film, emphasis will be placed on how fear and death permeated society, between realism and symbolism. The film created a school of thought by pioneering the idea of fostering critical awareness of historical-social events in the near future.

**Palabras clave:** Antifascismo; heroísmo; miedo; neorrealismo; Roberto Rossellini; Roma.

**Keywords:** Anti-Fascism; Heroism; Fear; Neorealism; Roberto Rossellini; Rome.

1. Este artículo se enmarca dentro de proyecto «Diccionario de símbolos políticos y sociales de la Europa contemporánea: claves iconográficas e hitos simbólicos del imaginario europeo del siglo XX» (PID2020-116323GB-I00) del "Proyectos I+D+i" 2020-Modalidades «Retos Investigación» y «Generación de Conocimiento»".

## 1. Introducción

*Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Rossellini, 1945) suele adscribirse al neorrealismo, un movimiento narrativo y cinematográfico que surgió en Italia a finales de la Segunda Guerra Mundial. Recuperando la dimensión estética del género documental, el neorrealismo ampliaba el confín de la realidad, alejándose de los géneros de moda de la época. Aunque el primero en utilizar el término "neorrealismo" fue el intelectual Norberto Barolo para referirse a una película francesa (*El muelle de las brumas*, Marcel Carné, 1938), con esta expresión se hace referencia a la nueva corriente cinematográfica surgida en la Italia de la posguerra (Caldevilla, 1994). El éxito del neorrealismo puede explicarse por su carácter, por representar una nueva forma de interpretar y presentar el mundo:

El neorrealismo instaló en el cine al sujeto popular, creando una atmósfera de profunda realidad para la consecución de ese objetivo. Utilizó escenarios reales, precarios y naturales sin ambientación artificial, para reforzar la conexión entre el actor y el espectador. Esta precariedad empujó a que el neorrealismo se acercara a los sectores populares apartados de las artes, pues sus vivencias eran expresión del sujeto popular. (Quitral Rojas y Wallffiguer Belmar, 2021, p. 15)

El cine neorrealista provocó un cambio en las formas de vinculación con la realidad circundante y contribuyó a manifestar una fuerte crítica social sobre la realidad política de finales de los años cuarenta (Velázquez, 2012). *Roma, ciudad abierta* fue una auténtica obra maestra que creó escuela, siendo pionera en la idea de fomentar una conciencia crítica sobre acontecimientos histórico-sociales tan cercanos en el tiempo. Por eso se le considera un testimonio imprescindible para conocer de manera cierta y creíble la situación italiana en los últimos años del régimen fascista. Por su parte, el director de cine franco-suizo, Jean-Luc Godard, que había escrito que "Todos los caminos conducen a *Roma, ciudad abierta*" (1959, p. 22), la definió como "el único ejemplo de cine de 'Resistencia' en Italia" (Grando, 2018). Para Rossellini, sin embargo, la película supone la reivindicación de un posicionamiento moral en el que debía tomar parte, observando lo que sucedía a su alrededor y mirándose a sí mismo.

Los italianos salían de la guerra llenos de confusión, desánimo y miedo y el neorrealismo va a permitir analizar esa situación con perspectiva, dejando a las cosas su propia autenticidad e incidiendo en la función social del cine. A pesar de ello, no se trata de una película política, sino más bien histórico-sociológica. Como se profundizará a lo largo del texto, el objetivo del cineasta era mostrar en pantalla las privaciones morales y físicas del conflicto y la resistencia y la fuerza del pueblo italiano en un momento crítico.

Al igual que la mayoría de los italianos, Rossellini padeció en su propia piel la trágica experiencia de la ocupación: por eso, la película –como las demás de la llamada trilogía antifascista o neorrealista: *Roma, ciudad abierta* (1945), *Camarada (Paisà)* (1946) y *Alemania, año cero (Germania, anno zero)* (1948)– aparece impregnada de connotaciones autobiográficas, al mismo tiempo que se evidencia la intención de concienciar a la nación sobre la crisis moral, económica y política que vivía el país.

*Roma, ciudad abierta* se convierte en una obra a la vez histórica y poética, en la que la parte inventada por guion contribuye a arraigar en el espacio y tiempo el valor documental del dato histórico. Un cine interesado y preocupado por la actualidad que se “explica y justifica interiormente por una adhesión espiritual a la época” (Bazin, 1990, p. 292). Rossellini catapultó la temática social a las pantallas, la vida de proletarios y subproletarios que ninguna cinematografía –salvo la rusa de inicios del siglo XX– había exhibido con tanta autenticidad. Sus personajes, con sus caracteres y sus personalidades, se quedan esculpidos en el imaginario del espectador. Las torturas y las muertes revelan la visión rosselliniana del mundo, marcada por su pesimismo, pero también por un trasfondo de intensa religiosidad.

El objetivo de la presente investigación es reflexionar sobre la importancia de la película, destacando múltiples elementos: por un lado, se pretende incidir en cómo Rossellini consigue realizar una obra maestra para que los trágicos acontecimientos de la época no caigan en el olvido; en segundo lugar, se analizará la película para demostrar cómo Rossellini presenta la marcada contraposición entre los dos bandos, el partisano y el nazifascista, poniendo de manifiesto la unión de las fuerzas antifascistas del país, a pesar de su

heterogeneidad y de las diferencias ideológicas. Por último, se pondrá el acento en la forma de representar el miedo y la muerte que impregnaban la sociedad romana, entre realismo y simbolismo.

Concluyendo, se pondrá de manifiesto la importancia de la película como fuente de conocimiento de la historia de Italia. El reconocimiento y la apreciación hacia *Roma, ciudad abierta* se mantiene en los años, como demuestran, entre otros factores y postulando Internet como un termómetro de la modernidad, los grupos de fans en Facebook, las reproducciones en YouTube o los perfiles en Twitter que utilizan este nombre. Su actualidad persiste y nos permite conocer uno de los periodos más oscuros de la historia de Italia, al mismo tiempo que Rossellini sigue siendo considerado como uno de los fundadores del neorrealismo y de los cineastas más innovadores en este ámbito.

## **2. Metodología**

Desde el punto de vista metodológico, tras haber realizado un atento visionado de la película y a través del estudio de libros y artículos publicados sobre la misma, se analizarán las decisiones y las técnicas utilizadas por Roberto Rossellini. Asimismo, se pondrá especial atención en las declaraciones del mismo cineasta y en los escritos que se publicaron cuando la película fue estrenada. Para brindar una mayor comprensión de las decisiones y de los objetivos del director, se presentarán unas breves pinceladas sobre el marco histórico y el contexto que condicionó la realización de la película.

Para el estudio de la obra se ha optado por el análisis de contenido a partir de cuatro niveles de estudio: 1) Personajes protagonistas y antagonistas; 2) comportamiento/posicionamiento de los personajes frente a la trama; 3) análisis del argumento, historia y contexto; y 4) análisis de la imagen. Asimismo, y siempre en torno a estos cuatro niveles de estudio, se analizarán los elementos sustantivos propios del análisis cinematográfico, incidiendo especialmente en la intencionalidad del creador y en la interpretación de los elementos formales de la película (imagen, sonido, puesta en escena, montaje o edición y narrativa).

A partir de esta metodología pretendemos, por un lado, analizar la forma en la que Rossellini representa el miedo y la muerte que impregnaban la sociedad romana durante los últimos años de la segunda guerra mundial y, por otro lado, reflexionar sobre la importancia misma de la película, destacando cómo, a través de una obra atemporal, el cineasta crea una obra maestra para que los trágicos acontecimientos de la época no caigan en el olvido.

### **3. Breves pinceladas sobre el contexto histórico y sobre la película**

*Roma, ciudad abierta* describe la ocupación nazifascista de la capital italiana y la persecución sufrida por los exponentes de la Resistencia por parte de los nazis. La forma de relatarlo se halla a medio camino entre el documental – presentando hechos históricos reales– y la ficción, mostrando historias verosímiles ambientadas en un contexto real. El propio Rossellini cuenta una anécdota al respecto sobre la “incomprensión” del nuevo género, ya que el primer distribuidor al que se dirigió confundió la película con un documental: "me envió una carta certificada diciéndome que nuestro contrato no era válido porque faltaba el objeto del contrato, es decir, la película: lo que había visto no lo consideraba una película, y por lo tanto no lo aceptó" (Aprá, 2006, p. 192).

Sin duda alguna, *Roma, ciudad abierta* tiene algunas características propias del género documental como la forma de hablar de los personajes, propia del pueblo romano, o aquellas escenas en las que muestra ambientes costumbristas, como mujeres en ropa interior o niños sentados en un orinal. Aunque en esta película se muestra el dolor y el horror causados por la guerra, Rossellini no lo acentúa ni le da mayor dramatismo del que ya tiene, sino que procura retratarlo desde un punto de vista objetivo y para darle mayor credibilidad recurre a varios recursos:

La decisión de involucrar a actores no profesionales y de realizar las tomas en exteriores en ruinas contribuye a hacer la Trilogía antifascista en parte documental: Rossellini no ama las escenografías y prefiere no emplear actores profesionales (...), aunque en *Roma ciudad abierta* hace una excepción para Aldo Fabrizi y Anna Magnani, involucrados por primera vez en papeles dramáticos. (Solima, 2021, p. 3)

A tal propósito, Rossellini mostraba una cierta preferencia por actores no profesionales, capaces de ofrecer una actuación más fiel a la realidad. Como indicaba el propio director en 1954:

Rechazo el actor [profesional] porque debo prepararle sus frases con antelación. Cojo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia, me apropio de él, lo reconstruyo, y utilizo sus aptitudes musculares, para convertirlo en un personaje. (Bollo, 1974)

La película fue concebida en 1944 y realizada en los primeros meses de 1945. La expresión “ciudad abierta” en su título hace referencia a las ciudades sin defensa ni objetivos militares, razón por la que los beligerantes debían abstenerse de ejercer la violencia bélica. Tal norma se veía reflejada en el cuarto Convenio de La Haya de 1907, relativo a los usos y costumbres de la guerra terrestre, que establecía la prohibición de atacar y bombardear por cualquier medio las ciudades indefensas (art. 25). Roma fue declarada –unilateralmente– “ciudad abierta” entre el 8 de septiembre de 1943 y el 4 de junio de 1944. Por medio de esta declaración, se intentaba evitar la destrucción de su patrimonio artístico: además de ser la capital de Italia, también la presencia del Vaticano podía darle el privilegio de ser considerada “ciudad Santa”. Sin embargo, siendo un punto neurálgico de la Segunda Guerra Mundial y el centro de la ocupación alemana, fue bombardeada tanto por los Aliados como por los nazifascistas. Así que, antes de la liberación con la entrada en la capital de las fuerzas aliadas, que tuvo lugar el 4 de junio de 1944, Roma sufrió más de cincuenta bombardeos entre enero y mayo de 1944. Sin duda, este periodo fue uno de los más trágicos y oscuros de su historia.

Tras la firma del Armisticio entre Italia y los Aliados, que, entre otras cláusulas, establecía el cese total de hostilidades del ejército italiano, la rendición de Italia y, sobre todo, no brindar apoyo a las fuerzas alemanas, Hitler ordenó la ocupación militar del territorio italiano. Esa misma noche (entre el 8 y el 9 de septiembre), el Rey Victorio Emanuel III de Saboya y el General Badoglio abandonaron Roma y se dirigieron hacia Brindisi, lo que facilitó la ocupación de

la capital por parte de las tropas alemanas. La capital se había quedado indefensa, convirtiéndose en el gran objetivo del ejército nazi:

Estratégicamente, los alemanes atribuían cuatro ventajas a la ciudad: era un centro de transportes bien desarrollado, por carretera, ferrocarril y aire; un refugio para el descanso y el ocio, y una fuente abundante de recursos humanos civiles. La declaración de ciudad abierta de Badoglio, y sobre todo la importancia de Roma para la civilización occidental, proporcionaba a las fuerzas de ocupación algo muy parecido a un escudo inviolable contra un ataque total. (Katz, 2005, p. 101)

La génesis de la película se vio afectada por la inestabilidad política del momento y las graves consecuencias de la ocupación nazifascista. Para entonces, Roma era una ciudad marcada por el miedo y el hambre. Miedo al enemigo, a la delación, a la traición y a la crueldad de las tropas invasoras. Una situación de miseria material pero también moral. Ante este escenario, lo que inicialmente debía ser un documental sobre don Morosini, el sacerdote asesinado por las tropas nazis en 1944, se convirtió en una película que entrelaza varias historias ambientadas en la Roma ocupada. Historias paralelas acomunadas por la dificultad y las condiciones adversas. La trama refleja los hechos, la dura cotidianidad de una población al borde de la desesperación. El resultado es una película que se basa en la unión de varias historias concebidas inicialmente para la realización de una película de episodios, cuyo título original era *Historias de ayer*. También entre los guionistas –Rossellini, Sergio Amidei, Federico Fellini y Alberto Consiglio– existían algunas referencias sobre cómo enfocar el filme:

El autor [Amidei] buscaba un discurso más político a causa de sus simpatías hacia el Partido Comunista. En cambio, Rossellini era democristiano y temió que la película se convirtiera en un panfleto propagandístico. Precisamente esto llevó a Rossellini a luchar por un relato con tintes más humanistas. (Ferrando, 2004, p. 300)

El contexto y la penuria de medios condicionaron la realización de la película e influyeron en el posterior movimiento neorrealista. Para su realización, Rossellini y su equipo tuvieron que enfrentarse a varias dificultades logísticas y

obstáculos como la falta de estudios donde grabar (Cinecittà se había convertido en un campo de refugiados), la escasez –y el alto precio– del negativo, que impidió que se rodasen planos demasiados largos, la falta de recursos económicos, la ciudad destruida, la precaria iluminación o el hecho de que la película inicialmente tuvo que ser filmada sin sonido para ser sincronizado posteriormente en el montaje. Rossellini se embarcó en el proyecto sin tener un guion completo, sin poseer los permisos de rodaje y contando con dinero en parte prestado y, en parte, obtenido de la venta de sus muebles.

Como recordará años más tarde Federico Fellini, que en esta película desempeñó el papel de guionista: “Se iba de manera muy incómoda, atribulada, renqueante (...) todo lo que era obstáculo, impedimento, ausencia, luego se reveló de manera providencial extremadamente positivo” (Faldini y Fofi, 2009, p. 182). Rossellini hizo de la limitación virtud y transformó en arte la descripción de los últimos días de la ocupación alemana en Roma. Por otra parte, la liberación de Roma en el verano de 1944 brindó al director la posibilidad de emprender la grabación de la película en los lugares justo antes ocupados por los soldados nazifascistas. El mismo Rossellini afirmaba:

En 1944, inmediatamente después de la guerra, en Italia todo estaba destruido. En el cine también, como en todas partes. Casi todos los productores habían desaparecido. Hubo algunos intentos, pero las ambiciones eran muy limitadas. En dichos momentos disfrutamos de una gran libertad, la ausencia de una industria organizada favoreció la creación de empresas menos rutinarias. Toda iniciativa era buena. Fue esta situación la que nos permitió realizar obras experimentales, y rápidamente el público percibió que dichas películas, a pesar de su aspecto, podrán llegar a ser obras importantes, tanto en el terreno cultural, como en el terreno comercial. (Quintana, 1995, p. 80)

El rodaje de la película se inició el 17 de enero de 1945, unos meses después de que la ciudad de Roma fuera liberada. Fue la segunda película estrenada en la capital italiana tras la liberación del país, después de *La vida recomienza* (*La vita ricomincia*, 1945), de Mario Mattoli. Curiosamente, su estreno en España se retrasaría hasta finales de 1969. Cuatro años después de su salto

internacional, en 1949, la censura española prohibió el largometraje tildándolo de “una canallada repelente” y acusándola de defender el comunismo y azuzar el odio alemán: “No estamos para germanofobias, sino para germanofilias. ¡Frente único contra los rusos!” (Carretero, 2020).

#### **4. Algunos elementos destacables**

La película presenta una serie de elementos de interés que se pueden vincular con la oposición al nazifascismo de la izquierda italiana: a lo largo de la cinta se aprecia una pintada en la calle en la que se indica *Viva Lenin* o se escucha el sonido de “La voz de Londres”, emisora independiente que estaba ubicada en la capital británica y que representaba el principal medio de comunicación para la Resistencia de los países ocupados. También hay dos referencias a *L’Unità*, el diario fundado por Antonio Gramsci en 1924, órgano oficial del Partido Comunista Italiano (PCI): Francesco, el novio de Pina y amigo de Giorgio Manfredi –dos de los protagonistas de la película–, trabaja en una imprenta clandestina de este diario, que además aparece impreso entre los periódicos que hojea el Comandante alemán Bergmann para informarse sobre la resistencia. También en la película se aprecia la solidaridad entre vecinos, que muestran su disponibilidad para ayudar a los integrantes de la Resistencia y que depositan su esperanza en la llegada de los Aliados.

La película pone de manifiesto la unión de las fuerzas antifascistas del país. La lucha por la libertad y la expulsión de los invasores unió un amplio espectro político, tal y como refleja *Roma ciudad abierta*, en la que resulta emblemática la relación entre los católicos y los comunistas. Rossellini destaca

La unidad frente al enemigo común y para ello utiliza el juego dramático, busca la implicación de espectadores y espectadoras a través de los habituales mecanismos de identificación, pone en escena unos personajes con nombre propio pero que pueden ser vistos a su vez como paradigmas de las distintas situaciones sociales y políticas implicadas en el conflicto. (Hernández Toledano, 2014, p. 102)

Una resistencia que tuvo que enfrentarse a enormes dificultades y que estuvo formada por diferentes formaciones –el Partido Comunista Italiano (PCI), el

Partido de Unidad Proletaria, la denominada Reconstrucción Liberal, los católicos democráticos, el Partido Socialista Italiano (PSI) y el Partido de Acción (PdA), entre otros— unidas por una serie de objetivos comunes como la liberación de todos los presos políticos del régimen fascista, la salida inmediata de Italia de la Guerra Mundial, la creación de un nuevo Gobierno de orientación antifascista y el castigo de los jefes fascistas. A partir de septiembre de 1943, conformaron el Comité de Liberación Nacional —dirigido sobre todo por el PCI, formación que contaba con mayor organización y número de partidarios—, animando a los italianos a rebelarse, levantándose en armas contra los ocupantes alemanes. El Comité de Liberación Nacional era una organización política y militar heterogénea que representaba a todas las fuerzas hostiles al fascismo y a la ocupación nazi. Su acción se articulaba en la puesta en marcha de una importante guerra de guerrillas, sabotajes y huelgas. Entre los episodios más sangrientos, cabe destacar el atentado de unos partisanos romanos contra militares alemanes en Via Rasella en marzo de 1944. El artefacto, escondido en un carrito de barrendero, provocó la muerte de 33 soldados: la reacción fue inmediata y la represalia especialmente sangrienta. 335 romanos fueron asesinados en las fosas Ardeatine, la antigua cantera de mármol de vía Ardeatina, entre las catacumbas de Domitilla y las de San Calixto. Aunque estas acciones no están representadas abiertamente en la película, hay referencias implícitas y simbólicas a ambos sucesos.

A pesar de las evidentes diferencias, la alianza entre católicos y comunistas mostraba el intento de aunar las fuerzas de liberación nacional. De hecho, en la película, el Mayor Bergmann quiere aprovecharse de la fragilidad y de las posibles contradicciones existentes detrás del pacto y por eso intenta convencer a Don Pietro y a Giorgio Manfredi para que se traicionen mutuamente. Mientras torturan a Manfredi, Bergmann exhorta al cura a delatar a los partisanos apelando al hecho de que en realidad está protegiendo a “un subversivo, un sindió, un enemigo suyo”. Sin embargo, Don Pietro le responde convencido: “Yo soy un sacerdote católico y creo que quien combate por la justicia y la libertad camina por los caminos del Señor; y los caminos del Señor son infinitos”. La estrategia se repite con Manfredi con el mismo resultado. A pesar

de las palabras del oficial alemán –“Usted es comunista. Su partido ha resuelto un pacto de alianza con las fuerzas reaccionarias”–, Giorgio no traiciona a sus compañeros. Manfredi y Don Pietro pagan con su vida su silencio: y si el primero fallece después de una brutal tortura, Don Pietro será ejecutado en presencia de los niños que solían asistir a su parroquia, que le muestran su apoyo silbando una de las canciones de resistencia, *Las mañanitas florentinas*, como signo de solidaridad. Se trata de unos niños comprometidos con la Resistencia que, en lugar de jugar, realizan su propia guerrilla. Su regreso a Roma tras el fusilamiento de Don Pietro representa la esperanza en un nuevo futuro. Como subraya Brunetta:

En *Roma ciudad abierta* se enfrentan más visiones del mundo, sin que una deba por necesidad dominar a la otra. El margen de tolerancia, la disponibilidad política, el sentido de solidaridad y de esfuerzo común en la lucha antifascista van antes que las diferencias ideológicas y, en cierto sentido, no las perciben como un elemento discriminatorio. (Brunetta, 1982, p. 353)

Las dos figuras, la laica y la religiosa, se complementan y muestran compartir una serie de valores y un objetivo común: oponerse al nazifascismo. La relación entre las dos “esferas” no es algo novedoso, y tampoco el protagonismo de una figura religiosa: otras películas como *El hombre de la cruz* (*L'uomo della croce*, 1943) del mismo Rossellini, perteneciente a la llamada Trilogía de la guerra fascista –formada por *La nave blanca* (*La nave bianca*, 1941), *Un piloto regresa* (*Un pilota ritorna*, 1942) y esa misma película– o *Don Camillo* (Julien Duvivier, 1952), inspirada en los personajes creados por Giovannino Guareschi en una serie de cuentos (1946-47), tienen como protagonistas a sacerdotes que destacan por su bondad y por su actitud caritativa hacia el prójimo. Sin embargo, en *Roma, ciudad abierta*, el concepto de amor universal es más limitado y se centra solo en los civiles y en los miembros de la Resistencia, víctimas del enemigo alemán, violento y fanático opresor. En este clima, la figura religiosa de Don Pietro representa una referencia, un valiente confidente y un sostén para los antifascistas asustados y desorientados. En este punto, la película refleja el sentimiento religioso del director:

El mío quiere ser un mensaje de fe, de esperanza, de amor. Estas son virtudes estrechamente vinculadas entre sí, por lo que no se puede prescindir de una sin eliminar a las otras y viceversa. El mío quiere ser un llamamiento a la humanidad, para que crea en sus valores, y de aquí proceda hacia Dios. (Aprá, 2009, p. 104).

A tal propósito, resulta especialmente interesante el coloquio de don Pietro con el oficial de la Gestapo en su despacho. Frente a la acusación de conspirar contra las fuerzas del Reich y de procurar pasaportes falsos a los partisanos, el sacerdote contesta indicando que solo es “un hombre que dignamente busca ejercer la caridad”. Sin embargo, el oficial le reprocha su actitud y le acusa de ser un “traidor que debe ser castigado de acuerdo con las leyes de guerra del Reich”, ya que está violando las leyes de la potencia ocupante. El cura no se inmuta y añade que “personalmente no tengo nada que decir. Porque no sé nada, porque lo que sé lo aprendí en confesión y estos secretos deben morir conmigo. Es nuestra disciplina.” Ante el creciente enfado del oficial alemán y el tono amenazante –“No me importa su disciplina”–, el cura le recuerda que eso “le interesa a alguien que está por encima de usted y de mí”.

Por su parte, la película pone de manifiesto la subordinación de la policía italiana frente a los alemanes. En todo momento es evidente el temor, la sumisión y la obediencia de la policía frente a las fuerzas de ocupación nazi, despiadadas y rabiosas. Sin embargo, la relación entre las fuerzas militares es una de las pocas referencias a los dos regímenes totalitarios. En la película no hay una alusión directa al fascismo y al nazismo. No abundan los símbolos de ambas ideologías, ni la iconografía clásica asociada a ellas. Es como si lo político quedase a un lado y por ello se elimina toda referencia política explícita (Aumont y Marie, 1990, p. 273). No obstante, el director pone el acento en el racismo ideológico alemán. Como indica en varias partes del *Mein Kampf* (1924), Hitler creía en la pureza y superioridad de la raza aria. Desde la proclamación de la Ley de Pureza Racial –del 14 de julio de 1933–, el peso del componente racial fue aumentando y representaba un factor aglutinante del pueblo alemán. La propaganda se encargaba de difundir la idea que “dentro de la especie humana, la raza aria ha creado lo más importante que ha existido”

(Burrin, 2012, p. 119) y, como idea, se convertiría en la estructura básica de asignaturas como biología, historia y geografía (Kater, 2004, p. 74). La idea de la supuesta superioridad de los alemanes frente a los italianos se representa en varias escenas de la película.

También ha sido criticada la visión benévola de Rossellini hacia el mundo católico, retratando una imagen romantizada del cura dispuesto incluso al sacrificio de su propia vida para defender sus ideales. Sin embargo, en la película no trasciende ninguna crítica ni acusación de la reconocida complicidad y la connivencia del Vaticano y del Papa Pio XII con el régimen fascista.

Otro aspecto destacado de la película es la representación de la hambruna y de la pobreza del país, que llevó tanto a la desesperación de los italianos –escenificada en el asalto a una panadería por parte de las mujeres del barrio– como al surgimiento de un próspero mercado negro, en el que los italianos debían abastecerse por la falta de alimentos y medicamentos y en el que se habían disparado los precios. No cabe duda de que el hambre, las redadas y las delaciones inesperadas ponían a prueba a los italianos. Con la ocupación nazi, el pueblo vivía entre la necesidad de salvarse, el horror de la guerra y la esperanza en el porvenir.

## **5. Miedo y muerte: entre realismo y simbolismo**

En la Roma ocupada por los nazis se entrelazan las vicisitudes humanas y políticas de diferentes personas, acomunadas por su resistencia a la ocupación. Como se muestra en la película, la represión de la Gestapo fue brutal, sin escrúpulos y sangrienta: los tres protagonistas –Pina, Manfredi y Don Pietro– serán ejecutados por las fuerzas alemanas.

Las torturas y las muertes con su simbolismo asumieron una especial relevancia: el personaje de Pina se inspira en una historia real muy conocida en las calles de Roma y entre la Resistencia. Teresa Gullace, una mujer embarazada, fue asesinada por los alemanes en la Avenida Giulio Cesare mientras intentaba comunicarse con su marido preso, un tipógrafo comprometido con la Resistencia. Una historia real que se convierte en inspiración para una de las secuencias más famosas de la película: las redadas

de los nazis eran algo habitual en Roma y la trágica y desgarradora muerte de Pina, disparada por una ametralladora alemana mientras perseguía desesperadamente el camión que se llevaba a su hombre, retrataba una escena tan verosímil como creíble. Pina es un personaje plebeyo, humilde y tenaz, que espera con ansia la llegada de los Aliados para acabar con la tragedia que le rodea y que, en su propia forma de expresarse, no sólo representa al personaje en sí mismo, sino a toda la Roma de ese tiempo.



F1. Pina (Anna Magnani) instantes antes de ser ejecutada. *Roma, ciudad abierta*. Roberto Rossellini, 1945.

La imagen de Anna Magnani con su gran interpretación dramática, arrojada en el asfalto, con el vestido negro levantado, sigue siendo uno de los iconos más potentes y famosos de toda la historia del cine. Su grito desesperado – “¡Francisco!” – antes de ser silenciado por una ráfaga de metralla ha quedado grabado en la memoria de todos los espectadores. Un chillido de desesperación, conmovido, que recuerda la brutalidad del nazismo y el dolor de la muerte. Un grito inhumano y desgarrador. La potencia dramática de la secuencia es enorme: don Pietro, que sostiene el cuerpo sin vida de Pina, recuerda a la *Piedad* de Miguel Ángel.



F2. Don Pietro (Aldo Fabrizi) sostiene el cuerpo sin vida de Pina (Anna Magnani). *Roma, ciudad abierta*. Roberto Rossellini, 1945.

La tortura y el asesinato de Manfredi representan el momento de mayor clímax de la película y una forma nueva, tan real y cruda, de ver la realidad en el cine. El espectador se enfrenta a su dureza sin filtros. El personaje de Giorgio Manfredi, militante comunista y un destacado hombre de la resistencia, se inspira en los comunistas Giorgio Amendola y Celeste Negarville, ambos amigos del guionista Sergio Amidei. Es una figura heroica, que, tras una durísima tortura, está dispuesto a morir por la causa en la que cree, la Resistencia y, como don Pietro, morirá sin delatar a sus compañeros. En este caso, también las imágenes de la tortura asumen un enorme valor simbólico: como en el caso de la muerte de Pina, en la que Rossellini había introducido posiblemente una referencia visual a una obra de arte bien conocida, en el caso de Manfredi su tortura recuerda el cuadro *Crucifixión* de Renato Guttuso (1941). Manfredi es representado como Cristo en la cruz y, al igual que sucede con Pina, a través de esta asimilación simbólica se dota a la escena de un mayor valor moral.



F3. Don Pietro (Aldo Fabrizi) ante el pelotón de fusilamiento. *Roma, ciudad abierta*. Roberto Rossellini, 1945.

Por último, especial importancia asume la muerte de Don Pietro, personaje inspirado en dos párrocos romanos: Don Pietro Papagallo, ejecutado durante la masacre de las Fosas Ardeatinas, y Don Giuseppe Morosini, torturado en un intento infructuoso de obtener información sobre la Resistencia y que fue fusilado por los alemanes durante la ocupación en 1944. Don Pietro, interpretado magistralmente por Aldo Fabrizi, es un párroco siempre dispuesto a ayudar a los partisanos y a los perseguidos políticos. Como ya se ha indicado, Don Pietro será fusilado ante los ojos de los niños de la parroquia, entre ellos el hijo de Pina, que ya había asistido a la muerte de su madre. La muerte de los tres protagonistas supone una representación visual del pueblo sacrificado, de su disposición a morir por un ideal.

Mención aparte merece la figura del Mayor Bergmann. Su personaje se inspira en el Comandante Herbert Kappler, oficial de la Gestapo, quien fuera el máximo responsable de la Masacre de las Fosas Ardeatinas, así como de no respetar la neutralidad de la Santa Sede. Es el antagonista de las tres figuras anteriormente descritas. Obsesionado con la detención de Manfredi, es representado, de una forma algo maniquea, como un hombre perverso, sin un código ético, dispuesto a todo para conseguir su objetivo. Esta es, precisamente, otra de las

características definitorias de *Roma, ciudad abierta*. Los personajes están claramente divididos en buenos y malos y no hay ambigüedad posible respecto a su posición moral, la cual está directamente relacionada con su nivel de compromiso con el movimiento de la Resistencia (Bondanella, 2001).

La película no solo evoca el trágico periodo de la ocupación alemana, sino que también capta los dos sentimientos que prevalecían en aquel momento: la tristeza y el miedo frente a una situación trágica que se entremezclaba con el deseo de rebelión y la esperanza de un futuro nuevo. Durante una conversación con Mario Verdone, Roberto Rossellini recordaba que:

*Roma, ciudad abierta* es la película del “miedo”: del miedo de todos, pero sobre todo del mío. Yo también tuve que esconderme, yo también hui, yo también tuve amigos que fueron capturados y asesinados. Miedo verdadero: con treinta y cuatro kilos menos, quizás por el hambre, quizás por ese terror que en la Ciudad abierta he descrito. (*Blanco y negro*, (2), 1952).

El odio y terror hacia los nazifascistas se ve representado sin retórica en la miseria de las calles, en el toque de queda nocturno, en las redadas, en los arrestos y las torturas. La vida de los italianos estaba marcada por el dolor y el sufrimiento, aunque se mantenía la expectativa de cambio y la fuerza para resistir. El miedo sobrevuela la película: el espectador tiene la impresión de que, de un momento a otro, puede pasar algo trágico. Rossellini ahonda en unas llagas aún abiertas, sangrantes, apelando al hecho de que el recuerdo del miedo, de la miseria y del hambre seguían presentes en la experiencia dramática de toda una ciudad, de toda una nación. Sin embargo, el cineasta rompe con los cánones convencionales, mostrando con “cierta distancia” el mundo que le rodea: como un espectador imparcial que no quiere influir en el juicio del espectador, su cámara se limita a representar con lucidez y claridad los hechos, las historias, los personajes y las emociones, casi como si estuvieran realizándose en directo, como si fuera un documental. No como ficción, sino más bien como un hecho reconstruido casi al momento de suceder. La ciudad y sus habitantes son captados momentos después de que la ocupación haya

terminado, antes de que llegue el olvido o de que, con el paso del tiempo, la memoria termine alterado la percepción de un momento tan terrible.

## 6. Reflexiones

*Roma, ciudad abierta* se considera no solo una película que retrata la resistencia italiana, que promueve la propaganda antifascista, sino que también representa un ejemplo del estilo rosselliniano, de su forma de captar la cruda realidad. Sin caer en el pesimismo ni en la desilusión, Rossellini presenta la tragedia que Italia estaba viviendo en los años finales de la guerra. Con su mirada realista y humana, el cineasta muestra una realidad amarga con crudo realismo:

Después de todo, trato de mostrar en la pantalla la vida como es, sin miedo ni favoritismo. Muchas veces me han criticado por lo que llaman una "visión pesimista" en mis películas. Pero yo no soy pesimista en absoluto. Solo soy realista y estoy dispuesto a retratar un mundo lleno de felicidad simple y alegría serena si solo se crea antes un mundo así.  
(Aprá, 2009, p. 81)

La icónica película rosselliniana no solo finaliza el ciclo de producciones vinculadas al régimen fascista e inaugura la temporada neorrealista de la posguerra, sino que promueve un nuevo estilo que va más allá de la propaganda: consigue poner en valor la relación del cine con el compromiso civil y político, su misión de denuncia a través de la narración de la vida de gente común. Otto Preminger, director de cine estadounidense considerado de los primeros en quebrantar la censura en el país por reclutar a guionistas perseguidos por el macartismo –como Dalton Trumbo–, sostiene que la era del cine se divide en la anterior a la obra maestra de Rossellini y la posterior. Como indicó el mismo cineasta:

La película despertó un entusiasmo que ya no esperaba. El éxito fue tal que en Italia la gente del cine tuvo que revisar su juicio sobre mí, salvo volver a insultarme más tarde... Poco después, Burstyn (productor

estadounidense<sup>1</sup>) presentó *Roma, ciudad abierta* en Nueva York con el triunfo que todos saben. (Faldini y Fofi, 2009, p. 186)

La crítica cinematográfica acogió con gran entusiasmo su producción. Una aclamación unánime que ha ido creciendo con el paso del tiempo. En el *Dizionario dei film*, exitosa y reconocida obra enciclopédica de cine, Paolo Merenghetti afirma que:

Es la obra maestra y la película símbolo del neorrealismo, realizada inmediatamente después de la liberación de la capital en condiciones precarias (Rossellini usó película caducada y set de fortuna). (...) Conmovedora incluso años después, la película reacciona con su estilo sencillo y directo a la retórica de tantos años de fascismo (Merenghetti, 2019, p. 4376).

*Roma, ciudad abierta* obtuvo la Palma de Oro de Cannes en 1946 y fue nominada al Óscar al Mejor Guion, además de conseguir el premio del Círculo de Críticos de Nueva York a la Mejor Película Extranjera. Cuenta además con su propia placa conmemorativa del ayuntamiento de Roma en el edificio de la Via degli Avignonesi, donde da comienzo la historia de la película.



F4. Roma, via degli Avignonesi: En recuerdo de Roberto Rossellini y del comienzo del rodaje de *Roma, ciudad abierta*. Fuente: Wikimedia Commons.

---

1 Joseph Burstyn era un distribuidor de películas polaco-estadounidense, especializado en comercialización de filmes de idiomas extranjeros y producciones independientes de películas estadounidenses.

Como se ha indicado, la película inaugura el neorrealismo, un género cinematográfico que no pretende el entretenimiento, pasatiempo o diversión visual de sus espectadores:

El peso voluminoso de la historia acompaña la realización de las películas neorrealistas sin la necesidad de reconstruir o evocar; el cine neorrealista presenta la realidad por lo que es, según lo determinado por los seres humanos, sin edulcoraciones cómodas y tranquilizadoras y sin compromisos con el público. (Sollima, 2021, p. 22)

Los directores del neorrealismo quieren dar a conocer las ruinas de la guerra, hacer reflexionar sobre sus trágicas consecuencias y mostrar de la forma más veraz la dura realidad. El drama de Italia de 1944-1945, la dureza de la situación, la miseria de los romanos no necesita artificios, ni trucos. Como las demás películas neorrealistas –de Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Pietro Germi y otros directores–, el objetivo de las producciones de Rossellini no es el entretenimiento o seguir los gustos del público para ser taquilleras. Sus películas tienen otras características y otros objetivos: asumen una misión periodística, tienen una función cívica y pedagógica.

Frente a la falsificación de la realidad del fascismo, la película resulta una “reacción a la retórica de tantos años, a una tradicional hipocresía; la sinceridad y el deseo de poner a los hombres ante la realidad tal como es” (Chiarini, 1951, pp. 77-80). Teorizándolo años después, en 1976, Rossellini definió polémicamente *Roma, ciudad abierta* como una

Película sobre lo obvio. Lo obvio de ese momento allí, por supuesto. ¿Qué había de hecho en *Roma ciudad abierta*? –se preguntó–. El coraje, el miedo, la revuelta, el partisano, el corsario negro, incluso un niño en el orinal. Me lo han reprochado muchas veces, pero ese niño en aquel orinal no estaba allí por el gusto de la sensación, sino precisamente para transmitir el sentido de lo obvio, para acercar al ser humano lo más posible a la realidad. Solo así, después, ves el heroísmo, el héroe. Si lo atrapas, el héroe, incluso en los momentos más humildes, lejos del pedestal, después, cuando sube al pedestal, lo crees más. (Cannelloni, 2021)

En *Roma, ciudad abierta*, la belleza no tiene cabida, puesto que Rossellini quiere únicamente transmitir miseria y desasosiego y por ello deja para la última escena el único momento de la película que se podría percibir como bello: los personajes observan a lo lejos la cúpula del Vaticano como metáfora de lo que parece vaticinar una vida mejor, dando a entender que las nuevas generaciones pueden salvarse de vivir de nuevo los horrores de la guerra.



F5. Escena final de *Roma, ciudad abierta*. Roberto Rossellini, 1945.

## 7. Conclusión

*Roma, ciudad abierta* es una película coral en la que se tejen numerosas vicisitudes interrelacionadas. La película se convierte en un testimonio de la dura realidad de los romanos durante la ocupación alemana. Se trata de un relato antifascista, de un documento visual de la dura experiencia y de la heroicidad de la resistencia. La intención de Rossellini era representar historias lo más verosímiles y cercanas a la realidad para que los italianos pudieran concienciarse y comprender el duro momento apenas concluido. A partir de esta película, la realidad cotidiana se convierte en fuente de inspiración; se apuesta por dar visibilidad a temas de crónica y de mostrar las duras consecuencias de la guerra y del régimen fascista para generar una reacción moral frente a una barbaridad que no ha perdonado a nadie.

A través de sus películas, Rossellini se proponía representar la verdad, concebida como la mezcla “entre una realidad exterior con otra interior de carácter espiritual” (Quintana, 1995, p. 18). Sus cintas se proponían mostrar “la imagen esencial”, evitando lo superfluo y lo recargado. Como indicaba el mismo cineasta en una entrevista concedida a Tag Gallagher y John Hughes en 1974,

Si pudiésemos volver directamente a aquella que fue, para todos los seres humanos, la imagen anterior al desarrollo de la palabra, las imágenes tendrían un valor muy distinto. Con las imágenes se revela todo, se comprende todo. El problema radica en cómo desembarazarse de un sistema puramente verbal. Podemos teorizar lo que queramos, pero en la práctica siempre hacemos ilustraciones de un proceso mental que es puramente verbal. Si conseguimos desembarazarnos de todo esto, probablemente encontraremos una imagen que sea esencial. Podremos ver las cosas como son realmente y éste es el objetivo principal. No es fácil conseguirlo, yo lo estoy intentando, pero aún no lo he logrado. (Quintana, 1995, p. 32)

Rossellini no pretendía condicionar o influir en la percepción del espectador: le mostraba la realidad tal y como era en toda su crudeza para que fuera él mismo quien le dotara de sentido y elaborara, en libertad y de manera objetiva, sus reflexiones. En *Roma, ciudad abierta*, el director denuncia tanto las barbaridades del nazismo como la heroicidad de quienes tuvieron la valentía de enfrentarse al régimen fascista. La película trasuda la rabia de quienes han padecido en su propia piel la tragedia y la penuria de la guerra, del régimen fascista y la ocupación nazi.

Frente al cine de la época, en el que predominaba la ficción o una visión edulcorada de la realidad, Rossellini propone la lucha cotidiana por la supervivencia de personajes reales, con toda su penuria y miedo. Los hechos narrados todavía están frescos en la memoria colectiva. La decisión de rodar directamente en la calle de la ciudad proporciona una prueba visual de cómo la capital apareció durante e inmediatamente después de la guerra. Lo que se aprecia es una Roma en ruinas, empobrecida por la guerra, abatida y desmoralizada tras lo sucedido, pero que, al mismo tiempo, pone de manifiesto

la heroica resistencia de los ciudadanos romanos. Rossellini también refleja una ciudad con ganas de reconstrucción, con fuerza para seguir adelante y superar todos los obstáculos que se presenten.

Los protagonistas de la película podrían salir de la pantalla y sentarse junto a los espectadores. La película ya no se configura como una lente deformante, sino que se presenta como la proyección del “alma colectiva” y el público empatiza con los protagonistas de la historia. Después de ver la película por primera vez, el cineasta español Victor Erice afirmaba:

[En 1959] la necesidad de mostrarlo todo, de no callar, que aparecía unida a la noción de crueldad en la escena donde el comunista Manfredi era torturado por un miembro de la Gestapo ante los ojos de un tercer personaje. Justo allí donde el cineasta clásico habría recurrido en el noventa y nueve por ciento de los casos a la elipsis, el director de *Roma, ciudad abierta* no lo hacía. Rossellini no hurtaba a nuestra mirada el acto de la tortura, sino que lo mostraba de forma directa, en todo su horror; de ahí que años después, se pudiera escribir que ahí, en ese preciso momento de *Roma ciudad abierta*, había nacido el cine moderno. (Guarner, 1992)

En una entrevista concedida muchos años después a Enzo Biagi, Roberto Rossellini hablará de la voluntad de hacer un cine “útil”:

La esperanza era hacer del cine un instrumento útil. Con *Roma ciudad abierta* he innovado mucho. Entonces era impensable rodar en ambiente verdadero y no reconstruido en un teatro de pose, que era el lugar donde se celebraba el gran rito del cine; la calle, la verdadera, era completamente desconocida al cine de entonces. Quería hacer un cine accesible a todos: salir de la producción industrial, con todas las esclavitudes que implicaba. (Amico, 2018, p. 4)

Rossellini sigue siendo una referencia para la cinematografía actual, que le reconoce el gran mérito de haber abogado por realizar un cine educativo, con un mensaje claro y accesible para todos, en el que predominaba la dimensión moral, los valores y la esperanza. Con *Roma, ciudad abierta*, Rossellini rompe los límites éticos que el cine se había marcado hasta entonces y nos presenta un

alegato humanista que permite que el espectador cobre conciencia del contexto real de la situación, mostrando el horror vivido durante los años anteriores.

## Referencias bibliográficas

- Amico, G. (2018). Da “*Roma città aperta*” a “*Il partigiano Johnny*”. *La Resistenza nella filmografia italiana*. Corso di aggiornamento per docenti a cura dell'ANPI de Savona.
- Aprà, A. (Ed.) (2006). *Roberto Rossellini. Il mio metodo, scritti e interviste*. Marsilio Editori.
- Aprà, A. (Ed.) (2009). *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Bologna: Cineteca di Bologna.
- Aumont, J., y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bollo, J. (1974). Entrevista con R. Rossellini. En C. Santos Fontela, *La Política de los Autores*. Ayuso.
- Bondanella, P. (2001). *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. Continuum
- Brunetta, G. P. (1982). *Storia del cinema italiano*, vol. III. Editori Riuniti.
- Burrin, Ph. (2012). ¿Todos los alemanes eran nazis? En I. Kershaw (Ed.), *El nazismo: preguntas clave*. Biblioteca Nueva.
- Caldevilla, D. (2009). Neorrealismo Italiano. *Revista Frame*, (4), 23-55.
- Cannelloni, V. (2021). *Roma in celluloide*. Gruppo Albatros-Il Filo.
- Carretero, I. (2020). La película *Roma, ciudad abierta* (1945): primeros pasos de Roberto Rossellini. *Cineando*. <https://cineando.es/roma-ciudad-abierta/>
- Chiarini, L. (1951). *Rivista Film*, (5).
- Faldini, F., y Fofi, G. (2009). *L'avventurosa storia del cinema italiano*. Cineteca di Bologna.
- Ferrando, P. (2004). *Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción*. Universitat de València, Servei de Publicacions.
- Ferrando, P. (2006). *Guía para ver y analizar: Roma, ciudad abierta. Roberto Rossellini (1945)*. Nau Llibres.
- Ferrando, P. (2011). Vida en presente. Semblanzas de los personajes cotidianos en Roma, ciudad abierta. En M. G. Camarero (2011), *La biografía filmica*. T&B editores.
- Grando, E. (2018). Roma città aperta: perché il capolavoro di Rossellini parla ancora ai giovani. *Ciak magazine*.

<https://www.ciakmagazine.it/news/extra/opinioni/roma-citta-aperta-youtube-trama/>

- Grueso Rodríguez, N. (2019). *Carlos Saura. En busca de la luz*. Almuzara.
- Guarner, J. L. (1992). Conversaciones con Victor Erice. *Filmcritica*, (429).
- Hernández, E. (2014). *El Neorrealismo Italiano como fuente histórica*. Tesis para optar al grado de magister. Universidad de Valladolid.
- Kater, M. H. (2004). *Las Juventudes Hitlerianas*. Kailas editorial.
- Katz, R. (2005). *La batalla de Roma: los nazis, los aliados, los partisanos y el Papa (septiembre 1943-junio 1944)*. Turner.
- Mereghetti, P. (2019). *Il Mereghetti Dizionario dei film*. Baldini+Castoldi.
- Roncoroni, S. (2014). *La storia di Roma città aperta*. Le Mani-Microart.
- Ruiz Muñoz, M. J., Corral-Rey, M.-N., y Ruiz-del-Olmo, F.-J. (2020). La Guerra Civil española y sus consecuencias: representaciones de la represión en la infancia a través de la cinematografía (2000-2019). *Historia y Comunicación Social*, 25(2), 345-354. <https://doi.org/10.5209/hics.70384>
- Quintana, Á (1995). *Roberto Rossellini*. Cátedra.
- Quitral Rojas, M., y Wallffiguer Belmar, D. (2021). El surgimiento del teatro comprometido chileno. Una reconstrucción histórica de sus orígenes (1960-1970). *Encuentros. Revista de ciencias humanas, teoría social y pensamiento crítico*, (Extra), 11-24. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4758302>
- Velázquez, S. (2012). El Neorrealismo Italiano. Influencia en el cine español de los cincuenta. *Transfer*, VII.
- Verdone, M. (1952). Coloquio con Roberto Rossellini. *Blanco y negro*, (2).