

El cine es el mensaje: una lectura del cine de Rossellini desde la teoría de los medios de McLuhan

Diana Catalina Munévar Fernández

Óscar Antonio Arroyave Moreno

Tutor

Alejandro Cuervo Bojacá

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ

2018

Agradecimientos

Hay muchas personas a las que debemos agradecer la realización de este trabajo, principalmente a nuestro apreciado tutor Alejandro Cuervo quien nos brindó su apoyo incondicional desde el inicio de esta idea, que también nos ha dado su infinito conocimiento y nos orientó en los momentos difíciles, gracias profe por tanto, tu compromiso con nosotros fue inspirador y nos alentó a seguir con nuestro proyecto.

También un agradecimiento muy especial a nuestros amigos y colegas, Reinaldo Aguirre, Alejandra Rodríguez, José David Peña, David Ortiz y Karen López, Dios mantenga nuestros caminos cruzados para seguir creciendo juntos personal y profesionalmente.

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi familia y en especial agradezco a mis hermanos Néstor, Sergio y Sandra, por su apoyo incondicional y comprensión a lo largo de este camino; a mis padres que son el motor de mi vida, gracias por creer en mis sueños incluso más que lo que en ocasiones yo misma he creído, su amor me hace una mejor persona y solo espero algún día llegar a ser la mitad de maravillosa de lo que son ustedes.

Diana Catalina Munévar Fernández

Dedicatoria

La concepción de este proyecto está dedicada a Dios y a mi madre María Antonia Moreno León, pilar fundamental en mi vida. Sin ella, jamás hubiese podido conseguir lo que hasta ahora he conseguido por su lucha incansable y sus oraciones. También dedico este proyecto a mi novia, Leonela Urango Ballesteros compañera inseparable quien con su palabras y compañía me ayudo en los momentos de decline y cansancio y a mi abuelita Rosa Peña, quien me enseñó a luchar por lo que deseo y anhelo en la vida y por último a mis amigos y compañeros quienes me apoyaron en mi proceso profesional y en especial a Nathalia Gómez Vargas, quien me apoyo en el inicio de mi carrera y en gran parte de ella. A ellos este proyecto. Los amo.

Oscar Antonio Arroyave Moreno

Resumen

El objetivo de esta investigación es analizar la transformación de la representación cinematográfica a partir del neorrealismo, específicamente, de los filmes de Roberto Rossellini, durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Este proyecto pretende asociar el surgimiento del neorrealismo, como una estética cinematográfica particular y, especialmente, el cine de Rossellini a través de la teoría de la comunicación elaborada por Marshall McLuhan sobre la comprensión de los medios.

En este caso, se pretende demostrar cómo el cine neorrealista de Rossellini es un producto directo de la posguerra europea de la Segunda Guerra Mundial. Como resultado, se espera identificar el contexto en el que se desarrolla el neorrealismo – cambios sociales, culturales y económicos– qué da inicio a este cambio y analizar las relaciones que presentó el cine con lo que dejó la guerra en Italia. Una conclusión preliminar permite entender que la transformación que se da en el cine neorrealista italiano, especialmente en el cine de Rossellini, se presenta como una reacción a las secuelas de la guerra y que le brinda un sentido propio que evita la manipulación del espectador, como suele suceder en el cine de historia, así como la posibilidad de una contemplación no alienada de los filmes.

Introducción

El siguiente trabajo tiene como objeto reconocer el neorrealismo italiano en la posguerra por medio del cine de Roberto Rossellini de quien analizaremos 3 filmes para basar las teorías que expondremos a lo largo de este recorrido. Para ello tomaremos referentes como Marshall McLuhan y su teoría de la comunicación *el medio es el mensaje* y al teórico y crítico cinematográfico André Bazin.

El análisis del cine y su cambio tras la Segunda Guerra Mundial, la mirada sociocultural de Italia en la posguerra y como aplican los medios fríos y calientes en nuestra tesis serán algunos de los puntos clave de este trabajo.

El texto empieza por abordar una justificación de la propuesta investigativa por medio de la vigencia de la máxima de McLuhan, *el medio es el mensaje*; después, se realiza una descripción histórica en la que se inscribe nuestro objeto de estudio desde tres ejes comprendidos de la siguiente manera: identificar el contexto en el que se desarrolla el cine de Rossellini y los cambios sociales durante la posguerra, reconocer al neorrealismo italiano en la posguerra y explicar cómo los filmes de Rossellini transformaron la representación cinematográfica.

Luego se define teórica y conceptualmente la perspectiva de análisis en la que se resalta el trabajo cinematográfico y neorrealista italiano para definir la metodología de investigación propuesta. Por último, el texto realiza un análisis dividido en tres obras que acogen la transformación propuesta por Rossellini en las que sus fichas técnicas servirán como referente y punto de partida, para así llegar a la conclusión sobre la transformación que se produjo a través del cine de Rossellini.

Objetivos

General

- Analizar la transformación de la representación cinematográfica a partir de los filmes de Roberto Rossellini durante la posguerra.

Específicos

- Identificar el contexto en el que se desarrolla el cine de Roberto Rossellini, a partir de los cambios sociales, culturales y económicos durante la posguerra en la Europa occidental.
- Reconocer el nacimiento del neorrealismo italiano en la posguerra y de Roberto Rossellini como uno de sus mayores exponentes.
- Explicar cómo los filmes de Roberto Rossellini transformaron la representación cinematográfica en la posguerra.

Justificación

Marshall McLuhan y su máxima, *el medio es el mensaje*, siguen siendo vigentes; esto se hará explícito en la aproximación a su teoría a través de esta monografía, la cual se centra en un análisis del cine de Roberto Rossellini. Empezaremos por retomar una frase que resume la posición de McLuhan frente al artista como parte fundamental en la concepción del medio como mensaje: “El artista es aquella persona que inventa el modo de comunicar, la herencia biológica y los entornos creados por la innovación tecnológica” (McLuhan, 2009).

Para Marshall McLuhan en una cultura como la nuestra, con una larga tradición de fraccionar y dividir para controlar, puede ser un choque que le recuerden a uno que, operativa y prácticamente, el medio es el mensaje McLuhan (2009), esto quiere decir que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio repercuten en la sociedad (p. 29); es decir que al ser una comunidad que funciona como una máquina, el engranaje del todo con el todo está implícito.

Este argumento guía el planteamiento desarrollado en este trabajo y ayuda a soportar la tesis sobre la importancia del medio en el cine italiano de la posguerra, en particular del cine de Rossellini. Según Karl Popper, filósofo australiano: “Todos los artefactos humanos, ya sea el lenguaje, o las leyes, o las ideas, o las hipótesis, o los instrumentos, o el vestido, o los ordenadores son extensiones del cuerpo físico o de la mente” (McLuhan, 2009, p. 285). Lo cual, nos ayuda a dilucidar lo que significa comprender los medios de comunicación, una de las cuestiones en las que se centra McLuhan, pues se trataría de una extensión del cuerpo y de la mente.

Precisamente, porque, como menciona Edward T. Hall (1994), todos los artefactos son extensiones humanas (p. 286) más aún, porque en la actualidad se han desarrollado extensiones para prácticamente todo lo que hacíamos con el cuerpo:

La evolución de las armas comienza con la dentadura y el puño, y termina con la bomba atómica. Los vestidos y las casas son extensiones de los mecanismos humanos de regulación de la temperatura biológica. Los

muebles sustituyeron al acucillarse y al sentarse en el suelo. Las aspiradoras, los vasos, la TV, los teléfonos y los libros que llevan la voz más allá del tiempo y del espacio son todos ejemplos de extensiones materiales. (McLuhan, 2009, p. 286).

Lo anterior, entonces, deja a los medios de comunicación de lado de las extensiones, como artefactos creados para incidir en el espacio y en el tiempo lo que nuestra corporalidad y mortalidad constriñe; pues los medios de comunicación, como los comprende McLuhan pueden estar en correspondencia “con algo que antes hacía el propio ser humano o alguna parte especializada de su cuerpo” (McLuhan, 2009, p. 286). La Escuela Canadiense, a la que pertenece Marshall McLuhan, se plantea una investigación basada en la observación y el análisis de medios se hace en torno a su división entre medios fríos y calientes, a lo cual el autor refiere que:

Hay un principio básico que distingue un medio caliente como la radio, de otro frío como el teléfono; o un medio caliente como el cine de otro frío como la televisión, los medios calientes son bajos en participación, y los fríos, altos en participación o compleción por parte del público. Es obvio que, para el usuario, un medio caliente como la radio tiene efectos diferentes de un medio frío como el teléfono. (McLuhan, 1994, p. 42).

Es decir que un medio frío, también conocido como medio de baja definición por el poco flujo de información que esta presenta, como, por ejemplo, la televisión genera que el receptor comprenda, analice y complete la información que se le está brindando; es el caso del noticiero televisivo: da una información de la realidad, pero esta es una información parcial que debe ser completada por el televidente lo que hace activa su participación con el medio. En otras palabras, en un medio frío, según McLuhan, se habla de una participación del receptor más activa, pues como pasa en otro medio frío como el teléfono se permite una sensación similar con el televisor para el receptor que lo hace participar activamente del medio.

Caso contrario, sucede con los medios calientes, o de alta definición, como la radio, que se caracterizan por tener flujos más vastos de información, lo cual causa que el receptor o el público con el que el medio está interactuando no tenga que completar la

información, porque se emite y se desarrolla de manera completa y en una sola vía, lo que hace innecesaria una complementación y, por ende, promoviendo una baja participación con el medio.

En relación con lo anterior, el cine clasificaría como medio caliente ya que se caracteriza por ser complejo y detallado obligando a una observación más profunda, pero a una menor participación en la compleción de su información. Por lo cual, para nuestra monografía nos centraremos en la mirada de Rossellini como director de cine sobre la posguerra italiana, para analizar, comprender y entender de diversas maneras lo que se estaba viviendo, todo guiado a través de esa máxima: *el medio es el mensaje* y su fijación como la figura del artista que planteábamos en un principio, a través de las palabras de Marshall McLuhan. Lo anterior, puesto que como lo indica el crítico estadounidense David Bordwell:

Las películas son como edificios, libros o sinfonías: objetos creados por los seres humanos para fines humanos. Sin embargo, como parte de un público que ve una película particularmente fascinante, puede resultarnos difícil recordar que lo que estamos viendo no es un objeto natural, como una flor o un asteroide. El cine es tan cautivador que tendemos a olvidar que las películas se hacen. La comprensión del arte cinematográfico depende, en un principio, del reconocimiento de que una película se crea mediante el trabajo de las máquinas y la labor humana. (Bordwell, 1995, p. 3).

Esto hace que el cine sea un foco para el receptor, en el que tiene la posibilidad de entender de forma fácil lo que en pantalla se plasma, por medio de imágenes proyectadas en un determinado tiempo, que se desarrollan de manera secuencial y que desencadenan unos hechos, creando así la ilusión de movimiento y de historia. A nuestra forma de ver, Bordwell habla de un cine lineal, de un cine hecho solo para entretener, finalidad principal del cine inscrito en la historia, pero con el cual Rossellini y el neorrealismo rompen; se rompe la idea de secuencialidad, la noción de entretenimiento como enajenación y de creación de ilusiones.

Todo esto nos lleva a plantear la siguiente pregunta: *¿cómo los filmes de Roberto Rossellini transformaron la representación cinematográfica durante la posguerra?* La teoría de McLuhan, conforme el texto *El medio es el masaje*, es una mirada que contempla todo aquello que ocurre en nuestro entorno. El cine es esa expansión del ser humano con los medios de comunicación (los medios como extensión del cuerpo humano mismo y la sociedad), en la que el neorrealismo de Rossellini participa del entorno de una Italia golpeada por la guerra que refleja esta transformación cinematográfica que no participa, totalmente, de lo propuesto por Bordwell para comprender los filmes producidos por Rossellini, especialmente.

Entre 1943 y 1948, el neorrealismo italiano aparece y se magnifica inmediatamente iniciada la posguerra, como nos recuerda Esmeralda Hernández Toledano en *El Neorrealismo Italiano como fuente histórica*. Este movimiento surge como una reacción de varios directores al régimen de Mussolini. Su punto alto se logra ya entrado en la posguerra, en 1945, cuando Rossellini plasma en sus filmes la ciudad en ruinas de la posguerra y la cruda realidad de un país que necesitaba revivir tras décadas de sufrimiento y devastación. El cine realista y con personajes interpretados en su mayoría por personas sin experiencia actoral hacen del neorrealismo y de Rossellini un aire nuevo e inspirador para el cine europeo y un lugar de análisis desde los conceptos elaborados tardíamente por Marshall McLuhan.

En *Roma, ciudad abierta (1945)*, Rossellini muestra sin tapujos a una sociedad fragmentada, vulnerable; pero, al mismo tiempo, firme y esperanzada. André Bazin (1990), fiel defensor del realismo cinematográfico, nos da a entender que tanto la fotografía como el cine satisfacían los deseos del realismo, ya que el hombre queda excluido (p.6) y, de cierto modo, su discurso es muy similar a los medios fríos y calientes de McLuhan, si tenemos en cuenta que, según McLuhan, la participación del receptor en el cine es mínima, como ya habíamos anotado.

Pues, cuando se observa una cinta cinematográfica de Rossellini, quedamos inmersos en un punto de vista un poco diferente a lo que hace el cine de Hollywood – inclusive el producido en esa misma época, que se inscribe en un cine de historia y con

grandes presupuestos, como es el caso de los *westerns*—; ya que supo involucrar al espectador en las cintas, pasando de un espectador activo (de un medio frío), más similar al televisivo, a un espectador pasivo (de un medio caliente) con el surgimiento de los actores naturales, las filmaciones fuera de set y guiones más libres y menos libreteados, lo que acercaba al espectador del cine a su propio contexto y no escapando en la burbuja del cine de historia; claro está que esto no se hizo de una manera intencionada de fundamentar las teorías de Bazin o de McLuhan (este último produce sus teorías posteriormente), es más un hecho que ocurre debido a la escases de dinero para el pago de actores profesionales e incluso la falta de ellos por la masiva huida de artistas de la época de una Europa hostil y empobrecida.

Así las cosas, Rossellini toma los ambientes verdaderos y, sin elaborados guiones y actores de primera talla, transmite al espectador la realidad social italiana; no hay escenografías fabricadas, no hay el espectáculo hollywoodense, no hay héroes salvadores ni amores perfectos. En su cine solo existen seres humanos sobreviviendo a su entorno, mostrando su realidad y explicando, a su modo, a los espectadores las secuelas de la guerra. Vemos a un director que no saca ventaja de la devastación, vemos a un ser humano plasmando el dolor de su país, nos hacemos partícipes del nacimiento de neorrealismo de Rossellini y con él de la noción de un concepto que parece ser el producto de la época: *el medio es el mensaje*.

Marcos referenciales

Centrémonos por un momento en las interacciones sociales y la importancia de estas en este trabajo, nuestra propuesta se encuentra en un entorno macro social lo que quiere decir que hablamos que:

Las teorías que discuten el papel de las estructuras y de los procesos macro-sociales y de las instituciones sobre la vida de la gente (sus ideas, creencias, actitudes y patrones de comportamiento) constituyen herramientas para la interpretación y explicación sociológica (Sautu, 2005, p. 59).

Al ser un trabajo contextualizado en la posguerra y que muestra las consecuencias tras la Segunda Guerra Mundial en Europa, puntos como las creencias y actitudes se mostrarán en el trabajo al analizar las películas escogidas de Rossellini, ya que en ellas estos conceptos son tan evidentes que soportan por completo nuestras tesis. Sautu (2005) explica la investigación macro-social de la siguiente manera “La investigación macro-social tiene como propósito abordar el estudio de la estructura social, de las instituciones, las sociedades y sus culturas, incluyendo las cuestiones vinculadas a los procesos históricos” (p. 61) con este concepto reafirmamos porque consideramos nuestra investigación en un marco macro-social.

Marco histórico

La posguerra en Italia, tras la Segunda Guerra Mundial.

Italia, de la mano de Mussolini, establece una época fascista en la que un sistema político implantado que nace después de la Primera Guerra Mundial hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, en la que se mantiene en la supremacía de un Estado en la que se instauró un régimen de partido único en que el poder se concentraba en un solo líder:

En su largo periodo de dominio, Mussolini vivió una primera década de consolidación y una fase final de crisis, imparable desde el momento en que, en junio de 1940, optó por entrar en la II Guerra Mundial al lado de Hitler. Durante todo ese tiempo, el fascismo funcionó como un instrumento para la distribución del poder. (El País, 2008, p. 3).

En 1945 quedaba muy poco en Europa, muchas personas perdieron la Vida en la opresión que se generó por parte del nazismo con la llegada de Hitler al poder, muchos artistas, escritores, filósofos habían fallecido y las naciones que se encontraban ocupadas por los nazis que fueron reducidas a su mínima expresión, convirtiéndose en una sombra de lo que eran. La guerra vivida fue larga y destructiva; la sociedad italiana tuvo grandes consecuencias y miles de muertos, entre los que se encontraban campesinos y miles de soldados:

Entre 1935 y 1939, Italia se metió en tres guerras sucesivas, en Etiopía, España y Albania. Mussolini se mantuvo al principio al margen de Segunda Guerra Mundial, pero cuando los ejércitos alemanes avanzaban inexorablemente por los Países Bajos y Francia en la primavera de 1940, le comunicó al general Badoglio, jefe del Estado Mayor, que la guerra la ganaría pronto Hitler y que Italia necesitaba “Unos cuantos miles de muertos para poder asistir a la conferencia de paz como beligerante”. El 10 de junio, Italia entró en la guerra, una decisión a la que pocos ponían objeciones en ese momento. (El País, 2008, p. 10).

El fascismo tenía como proyecto fundamental el progreso de Italia, con políticas expansionistas y militaristas de carácter imperialista, con las que explotaban los sentimientos de miedo y frustración que se vivía en Italia por la violencia y la represión; en este escenario se producen dos guerras: la primera, de manera internacional entre varios países de los aliados contra los alemanes y, la segunda, una civil, entre los fascistas que apoyaban a los nazis y los antifascistas (*La resistencia*).

A partir de allí, el fascismo que se presentaba en Italia en la industria cinematográfica trataba temas históricos y obras en las que la imaginación era fundamental para la doctrina que existía en la época, en las que el pueblo italiano debía aparecer siempre como una nación de héroes, de gente sin miedo. Pero, cuando finalizó la guerra, se presentaron las primeras películas de la posguerra italiana como *Roma Città Aperta* que retrataba el temor, la pobreza y la debilidad de Italia durante una época posterior a la guerra que se vivió.

De la invención del cine al neorrealismo.

Las condiciones sociales y económicas que dejaron la Segunda Guerra Mundial permitieron un acercamiento a la sociedad en las que el cine permite reflexionar, representar e imaginar el problema histórico y la resistencia que se desarrollaba en toda Italia durante la invasión nazi, por la que se generó un gran paso en la historia del cine italiano, que se encuentra marcada por una expresión de realismo y modernidad que se empieza a tomar en Europa, en especial Italia.

Para comprender el neorrealismo es necesario analizar el contexto en el que se origina el cine entre 1890 y 1895. A partir de esta época, el cine crea escenas de imágenes individuales, que se establecen desde sus inicios siendo tomadas en un mismo ángulo y de manera individual en secuencia generando un movimiento a un objeto, persona, animal que se tomaba de manera estática.

Entre los primeros inventos que se desarrollaron encontramos el quinescopio, invento de Tomás Alva Edison a finales de la década de 1880, el cual fue el primer dispositivo para proyectar imágenes en movimiento conocido; el quinescopio

proyectaba imágenes permitiendo que estas imágenes tuvieran una secuencia de manera continua, pero sin proyectarse en una pantalla siendo el primer dispositivo cinematográfico conocido a través de la historia.

Para 1881, Louis Lumière empezó a realizar pruebas con dispositivos cinematográficos, en las que se buscaba detener el movimiento en las diferentes fotos, como sucede en una de estas primeras pruebas que realizaron:

Con el humo de una lumbre de rastrojos en el jardín, su hermano lanzando un cubo de agua, saltando sobre una silla o arrojando un palo al perro de la casa. Acababa de inventar la instantánea que, como habían hecho los pintores impresionistas una década antes, captaba el instante y su luz fugaz.

Después de que las pruebas realizadas por Louis Lumière con el descubrimiento para captar la imagen en movimiento, el hermano mayor de los Lumière, diseñó para su padre una placa fotográfica de gelatina y Bromuro de plata que recibió el nombre de "Etiqueta Azul" por el color de la caja que tenía alrededor. Al poco tiempo de que se presentará este invento por Louis Lumière, el jefe de la familia Antoine Lumière se trasladaron de su lugar de residencia a un lugar llamado *Monplaisir*, ubicado a las afueras de Lyon, Francia. Allí, empezaron a utilizar diferentes productos químicos que fueron necesarios para perfeccionar el invento de Louis, que con el paso de los años se convirtió en un objeto de gran importancia para el cine.

Años más tarde, después del descubrimiento de los Lumière, construyen la mayor fábrica de fotografía conocida en Europa, en donde se crean las primeras placas de "Etiqueta Azul" que tenían su nombre (Lumière), permitiendo que la expansión de su nombre se diera a través de Europa, lo que les permitió dedicarse a la investigación.

Entre sus primeras investigaciones, encontraron que durante algunos años los espectáculos audiovisuales se pusieron de moda y se registraron patentes de investigadores como Louis Leprince y Thomas Edison, lo que aceleró la carrera hacia el cine, según García (2018), esto permitió que los Lumière construyeran el conocido *cinematógrafo* (párr. 12) siendo uno de los inventos más importantes que revolucionó la

segunda revolución industrial por su tamaño, era una cámara sencilla y práctica, que superaba la cámara fotográfica.

El Cinematógrafo era capaz de captar y proyectar imágenes en movimiento y su funcionalidad se realiza de la siguiente manera:

El arrastre intermitente de la película se inspira en el mecanismo de una máquina de coser. Funciona mediante manivela, con película perforada de 35 mm, a 16 fotogramas por segundo. Es portátil y sirve indistintamente para filmar las imágenes y para realizar la proyección. (Armada, p. 3).

Este descubrimiento con su función única de captar y proyectar imágenes en movimiento, podía realizarlo con un máximo de 24 fotogramas por segundo, logrando que el efecto audiovisual recreara la ilusión que los retratos obtenidos tuvieran movimiento.

Para el 28 de diciembre de 1895, los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière, realizaron la primera muestra de imágenes en movimiento en el sótano del Grand Café del Boulevard de la ciudad de París, Francia. Allí se organizó la primera proyección de películas de la historia, registrando los primeros cortos, en los que se destaca la salida de obreros de la fábrica Lumière o la llegada del tren. Georges Méliès fue uno de los espectadores de dicho momento, quien con las proyecciones cinematográficas de los hermanos Lumière descubrió un nuevo modo de crear ilusiones, magia y un mundo imposible de imaginar.

George Méliès un talentoso mago, ilusionista, artista, escritor, decorador y dibujante. Inició su carrera de ilusionista en un teatro fundado por el maestro del ilusionismo Eugene Robert-Houdini. Méliès fue uno de los asistentes que presencié la proyección en el Café del Boulevard del film la "Salida de la fábrica". Quedó impresionado con lo que había visto y empezó a generar muchas ideas en las que las imágenes podrían trabajarse de diversas maneras. Por esa razón deseaba adquirir el *Cinematógrafo* de los hermanos Lumière. Pero Louis y Auguste, dieron la negativa a la propuesta de Méliès y

no tenían intenciones de entregar su invento y se dieron cuenta que tenían un instrumento muy valioso en el que podrían obtener grandes ganancias.

A pesar de obtener una respuesta negativa, George Méliès quedó impactado por la propuesta que había presenciado por parte de los hermanos Lumière, y su interés creció en crear imágenes en movimiento. Años más tarde, su idea seguía intacta y así llegó a conocer el inventor británico Robert William Paul con quien consiguió una cámara con la que empezaría a desarrollar su idea.

Méliès, amante del teatro y que durante varios años aprovechó los conocimientos que tenía sobre este arte, empezó a crear diferentes escenografías y vestuarios que le permitieron contextualizar los primeros cortometrajes; en los que se combina la magia y la ficción de Robert-Houdini con la cronofotografía y la cinematografía de los hermanos Lumière logrando obtener una mezcla entre ilusión y realidad, siendo el mismo el protagonista de sus films en un época en la que el cine, empezaba a dar sus primeros pasos. En un artículo del periódico *El País* (2018) se hace referencia de cómo sus primeras películas en las que se utiliza el montaje:

Mientras Méliès filmaba una escena callejera para una de sus películas de 1896, descubrió que la película se había atascado dentro de la máquina. Mientras la examinaba notó que la brecha resultante había creado una curiosa ilusión: un carruaje moviéndose a lo largo de la calle parecía haber sido reemplazado de repente por un coche fúnebre. Aunque alguien ya había experimentado con lo que se llamaría cinematografía stop-action, una vez más fue Méliès quien vio que el dispositivo tenía un tremendo potencial para extender la fantasía y la imaginación. (López, 2018, p. 11).

Este descubrimiento de Méliès fue la apertura para introducir diferentes efectos a las películas que desarrolló con un amplio mundo de fantasía y magia. En 1890 en uno de sus films, empezó a filmar la primera escena con doble exposición que se presenta en pantalla dividida con el efecto de disolución. Esta película se conoce como *El hombre de las cabezas*, entre otros films se encuentra *A la conquista del polo*, con una interpretación mágica que se presenta en hechos reales.

Estos cortometrajes de Méliès permitieron que los efectos especiales se presentaran en grandes producciones y grandes técnicas que desarrolló en sus películas en donde se incluyeron maquinarias, escenografías, obturación de cámara (Velocidad del disparo de la cámara) y trucos de montaje, entre otros que permiten la adaptación de los escenarios, siendo Méliès el pionero al que se le atribuye la paternidad de los primeros efectos especiales conocidos en el cine.

Pero el cine necesitaba a David Wark Griffith, un director cinematográfico estadounidense que trabajó en la *Edison Films Company*, empresa en la que dirigió varias películas de un solo rollo. Esto le permitió realizar un perfeccionamiento constante en las películas que realizó, en lo que se dio a conocer como el padre de la sintaxis cinematográfica moderna, logrando explicar el desarrollo de la historia que se transmite por medio de súper posiciones, entre ritmo, movimientos, sonidos, montaje, iluminación todo con la finalidad de expresar los argumentos que se desarrollan en la película.

Griffith fue quien impulso el cine a su más amplio e influyente desarrollo convirtiéndolo en un lenguaje elaborado en el que se realiza una narración cinematográfica como se indica anteriormente, en donde las innovaciones técnicas que fueron utilizadas también se encuentra el primer plano, el *flashback*, el montaje paralelo, el plano corto, plano largo; creando un lenguaje narrativo con diferentes reglas básicas para que una historia se pueda narrar con claridad y que tenga un hilo conductor de coherencia y sentido pleno en el cine. En las reglas básicas de Griffith, se encuentran varias que se desarrollan:

La homogenización del significante visual; es decir, cuánto vemos representado en la pantalla. Homogenización del significado narrativo: relación entre las imágenes sucesivas y de estas con las didascálicas o letreros que dan continuidad temática a la acción. Presencia de los actores y unidad argumental. Linealidad en la manera como se crea la continuidad entre planos y escenas, el tránsito de un personaje de un plano al siguiente o de un vehículo entre uno y otro plano. También continuidad en el juego de las miradas entre los actores: ver/ser visto; así misma continuidad auditiva, aunque en aquel momento el cine era silente,

pero se daba a entender, con la actitud y el gesto, en el diálogo entre quien habla y quien escucha. Estos procedimientos no debían resultar muy visibles ni evidentes, para el espectador, debían ser percibidos como naturales en un flujo continuo de planos, es decir, de acontecimientos que desembocan en la verificación de los dos grandes ejes sobre los cuales se narra toda película: la construcción del tiempo y del espacio cinematográfico. (Pulecio, 2018, p 23).

Estas bases desarrolladas por Griffith, permitieron construir la lectura de un largometraje, generado en un lenguaje cinematográfico en el que permite que se forme una escena y una acción desde distintos ángulos y diferentes puntos de vista, en una narrativa que mantiene una centralidad del personaje principal. Y como el autor lo plantea la visión cinematográfica de *D. W. Griffith*:

La misma manera introdujo el efecto de mostrar el pensamiento de los protagonistas por medio del corte directo tras un primer plano y pasar a la imagen que se supone pensada. Todos estos recursos los logra poner en escena gracias a la técnica del montaje, con el que conseguirá acrecentar las sensaciones que pretende transmitir, recurriendo a las acciones paralelas -heroína en peligro/salvador que tarda en llegar- como elemento de máximo dramatismo. (Narváez, 2008, p. 5).

Así mismo, para comprender lo que *Griffith* instauró se deben tener en cuenta varias características del cine que propone como señala (Pulecio, 2018) en la continuidad de su desarrollo dramático y narrativo en donde por primera vez los espectadores estaban ante historias relatadas por medio de acciones convincentes con un estilo rápido y eficaz con diferentes tintos dramáticos en un realismo expuesto perfectamente que es comprensible para el espectador que fueron elementos que marcaron con mayor fuerza las emotivas y a la vez inteligentes películas que realizó (p. 6).

Sin embargo, se caracterizó por ser un realizador con una técnica narrativa, en la que busca promover las emociones de los espectadores con el relato de las películas realizadas y como se menciona en el siguiente artículo:

Más que crear historias de su propia inspiración, le gustaba adaptar obras de importantes escritores; nunca tuvo la pretensión de ser un autor o un creador de historias. Sabía que en la literatura universal encontraría temas y argumentos de los cuales podía servirse para adaptarlos al lenguaje de las imágenes. (Pulecio, 2018, p. 6).

Como se mencionó anteriormente, Griffith introduce en el cine la narrativa de las películas en las que se busca que el público tenga una participación en las historias. Conociendo los conceptos sobre el nacimiento del cine y como se generan sus primeros pasos, podemos conocer cada uno de los movimientos cinematográficos más importantes que se presentaron en Italia después de la Segunda Guerra Mundial, entrando en una etapa que se conoce como el neorrealismo con varios films desarrollados por diferentes directores de cine.

El neorrealismo, se conoce como el movimiento que tiene lugar en el cine italiano después de la Segunda Guerra Mundial, entrando en la etapa que se conoce como la posguerra, en las que se basan y forman nuevas formas de producción en donde los directores de cine entablan una relación de manera directa sobre la sociedad y lo vivido. Este tipo de cine se presenta, en una dimensión importante en la que se busca la forma de captar la realidad.

Este movimiento representa uno a su mayor exponente, que es Roberto Rossellini, un director neorrealista fundador de este movimiento quien realizó tres películas que se conocieron como la "Trilogía de la guerra". Estos tres films del neorrealismo italiano que no tuvieron una finalidad o intención histórica, pero con el paso de los años, se ha convertido en películas fundamentales en los que se conocen los hechos de un tiempo de posguerra en Italia.

Los films que se conocen como la trilogía de la guerra, son *Roma, ciudad abierta*, *Paisà* y *Alemania, año cero* que tratan la temática de la posguerra, mostrando la realidad

de los conflictos, la destrucción, la crueldad y perjuicios que vivieron mujeres y niños desarrollados durante varios años en Italia, en los que el fascismo italiano se encontraba impulsado por el régimen de Mussolini: “Durante los años del fascismo italiano, el séptimo arte fue notablemente impulsado desde el régimen. Mussolini entendió que el cine era una poderosa arma como medio de expresión y que podía convertirlo en un instrumento útil para sus fines” (Velázquez, 2012, p. 6).

Este tipo de cine desarrollado en el fascismo italiano, se conocía como “comedias de teléfono blanco” que eran las que sin complicaciones tendrían un final feliz. Sin embargo, después de la caída de Mussolini y así mismo con la caída del fascismo, el neorrealismo deja el cine amable a un costado, buscando proyectar una representación de la realidad que se vivía en esos momentos, siendo una adaptación de lo que surgió en Italia en una época de guerra.

Por su parte, el autor plantea que el neorrealismo tuvo un pionero, quien fue de gran importancia para este movimiento:

El padre intelectual de esta corriente fue Cesare Zavattini, quien sostenía que el fin del cine debía ser el de dar a todos los hombres la posibilidad de conocerse para así solidarizarse entre ellos; tenía sin duda un componente ético y moral: el neorrealismo no puede partir de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine. (Toledano, 2014, p. 40).

Lo que se presentaba con este tipo de cine y como lo expresa Cesare es que el neorrealismo tiene como un eje fundamental, no ocultar los sucesos, ni mucho menos embellecerlos para que sean llamativos a los espectadores, su principal idea es que se represente la naturalidad del personaje, con la sencillez que los representa. En una época de posguerra, en la que los recursos eran mínimos, sin muchas posibilidades técnicas ni económicas por lo que había vivido Italia.

Este tipo de cine se caracterizó por la sencillez que se utilizó en sus películas, en donde los recursos técnicos eran pocos o escasos por la destrucción que había quedado de la Segunda Guerra Mundial, mostrando rodajes en exteriores con luz natural y con

diálogos sencillos y naturales en los que la improvisación era un recurso válido y utilizado por los actores no eran profesionales; sino completamente actores naturales siendo ellos mismos en donde su participación fue fundamental para estos films.

A pesar que en los escenarios y los materiales que se presentaban para realizar no tener instrumentos técnicos, en el neorrealismo se habla de tres bases estéticas: El rechazo, la contigüidad y por último la implicación:

Por lo tanto, estas bases se encuentran en unas estéticas como lo menciona Hernández: “la estética del rechazo: rechazaba el espectáculo voluntario, puesto que sólo la vida misma es espectáculo” (2014, p. 42), en las que se establece que no es necesario generar estilos muy expresivos con el uso de los elementos cinematográficos

Sin embargo, la estética de la contigüidad toma como principal procedimiento que se realicen los actos sin necesidad de montaje, en donde lo que se captura por el cinematógrafo sea solamente la realidad. Y, por último, se encuentra la implicación del cine neorrealista en la que se pretende que los receptores comprendan la realidad que se proyecta.

El neorrealismo se constituye como uno de los puntos de arranque de lo que se conoce como la modernidad cinematográfica dándose un lugar en la historia del cine, influyendo en muchos movimientos europeos del séptimo arte, que adoptaron la estética de la realidad que se establece en este movimiento italiano, pasando de una concepción clásica a una moderna influyendo en el cine de Europa y Latinoamérica.

Roberto Rossellini: un referente.

Rossellini es uno de los directores que más se destacó en lo que se conoce en el cine como neorrealismo italiano. Nacido en Roma el 8 de mayo de 1906, hijo de Angélico Giuseppe y Elettra Bellan, fue el mayor de cuatro hermanos. Su padre, un reputado arquitecto, diseñó el trazado de la Roma actual y construyó los cines Barberini y Corso, la sala más moderna y grande de la capital italiana. Como señala Hernández (2014) en su texto *El Neorrealismo italiano* (p. 464), en donde disfrutaba de diferentes films, que

fueron fundamentales para su carrera de cineasta. Su padre Augusto Giuseppe era un amante del arte y esto género que su hijo se rodeara de intelectuales en diferentes reuniones, en las que creció con un ambiente refinado de la burguesía romana.

Sin embargo, Rossellini era un amante de la mecánica y como pocos construyó su propio taller en el que desarrolló varios inventos que años más tarde se utilizarían en diferentes películas que realizaría. Pero a sus 30 años, es cuando empieza a interesarse en el cine convirtiéndose en director de doblaje, montaje y sonido lo cual le permitió conocer mucho mejor lo que es la esencia del cine e incursionar como cineasta.

Rossellini realizó en sus inicios algunos cortometrajes de manera aficionada, en compañía de su hermano Renzo entre los primeros cortos que realizó se encuentran *Daphne (1936)*, *Il tacchino prepotente (1939)*, entre otras, que le permitirían entrar de manera más profunda al cine y empezar a desarrollar su faceta de director. En su proceso de formación, Rossellini establecía que se debe buscar la verdad, por lo cual para sus películas se dedicó a buscar un realismo de manera incansable en la que la verdad era concebida como una unión entre dos realidades una de ellas en el exterior y la otra en el interior.

Como lo expresa Hernández (2014) en *El Neorrealismo italiano*, apostaba por un cine objetivo y despojado de todo lo innecesario para poder llegar a lo que él mismo denominó “la imagen esencial (p. 47) así lo explica en una entrevista concedida a Tag Gallagher y John Hughes en el año de 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 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 El Neorrealismo italiano (Ibíd. pág. 32 como se citó Hernández, 2014, p. 48)

Por medio de esta explicación, se establece que los espectadores que estén contemplando los films tienen toda la libertad de disfrutar lo que se está proyectando para que en cada uno de los espectadores se genere un sentido de interpretación a lo que están viendo. Como sucede con unos de sus más grandes films, *Roma, ciudad abierta* en la que se evidencia lo que sucedía en una época en la que el nazismo estaba en toda Italia que tenía una resistencia con la que, por medio de la lucha, quería escapar de los flagelos de la guerra.

Como neorrealista, desarrolló tres películas "*Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta, 1945)*", "*Camarada (Paisà, 1946)*" y "*Alemania, año cero (Germania, anno zero, 1948)*" estas películas fueron representativas en el movimiento neorrealista, pues en estos films aparecen hechos que son dominantes en su cine; como lo fueron la solidaridad, la fe y las diferencias sociales que tratan de mostrar la realidad de una época difícil vivida en Italia.

Marco Teórico

Marshall McLuhan, referente de la Escuela de Toronto de comunicación, aborda los medios desde varias obras. En *Las leyes de los medios*, McLuhan aborda cómo las facultades humanas aplican dichas leyes en sus entornos naturales; el estudio de la relación de las actividades humanas entrecruzadas con las formas maquinistas, realizando investigaciones en campos sensoriales y en las causas que los avances tecnológicos han tenido en el hombre; en especial, desde la aparición de medios como la radio, el cine o la televisión y como estos medios generaron un cambio sociocultural. En este texto McLuhan explica:

Nuestras leyes de los medios son observaciones sobre las operaciones y efectos de los artefactos humanos en la sociedad y sobre el hombre mismo, puesto que un artefacto humano “no es solamente un avance para la realización de algo, sino una extensión de nuestro cuerpo”. (Velázquez, 2012, p. 160).

Esto hace referencia a la observación como forma de análisis de los conceptos que investigaba McLuhan, puesto que él mismo consideraba que más que un teórico él era un observador y que esto era lo que le permitía discernir sobre la relación estrecha entre la sociedad y los medios de comunicación. Asimismo, en el texto *Comprender los medios de comunicación*:

Las extensiones del ser humano, se centra en metáforas que permiten entender a la tecnología como expansiones que permiten al hombre extender su entorno con elementos nuevos que le permiten ampliar sus formas de comunicación, Las palabras son complejos sistemas de metáforas y símbolos que traducen la experiencia en nuestros sentidos pronunciados o exteriorizados. Son una tecnología de lo explícito. (McLuhan, 1994, p. 78).

Es decir que cualquier expresión sensorial nos permite recopilar información y guardarla en nuestro cerebro para darle el uso que consideremos en el momento que deseemos; si tomamos esto en cuenta la similitud al efecto que producen los medios tecnológicos es muy parecido al efecto sensorial del ser humano, ya que recopilar información y utilizarla es la finalidad en ambos casos.

Al situar el cuerpo físico dentro del sistema nervioso extendido con los medios eléctricos, hemos desencadenado una dinámica por la cual todas las tecnologías anteriores, que no son sino meras extensiones de las manos, de los pies, de los dientes y de la termorregulación –todas ellas, ciudades incluidas, extensiones de nuestro cuerpo-, serán traducidas en sistemas de información (McLuhan, 1994, p. 78).

McLuhan intenta explicar en este texto la forma en que todo tiene una relación que nos permite como seres humanos ampliar nuestros conocimientos a través de las cosas externas que nos rodean, que al final no son solo cosas sueltas en el entorno, se convierten de manera natural parte de nosotros, de nuestro aprendizaje, de nuestro desarrollo de nuestro cuerpo, todo es funcional y toda tecnología es inherente en nosotros, pero no todo uso de estas herramientas son iguales.

El hombre debe servir a su tecnología eléctrica con la misma fidelidad de servomecanismo con la que sirvió a la piragua, la canoa, la tipografía o cualquier otra extensión de sus órganos físicos. Pero con la diferencia de que las otras tecnologías eran parciales y fragmentarias mientras que lo eléctrico es total e inclusivo. (McLuhan, 1994, p. 78).

En *El medio es el mensaje*, el canadiense analiza estas tecnologías eléctricas y la automatización de la influencia y consecuencias en la sociedad, cómo las interacciones sociales han cambiado por medio de las herramientas tecnológicas, McLuhan (1994) “Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan

de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva” (p. 79), al hablar del medio es el mensaje se habla simplemente de como la forma en que se emplee la herramienta tecnología tiene un efecto en el mensaje que se emite, y no como realmente el medio es estrictamente el mensaje, el canal de emisión pasa a convertirse en parte de lo que se emite mas no en la emisión real y en lo que el receptor recibe y analiza; un ejemplo claro que nos coloca McLuhan es el de la luz eléctrica y como esta es información pura, pero que no produce un mensaje si no se utiliza, es decir que solo la luz eléctrica por sí sola no nos transmite nada aunque posea información: “La luz eléctrica no se considera un medio mientras no alumbré una marca registrada. Así, pues, lo que se nota no es la luz eléctrica, sino su contenido” (McLuhan, 1994, p. 30).

Para nosotros lo que McLuhan intenta explicar es que la tecnología pasa a ser el antagonista como en muchas ocasiones ocurre con nuestras propias partes físicas, por ejemplo, la mano deja de ser la protagonista si el objeto que tiene en ella no existe.

Estas teorías de McLuhan sobre los medios y las relaciones de estos con las personas, desarrollan la idea de que el *medio es el mensaje* al expandirnos culturalmente, puesto que produce una saturación de información por varios canales nuevos, pero que al mismo tiempo le permite llegar a nueva información, los efectos de la tecnología pueden ser tanto negativos como positivos ya que si nos detenemos a analizar la tecnología nos brinda a las sociedades avancen de maneras que no se habían podido creer siglos atrás, y muestra una evolución cultural gracias a inventos tecnológicos, esto desde una mirada positiva; pero si buscamos mirar el lado negativo de estos avances y extensiones humanas nos encontramos con un mundo donde las revoluciones se duplican en el día a día. Podemos decir, también, que nos encontramos con un problema de búsqueda profunda y nos estamos convirtiendo en una sociedad facilista y superficial que decide quedarse con aquello que descubra por medio de las nuevas plataformas tecnológicas sin detenerse a buscar trasfondos, lo que es paradójico teniendo en cuenta la cantidad de extensiones con las que contamos, con esto afianzamos más nuestra idea de que el medio tecnológico no es el mensaje, sino que es parte de este.

La importancia del artista en ese medio como el facilitador de inventar el modo de comunicación utilizando los entornos y su propia anatomía permite un equilibrio evitando que caigamos en un estado de mecanismo absoluto, como la plantea McLuhan, nos dan la oportunidad de mantener las emociones humanas latentes como bien lo menciona McLuhan, pues el hombre y la sociedad permanecen esencialmente inalterables ante esas extensiones que meramente sirven para aumentar nuestra comodidad o para aligerar la dureza de las circunstancias (2009, p. 285) como hemos reiterado en diferentes partes de nuestro proyecto, las extensiones tecnológicas en el hombre se convierten en herramientas que nos ayudan con un aprendizaje evolutivo, pero nuestra característica como humanos es que conservamos dando prioridad al mensaje sobre la forma de emitirlo.

Dando continuidad al artista y su papel en ese medio y a la importancia de la tecnología detengámonos un instante en este pequeño fragmento de *Las Leyes de los medios*: “Nuestras leyes de los medios suponen un sistema preparado para identificar las propiedades y las acciones que sobre nosotros llevan a cabo nuestras tecnologías, medios y artefactos” (McLuhan, 2009, p. 290), es decir que estos dos términos artista y tecnología se condicionan el uno al otro, esto ocurre porque como con cualquier instrumento se tiende a crear una acción que genera un efecto.

Las teorías de McLuhan han sido comentadas y analizadas en posteridad por diferentes teóricos o profesionales en las comunicaciones, algunos con detractores de las teorías que McLuhan propone y otros en cambio manifiestan su simpatía con el canadiense, caso tal es Quentin Fiore quien habla de *El medio es el masaje*, Fiore explora a McLuhan desde el campo de la diagramación y el dibujo, desglosando de forma visual el punto de McLuhan con relación a las expansiones y el medio es el mensaje, allí encontramos fragmentos en los que Fiore explica de la siguiente manera a McLuhan y su teoría: “Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando se conoce la manera en que los medios funcionan de ambientes” (McLuhan y Fiore, 1988, p. 26).

El Medio es el mensaje, se entiende que actualmente estas teorías están vigentes, a McLuhan se le ha visto como un visionario con su teoría sobre medios de comunicación. Pero no muchas personas han entendido su postura y lo que pretendía decir sobre la importancia de los medios de comunicación.

Para nosotros el medio es el mensaje y todo lo que desata esta frase aplica a nuestro proyecto permitiéndonos contextualizarlo en el cine europeo, más exactamente en la posguerra italiana tras la Segunda Guerra Mundial y exponer cómo encaja en el neorrealismo de Rossellini, que resulta ser tan innovador e interesante como McLuhan. Esto nos permite focalizar la teoría McLuhan con la propuesta cinematográfica del director italiano.

Por lo cual, esto para nosotros llega a significar una investigación que permite engranar la parte teórica del medio de comunicación con la parte técnica y representación artística del cine; ir más allá del concepto el medio es el mensaje, comprender su verdadero trasfondo y aplicación, nos permite refrescar la memoria de aquellos que en su subconsciente dejaron a McLuhan y el “mensaje” que el mismo nos dejó como legado.

En vista del análisis cinematográfico propuesto sobre el cine de Roberto Rossellini leer el libro de Bazin *¿Qué es el cine?*, nos permite explorar a profundidad la parte teórica cinematográfica, según Bazin (1990), el cine es un fenómeno idealista, la idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro (p.33) *¿Qué es el cine?*; en ese orden de ideas y teniendo en cuenta nuestros planteamiento e investigaciones nos atrevemos a decir, que aunque efectivamente el cine se crea como un fenómeno idealista, movimientos como el neorrealismo nos muestra que el fenómeno de entretención pasó a otro nivel en Europa al dejar de lado las historias perfectas con finales felices, y mostrar historias simples, cotidianas, verdaderas que narraban el proceso de reconstrucción de un continente luego del duro golpe que la guerra dejó. Con el neorrealismo no encontramos al héroe salvador a diferencia del cine hollywoodense.

Otro de los aportes importantes que se retoman en este trabajo y que guían el análisis propuesto es el de la teoría cinematográfica elaborada por André Bazin en su texto *¿Qué es el cine?*, en el que el autor francés delimita al cine como una defensa a la importancia de la producción en el desarrollo de un proyecto cinematográfico, sin olvidar que la historia no se basa meramente en las herramientas de producción, las historias tienen peso y Bazin lo sabe y abre la discusión acerca de la forma que el cine debe tener y los propósitos que tiene de acuerdo con las relaciones que conforma el contexto, ejemplo claro lo que sucede en el cine tras la Segunda Guerra Mundial en Europa, especialmente, en Italia.

Esto se contrapone a la teoría cinematográfica de David Bordwell en la que, a diferencia de la de Bazin, el cine se comprende en meros tecnicismos en el libro *El Arte cinematográfico* de Bordwell, aunque desde luego en este texto el autor habla sobre el cambio en el arte cinematográfico a lo largo de la historia y sus contextos, Bordwell cita a Heinrich Wölfflin quien decía lo siguiente: *No todo es posible en todas las épocas*.

En *El Arte Cinematográfico*, Bordwell se enfoca en un cine americano y en la industria de Hollywood esta frase cobra sentido para nosotros, bien es cierto que de acuerdo a la época los contextos e historias son diferentes, pero no necesariamente significa que sea cierto que no todo es posible; lo notable del cine es que ha contado con la facilidad de adaptarse a los cambios sociales y culturales a través del tiempo y queda demostrado con el nacimiento del neorrealismo en Italia, aquí podemos detenernos y hacer un comparativo justamente en la mirada del cine desde dos conocedores con puntos de vista diferentes y entender porque Bazin aplica en nuestra teoría mientras que Bordwell y sus amplios conocimientos no son aplicables para este proyecto.

La visión del cine en la posguerra que deseamos mostrar es netamente basada en una mirada europea mientras por lo que Bazin encaja, por otro lado, el realismo sociocultural que se plasmaba en esa época con Rossellini a la cabeza en Italia es en este caso opuesta a la forma de realización cinematográfica que Hollywood mostraba.

Otro punto importante dentro de esta investigación se encuentra en el capítulo 2 de *Comprender los medios de comunicación McLuhan*, donde el autor explica a detalle la división de los medios tecnológicos como la radio, el cine, la televisión o el teléfono y porque cataloga a estas herramientas en medios fríos y calientes, tengamos en cuenta entonces estas definiciones McLuhan (1994) “el medio caliente es aquel que extiende, en «alta definición», un único sentido. La alta definición es una manera de ser, rebotante de información. Una fotografía es, visualmente, de alta definición” (p.43). *McLuhan* al hablar de medios calientes McLuhan se refiere a aquellos que hacen que el espectador no tenga que completar el mensaje, estos medios transportan un mensaje que le permite al espectador una cantidad de flujos de información.

Al referirnos a un medio frío hablamos de aquel que permite que el público tenga una participación en la que al emitir el mensaje el receptor comprenda la información sin flujos diferentes; como lo explica McLuhan con este ejemplo, McLuhan (1994) “El habla es un medio frío de baja definición por lo poco que da y por lo mucho que debe completar el oyente” (p.43), es decir que al ser más activa la participación del receptor el mensaje queda supeditado al complemento que este le quiera dar; los medios calientes tienen un efecto totalmente diferente al de un medio frío como por ejemplo: “El medio caliente de la radio empleado en una cultura fría no alfabetizada tiene un violento efecto, muy distinto del que causaría en Inglaterra o América del Norte, por ejemplo, donde la radio se percibe como un espectáculo” (McLuhan, 1994, p. 50).

Lo que esta frase no da a entender es que en una sociedad en la que tenemos la imperiosa necesidad de comunicarnos y aprender de nuestro entorno nos hace conformarnos en muchas ocasiones solamente con la visión que nos dejan medios como la radio, habla de una sociedad no alfabetizada y nos atrevemos a decir una sociedad sin la intención de hacer algo por cambiar del todo la falta de aprendizaje conformándonos con las “verdades” que los medios calientes nos dan; por otro lado con los medios fríos encontramos menos pasividad y al público alfabetizado, es decir que el espectador no ve al medio frío meramente como un medio de espectáculo y es

por eso que el mensaje no se digiere de la misma manera, es por eso que se da la opción de completarlo.

El cine catalogado como medio caliente generó en los años de la posguerra en los espectadores europeos flujos de información en los que se plasmaba los cambios que se generaron por el impacto de la II Guerra Mundial; esto desde el punto de vista de Roberto Rossellini, y es por eso que este será nuestro punto de partida.

Marco conceptual

Partiendo de las teorías del cuadro teórico, haremos un recorrido por cada concepto que devienen de aquellas teorías; es decir, retomaremos, en primer lugar, el concepto *el medio es el mensaje* que, según McLuhan, está relacionado con el entorno, lo que rodea a la sociedad y la interacción del ser humano con este entorno.

McLuhan desarrolló, en su teoría sobre el *medio es el mensaje*, la importancia de las pruebas empíricas y sistematizadas; de las que podemos decir que guían y son prueba de las relaciones planteadas en la interacción anteriormente descrita y que revelan cómo dichas relaciones procuran una transformación en el medio cinematográfico. En una entrevista realizada a Marshall McLuhan, el autor explica los conceptos de medio y del rol del artista de la siguiente manera: “Cuando les das a las personas demasiada información, ellos instantáneamente recurren al reconocimiento de patrones, en otras palabras, para estructurar la experiencia” (Huxley, 2014).

Lo anterior, se refiere a que el artista siempre se encuentra buscando nuevos elementos que le ayuden a expandir su forma de comunicación y de generar emociones; el rol del artista es una parte importante a destacar, pues Rossellini, al ser un artista, nos muestra por medio de sus filmes a qué niveles puede llegar esta expansión comunicativa de la que McLuhan habla, toda acción individual o colectiva repercute en el medio y por ende en la sociedad y el artista resalta este hecho por medio de su labor.

Estas definiciones de medio y artista elaboradas por McLuhan encuentran eco en el concepto de cine que desarrolla André Bazin. Recordemos que Bazin tiene una mirada en la que nos invita a ver cómo el cine explora un nuevo concepto técnico y argumental cinematográfico que permite que el sentido de evolución del contexto por medio de los artistas se potencialice.

Bazin, en el texto *¿Qué es el cine?*, resalta al séptimo arte como medio que construye una mirada más real para llevarle al espectador su cotidianidad, nos

encamina hacia un cine menos espectacular y más cercano a las emociones y realidades de una sociedad común.

Nos habla de una transformación del lenguaje cinematográfico, habla de una forma y de un fondo cinematográfico de la siguiente manera: “Forma: grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional y de interesar también a una elite cultivada [que] a priori no sea hostil al cine” (1990, p. 88). Bazin explica cómo el cine es capaz de unir, derribando los contextos sociopolíticos de una sociedad: “la novedad y la fascinación del cine radican en su origen fotográfico, la fotografía para él es una especie de duplicado ciertamente imperfecto del mundo” (p. 2).

Caso opuesto ocurre con David Bordwell, quien conceptualiza el cine desde una perspectiva totalmente hollywoodense, con esperanzas fabricadas para el espectador, y que evidentemente, aunque válidas, no son aplicables a un cine nacido en el contexto de una posguerra en la que la destrucción se hace visible en la cotidianidad. En palabras de Bordwell, en su libro *El arte cinematográfico*, habla del neorrealismo de la siguiente manera:

El neorrealismo creó un tratamiento del estilo cinematográfico algo diferente a lo que le había precedido. Hacia 1945, la guerra había destruido una gran parte de Cinecittà, por lo que había pocos decorados de estudio y escaseaban los equipos de sonido. Como resultado, la puesta en escena del neorrealismo se basaba en lugares reales y su trabajo fotográfico tendía hacia la cruda rudeza de los documentales (Bordwell, 1995, p. 478).

Teniendo esto en cuenta, vemos como Bordwell pasa por el concepto neorrealista de manera superficial, restándole importancia al movimiento y resaltando solamente la importancia de este en los ambientes naturales y el trabajo fotográfico, aunque bien es cierto lo que Bordwell nos dice al restar importancia al movimiento y el

impacto que este tuvo en la posguerra sus argumentos no nos permiten una profundidad aplicable a nuestra tesis.

El neorrealismo encuentra su cúspide en 1945, en Italia concretamente, gracias a la necesidad de exponer en otros niveles la realidad social de la época, y la necesidad de los artistas italianos por generar propuestas nuevas y más cercanas para los espectadores: “Bajo Mussolini, la industria cinematográfica había creado epopeyas históricas colosales y melodramas sentimentales sobre la clase alta (denominados películas de teléfono blanco) que muchos críticos consideraban artificiales y decadentes” (Bordwell, 1995, p. 477).

La realidad cinematográfica italiana era creada por el propio Mussolini gracias a sus fundamentos fascistas y por ende la fantasía era su principal aliado. Retomemos por un instante a McLuhan y hablemos de lo que significan los medios fríos y calientes, como hemos enmarcado anteriormente McLuhan determina que las tecnologías son extensiones del ser humano ya que por medio de estos hay transmisión de emociones en nosotros; por lo cual decidió clasificar estas herramientas tecnológicas en dos, entendemos que los medios calientes son aquellos que emiten mensajes precisos, es decir que van en un solo sentido, mientras que un medio frío es aquel que involucra todos los sentidos del receptor generando una participación más colectiva, así lo explica McLuhan en *Comprender los medios de comunicación* “El medio caliente es aquel que extiende, en «alta definición», un único sentido” mientras que “El habla es un medio frío de baja definición por lo poco que da y por lo mucho que debe completar el oyente” (McLuhan, 1994, p. 43).

Con estos conceptos claros pasemos a mirar ahora en qué consiste un medio de alta definición y uno de baja definición, pues bien esto hace referencia a aquellos que aportan más o menos información, para entender mejor esto miremos este ejemplo que McLuhan (1994) nos ofrece “El habla es un medio frío de baja definición por lo poco que da y por lo mucho que debe completar el oyente” es decir que un medio frío es

considerado de baja definición, mientras que “La alta definición es una manera de ser, rebosante de información” (p. 43).

Y, ¿qué relación tienen estos conceptos con Rossellini?, pues bien ya que nuestro trabajo es enfocado en demostrar que el cine es el mensaje y que el neorrealismo marcó un antes y un después del cine europeo tras la Segunda Guerra Mundial, el exponente referente para el trabajo es este director italiano que con su extraordinaria visión cinematográfica y sus vivencias personales en épocas tan fuertes como el fascismo o el nazismo, permitió que los espectadores del mundo tuvieran una mirada real de lo que significó vivir la posguerra en Europa, específicamente el sentir italiano; nos convirtió en expansiones emocionales por medio del séptimo arte de esta época tal cual como McLuhan nos dice y como lo hemos expuesto a lo largo de este trabajo, nos hace mantener la memoria histórica y nos hace conscientes de la evolución cinematográfica como Bazin lo hace por medio de su libro; la relación está implícita y los conceptos nos ayudan a soportarlo.

Diseño metodológico

Para dicho análisis tomamos como referente a Marshall McLuhan y su tesis sobre los medios de comunicación que hemos desarrollado a lo largo del trabajo y que continuaremos profundizando a medida que avancemos con este proyecto.

Con un método cualitativo de esquema narrativo-histórico, es decir que utilizaremos hechos reales en el marco de la posguerra, utilizando ejemplos que le permitan al lector ubicarse en el tiempo y espacio de 1940, concretamente, en la posguerra italiana, textos históricos y biografías que nos permitirán tener un argumento en el que detallaremos hechos ocurridos en un tiempo histórico determinado.

Esta investigación es además de carácter macro social, por lo cual abordará un estudio de la estructura social europea, más concretamente la italiana después del año 1945; así como el proceso de cambio social en la posguerra a través de la mirada del director de cine Roberto Rossellini, por medio de sus películas y el surgimiento del movimiento neorrealista en este país.

Relacionaremos las leyes de los medios de McLuhan y cómo Rossellini aplica esto en sus filmes. Las fases de esta investigación pretenden responder a la pregunta problema: *¿cómo los filmes de Roberto Rossellini transformaron la representación cinematográfica durante la posguerra?* Estas fases comprenden:

1. Un análisis profundo sobre los cambios socioculturales en Italia por medio del cine y la relación de estos con la teoría de Marshall McLuhan.
2. La revisión de material escrito y visual sobre la posguerra y el neorrealismo, enmarcado en el concepto de que *el medio es el mensaje* y en el cine de Rossellini.
3. Un análisis contextualizado en las tres películas que se tomarán como ejemplo de la transformación cinematográfica producida por el cine de Rossellini.

Análisis de los datos

Se analizarán los materiales suministrados explicando cómo aplica en nuestra tesis la teoría de las leyes de los medios, propuesta por McLuhan, identificando el contexto en el que se desarrolla el cine de Roberto Rossellini, a partir de los campos sociales, culturales y económicos durante la posguerra. Por lo cual se utilizan como fuentes para la investigación, teoría sobre el cine, sobre los medios, análisis históricos sobre la Segunda Guerra Mundial, la posguerra, el neorrealismo y biográficos sobre Rossellini. Lo cual está desarrollado en el Marco referencial.

Al tener claros estos conceptos reconoceremos el nacimiento del neorrealismo italiano y el efecto de este movimiento en Europa, enfocándonos en Italia como prioridad y en cómo Rossellini logra una transformación en la representación cinematográfica.

Recolección de datos

Lauro Zavala escribe que, en 1937, "V. F. Perkins publica *Film as Film* (traducido como El lenguaje del cine), donde se estudian los géneros clásicos EU y se muestra la necesidad de realizar un análisis estético de los componentes formales de cada película particular. En Francia, Pierre Sorlin propone estudiar el neorrealismo italiano en *Cine y sociedad* (1977) con herramientas de la narratología estructural, lo cual sería un antecedente importante para los estudios culturales". Es por ello que para nuestro estudio hemos optado por utilizar como técnica de análisis una ficha cinematográfica siguiendo los parámetros de un análisis integral:

El propósito de un análisis cinematográfico es producir conocimiento acerca de una película. La aplicación de la matriz por sí sola, tan solo despliega, describe y delimita el campo a partir del cual será posible la interpretación.

Así se proponen tres fases sucesivas: el conocimiento de la película, el cual antecede la aplicación de la matriz; el análisis integral, y por último la interpretación, fase en la cual se integran enfoques desde otras disciplinas. (Aristizábal, abril 28 de 2017, pp. 18-19).

Así, para poder cumplir con las fases determinadas por Aristizábal y en concordancia con lo expresado por Zavala sobre este producto cultural, se han generado fichas de análisis cinematográfico que comprenden: una sinopsis, un análisis argumental y un análisis connotativo o crítico personal.

Fichas de análisis cinematográfico.

En las siguientes fichas se hace una descripción analítica de las películas desde aspectos técnicos, formales y de contenido.

Roma, Ciudad Abierta.

1. Ficha técnica y artística de la película	
Título original	Roma città aperta
Año	1945
Duración	100 minutos
País	Italia
Director	Roberto Rossellini
Guion	Federico Fellini, Sergio Amidei, Roberto Rossellini (Historia: Sergio Amidei, Alberto Consiglio)
Fotografía	Ubaldo Arata (B&W)
Música	Renzo Rossellini Sonido: Raffaele Del Monte
Reparto	Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, María Michi, Harry Feist, Vito Annichiarico, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Carla Rovere
Productora	Excelsa Films
Género	Drama - Bélico
2. Sinopsis	

Roma ciudad abierta, es un film en que se muestra como en un periodo que transcurre después de la Segunda Guerra Mundial en la capital italiana que se encuentra ocupada en todas sus calles por los nazis. Varias vidas en este film se encuentran enlazadas en una misma historia, en donde un ingeniero del Comité Nacional de Liberación, Giorgio Manfredi es perseguido por toda la Roma, siendo buscado por todos los rincones de la ciudad. Pero, consigue burlar a sus captores logrando esconderse en la casa de un amigo, en donde conoce a Pina (Ana Magnani), quien se pone en contacto con el cura Piero quien ayuda a la resistencia italiana.

Giorgio Manfredi al ser buscado por los nazis en todas las calles de Roma, es traicionado y entregado por una ex amante quien da indicios de su paradero a los nazis y todo a cambio de diferentes beneficios y comodidades que le ofrecieron por la entrega de su ex amante. La situación se complica para Giorgio, quien al caer en el poder de los nazis con las personas que le brindaban apoyo, como su amigo y el Sacerdote "Don Pietro" quienes lo protegían.

Giorgio al ser capturado, es torturado por los nazis para que les brinde información de la resistencia y todo esto sucede frente a Don Pietro, quien es un espectador del sufrimiento y de las torturas que se realizaron en un interrogatorio que le realizaban a Giorgio, hasta que del mismo dolor que presentaba por las diferentes torturas por las que paso; llego el momento de su fallecimiento. No obstante Don Pietro también fue interrogado y al ver que no brinda información lo ejecutan en frente de algunos feligreses, entre los cuales se encontraban diferentes monaguillos.

3. Análisis argumental

* Estructura

Puntos de giro	Se basa en historias de varias personas relacionadas con la Resistencia, en las que se enlazan dichas historias y que no tienen un punto de giro como tal, sino que se desarrollan en una serie de acontecimientos en la historia que van en una sola dirección.
Temas que trata	Entre el desarrollo del film se encuentra la resistencia que se desarrolla en Italia, representando la humanidad y la resistencia de los días en guerra, con personajes que vivieron en una época marcada por la guerra, la invasión nazi en Italia con mucho sufrimiento. Entre los que se presentan los esfuerzos de un pueblo italiano que atravesó durante la Segunda Guerra Mundial, mostrando las secuelas de lo ocurrido. Sin embargo, este film muestra el coraje de sus protagonistas y como sus hechos son

	inspirados en la ocupación de nazis que torturan y persiguen a la resistencia, que se presentan en una época llena de hechos violentos producidos por la guerra.
Trama profunda o conflictos internos	La historia se sitúa en los meses previos a la caída de Mussolini. Se basa en sobre de como Italia era ocupada por los nazis en la Segunda Guerra Mundial, la lucha, el sufrimiento y los esfuerzos del pueblo se muestran a través de diversas historias todas atadas a la resistencia.
Mensaje o valores que trata de transmitir	La lucha, la resistencia, el valor de las personas, la impotencia, solidaridad, libertad.

4. Análisis técnico.

Tipo de montaje	<p>Narrativo: este tipo de montaje es aquel en el que encontramos la secuencia de planos de una manera lógica y cronológica narrando la historia.</p> <p>Expresivo: en este montaje es aquel en el que vemos dos o más imágenes juntas logrando así que el montaje o escena deje de ser el medio y se convierta en el fin.</p> <p>Ideológico: con este tipo de montaje se logra resaltar los diferentes tipos de relaciones entre los sucesos, objetos y personas; consiguiendo así una narrativa más intelectual y profunda.</p>
Tipo de fotografía	Primer plano, plano americano, plano medio, plano general, documental, retrato.
Empleo de sonido	Natural – ambiente, banda sonora Mallinata Fiorentina compuesta por Giovanni D'Anzi Letra de Galdieri (1941)
Dirección artística (ambientación, vestuario, escenarios)	Ambientación natural, vestuario de cotidiano y escenarios naturales de Italia después de la Segunda Guerra Mundial.

5. Análisis connotativo o crítico (personal)

“Roma città aperta” como es su nombre real en italiano representa un drama social de un régimen que se presenta de manera completamente destructiva con relatos estremecedores de actores naturales, en los que Rossellini muestra la frialdad de la guerra de los alemanes y la invasión de los nazis en el pueblo italiano.

En medio de la historia que se desarrolla, se evidencia ver como la resistencia era una de las bases principales de esta película y de cómo la sociedad que se ve, así como también los personajes que tienen un fin en común y como se muestra en el mismo buscando proteger a Italia de una destrucción sin importar si su vida se encuentra en juego, haciendo resistencia a una Alemania desplegada en las calles quienes retienen personas en contra de su voluntad y entre tanto uno de los más buscados por la resistencia es traicionado por su ex - amante, por tener lujos en una época de guerra..

En la película se espera que se desarrolle algún punto de giro, en el que se conozca algún cambio en el enlace de la historia que se presenta, pero en esta película se busca en diversas ocasiones dar un giro, pero en ningún momento se presenta y se sigue desarrollando de manera lineal, desde el momento de la entrega de las personas de la resistencia a los alemanes, hasta la muerte de estos por medio de torturas y ejecuciones en las escenas son de una realidad, en la que se el cura, es ejecutado en frente de sus feligreses.

Aquí es donde Rossellini, nos muestra la frialdad de la guerra y el dolor que se vivió durante una época complicada. La destrucción de Roma, es una escenografía ideal en la que en cada una de las escenas dan un montaje narrativo, que sus personajes nos muestran como diversos hechos en Roma, con diferentes emociones que se expresan en el desarrollo de la película no solo en sus escenas, sino en los personajes que muestran el verdadero dolor que tuvieron que pasar durante esta época.

El amor.

1. Ficha técnica y artística de la película	
Título original	L'amore
Año	1948
Duración	79 minutos
País	Italia
Director	Roberto Rossellini
Guion	Jean Cocteau, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Anna Benevuti, Tullio Pinelli
Fotografía	Robert Juillard
Música	Renzo Rossellini
Reparto	Anna Magnani, Federico Fellini, Sylvia Bataille, Lia Corelli, Gabrielle Fontan, Jucci Kellerman, Jane Marken, Elli Parvo, Amelia Robert, Odette Roger, Roswita Schmidt
Productora	Tevere Film
Género	Drama
2. Sinopsis	

Es un film con dos historias desarrolladas, en el primer film se relata la historia de una mujer interpretada por Anna Magnani que por teléfono desea revivir su relación, aquí se evidencia como esta mujer está quebrada y completamente desolada por perder a un hombre que la deja por otra relación. En la segunda historia, nuevamente Anna Magnani es la protagonista, pero esta vez se habla de la historia de una mujer que dice conocer a San José quien queda embarazada y da a conocer “el milagro” (Nombre del segundo film) en un pequeño pueblo en donde residía, siendo rechazada por los habitantes de la ciudad, quienes la trataban como una mujer perturbada desacreditando lo que le había sucedido.

3. Análisis argumental * Estructura

Puntos de giro

Primera Historia: Trata de generar un giro en medio de los momentos que por las llamadas que se desarrollan en medio de la película, a pesar de pasar por tres etapas la primera sirve de introducción; la segunda desarrolla la historia y por último resuelve el drama, este primer capítulo no tiene un punto de giro ya que trata de tener un cambio en lo que sucede a su alrededor en el contexto de la historia, pero no se genera un cambio dentro del contexto de la historia

Segunda historia: A pesar de que se desarrolla el embarazo de una mujer confundida, que tenía una gran obsesión con San José expresando que fue bendecida por este santo, siendo víctima de burlas y malos tratos por el pueblo donde vivía, esta segunda historia al igual que la primera, busca la forma de tener un giro dentro de la narrativa, pero no se genera, dándole el cambio a la historia, sino se mantiene en la misma línea.

Temas que trata

Primera historia: Se desarrolla una historia de monotonía, desamor, impotencia, desolación y todo esto se basa al final en la esperanza de una mujer porque todo vuelva a ser normal.

Segunda historia: La fe es la principal protagonista en esta segunda historia en la que el rechazo por parte de diferentes personas se muestran en una mujer que, a

	<p>pesar de tener una demencia se mantiene aferrada a la fe y a la felicidad de tener un hijo. Con todo esto podemos decir, que también se trata de una impotencia y miedo.</p>
Trama principal o argumento	<p>Primera historia: Las diversas etapas que se presentan en el amor, se basa en la monotonía, que es representada por una mujer quien por medio de unas llamadas telefónicas tratan de recuperar un amor.</p> <p>Segunda historia: Es una historia enfocada en una mujer que encuentra a San José y por la creencia y fe que tiene queda embarazada, siendo juzgada por los habitantes de la región donde vivía.</p>
Trama profunda o conflictos internos	<p>Primera historia: Amor y el desamor</p> <p>Segunda historia: Creencias religiosas y la Fe</p>
Mensaje o valores que trata de transmitir	<p>Primera historia: Muestra amor que presenta por parte de una mujer por alguien, a pesar de entrar en impotencia y desesperación.</p> <p>Segunda historia: La fe, la esperanza, amor, valentía de una madre.</p>
4. Análisis técnico.	
Tipo de montaje	<p>Primera historia.</p> <p>Expresivo: en este montaje es aquel en el que vemos dos o más imágenes juntas logrando así que el montaje o escena deje de ser el medio y se convierta en el fin.</p> <p>Ideológico: con este tipo de montaje se logra resaltar los diferentes tipos de relaciones entre los sucesos, objetos y personas; consiguiendo así una narrativa más intelectual y profunda.</p>

	<p>Segunda historia.</p> <p>Narrativo: este tipo de montaje es aquel en el que encontramos la secuencia de planos de una manera lógica y cronológica narrando la historia.</p>
Tipo de fotografía	Primer plano, plano americano, Plano medio, plano general
Empleo de sonido	Natural, banda sonora.
Dirección artística (ambientación, vestuario, escenarios)	Ambientación natural, vestuario de cotidiano y escenarios naturales de Italia después de la Segunda Guerra Mundial.

5. Análisis connotativo o crítico (personal)

Dos largometrajes que se desarrollan en esta película, en la que en su primera historia se desarrolla por una pena de amor por medio de un teléfono en donde Rossellini lo que busca es reflejar una dura y difícil situación sentimental, pero no solo se trata de una escena en la que Anna Magnani quien es la intérprete de esta película se desquebraja por las situaciones de su amante.

Aquí se evidencia como es la situación sentimental que se pasaba por la Italia destruida por las secuelas que había dejado la Segunda Guerra Mundial, la muerte, la destrucción y el cambio de las personas que sufrieron las secuelas de años y años de confrontaciones, siendo los más lastimados. En este primer film, se puede evidenciar que el amor a pesar de los tiempos de guerra se mantiene vivo e intacto en muchas de las personas que vivieron el flagelo de la guerra, en medio de una escena que se maneja en una sola línea, trata de dar un punto de giro en el que con el paso de los minutos se desvanece y se mantiene a lo largo del largometraje hasta su final.

En la segunda parte de este film, se cambia su temática enfocándose en el amor, pero en un ámbito más religioso en el que se desarrolla una historia completamente diferente mostrando una perspectiva de confusión, soledad y que al mismo tiempo se unen a una ignorancia que tiene un estilo un poco religioso en el momento que se habla de San José.

Aquí se demuestra como la esperanza de una sola mujer por un milagro ocurrido es tomada por los habitantes de un pueblo como delirios que, con el paso de la historia, no desarrolla un punto de giro determinado; sino que sigue una historia de manera lineal al igual que su primera entrega no desarrolla un punto de giro en el que se genere alguna diferencia a pesar del estado en que se encuentra la protagonista del film; sufre la discriminación por un embarazo.

En esta película evidenciamos como Anna Magnani, es una actriz que sensibiliza al espectador con una actuación completamente natural, sensibilizando de diferentes maneras el diario vivir de personas que pasaron por una época difícil en Italia y que sacaron fuerzas para continuar y llevar consigo lo que dejó la Segunda Guerra Mundial, personificando en una persona que la sociedad está dispuesta a sacar fuerzas y continuar con su vida.

Los escenarios en los que se desarrollan estas historias, nos llevan a una Italia destruida, habitantes naturales con actores naturales que nos muestran las diferentes secuelas, que quedan en una sociedad completamente destruida, que intenta sobrevivir después de una guerra que dejó millones de pérdidas humanas y ciudades destruidas.

Alemania, año cero.

1. Ficha técnica y artística de la película	
Título original	Germania anno zero
Año	1948
Duración	78 minutos
País	Italia
Director	Roberto Rossellini
Guion	Sergio Amidei
Fotografía	Ubaldo Arata (B&W)
Música	Renzo Rossellini Sonido: Kurt Döbrowsky
Reparto	Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze, Franz-Otto Krüger, Erich Gühne
Productora	Tevere Film
Género	Drama
2. Sinopsis	

Esta película rodada en Berlín, narra el efecto que dejó en la población alemana el paso del nazismo y como se adaptan a su nueva situación en la posguerra, el protagonista es un niño llamado Edmund de 12 años de edad, que se ve obligado a dejar sus estudios y ayudar a su familia a sobrevivir, se encuentra con uno de sus ex profesores el señor Enning, quien aprovechando la necesidad de Edmund le ofrece un pago por llevar al mercado negro un disco con un mensaje del Hitler.

El padre de él joven protagonista se encuentra muy enfermo y su hermano mayor se esconde en la casa, al ver la desquebrajada salud de su padre y como este se queja de ser una carga, recuerda una conversación sostenida con su ex maestro que evidentemente pertenece al régimen en el que le habla sobre ser fuerte y tomar decisiones, esto hace que Edmund decida envenenar a su padre para liberarlo de sus penas y angustias.

Luego de vagar y contarle a Enning lo que había hecho a su padre, Enning rechaza las acciones del joven echándolo de su casa, Edmund termina en un edificio abandonado al frente de su ex hogar y decide suicidarse lanzándose al vacío.

3. Análisis argumental

* Estructura

Puntos de giro	Este tipo de películas del neorrealismo, en diferentes escenas buscan tener un punto de giro, en el que se espera que la historia tenga un manejo diferente, pero no se genera en ningún momento y la historia que se presenta no tiene cambios.
Temas que trata	Guerra, invasión nazi en Berlín, sufrimiento y modos de sobrevivencia. El coraje llevado hasta su máxima expresión de un niño que pierde por completo su infancia para tomar decisiones difíciles y adultas.
Trama principal o argumento	La historia se sitúa en los meses previos a la caída de régimen alemán. Se muestra el flagelo del régimen y la destrucción de la sociedad alemana.
Trama profunda o conflictos internos	Invasión de los nazis en Berlín y como los desastres de la guerra se presentan en los jóvenes alemanes.
Mensaje o valores que trata de transmitir	La lucha, la resistencia, el valor de las personas, la impotencia, libertad y la toma de decisiones.

4. Análisis técnico.

Tipo de montaje	<p>Expresivo: en este montaje es aquel en el que vemos dos o más imágenes juntas logrando así que el montaje o escena deje de ser el medio y se convierta en el fin.</p> <p>Ideológico: con este tipo de montaje se logra resaltar los diferentes tipos de relaciones entre los sucesos, objetos y personas; consiguiendo así una narrativa más intelectual y profunda.</p>
Ritmo	Encontramos un ritmo arrítmico, cambiando repentinamente aportando sorpresa al espectador.
Tipo de fotografía	Primer plano, plano americano, plano medio, plano general, documental, retrato.
Empleo de sonido	Natural – Ambiente, banda sonora.
Dirección artística (ambientación, vestuario, escenarios)	Ambientación natural, vestuario de cotidiano y escenarios naturales de Berlín después de la Segunda Guerra Mundial.

5. Análisis connotativo o crítico (personal)

Está es una de las tres películas de Rossellini que se conoce como la trilogía de la guerra representando la realidad de la que habla en sus films. Esta película muestra la cara de la Alemania completamente destruida, en la que las oportunidades de empleo son limitantes, así mismo como la salud. Aquí Rossellini, se basa en la historia de un niño que a su corta edad se convierte en la cabeza de una familia de 4 personas, pasando trabajos para conseguir algo de alimento y mantener las necesidades básicas, que no se pueden suplir en una época tan dura y difícil que dejó la Segunda Guerra Mundial, a pesar de que está había terminado.

Es una película, en la que se visualiza un entorno completamente destruido; sus calles, edificios y la misma sociedad que se encuentra fracturada por lo sucedido y donde se tiene que sobrevivir con lo poco o nada que se adquiere, lo que se manifiesta con la ley es sobrevivir a toda costa. Así mismo, se evidencia que la difícil situación por la que se pasaba en esos momentos era aprovechada por algunas personas con aberraciones como los pederastas, esto lo vemos de forma sutil en el personaje del profesor en las muestras de actos afectivos hacia Edmund (actor principal) en los que deja ver la otra cara de la destrucción y de la humanidad.

De igual manera, esta película en las escenas planteadas busca la forma de presentar un giro sobre el film que se enuncia, pero que no se desarrolla de manera completa; siempre llega a un punto en él, como espectador, en el que se espera ese cambio en la historia contada, pero que se evade continuamente hasta llegar al final de la película.

Cabe resaltar que las escenografías utilizadas por Rossellini, son completamente naturales de la misma manera que la mayoría de los elencos son personas si experiencia actoral, mostrando la completa realidad de lo que sucedió en una época de posguerra, en la que se desarrollan estas películas.

De acuerdo al material utilizado y analizado en las fichas podremos formular una serie de esquemas analíticos y la aplicabilidad de los medios fríos y calientes que propone McLuhan en las tres películas e Rossellini, anteriormente detalladas; en estas, el análisis sociopolítico se verá plasmado, al igual que un análisis comparativo sobre la visión de Bazin y Bordwell en materia cinematográfica y el contraste entre el cine hollywoodense y el europeo de la década de 1940 conforme a las experiencias culturales y económicas, que tendrá soporte profundo en los marcos teóricos y conceptual, así como las similitudes entre las teorías de McLuhan y su aplicabilidad en las películas realizadas por Rossellini.

Resultados

Roma, ciudad abierta

El primer film de la trilogía de la guerra de Rossellini que se conoce en la etapa del neorrealismo, tiene lugar en el cine italiano dando los primeros pasos en una etapa que se conoce como la posguerra, en la que Rossellini representa de una manera directa a la sociedad y lo que vivió Italia en el desastre de la Segunda Guerra Mundial.

Está es una película en la que se representa un drama social, en un periodo que transcurre desarrollado en una ciudad completamente destruida ocupada por los alemanes, desarrollando varias historias que se enlazan en una sola. Partiendo una característica fundamental del neorrealismo, que tiene como eje principal, no ocultar los sucesos, ni mucho menos embellecerlos para que sean llamativos. Así podemos mencionar que *Roma, ciudad abierta*, no solo se tiene como punto inicial de la resistencia de los días de guerra en una ciudad italiana, sino también el duro proceso por el que atravesó, situándose en una historia que se desarrolla con la caída de Mussolini.

Este film realizado en el año de 1945, busca dar un giro a la situación vivida en la posguerra. *Roma, ciudad abierta* realiza una interpretación de la resistencia de Roma, en la que se encuentran solo estragos durante la invasión nazi, presentada en una época fascista que se vivió en sus calles y en sus edificios destruidos siendo la clara postura de todo lo que aconteció en la que se muestra la crueldad y la indiferencia vivida en pocas palabras, presenta a la humanidad de una sociedad fracturada por lo que sucedió.

Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, 1945) supuso un momento determinante, no sólo en la carrera profesional de Rossellini sino también en los avatares del cine italiano. Su importancia debe entenderse en un doble sentido. Por un lado, *Roma, ciudad abierta* favoreció el reconocimiento profesional de Rossellini dentro y fuera de Italia. Por otro lado, la película representó el emblema de una tendencia

cinematográfica que se extendería unos diez años con el neorrealismo. (Ferrando, 2009, p. 122)

En esta película Rossellini, conceptualiza el temor, la pobreza y la fragilidad de un país lastimado, centrándose en un problema histórico que se presentó en donde sin muchas posibilidades técnicas ni económicas, llevó a sus espectadores a un acercamiento sobre la realidad en su estado puro con actores y escenografías naturales, dejando atrás las características cinematográficas de Griffith en la que se permitía formar una escena con una acción desde distintos ángulos, cambiando el eje central de un actor principal, para convertirlo en una historia en donde se desarrolla una realidad de una toda una sociedad.

Lo que expresa McLuhan y como se menciona en la escuela canadiense, se plantea la investigación basada en el análisis de los medios:

Hay un principio básico que distingue un medio caliente como la radio, de otro frío como el teléfono; o un medio caliente como el cine de otro frío como la televisión, los medios calientes son bajos en participación, y los fríos, altos en participación o compleción por parte del público. (McLuhan, 1994, p.42).

Es decir, Rossellini se caracterizó en este tipo de cine por la sencillez que se utilizó en sus películas y retomando las palabras de McLuhan en las que expresa como este medio de comunicación, establece que es un medio caliente de alta definición. Ya que aquí permite tener diversa información, sobre Roma y lo que se presentó en la posguerra teniendo un desarrollo en las escenas donde no es necesario completar la información, ya que la realidad que se muestra en *Roma, ciudad abierta* se basa en llevar a los espectadores a una época de contexto fascista y nazi, permitiendo comprender y analizar el sentimiento de una resistencia, la lucha y libertad.

Cabe resaltar que *Roma, ciudad abierta* fuera de ser una película humanista, no presento punto de giro en su narrativa, sino que mantuvo una línea de contexto en el que se genera con un solo sentido de interpretación, desarrollando un final inesperado con una realidad cruda, que generó en la vivencia de lo sucedido.

El amor

Esta es una de las películas que se diferencia de los conocidos films de la trilogía de Rossellini, pero sigue siendo de la corriente del neorrealismo ya que esta se parte en dos escenas con historias completamente diferentes, representando de una manera completamente diferente a la sociedad y lo que vivió Italia en la Segunda Guerra Mundial.

Esta película se caracteriza por sus escenografías diferentes, en las que se cambia a un ambiente interior, en su primera historia donde se ve una mujer en una habitación sufriendo por su amante, lo que se comprende como las secuelas de la muerte, la división y destrucción que había dejado la Segunda Guerra Mundial mostrando el dolor que sintieron los habitantes de toda Italia en esos momentos, sin tener la posibilidad de escapar o de mejorar las condiciones que se presentaron.

Por otro lado, en su segunda película se habla de la confusión y la soledad que se representa entre los habitantes, la fe y la esperanza, desde las diferentes miradas de todos ellos. Cabe resaltar que estos filmes, no tienen un punto de giro completo, como en todas las películas neorrealistas, pero se presentan con una temática diferente, de un personaje principal es el encargado de contar la historia que se desarrolla y en este film Rossellini pone en práctica lo que establece Griffin dejando atrás las características cinematográficas en las que no había un actor principal, para generar un solo plano con una actriz natural como lo es Anna Magnani.

En el amor encontramos una serie de similitudes con nuestras otras dos películas de análisis, la destrucción de la guerra y el recomenzar en la posguerra, pero en este caso se rompe con el esquema porque no se centra en la parte de reconstrucción social desde el punto de vista de las consecuencias de la guerra; en el amor tenemos la oportunidad de ver una realidad distinta, una mirada de fracturación desde el punto más humano y vulnerable. Es por esta razón que hemos tomado este filme en lugar de compadre, que es la película intermedia de la trilogía de la guerra de Rossellini.

Rossellini con el neorrealismo nos humaniza como espectadores, nos involucra como sociedad nos apersona de nuestra realidad y todo esto por medio del lente de una cámara; nos muestra que la tecnología importa pero que su uso nos pertenece, que es nuestra extensión y no al revés, permite que comprendamos que el cine es el mensaje y que nosotros somos el canal de comprensión.

Alemania, año cero

Se conoce como la última película de la trilogía de la guerra y al igual que *Roma, ciudad abierta* se establece en una época donde el neorrealismo surge, pero con tres años de diferencia y al igual que su primera entrega se basa en la posguerra, pero esta vez rompiendo un esquema que se presentaba en la primera entrega de esta trilogía, en donde aquí se establece un actor principal y una familia en común con un quiebre emocional llevado a su máximo reconocimiento.

Alemania, año cero se desarrolla en una época en la que aún el dolor, la destrucción, las calles y la sociedad está en su máxima expresión visual, ya que, desde los primeros minutos del film, se evidencia como se encuentra Berlín con sus edificaciones y calles. Allí es donde Rossellini, da inicio a su tercer filme de guerra centrándose en el comportamiento de un niño de 12 años que se encontraba en una sociedad aniquilada y desesperanzada.

Este filme percibe una construcción en su narrativa similar a *Roma, ciudad abierta* con la posguerra, en el que Rossellini, rompe un poco la lectura de no tener actores principales y se basa en la construcción de un largometraje en el que se encuentra un personaje principal, permitiendo entrar en una de las bases desarrolladas por Griffith, en la que una narrativa se centra en un personaje como en este caso hablamos de Edmund, siendo un actor natural que se mantenía en la filosofía de Rossellini en la que su eje fundamental era no ocultar los sucesos, ni mucho menos embellecerlos para que sean llamativos.

Allí es donde Roberto Rossellini permite que sus películas siguientes, tengan una narrativa diferente, tomando en la que se establecen los conceptos de Griffith con

un actor principal con actores secundarios que se presentan como lo son la familia de Edmund, lo que permite que se genere un enlace de manera directa, en la que el receptor sea quien conozca la verdad y el sentimiento de la lucha, el hambre, desesperación que se presenta por medio de su protagonista.

Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo fue analizar la transformación de la representación cinematográfica a partir de los filmes de Roberto Rossellini durante la posguerra, por lo tanto, se tomaron tres filmes de este director realizados en la posguerra para contextualizar la tesis de este trabajo, ejemplo claro de esto es *Roma, ciudad abierta* (1945), donde Rossellini muestra sin tapujos a una sociedad fragmentada, vulnerable; pero, al mismo tiempo, firme.

Como lo explicamos en nuestra justificación, el cine es un foco para el receptor, en el que tiene la posibilidad de entender de forma fácil lo que en pantalla se plasma, por medio de imágenes proyectadas en un determinado tiempo, que se desarrollan de manera secuencial y que desencadenan unos hechos y, por tal motivo, con nuestras fichas de análisis la transformación de la que hablábamos se plasma a la perfección.

En este recorrido se identificaron contextos en el desarrollo del cine de Rossellini, a partir de los cambios sociales, culturales y económicos de la época en Italia específicamente, esto nos llevó a reconocer el nacimiento del neorrealismo en la posguerra a través del cine de Rossellini y fortalecimos por qué este director es uno de sus máximos exponentes; teniendo en cuenta esto pasamos de la investigación del cine al neorrealismo estableciendo que las condiciones sociales y económicas que dejaron la Segunda Guerra Mundial permitieron un acercamiento a la sociedad en las que el cine permite reflexionar, representar e imaginar el problema histórico y la resistencia que se desarrollaba en toda Italia durante la invasión nazi, por la que se generó un gran paso en la historia del cine italiano, que se encuentra marcada por una expresión de realismo y modernidad que se empieza a tomar en Europa, en especial Italia.

Por último, explicamos cómo tres filmes del director italiano transformaron la representación cinematográfica en la posguerra, basándonos en la teoría de la comunicación de Marshall McLuhan y la aplicabilidad de esta en nuestro trabajo a

través del medio es el mensaje y los conceptos de medios fríos y calientes, para esto establecimos que los films que se conocen como la trilogía de la guerra, son *Roma, ciudad abierta, Paisà y Alemania, año cero* que tratan la temática de la posguerra, mostrando la realidad de los conflictos, la destrucción, la crueldad y perjuicios que vivieron mujeres y niños desarrollados durante varios años en Italia, en los que el fascismo italiano se encontraba impulsado por el régimen de Mussolini:

Durante los años del fascismo italiano, el séptimo arte fue notablemente impulsado desde el régimen. Mussolini entendió que el cine era una poderosa arma como medio de expresión y que podía convertirlo en un instrumento útil para sus fines. (Velázquez, 2012, p. 6).

Por consiguiente, *Alemania, año cero*, asimismo como *Roma, ciudad abierta* son *medios calientes, de alta definición* en donde, como lo establece McLuhan, este tipo de cine desarrolla información sin necesidad de completarla, ya que permite comprender lo que sucede en Italia, así mismo mostrar las consecuencias individuales y sociales que repercuten en la humanidad, indicando que el medio es el mensaje ya que el cine se convierte en una herramienta tecnológica, que tiene un efecto en el mensaje que se expresa, y, el canal de emisión pasa a convertirse en parte de lo que se emite más no en la emisión real y en lo que el receptor recibe y analiza.

Como conclusión personal nos gustaría resaltar la similitud de ideas entre Rossellini, McLuhan y Bazin en relación a los medios de comunicación y el rol del artista; demostramos como estos tres pensamientos de manera inconsciente nos llevan a una misma visión en relación al cine, recordemos que McLuhan nos decía:

Las extensiones del ser humano, se centra en metáforas que permiten entender a la tecnología como expansiones que permiten al hombre extender su entorno con elementos nuevos que le permiten ampliar sus formas de comunicación, las palabras son complejos sistemas de metáforas y símbolos que traducen la experiencia en nuestros sentidos pronunciados o exteriorizados. Son una tecnología de lo explícito. (McLuhan, 1994, p. 78).

Y si alguien comprendió esto sin duda fue Rossellini, quien sin la más mínima intención de confirmar la teoría McLuhan o aplicarla en sus películas nos muestra la vigencia de los pensamientos del teórico canadiense.

Referencias bibliográficas

- Aristizábal, J. y Pinilla, O (2008). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. Revista KEPES Año 14 No. 16 julio-diciembre 2017, págs. 11-32. Recuperado de http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista16_2.pdf
- Bazín, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp, S.A. Madrid.
- Bordwell, A y Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona.
- Caicedo González, J. (1998). Actividad del proyecto educativo de Roberto Rossellini. revistas.unal.edu.co. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46676/48066>
- Casanova, J. (20 de julio 2008). El día que cayó el Duce [Reportaje: HISTORIA]. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/07/20/domingo/1216525957_850215.html
- Ferrando, P. (2009). Roberto Rossellini: la ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: técnicas documentales en la ficción. (Tesis de doctorado) recuperado de Universitat De Valencia., Valencia
- García, P. (3 de febrero de 2018). Los hermanos Lumière y el nacimiento del cine. Recuperado de http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/los-hermanos-lumiere-nacimiento-del-cine_12264/1
- Hernández, E. (2014). EL NEORREALISMO ITALIANO COMO FUENTE HISTÓRICA (Tesis de maestría). Recuperado de UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
- Huxley, N (Productor). (2008). Marshall McLuhan - El rol del artista seg. 15 a 21 [WEB] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EhbRbIjdQOQ>
- ITES René Descartes Comunicación (Productor). (2017). "Roma, Ciudad Abierta" (1945) Roberto Rossellini [WEB] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=94eM-t4CBqE&t=125s>

- Laqueur, W. (1985). Europa Después de Hitler. Madrid: Grijalbo.
- Lozano, Á. (2012). Mussolini y el fascismo italiano. Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com>
- Magiclamp122 (Productor). (2010). L'amore (P. 2 Il Miracolo) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6z8xTzea3XI&list=PLVarvVO5ijm6lgwc2mq9zIT5iyQkWiJEC>
- Max Max (Productor). (2015). Una voce umana - Versione Integrale - Anna Magnani
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p5njhY-9Z3E>
- McLuhan, E Y McLuhan, M. (2009). Las leyes de los medios. Cuadernos de Información y Comunicación. Varia
- McLuhan, E. (diciembre de 2015). La teoría de la comunicación de Marshall McLuhan: el butronero. Palabra Clave, 18(4), 979-1007. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.4.2
- McLuhan, M. (1994). Comprender los medios de comunicación Las extensiones del ser humano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona.
- Narváez, D. (2018). La visión cinematográfica de D.W. Griffith.
- Pulecio, E. (2018). El Cine: Análisis y Estética. Recuperado de Ministerio de Cultura, Bogotá
- Ripalda, M. (2005). El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini.
Recuperado de https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/resena.php?art_id=65
- Roncallo, S. (2014). Marshall McLuhan. El medio (aún) es el mensaje. 50 años después de Understandig Media. Editorial: Universidad de la Sabana. ISSN: 0 1 2 2 -8 2 8 5 - Vo I.17 No. 3 –
- Sautu, R. (2005). Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación. - La ed. - Buenos Aires: Lumiere, 2005.

Velásquez, S. (2012). El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años cincuenta. Recuperado de Universidad de Salamanca.

Zavala, L. (1937). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica.

Recuperado de

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_el_V_num30_65_69.pdf

Zoowoman (Productor). (1948). Alemania, año cero – Germania, anno zero

Recuperado de <https://zoowoman.website/wp/movies/alemania-ano-cero/>