



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

*LADRI DI BICICLETTE: LA PRECARIZACIÓN  
COMO LEITMOTIV EN LA OBRA  
DE VITTORIO DE SICA*

Seminario Taller Extracurricular  
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el grado de  
Licenciado en Historia

Presenta  
Octavio Guadalupe Durán Verduzco

Asesora  
María Gabriela Martín López

México, diciembre 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para Socorro y Signy, porque el amor a  
sus hijos las hizo no desistir jamás.*

*Y para Sonia, mi amada compañera,  
por ser mi apoyo y mi inspiración.*

“A tutto si rimedia, meno che alla morte”.

ANTONIO RICCI, en *Ladri di biciclette*

“E uno ce deve rinuncia'? Io non ce voglio rinuncia'.

Capisci che bisogna ritrovalla?

Perché sennò nun se magna. Che se pò fa?”.

ANTONIO RICCI, en *Ladri di biciclette*

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	ix
Introducción.....	11
Capítulo 1. Una sociedad quebrantada: la Italia de la posguerra.....	17
1.1 De Garibaldi a Mussolini: desarrollo económico y político.....	18
1.2 Concepción moderna del trabajo y precarización.....	38
Capítulo 2. La vida real en la pantalla: el cine neorrealista como reflejo de la crisis.....	57
2.1 El cine del viejo régimen.....	60
2.2 El discurso cinematográfico neorrealista.....	67
2.3 El peso de la historia en el neorrealismo.....	77
3. Desempleo e incertidumbre en <i>Ladri di biciclette</i> .....	93
3.1 Antonio Ricci: la precarización de otro italiano.....	96
3.2 Roma, telón de fondo del precariado.....	108
Conclusiones.....	127
Fuentes de consulta.....	133

## AGRADECIMIENTOS

Primero que nada, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, porque a pesar del paso del tiempo es, y seguirá siendo, una verdadera institución que promueve el desarrollo social del país a través de la formación de sus estudiantes.

Agradezco también a todos los profesores del Seminario Taller Extracurricular “Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”, por abrir un espacio en el cual se pueden entrelazar distintos vectores de análisis; asimismo, doy gracias a todos los compañeros que con sus preguntas sembraban retos por ser resueltos.

Finalmente, a mi asesora, Gabriela Martín López, por su enorme paciencia y por orientarme y cuestionar mis propias ideas.

## INTRODUCCIÓN

Para un país que estuvo en el bando perdedor en la Segunda Guerra Mundial y que vivió prácticamente una guerra civil para poder liberarse del dominio nazi, la reconstrucción de Italia debió ser un proceso muy traumático. La obligación de pagar reparaciones de guerra, además de devolver o liberar las conquistas territoriales que había tomado el fascismo, presionaba política y económicamente al incipiente gobierno italiano.<sup>1</sup> Esta crisis gubernamental constituyó un caldo de cultivo preciso para que la sociedad de aquel país se viera inmersa en condiciones muy duras de vida en el corto y largo plazo.

En ese clima social, económico y político el cine neorrealista encontró condiciones propicias para su desarrollo, por una parte, y una capacidad de adecuarse a las circunstancias históricas, por otra. Las producciones de ese momento se alejaron de los fastuosos estudios y escenografías, no sólo por un rechazo al pasado cultural que ya no hacía sentido, sino también para adecuar los recursos financieros y materiales a una realidad empobrecida que obligaba a que todas las facetas de producción de cine, desde los esquemas de filmación hasta los laboratorios cinematográficos, se ajustaran a los presupuestos mucho menores después de la guerra.

Dentro de este movimiento, Vittorio de Sica aportó una visión muy cercana a la cotidianidad. Desde sus primeras cintas comenzó a reflejar esta

---

<sup>1</sup> Véase Claudia Eugenia Téllez de la Peña, *Un cine con vocación social: el neorrealismo italiano (Italia 1945-1950)*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 1998, p. 38.

búsqueda de la realidad, pero fue desde *Sciuscià*<sup>2</sup> donde vemos una especie de denuncia social y política al capturar en su trabajo escenas prácticamente al natural. Proyecta las condiciones de vida de la gente más pobre que experimenta, a lo largo de la trama, una transformación de la esperanza en desilusión. Las condiciones de vida de la mayoría no fue más que un curso en declive. Así, el deseo de privilegiar el retrato de la realidad como el principio estético esencial del neorrealismo se gestó en medio de una situación más que adecuada, pues la ruina del país se podía retratar en las caras de la gente y en las calles de sus ciudades; como explica Esmeralda Hernández, “la precariedad hará que se sacrifique la perfección técnica en favor de la eficacia de la expresión directa”.<sup>3</sup>

Por lo anterior, en el centro de las condiciones de vida de la posguerra italiana, tanto como en la propuesta neorrealista de Vittorio de Sica, se percibe uno de los fenómenos sociohistóricos más determinantes de nuestros tiempos que es el de la *precarización*, particularmente en las condiciones socioeconómicas en Italia entre 1944 y 1948.

Por ello, el objetivo de la investigación es analizar las características de la llamada ‘precarización’ y su impacto social en la clase trabajadora de la Italia de la posguerra, de acuerdo con el tratamiento que hace De Sica en el filme *Ladri di biciclette*.<sup>4</sup> Me concentraré en perfilar las condiciones

---

<sup>2</sup> *Sciuscià*, dir. por Vittorio De Sica, actuaciones de Franco Interlegghi, Rinaldo Smordoni y Annielo Mele, Alfa Cinematográfica, 1946.

<sup>3</sup> Esmeralda Hernández Toledano, *El neorrealismo italiano como fuente histórica: «Roma, ciudad abierta» (1945), «Paisà» (1946) y «Alemania, año cero» (1948), de Roberto Rossellini*, tesis de maestría, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014, p. 42.

<sup>4</sup> *Ladri di biciclette*, dir. por Vittorio de Sica, actuaciones de Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola y Lianella Carell, Produzione Di Sica “PDS”, 1948. Es importante aclarar que mantendré a lo largo de este trabajo el título en italiano porque me parece que es más preciso: como se verá en el análisis que haré en los capítulos subsiguientes, no hay un solo

## Introducción

socioeconómicas en Italia entre 1944 y 1948, donde la primera fecha marca el año en el que Roma fue liberada y la segunda cuando se estrena la película que me interesa en este trabajo.

Como se verá a lo largo del análisis, la ‘precarización’ fue un fenómeno que se percibió en diversos ámbitos de la sociedad italiana, desde la esfera individual, y de manera aguda, en el drama del protagonista; y en un plano más amplio, lo que atañe a la sociedad en su conjunto e incluso en un nivel de desarrollo regional o nacional, con el interés en cuestiones más generales que no pasaron desapercibidas para el ojo de De Sica.

El fenómeno de la precarización se ha estudiado desde diversas perspectivas (nacionales o regionales) y desde diversas disciplinas (económica, sociológica y política). Pero en términos generales, si se atiende la definición de Hernán Cuevas Valenzuela, se puede entender la precarización como

[...] un proceso en que el sujeto es sometido a presiones y experiencias que lo conducen a vivir una existencia frágil en el presente, sometido a incertidumbres acerca del futuro, con una identidad insegura y carente de un sentido de desarrollo posible por medio del trabajo y el estilo de vida.<sup>5</sup>

Hablar de la precariedad en el cine neorrealista parecería a simple vista como un lugar común. Sin embargo, y aunque muchos trabajos insisten en la falta de recursos materiales y técnicos como un aspecto que marca la estética neorrealista, el asunto ha sido visto sólo de manera parcial

---

ladrón, por lo que la traducción al español como *Ladrón de bicicletas* no contempla el drama que vive el protagonista y que proyecta de manera cabal la intención del director.

<sup>5</sup> Hernán Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precariado y precarización. Un comentario crítico desde América Latina a *The Precariat. The New Dangerous Class* de Guy Standing”, *Polis. Revista Latinoamericana*, vol. 14, núm. 40 (2015), pp. 313-329, cita en p. 315.

o tangencial. No hay muchos trabajos que definan específicamente conceptos como ‘precariedad’, ‘precarización’ o ‘precariado’ en relación con el cine neorrealista.

Aun así, me gustaría nombrar algunos trabajos que me hicieron reflexionar sobre este concepto. El primero es una tesis de la carrera de comunicación de la UNAM y se titula *Un cine con vocación social: el neorrealismo italiano (Italia 1945-1950)*, de Claudia Eugenia Téllez de la Peña. En este trabajo se hace un breve análisis del filme *Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta)*<sup>6</sup> y un recorrido por el contexto económico, social y político, además de revisar algunas posturas de los autores de la época. Una de sus conclusiones sostiene que los autores del neorrealismo presentaron la verdad de lo que ellos mismos estaban viviendo “[...] una nueva forma de ver la realidad objetivamente, sin calificarla ni disfrazarla”.<sup>7</sup>

La segunda tesis, de Esmeralda Hernández Toledano, es producto de un máster de la Universidad de Valladolid en torno a la comunicación como agente histórico-social. El trabajo titulado *El neorrealismo italiano como fuente histórica* tiene como corpus la obra de Roberto Rossellini, en particular la misma película, *Roma, città aperta*, así como *Paisà (Camarada)* y *Germania anno zero (Alemania, año cero)*.<sup>8</sup> La autora analiza tanto el contexto histórico, como los antecedentes del cine italiano. Concluye que Rossellini logra representar la realidad, con una objetividad considerable, a través del uso de distintos elementos técnicos. Además, menciona que la escasez y el

---

<sup>6</sup> *Roma città aperta*, dir. por Roberto Rossellini, actuaciones de Aldo Fabrizi, Anna Magnani y Marcello Pagliero, Excelsa Films, 1945.

<sup>7</sup> C. Tellez, *Un cine con vocación social...*, p. 153.

<sup>8</sup> *Paisà*, dir. por Roberto Rossellini, actuaciones de Maria Michi, Carmela Sazio, Harriet Medin, William Tubbs, OFI, 1946. *Germania anno zero*, dir. por Roberto Rossellini, actuaciones de Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Barbara Hintz, Franz-Otto Krüger, Tevere Film / Safdi, / UGC Images, 1948.

## Introducción

mercado negro eran una constante en dichos filmes,<sup>9</sup> de la misma manera que podemos encontrarlos en las obras de Vittorio de Sica.

Tan sólo estos dos ejemplos muestran la orientación que han tenido algunos de los trabajos críticos en torno a las difíciles condiciones sociales y económicas de la Italia de la posguerra y el cine neorrealista. Me parece que, aunque los trabajos en ese sentido sean abundantes<sup>10</sup>, todavía hay un margen de análisis que puede brindar algunas vías de investigación si pensamos en aspectos sociohistóricos más específicos y que serán una preocupación constante en la obra de De Sica, como lo que me propongo hacer con el enfoque particular del tratamiento de la precarización —y otros conceptos afines, como precariedad y precariado— en *Ladri di biciclette*.

Considero que analizar la obra de Vittorio de Sica no se ha agotado y la posibilidad de hacerlo desde diversas perspectivas, como en mi caso la sociohistórica, puede contribuir todavía a comprender su trabajo. De paso, la reflexión sobre la posibilidad de usar el cine como corpus histórico me parece un ámbito sobre el cual vale la pena seguir investigando para ampliar las posibilidades de reflexión histórica desde diversos flancos.

Para analizar las características de la precarización y su impacto social en la clase trabajadora de la Italia propongo el análisis de las cuestiones principales en tres capítulos. En el primero me interesa dar un breve panorama del contexto histórico que permite comprender algunos de los problemas sociales y económicos que arrastraba Italia por lo menos desde su unificación. Aunque parece que el fascismo y la guerra son los

---

<sup>9</sup> Hernández Toledano, *El neorrealismo italiano...*, pp. 154 y 111, respectivamente.

<sup>10</sup> José Gregorio García Medina, *La figura de los niños en el cine neorrealista italiano*, tesis de grado en historia del arte, San Cristóbal, Universidad de la Laguna, pp.69.

Pierre Sorlin, “La sociedad italiana ante el Neorrealismo”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, vol. XI (1988), pp. 91-103.

únicos culpables de la pobreza tan aguda que se vivió en la posguerra, considero que no es suficiente para entender este último contexto. En el mismo capítulo trataré de abordar el concepto de trabajo en nuestro tiempo, para lo cual conviene reflexionar si el significado de ‘trabajar’ ha sido igual para el ser humano en cualquier época o, por lo menos, si los cambios más señalados pueden establecerse a partir del desarrollo de la revolución industrial.

En el segundo capítulo me enfocaré en revisar las características generales del neorrealismo. Lo haré primero comprendiendo los antecedentes propios de la industria cinematográfica italiana, para observar los procesos que vivió y por qué durante el fascismo logró tener una gran industria. Luego trataré de encontrar algunas características del neorrealismo que puedan ayudar a definir un momento fílmico que apareció tanto por el desarrollo estético e ideológico del cine de ese momento, como por la necesidad de adecuar la producción cinematográfica a las condiciones económicas y sociales de la posguerra.

En el tercer capítulo analizaré la película que me interesa, *Ladri di biciclette*, a través de estos cristales que se plantean en los capítulos precedentes. Me interesa profundizar, desde la visión de Vittorio de Sica, los aspectos sociales relacionados con la desventura de un pobre obrero con dos años de desempleo, en la discusión de las características de un fenómeno que empezó a definirse como precarización a partir de las crisis económicas de los años ochenta, pero que en realidad encuentra antecedentes claros desde las condiciones de un país que no sólo sufre los estragos de la Segunda Guerra Mundial, sino se encuentra del lado de los vencidos.

Capítulo 1  
UNA SOCIEDAD QUEBRANTADA:  
LA ITALIA DE LA POSGUERRA

El periodo que vive Italia después de la Segunda Guerra Mundial fue el resultado de un fallido intento por convertir un pueblo pobre en un imperio, montado en los hombros de una guerra que encabezó Alemania. Esa ilusión impulsada y comandada por su líder fascista, Benito Mussolini, fue un fracaso completo, porque además de fallar en los objetivos originales también dejó la península en terribles condiciones económicas y sociales, por no decir ya en un absoluto caos político. Como bien menciona Paul Ginsborg, es muy probable que Italia no se había encontrado en tan mal estado desde las guerras napoleónicas, y esta vez el panorama general era posiblemente era mucho peor.<sup>1</sup>

En este primer apartado trataré de bosquejar algunos de los elementos económicos y políticos que permiten establecer un marco sociohistórico general sobre el cual se teje la trama de la película *Ladri di biciclette*. Aunque el fascismo es el antecedente histórico más próximo al periodo que se busca analizar, considero que también es importante dar un esbozo de algunas condiciones previas al periodo de gobierno de Mussolini.

---

<sup>1</sup> Véase *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turín, 1989, pp. 125-128.

## 1.1 DE GARIBALDI A MUSSOLINI: DESARROLLO ECONÓMICO Y POLÍTICO

Debido a las condiciones históricas heredadas del siglo XIX Italia vivía fuertes contrastes económicos y sociales que repercutieron en las orientaciones políticas de las distintas regiones del país. Desde el proceso de independencia y unificación italiana entre 1848 y hasta principios de la década de 1870, en el país coexistían dos momentos distintos de desarrollo que influyeron en el desarrollo económico, social y hasta político de dicha nación.<sup>2</sup> El liberalismo de Camillo Benso, conde de Cavour, y el republicanismo de Giuseppe Garibaldi coincidieron en el proceso de unificar esa masa de pequeñas regiones, pero heredaron las grandes desigualdades que serán muy visibles a lo largo de su historia, incluso hasta nuestros días.<sup>3</sup>

Sin lugar a dudas los factores que afectan una nación<sup>4</sup> son muchos, pero para este trabajo me enfocaré en el sector industrial y en el agrícola

---

<sup>2</sup> Véase Christopher Duggan, *Historia de Italia*, Akal, Madrid, 2017, pp. 136-154.

<sup>3</sup> Camillo Benso, conde de Cavour– fue un político turinés de origen noble y uno de los principales protagonistas de la reunificación italiana. Ocupó el cargo de primer ministro en la monarquía del reino de Cerdeña y del Reino de Italia. Giuseppe Garibaldi, otro protagonista de la unidad italiana, fue un político y militar de origen italiano, nacido en Niza, antes de que pasara a manos francesas. Proponía que Italia se unificara como una república, pero accedió a que al menos lo hiciera como una monarquía ante la necesidad de lograr esa unificación. Véase Abel G. M., “El *risorgimento*: la tortuosa unificación de Italia”, *Historia National Geographic* (julio 2020), s. p. Disponible en [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/risorgimento-tortuosa-unificacion-italia\\_15171](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/risorgimento-tortuosa-unificacion-italia_15171). Consultado el 15 de octubre de 2022.

<sup>4</sup> Hablar de *nación* es un tema muy discutido y que tiene un proceso propio. Para fines de este trabajo el concepto de ‘nación’ se entenderá como la creación y desarrollo de un Estado burocrático centralizado. Se basa sobre la convicción de tener cierta identidad común dentro de un territorio definido. Véase Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino., *Diccionario de política*, siglo XXI editores / C.E. Cámara de Diputados, México, 2015, s.v. ‘nación’. Lo anterior no quiere decir que el concepto sea

debido a que tienen una gran influencia en el desarrollo de la identidad regional norte-sur. Por un lado, el sur se vio impedido para formar un ideario y acciones de resistencia que aglutinaran un movimiento importante, al mismo tiempo que impulsaran cambios económicos, políticos y sociales que beneficiaran a su población. Por otro lado, fueron sobre todo las regiones norteñas las que tuvieron la posibilidad de promover un proyecto más estructurado de nación, ya fuera por las organizaciones obreras, ya tradicionales en esas zonas, o bien por la resistencia de parte de los grupos partisanos que actuaron en la clandestinidad debido a su propia naturaleza.

Pero para entender las condiciones que imperan en Italia después de la Segunda Guerra Mundial conviene remontarse un poco y presentar de manera panorámica la situación que derivó en las propuestas fascistas de mejoramiento social.

Probablemente las necesidades previas a la llegada de Benito Mussolini, el autodenominado “Duce”, fueron las que crearon el caldo de cultivo propicio para el surgimiento del fascismo. Las apremiantes condiciones de décadas previas llevaron a erradicar a la política tradicional y perseguir al “temible” comunismo mediante la manipulación de las masas y, en específico, de ciertos grupos que mediante la violencia colaboraban para controlar al país.

Ginsborg explica que entre el siglo XIX y, por lo menos hasta la mitad del XX, Italia era un país preeminentemente agrícola: 40% de la sociedad italiana de los años treinta y cuarenta se ubicaba en ese sector productivo.<sup>5</sup> Sin embargo, el crecimiento rural se encontraba prácticamente detenido y

---

idéntico para el periodo fascista y el de la segunda posguerra, pues tienen matices muy diversos que podrían ser tema de otra investigación.

<sup>5</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 54.

sin muchas proyecciones para crecer. Desde la reunificación italiana, la zona centro-norte, como la Toscana, Umbría y Las Marcas, contaba con condiciones razonablemente buenas para los agricultores. Vivían en un estado semifeudal, ya que los propietarios de tierras las daban a trabajar a campesinos que vivían cerca de dichos terrenos o propiedades, lo cual les confería cierta protección paternalista. De acuerdo con este modelo económico, los campesinos recibían el nombre de *mezzandri* (aparceros), pues tenían un contrato que se renovaba anualmente sin ningún problema y esto los colocaba en una situación más favorable frente a otros granjeros del país.<sup>6</sup>

Sin embargo, la región fue desarrollando paulatinamente algunos problemas tanto económicos como sociales, ya desde finales del siglo XIX; debido a dos cuestiones fundamentales: por un lado, al incipiente desarrollo económico de Estados Unidos que exportaba granos en cantidades muy grandes a Europa y, por otro lado, a la competencia que los italianos tenían con los productos franceses. Esta circunstancia provocó que las condiciones se volvieran cada vez menos benevolentes para esos campesinos. Por ello, hacia los años treinta fueron apareciendo cada vez más personas que vivían de la caridad o como vendedores ambulantes para poder subsistir.<sup>7</sup> Estas condiciones, como se verá en el siguiente apartado de este capítulo, detonan las condiciones de precariedad que llevarán a muchos italianos a migrar a las ciudades tratando de encontrar una oportunidad de vida.

Al sur, en la región conocida como el *mezzogiorno* (mediodía), las condiciones económicas llevaban al menos todas esas décadas en declive. Los dueños de tierras no invertían en cultivar sus propias tierras, sino que

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 73-76.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 82-85.

las daban en renta a campesinos independientes y ya muy pobres. Ni siquiera eran tierras unificadas, sino que tenían que labrar una especie de línea por aquí, otra por allá y a veces de dueños distintos, sin mencionar que las condiciones para la agricultura eran en sí difíciles por las características ambientales. En épocas de bonanza eran capaces de alimentar a la población de la región, pero en tiempos comunes o de mal clima la carestía y la miseria crecían en gran parte de la población.

Debido a la falta de verdaderas leyes que impusieran el orden o mejorarán la región, así como a las múltiples e históricas promesas incumplidas del Estado, aun después de la unificación en el siglo XIX, la población no tenía ninguna confianza en las instituciones oficiales, ni siquiera en la Iglesia.<sup>8</sup>

En una situación así, el desarrollo de organizaciones de personas para brindar “protección” se volvió muy próspero, y ejemplo de ello ha sido la aparición y constante presencia de la mafia.<sup>9</sup> Este constante agravamiento de las condiciones económicas en el sur de Italia provocó que hubiera una constante migración hacia América en la primera década del siglo XX, en especial a Estados Unidos.

---

<sup>8</sup> En muchas ocasiones los italianos eran más devotos de los patrones de la localidad que de los sacerdotes. Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, pp. 107-110.

<sup>9</sup> Este término se puede rastrear por lo menos hasta 1865. Se trataba de una organización más entre otras que brindaban cierta protección fuera de las instituciones formales, tanto en el campo como en las ciudades. La mafia era prácticamente la única forma de obtener protección para los pequeños cultivos de los campesinos, tanto como de las propiedades de los terratenientes de las posibles organizaciones de campesinos. Tenían el poder de mantener un cierto equilibrio y, además, se volvió la única manera de ascender económica y socialmente. Parte de eso se puede comprobar en *Ladri di biciclette*, pues el ladrón consigue salir impune porque es arropado por una organización más allá de la buena vecindad. Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, pp. 110-113.

Asimismo, después de varios años desde la unificación italiana el sector industrial era todavía bastante menor. Su desarrollo se concentraba en las capitales del norte italiano: Turín, Milán y Génova. Por ejemplo, en una ciudad como Turín sólo un tercio de la población trabajaba en la industria, con una remuneración que era insuficiente y lo cual provocaba que incluso los hijos aún jóvenes se unieran a las filas de los obreros.<sup>10</sup>

Sin embargo, tuvo un despegue notable desde el final del siglo XIX y hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial. Con la aparición de la marca Fiat de automóviles se inauguró el desarrollo exitoso de la industria automovilística, ya que le siguió la aparición de otras empresas relacionadas en el ramo. Una de ellas fue Pirelli, “pionera en la producción de caucho y el primer fabricante del mundo de cables con aislamiento”.<sup>11</sup> La industria textil, por otro lado, llegó a ser la que daba uno de cada cuatro empleos en el sector industrial, sobre todo por la producción de telas de algodón y de seda.<sup>12</sup>

El marco de este crecimiento notable fue el periodo de paz extendida a finales del siglo XIX. Las clases medias, que eran una pequeña porción de la población, tuvieron una bonanza económica y que les permitía gastar un poco más que en épocas previas. Cabe mencionar que este crecimiento notable contrasta con una enorme migración que fue constante en los mismos años, ocasionada por las malas condiciones económicas que el país vivía.<sup>13</sup> Y aunque Italia estaba muy lejos de ser una potencia industrial, su progreso económico al menos permitió que el sector obrero se fortaleciera

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>11</sup> C. Duggan, *Historia de Italia...*, p. 197.

<sup>12</sup> *Id.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 198.

y, más importante, se organizara, lo cual favoreció de manera indirecta la reconstrucción del Estado durante la posguerra.

Antes de ello, una nueva crisis económica y política apareció luego de que la economía de guerra se detuvo, sobre todo a partir del sentimiento anti bolchevique, muy trasminado a una gran parte de la sociedad y derivado de la responsabilidad que se atribuía a los bolcheviques de las carestías que vivía el país. La nueva clase obrera desarrolló una organización para buscar mejores condiciones económicas a través de la paralización de las fábricas, pero tal vez a la larga sería contraproducente por la reacción violenta que provocaría las numerosas huelgas en diversos sectores.

Por lo que toca al ámbito político, la aparición del fascismo tiene distintos factores, pero me concentraré en dos del ámbito político que considero son fundamentales. Por un lado, fue una respuesta a estas huelgas antes mencionadas que estallaban intermitentemente durante los años 1919 y 1920 y que paralizaban la economía.<sup>14</sup> De estas acciones de los obreros emergía la pesadilla del comunismo cuando se dividió el partido socialista y una de esas divisiones se convirtió en el primer partido comunista en las puertas del joven reino itálico.<sup>15</sup> Una situación delicada, que se sumaba a los conflictos sociales, ya que era muy reciente la caída y asesinato del zar ruso.

Por otra parte, los resultados que Italia obtuvo con la Primera Guerra Mundial habían dejado muy mal calificada a la clase política tradicional. Aunque este país estuvo del lado de los vencedores, se expandió la

---

<sup>14</sup> C. Duggan, *Historia de Italia...*, p. 226.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 228.

percepción que no había obtenido buenas ganancias de la guerra, sólo la pérdida de vidas en el proceso y todo ello a pesar de que el país sí que había gozado de un gran crecimiento en el sector industrial:

A finales de la [primera] guerra Italia contaba con casi 2.000 empresas auxiliares la mayoría situadas en el noroeste del país. Algunas de ellas crecieron casi sin que nadie reconociera su labor. Fiat, por ejemplo, tenía 4.300 trabajadores en 1914 y producía 4.800 vehículos. En 1918 estas cifras pasaron a ser de 40.000 empleados y 25.144 vehículos. La mano de obra en Ansaldo pasó de 6.000 a 56.000 personas, y entre su vastísima producción se incluían 3.000 aviones, 200.000 toneladas en buques de marina mercante y el 46 por 100 de la artillería producida en Italia.<sup>16</sup>

Sin embargo, la llegada al poder de Mussolini como primer ministro respondió a la reacción por parte de grupos paramilitares, excombatientes de la Primera Guerra Mundial, policías y algunos sindicalistas disidentes y radicales del viejo partido socialista organizado en escuadrones que:

[...] estaban formados por hombres jóvenes, que a menudo no eran más que adolescentes. Muchos eran estudiantes provenientes de la pequeña burguesía; otros eran pequeños propietarios y aparceros furiosos por la política de colectivización de tierras del PSI y otros habían combatido en la guerra. Decían estar restableciendo la ley y el orden y salvando a Italia de las garras de la tiranía bolchevique. Aquellos que habían sufrido la agitación socialista y los abusos estaban de acuerdo en esto (y aquí se incluían a grandes sectores de la pequeña burguesía, sobre todo funcionarios públicos, cuyos ingresos habían disminuido drásticamente en 1919-1920, tanto en términos relativos como reales).<sup>17</sup>

En el grueso de los adheridos al fascismo se encontraban un grupo de liberales y radicales que coincidían en rechazar al comunismo, que

---

<sup>16</sup> C. Duggan, *Historia de Italia...*, p. 219.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 228.

deseaban controlar las múltiples huelgas que surgían, sobre todo en el norte, y por otro lado sentían que el gobierno italiano no había sido eficiente en los resultados de la guerra. Por un lado, los liberales pedían orden y, por otro, los radicales exigían cambios. En ello, Benito Mussolini mantenía un vaivén para mantener el poder.<sup>18</sup>

La ideología sobre la que intentaba construirse el fascismo era un intento de recuperar los valores de la antigua Roma. Muy pronto a la democracia, y poco después al liberalismo, se les consideró una importación que había contaminado y destruido al país. En cambio, se promovió el romanismo, ese sueño de gloria de la antigua Roma, como algo auténticamente italiano y una la ruta hacia el crecimiento y al éxito del reino. Y esto se puede apreciar en todos los niveles, incluso en las políticas culturales; por ejemplo, la historia antigua y la fundación de Roma se impulsaron principalmente mediante el estilo arquitectónico “imperial” pues se utilizaron “las formas clásicas romanas (arco de medio punto, sobre todo); [...] el culto al romanismo [fue usado como] un aspecto representativo del deseo del régimen pasa fortalecer los sentimientos de identidad nacional”.<sup>19</sup>

En el norte, el fascismo puso paz y fin a las huelgas de obreros y de campesinos sin que solucionaran las dificultades de raíz, mediante amenazas contra los trabajadores, o incluso por medio de medidas violentas. Por el contrario, los problemas agudizaron las carencias económicas al obligar a producir sólo monocultivos, lo cual provocó la falta de otros productos necesarios para cada región.<sup>20</sup> Los cambios del régimen en realidad no profundizaron en nada de la sociedad, la administración se

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 257-258.

<sup>20</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, pp. 82-85.

mantuvo casi sin cambios incluso hasta pasada la Segunda Guerra Mundial. Como explica Duggan,

La burocracia no había sufrido una depuración sistemática y estaba dominada, como antes, por funcionarios de carrera: entre 1922 y 1943 tan sólo un tercio de la totalidad de los prefectos eran nombramientos “políticos” de personas no pertenecientes al cuerpo tradicional.<sup>21</sup>

El fascismo había intentado mover la economía hacia el autoconsumo,<sup>22</sup> pero jamás logró volverse eficiente. El estancamiento económico que ya era delicado hacia el inicio de la guerra, se tornó insostenible. Ésta le abrió el camino a una posibilidad de reactivación y el gobierno italiano participó en la contienda bélica por la promesa de que Alemania lo apoyaría económica y militarmente; dentro de este ámbito tuvieron una cooperación económica muy notable con el envío de mano de obra italiana a las fábricas alemanas que tenían poco personal por la misma guerra.

La incursión de Italia en la guerra, aparentemente exitosa en un primer momento, le trajo victorias en los Balcanes y el norte de África. Sin embargo, sus posiciones nunca estuvieron bien apuntaladas por la falta de recursos y preparación. El impulso bélico fue más motivado y respaldado por los alemanes y el deseo de Mussolini de participar en un nuevo reparto colonial que en las propias posibilidades y preferencias del pueblo italiano. En poco tiempo fueron derrotados y rescatados por los alemanes en sus distintas aventuras. En consecuencia, la economía se fragilizó y ello creó más problemas que beneficios al país.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> *Historia de Italia...*, p. 239.

<sup>22</sup> Claudia Eugenia Téllez de la Peña, *Un cine con vocación social: el neorrealismo italiano (Italia 1945-1950)*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 1998, p. 51.

<sup>23</sup> C. Téllez, *Un cine con vocación social...*, pp. 29-43.

## Una sociedad quebrantada

Mientras la guerra pasaba, Italia y su gobierno se fueron volviendo más y más pobres. Por ello el gobierno de Mussolini se vio obligado a pedir más ayuda a los alemanes para obtener alimentos para la población. Éste se vio obligado a delegar el racionamiento de la ayuda en las manos del partido fascista. Sin embargo, más que ayudar a la población, los partidarios del *Duce* se volvieron acaparadores de estos artículos, lo cual agudizó la crisis alimentaria y el enojo de la sociedad.<sup>24</sup>

El fascismo fue muy débil y poco claro en cuanto a ideología se refiere. Fue muy pragmático en cuanto los acomodados y las presiones que fueron surgiendo a lo largo de sus años de existencia. Y por otro lado tampoco fue capaz de eliminar a los socialistas y comunistas que se mantuvieron o con un bajo perfil o escondidos en los pueblos o las montañas del norte. Incluso el liberalismo mantuvo una presencia activa, aunque en menor medida.<sup>25</sup>

La salida de Italia de la guerra fue motivada sobre todo por las malas condiciones económicas que desde el inicio arrastraba el gobierno fascista. En marzo de 1943 surgieron nuevas huelgas en el norte de Italia debido a los altos precios y las malas condiciones laborales. La aparición del movimiento partisano de resistencia ya tenía años formándose, pero comenzó a tener un papel más importante. Además de esto, comenzó el desembarco de los aliados en Sicilia en julio del mismo año y el primer bombardeo que sufrió Roma. Por estas acciones, el rey Vittorio Emanuele III<sup>26</sup> comenzó a vislumbrar muy claramente que el país podría ser derrotado

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>25</sup> C. Duggan, *Historia de Italia...*, p. 238.

<sup>26</sup> Vittorio Emanuele III, de facto fue el último rey de Italia. Monarca desde el año 1900 hasta su abdicación en 1946. Durante su reinado, presenció la primera y segunda guerras mundiales; a pesar del incremento del poder de Mussolini, fue Vittorio Emanuele quien lo arresta y comienza el acercamiento a los aliados. Véase "Victor Emmanuel III", *Encyclopedia Britannica* (diciembre 2021). Disponible en:

y buscó la manera de deslindarse de Mussolini y así comenzar a entablar comunicaciones con los aliados, tratando de evitar que éstos lo depusieran si ganaban la guerra, lo que parecía irremediable.<sup>27</sup>

Luego de las perspectivas que dejaba la guerra para el reino italiano, el antifascismo primero que nada se convirtió en una corriente fundamental en la reacción y combate del dictador, y luego en la base de la reconstrucción nacional después de la guerra. Esta corriente estuvo conformada por tres grupos sociales:

a) Aquellos que siempre se opusieron al régimen de Mussolini, aunque estuviesen fuera de la ley, y que fueron perseguidos encarcelados o asesinados durante los primeros momentos.<sup>28</sup>

b) Los jóvenes, que al contemplar un escenario distinto de lo que habían vivido fueron motivados por una nueva forma de vida.

c) Los viejos fascistas que decidieron abandonar las filas ideológicas originales al ver hundirse que el régimen se hundía, a pesar de que durante los veinte años previos comulgaron y con el régimen de Mussolini.<sup>29</sup>

Incluso antes de la liberación de Roma en junio de 1944, la reorganización política de Italia ya estaba fraguándose en distintos flancos. Por un lado, estaban los partisanos, quienes representaban la mayor fuerza de los grupos antifascistas, alrededor de 70%. Eran en su mayoría partidarios del partido comunista, que fue el más duramente perseguido

---

<https://www.britannica.com/biography/Victor-Emmanuel-III>. Consultado el 18 de octubre de 2022.

<sup>27</sup> El 25 de julio de 1943, luego de que el propio partido fascista empezaba a quitarle el respaldo, el rey Vittorio Emanuele complotó para que Mussolini fuera destituido y arrestado. Tiempo después Mussolini fue rescatado por los alemanes y formó la República de Saló, el último intento de mantener el poder y ser un amortiguador entre el avance de los aliados y de los partisanos y Alemania. Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, pp. 26-29.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 42.

durante el régimen de Mussolini. Éstos conservaron contacto con gran parte de los trabajadores de las fábricas; incluso consiguieron al menos tres mil italianos que combatieron en la guerra civil española del lado republicano. Fueron el punto de referencia para hacer frente al régimen.<sup>30</sup>

Los partisanos hacen su aparición en 1943, aunque muchos de ellos ya vivían en la clandestinidad desde años atrás. En su mayoría eran ex soldados o prisioneros de guerra que se habían fugado a las montañas del norte; su táctica era principalmente sabotear los comandos alemanes o fascistas, por lo que su lucha dio a la resistencia un carácter más de guerra civil que de liberación al combatir a los fascistas italianos.<sup>31</sup>

Luego se encontraba los partidarios del socialismo que estaban muy disminuidos en comparación con lo que habían representado veinte años antes. Tenían pocos partidarios y en su núcleo existían distintas posiciones ideológicas, por ejemplo una de ellas hablaba de revolución y de llevar a los proletarios al poder<sup>32</sup>

Una tercera agrupación antifascista fueron las brigadas *Giustizia e libertà* del Partido de Acción. Éstas se crearon en 1942, con un antecedente fundado por italianos en París en 1929, y estaban constituidas por un grupo de demócratas y radicales que aceptaban el capitalismo, aunque

[...] intendevano correggerne gli squilibri e le ingiustizie. Il loro programma del gennaio 1943, che [...] parlava della necessità di istituire la Repubblica, nazionalizzare le più importanti industrie, salvaguardare i ceti medi, suddividere i grandi latifondi, dare agli operai una compartecipazione agli utili delle aziende.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 44.

<sup>31</sup> *Id.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>33</sup> “[...] intentaban corregir los desequilibrios y las injusticias. [...] en su programa de enero de 1943 [...] hablaba de la necesidad de instituir la República, nacionalizar las

Finalmente quedaba el otro polo, es decir el Partido Liberal Italiano y el de la Democracia Cristiana que al inicio de la resistencia contribuyeron muy poco con la para derrocar al régimen dictatorial. Sin embargo participaron en distintos comités antifascistas creados después del 25 de julio de 1943 después de la deposición de Mussolini. El partido liberal pertenecía a la burguesía italiana, la Democracia cristiana estaba aún en formación.<sup>34</sup>

El 9 de septiembre de ese mismo año, luego de que el rey huyera hacia el sur del país donde no tenía presencia el ejército alemán, todos los grupos formaron el Comité de Liberación Nacional (CLN) en Roma. Además, en otras ciudades ocupadas por los alemanes se formaron grupos similares en la clandestinidad. El CLN tenía el objetivo de formar una unión política para combatir al fascismo y a los alemanes, y desde el centro se les dio legitimidad a los comités en territorio ocupado para que dispusieran lo necesario para combatir a los alemanes; por ejemplo, en enero de 1944 se otorgó poderes de gobierno al comité de Milán para que organizara la parte norte del país.<sup>35</sup>

Estos grupos de resistencia se organizaron para poner en paro decenas de fábricas en el norte que producían para los alemanes para crear una huelga general. De esta manera se congelaba la economía y creaban mucha mayor presión para el gobierno nazi. Claudia Téllez de la Peña menciona que esas huelgas fueron un apoyo fundamental para liberar muchos de

---

más importantes industrias, salvaguardar a las clases medias, dividir los grandes latifundios, dar a los obreros una coparticipación de las utilidades de las empresas” (la traducción es mía). Véase P. Ginsborg, *Storia d’Italia...*, p. 45.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 48.

pequeños poblados y ciudades de las manos alemanas sin que necesariamente se destruyeran las fábricas.<sup>36</sup>

Una de las tres grandes problemáticas que el Estado italiano enfrentó en la transición de los últimos meses de la guerra y de los primeros del fin de la misma fue qué hacer con los antiguos fascistas. Se pretendía depurar tanto a la administración como a la sociedad. El problema era que millones habían pertenecido al Partido Nacional Fascista (PNF) –por gusto, convencimiento o por obligatoriedad–, y encarcelarlos, o incluso eliminarlos, representó una jugada grave para la sociedad. Tan sólo piénsese en las consecuencias del enorme número de ejecuciones, aproximadamente 15,000.<sup>37</sup>

Un ejemplo de ello ocurrió “cuando Ferruccio Parri [...] primer ministro desde junio de 1945 decretó que a los «colaboradores» de los nazis o de la República de Saló serían objeto de sanciones jurídicas”.<sup>38</sup> Ningún juez o tribunal aplicó dicho decreto, ya que la mayoría de ellos había participado en el régimen de Mussolini.<sup>39</sup> Esto obligo a dar paso a una amnistía que fue promovida por el líder de los comunistas Palmiro Togliatti.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> C. Téllez, *Un cine con vocación social...*, p. 39. Lo mismo se menciona en Duggan, *Historia de Italia*, p. 272.

<sup>37</sup> C. Duggan, *Historia de Italia...*, p. 275.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 275-276.

<sup>40</sup> “Desde 1926 [Palmiro Togliatti] es secretario del partido [comunista] pero a raíz de la instauración del régimen fascista escapa de Italia y va a vivir al extranjero. Primero vive en Moscú, después en París en 1927 y en 1934 se establece en la capital de la Unión Soviética y comienza a jugar un papel decisivo en la Internacional Comunista (Comintern). Cuando en 1935 comienzan las purgas de Stalin, Togliatti es uno de los máximos dirigentes del Comintern. De hecho, en 1937 lo envían a España como comisario político del Comintern en el Partido comunista español. Se queda en España hasta 1939 y luego regresa a la Unión Soviética.” Véase Andrea Possieri, “El Partido comunista italiano,

La participación de los grupos partisanos, durante el largo tiempo que pasó entre la liberación de Roma y la liberación total de Italia, en abril de 1945, fue de gran peso para el devenir de la joven nación. Al principio los aliados, sobre todo los británicos, pretendían apoyar la continuidad de la monarquía y estuvieron en absoluto desacuerdo de que los comunistas estuvieran integrando parte del gobierno.<sup>41</sup> Sin embargo, el crecimiento súbito de los partisanos en el norte y su participación cada vez más definitiva obligó a que fueran aceptados para participar en la construcción del nuevo Estado.<sup>42</sup>

El 2 de junio de 1946 se llevaron a cabo las primeras elecciones en más de veinte años. En primer lugar, fue un referéndum sobre la continuación de la monarquía o convertirse en una república. En segundo lugar, se debían elegir a los constituyentes para crear la carta magna. La monarquía había quedado muy mal frente al gran movimiento de la resistencia por el apoyo dado al régimen fascista. Y a pesar de que Vittorio Emanuel III había abdicado a favor de su hijo Umberto II, éste debió aceptar los resultados del 2 de junio de 1946.<sup>43</sup>

La república triunfó. Aunque los comunistas habían trabajado y liberado muchas ciudades del país, los resultados electorales no reflejaron aquellos logros. El congreso estuvo liderado por los demócratas cristianos con el 45%; mientras que los comunistas obtuvieron otro 45% (aunque esto

---

su herencia política y la identidad de la izquierda italiana”, *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, núm. 41 (2021), pp. 869-900, cita en p. 872. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/ihemc.41.2021.869-900>. Consultado el 10 de octubre de 2022.

<sup>41</sup> Uno de los temores de los aliados era que los comunistas se hicieran del poder como había pasado con Yugoslavia. Incluso Winston Churchill había expresado cierta admiración previa por el control que tuvo Mussolini sobre el comunismo. Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 165.

<sup>42</sup> C. Duggan, *Historia de Italia...*, p. 274.

<sup>43</sup> C. Téllez, *Un cine con vocación social...*, p. 44.

sumando los votos de que el partido socialista obtuvo también). Éste fue el resultado probablemente de la propia iniciativa de no enfrentarse al gobierno de la transición para promover la unidad nacional.<sup>44</sup>

Entre las razones que tuvieron los comunistas para no haber sido más agresivos en la promoción y avance del socialismo en Italia se encuentran las condiciones impuestas por las relaciones internacionales. Por un lado, la propia Unión Soviética no pretendía enemistarse con los aliados debido a que esperaba que se abriera el frente occidental y eso le aligerara el peso que cargaba para enfrentar a los nazis.<sup>45</sup> Por ello, en 1944 rápidamente reconoció al gobierno de Pietro Badoglio<sup>46</sup>, quien había sido elegido primer ministro por el rey Vittorio Emanuele, después de que arrestó a Mussolini.<sup>47</sup> Por otro lado, las tropas aliadas tenían en sus manos la mitad del territorio y todos los recursos para ir liberando el territorio restante. Al propio Togliatti le parecía un suicidio promover una insurrección socialista, pues tendrían a los nazis y a los aliados en contra de ellos, por lo que el partido comunista corría el riesgo de quedarse en las sombras nuevamente. Inspirado en las ideas de Antonio Gramsci<sup>48</sup>, la estrategia trazada por Togliatti fue la mostrar al partido comunista como una institución más

---

<sup>44</sup> C. Duggan, *Historia de Italia...*, p. 279.

<sup>45</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 251.

<sup>46</sup> Pietro Badoglio fue jefe un militar de carrera y partícipe de la guerra contra Etiopía en 1896 y contra Turquía en 1911. Fue jefe del gabinete de Mussolini desde 1926 y fue el designado por el rey para que tomara la dirección del país cuando fue depuesto Mussolini y se acercara a los aliados para negociar la rendición. Véase “Pietro Badoglio”, *Encyclopedia Britannica* (octubre 2021). Disponible en: <https://www.britannica.com/biography/Pietro-Badoglio>. Consultado el 15 de octubre de 2022.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>48</sup> Gramsci había sugerido que, para lograr verdaderos cambios, primero se tenía que atraer a las personas y el comunismo no había tenido tanto éxito en ello. Por eso el partido debía garantizar su existencia, y para ello debía asentarse en el orden político establecido. Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 281.

moderada y que buscaba la unidad nacional.<sup>49</sup> La intención era ganar más adeptos y que sólo al largo plazo el partido podría llegar al poder. Sin el apoyo de la sociedad, una revolución bolchevique era impensable en el Occidente, a diferencia de lo que había pasado en Europa oriental.<sup>50</sup> De esa manera, su intención era que los centros de debates comunistas se volvieran parte de la vida propia de la sociedad y que fueran creando arraigo en las personas. Esto es algo que escribió Togliatti al respecto:

Le sezioni comuniste nei rioni delle città e dei paesi debbono diventare dei centri della vita popolare, dei centri ove debbono andare tutti i compagni, i simpatizzanti e quelli senza partito, sapendo di trovarvi un partito e un'organizzazione che s'interessa dei loro problemi e che forniranno loro una guida, sapendo di trovarvi qualcuno che li può dirigere, li può consigliare e può dar loro la possibilità di divertirsi se questo è necessario.<sup>51</sup>

Una de las mayores y mejores ventajas que obtuvieron los comunistas fue conseguir presencia en el gobierno y tener durante la guerra algunos ministerios como el de agricultura, volverse un partido legal y de masas. Por otro lado, en el momento de tener un gran respaldo, estar mejor posicionados que en cualquier otro momento y el temor a ser percibidos como extremistas los hizo ser tibios e incluso renunciar a defender los aspectos sociales que implicaría el nuevo Estado italiano:

---

<sup>49</sup> Los *Cuadernos desde la cárcel* aún no se habían publicado y sería el propio Togliatti que haría la primera edición poco tiempo después. Véase Alfonsina Santolalla, “El itinerario de la inmanencia en los *Cuadernos de la Cárcel* de Antonio Gramsci”, *Anacronismo e Irrupción*, vol. 11, núm. 21 (2021-2022), pp. 117-141.

<sup>50</sup> A. Santolalla, “El itinerario de la inmanencia...”, p. 119.

<sup>51</sup> “Las secciones comunistas en los distritos de las ciudades y pueblos deben convertirse en centros de vida popular, centros donde deben ir todos los compañeros, simpatizantes y sin partido, sabiendo que hay un partido y una organización que se interesa por sus problemas. Les brindará orientación, sabiendo que allí encontrarán a alguien que pueda orientarlos, asesorarlos y darles la oportunidad de divertirse, si es necesario” (la traducción es mía). Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 174.

## Una sociedad quebrantada

Mentre i comunista, nel nome onorevole dell'unitnazionale, rinviavano lo scontro politico, i loro oppositori agivano, decidevano, manovravano, come ci si poteva attendere, vincevano su tutta la linea. Il re, Badoglio, gli Alleati, la gerarchia ecclesiastica, i proprietari terriere meridionali, i capitalisti del Nord non si trattennero dal perseguire i loro obiettivi con tutti i mezzi a loro disposizione.<sup>52</sup>

El protagonista principal de los demócratas cristianos se llamó Alcide de Gasperi,<sup>53</sup> un cristiano devoto y el último secretario del Partido Popular, antecedente católico de este nuevo partido. El movimiento político cristiano fue secundario entre los años 1943 y 45. Gracias a De Gasperi y al Vaticano el movimiento mantuvo presencia en esos años, y con ayuda de este hombre fue consolidándose más. Construyó un movimiento de catolicismo moderado, que de acuerdo con él sería más exitoso que los extremos dentro del mismo partido. Siempre fue un fiero combatiente del comunismo, aunque hacia el final de la guerra el combate al fascismo se volvió primordial y por ello aceptó la unión de los católicos con los comunistas, aunque siempre le pareció que eran agua y aceite.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup>. “Mientras los comunistas, en el honorable nombre de la “unidad nacional”, evitaban el choque político, los opositores actuaban, decidían, maniobraban y [...] ganaban en todos los ámbitos. El rey, Badoglio, los aliados, la jerarquía eclesiástica, los propietarios de las tierras meridionales y los capitalistas del norte no se detenían en perseguir sus objetivos por todos los medios a su disposición” (la traducción es mía). Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 181.

<sup>53</sup> Alcide de Gasperi fue uno de los fundadores del Partido Popular Italiano (PPI) de orientación liberal y antifascista. Fue perseguido por los fascistas y condenado a prisión, pero fue liberado por intervención del vaticano, a donde fue a trabajar para mantenerse alejado de la política. Véase Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Alcide De Gasperi". *Encyclopedia Britannica*, 30 Mar. 2022, <https://www.britannica.com/biography/Alcide-de-Gasperi>. consultado el 15 de abril de 2022.

<sup>54</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, pp. 183-189.

Falta mencionar un actor importante en la ascensión del fascismo y después en la conformación del nuevo Estado italiano: el Vaticano. Su postura frente a la caída de Mussolini y de la invasión aliada tuvo que adaptarse para mantener sus posiciones. Una de las cosas más importantes que le importaba era mantener los llamados pactos lateranenses. En estos Mussolini había reconocido la independencia del Estado vaticano con todas sus prerrogativas, una victoria importante para la Iglesia católica después de décadas de haber estado enemistado con los diversos gobiernos italianos desde las guerras de unificación en el siglo XIX.<sup>55</sup>

El respaldo de la Iglesia católica ayudó fundamentalmente a que la democracia cristiana se volviera un partido de masas. Esto lo consiguió a través de los sacerdotes a los cuales se les pidió que hablaran a favor de los cristianos, además de haber recibido a los miembros del viejo partido Acción Católica en un número aproximado de 300,000.<sup>56</sup>

Otro apoyo importante fue el de grupos de propietarios de cultivadores del área meridional, que aprovechaban la mala relación entre los campesinos y el Estado para aglutinar el apoyo a los cristianos. Además del miedo a que el comunismo nacionalizara las tierras. Así es que con este apoyo se formó la Asociación Cristiana de Trabajadores Italianos (ACLI).<sup>57</sup>

La Democracia Cristiana no sólo logró reunir el apoyo popular, sino que buscó acercarse a los grandes capitalistas en todos los sectores. Un ejemplo de ello fue Giuseppe Volpi<sup>58</sup>, que tenía intereses en el sector

---

<sup>55</sup> Vicente Puchol Sancho, “Los estados pontificios desde la revolución francesa a los pactos de Letrán (1789-1922)”, *Miscelánea Comillas*, vol. 69, núm. 134 (2011), pp. 207-277, cita en pp. 225-226.

<sup>56</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 192.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> Giuseppe Volpi es más recordado por ser fundador del festival de cine de Venecia, pero fue un empresario del ramo eléctrico a principio del siglo XX. Participó como

agrícola, era dueño de terrenos en Venecia, además de estar relacionado con la industria y eléctrica, y financiero, pues había sido presidente de la compañía de seguros *Assicurazioni Generali*. Este hombre apoyó económicamente a la resistencia entre 1944 y 45 y tenía un contacto cercano con uno de los miembros de la Democracia Cristiana,<sup>59</sup> Pietro Mentasti.<sup>60</sup>

Hasta aquí tenemos un panorama general de algunos de los acontecimientos y de los sectores que participaron en el desenlace del final de la Segunda Guerra Mundial en Italia. Me parece pertinente aventurar algunos elementos que se muestran en la película *Ladri di biciclette* como una especie de personajes secundarios o como el mismo contexto de la cinta.

Políticamente no se representa ningún gran suceso, aunque se muestran algunas pinceladas de ello. Por ejemplo, hay una junta de lo que parece ser una célula comunista, explicando a ese mismo grupo la importancia del trabajo y de por qué no deben ni exigen que existan ayudas del gobierno.

---

miembro del gabinete de Mussolini en el ministerio de finanzas y al finalizar la guerra evitó ser encarcelado porque tuvo respaldo de algunos antifascistas a los que secretamente había dado apoyo económico. Véase Luis Fernando Romo, “Así era el fundador del Festival Venecia, Giuseppe Volpi di Misurata: multimillonario, aristócrata, masón y ministro de Mussolini”, *El mundo*, Madrid, 9 de septiembre de 2021, s.p., (secc. celebrities) Disponible en <https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2021/09/09/6138adbee4d4d85f3e8b45bf.htm>. Consultado el 20 de septiembre de 2022.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>60</sup> Senador de la primera legislatura de la república italiana por el Partido Demócrata Cristiano. Véase Senato della Repubblica. I Legislatura 1948-1953, “Piero Mentasti”, s.p. Disponible en: <https://www.senato.it/leg/01/BGT/Schede/Attsen/00009346.htm>. Consultado el 10 de octubre de 2022.

El otro es la aparición de la Iglesia y el mundo cristiano con un grupo de personas muy religiosas que proporcionan comida a gente muy pobre, pero que lo hacen de una manera muy condescendiente y hasta estricta.

Por un lado, el económico, el filme inicia en la periferia de Roma en la cual viven muchas personas sin trabajo y en condiciones difíciles para una urbe, como falta de agua corriente o incluso pavimento. Algo de esa pobreza que sufre el país ha llegado justo a sus márgenes. Por otro lado, vemos que en algunas zonas existen grupos organizados para delinquir, probablemente algunos obligados a ello por sus circunstancias; de alguna manera han sustituido a las instituciones para sobrevivir con sus propias reglas y lealtades.

Esto es sólo un adelanto de la relación entre el contexto histórico y las representaciones que se plasman en la obra de Vittorio de Sica, en particular en *Ladri di biciclette*, como se verá en el análisis de algunos fragmentos representativos que propongo en el capítulo 3. Por lo pronto, presentaré en el siguiente apartado un panorama de los conceptos centrales para dicho análisis.

## 1.2 CONCEPCIÓN MODERNA DEL TRABAJO Y PRECARIZACIÓN

En la actualidad, cuando se piensa en el término ‘trabajo’<sup>61</sup> y en su concepción, probablemente lo entendemos como esa actividad

---

<sup>61</sup> “Conjunto de facultades psicofísicas que el individuo pone en ejercicio cuando se dedica a la actividad productiva. Esfuerzo humano aplicado a la producción de riqueza. Actividad racional del ser humano encaminada a la producción de bienes materiales. Esfuerzo personal para la producción y comercialización de bienes o servicios, con un fin económico, que origina un pago en dinero o cualquier otra forma de retribución. Labor, deber, relación y responsabilidad que debe realizarse para el logro de un fin y por el cual

inexcusable que debemos realizar para satisfacer nuestras necesidades. Y es posible que también lo veamos como un aspecto inamovible a lo largo de la historia de la humanidad, aunque lo que significa ‘trabajar’ ha cambiado a lo largo de la historia, en especial con la llegada de la Revolución Industrial.

Usaré el término ‘trabajo’ y no ‘empleo’ porque éste último prácticamente pertenece a la modernidad. Para que exista el ‘empleo’ obligatoriamente debe haber un patrón y un salario.<sup>62</sup> Por ello su ámbito temporal me parece propio de la era inaugurada con la Revolución Industrial.

El trabajo era, antes del siglo XIX, mayormente una actividad personal que se consideraba propiedad del mismo individuo; y casi siempre dicha actividad se realizaba en el propio hogar o muy cerca de ahí. Roxana Albanesi lo dice así:

A lo largo de la historia, en períodos pre capitalistas, tomar y utilizar alguna fracción de la naturaleza, incluido el propio cuerpo humano, significó “apropiarse”. El trabajador [...] se comportaba como propietario de su fuerza de trabajo, de sus condiciones naturales de producción. Esta «propiedad» era entendida como la presunción y la naturalización de que el trabajo le pertenecía a quien lo realizaba en tanto estaba implícita en su propia existencia, que era casi una prolongación de su propio cuerpo.<sup>63</sup>

---

se percibe una remuneración.” véase José Luis Vizcarra Cifuentes, *Diccionario de economía*, Patria, México, 2007, s.v. ‘trabajo’.

<sup>62</sup> El empleo se entiende como la “ocupación y desempeño de un puesto de trabajo. Una relación de trabajo entre un patrón y un trabajador que a cambio de un salario realiza una labor por cuenta del patrón; si no hay salario no hay empleo” J.L. Vizcarra, *Diccionario...*, s.v. ‘empleo’.

<sup>63</sup> Roxana Albanesi, “Historia reciente del trabajo y los trabajadores. Apuntes sobre lo tradicional y lo nuevo, lo que cambia y permanece en el mundo del trabajo”, *Trabajo y Sociedad*, núm. 25 (2015), pp. 387-403, cita en p 389.

El artesano tenía su taller dentro de su propia casa o probablemente en un pequeño espacio adjunto a su vivienda. El campesino, que tal vez vivía en condiciones similares a las de la época feudal, dormía muy cerca del campo que araba, o bien en un establo o un cobertizo con toda su familia, al mismo tiempo que debía prácticamente producir, manufacturar o cosechar él mismo los productos que necesitaba para vivir. Obviamente también existieron labores que por su naturaleza estaban fuera y lejos del hogar, o que no eran productoras de nada en concreto, como los comerciantes o soldados, por ejemplo.

Después de la Revolución Industrial, la forma de ganarse la vida dejó de formar parte de la esfera privada e individual, por lo que el trabajo se convierte en una actividad pública, ya lejos de aquel que podía hacerse en la propia casa o en sus terrenos anexos:

Las relaciones en que se insertaron los hombres como resultado de la especialización del trabajo -y en particular, del intercambio- se fueron progresivamente modificando y complicando, hasta que la creación del dinero y, con él, la producción de mercancías y el intercambio, proporcionaron una base para procesos antes inimaginables, incluyendo la acumulación de capital y el predominio del mercado sobre la sociedad.<sup>64</sup>

El obrero desempeña ya una jornada lejos del hogar, en una fábrica o un centro minero o manufacturero y la fuerza de trabajo empeñada no resulta en la creación de un producto de consumo directo ni propio: por mencionar un ejemplo concreto, el campesino no cultiva las propias manzanas que él y su familia comerían, así como tampoco el obrero fabricará un producto que no le pertenece. Por el contrario, los bienes de consumo, aun los básicos como el alimento, ya no son producidos por el

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 390.

propio trabajador, sino que intercambia el papel moneda que ha recibido a cambio de su fuerza laboral.<sup>65</sup>

Como podemos ver, la idea de “trabajo” ha evolucionado continuamente en especial desde la Revolución Industrial. Conforme avanza el tiempo sus implicaciones económicas, sociales y políticas se vuelven más complejas. Se dejó de laborar sobre un producto de autoconsumo para convertir el tiempo y el esfuerzo en un salario con el cual poder obtener bienes necesarios para la vida.<sup>66</sup>

Aclarar este punto me pareció muy importante para poder definir y comprender la idea de los trabajos precarios o no precarios, pues es necesario entender que lo que hoy se conoce como ‘trabajo’ es, como dije, un concepto relativamente nuevo, incluso hasta poder decir que “[...] es un hecho histórico, ni natural ni universal, ligado al proceso de industrialización”.<sup>67</sup> En este sentido, para discutir el concepto de *precariedad* es necesario poner en juego lo que sería el polo opuesto a ésta, es decir lo que podría llamarse trabajo “normal”. Hernán Cuevas Valenzuela lo define propiamente como la modalidad de “trabajo asalariado formal de tiempo completo”,<sup>68</sup> es decir una manera de laborar que podemos tomar como el punto de partida para saber cuáles otras prácticas se podrían considerar, en comparación, precarias.

---

<sup>65</sup> Jaime Aja Valle, *La construcción social de la precariedad, 2007-2017*, tesis de doctorado, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 19-20.

<sup>66</sup> Omar Cabrales Salazar, “La precarización laboral y el desempleo como consecuencias del neoliberalismo y la globalización”, *Revistas y Retos*, núm. 16 (2011), pp. 43-57, cita en p. 48.

<sup>67</sup> J. Aja Valle, *La construcción social de la precariedad...*, p. 19.

<sup>68</sup> Hernán Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precarización y trabajo precario”, *Sindical.cl* (2014), pp. 1-11, cita en p. 2. Disponible en <http://sindical.cl/precariedad-precarizacion-y-trabajo-precario/> Consultado el 2 de octubre de 2022.

Los orígenes del trabajo asalariado<sup>69</sup> formal de tiempo completo (TAFTC) han sido parte de las luchas laborales de organizaciones obreras, inmersas en “procesos socioculturales de formación de clases sociales y sus organizaciones”, además de que fueron apareciendo “políticas socioeconómicas keynesianas de pleno empleo y de seguridad y protección social” y en “esquemas de negociación de los intereses del capital y el trabajo”.<sup>70</sup>

Podemos sugerir que de manera directa tanto el comunismo como las luchas obreras, y de manera indirecta las reacciones contra éste, influyeron para que el trabajo formal pudiera desarrollarse. El Estado de bienestar<sup>71</sup> de origen keynesiano y cierto capitalismo controlado, o bien el propio mercado, fueron las áreas en las que en ciertos momentos se pudo desarrollar dicho trabajo formal. Ésa era la respuesta que trataron de implementar para evitar que el comunismo se propagara en Europa y en Estados Unidos.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> El trabajo formal: es una relación laboral entre un individuo que presta su servicio a una empresa a través de un contrato dentro de las condiciones legales vigentes. Por otro lado, el trabajo informal es la otra relación laboral en la cual el individuo es contratado, pero fuera de las leyes o sin la supervisión de estas. Regularmente se encuentra sin derechos jubilatorios, de indemnización o de vacaciones. En esta definición debe incluirse al trabajo por cuenta propia. Véase Mauricio Fau, *Diccionario básico de sociología*, La Bisagra, Buenos Aires, 2011, pp. 117-120.

<sup>70</sup> Hernán Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precarización...”, pp. 2-3.

<sup>71</sup> El Estado de bienestar sucede “cuando un gobierno dedica cantidades importantes de su presupuesto para gastos sociales, lo que mejora el ingreso de la población de escasos recursos y le permite elevar su calidad de vida”. Véase Vizcarra, *Diccionario de economía*, s.v. ‘estado de bienestar’.

<sup>72</sup> Parte de la idea de John Maynard Keynes era limitar el total libre comercio y que los Estados fueran fuertes para poder influir en la economía en caso de necesidad, siempre que se mantuvieran las demás libertades. Las propuestas keynesianas fueron un mediador entre el comunismo y el extremo del capitalismo, no se eliminó la propiedad privada ni la libertad económica, pero trató de contener que el libre mercado explotara sectores sin

## Una sociedad quebrantada

Una de las expresiones que promovió la creación de trabajos formales fue el modelo de producción llamado fordismo. Dicho modelo comenzó a finales del siglo XIX y con él comenzó la era de la producción en cadena, así como la especialización de los obreros a cambio de condiciones estables y seguras de trabajo. M. Zuccarino explica que el nuevo modelo “implicó una nueva norma de producción la mecanización de las cadenas de montaje acompañada de nuevas normas de consumo masivo, acceso a bienes de consumo durables por parte de los asalariados y nuevas normas de vida de los trabajadores urbanos”.<sup>73</sup>

Como explica L. Marsi, el fordismo implicó un modelo de producción industrial, al mismo tiempo que una estrategia económica y social que buscaba afianzar la estabilidad para mantener rentables sus negocios. Además de necesitar grandes inversiones y leyes apropiadas para su desarrollo, la relación con los sindicatos debía ser óptima o, en todo caso, tener los mecanismos para la resolución de conflictos. La idea primordial era mantener la estabilidad para no detener la productividad ni las ganancias.<sup>74</sup>

El anterior panorama en torno a las nociones de ‘trabajo’ y ‘trabajo asalariado’ permite establecer un marco para discutir, a continuación, el concepto de ‘precariedad’ y sus ideas afines, pues es en el mundo laboral donde más claramente podemos observar los fenómenos de precarización en distintos momentos de la historia mundial, por lo menos desde la

---

control. Véase Fernando Álvarez-Uría, “Karl Polanyi y sus contemporáneos”, *Encrucijadas*, núm. 7 (2014), pp. 16-35, cita en p. 17.

<sup>73</sup> Maximiliano Zuccarino, “Modelos estadounidense-fordista y japonés-toyotista: ¿dos formas de organización productiva contrapuestas?”, *Historia Caribe*, vol. VII, núm. 21 (2012), pp. 197-215, cita en p. 201.

<sup>74</sup> Luca Marsi, “Precariedad laboral y pobreza: los límites de la ciudadanía en la sociedad neoliberal”, *HAOL*, núm. 24 (2011), pp. 139-152, cita en p. 142.

Revolución Industrial. De la intersección de ambas esferas, tanto la del panorama laboral moderno como la particular situación del trabajo en la Italia de la posguerra, se nutre uno de los aspectos más acuciantes del discurso social del filme *Ladri di biciclette*.

Para explicar los elementos que influyen en la precarización del trabajo se deben atender dos conceptos importantes: la ‘comodificación’ y la ‘decomodificación’. Estos fenómenos han sido elementos propios del capitalismo al menos desde el siglo XIX. La comodificación se entiende como la mercantilización de “objetos” que no eran originalmente mercancías y que se transforman para ponerlas en términos de intercambio. Por ejemplo, el trabajo humano se convierte en salario, la tierra en renta, o el mismo dinero en interés. La decomodificación ha sido el proceso contrario mediante el cual se pretende disminuir los efectos anteriores, por medio de las luchas obreras y poco después por lo que conocemos como Estado de bienestar.<sup>75</sup>

Dichos extremos han marcado los límites de un movimiento pendular de las tendencias laborales, comenzando en el siglo XIX con la mercantilización total de dichos objetos y una lucha permanente en el siglo XX. Ya en la actualidad, durante la etapa neoliberal, se comenzó otro proceso de recomodificación. El sistema capitalista ha promovido la existencia de mercados autorregulados que en teoría equilibraría la economía. Su función era precisamente que mediante la comodificación se podía establecer tal regulación. Sin embargo, este proceso tiene un ángulo negativo, pues monetiza el trabajo, la tierra y hasta el dinero para que éstos puedan ser puestos en venta o que formen parte de la especulación de manera que su valor dependa de las leyes de oferta y de demanda.

---

<sup>75</sup> Hernán Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precarización...”, pp. 7-8.

Conceptos que tienen un valor propio terminan convirtiéndose en “mercancías ficticias”<sup>76</sup> que pueden ponerse a disposición de los vaivenes de la economía, lo cual provoca que puedan ser controlados por intereses más allá de la propia comunidad o incluso del país.

En el caso de las condiciones económicas de la Italia de la posguerra, es posible que la comodificación no fuese consecuencia de un proceso económico “natural”, o derivado de la propia mercantilización de los objetos, sino que las terribles consecuencias económicas de la Segunda Guerra Mundial provocaron un efecto que dejaba en una situación muy similar a los trabajadores y, peor aún, a los desempleados.

El enorme excedente de mano de obra puso en paro a millones de italianos<sup>77</sup> y con ello la comodificación del trabajo fue aún más grave. El valor de la mano de obra disminuyó drásticamente por lo que la población italiana se vio obligada a aceptar trabajos con poca remuneración o temporarios, de dos o tres días. Como se verá en el tercer capítulo, esto es algo que va a influir en la presión que siente el protagonista para conservar su empleo, el primero que había logrado obtener después de estar dos años desempleado.

El concepto de ‘precarización’ se debe analizar con otro, complementario, que es el de ‘precariedad’. Según lo que explica Jaime Aja

---

<sup>76</sup> Hernán Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precariado y precarización. Un comentario crítico desde América Latina a *The Precariat. The New Dangerous Class*, de Guy Standing”, *Polis. Revista Latinoamericana*, vol. 14, núm.40 (2015), pp. 313-329, cita en p. 316.

<sup>77</sup> Se calcula que para 1946 había al menos dos millones de desempleados, divididos en más de un millón en la industria, 400 mil en el comercio y otros tantos en el sector agrícola y más de 100 mil en diversas áreas. Véase *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. Disponible en: [https://www.treccani.it/enciclopedia/disoccupazione\\_res-a299ef4a-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/disoccupazione_res-a299ef4a-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/). Consultado el 24 de septiembre de 2022.

Valle, 'precariedad' es el estado vulnerable, económica y socialmente, de los individuos o pequeños grupos sociales. Éstos tienen una gran falta de estabilidad aun en lo que a sus pertenencias se refiere, como la vivienda, la salud o incluso el trabajo si es que cuentan con alguno. Es una condición que mantiene en vilo al o a los individuos.<sup>78</sup> Veamos rápidamente el origen del concepto:

El término precario deriva del latín *precarius*, que se refiere a aquello que se obtiene por medio de la petición, las súplicas y el ruego. En el derecho romano, *precarium* era un tipo de contrato en que el beneficiario arrendaba un bien que podía ser reclamado de vuelta por el dueño en cualquier momento. Se trataba, por lo tanto, de un arriendo relativamente inseguro pues el arrendador estaba sometido en todo momento al riesgo del reclamo del bien por parte del propietario.<sup>79</sup>

Lo que explica Aja se complementa con lo dicho por Rocío Guadarrama “[...] la nueva centralidad del trabajo se caracteriza por su condición inestable e insegura, y a esto le llaman precariedad, la cual en casos extremos se desplaza hacia los márgenes de la arena social y asume la forma de exclusión laboral”.<sup>80</sup> Inestabilidad e inseguridad son las palabras claves, que sobre todo se refieren a la condición del ser humano frente al trabajo.

En este sentido, podemos empezar a delimitar el concepto de 'precariedad laboral'. Uno de los primeros estudiosos que usó este término fue Pierre Bourdieu, para referirse al paso que sufrieron los argelinos para moverse de la economía tradicional a la capitalista. En este proceso dejaron

---

<sup>78</sup> J. Aja Valle, *La construcción social...*, p. 48.

<sup>79</sup> H., Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precarización...”, p. 1.

<sup>80</sup> Rocío Guadarrama Olivera *et al.*, “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 74, núm. 2 (2012), pp. 214-243, cita en p. 214.

sus antiguas formas de trabajo por la economía industrial, para convertirse en proletarios. Al quedar desposeídos de sus propiedades y dejar su sistema económico tradicional se enfrentaron a los problemas de ser hombres sin pertenencias, trabajadores en búsqueda de un salario.<sup>81</sup>

Podemos tratar de sintetizar algunos de los conceptos que describen la precariedad laboral. Comencemos por la falta de certeza acerca de la duración de un empleo o de algún contrato, o acerca de si existen las condiciones a futuro para los trabajadores, o bien sobre la claridad con que algún contrato se pueda cancelar y bajo qué condiciones. Probablemente uno de los elementos que determinan que un trabajo sea formal y estable o, por el contrario, que pueda ser considerado como precario es la existencia del contrato de trabajo de duración indeterminada (CDI). Se trata de un documento que le daría seguridad al empleado en torno a la estabilidad de su trabajo.<sup>82</sup>

Por lo anterior, un empleo “impredecible y arriesgado”<sup>83</sup> estaría en el rango de lo precario, pues las circunstancias de trabajo se vuelven difíciles de controlar para el trabajador: su capacidad y habilidades no son suficientes para garantizar el trabajo, pues éste no depende de su esfuerzo sino de condiciones externas. Asimismo y derivado de esto, la precariedad también deriva de la vulnerabilidad del trabajador frente a su empleador cuando no existe un órgano o una institución que pueda proteger sus derechos laborales.<sup>84</sup>

Otras características de la precariedad laboral son, de acuerdo con Rocío Guadarrama,

---

<sup>81</sup> Pierre Bourdieu *apud* J. Aja Valle, *La construcción social de la precariedad...*, p. 48.

<sup>82</sup> L. Marsi, “Precariedad laboral y pobreza...”, pp. 139-140.

<sup>83</sup> J. Aja Valle, *La construcción social de la precariedad...*, p. 49.

<sup>84</sup> *Idem.*

- a) un salario bajo;
- b) falta de protección respecto a accidentes de trabajo o para la jubilación;
- c) carecer de organizaciones, como sindicatos, que velen por los intereses del trabajador;
- d) depender totalmente del patrón, ya que el trabajador se vuelve una pieza prescindible en la propia producción y es fácilmente reemplazable;
- e) por supuesto, el carácter temporal de los empleos;<sup>85</sup>
- f) la pérdida de la vivienda, ya sea por falta de pago o bien por ser emigrante.<sup>86</sup>

Guadarrama resume las anteriores condiciones de la siguiente manera:

Por esta razón, dirigimos nuestro interés hacia quienes han experimentado la degradación de sus condiciones de trabajo durante su vida laboral y viven bajo la amenaza del despido, los recién empleados que viven al día sin encontrar la manera de asegurar su protección y aquellos que se insertan de manera intermitente en el mercado de trabajo. A estas nuevas formas de experimentar el trabajo las llamamos precarias, e incluyen a los trabajos formales y los informales, los manuales y no manuales, los no calificados y los muy especializados.<sup>87</sup>

Justo en esta situación se va a encontrar el protagonista de la película en cuestión: el salario que le ofrecen es más bajo que antes, por lo que él mismo dice que no tiene ninguna institución que le ayude a mantener el empleo; si no cumple con tener la bicicleta perderá el trabajo, es

---

<sup>85</sup> “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional...”, p. 217.

<sup>86</sup> Este último aspecto ha sido denominado “precariedad de lugar”. Véase A. L. Kalleberg *apud* J. Aja Valle, *La construcción social de la precariedad...*, p. 49.

<sup>87</sup> R. Guadarrama, “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional...”, p. 215.

prescindible; y, por otro lado, no sólo perderá su bicicleta, sino las sábanas que tuvieron que empeñar al inicio de la película, ésas que formaban parte de la escasa dote de su amada esposa y una de las últimas cosas de “valor” en un país lleno de necesidades.

La definición y características de la precariedad que esboqué arriba, pues, permiten entonces discutir plenamente la noción de ‘precarización’ y, consecuentemente, el concepto de ‘precariado’.

La *precarización* es un proceso en el cual la o las personas sufren una serie de situaciones que las ponen en un entorno de vulnerabilidad frente a la sociedad y, sobre todo, respecto a su posición económico-laboral, si se compara con su momento anterior. En el ámbito profesional se refiere al paso de un campo laboral formal y de tiempo completo –como aquel modelo fordista que expliqué en la sección anterior–, a uno flexible, es decir en el que el trabajador no tiene certeza de encontrar trabajo fijo con condiciones más o menos previsibles.<sup>88</sup>

De manera consecuente, el *precariado* es, según Guy Standing, una nueva clase social. El término es una mezcla entre ‘precario’ y ‘proletariado’: “Este neologismo alude a un estrato o segmento social particular que ha aparecido en sociedades capitalistas de regímenes laborales crecientemente desregulados y de trabajo flexible”.<sup>89</sup>

Hay que decir que, aunque toda esta conceptualización se desarrolla para tratar de comprender los efectos sociales que sufrió el trabajo desde la aparición del neoliberalismo, la categoría de precariado también puede ser sostenida para describir una buena parte de lo que sucedía en la posguerra

---

<sup>88</sup> Guy Standing, *El precariado: una nueva clase social*, Pasado y Presente, Barcelona, 2011, *Apud*, J. Aja Valle, *La construcción social de la precariedad...*, p. 57.

<sup>89</sup> H. Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precariado y precarización, un comentario crítico...”, p. 317.

en Italia, pues estos factores los encontramos en esa época, aunque con un origen distinto.

El neoliberalismo es la reacción hacia los problemas que pudo haber desarrollado el Estado de bienestar; procura soltar las riendas de las leyes del mercado y vuelve a commodificar la mano de obra de los trabajadores, lo cual vuelve precaria su situación económica y social. Independientemente de la opinión que cada persona pueda tener de este modelo económico, el hecho es que las condiciones laborales comienzan a mermar y empezamos a ver todos esos efectos que se mencionaron más arriba: trabajo parcial, sin prestaciones, etcétera.<sup>90</sup>

En el marco de la posguerra, la mano de obra era abundante ya fuese por las migraciones hacia las ciudades o por el regreso de veteranos y prisioneros de guerra, además de que muchas fábricas y negocios habían sido destruidos o habían quebrado. Este excedente de mano de obra y falta de recursos para ocupar a los obreros provocó que el trabajo se commodificara y se volviera precario, realmente sin necesidad de un plan económico como el neoliberal. Los sindicatos no tenían una gran fuerza para luchar y menos por la actitud de los partidos políticos más cercanos a los trabajadores, socialista y comunista, que siguiendo los objetivos del partido preferían no crear demasiada presión al gobierno y repetir la historia de los años veinte. Estas circunstancias me parecen bastante cercanas a la época neoliberal y por ello es que los conceptos relacionados a la precariedad son útiles para entender la época de la posguerra en Italia y, sobre todo, la naturaleza de una obra como la de Vittorio de Sica.

---

<sup>90</sup> Luis Antonio, Cruz Soto, "Neoliberalismo y globalización económica. Algunos elementos de análisis para precisar los conceptos." *Contaduría y Administración*, núm. 205, (abril-junio, 2002), pp. 13-26, cita en p.19.

Si consideramos, entonces, los tres conceptos –*precariedad*, *precarización* y *precariado*–, podemos pensar que el aspecto más significativo para el presente trabajo es el de *precarización*, pues en el filme de Vittorio de Sica se evidencia ese paso que degrada las condiciones laborales antes de la guerra a las que el protagonista experimenta en carne propia en *Ladri di biciclette*, particularmente lo que se refiere a la devaluación de las condiciones de empleo. A este respecto, Hernán Cuevas menciona, siguiendo a Guy Standing, tres grupos de mecanismos que favorecen ese tipo de precarización.

En primer lugar, se encuentran los procesos de “flexibilización del mercado laboral”. En este grupo tenemos una variedad de elementos flexibles que le generan una gran estabilidad a los empresarios, pero que no llegan hasta el trabajador precario: la flexibilidad salarial, de número, flexibilidad en el proceso de manejo de la empresa que le permite al empresario proceder de la manera más adecuada, aunque solo para sus propios intereses.<sup>91</sup>

En el segundo grupo aparecen las condiciones que afectan la creación de empleos o bien, la conservación de los mismos. Por ejemplo, la falta de leyes y acciones de los gobiernos en turno para ayudar a crear mejores condiciones del trabajador. También hay que añadir la falta de un poder de presión de los sindicatos o la dificultad de ejercer el derecho de huelga, esto por no mencionar algún tipo de prestación o de planes de protección del trabajador.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> H. Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precariado y precarización, un comentario crítico...”, p. 318.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 319.

Finalmente, está el grupo que comprende las libertades de los capitales y de los mercados que buscan un entorno que sea propicio para ellos. Esto incluye que haya una oferta de mano de obra abundante, dispuesta a brindar su trabajo lo más barato posible. Incluso en nuestro tiempo, en el que la globalización todavía es un modelo dominante, las condiciones generales obligan a competir a pequeños en contra de grandes productores que pueden hacer lo mismo, o pueden hacerlo mejor, todo por un precio más bajo o con condiciones de competencia que sean más favorables, por ejemplo al imponerse desde otra parte del mundo.<sup>93</sup>

Ahora bien, respecto a las consecuencias que generan la precarización y la precariedad laboral sobre las personas, ellas pueden clasificarse en dos tipos. El primero se puede definir como una inseguridad objetiva, que es aquello que afecta directamente al trabajador; es su lado visible y tal vez medible. El segundo es una inseguridad subjetiva que se manifiesta en la respuesta del trabajador frente a lo realmente acontecido. Es el miedo que siente frente a las condiciones de su empleo que temen pueda desaparecer.<sup>94</sup>

Los efectos objetivos de la precariedad laboral producen una especie de mutua afectación, pues en la medida en la que la condición económica del trabajador empeora, éste se ve obligado a aceptar trabajos menos satisfactorios, personal y económicamente, y eso mengua aún más su situación. Por ejemplo, para remitir a una situación que se puede ver en *Ladri di biciclette*, el trabajador que sufre la presión de la precariedad se ve obligado a deshacerse de sus bienes para poder subsistir, promoviendo un ciclo emocional y mental que va en descenso con cada acción.

---

<sup>93</sup> *Id.*

<sup>94</sup> J. Aja Valle, *La construcción social de la precariedad...*, p. 48.

## Una sociedad quebrantada

En cuanto a las consecuencias subjetivas de la precariedad sobre las personas aparece el debilitamiento o la corrosión del carácter. En el análisis de lo escrito por Richard Sennett se presume que la precarización del trabajo trae consigo cambios propios de la personalidad del trabajador, circunstancia que puede afectar a la sociedad y no sólo al individuo:

Se corroen las bases de aquello que hay de permanente en las personas: el carácter. Para Sennett el carácter se refiere al conjunto de deseos, sentimientos, emociones y atributos personales más permanentes y a la vez íntimos, que valoramos especialmente y de los cuales tenemos como expectativa que sean también valorados socialmente.<sup>95</sup>

Aunque el análisis es de una época reciente, es útil para la explicación o la búsqueda de hilos conductores en común y comprender lo que podían sentir los desempleados de la posguerra en Italia. Su futuro era incierto, los trabajos menos que temporales y muy mal pagados.

Se plantea, en un contexto más reciente, que el cambio o cambios acelerados en el ámbito laboral, aunados a las nuevas tecnologías, han hecho que los trabajadores dejen de tener certezas respecto de su futuro, de su trabajo y que, por lo mismo, mantener su lealtad sea muy difícil. El trabajador bajo este tipo de presión pierde la posibilidad de que, mediante su trabajo, pueda tener un mecanismo, aunque pequeño, de ahorros; pierde la estabilidad que deriva de poder mantener un trabajo con condiciones laborales, económicas y profesionales previsibles y que en cierta medida él pueda controlar.<sup>96</sup>

También pierde la protección de instituciones como los sindicatos o las de salud, incluso si deben moverse de su residencia pierden las

---

<sup>95</sup> Richard Sennett, *La corrosión del carácter*, Anagrama, Barcelona, 2000. *Apud* H. Cuevas Valenzuela, "Precariedad, precarización...", p. 5.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 6.

instituciones sociales como la familia o la vecindad con sus antiguos conocidos y de ahí pueden sentir una crisis de identidad. El sentido de integración social que tiene el trabajo se ve mermado cuando dicha precariedad aparece, por lo cual se generan condiciones de exclusión social<sup>97</sup> Incluso puede ocurrir que esta línea de precariedad-exclusión lleve al desarrollo de nuevos núcleos sociales, es decir grupos fuera de la norma social, por ejemplo organizaciones delincuenciales.

Aun cuando entre los trabajadores que viven la precarización puedan dividirse entre los que aceptan sin reparo su condición o los que abiertamente luchan contra ello, la mayor parte de las veces comparten estas características:

- 1) Rabia y resentimiento debido a que sus aspiraciones se han visto frustradas.
- 2) Anomia, entendida como una forma de desesperanza aprendida debido a que no encuentran un trabajo significativo y satisfactorio.
- 3) Ansiedad debido a su permanente exposición a la inseguridad laboral, y
- 4) Alienación debido a que frecuentemente experimentan falta de motivación y carecen de respeto social.<sup>98</sup>

Como se puede observar, el proceso de precarización genera condiciones de incertidumbre para el trabajador. Puede sentir que su calidad y sus expectativas de vida se ven amenazados. En consecuencia, reacciona contra ello, ya sea con frustración o por medio de la evasión en actividades o grupos fuera de la legalidad la manera de enfrentar tal proceso depauperante.

---

<sup>97</sup> R. Guadarrama, "Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional...", p. 214.

<sup>98</sup> H. Cuevas Valenzuela, "Precariedad, precariado y precarización, un comentario crítico...", p. 322.

## Una sociedad quebrantada

Hasta aquí hemos planteado de manera panorámica los conceptos de ‘precariedad’, ‘precarización’ y ‘precariado’, así como los mecanismos por los cuales se integran a la vida laboral y los efectos que dejan, tanto en el trabajador como en la sociedad. A partir de este marco, entonces, analizaré algunas secuencias y escenas paradigmáticas de la cinta de Vittorio de Sica en las que considero que estos fenómenos económicos y sociales están presentes y que son, además, una especie de motor que impulsa el devenir de la historia.

Es evidente que la carga ideológica que se puede apreciar a lo largo de *Ladri di biciclette* no es parte exclusivamente de la poética de Vittorio de Sica, sino una propuesta estética común a los directores y artistas que crearon sus obras bajo el signo del neorrealismo, una corriente cultural que se modeló, como ninguna antes en la historia europea, a partir de las secuelas de la guerra. La visión estética del movimiento, así como su desarrollo material, fueron condicionados claramente por la situación de la posguerra italiana, tanto como la propia sociedad que retratan los filmes de esa época, como se verá en el siguiente capítulo de este trabajo.

Capítulo 2  
LA VIDA REAL EN LA PANTALLA:  
EL CINE NEORREALISTA COMO REFLEJO DE LA CRISIS

Cuando hablamos de neorrealismo siempre evocamos las renombradas películas italianas o a sus geniales directores. Tenemos en la mente un grupo de reconocidos creadores, guionistas, escenógrafos o incluso actores. Sin embargo, en su propia época no vivieron esa gloria que el paso del tiempo y su difusión y aceptación internacional le han dado.

En su propio momento las circunstancias en las que se crearon se alejaban de una vida de ensueño; más bien se acercaban a una realidad dura y muchas veces inmanejable, como la de los personajes de sus propias películas. La imagen que se representaba del país no hizo muy felices a los políticos y a muchos sectores de la población, ya que veían en este grupo de películas una forma de descrédito internacional. Sin embargo, como veremos más adelante, el prestigio de esta propuesta cinematográfica se obtuvo en el exterior y eso fue lo que permitió que siguieran produciendo cintas con la misma visión y que, con el tiempo, Italia recuperara su industria cinematográfica.

Me he encontrado con una pequeña dificultad para dar un marco temporal que explique el neorrealismo, pues existe cierta controversia planteada, en parte, por Pierre Sorlin sobre la manera como se puede determinar su temporalidad:

Definir el Neorrealismo a partir de las películas es una obra casi desesperada. Habría que reducirlo a unas cuatro películas si nos limitásemos a un criterio preciso, como el empleo de actores no profesionales, pero se ensancharía a la mitad de la producción italiana si se caracterizara por la atención a los problemas y a las dificultades del momento. [...] Milicent Marcus, cuyos criterios de elección son rigurosos, solo selecciona veintitrés producciones entre 1945 y 1954. Christopher Wastaff, menos exigente, llega hasta cuarenta tres.<sup>1</sup>

Por otro lado, Ángel Quintana reduce el espacio temporal del neorrealismo al periodo entre 1945 y 1949<sup>2</sup>, es decir el inmediatamente posterior a la guerra. Como explica Esmeralda Hernández, en este pequeño debate se nombran películas como *Ossessione (Obsesión)*, de Luchino Visconti, o *I bambini ci guardano (Los niños nos miran)*, de Vittorio de Sica,<sup>3</sup> como cintas que rompen con el cine anterior y parecen ser el prólogo del neorrealismo.<sup>4</sup>

No obstante, los críticos e investigadores<sup>5</sup> suelen coincidir en que el filme *Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta)*, de Roberto Rossellini,<sup>6</sup> se considera como la obra inaugural del neorrealismo italiano.<sup>7</sup> Si éste es el

---

<sup>1</sup> Pierre Sorlin, "La sociedad italiana ante el Neorrealismo", *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, vol. XI (1988), pp. 91-103, cita en p. 42.

<sup>2</sup> Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 73.

<sup>3</sup> *Ossessione*, dir. por Luchino Visconti, act. de Clara Calamai, Massimo Girotti y Juan de Landa, ICI, 1943. *I bambini ci guardano*, dir. por Vittorio de Sica, act. de Isa Pola, Adriano Rimoldi, Luciano De Ambrosis y Emilio Cigoli, Invicta Film / Scalera Film, 1944.

<sup>4</sup> Esmeralda Hernández Toledano, *El neorrealismo italiano como fuente histórica: "Roma, ciudad abierta" (1945), "Paisà" (1946) y "Alemania, año cero" (1948), de Roberto Rossellini*, tesis de maestría en Investigación de la Comunicación como Agente Histórico-Social, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014, p. 44.

<sup>5</sup> A. Quintana, E. Hernández, M. Ferro entre otros

<sup>6</sup> *Roma, città aperta*, dir. por Roberto Rossellini, act. de Aldo Fabrizi, Anna Magnani y Marcello Pagliero, Excelsa Films, 1945.

<sup>7</sup> E. Hernández Toledano, *El neorrealismo italiano...*, p. 45.

punto de partida, justamente las cintas mencionadas antes ya anuncian un cambio en el cine italiano, que además coincide con el final del proceso de liberación italiana en medio de la escasez generalizada.



Fig. 1. *Osessione* (0:15'22'')



Fig. 2. *I bambini ci guardano* (0:43'10'')

En estas películas podemos ver al menos dos contrastes importantes. Por el lado técnico, se mantiene la misma calidad de las cintas de la época fascista y, por el lado temático, se rompe con la idea de representar a las familias y a las mujeres como un modelo para la sociedad italiana. En la fig. 1 se ve a la protagonista reflejada en el espejo, recostada en la cama después de haber tenido un amorío mientras su esposo no estaba en casa. En la fig. 2 una mujer también está discutiendo con su amante en la casa de su familia mientras su hijo presencia esa discusión.

Las dos cintas coinciden en mostrar la ruptura con la mujer ideal, representada en el cine previo a la guerra, pero también muestran que tienen ciertas razones para no ser felices en su matrimonio. Además son las artífices del relato, no son pasivas, sino que sus decisiones hacen que la historia camine. No se pueden ver todavía los rasgos definitivos del

neorrealismo, pero vemos indicios de las inquietudes sociales de estos directores.

## 2.1 EL CINE DEL VIEJO RÉGIMEN

Para poder comprender la existencia del movimiento del cine neorrealista italiano, además de su contexto histórico, es muy pertinente comprender sus antecedentes en el ámbito fílmico para entender las razones de su desarrollo. No sólo las condiciones económicas y sociales pudieron ser el motor que impulsó a los creadores de la posguerra, pues en general el cine italiano ya venía reflexionando sobre los temas y los estilos propios del sistema fascista, por lo que esas semillas fructificarían en las condiciones de la posguerra. Para comprenderlo mejor, conviene hacer una panorámica sobre cómo era el cine de los años veinte y, sobre todo, de los treinta.

El cine italiano tuvo un arranque muy importante en la historia del cine mundial con el movimiento que se denomina *kolossalismo* en las primeras dos décadas del siglo XX. En ese momento se crean grandes producciones basadas en temas u obras clásicas a manera de cine epopéyico. La obra quizá más famosa sea *Cabiria*<sup>8</sup>, la cual incluso pudo haber influido en cineastas estadounidenses.<sup>9</sup>

Sin embargo, después de sus primeras grandes producciones de principios de siglo, la industria del cine se desdibuja desde el comienzo de la primera guerra mundial y queda relegada a un segundo plano sin

---

<sup>8</sup> *Cabiria*, dir. por Giovanni Pastrone, act. de Lidia Quaranta, Italia Almirante Manzini, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano, y Vitale De Stefano, Itala Film, 1914.

<sup>9</sup> Véase Miguel Ángel Molina Sánchez, *El cine como propaganda en la Italia fascista*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2020, p. 9.

protagonismo durante la década de los años veinte, debido a la débil economía italiana y al surgimiento del cine hollywoodense como una gran industria. Se considera que en esa década el cine italiano no era una industria que dejara beneficios.

Aún en los primeros años del régimen fascista no hubo muchos cambios, sino hasta los albores de la siguiente década. Fue entonces cuando Mussolini se interesó por hacer florecer esta industria, aunque de cierta manera artificial. Ante la falta de interés en el cine nacional a favor de las producciones estadounidenses, y con la ruina de varios cines, se estableció una política proteccionista financiada sobre todo por el gobierno, el cual obligaba a las salas exhibidoras ubicadas en las grandes ciudades que al menos exhibieran una película italiana por cada tres extranjeras.<sup>10</sup> En un principio esta determinación se hizo con el fin de darle un poco de impulso a esta industria, aunque con el paso del tiempo cada vez hubo menos cine extranjero y la inversión en el cine nacional aumentó de manera privada.<sup>11</sup>

Además de estas medidas se intentó traer a Italia a los antiguos directores reconocidos que estaban fuera del territorio. También se trató de desarrollar un panel de estrellas fácilmente reconocibles, para así atraer al público a las salas de cine. Casi de manera obligada, ya fuese por la disminución de producciones cinematográficas de otros países, o bien por la cuota, mencionada arriba, o por la censura<sup>12</sup>, el público italiano comenzó

---

<sup>10</sup> Esta cuota surgió para poder competir con la enorme cantidad de cine extranjero, especialmente de Hollywood. Además de la imposición de proyectar obligatoriamente mínimo una película italiana por cada tres extranjeras, se creó una tasa de importación sobre los filmes extranjeros. Véase M. A. Molina, *El cine como propaganda...*, p. 25.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>12</sup> Desde 1934 se ejercía una censura al cine promovido por el régimen fascista y apoyado en la opinión de la iglesia católica. El primero para controlar las expresiones políticas y el segundo para defender los intereses morales del catolicismo. Véase M. A. Molina, *El cine como propaganda...*, p. 16.

a ver más cine nacional y la industria cinematográfica italiana se convirtió en una de las más boyantes de Europa. Como explica Miguel Ángel Molina, “este autarquismo permitió el crecimiento de la producción cinematográfica autóctona. Cuatrocientos cincuenta millones de espectadores acudieron a las salas de cine italianas en 1942, año en el que se produjeron 120 películas”.<sup>13</sup>

Como un paso previo que fue dando impulso al cine italiano, en 1924 se crea L'Unione Cinematográfica Educativa (Unión Cinematográfica Educativa; LUCE por sus siglas en italiano), en la cual empezaron a interesarse los burócratas fascistas, quienes estuvieron deseosos de participar en este proyecto al descubrir el potencial que tenía esta herramienta como un medio de propagación de sus propias ideas: “imbuir en la sociedad italiana el militarismo y ardor bélico necesario para que Italia recobrara lo que durante siglos le había sido negado, y que debía tomar mediante la fuerza de las armas [...]”.<sup>14</sup>

En el seno de la LUCE se producía una especie de noticiarios que hablaban de aspectos superficiales y curiosidades y, cuando mucho, se difundía algo del folclor italiano; asimismo, los contenidos giraban en torno a cualquier cuestión estatal como inauguraciones, presentaciones de obras públicas o visitas oficiales. Lo que nunca faltaba eran apariciones de Mussolini en alguna actividad en la cual se mostraba como un líder ocupado en el bienestar de Italia. Lo que estas cápsulas mostraban en su conjunto era un país que resolvía sus problemas y que vivía en una normalidad y tranquilidad social.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

Para el año 1934 se creó la Direzione Generale per la Cinematografia (Dirección General para la Cinematografía), con la idea de que Italia se vuelva una gran potencia en términos cinematográficos. Su gran idea era crear un cine grandilocuente que recuperara y representara la gloriosa historia del imperio romano y de su actual gobierno.<sup>16</sup>

Otro paso que dio el gobierno italiano para el control del cine fue crear el Centro Sperimentale di Cinematografia (Centro Experimental de Cinematografía), que pretendía ser una escuela en la cual se perfeccionara la técnica al servicio del régimen. Además de eso, se pretendía difundir a través del cine las ideas del régimen fascista y así influir políticamente en el pueblo italiano. José Gregorio García Medina lo resume de esta manera:

Mussolini centró en dicha institución la supervisión educativa y estética de las masas, aparte de la difusión de los principios filosóficos y políticos del régimen. Con este fin se propuso la creación de los cineclubes universitarios fascistas, la empresa distribuidora ENIC (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche*) y el Festival de Venecia.<sup>17</sup>

El centro fue realmente importante para la producción de los materiales de difusión fascista y más aún lo fue para el desarrollo del cine como arte, pues de ahí salieron varios de los directores que después participarían en el neorrealismo, como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica o Luchino Visconti.<sup>18</sup> La escuela sirvió como caldo de cultivo para compartir y debatir las ideas que el propio fascismo había impuesto, así

---

<sup>16</sup> José Gregorio García Medina, *La figura de los niños en el cine neorrealista italiano*, tesis de licenciatura, Universidad de la Laguna, San Cristóbal, 2018, p. 17. Disponible en <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/11301>. Consultado el 22 de septiembre, 2022.

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> Véase David Caldevilla Rodríguez, “Neorrealismo italiano”, *Frame*, núm. 4, (2009), pp. 23-35, cita en p. 30.

como para criticar los absurdos temas del cine que se realizaba en esos momentos.

Al mismo tiempo, se crearon los famosos estudios de Cinecittà, que a propósito de un incendio que consumió a los estudios de Via Veio, el gobierno invirtió para que ahí se pudiera crear todo el cine necesario para salvar la fachada del régimen. Desde que los estudios se inauguraron, a mediados de 1937, y hasta 1943 se produjeron ahí por lo menos 279 películas.<sup>19</sup>

Un elemento más que se utilizó para impulsar el cine italiano fue aprovechar el prestigio de la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografico della Biennale di Venezia (Festival Internacional de Cine de Venecia). Mediante este festival, Mussolini trataría de situar las películas italianas en el plano internacional. Incluso creó un par de premios con su nombre, uno a la mejor película nacional y el otro a la mejor película internacional.<sup>20</sup> De esta manera se intentaba tener un prestigio internacional que se había perdido con la llegada del fascismo.

El régimen fascista encontró en el cine una herramienta para poder mostrar y difundir su ideología, al igual que una forma de poder controlar la sociedad mediante la censura y el control de dicho cine. Ya desde los años veinte habían surgido algunas cintas que trataban de expresar de manera más o menos epopéyica las virtudes del fascismo, así como su supuesta relación con ciertos momentos importantes de la historia italiana, por ejemplo la película *1860*<sup>21</sup>, dirigida por Alessandro Blasetti. En esta cinta

---

<sup>19</sup> Véase M. A. Molina, *El cine como propaganda...*, p. 26.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>21</sup> *1860*, dir. por Alessandro Blasetti, act. de Giuseppe Gulino, Aida Bellia, Gianfranco Giachetti y Mario Ferrari, CINES, 1934. Alessandro Blasetti se destaca entre los directores del periodo fascista, ya que fue uno de los primeros en usar actores no profesionales, anticipando lo que sería uno de los puntos clave del cine neorrealista.

se aborda parte del tema sobre las luchas para la unificación italiana, lo cual significaba una forma de apropiarse de la historia común de los italianos.<sup>22</sup>

Me parece pertinente mencionar algunos más de los temas que se plasmaban en el cine creado en el periodo fascista, ya que sirve para comparar los cambios con el cine de la posguerra. Uno de los tópicos principales era destacar un orden social conservador en el cual el varón era el centro de todo y se debía garantizar un respeto y sumisión a las jerarquías. Y era en los temas familiares donde sobre todo se debían reflejar estos valores, como lo que comenté arriba sobre los filmes *Ossessione* e *I bambini ci guardano*. Para la visión fascista, el papel de las mujeres era de un ser pasivo. Las esposas le debían total sumisión a sus maridos y eran las encargadas de mantener íntegro el honor de la familia y, sobre todo, del varón:

La mujer trabajadora era mal vista por la Italia fascista, y si acaso eran aceptables para la mujer trabajos como enfermera o maestra, pero raramente médicas o directoras de colegios. Sin embargo, la realidad era bien distinta de este modelo, ya que el porcentaje de mujeres trabajadoras sobre el total de trabajadores en 1936 en Italia, en los diversos sectores productivos estaba entorno al 40% del total, siendo incluso superior en el sector agrícola.<sup>23</sup>

Los temas sobre guerra fueron recurrentes, posiblemente con la intención de provocar en la sociedad un sentimiento de fervor nacionalista que derivara en un apoyo al gobierno para llevar adelante sus proyectos expansionistas. No es gratuito que se aludiera constantemente a la gloria pasada del imperio romano, o bien que se insistiera en escenas de soldados felices marchando en gran orden, o en maniobras militares victoriosas.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> M. A. Molina, *El cine como propaganda...*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 15.

Incluso en 1935, ya en plena expansión italiana, los temas bélicos empezaron a estar en auge, con la idea de una Italia colonialista, buscando la justificación y la identificación con la Roma imperial.<sup>25</sup>

El tema más destacado en el cine fascista probablemente sea el de los llamados “teléfonos blancos”. Eran películas ligeras y superficiales que tenían como propósito distraer a la sociedad de los problemas que iban surgiendo en el régimen. M. A. Molina lo describe así:

Finalmente, al cine se le asigna una misión de control y distracción social, mediante las llamadas películas de teléfonos blancos. Se trata de comedias ligeras, que retrataban a la pequeña burguesía italiana. Su pretensión era anestesiar a la sociedad distrayéndola de la cruda realidad. Este género se inició con *La canzone dell'amore* (1930) de Gennaro Righelli, son comedias ligeras con toques sentimentales, elementos de farsa, tramas bastante insulsas, equívocos amorosos, actores populares, cuya acción transcurría en oficinas, con teléfonos, secretarías y, debido a la censura, en ciudades extranjeras, para salvaguardar la buena fama de la familia italiana. Es un cine totalmente ajeno a la dura realidad cotidiana que se vivía.<sup>26</sup>

Así como el cine se volvió una herramienta para promover los valores del fascismo, de igual manera fue utilizado para evitar que otros valores llegasen al público mediante la censura y el corte de escenas que no le gustaban al gobierno. Era una consigna del fascismo evitar que en las películas se mostrara una Italia que no fuera la ideal. Como explica Caldevilla, “[...] no podían mostrar la delincuencia o la pobreza y tampoco estaba permitida la sátira; se trataba de dar la imagen de una nación intachable y perfecta”.<sup>27</sup> No es de extrañar, por tanto, que todas las cintas nacionales y extranjeras tenían que ser sometidas en primera instancia a la

---

<sup>25</sup> M. A. Molina, *El cine como propaganda...*, p. 20.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>27</sup> D. Caldevilla, “Neorrealismo italiano...”, p. 26.

entidad gubernamental encargada de revisar los contenidos y ejercer la censura, es decir la Dirección General de Cinematografía, creada en 1934. Incluso años atrás la Iglesia católica ya exigía que se ejerciera un control respecto al cine en general, pues se le acusaba “de ser perjudicial para la juventud, [y se] pidió que se hiciese moral, moralizante y educativo”.<sup>28</sup>

Dentro del periodo fascista, especialmente al inicio de la década de los años cuarenta hubo autores que, para evitar la censura y tampoco contrariar al gobierno de Mussolini, optaron por alejarse de los contenidos que pudiesen referir a circunstancias y en su lugar usar temáticas clásicas de literatura del siglo XIX.<sup>29</sup> A este género se le conoce como *caligrafismo*, por su idea de hacer buen cine, con una perfecta manufactura, y que de paso no se tenía que enfrentar a la censura del régimen, dado que sus temáticas clásicas lo alejaban de la tentación de criticar al gobierno y su sistema; era una forma de romper con el cine del régimen que al parecer entre muchos de los creadores ya era muy cansado sobrellevarlo.<sup>30</sup>

## 2.2 EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO NEORREALISTA

Como se planteó al inicio de este capítulo, a pesar de que el neorrealismo italiano fue una de las corrientes culturales más significativas del siglo pasado, es difícil de definir de manera unívoca, dado que cada película considerada neorrealista presenta características propias y muchas veces únicas. Así mismo reitero que comulgo con el planteamiento de A. Quintana que delimita temporalmente el neorrealismo de 1945 a 1949, y

---

<sup>28</sup> M. A. Molina, *El cine como propaganda...*, p. 16.

<sup>29</sup> J. G. García Medina, *La figura de los niños...*, p. 19.

<sup>30</sup> D. Caldevilla, “Neorrealismo italiano...”, p. 24.

toma como inaugural a *Roma città aperta* por ser poner por primera vez un serie de rasgos que identificarían este periodo cinematográfico.

En esta obra encontramos reunidos los elementos más característicos de este movimiento: la carencia de material filmico, las filmaciones al aire libre por falta de estudios y presupuesto, el montaje de sonido muy rudimentario por la falta de equipo adecuado. Por otro lado las temáticas dentro de la misma obra en la que destaca la representación de la ciudad lejos de la fama histórica, los niños como motores del relato, la mujer como protagonista, la representación de los distintos niveles de la violencia ejercida por los alemanes y su aliados italianos.<sup>31</sup>

Del momento inicial dice que en *Roma città aperta*:

[...] Rossellini buscaba la verdad y se propone desvelar la realidad que la historia oficial ha ocultado: el horror. El cineasta contempla el horror sin enfatizarlo, ni subrayar sus efectos, lo considera como un hecho ubicado en una realidad histórica perfectamente delimitada. El efecto final implica la pérdida de la inocencia del cine ante la crueldad del mundo real. [...] Las ficciones cinematográficas remitieron a las crueles historias del ayer que aún estaban vivas en la mente de numerosos cineastas o a las historias de un miserable presente que aparecía lleno de claudicaciones morales.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961* ... p. 75

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp.73-74.

## La vida real en la pantalla



Fig. 3. *Roma, città aperta* (1:37'11'')

La imagen de la figura 3 muestra parte de las características mencionadas arriba. En primer lugar el contraste que existe entre el plano del fondo con la basílica de San Pedro con el primer plano con los niños regresando tristes por la ejecución de un sacerdote que era una especie de protector de su barrio. Me parece que es una metáfora de lo distante que estaba ese mundo grandilocuente de la realidad de la mayoría de la sociedad. En cambio el primer plano no es otra cosa que un terrenal en el cual se ha convertido la ciudad gracias a la guerra a la que los llevó el fascismo.

Por el otro extremo de este periodo, en el cierre del ciclo propiamente neorrealista, el mismo A. Quintana menciona que el filme *La terra trema*<sup>33</sup>

[...] fue la culminación de la primera etapa de un interesante debate sobre las formas del realismo cinematográfico, un debate que no estaba cerrado y que continuó marcando el panorama cinematográfico de los años cincuenta, cuando una serie de cineastas decidieron ir más allá del neorrealismo. En la

---

<sup>33</sup> *La terra trema*, dir. por Luchino Visconti, actuaciones de Maria Micale, Sebastiano Valastro y Antonio Arcidiacono, Universal Film, 1948).

nueva década [1950] los términos de la discusión teórica sufrieron una ligera modificación: la preocupación fundamental no consistió en establecer un modelo de realismo, sino en preguntarse qué era la realidad.<sup>34</sup>

Como se puede observar, hacer un corte termina siendo subjetivo, ya que las líneas entre uno y otro periodo son tenues. En general es posible decir que fue más un movimiento marcado por las circunstancias más que una escuela; lo más evidente es que los directores neorrealistas muestran en sus obras ideas y propuestas que se fueron forjando desde quince años atrás, por lo menos, como respuesta a un cine evanescente, muy alejado de la realidad que el pueblo italiano vivía antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

Sobre el concepto propiamente dicho, se ha discutido bastante que el uso del prefijo neo-, ‘nuevo’, no debería incluirse en el término, debido a que en realidad no había existido un realismo previo y por ello la alusión a algo “nuevo” sería equívoca. Sin embargo, David Caldevilla considera que el vocablo, más que referirse a “nuevo cine”, se refiere a la representación de una “nueva realidad” en la que vivían los italianos después de la caída de la máscara del régimen anterior,<sup>35</sup> las carencias y hasta cierta vergüenza que ellos viven una vez descubierto el engaño y la banalidad del fascismo.<sup>36</sup>

Por otro lado, se puede rastrear la semilla del término a principios del siglo XX que buscaba oponerse al idealismo. Proponía que no se negara lo que sucedía en el mundo material, sino que se aceptara como forma de reparar el mundo. Sin embargo, no tiene gran relevancia y se diluye, y aparecerá veinte años después en una publicación. Pierre Sorlin explica que lo ubica en una revista italiana llamada *L'almanaco letterario* (*El almanaque*

---

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 112.

<sup>35</sup> D. Caldevilla, “Neorrealismo italiano...”, p. 26.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 2.

*literario*) en la que se incluye esta especie de caricatura sobre un intelectual italiano y, entre otras cosas, sus autores proponen que “en las partes del cuerpo tienen cada una su función, y le atribuyen un ojo neorrealista (*occhio neorrealista*)”.<sup>37</sup>

Otros lugares donde se puede rastrear el término son en el texto de Norberto Barolo sobre la cinta francesa *Le quai des brumes* (*El muelle de las brumas*), dirigida por Marcel Carné en 1938. Posteriormente, en 1943 Umberto Barbaro retomó el artículo de Barolo y usa el término ‘neorrealismo’ para referirse a esta nueva corriente cinematográfica que comenzaba a surgir después del fascismo.<sup>38</sup> En ese periodo de los años treinta comenzaba a haber un debate sobre el término entre los fascistas y los antifascistas. Los primeros pretendían que se refiriera al hombre nuevo creado por el régimen mientras que sus detractores hablaban del verdadero italiano oculto o disminuido por las fachadas y mentiras de Benito Mussolini.<sup>39</sup>

Si bien, como dije al inicio, el neorrealismo parece haber tenido siempre un lugar en la historia, en realidad el término propiamente no se utilizaba mucho en Italia salvo en las publicaciones que se dedicaban a estos temas. Incluso a los comunistas les parecía que era “un término sospechoso, puesto de moda por los periodistas extranjeros”.<sup>40</sup> Sin embargo, considero que David Caldevilla tiene razón en que este movimiento cambió la percepción del cine, de una mera forma de distracción a ser una herramienta

---

<sup>37</sup> P. Sorlin, “La sociedad italiana...”, p. 98.

<sup>38</sup> D. Caldevilla, “Neorrealismo italiano...”, pp. 24-25.

<sup>39</sup> P. Sorlin, “La sociedad italiana...”, p. 98.

<sup>40</sup> *Id.*

donde se podía verter la opinión crítica de lo que sucede en un momento o periodo de tiempo.<sup>41</sup>

En todo caso, más que partir de una definición general que intente englobar de manera uniforme lo que fue este movimiento, conviene sintetizar al menos de manera breve cuales son las características que definieron esa corriente cinematográfica.

Se debatía sobre qué tanto el neorrealismo debía capturar solamente la realidad misma en toda su crudeza. Sin embargo, otros autores señalaban que de esa manera la mano de un director quedaría prácticamente desdibujada incluso que las cintas podrían haber sido anónimas.<sup>42</sup> En mi opinión, justamente el director y sus colaboradores se vuelven ese filtro que sintetiza y condensa una enorme cantidad de elementos de la vida cotidiana y les dan sentido. Es posible que pudiéramos ser testigos de horas y horas de filmación sin que les encontremos un mínimo de sentido. Es aquí donde los autores son la piedra angular para volver un pedazo de realidad una obra de arte. Pierre Sorlin lo resume de esta manera:

El dilema [del neorrealismo] quedó solucionado cuando se dejó de confundir realismo con «encuentro con la realidad». El cine produce representaciones; es decir, imágenes elaboradas a partir de elementos que pertenecen al universo sensible, y que simulan las formas o caracteres de dichos elementos, pero que son necesariamente distintas de ello (si no, las representaciones serían nada menos que los objetos representados, y un objeto sólo puede asemejarse a sí mismo).<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Para Caldevilla el estilo surge de forma orgánica de la propia Italia, sin que haya recibido influencia del cine ruso de Eisenstein o Pudonkin “[...] apareció un estilo estrictamente nacional, intransferible e italiano. Así, en cada una de sus obras se respira esa “italianeidad”, tanto en el aspecto formal como en el temático. Véase en D. Caldevilla, “Neorrealismo italiano...”, p. 25.

<sup>42</sup> P. Sorlin, “La sociedad italiana...”, p. 91.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 92.

Si miramos el resultado en las películas propias del periodo se puede observar que el resultado es la mezcla de una obra intelectual con una enorme dosis de realidad. Los temas son los que afectan al ciudadano de a pie, los traumas que vive la sociedad menos favorecida y el país en general; los actores en su mayoría provenían de esa misma sociedad, por lo que prácticamente no necesitan actuar, sino reaccionar ante las circunstancias de la historia como lo habían hecho en su propia vida. El tratamiento, no obstante, es conducido por el director, él expone un tema y pide que los actores respondan a ello. En lugar de tener un documental él absorbe, procesa y sintetiza lo que quiere plantear en su obra para crear un discurso propio, a caballo entre la ficción y la realidad para moldear ese “encuentro” al que se refería Sorlin en la cita anterior.

Para adentrarnos en lo referente al estilo, lo primero que podemos decir es que se busca romper con el cine fascista tanto en la temática representada como en su manufactura. Ahora se le da más importancia a los temas tristes o trágicos, mostrando con mucha claridad el estado de hambre, de tristeza, de resistencia y hasta de las víctimas de la guerra. Y aunque Caldevilla menciona que no es algo único, una vez que se mezcló con la técnica desarrollaron un lenguaje propio. “[...] de ahí la inseparable dicotomía entre ambos [contenido-estilo] quienes en su visión ecléctica u holística, significan más en y a partir de su unión de lo que la simple adición de sus partes confortantes podía aportar”.<sup>44</sup>

Otra característica muy importante es que en el neorrealismo se prefiere “la expresión directa”, es decir que no hubiera una actuación o interpretación, sino que los actores trataran de expresarse como ellos eran

---

<sup>44</sup> D. Caldevilla, “Neorrealismo italiano...”, p. 26.

en la realidad, incluso captarlos en un momento cotidiano y natural.<sup>45</sup> Aunque la actuación de personas no profesionales pareciera imperfecta, esto es lo que confiere mayor autenticidad y, por tanto, mayor carga de realismo.

A este respecto se habló mucho de “la muerte del actor”, que significaba que los actores no tuviesen que actuar, sino que reprodujeran pasajes de su propia vida para dar luz a los personajes encarnados, es decir, que usen su propio carácter y no inventen nada.<sup>46</sup> La improvisación también es un elemento que acompaña a las cintas del neorrealismo. Se vuelve un recurso que le brinda autenticidad para evitar la rigidez de seguir a pie juntillas un diálogo previamente escrito. Pensemos en que si los actores no son profesionales, de esta manera se podía conseguir un poco más de fluidez.<sup>47</sup>

Este primer aspecto característico del neorrealismo por supuesto habla de una postura estética que alimenta el discurso cinematográfico. El verismo es una propuesta que le da sentido al universo de personajes e historias. Pero también la crítica ha señalado la relación entre esa estética con la falta de recursos en el cine italiano de la posguerra.

Se agregan dos nuevos personajes al repertorio cinematográfico: las mujeres y los niños. No es que no existieran antes, pero en esta ocasión su participación se vuelve primordial en el motor de la narración. Como ejemplo podemos recordar la actuación de Anna Magnani en *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*) que carga con gran parte de la historia, y los niños que son actores secundarios pero que están presentes durante la película e incluso crean el nudo que terminará con el asesinato de Pina, uno

---

<sup>45</sup> E. Hernández Toledano, *El neorrealismo italiano...*, p. 50.

<sup>46</sup> D. Caldevilla, “Neorrealismo italiano...”, p. 27.

<sup>47</sup> *Id.*

de los personajes centrales. Del mismo modo se puede ver en *Sciuscià (El limpia botas)*,<sup>48</sup> en la cual dos niños que no llegan aún a la adolescencia son los que sufren las consecuencias de las acciones de los adultos, tanto social como particularmente.

Por su parte, en *Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas)*, por su título en español,<sup>49</sup> Bruno, el hijo del Antonio, lleva la carga de coprotagonista. Salva al padre al menos en un par de ocasiones; juega un papel de adulto, que parece por momentos un juego para él pero que las más de las veces es como si desempeñara un trabajo, dando grandes consejos a su padre. En nada es más claro su papel como adulto como con la pérdida de su inocencia, hacia el final de la cinta, en el momento en el que comprende el dolor de su padre y el destino que se les avecina.

Una actitud ética y honesta, también es una columna vertebral en estas cintas. Caldevilla menciona que se pueden encontrar el valor que tiene cada hombre o la solidaridad que se manifiesta entre algunos de los personajes. Obviamente la influencia ecléctica entre los valores del partido comunista y de la cultura cristiana se entremezcla para dar un resultado más ético que religioso o ideologizado.<sup>50</sup>

En la cinta vemos parte de los personajes que luchan por el poder político: cristianos y comunistas. Pero se ven también desde abajo, no con sendos discursos ideológicos y multitudinarios, sino desde la propia perspectiva del día a día. Los comunistas en un pequeño grupo hablando de las necesidades de los trabajadores y los cristianos dando caridad a los

---

<sup>48</sup> *Sciuscià*, dir. por Vittorio de Sica, actuaciones de Franco Interlenghi, Rinaldo Smordoni y Bruno Orseni, Alfa Cinematográfica, 1946.

<sup>49</sup> *Ladri di Biciclette*, dir. por Vittorio de Sica, act. de Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola y Lianella Carell, Produzione Di Sica "PDS", 1948.

<sup>50</sup> D. Caldevilla, "Neorrealismo italiano...", p. 27.

pobres, pero en actitud de paternal superioridad. Finalmente son parte del paisaje de los italianos y de los personajes de la cinta.

Un elemento más es el sentido de protesta. El objetivo de estas películas era más denunciar que entretener. Parte de romper con el pasado es tener una voz política que mostrara las carencias de un país que se estaba recuperando, es cierto, pero que de pronto no parecía tomar un rumbo que ayudara a la mayor parte de la sociedad sino sólo a unos cuantos que habían superado la guerra más o menos sin pérdidas o los que durante la guerra se habían beneficiado.

Un elemento interesante es la exclusión de lo que podríamos denominar la Italia pintoresca, es decir de sus típicas escenografías de arquitectura antigua o renacentista. La periferia citadina es la nueva protagonista, no sólo porque se empieza a constatar el crecimiento de las urbes en sus partes suburbanas, sino también en la narrativa literaria y cinematográfica, pues las ciudades y su desarrollo urbano empiezan a ocupar un papel central en la estructuración de las historias humanas que reproducen estos directores.<sup>51</sup> Los personajes ya no son los grandes señores o los héroes antiguos, no. Ahora son un grupo de niños huérfanos, harapientos y hambrientos; son unos pescadores anónimos, o bien, cualquier obrero desempleado que mira cómo escapa a su suerte:

¿Estamos harapientos? Veamos nuestro desastre. ¿Se lo debemos a la mafia? ¿A la mojigatería hipócrita? ¿Al conformismo? ¿A la irresponsabilidad? ¿A la educación defectuosa? Paguemos todas nuestras deudas con un amor feroz a la honestidad, y el mundo participará, conmovido, en ese gran combate por la verdad. Esa confesión aclarará nuestras locas virtudes secretas, nuestra fe en la vida, nuestra fraternidad cristiana, de orden

---

<sup>51</sup> Véase Federico Colella, "Paisajes neorrealistas. Cultura y arquitectura habitacional multifamiliar en Italia y España en la posguerra. 1943-1963", *Contexto*, vol. X, núm. 12 (2016), pp. 77-86, cita en p. 37.

superior. Encontraremos finalmente la comprensión y la estima. Nada mejor que el cine para revelar los fundamentos de una nación<sup>52</sup>

Finalmente, los temas que se tratan en las cintas neorrealistas son básicamente la guerra, la posguerra y las carencias derivadas de esas circunstancias. El drama humano que se vive es a causa de la guerra y de los años del fascismo, por no hablar de otros tantos sucesos. De esta manera, el neorrealismo también rompe con la costumbre del régimen fascista, la cual impedía hacer películas que mostraran las carencias de los ciudadanos.

### 2.3 EL PESO DE LA HISTORIA EN EL NEORREALISMO

Para intentar comprender la razón por la cual se desarrolló un movimiento artístico como el neorrealismo, me parece necesario retomar algunas de las condiciones históricas en las que nació dicha corriente. Parte de la belleza de este tema es que los autores exponían temas imbuidos en su propio contexto, el día a día se metía en sus cintas. Como veremos, se conjuntan la reacción intelectual a las ideas del régimen, que se fue fraguando en medio del fascismo, así como las condiciones materiales de la industria del cine; pero, más importante aún, la inestabilidad política y económica que fueron el colofón de aquella segunda guerra mundial.

En cuanto a la situación política de Italia, la primera gran cuestión era saber qué hacer con el rey. La posición política de la monarquía estaba muy debilitada por su apoyo a Mussolini en el periodo que gobernó el dictador. Por otro lado, los aliados desembarcaron en Sicilia y comenzaron los

---

<sup>52</sup> Alberto Lattuada, *apud* J. G. García Medina, *La figura de los niños...*, p. 24.

primeros bombardeos aliados sobre Roma; Hitler, sin embargo, ya no enviaría refuerzos a los italianos. El rey y otros dirigentes fascistas comprendieron que muy probablemente la guerra estaba perdida, por lo que decidieron eliminar su apoyo al *duce* y buscaron acercarse a las fuerzas estadounidenses y británicas. Fue así, que el 25 de julio de 1943 el rey atrapó y encarceló a Benito Mussolini, en una de sus reuniones semanales, como un primer paso hacia el acuerdo con las potencias occidentales.<sup>53</sup> Sin embargo, el comportamiento del rey dejó decepcionados a los italianos que celebraron la caída de Mussolini.

Entre el arresto del *duce* y que se alcanzó la alianza con los anglófonos transcurrió un periodo llamado “los cuarenta y cinco días”. Éste se caracterizó por dos cosas principalmente: las manifestaciones de júbilo por el fin de Mussolini y la represión que sufrieron. Paul Ginsborg lo menciona de la siguiente manera:

«I quarantacinque giorni» ebbero inizio con una serie di grandiose manifestazioni popolari che festeggiavano la fine del regime. Gli stemmi fascisti furono divelti dai monumenti e le scritte cancellate dai muri degli edifici pubblici. Le sedi fasciste vennero prese d'assalto e date alle fiamme.[...] A queste manifestazioni rispose una repressione brutale. Il re e il maresciallo Badoglio erano determinati a mantenere una dittatura militare [...].Da una parte volevano la pace, anche perché sapevano che senza di essa sarebbe probabilmente scoppiato un movimento insurrezionale che avrebbe coinvolto sia le truppe combattenti che i civili. Dall'altra erano paralizzati dalla paura della Germania.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Véase Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turín, 1989, p. 31.

<sup>54</sup> “«Los cuarenta y cinco días» comenzaron con una serie de grandiosas manifestaciones populares que celebraron el fin del régimen. Los símbolos fascistas fueron arrancados de los monumentos y los escritos borrados de las paredes de los edificios públicos. El cuartel fascista fue asaltado e incendiado [...] Estas manifestaciones fueron respondidas con una brutal represión. El rey y el mariscal Badoglio estaban decididos a

El armisticio con los aliados se consiguió el 3 de septiembre, aunque en secreto aún. En él Italia se rendía sin condiciones y no se le permitió ser considerada dentro de los aliados. Mientras eso sucedía, y a pesar de que públicamente se había sostenido como leal a los alemanes, estos comenzaron a tomar posiciones en todo el territorio que aún no tenían los aliados. El nuevo primer ministro, Pietro Badoglio, y el rey demostraron tener poca habilidad para controlar su ejército y para iniciar algún proyecto político. Como resultado se retrasó y cambió de lugar un desembarco que los estadounidenses pretendían hacer muy cerca de Roma para liberarla rápidamente. Los aliados por tanto decidieron hacer público el acuerdo.<sup>55</sup>

Con este secreto revelado el rey y su primer ministro se volvieron un objetivo para los alemanes y, por tanto, tuvieron que huir al sur, fuera de la capital a Brindisi. Entre los errores que se mencionan, posiblemente el más importante fue la ambigua orden dirigida al ejército, pues ésta decía que debían dejar de atacar a los aliados y repeler alguna agresión de donde proviniese, pero no quedaba clara su posición contra los nazis.<sup>56</sup>

La liberación fue larga y duramente retrasada por los alemanes. Mientras tanto Italia quedó dividida entre el reinado instalado en el sur y una dictadura totalmente sostenida por los alemanes llamada República de Saló. Esta fue presidida por el mismo Benito Mussolini que poco tiempo después del anuncio del armisticio fue liberado y protegido por los alemanes en instalado cerca del lago Garda. Desde allí dominó una buena parte del

---

mantener una dictadura militar [...] Por un lado querían la paz, porque sabían que sin ella probablemente estallaría un movimiento de insurrección, involucrando tanto a las tropas combatientes como a los civiles. Por el otro, estaban paralizados por el miedo a Alemania (la traducción es mía). Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 32.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 36.

norte del territorio con muchos de los fascistas que lo habían seguido.<sup>57</sup> Este largo proceso dio oportunidad para que el camino del antifascismo, descrito en el primer capítulo, quedara bien pavimentado, en mucho por el fortalecimiento del partido comunista, gracias a su capacidad de organización y su participación en la construcción de la resistencia italiana.

¿Cómo se refleja ese contexto histórico general en el desarrollo del cine neorrealista? Para llevar la discusión al aspecto concreto de las condiciones económicas, me gustaría mencionar un ejemplo concreto, el del Nápoles de la posguerra. La situación económica del lugar reflejaba el agudo contraste entre casas lujosas cerca del golfo y una gran población que vivía en pequeñas habitaciones unifamiliares, llamadas *bassi*, en las que se llevaba a cabo la vida de sus moradores, incluso el trabajo:

Nei bassi lo spazio è così angusto che si nasce e si muore insieme, la tazza del water, con una tenda a fiori che la circonda, sta giusto a fianco del fornello con la pentola, e il pavimento è fatto di «basoli», le stesse pietre che lastricano le strade sconnesse. Nei bassi le donne fabbricano guanti e preparano stringhe fino a quando la mancanza di luce non ha distrutto loro la vista.<sup>58</sup>

Aquí se puede constatar que los empleos eran precarios o eran completamente informales, en los cuales se iba la vida de los obreros más necesitados. También era muy común que se ganaran la vida usando el mercado negro para vender o comprar lo necesario, características que corresponden a las de precariedad, expuestas en el capítulo anterior.

---

<sup>57</sup> Christopher Duggan, *Historia de Italia*, Akal, Madrid, 2017.p. 271.

<sup>58</sup> “En los *bassi* el espacio es tan estrecho que nacemos y morimos juntos, la taza del sanitario, rodeada por una cortina floreada, encaja a la perfección lado de la estufa con la olla, y el piso es de “lajas”, las mismas piedras que pavimentan los ásperos caminos. En el bajo las mujeres fabrican guantes y preparan hilos hasta que la falta de luz haya destruido su vista” (la traducción es mía). Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 121.

En 1943, con la ocupación nazi, los alemanes trataron de dominar la vida pública napolitana y lo que consiguieron fueron distintas revueltas, debido a la naturaleza de la poca cooperación y desconfianza a todas las autoridades desde al menos el siglo XIX. De la misma manera, la llegada de los aliados no significó precisamente la bonanza que esperaban. Los bombardeos alemanes que habían llevado a la guerra habían dejado a muchos sin casa, muchos vagabundos, niños huérfanos y a la población hambrienta en general. Las viejas prácticas de las ciudades no se acabaron, por ello hubo corrupción y acaparamiento en la forma de repartir la ayuda alimentaria a las personas, dejando a los hambrientos igual que si no hubieran llegado los aliados.<sup>59</sup>

Este estado de la ciudad de Nápoles es muy parecido a lo que vemos en diversas películas neorrealistas, tal vez más específicamente las que hablan de la guerra. Los mercados al aire libre, como los que se ven en diferentes momentos en *Ladri di biciclette*, son un lugar común de la vida comercial; los vagabundos y huérfanos que deambulan por las ciudades van en busca de una moneda o de la caridad de las clases privilegiadas, o bien organizándose en pequeñas bandas de ladrones que roban a otros pobres como ellos para lograr sobrevivir.

En la película de De Sica todavía vemos una ciudad debilitada por la guerra en la que se reproducen estos modelos sociales encarnados, por ejemplo, en la escena del encuentro con el ladrón y sus vecinos o en la del comedor de la iglesia. En la primera, el ladrón vive en una pequeña habitación que comparte no sólo con su madre, sino con toda la familia, ahí tenemos los *bassi*. En esta pequeña casa concentran toda su “riqueza”, incluso unos neumáticos de un auto que ni siquiera existe. Vemos al menos

---

<sup>59</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 122.

un par de niños que piden una moneda mientras tocan un acordeón. En la segunda escena vemos las filas enormes de esos desposeídos que, a cambio de una comida caliente, aceptan participar en las ceremonias católicas después de arreglarse el cabello o la barba para simular que se ven “presentables”.

Los anteriores aspectos están relacionados con las temáticas que vemos reflejadas en las películas neorrealistas, donde la estética y la ideología de este cine reflejan las duras condiciones de la vida italiana. Pero también, la situación derivada de la posguerra va a impactar el cine de ese momento de manera más esencial, como han destacado los investigadores que han estudiado los efectos que tiene la guerra en la producción cinematográfica de ese momento.

Con la deposición de Mussolini los alemanes tomaron el control territorial de gran parte de Italia y, con ello, la industria cinematográfica se vio debilitada con el saqueo de los alemanes cuando entran en las principales ciudades. Tal fue el caso en Roma, por ejemplo, donde los nazis requisaron hasta los últimos materiales que aún quedaban en Cinecittà para enviarlos en parte a Alemania y otra parte a Venecia, donde Mussolini pretendía revivir algo de cine con la *Mostra*, como ya dije anteriormente.

Sin embargo, algunos miembros de la industria cinematográfica italiana no estaban dispuestos a seguir al dictador. Como bien explica Barbara Corsi, estos ex funcionarios, que otrora habían estado de parte del Estado fascista, escondieron algunos aparatos de los estudios romanos con ayuda del CLN o por cuenta propia. Esto ayudó a que en menos de un año se contara con algunas herramientas para reiniciar las labores del cine. Una vez que Roma fue liberada se pudo regresar a rodar, aunque con pocos materiales. Recuperaron una cierta cantidad de película para filmar y

contaban con un buen grupo de técnicos que se habían profesionalizado en los años que la industria había sido protegida por los fascistas.<sup>60</sup>

La materialidad del cine es, sin duda, un aspecto que va a influir poderosamente en la estética neorrealista. En cuanto a la cantidad de cinta virgen, podemos usar como ejemplo la realización de *Roma, città aperta*, como explica A. Quintana:

Al no existir película virgen se utilizaron colas de negativo y muchas escenas se iluminaron con focos rudimentarios. No se pudo trabajar el sonido, ya que fue imposible alquilar aparatos de grabación y todo el material sonoro tuvo que sincronizarse en el proceso de montaje. *Roma, ciudad abierta* se filmó en decorados reales y sus protagonistas fueron dos actores que empezaron a emerger en el cine de los años cuarenta, Aldo Fabrizi y Ana Magnani.<sup>61</sup>

Los estudios estaban o destruidos o invadidos de refugiados; alguno quizás aún estaría en pie, pero en la periferia. Y ya ni hablar de laboratorios para revelar el material. Así que regresar a filmar era una misión llena de

---

<sup>60</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Le Lettere, Florencia, 2012, p. 37.

<sup>61</sup> Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997. p. 75

Anna Magnani (1908-1973) Actriz de teatro que incursionó en el cine desde la década de los 30 y después de *Roma città aperta* logra consolidar su carrera como actriz de cine en Italia y Estados Unidos. Véase "Anna Magnani", *Encyclopedia Britannica*, 3 Mar. 2022, s. v. 'Anna Magnani'. Disponible en <https://www.britannica.com/biography/Anna-Magnani>. Consultado 16 de agosto de 2022.

Aldo fabrizi (1906-1990) Actor, director y guionista. Actor de teatro y de variedades. Con una larga carrera en el cine proyectada también por *Roma città aperta*. Véase en *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani s. v. 'Fabrizi, Aldo'. <https://www.treccani.it/enciclopedia/aldo-fabrizi>. Consultado el 16 de agosto de 2022.

carestías, y regresar a la comodidad de los estudios prácticamente imposible.<sup>62</sup>

Por supuesto, el cine se vuelve un problema menor, frente a las condiciones de la ciudad y de los romanos. Sin comida, trabajo o dinero era muy difícil volver a comenzar. Federico Fellini, quién ya vivía del cine, pero aún no era el director consagrado que conocemos, cuenta lo siguiente:

En junio de 1944, los americanos habían ocupado Roma. Había escasez de todo – comida, energía-, y el mercado negro era el rey. No había trabajo en el negocio del cine. Cinecittà había sido bombardeada y la gente que había perdido su casa en los bombardeos vivía allí junto a otras personas desplazadas e italianos que habían sido prisioneros de guerra y se encontraban de regreso en el hogar. El sistema se había desmoronado, y había personas que no tenían lugar para vivir, o bastante comida. [...] No había trabajo en el cine, en el drama radiofónico y o siquiera en una revista.<sup>63</sup>

Él mismo cuenta un poco más adelante que pudo ganarse la vida ejerciendo un viejo oficio que era el de ser dibujante. Ofrecido sólo a quienes pudieran pagar, en este caso a los abundantes soldados estadounidenses que estaban en Roma.<sup>64</sup>

Cuenta también que en esta época Roberto Rossellini fue a su pequeño negocio a invitarlo a participar en el guion de *Roma, città aperta*. Fellini ya había participado en algunos otros filmes como guionista así que no era un desconocido en este momento. Además de participar en el guion, lo habían invitado para que también convenciera a Aldo Fabrizi de actuar como el sacerdote de esta cinta. Lo interesante de esta anécdota es que Rossellini financió en parte la obra gracias al apoyo de una desconocida

---

<sup>62</sup> Á. Quintana, *El cine italiano 1942-1961...*, p. 80.

<sup>63</sup> Charlotte Chandler, *Yo, Fellini*, Seix Barral, Barcelona, 1995, p. 71.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 72.

condesa, aunque ese apoyo no fue suficiente pues tuvo que vender parte de sus muebles para pagarle mejor a Fabrizi.

Ante las condiciones generales, pues, se puede ver cómo el nacimiento del neorrealismo está emparentado de manera intrínseca a la necesidad, la escasez y la falta de los insumos mínimos para el desarrollo de los proyectos. No es gratuito, por tanto, que la propia ciudad se convirtiera en el magno estudio cinematográfico:

La obra tenía un estilo documental, parte del cual era de una deliberada tosquedad. El estilo fue llamado neorrealismo. Se creó por necesidad, debido a la escasez de película y a la escasez de virtualmente todo en la Italia de aquella época. La electricidad subía y bajaba, eso cuando había electricidad. Era drama percibido como verdad, porque hechos como los que ocurrían en la película acababan de suceder ante nuestros propios ojos en las calles. [...]. El neorrealismo fue la manera natural de hacer cine en la Italia de 1945. No habría posibilidad de otra cosa. Con Cinecittà en ruinas, había que rodar en el escenario real, con luz natural, si uno era tan afortunado que disponía de película. Era una forma de arte inventada por necesidad. Un neorrealista era, en realidad, una persona práctica que quería trabajar.<sup>65</sup>

Además de luchar contra las condiciones físicas en que se encontraba la industria, la liberación de Italia trajo como consecuencia un competidor muy grande, el cine estadounidense. Las autoridades de ese país en Italia valoraban el potencial mercado de consumo que significaba este país en el ramo del cine. Existían dos autoridades que en ese momento podían ocuparse de regular esta industria: la Comisión Militar Aliada y el subsecretario del Estado italiano. Así que, como una reacción a la pasada autarquía fascista en este ámbito, los estadounidenses exigieron al gobierno italiano que se derogaran todas las leyes en ese sentido.<sup>66</sup> Para entender el

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>66</sup> B. Corsi, *Con qualche dollaro...*, p. 38.

tamaño de las desventajas derivadas de la imposición de Estados Unidos, basta recordar este dato: en 1946 se produjeron en total 65 películas en toda Italia, mientras que se comercializaron del exterior 850, de las cuales 600 eran estadounidenses.<sup>67</sup>

Ya para septiembre de 1945 las grandes productoras de Estados Unidos habían establecido filiales en Italia después de haber hecho una investigación para el caso. En toda Europa se analizaron las condiciones de producción, mercado, y hasta de número de salas de cine y técnicos. De esta manera, se llegó a la conclusión de que Italia tenía las mejores probabilidades para convertirse en el epicentro de producción cinematográfica.<sup>68</sup>

Los productores italianos que tenían aún posibilidades de seguir en el mercado sintieron que, si se implantaba un liberalismo total en el mercado del cine, la industria italiana desaparecería. Es por ello que buscaron al gobierno italiano para negociar algún modo de dar apoyo a la disminuida industria a cambio de no permitir ninguna postura cercana a la autarquía del pasado.<sup>69</sup>

Algo de eso encontraron en el Estado, ya que poco tiempo después se consiguió una cierta resistencia apoyada por el gobierno. Los estadounidenses entonces propusieron dejar esas ganancias que ya tenían para capitalizar a la cinematografía italiana a cambio de tener un libre mercado total:

Nel giugno del '46, valutando complessivamente le difficoltà finanziarie italiane, il Dipartimento di Stato accetta che i proventi delle case cinematografiche americane restino loccati su fondi speciali in Italia per

---

<sup>67</sup> A. Quintana, *El cine italiano...*, p. 83.

<sup>68</sup> B. Corsi, *Con qualche dollaro...*, p. 44.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 39.

evitare la dispersione della già scarsa valuta pregiata. Le compagnie americane si impegnano a limitare per un certo periodo l'importazione di film e a investire i propri fondi bloccati nell'utilizzazione di stabilimenti italiani, nella compartecipazione alla produzione nazionale e nella costruzione o nell' affitto di sale. In cambio lo Stato italiano rinuncia a imporre agli esercenti una quota di film nazionali.<sup>70</sup>

Los conflictos sobre este desacuerdo respecto al libre mercado vs. el proteccionismo duraron muchos meses más. A mediados de mayo del 47 se logró que la ley “degli 80 giorni” (“de los 80 días”) estableciera una cuota a los exhibidores para programar, durante 80 días al año, cintas del cine nacional. Si bien parecía ser un paso para mejorar la industria propia, se consideró que esta ley era una forma de control de la producción y un instrumento para la censura.<sup>71</sup>

Unos pocos meses más tarde, el nuevo subsecretario Giulio Andreotti suspendió la aplicación de dicha ley por la presión de los estadounidenses. Esto se sumó a la censura de cierta película que no le gusto al Estado y al sector democristiano, como explica A. Quintana:

Los profesionales que habían trabajado en el desarrollo del modelo neorrealista empezaron a observar con cierta preocupación la nueva política

---

<sup>70</sup> “En junio de 1946, al evaluar las dificultades financieras italianas en su conjunto, el Departamento de Estado acepta que las ganancias de las compañías cinematográficas estadounidenses permanezcan colocadas en fondos especiales en Italia para evitar la dispersión de las ya escasas divisas [el dólar]. Las empresas estadounidenses se comprometen a limitar la importación de películas durante un cierto período y a invertir sus fondos bloqueados en el uso de empresas italianas, en la participación en la producción nacional y en la construcción o alquiler de salas de cine. A cambio, el Estado italiano renuncia a imponer una cuota de películas nacionales a los exhibidores” (la traducción es mía). Véase B. Corsi, *Con qualche dollaro...*, pp. 44-45.

<sup>71</sup> 46 Giulio Andreotti fue uno de los subsecretarios del gobierno italiano de los cuales dependía el Ufficio Centrale per la Cinematografia, desde cuyo puesto trató de controlar todo el cine que no fuera bien visto por el Estado. Véase B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno...*, p. 46.

## La precarización en *Ladri di biciclette*

cinematográfica y temieron que la ansiada reconstrucción industrial democristiana fuera un duro golpe contra su modelo de cine. La situación se agravó cuando la película de Pietro Germi *Juventud perdida* (*Gioventù perduta*, 1947), donde se denunciaban los crímenes cometidos por los jóvenes burgueses en los años de la posguerra, fue censurada.<sup>72</sup>

Así que, nuevamente, los realizadores italianos protestarán y se hará un largo debate, expresado principalmente en la prensa, sobre la competencia tan desigual que obligaba a proteger el cine local:

Il nostro cinema è stato proemia to il secondo del mondo, e intanto il suo superbo slancio produttivo sta per essere ciecamente soffocato. A tale intollerabile operi di distruzione concorrono:

- una legge imperfetta e comunque già violata;
- l'invasione incontrollata di film stranieri, anche della • peggiore qualità;
- lo sgretolamento del circuito nazionale di sale cinematografiche, a tutto vantaggio dei monopoli stranieri;
- un credito bancario r>er la produzione italiana praticamente inesistente;
- un meccanismo di censura che si presta a pericolose deviazioni.

Paesi democratici ben più ricchi del nostro si difendono nel modo più energico contro pericoli del genere. L'Inghilterra impone addirittura una tassa del 75 per cento itti film stranieri, mentre l'Italia si avvia fatal mente a diventare un mercato coloniale.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> A. Quintana, *El cine italiano...* p. 84.

<sup>73</sup> “Nuestro cine fue el segundo que se proyectó en el mundo, y mientras tanto su soberbio ímpetu de producción está a punto de ser sofocado ciegamente. A tal intolerables obras de destrucción concurren:

- una ley imperfecta y en todo caso ya violada;
- la invasión descontrolada de películas extranjeras, incluso de la peor calidad;
- el desmoronamiento del circuito nacional de cines, en beneficio de los monopolios extranjeros;
- un crédito bancario para la producción italiana que es prácticamente inexistente;
- un mecanismo de censura que se presta a peligrosas desviaciones.

Países democráticos, mucho más ricos que el nuestro, se defienden con más vigor contra tales peligros. Inglaterra incluso aplica un impuesto del 75 por ciento sobre las películas extranjeras, sin embargo, Italia está fatalmente en el camino de convertirse en un mercado colonial” (la traducción es mía). Véase “Gli attori e registi italiani in lotta per il

Por otro lado, estaban los que veían pertinente apearse a las políticas del libre mercado y, en esa medida, mucha gente en el gobierno lo veía como algo ineludible para la reintegración del país al ámbito europeo.<sup>74</sup>

Pareciera que toda esta presión por eliminar esas viejas leyes autárquicas del fascismo, a cambio de un libre mercado, sólo era una manifestación de la cooptación del mercado y la destrucción de la industria cinematográfica italiana. No obstante, aun con las carencias económicas y materiales, así como la falta de materia prima o de estudios y laboratorios, se creó una gran oportunidad: hubo un caldo de cultivo propicio para la libertad creativa.

Sin prohibiciones ni autoridades que tuvieran el tiempo de encargarse de regular el cine, los autores pudieron salir a la calle a captar lo que quisieran. B. Corsi lo resume de la siguiente manera:

I fermenti di novità che pervadono il cinema italiano, trovano terreno fertile in quel momento di passaggio fra la caduta della legislazione fascista e le infinite possibilità di un futuro ancora tutto da costruire. In mancanza di un nuovo ordinamento, le iniziative produttive godono di ampia autonomia grazie a una quasi totale assenza di controllo.<sup>75</sup>

Aquellas ideas que prosperaron en el seno del régimen mussoliniano como reacción a un cine dirigido y trivial, además de ese entrenamiento que tuvieron en el pasado por el auge del cine fascista, desembocaron en un

---

cinema nazionale”, *L’unità*, domingo 22 de febrero de 1948, p. 3 (secc. política). Disponible en: <https://archivio.unita.news/issue/1948/02/22>

<sup>74</sup> B. Corsi, *Con qualche dollaro...*, pp. 46-47.

<sup>75</sup> “Los fermentos de novedad que se imbuían en el cine italiano encontraron terreno fértil en ese momento de transición entre la caída de la legislación fascista y las infinitas posibilidades de un futuro aún por construir. En ausencia de un nuevo orden, las iniciativas productivas gozaban de una amplia autonomía gracias a una ausencia casi total de control” (la traducción es mía). Véase B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno...*, p. 38.

momento en el que, otra vez como antes de la guerra, se podía crear todo con plena libertad. Para comprender mejor el vínculo entre libertad y carestía que dominó buena parte de la producción cinematográfica de la posguerra hay que recordar una anécdota de cómo Rossellini consiguió película virgen después de *Roma, città aperta*. Cuenta Fellini que cuando estaban terminando esta cinta, llegó un soldado estadounidense diciendo que era productor de cine. Le mostraron la cinta y tanto le gustó que les pidió una copia para llevarla y mostrarla en Estados Unidos. El soldado no era productor, pero tuvo éxito al venderla a Mayer-Burstyn, un distribuidor de películas extranjeras. Con el dinero de la venta ese soldado regresó a Roma con una “cierta provisión de celuloide fresco”.<sup>76</sup>

Como se puede ver, la conjunción de técnica, conceptos novedosos sobre el cine, carencias económicas y materiales de la misma industria, un país en ruinas y el quiebre del Estado totalitario mientras otro empezaba a organizarse, desembocó en un periodo en el que el cine logró aprovechar estas circunstancias para producir cintas de enorme calidad que se convirtieron en un referente mundial durante décadas.

Un cine tan auténtico con todas estas características tuvo, no obstante, un periodo de vida muy corto. No específicamente en el plano histórico-global, pues ha perdurado su importancia. Es más bien en el plano inmediato, pues las condiciones y la naturalidad no podían ser eternas. Aunado a ello, la lucha de los cineastas para proteger el cine nacional redundó en la aprobación de una ley a finales de 1949 llamada *Il prestito forzoso* (Ley del Préstamo Forzoso), con lo cual Giuglio Andreotti buscaría controlar a los cineastas internos y externos, pues se estableció que el cine extranjero dejara un depósito de dos millones y medio de liras que serían

---

<sup>76</sup> Ch. Chandler, *Yo Fellini...*, p. 80.

recuperadas diez años después, más la exención de un impuesto por importar sus películas si se producía un filme dentro de Italia. Con este fondo la subsecretaria de Andreotti se encargaría de financiar el cine italiano a través de dicho “préstamo”.<sup>77</sup>

Con esta ley la cinematografía regresa un poco a su situación previa a la guerra: controlada por el Estado. Esta vez no para el fascismo, sino para ocultar las carestías que la guerra dejó en el pueblo italiano. Se promovió y apoyó con más recursos las películas más simples o de directores menos conocidos. Por otro lado, el propio público, tal vez cansado de ver su miseria también a la hora del esparcimiento, prefirió el cine estadounidense que ofrecía un espacio de entretenimiento seguro, con tramas ligeras, cotidianas, que incluían actores y actrices guapos y populares, y esto garantizaba al público un momento de divertimento, lejos de su realidad.<sup>78</sup>

Así es que para los inicios de los años cincuenta las películas de corte neorrealista fueron un fracaso o bien eran censuradas por el Estado. Ejemplo de ello es la crítica nacionalista que Andreotti hizo a De Sica por la cinta *Umberto D*, pues le recrimina no favorecer la imagen italiana fuera del país. Aquí la “censura”, vino del público pues fue un fracaso comercial mostrando que este movimiento probablemente había llegado a su fin.<sup>79</sup>

La sociedad había cambiado. Y debido a la ley del *prestito forzoso* se pudo orientar el gasto a películas nacionales y reconstruir la industria del cine italiano, pero al gusto del nuevo gobierno. No sólo eso, esa misma ley dio libertad y mejores condiciones del mercado laboral a las productoras

---

<sup>77</sup> B Corsi, *Con qualche dollaro...*, p. 49.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>79</sup> Ignacio Viloria, “*Umberto D*, de Vittorio de Sica”, *Líneas sobre arte*, (2 de enero de 2015). consultado marzo 1, 2022. Disponible en: <https://lineassobrearte.com/2015/01/02/umberto-d-de-vittorio-de-sica-1952/>

estadounidenses que pudieron trasladar buena parte de sus grandes producciones a Italia y a Roma en particular, con el inicio, en la década de los años cincuenta, de los llamados *campioni d'incasso* (películas taquilleras),<sup>80</sup> los cuales fueron parte de la industria cinematográfica italiana desarrollada gracias a la breve etapa del neorrealismo, pues con el prestigio que lograron las cintas producidas con esa estética y con esas coordenadas ideológicas dieron prestigio y proyección internacional al cine italiano de la posguerra, y con ello también comenzó la recuperación económica del cine y de Italia misma.

---

<sup>80</sup> B Corsi, *Con qualche dollaro...*, p. 66.

### Capítulo 3

#### DESEMPLEO E INCERTIDUMBRE EN *LADRI DI BICICLETTA*

Hasta hace algunas décadas los estudios históricos habían privilegiado el uso de fuentes directas como el material casi exclusivo para la reflexión, construcción y proyección de la historia. Esto comenzó a cambiar a partir de los postulados propuestos por la historia de las mentalidades, cuya derivación a la historia cultural ha sido significativa.

Se ha propuesto que el cine, tanto si tiene la intención de representar un relato histórico o no, puede tener el mismo valor que un trabajo histórico formal y esto se debe a que coinciden en que ambos son una interpretación del pasado. Peter Burke menciona que “una película histórica es una interpretación de la historia, tanto si la hace un director profesional, como suele ser el caso, como si la realiza un historiador profesional [...]”.<sup>1</sup>

Esto nos recuerda que lo más importante es analizar y cuestionar cualquier fuente o material histórico, y no sólo asignar un valor de “verdad” a un trabajo que haya salido de la academia. Cualquier producto cultural creado en un momento determinado tiene el potencial de reflejar el estado cultural del momento, así como los valores o antivalores de la época. De igual manera, siempre se evalúa ese pasado con los ojos del presente en el que se produjo dicha obra.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 149.

<sup>2</sup> Mark Ferro, *El cine, una visión de la historia*, Akal, Madrid, 2008, p. 8.

Hay filmes como *Ladri di biciclette* que representan hechos contemporáneos al momento en el que se producen. En ellos se corre la tentación de creer que se está asistiendo como un testigo presencial a los acontecimientos narrados. Parece ser que estamos viendo la realidad pasar junto a nuestros ojos, y no nos damos cuenta de que hay un director y su equipo que están ahí del otro lado dirigiendo nuestra mirada sin que ellos sean notados. Además, aun si su intención es la de tratar de ser veraces, también les importa que su obra sea consumida por el público contemporáneo y eso les da incentivos para buscar un matiz que atraiga a esos espectadores.<sup>3</sup>

La solución a esa tentación no es otra que la dicha antes: valorar el horizonte cultural del realizador, sus filias y sus fobias, la producción completa de la cinta, así como sus medios materiales y humanos con los que cuenta. Tratar de equilibrar aquellos matices propios de sus tiempos y de su ideología.<sup>4</sup>

Por lo anterior, los comentarios que expongo en este capítulo parten de una valoración tanto del contenido del propio filme, como de su sentido final considerando las condiciones en las que se inserta ese producto cultural. A partir del breve panorama sobre la historia italiana, previa y contemporánea al periodo del que se ocupa este trabajo, para entender plenamente *Ladri di biciclette* no se puede perder de vista que la guerra no es la causa exclusiva del empobrecimiento del pueblo italiano, pero sí es el suceso que por su inmediatez acentúa ese empobrecimiento. Ya desde que inicia la cinta descubrimos que las condiciones sociales que se representan son bastante parecidas a al contexto real de los años de la posguerra.

---

<sup>3</sup> Peter Burke, *Visto y no visto...*, p. 148.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 144.

Una película como ésta se vuelve muy atractiva al representar un drama personal imbuido en un contexto social apenas editado. Una vez que separamos el hilo conductor de la cinta y lo comparamos con los acontecimientos políticos, la película también ha capturado un poco de lo que vive la sociedad de los estratos más bajos, así como las consecuencias de las decisiones a escala macro que tienen un impacto en las personas comunes.

Aun sin mencionarlo, el director representa a sus personajes principales y secundarios dentro de un proceso de precarización, que sufren frente a la indiferencia de los burócratas o de aquellos que se han beneficiado por la guerra y la especulación.<sup>5</sup> Desde mi punto de vista, esta precarización es el motivo y el motor de esta cinta y de algunas otras dentro del neorrealismo italiano.

Las condiciones derivadas del empobrecimiento de la sociedad italiana en la posguerra se manifiestan en diversos ámbitos sociales, tanto en lo local como en el país en su conjunto. Por ello, propongo estructurar la discusión en al menos dos niveles: el individual y el regional, porque me parece que al ir viendo la resonancia de los problemas en esferas cada vez más amplias de la sociedad es fácil entender cómo los fenómenos de precarización son extendidos y profundos, pero también cómo la afectación en una parte de la sociedad va proyectándose en otras esferas correlativas hasta la posibilidad de que la crisis sea realmente nacional.

El primer encuentro con el clima de precarización se ve en el devenir del protagonista a nivel personal, pues a través de él se ven los obstáculos que un italiano cualquiera enfrentaba en esa época; después, mediante la

---

<sup>5</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turín, 1989, p. 121.

representación de algunos aspectos que hablan de las condiciones de la economía regional en ese momento, en este caso la romana y, por último, se puede ver en la cinta la reproducción de ciertas cuestiones que reflejan la situación nacional, el relato como una metáfora de las circunstancias italianas de esa época.

Por supuesto, cabe decir que la guerra no afectó a todos de la misma manera. Hubo sectores que mantuvieron sus fortunas o que incluso se llegaron a acrecentarlas en el periodo de la guerra. La desigualdad entre la sociedad al final quizá no fue un producto sólo de la guerra, pero se puede observar que acentuó las carencias para los que ya las padecían. Veamos si todo ese contexto se puede percibir a través de sus imágenes y la narración que va construyendo.

### 3.1 ANTONIO RICCI: LA PRECARIZACIÓN DE OTRO ITALIANO

Como vimos en el primer capítulo, la precarización genera distintos efectos sobre la sociedad y sobre los individuos. Ya había mencionado que dichos efectos se pueden dividir en al menos dos grupos, los *medibles o cuantificables* y los *subjetivos*. Estos últimos son evidentes en el caso del protagonista, quien va sufriendo los estragos emocionales de las apremiantes condiciones para él y su familia y que plantean el principal hilo conductor de la historia del filme.

Puntualicemos un poco de cuáles efectos hablamos. Falta de motivación; el debilitamiento del carácter, miedo al futuro, personal y laboral; sensación de vulnerabilidad e inestabilidad; pérdida del sentido de

integración; desesperación, ansiedad y rabia; y finalmente falta de lealtad al trabajo y a la empresa.<sup>6</sup>

La historia personal del personaje de Antonio va marcando una evolución por diversas etapas. Al inicio de la película podemos ver su falta de motivación: está alejado del tumulto de desempleados que persiguen al encargado de la oficina de empleos de Val Melaina cuando éste arriba a la parada del autobús y se dirige al edificio. Incluso cuando el encargado menciona su nombre, él aún no se había integrado. Ese día tampoco parecía albergar ninguna esperanza de encontrar trabajo. El director empieza a mostrar de manera panorámica algunas características de la población trabajadora inserta en ese contexto de precariedad, dominante para el momento en el que comienza la película. Su primera reacción, a pesar de la buena noticia del trabajo, es caer frustrado y angustiado por la condición inminente para obtener el nuevo puesto: disponer de una bicicleta para poder realizar las labores que le encomendarán, que es pegar carteles por toda la ciudad. Afortunadamente la situación la resuelve más adelante gracias a su esposa como veremos más adelante.

Conviene en este momento recordar el significado del término ‘precariedad’ y su raíz, *precarius*. Como se vio en el primer capítulo, se refiere a aquel para quien el ruego o la súplica es el medio por el cual se obtiene algo, además de que también se refiere a un acuerdo sin garantías para el que recibe el beneficio.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Hernán Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precariado y precarización. Un comentario crítico desde América Latina a *The Precariat. The New Dangerous Class*, de Guy Standing”, *Polis. Revista Latinoamericana*, vol. 14, núm.40 (2015), pp. 313-329, cita en p. 322.

<sup>7</sup> Hernán Cuevas Valenzuela, “Precariedad, precarización y trabajo precario”, *Sindical.cl* (2014), pp. 1-11, cita en p. 1. Disponible en <http://sindical.cl/precariedad-precarizacion-y-trabajo-precario/>. Consultado el 2 de octubre de 2022.

La primera secuencia refleja esta concepción, en un primer momento muy básico: cuando Antonio ha obtenido su nuevo trabajo y se entera de que debe poseer una bicicleta para ser aceptado, intenta negociar para poder hacer el trabajo a pie de forma temporal, pero lo hace con una especie de súplica ya que no tiene dicho vehículo en ese instante.<sup>8</sup> Obviamente fracasa en su ruego, debido a la advertencia del burócrata pero, sobre todo, al darse cuenta de que hay muchos otros que le ganarían el trabajo en ese mismo instante, Así que sólo obtiene el trabajo con la consigna de llevar sí o sí la bicicleta.<sup>9</sup>

Con el nuevo trabajo de Antonio se ejemplifica un poco la situación laboral tan vulnerable que los italianos de clase baja debían sortear. Después de dos años de estar desempleado acepta el ofrecimiento sin dudar, a pesar de que él debe portar el principal medio de trabajo que es la bicicleta. Él debe contribuir con un elemento que probablemente en otra situación con menos urgencia nadie aceptaría. Cuando ocurre el robo de la bicicleta, el hecho implicará no sólo perder una propiedad, ya en sí mismo grave, sino consecuentemente perder el trabajo.

La precariedad se muestra aquí en la forma que se concibe la mano de obra: abundante y reemplazable. Es conveniente mencionar que además de la falta generalizada de trabajo, Italia vivía una crisis de alimentación. Entre los desempleados había quienes vivían al límite del hambre entre el alza de

---

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Ladri di biciclette*, dir. por Vittorio de Sica, act. de Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola y Lianella Carell, Produzione di Sica "PDS", 1948, 0:01'30"-0:03'55". En adelante todas las referencias que se hagan a este filme quedarán indicadas en el cuerpo del texto, entre paréntesis, mediante el título abreviado *-Ladri-* y la indicación del minutaje correspondiente.

precios y los pobres trabajos. El propio Antonio declara en un momento que había tenido que empeñar la bicicleta para tener que comer.<sup>10</sup>

Ya desde el inicio del filme se muestran las malas condiciones del vecindario y del desempleo que sufren los habitantes del mismo. Sin embargo, es en la secuencia en la casa de Antonio donde se evidenciará el proceso de precarización. Expuesta la condición para obtener un empleo que salve a la familia, María –la esposa del protagonista–, decide deshacerse de una de las pocas cosas de valor que tienen: las sábanas, incluso las que están tendidas en su propio lecho. Es una medida desesperada pero que tiene la promesa de poder recuperar la bicicleta para que Antonio obtenga un trabajo “muy bueno”, considerando las condiciones del país; incluso Antonio dice que se trata de “un buen trabajo, incluso es municipal” (*Ladri*, 0:04'14’’).

Se infiere que, con el colapso de la economía, obtener alguno de los pocos puestos del gobierno era una de las mejores garantías de que fuera seguro y constante. Ya se sabía que la bicicleta estaba empeñada desde hacía tiempo, para poder subsistir con lo que se obtuvo de ella. Desde ahí se puede ver el comienzo de la precarización, al menos de este hogar. La familia Ricci ahora ya se ha despojado de una pertenencia más; con esto se sacrifica uno de los escasos bienes que les quedaban con la esperanza de obtener un trabajo que protegiese el futuro de la familia.

Una secuencia más adelante, un día previo al comienzo de su nueva jornada, vemos a Antonio que sale del edificio de su trabajo con su uniforme y gorra en mano. Se muestra contento, ya que por su labor recibirá 6,000 liras a la quincena más algunas prestaciones. Por eso hicieron ese

---

<sup>10</sup> Véase Andrea Giansanti, *Settan'anni senza lavoro. la disoccupazione dal secondo dopoguerra al jobs act*, Lampi di Stampa, Italia, 2014, p. 18. El autor menciona que los precios eran mucho más altos y los salarios eran la mitad de lo que se ganaba en 1938.

sacrificio, para lograr un trabajo que les pueda dar estabilidad. Y nótese, en este punto, lo que implican estas cifras: liberar la bicicleta de la casa de empeño costó 6,100 liras, prácticamente lo mismo que estaría ganando el protagonista en una quincena. El préstamo que hacen por una bicicleta que ya se ve usada y con un sillín bastante deteriorado es equivalente a 15 días de un “muy buen trabajo”. Este último detalle permite suponer que los otros trabajos son aún peor pagados. Además, con una actitud optimista, Antonio sigue diciendo que se trata de un buen empleo, a pesar de que antes tenían mejores condiciones pues también daban los zapatos dentro del uniforme (*Ladri*, 0:09’55”). Como vemos, las condiciones laborales se expresan más desventajosas que tiempo atrás y, a pesar de todo, incluso este empleo precarizado es suficiente para alegrarles el día.

Después de mostrarse tan feliz y esperanzado, el carácter de Antonio comenzará a sufrir cambios a partir del robo de la bicicleta, mismos que se pueden observar durante el transcurso de la película. Primero se ve a un hombre inseguro y sumiso desde el inicio de la historia, incluso cuando acude a hacer la denuncia en la comisaría. Sin embargo, hacia el final, su actitud estará llena de arrojo y rabia por la desesperación que lo inunda.

Éstos son los efectos que causa la precarización en un hombre común. Su carácter se ve resquebrajado, primero con la apatía que deviene del clima general de desesperanza por las condiciones económicas y después termina por convertirse en algo ajeno a su propia personalidad, empujado por la necesidad de sobrevivir.

En el inicio de la búsqueda de su bicicleta a través de la ciudad acude a Piazza Vittorio Emanuele II con una actitud humilde y esperanzada. Van a este sitio porque en él hay un enorme comercio, entre otras cosas, de bicicletas usadas y refacciones de éstas (*Ladri*, 0:30’13”). Cabe añadir que

esta iniciativa no es propia, ya que su propio carácter lo limita, sino que es sugerida por un vecino que lo ayuda a buscar soluciones. La actitud de este personaje contrasta con la de Antonio, ya que su papel en esa pequeña sociedad va desde ser el líder de su cuadrilla de recolección de basura hasta la de ser director de una pequeñísima compañía informal de entretenimiento.

Una vez que llegan al primer mercadillo, Antonio pronto empieza a ser consciente de que busca una aguja en un pajar. La situación emocional del protagonista se ve agudizada por el uso de elementos del lenguaje cinematográfico: la música de fondo comienza a acelerarse creando una atmósfera más tensa junto con diversos planos que se mueven entre el *close up* y el *medium shot* captando las expresiones de incertidumbre de Antonio y su hijo Bruno. Y junto con esas tomas, que incrementan el dramatismo, se ven los distintos *travelling* que hace la cámara para exponer un mar de bicicletas y de refacciones demasiado vasto (*Ladri*, 0:34'10"-0:35'31"). No es difícil imaginar el resultado de esta secuencia: la pretensión de encontrar la bicicleta robada, quizá ya como producto de deshuesadero, se vuelve imposible y el carácter de Antonio cambia de humilde a desesperado cuando no consigue encontrar su bicicleta.

El fallido éxito por encontrar la bicicleta en la primera opción trasladará Antonio a Porta Portese, donde se encuentra otro de los muchos mercadillos informales. Un esfuerzo que parece vano hasta que encuentra a lo lejos al ladrón que dialoga con un anciano que parece ser vagabundo. Después que ha avistado al ladrón y ante la imposibilidad de atraparlo, decide seguir al anciano que estaba con éste. La actitud de Antonio se mueve entre ser amable y amenazar al viejo al pedirle información de aquel joven. Lo sigue hasta la iglesia donde asiste una gran cantidad de hombres,

mujeres y niños que visiblemente están en la pobreza extrema. En esta secuencia, Antonio continúa presionando al viejo, pero yendo y viniendo entre ser amable, incluso le ofrece algún tipo de recompensa, y amenazarlo con llevarlo a la comisaría (*Ladri*, 0:46'24''-0:54'21''). La desesperación del protagonista se vuelve más hacia el enojo, y ha dejado atrás al personaje humilde y tranquilo.

Lo que vemos a continuación es un recorrido por diversos puntos de Roma, en el que Antonio va tratando desesperadamente de encontrar, primero su bicicleta robada y luego al propio ladrón. Conforme pasa el tiempo y él va tras la pista de su instrumento de trabajo se va apoderando de él una desesperación cada vez más aguda.

Se da cuenta de que la policía en nada le puede ayudar y poco a poco las esperanzas se desvanecen conforme se desarrollan las acciones y el tiempo se le acaba, pues es domingo y pronto tendrá que presentarse a trabajar sin la bicicleta, condición *sine qua non* para poder trabajar. No es algo que un hombre como Antonio pueda asimilar resignadamente: desempleado y sin salidas inmediatas para sostener a su familia, parte de la clase trabajadora, sustentada en el trabajo digno y en valores familiares arraigados, católicos y civiles.

Antes de hablar sobre un segundo robo de otra bicicleta, conviene revisar dos escenas que me parecen clave para entender cómo la desesperación llega a tal punto que obnubila el juicio del protagonista y lo lleva a una acción tan contraria a su naturaleza.

En la secuencia en la que Antonio y su hijo entran a comer a una *trattoria*, como una manera de hacer una pausa en la frenética búsqueda de la bicicleta. El niño está abrumado por la situación y su padre quiere darle un respiro. Ahí, Antonio se percata de lo delicada que es su situación.

## Desempleo e incertidumbre

Ambos están sentados al lado de una familia acaudalada que comen alegremente aparentemente sin problemas. Al notar la desigualdad de ellos con la mesa continua cae en cuenta de lo que está a punto de suceder: perder una oportunidad de trabajar con un sueldo que con el esfuerzo propio y las aparentes prestaciones del Estado podría darles lo necesario para vivir con dignidad, según lo piensa Antonio. En el diálogo entre padre e hijo se ve esto:

ANT.: -Doce mil fijos más... dos mil de horas extra, más las asignaciones familiares [especie de prestaciones]... hacen ochocientas liras al día. Ochocientos por treinta, haz un poco de cuentas. ¿Qué más quieres? Mejor que esto. ¿Y uno debe renunciar [a ello]? Entiendes que se necesita encontrar la [bicicleta]. Porque si no, no se come. ¿Qué se puede hacer? (*Ladri*, 1:03'41''-1:04'21'').

A partir de este momento, Antonio empieza a hacer cosas que nunca antes había hecho, ni siquiera imaginado, lo cual denota su estado mental y de ánimo que se encuentran cada vez más deteriorados. Lo primero es que va a buscar a la misma vidente que su esposa había visitado al inicio de la película, a pesar de que él mismo había calificado a esas creencias de supersticiones y se había burlado de la credulidad de su mujer. Desesperanzado, no ve otra salida que acudir con la santona (así le llaman en la película a esta especie de adivina); y las palabras de ésta más que tranquilizarlo son un ultimátum: “o la encuentras de inmediato [la bicicleta] o nunca la encontrarás” (*Ladri*, 1:07'41'').

La desesperación se convierte en enojo y el enojo en violencia. Ese cambio progresivo de Antonio se ve, por ejemplo, cuando por azar se encuentra con el ladrón en la calle y se enfrasca ahora no en la búsqueda de la bicicleta, sino en la persecución del ladrón que finaliza en una casa de citas (*Ladri*, 1:07'41''). De ahí lo saca a empujones y bajo amenazas, y lo

conduce hacia donde vive, que es a la vuelta de la esquina. Antonio se vuelve un poco más violento y no le importa cuando los vecinos del ladrón los cercan y defienden a éste (*Ladri*, 1:14'12"). Es un momento en el que poco falta para que los golpes aparezcan, pero gracias a Bruno la policía aparece, terminando con las posibles agresiones. Un hombre muy inseguro y tranquilo se ha vuelto cada vez más impetuoso y violento conforme va sintiendo que su situación parece volverse más vulnerable sin que haya aparentemente remedio.

Antonio ha perdido toda esperanza. Ya no le queda más remedio que abandonar el lugar y tratar de olvidar el asunto. Camina tan pensativo y atribulado que no se da cuenta de que a Bruno casi lo atropellan en el camino a la parada del autobús. Está visiblemente molesto. Y ahora, por la rabia de haber perdido la batalla contra el ladrón, pasa a la envidia que le genera ver la felicidad que ruge desde un estadio que encuentran en su camino, donde se juega el partido de domingo, y de las tantas bicicletas estacionadas fuera de este lugar; mientras su hijo agotado se sienta en la acera.

Es justo ahí que se presenta una "oportunidad". De Sica emplea los recursos cinematográficos exactos para resaltar el conflicto interno del protagonista. las tomas empiezan por mostrar a Antonio desde un *american shot* hasta un *medium shot*, con lo cual se pone énfasis en la disyuntiva social y moral que se presenta ante el protagonista y, luego, con un pequeño movimiento ascendente que ubica la toma en contrapicada, el director destaca el conflicto interno que está sufriendo el protagonista. Para acentuar la tensión se añaden *inserts* un gran conjunto de bicicletas y luego de una que está sin vigilancia en una calle posterior (*Ladri*, 1:23'25").

Sin embargo, cuando la cámara capta a Antonio nos muestra que la contradicción le remueve las entrañas y por ello lo vemos muy nervioso, elevando los hombros, el vientre hundido. Esta toma lateral del personaje y el *travelling* que hace la cámara nos muestra la lucha interior. Finalmente su desesperación triunfa y ahora lo vemos alterado, tal vez pensando cómo procederá.

Hay que destacar aquí el conflicto moral que sufre el protagonista. y es que es uno de los ingredientes que construyen el discurso neorrealista como una oposición al cine del viejo régimen. D. Caldevilla dice que en las cintas neorrealistas, “la posición moral es el alma mater que mejor define este movimiento. Todas las cintas expresan una fulgurante necesidad de sinceridad, de descripción cruda de la realidad; Y siempre con un fin didáctico a nivel moral”.<sup>11</sup> Y es justo lo que se representa en esta secuencia: en otras circunstancias Antonio podría pertenecer a un grupo de delincuentes; sin embargo el espectador puede ver su historia y que tomar la decisión de robar fue terrible para él propio sujeto.

En este punto de la trayectoria, el carácter de Antonio se ha quebrado. Se ha vuelto el victimario de algún otro inocente como él: encontró una oportunidad de robar una bicicleta que estaba delante, sin vigilancia, como medida desesperada para mantener su trabajo. No obstante, el resultado fue fallido pues lo persiguen y atrapan (*Ladri*, 1:24'22"). Nuestro personaje principal se ha convertido en uno más de los ladrones de bicicletas que dan título a esta película.

Sin embargo, es gracias a su hijo que evita ser llevado a prisión. Fortuitamente Bruno no pudo obedecer la orden de su padre de regresar a

---

<sup>11</sup> David Caldevilla Rodríguez, “Neorrealismo italiano”, *Frame*, núm. 4, (2009), pp. 23-35, cita en p. 27.

casa y por ello permanece en la escena y ha visto todas las acciones. Cuando ve a su padre que es llevado entre varios hombres él los sigue. Pero, primero, mientras llora, busca y levanta el sombrero de su papá y lo sacude y trasmite una sensación de querer mantener la dignidad que su padre siempre ha tenido. Llega llorando junto a él y logra conmover al dueño de la bicicleta que desiste de llamar a la policía y denunciarlo (*Ladri*, 1:26'20'').

La cinta llega a su última parte, y en ella vemos una serie de tomas que muestran a Antonio y Bruno mientras caminan de regreso a su hogar, rodeados de mucha gente, pero evidentemente solos. En el momento en que el padre rompe a llorar, su hijo le toma la mano, como si tratara de consolarlo. Podemos suponer que el director trata de mostrar visualmente los pensamientos de este hombre y la plena conciencia de que, otra vez, se encuentra desamparado y esta vez tal vez sea peor. Posiblemente Bruno toma la mano de su padre al principio como un consuelo natural para alguien que llora. Sin embargo, un instante después, la mirada que capta la cámara parece ser la de un niño que acaba de comprender plenamente el estado del adulto y, por tanto, de su propia familia. El llanto de unos minutos antes era el de un niño que estaba asustado porque atrapan y golpean a su padre; pero estas últimas lágrimas son, también, las de la pérdida de la inocencia infantil (*Ladri*, 1:27'17'').

La precarización ha corrompido el carácter de un hombre recto en la lucha contra este proceso. Como se vio anteriormente, este concepto explica un proceso mediante el cual una persona entra en un estado de mayor vulnerabilidad económica y social y, por ende, también personal. Por supuesto el asunto esencial está circunscrito a cuestiones relativas a la esfera laboral, pero, mediante la propuesta de De Sica y la estética neorrealista, el drama que se vive en el conjunto de la sociedad italiana se

proyecta en un nivel micro, que atañe al individuo, y es ahí donde la problemática social se convierte en melodrama.

En el desarrollo de la historia, en el que las condiciones económicas se van deteriorando lentamente a la par que la situación personal del protagonista, se teje una de las características que se han destacado sobre el neorrealismo, que es la visión pesimista, casi nihilista, de la sociedad de la posguerra. Las cosas, que ya van mal para Antonio, siempre pueden empeorar. En cada uno de los episodios derivados del robo, las circunstancias operan en su contra. Y, al final, no hay salida, pues aunque no va a la cárcel, no hay realmente atisbos de esperanza.

¿Por qué Antonio toma la decisión de robar una bicicleta? Si bien su familia tiene graves problemas económicos, ha tenido ciertos medios y bienes materiales de otro tiempo que a él y a su familia les han permitido vivir sin caer ni en la mendicidad ni en la delincuencia. Las sábanas, ese último bien que todavía poseen y que empeñan para sacar del empeño la bicicleta, se trata de algo que podría parecer muy simple, pero sirven para apuntalar la nueva esperanza que había llegado con su nuevo trabajo. Perder la bicicleta por el robo priva a Antonio de esa última esperanza. Se aferra a ella durante toda la trama hasta el final que pierde la batalla contra los delincuentes. La desesperación le obliga a crearse una falsa esperanza, falsa porque es moralmente reprobable y falsa porque él es un hombre recto y no tiene la maldad necesaria para realizarlo. Por ello lo atrapan.

Finalmente vemos la resignación del protagonista y la conciencia de que es probable que pierda todo y tal vez su ruina económica se vuelva igual a la del ladrón. Al final, en un *group shot*, padre e hijo se van perdiendo poco a poco entre la multitud, se diluyen y van quedando poco a poco confundidos con el entorno, condenados a sufrir el olvido común de la

realidad urbana. Es la visión del director que nos está diciendo que incluso una historia tan dura, tan acuciante, es sólo una faceta mínima de la cotidianidad de los italianos en esos tiempos de la posguerra; es la historia de un hombre que se repite, irremediablemente, en la de muchos otros.

### 3.2 ROMA, TELÓN DE FONDO DEL PRECARIADO

He comentado algunas circunstancias en las cuales se puede observar el estado que las condiciones sociales y económicas de Italia son reflejadas a través del ojo de Vittorio de Sica. De ese plano individual, que está representando los efectos de la precarización en el protagonista, se puede proyectar el alcance del análisis en el otro nivel, en el que atañe una esfera más amplia, donde las condiciones de pobreza se extienden al ámbito urbano local.

Las películas del neorrealismo –y *Ladri di biciclette*, como parte de ellas no es la excepción– son una muestra de las condiciones en que vivían los italianos en los centros urbanos. La primera secuencia de la película es un ejemplo de la gran cantidad de hombres sin empleo. Algunos llevan así meses o incluso años y ése es el contexto donde inicia la historia de Antonio Ricci, como ya mencioné en el apartado anterior. Todos están dispuestos a trabajar en lo que sea, pero están también estancados por una burocracia que no puede hacer frente a las necesidades del pueblo italiano.

Me parece que en esta secuencia inicial se plantean de inmediato los vicios del aparato que lleva décadas organizando al país y que, como se mencionó en el primer capítulo, ni el fascismo ni la guerra habían podido erradicar. Por el contrario, esos vicios administrativos terminan por

perfeccionarse, ralentizando o impidiendo los procesos institucionales. Lo mismo sucede en la secuencia que se desarrolla en la estación de policía, más adelante en la película: se repite la apatía de los burócratas, que le dan poca importancia a un delito que probablemente sea tan cotidiano que para el reportero que visita este lugar no tiene la menor importancia.

En estos primeros años de la posguerra la cantidad de desempleados crecía constantemente debido al regreso de soldados veteranos, a ex prisioneros de guerra o a las migraciones que se daban hacia los centros urbanos y sobre todo del sur hacia el norte. A pesar de las condiciones económicas la presión laboral y social se pudo mantener controlada en buena medida. Esto fue en parte apoyado por los sindicatos y en parte gracias a los recursos enviados por lo Estados Unidos en especie, alimentos y combustible, y en los efectos del plan Marshall, que justo evitó que la inconformidad social creada por el desempleo explotara. Incluso permitió que las organizaciones industriales pudieran despedir masivamente a los italianos sin que hubiera una reacción grave.<sup>12</sup> Recordemos que la izquierda italiana representada por los comunistas había creado la estrategia de no tener actitudes radicales para no asustar a la sociedad y con ello no repetir las circunstancias que hicieron que el fascismo apareciera.

La abundante mano de obra permitió a muchas fábricas subsistir durante este periodo de crisis económica. Pero esa abundancia en nada mejoró a los trabajadores, pues alimentaban las necesidades de la industria, pero no las suyas. Ese exceso de manos permitió el deterioro de las condiciones laborales, pues eran fácilmente reemplazables. Si un trabajador se volvía una carga en cualquier sentido podría ser desechado y conseguir cinco más en un instante. Las fábricas grandes en particular se beneficiaron

---

<sup>12</sup> Christopher Duggan, *Historia de Italia*, Akal, Madrid, 2017, p. 283.

de esta situación y no tenían necesidad de innovar mientras pudieran mantener bajos sus costos en el pago de salarios.<sup>13</sup>

Por lo anterior es que la primera secuencia se vuelve tan interesante. Hay un grupo numeroso de desempleados rogando por trabajar. Éstos, por la desesperación o desesperanza aceptan lo que les ofrezcan, incluso aunque el trabajo no corresponda a la clasificación laboral por oficios o categorías, están dispuestos a hacer lo que sea posible. Y sobre todo cuando en la cinta el protagonista duda sobre si conseguirá o no la bicicleta, requisito para ser aceptado en su nuevo empleo, al menos otros cuatro asistentes rápidamente afirman que ellos quieren ese trabajo y que tienen la bicicleta disponible (*Ladri*, 0:03'15'').

En esta escena podemos ver reflejado el concepto de “precariado” del que hablamos en el capítulo 1, es decir la conjunción de los proletarios con sus circunstancias precarias. La economía está detenida y el gobierno se ve incapaz de crear todos esos empleos o incluso de acomodar desempleados en las vacantes existentes. Por ello, vemos que este considerable grupo de hombres en edad productiva aparece como un ejército de trabajadores que están dispuestos a aceptar cualquier labor para poder subsistir. La alta oferta de mano de obra los condena a seguir en las condiciones vulnerables del desempleo.

La realidad italiana en la posguerra se imponía: de alrededor de 40 millones de italianos censados, más de 9 millones estaban desempleados, es decir una cuarta parte de la población. Andrea Giansanti menciona que incluso unos 3 millones de esos desempleados tenían grandes dificultades para obtener el alimento necesario.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>14</sup> A. Giansanti, *Settant'anni senza lavoro: La disoccupazione dal secondo dopoguerra*, Lampi di stampa, Italia, 2014, p. 17.

Para dimensionar las condiciones, cabe mencionar una encuesta que el gobierno italiano recabó entre 1944 y 1945 (con gran dificultad por obvias razones). En ella se compara con los datos de 1938, época anterior a la guerra dónde se podían hacer las comparaciones pertinentes. Se descubre que el sector agrario sólo tenía el 60% de la capacidad productiva previa; se perdieron 70 mil de hectáreas de cultivos, entre ellos de vid, oliva y árboles frutales entre otros. Además, estaban escasos o ausentes los insumos y maquinarias en gran parte del campo. La industria sólo tenía un tercio de su tamaño anterior, la infraestructura de los puertos estaba en un nivel del 10% y la producción del acero estaba prácticamente desaparecida.<sup>15</sup>

En la cinta de Vittorio de Sica se muestra una Roma muy deteriorada, incluso después de cuatro años de haberse liberado de los nazis y a dos del cambio de la monarquía a la República. Ese deterioro se acentúa con las grandes desigualdades entre los propios romanos. En algunas escenas en las que se desarrolla el relato se transluce una especie de denuncia o exhibición de esas desigualdades, dejando en evidencia que la guerra dejó también algunos “ganadores”. Por la misma razón no podría decirse que el relato de esta película sea una fotografía de la totalidad de la población, porque sólo es la visión de un realizador. Sin embargo, parece coincidir con las narrativas de otros autores.

En varias escenas es posible ver el planteamiento de las condiciones que formarían parte de la precariedad laboral, es decir esa situación en la que el trabajo es inseguro, informal, de medio tiempo, sin protección ni prestaciones y que depende de un contrato, ya sea desventajoso para el trabajador, o incluso inexistente.<sup>16</sup> En los desempleados que vemos

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>16</sup> Jaime Aja Valle, *La construcción social de la precariedad, 2007-2017*, tesis de doctorado, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2004, p. 48.

desesperados al inicio; en los mercadillos donde se venden artículos usados; en los vendedores ambulantes que discuten por un pequeño espacio en el cual comerciar; en los puestos en los que ofrecen objetos seguramente robados, que hacen pasar por legítimos; en la hermana del ladrón que llega de la calle con cajas de algo que parecen fósforos.

Gran parte de la cinta transcurre en medio de la ciudad que está llena de actividad. Por un lado, parece que la guerra es parte de un lejano pasado, ya que vemos el ir y venir de personas, autos y muchas bicicletas; por otro lado, hay otros escenarios en los que la economía se trata de abrir paso en las condiciones paupérrimas, pues los efectos bélicos aún son parte de su vida.

Me gustaría ahondar en las secuencias donde se desarrollan algunos momentos de la búsqueda de la bicicleta robada, pues son escenarios significativos: la que se desarrolla en la Piazza Vittorio Emanuele II<sup>17</sup> y en la Porta Portese<sup>18</sup>, un par de mercadillos de la ciudad, que retratan otra cara más de la precariedad laboral.

El primer mercadillo se encuentra junto a un parque público del cual toma su nombre, Piazza Vittorio. Ahí vemos la mezcla del comercio formal

---

<sup>17</sup> Se le conoce comúnmente como “Piazza Vittorio”, construida después de la unificación italiana y toma el nombre del primer rey de Italia. Rodeada en el siglo XIX por edificios grandes habitaciones y por el mercadillo del mismo nombre. Véase en *Roma Segreta*, s.v. “Piazza Vittorio Emanuele II”, 2 de febrero de 2003 <https://www.romasegreta.it/esquilino/piazza-vittorio-emanuele-ii.html>, consultado el 2 de septiembre de 2022.

<sup>18</sup> Fue construida en el siglo XVII para remplazar la antigua “Porta Portuensis” cuyo nombre explica que su función era la de llevar hacia el puerto de Trajano. Puesta a una distancia de 100 metros de la antigua, por ello ese espacio dio origen al mercadillo del mismo nombre, en especial hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Véase en *Roma Segreta*, s.v. “Porta Portese”, 16 de febrero de 2003, <https://www.romasegreta.it/trastevere/porta-portese.html>, Consultado el 2 de septiembre de 2022.

e informal, algunos tienen locales fijos y algunos son ambulantes. Además de esa condición de comercio medio itinerante, es en la mercancía que se ofrece en esos lugares donde se percibe la precariedad del trabajo en la ciudad, pues la mayor parte son productos de segunda mano. Hay, además, una sobre oferta de estos bienes y se nota en la gran concentración de vendedores luchando por sobrevivir. Mientras Antonio llega a buscar ahí, se puede ver una escena de fondo en la cual dos comerciantes están a punto de pelear, pues son competidores de la misma y humilde mercancía (*Ladri*, 0:34'04'').

En estas secuencias se sugiere que el robo es parte fundamental del día a día en estos mercados. En el primero, por ejemplo, al encontrar un cuadro de bicicleta que está siendo pintado se entabla una discusión entre los vendedores contra Antonio y sus amigos. Todo parece indicar que hay algo ilegal en ese puesto.



Fig. 1. *Ladri*, 0:36'08''



Fig. 2. *Ladri*, 0:36:57

El vendedor se muestra muy seguro frente al protagonista, pero cuando éste llama al policía la expresión de aquél se muestra insegura y nerviosa (fig. 1) Después de la revisión del policía y que se determina que no es la bicicleta de Antonio, el vendedor puede respirar tranquilo. En un

tono ciertamente irónico, el vendedor vocifera que “en Piazza Vittorio sólo hay gente honesta”, diciéndolo con franca mofa (fig. 2).

En el mismo sentido se puede entender otro episodio de búsqueda, ahora en Porta Portesse, con una situación aún más precaria. Es un lugar sin ningún local fijo, en el que el mercado está hecho por los propios comerciantes que llegan en sus pequeños puestos de madera con ruedas, carretillas, o simplemente a pie. La lluvia que está presente cuando el protagonista y su hijo arriban al lugar provoca que el mercado se desvanezca hasta que finalmente escampa.

En este lugar no vemos posibilidad de encontrar productos nuevos, todo es usado y probablemente también robado, por ello sus amigos le habían sugerido ir ahí. Los puestos se especializan en llantas o pequeñas piezas de metal o cuadros de bicicleta. Y por ahí perdidos también vemos quien vende algún gramófono (fig. 3). El autoempleo parece más la norma que la excepción.



Fig.3. *Ladri*, 0:40'18''



Fig.4. *Ladri*, 0:40:09

Vemos en las imágenes de las figuras 3 y 4 algunas de las mercancías que se vendían en el segundo mercadillo pero, más significativo, se puede ver el carácter precario de los puestos, montados apenas en tablas y quizá

alguna sombrilla, que en pocos segundos se disgregan por la lluvia y la falta de alguna protección física para evitarla.

El contexto económico de esta escena es la proliferación de estos mercados informales, que a pesar de que no eran un fenómeno nuevo para el momento que refleja la película, se habrían vuelto más grandes debido a las condiciones materiales de Italia. Ya desde antes de la guerra el intento fascista de convertir la economía italiana en un modelo de auto consumo fue un verdadero fracaso. La escasez existía antes de las vicisitudes de la guerra, y ésta agudizó los problemas nacionales.

La llegada del ejército de los Aliados para liberar Italia del régimen fascista no trajo consigo una verdadera mejora, pues se mantuvieron las condiciones que sufrían económica y socialmente los italianos. La economía no se estabilizó y, de hecho, una llegada de exceso de divisas por parte de los Aliados y la falta de mercancías, además de su especulación, provocaron un aumento en los precios, arruinando aún más a las clases medias y bajas.<sup>19</sup>

El acaparamiento por parte de grupos criminales o de algún terrateniente contribuyó aún más a la precarización de la calidad de vida, pues controlaban más de 60% de las mercancías que llegaba a los puertos. Asimismo, del alimento que se enviaba para paliar la escasez sólo 3.4% se destinaba para tal fin y lo demás quedaba en manos de este mercado ilegal. Estas condiciones generales favorecieron la consolidación de un mercado negro cuya salida era en mucho a través de estos mercadillos informales,

---

<sup>19</sup> Véase P. Ginsborg, *Storia d'Italia...*, p. 124.

que si bien no eran nuevos fueron una opción para la gente con menos recursos.<sup>20</sup>

Otro aspecto que puede destacarse en la proyección de la precariedad en el escenario general de Roma es lo que deriva de las escenas donde se refleja la movilidad de la sociedad. Es verdad, la ciudad ya se muestra viva, pero con muchas carencias. Lo vemos en el transporte público que es insuficiente y muy inseguro. Se puede apreciar que en las escenas donde aparece, los usuarios van colgados fuera las puertas, se empujan y aplastan para alcanzar un lugar.

Esto se refleja muy bien en dos secuencias. La primera en el camino de su casa al trabajo, en la que vemos pasar la vida cotidiana de fondo en uno de los pocos, pero grandes, momentos felices del protagonista. En su recorrido lo acompañan camiones desbordadas de personas, mientras Antonio y los tantos ciclistas que van en su camino son acompañados de una música alegre, que combinan con la sonrisa en su rostro.



Fig.5. *Ladri*, 0:16'22''



Fig.6. *Ladri*, 0:23'27''

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 130. Como explica Ginsborg, entre la guerra y la liberación las tragedias personales ascendían: en Nápoles, por ejemplo, había cerca de 200 mil personas sin hogar e innumerables huérfanos.

Las figuras 5 y 6 representan la secuencia antes mencionada, que es una de las más emotivas y esperanzadoras. Por un lado, se puede ver, en la imagen de la figura 5, el contraste entre las caras de felicidad de padre e hijo frente al plano del fondo, en el cual viajan personas hacinadas peligrosamente en el transporte público. La sonrisa de los protagonistas muestra una enorme alegría, la bicicleta parece un gran lujo frente al autobús, pues en toda la secuencia se destaca esa saturación del autobús y la libertad con que los ciclistas se mueven por la ciudad.

Por el otro lado, en la figura 6 se expresa el contraste en el camino a su casa después del robo. Antonio se ve desorientado al momento de tomar el colectivo. En ese momento es dónde debe mezclarse entre esa masa de personas que intentan ganar un espacio en esos camiones. Parece que después de dos años en paro, viviendo en la periferia donde muy probablemente la bicicleta había sido su medio de transporte en los años anteriores, él no parece saber las reglas del transporte público y se mete en problemas con los otros transeúntes (*Ladri*, 0:23'36'').

Éste es un ingrediente más que se une al proceso de precarización. Si bien la bicicleta no era un lujo, al menos le daba el privilegio de poder evitar las aglomeraciones, empujones y discusiones en el transporte. Era el medio de obtener un trabajo probablemente de los mejores en tales circunstancias posbélicas, aun con condiciones laborales menos dignas que en años anteriores. Para un hombre como Antonio era una suerte contar con una bicicleta.

Para dimensionar la importancia de la bicicleta hay que decir que su uso en Italia data de finales del siglo XIX. A pesar de que fue introducida por la gente de altos recursos, con la llegada del automóvil fue quedando en desuso y se convirtió en un vehículo más popular. Sin embargo, no era un

bien de fácil acceso.<sup>21</sup> En las zonas rurales no era tan común como en las urbanas, en las cuales tenía un uso utilitario, como vemos en la cinta. La única manera de hacer comprensible el valor de una bicicleta, dado que es bastante confuso encontrar la equivalencia de su valor en términos actuales, es mencionar que tenía cierto valor por el cual podía ser dado como dote de las mujeres cuando contraían nupcias.<sup>22</sup>

Un dato más, y que le da un poco más de valor a esta forma de transporte, es que una vez que empezó la guerra de liberación contra los alemanes, éstos requisaron y robaron muchas bicicletas, ya fuera como un medio de fuga o para que los rebeldes italianos no las usaran como vehículo y restringir así sus movimientos.<sup>23</sup> Como se puede apreciar, la presencia de la bicicleta en la familia Ricci es un indicio de que su posición social no había sido de las más bajas, al menos en el pasado prefigurado en la película.

Ahora toca echar una mirada a la Ciudad Eterna para comprender su relevancia en una cinta como *Ladri di biciclette*. Roma ha sido el tema de escritores, pintores, músicos y por supuesto cineastas. El peso de aquella antigua civilización del mismo nombre, a pesar de que pereció formalmente en el siglo V ha perdurado hasta nuestros días en casi todos los aspectos de la vida cotidiana. Esa fuerza ha hecho que probablemente sea muy idealizada y admirada por sus aspectos históricos, artísticos y culturales.

Sin embargo, en las diversas representaciones neorrealistas se alejaron diametralmente de esta consideración. Esa corriente estética y social buscó, entre otras cosas, una voz propia alejándose lo más que pudo de los valores

---

<sup>21</sup> Carlos Héctor Caracciolo, “Bicicleta, circulación vial y espacio público en la Italia fascista”, *Historia Crítica* (2009), pp. 20-42, cita en p. 28.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 39.

fascistas, que justo habían idealizado y basado sus nuevas convicciones en hacer renacer aquel viejo imperio. Por ello la ciudad en las obras cinematográficas de la posguerra recibió un tratamiento sin la protección histórica que había tenido tradicionalmente y se mostró desnuda, cruda, desprovista de todos esos velos.

En nuestra película, vemos desde las primeras secuencias una discusión sobre la ciudad y sus posibilidades. No es solamente que se muestre como escenario, sino por momentos es un actor más en la película. El vecindario donde habitan Antonio Ricci y su familia se llama Val Melaina. Es una de varias zonas que se crearon para albergar a ciertos habitantes de la ciudad y se les llamaron *borgate* (municipios). El gobierno fascista, en su intención de mostrar la grandeza de la antigua Roma, procedió a derrumbar casas antiguas del centro de la ciudad, en especial si estaban contiguas a alguna plaza o a algún monumento.<sup>24</sup>

La idea fue crear casas habitación para todas estas personas desplazadas. Se construyeron distintos proyectos de vivienda, pero que no contaban con los medios urbanos necesarios como agua corriente en las casas, pavimentación o alumbrado público. Además, para muchas de las migraciones de campesinos hacia la ciudad en la época fascista, y luego en la guerra, la única opción era establecerse en estas zonas. En *Ladri di biciclette* sólo vemos esas construcciones un poco más formales, pero no se observan esas otras chozas construidas improvisadamente por los desplazados.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Véase Elisabetta Mancini, “La dimensione individuale e comunitaria della borgata prima della massificazione sociale. Intellettuali e fotografi fra il 1945 e il 1960”, *Rivista di Studi di Fotografia*, núm. 1 (2015), pp. 62-79, cita en p.62.

<sup>25</sup> Federico Colella, *La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de Roma y Madrid. 1943-1963*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2019, p. 43.

### La precarización en *Ladri di biciclette*

Estos espacios serán retomados por el mismo De Sica unos pocos años después en al menos dos de sus filmes, en *Miracolo a Milano* (*Milagro en Milán*) y en *Il tetto* (*El techo*).<sup>26</sup> En el primero, los personajes son un grupo de desplazados que llegan a un lote baldío a reconstruir su vida en medio de una alta pobreza. En la segunda, una pareja joven trata de conseguir dónde vivir, y es en estos barrios donde encuentran cabida.



Fig.7. *Il tetto*, 1:37'11''



Fig.8. *Miracolo*, 0:34'54''

En la figura 7 vemos a los protagonistas de *Il tetto*, Luisa y Natale, que después de una enorme dificultad logran construir una casa para poder arraigarse en la ciudad, o mejor dicho en una de las zonas suburbanas. Son un par de recién casados que viven en la casa familiar del novio, en la cual habitan 9 personas. La novia viene de un pueblito de pescadores y había emigrado a Roma para trabajar. Su problema no es tanto conseguir trabajo sino un lugar dónde vivir luego de que son echados de la hacinada casa familiar.

---

<sup>26</sup> *Miracolo a Milano*, dir. Vittorio de Sica, act. de Francesco Golisano, Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabò y Flora Cambi, roduzioni De Sica (PDS), Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), 1951; *Il tetto*, dir. por Vittorio de Sica, act. de Gabriella Pallotta, Giorgio Listuzzi, Luciano Pigozzi y Gastone Renzelli, Titanus-PDS / Les Films Marceau, 1956.

## Desempleo e incertidumbre

En la otra cinta, representada en la figura 8, la acción se ubica en una zona limítrofe de la capital de Lombardía. Totò, el personaje principal, en su eterna amabilidad lleva a una familia venida a menos a habitar una de las chozas que él y un grupo de personas sin hogar han construido en un terreno baldío. Es significativo que dicha familia cuenta con una empleada doméstica, lo cual sugiere que tales personas cayeron en pobreza en la guerra o la etapa posterior. En la secuencia se incluye una crítica a estos personajes pues mantuvieron su soberbia y pretensión de superioridad con el mal trato que le dan a dicha empleada. Aunque hay una distancia de varios años entre cada cinta, vemos que es un tema muy recurrente para De Sica, pues como veremos a continuación el problema de la vivienda fue muy importante en la segunda posguerra.

Las *borgate* fueron, además, zonas de exclusión desde el gobierno de Mussolini, quien pudo excluir a sus habitantes de participar en las elecciones y no suministró los servicios de salud ni de urbanismo mínimo. Parece, pues, que la denuncia que hace el director es a la falta de un cambio verdadero y evidente en estas zonas marginales, a pesar de que el fascismo había quedado atrás.

Al finalizar la guerra había una demanda enorme de espacios habitacionales, ya fuera por haber sido destruidos o por las migraciones, pero se calcula que eran necesarias alrededor de cinco millones de viviendas. Sin duda las ciudades eran las que tenían una mayor crisis en este rubro. Según las cifras expresadas por David Escudero, “tal era la urgencia habitacional en Roma que el 6.6% de las viviendas eran barracas,

grutas o infraviviendas y el 21.9% de las familias compartían casa, siendo urgente construir [sólo en Roma] más de 100,000 viviendas”.<sup>27</sup>

La vida en estos suburbios no era fácil para sus ocupantes. Caminar entre sus calles tenía el reto de subir y bajar por montañas de tierra o de escombros, un tipo de terreno más que común en estos asentamientos incipientes. A pesar de ser un proyecto del régimen fascista podemos observar el olvido en que los dejó.<sup>28</sup>

Las condiciones generales de precariedad involucradas en estas cuestiones del transporte o de la vivienda constituyen parte de la propuesta de De Sica, y me atrevería a decir que en general de la corriente del neorrealismo, pues justamente se muestra la vida cotidiana de los habitantes, sin lujos ni maquillajes que oculten su realidad. Todos los personajes extras, con sus carencias y su aspecto empobrecido, funcionan de manera muy conveniente en la construcción de la narrativa del neorrealismo.

En las primeras secuencias de *Ladri di biciclette*, el director acerca al espectador a la intimidad del protagonista y su familia. Nos muestra el edificio en el que viven que, por lo dicho antes, no es demasiado viejo y sin embargo tiene ya muchas cicatrices del tiempo y la guerra. Las paredes y la escalera se ven un poco maltratadas, así como la fachada que da el aspecto de ser más viejo de lo que podría ser. Al parecer, según las lámparas del techo que se pueden observar, el apartamento de los Ricci tiene tres habitaciones, una cocina al fondo, una recámara en medio y al entrar parece

---

<sup>27</sup> David Escudero, “Roma, c. 1955: Arquitectura y representación en los márgenes de la ciudad”, *ZARCH*, vol. 14 (junio 2020), pp. 160-175, cita en p. 161.

<sup>28</sup> Para mayores detalles puede consultarse Ana del Cid Mendoza, “Vivienda social en la Italia de la segunda posguerra: urbanismo y arquitectura de las barriadas INA-Casa”, *Docencia e investigación en Arquitectura. Diez reflexiones desde el área de composición*, Universidad de Granada, Granada, 2019, pp.105-132.

tener otra habitación que bien podría ser una pequeña sala o tal vez un cuarto de baño. Como se puede apreciar es una casa pequeña pero bastante digna, sobre todo en el contexto histórico. Incluso en la puerta de entrada está escrito el nombre de la familia, lo que hace suponer que esa familia no es anónima y que tiene su propia buena reputación.

Un poco más adelante, justo es en la casa de bandido donde me parece llega otro de los momentos clave que parecen influir a Antonio en su decisión de robar (*Ladri*, 1:15'33''). La cámara captura en *group shot* a los actores y podemos ver claramente la expresión de Antonio: al entrar en aquella habitación se muestra contrariado al observar las condiciones en las que vive la familia del ladrón. Observa rápidamente alrededor y se quita el sombrero para limpiarse el sudor. Desde el punto de vista del espectador, el protagonista ve como una especie de sentencia lo que sería su vida si no encuentra la bicicleta. Más que una casa se trata de una habitación que alberga a cuatro personas y que tiene un par de camas, una mesa, un tocador, un armario y por cocina un brasero y algunos cacharros. Una manta cubre unas llantas usadas y bajo las camas guardan sus pertenencias. Las condiciones económicas son peores que las de Antonio, pues éste al menos tiene tres habitaciones y es un departamento funcional.



Fig. 9. *Ladri*, 1:17'42''



Fig. 10. *Ladri*, 1:36'48''

En las figuras 9 y 10 se muestra una panorámica de casi 360 grados en la casa del ladrón. Vemos la estufa de carbón y dos camas, una mesa que está siempre en la parte inferior de las imágenes por ser el centro de la habitación; una jovencita llega a su casa posiblemente después de salir a trabajar vendiendo cerillos. La cara de Antonio se muestra sorprendida por las condiciones en las que se encuentra en este lugar, al menos es lo que parece expresar.

Al salir de esta casa es cuando el policía le explica lo complicado que sería probar la culpabilidad del ladrón y del riesgo que el propio Antonio corre si toma justicia por mano propia; éste se toma la cara con desesperación y se muerde la mano mientras le dice al policía “si supiera lo que significa para mí esta historia” (*Ladri*, 1:15’33”).

En esta escena también podemos ver otro de los indicios que muestran la problemática situación económica y social imperante. Además del desempleo y la falta de suficientes alimentos, había una crisis de vivienda. La casa del ladrón es apenas una pequeña habitación que sirve de albergue para cuatro personas.

A principios de los años cincuenta, cuando se pudieron recopilar datos estadísticos formales, tan sólo en Roma había miles de personas que estaban sin hogar. Dormían en bodegas, bajo puentes, casas improvisadas de madera o cartón, en viejos cuarteles o escuelas abandonadas.<sup>29</sup> El ladrón vive en el centro de Roma, pero en condiciones graves de hacinamiento. Antonio vive en la periferia y su departamento, aunque pequeño, tiene un poco más de espacio, lo cual marca ya una diferencia entre ambas familias.

---

<sup>29</sup> David Escudero, “Roma, c. 1955...”, p. 161.

Este momento es para el protagonista una especie de quiebre, ya estaba preocupado desde la *trattoria* por ver perder su esperanza de obtener un trabajo formal y fijo. Ahora, al ver las condiciones de esta familia, parece una especie de sentencia para él y su familia si no recupera la bicicleta. La precarización en la que se mueve este personaje deja de ser una posibilidad y se comienza a concretar, y la víctima será su propio carácter. Por ello me parece relevante para mostrar cómo, mientras avanza el relato, la situación socioeconómica de la familia Ricci se vuelve cada vez más vulnerable.

La ciudad, como se puede apreciar, no es la entelequia de la Roma clásica sino la que los hombres y mujeres de a pie viven cada día. En la cinta prácticamente jamás se muestra nada que recuerde a ese ideal. Hemos visto las zonas suburbanas en la casa de los Ricci, los mercadillos donde sobrevive una parte de la economía, una iglesia sin ninguna pompa que recuerde la cercanía del Estado Vaticano; casas y edificios en el centro pero que están tan descuidados que podrían ser los de cualquier otra ciudad en pobreza.

Como una excepción sólo hay un par de momentos dónde aparecen un par de pestaños a la época de Mussolini. En el primero vemos a Bruno recargado sobre un muro en el cual hay relieves de estilo fascista.<sup>30</sup> Pero éste está rodeado por el río que tiene laderas muy áridas y hasta pareciera que tiene rastros de haber sufrido un bombardeo, pareciera la metáfora del olvido en el que debería estar ese antiguo régimen. Y el segundo momento, es hacia el final de la película, cuando Antonio mira hacia el estadio de fútbol, el cual tiene unas esculturas que también recuerdan la época fascista (*Ladri*, 1:22'05").<sup>31</sup> Aquí el director expone la desesperación del

---

<sup>30</sup> F. Colella, "Paisajes neorrealistas...", p. 234.

<sup>31</sup> Cabe señalar que el estadio Flaminio había sido remodelado en 1927 y le dieron el nombre de Estadio del Partido Nacional Fascista, y se mantuvo sin cambios hasta 1957

protagonista frente a la eufórica alegría que se vive dentro de ese estadio, en esos términos me parece que el estadio puede ser una metáfora de la indiferencia de una sociedad en el cual el fascismo es aún tiene un remanente.

La representación de Roma en *Ladri di biciclette* parece, por todo lo dicho, en una especie de exorcismo. Está desprovista de ese velo de hierático de su historia antigua, y sobre todo de la banalidad que el fascismo impuso por más de veinte años. Incluso también contiene una fuerte crítica al Estado contemporáneo que no ha resuelto la estabilidad del país y que da un trato paternalista a sus ciudadanos más pobres sin resolver la economía: por un lado les da caridad cristiana y por el otro no hay trabajos y la burocracia dificulta los pocos que hay.

Se descubre una ciudad dura e incluso injusta con sus habitantes pero al menos puede ser más verídica. Hay una visión pesimista de las condiciones sociales de la ciudad y de Italia misma, pero sin el velo de la banalidad mussoliniana tal vez haya una esperanza escondida.

---

cuando se hizo otra remodelación para usarlo en la olimpiada de Roma 1960. Véase Rosalia Vittorini y Rinaldo Capomolla, “Nervi e la prefabbricazione strutturale: lo Stadio Flaminio a Roma (1957-59)”, en Emilia Garda, *et al.* (coords.), *Colloqui.AT.e. Actas del Congreso 25-28 de septiembre de 2019*, Edizioni del Politecnico di Torino, Turín, 2019, p. 222. Disponible en <http://hdl.handle.net/2108/233534>. Consultado el 4 de septiembre de 2022.

## CONCLUSIONES

Antes de hacer algunos comentarios finales derivados de esta investigación sobre la influencia del fenómeno de la precarización en la Italia de la posguerra tal como se presenta en el filme *Ladri di biciclette*, me gustaría recapitular algunos puntos.

El término ‘precarización’ debe entenderse en relación con otros como ‘precariedad’ y ‘precariado’. Estos términos interactúan y permiten hacer un análisis de una sociedad en una crisis, en este caso la italiana, tanto como de sus productos culturales, en este caso en su representación en el cine neorrealista, específicamente, el de Vittorio de Sica.

A los estudiantes de la carrera de historia siempre se nos ha pedido que evitemos el uso de términos anacrónicos para el estudio de una época, pues se corre el riesgo de que se caiga en un juicio en lugar de un análisis. Siempre se debe tratar de comprender las categorías contemporáneas al evento y hacer el análisis desde ese lugar. Mi preocupación radica en que este concepto tuvo un gran protagonismo en los años 80. En esta década hubo un proceso de depauperación de las condiciones del trabajo en varios países de Europa en América, en los cuales incrementaron los trabajos informales, en el contexto del cambio de paradigma: cuando se consideró que el Estado de Bienestar estaba dañando la economía.

Sin embargo, consideré que el uso de estos términos para el análisis que propongo aquí era adecuado, por varias razones. Primero, considero que la distancia temporal, más de medio siglo, no es tan grande para que

‘precarización’ sea un concepto demasiado alejado y fuera del ámbito temporal. Segundo, porque fue acuñado por Pierre Bordieu en los años 50, prácticamente contemporáneo a la temporalidad del tema que estoy presentando.<sup>1</sup> Y finalmente porque un anacronismo sí puede ser útil para poner en términos más asequibles a nuestra actualidad el análisis de épocas pasadas, como lo dice Rosa Belvedresi

Como hemos señalado, la emergencia del anacronismo en nuestro trato con el pasado resulta inevitable, ya que el pasado es una articulación particular de la información a la que accedemos, la que es tamizada con los dispositivos interpretativos que hemos desarrollado. Estos dispositivos interpretativos provienen del amplio conjunto de teorías que se han desarrollado a lo largo de la historia de la disciplina histórica y no surgen, por así decirlo, del propio pasado ni de los datos que de él tengamos.<sup>2</sup>

Usar ‘precarización’ como un lente que me permitiera mirar la obra de Vittorio de Sica y su contexto, me permitió comprender algo del alma italiana de la posguerra. A través de este lente se puede desvelar parte del trauma que vivía un sector de la sociedad, la vulnerabilidad, la zozobra, la decepción y el miedo que sentían de no poder con la realidad y que las perspectivas de su destino eran más oscuras que su situación actual.

Italia al final de la guerra termina en el ámbito de influencia de los Estados Unidos y va a ser apoyada económicamente por éste, pero los beneficios tardarían en llegar a la sociedad. Los últimos beneficiados serán estos mismos de las clases más bajas que son los que también pagaron los

---

<sup>1</sup> Jaime Aja Valle, *La construcción social de la precariedad, 2007-2017*, tesis de doctorado, Córdoba Universidad de Córdoba, 2004, p. 47.

<sup>2</sup> Rosa Belvedresi, “¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo?”, *ArtCultura Uberlandia*, vol. 23, núm. 43, (jul.-dic. 2021), pp. 82-94, citado en p.93. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8216302.pdf>. consultado 7 de septiembre de 2022.

## Conclusiones

costos más altos de la guerra, social y económicamente hablando. Antes de que las cosas mejoraran vivieron la alta inflación, el acaparamiento de los alimentos enviados desde el extranjero y tenían que pagarlos al precio que determinara el mercado negro.

Desde el fascismo, incluso antes en la zona sur de Italia, se desarrolló el crimen organizado que comprendía a grupos fuera de la ley, pero también a funcionarios corruptos. Estos fueron los grandes beneficiarios económicos porque fueron los que acapararon los alimentos y suministros que llegaban al país. El gobierno en muchas ocasiones nunca pudo hacer nada por evitarlo.

Lo anterior es causado porque una gran proporción de los antiguos fascistas mantuvieron su lugar en la burocracia y en el poder judicial, a pesar de que el movimiento partisano trató de realizar una purga. Este intento de purificación se detuvo porque después de 20 años del régimen de Mussolini la gran mayoría del Estado, de la burocracia y de italianos comunes había tenido que trabajar junto al fascismo estando o no de acuerdo con éste. Deshacerse de los fascistas habría implicado diezmar severamente a la población.

Pero todo esto repercute en la realidad en la posguerra, sobretudo en esos primeros años entre 1944 y 1948. El hombre de a pie, que le interesa mantener a su familia se ve impedido por estos eventos y estas consecuencias de la política y debe pasar por muchas complicaciones.

Usar el término precarización también ayuda a entender que el motor que impulsa al neorrealismo no es tanto la miseria existente, sino que siempre hay un temor a ser cada vez más vulnerable, a perder lo poco que se tiene. *Sciusciá (El limpiabotas)* muestra a dos pequeños niños que ya hacen un trabajo pesado y mal pagado y su propia inocencia les crea más

problemas. En la película *Miracolo a Milano (Milagro en Milán)* la historia de un grupo de personas que han caído en la pobreza extrema ya son amenazados con echarlos de un terreno baldío donde habían creado un pequeño refugio. *Umberto D* también es la historia de un pensionado, solitario y pobre, que día a día es amenazado con ser lanzado a la calle.

Como se puede ver, al menos en la visión de Vittorio de Sica, las historias muestran a estos seres que no sólo viven con grandes carencias, sino que se ven en circunstancias que cada día los vuelven más miserables y se ven obligados a tomar decisiones que van en contra de su propio carácter o educación. Son sometidos por el Estado pero, sobre todo, por esa parte de la sociedad que se ha quedado con parte del poder para enriquecerse, ya sean los ladrones, la casera o los empresarios que pretenden pasar por encima de una empobrecida población para hacer negocios.

*Ladri di biciclette* es la historia de la precarización de un hombre y su familia. A pesar de ya vivir condiciones difíciles, vive un pequeño momento de alivio para después comenzar un trayecto hacia condiciones con más carencias. Por ello creo que el término 'precarización' es muy útil para el estudio de la mentalidad de la sociedad italiana de aquella época, más allá de los grandes sucesos históricos. El material para estudiar es muy abundante, no obstante que el fenómeno del cine neorrealista italiano fue un periodo relativamente corto. La influencia de éste alcanzó a otros países y otras épocas que abren la puerta a otras investigaciones que se antojan muy interesantes Siempre con el peso de las circunstancias.

Considero que a través del lente de la precarización pueden observarse otros hechos históricos y artísticos, en especial si ponemos énfasis en las consecuencias psicológicas que provocan en el individuo y

## Conclusiones

por tanto en la sociedad. Ciertos fenómenos sociales, como la existencia de la mafia en Italia, tienen cierta influencia en su creación, regularmente por una forma de reaccionar o de sobrevivir el trance por el que atraviesan. Sin duda creo que otros autores neorrealistas podrían analizarse desde esta óptica de 'precariedad' y veríamos en menor o mayor medida su influencia.

Por otro lado, desde mi punto de vista el cine neorrealista tiene una gran beta por descubrir desde la mirada historiográfica. Una obra de ficción que aborda temas de su propio presente y que parte de una opinión de los creadores, al menos nos puede ayudar a crearnos algunas preguntas pertinentes para trabajar en la comprensión del periodo histórico.

Finalmente el tema de los niños como personajes con un gran peso protagónico se vuelve muy interesante. Sí bien no es nueva su presencia se percibe como una nueva recurso escénico, en medio de temáticas indudablemente de adultos, aparecen ellos como una víctima de la falta de soluciones de los adultos encargados. Así que sirve este subtema cinematográfico para encontrar rastros de la existencia y desarrollo de la 'infancia', 'adolescencia' y 'juventud' como hechos históricos.

## REFERENCIAS

### BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

- AJA VALLE, Jaime, *La construcción social de la precariedad, 2007-2017*, tesis de doctorado, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019.
- ALBANESI, Roxana, “Historia reciente del trabajo y los trabajadores. Apuntes sobre lo tradicional y lo nuevo, lo que cambia y permanece en el mundo del trabajo”, *Trabajo y Sociedad*, núm. 25 (2015), pp. 387-403.
- ÁLVAREZ-URIA, Fernando, “Karl Polanyi y sus contemporáneos”, *Encrucijadas*, España, núm. 7 (2014), pp. 16-35.
- “Anna Magnani”, en *Encyclopedia Britannica*, 3 Mar. 2022. Disponible en <https://www.britannica.com/biography/Anna-Magnani>. Consultado 16 de agosto de 2022.
- BELVEDRESI, Rosa E., “¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo?”, *ArtCultura Uberlandia*, vol. 23, núm. 43 (2021), pp. 82-94. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8216302.pdf>. Consultado 15 de febrero 2022.
- BOBBIO, Norberto, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino, *Diccionario de política, siglo XXI* editores / C.E. Cámara de Diputados, México, 2015.

- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- CABRALES SALAZAR, Omar, “La precarización laboral y el desempleo como consecuencias del neoliberalismo y la globalización”, *Revistas y Retos*, núm. 16 (2011), pp. 43-57.
- CALDEVILLA RODRÍGUEZ, David, “Neorrealismo italiano”, *Frame*, núm. 4 (2009), pp. 23-35.
- CARACCILO, Carlos Héctor, “Bicicleta, circulación vial y espacio público en la Italia Fascista”, *Historia Crítica*, núm. 39 (2009), pp. 20-42.
- CHANDLER, Charlotte, *Yo Fellini*, Seix Barral, Barcelona, 1995.
- CID MENDOZA, Ana del, "Vivienda social en la Italia de la segunda posguerra: urbanismo y arquitectura de las barriadas INA-Casa", *Docencia e Investigación en Arquitectura. Diez reflexiones desde el Área de Composición*, Editorial Universidad de Granada, (2019), pp.105-132., 2019.
- COLELLA, Federico, “Paisajes neorrealistas. Cultura y arquitectura habitacional multifamiliar en Italia y España en la posguerra. 1943-1963”, *Contexto*, vol. X, núm. 12 (2016), pp. 77-86.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de Roma y Madrid. 1943-1963*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2019.
- CORSI, Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Edit Le Lettere, Florencia, 2012.
- CRUZ SOTO, Luis Antonio, “Neoliberalismo y globalización económica. Algunos elementos de análisis para precisar los conceptos”, *Contaduría y Administración*, núm. 205 (2002), pp. 13-26.

#### Fuentes de consulta

- CUEVAS VALENZUELA, Hernán, “Precariedad, precariado y precarización. Un comentario crítico desde América Latina a *The Precariat. The New Dangerous Class* de Guy Standing”, *Polis. Revista Latinoamericana*, vol. 14, núm. 40 (2015), pp. 313-329.
- \_\_\_\_\_, “Precariedad, precarización y trabajo precario”, *Sindical.cl* (2014), pp. 1-11. Disponible en: <http://sindical.cl/precariedad-precarizacion-y-trabajo-precario/> Consultado el 2 de octubre de 2022.
- DUGGAN, Christopher, *Historia de Italia*, Akal, Madrid, 2017.
- Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana fundada da Giovanni Treccani. Disponible en <https://www.treccani.it/enciclopedia/aldo-fabrizi>. Consultado el 16 de agosto de 2022.
- ESCUDERO, David, “Roma, c. 1955: Arquitectura y representación en los márgenes de la ciudad”, *ZARCH*, vol. 14 (junio 2020) pp. 160-175.
- FAU, Mauricio, *Diccionario básico de sociología*, La Bisagra Editorial, Buenos Aires, 2011.
- G. M., Abel, “El *risorgimento*: la tortuosa unificación de Italia”, *Historia National Geographic* (julio 2020), s. p. Disponible en [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/risorgimento-tortuosa-unificacion-italia\\_15171](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/risorgimento-tortuosa-unificacion-italia_15171). Consultado el 15 de octubre de 2022.
- GARCÍA MEDINA, José Gregorio, *La figura de los niños en el cine neorrealista italiano*, tesis de licenciatura, Universidad de la Laguna, San Cristóbal, 2018. Disponible en <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/11301>. Consultado el 22 de septiembre, 2022.

- GIANSANTI, Andrea, *Settan'anni senza lavoro. la disoccupazione dal secondo dopoguerra al jobs act.*, Lampi di Stampa, Italia, 2014.
- GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turín, 1989, pp. 622.
- GUADARRAMA OLIVERA, Rocío *et al.*, "Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 74, núm. 2 (2012) pp. 213-243.
- HERNÁNDEZ TOLEDANO, Esmeralda, *El neorrealismo italiano como fuente histórica: "Roma, ciudad abierta" (1945), "Paisà" (1946) y "Alemania, año cero" (1948), de Roberto Rossellini*, tesis de maestría, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014.
- MANCINI, Elisabetta, "La dimensione individuale e comunitaria della borgata prima della massificazione sociale. Intellettuali e fotografi fra il 1945 e il 1960", *Rivista di Studi di Fotografia*, núm. 1 (2015), pp 62-79.
- MARSI, Luca, "Precariedad laboral y pobreza: los límites de la ciudadanía en la sociedad neoliberal", *HAOL*, núm. 24 (invierno 2011), pp. 139-152.
- MOLINA SÁNCHEZ, Miguel Ángel, *El cine como propaganda en la Italia fascista*, trabajo de grado, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2020.
- POSSIERI, Andrea, "El Partido comunista italiano, su herencia política y la identidad de la izquierda italiana", en *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, núm. 41 (2021), pp. 869-900. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/ihemc.41.2021.869-900>. Consultado el 2 de octubre de 2022.

Fuentes de consulta

- PUCHOL SANCHO, Vicente, “Los estados pontificios desde la revolución francesa a los pactos de Letrán (1789-1922)”, *Miscelánea Comillas*, vol. 69, núm. 134 (2011), pp. 207-277.
- QUINTANA, Ángel, *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- ROMO, Luis Fernando, “Así era el fundador del Festival Venecia, Giuseppe Volpi di Misurata: multimillonario, aristócrata, masón y ministro de Mussolini”, *El mundo*, Madrid, 9 de septiembre de 2021 (secc. celebrities) Disponible en: <https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2021/09/09/6138adbee4d4d85f3e8b45bf.html>. Consultado el 20 de septiembre de 2022.
- SANTOLALLA, Alfonsina, “El itinerario de la inmanencia en los Cuadernos de la Cárcel de Antonio Gramsci”, *Anacronismo e Irrupción*, vol. 11, núm. 21 (2021-2022), pp. 117-141.
- SENATO della Repubblica, “I legislatura 1949-1953”, s.v. Piero Mentasti, consultado el 25 de agosto de 2022. Disponible en: <https://www.senato.it/leg/01/BGT/Schede/Attsen/00009346.htm>
- SORLIN, Pierre, “La sociedad italiana ante el Neorrealismo”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, núm. 2 (1988), pp. 91-103.
- TÉLLEZ DE LA PEÑA, Claudia Eugenia, *Un cine con vocación social: el neorrealismo italiano (Italia 1945-1950)*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1998.
- VILORIA, Ignacio, “Umberto D, de Vittorio de Sica”, *Líneas sobre Arte* (2015). Disponible en: <https://lineassobrearte.com/2015/01/02/umberto-d-de-vittorio-de-sica-1952/>. Consultado el 1 de marzo de 2022.

VIZCARRA CIFUENTES, José Luis, *Diccionario de economía*, Patria, México, 2007.

ZUCCARINO, Maximiliano, “Modelos estadounidense-fordista y japonés-toyotista: ¿dos formas de organización productiva contrapuestas?”, *Historia Caribe*, vol. VII, núm. 21 (2012), pp. 197-215.

*L'unità*, Roma, Italia, domingo 22 de febrero de 1948. Disponible en: <https://archivio.unita.news/issue/1948/02/22>. Consultado el 12 de septiembre de 2022.

#### FILMOGRÁFICAS

*I bambini ci guardano*, dir. por Vittorio de Sica, act. de Isa Pola, Adriano Rimoldi, Luciano De Ambrosis y Emilio Cigoli, Invicta Film / Scalera Film, 1944.

*Il tetto*, dir. por Vittorio De Sica, actuaciones de Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola y Lianella Carell, Produzione DI Sica “PDS”, 1948.

*La terra trema*, dir. por Luchino Visconti, actuaciones de Maria Micale, Sebastiano Valastro y Antonio Arcidiacono, Universalía Film, 1948).

*Miracolo a Milano*, dir. Vittorio de Sica, actuaciones de Francesco Golisano, Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabò y Flora Cambi, roduzioni De Sica (PDS), Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), 1951.

*Ossessione*, dir. por Luchino Visconti, act. de Clara Calamai, Massimo Girotti y Juan de Landa, ICI, 1943.

Fuentes de consulta

*Roma, città aperta*, dir. por Roberto Rossellini, actuaciones de Aldo Fabrizi, Anna Magnani y Marcello Pagliero, Excelsa Films, 1945.

*Sciuscià*, dir. por Vittorio De Sica, actuaciones de Franco Interleggi, Rinaldo Smordoni y Annielo Mele, Alfa Cinematográfica, 1946.

*Umberto D.* Por Vittorio de Sica, actuaciones de Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Memmo Carotenuto y Alberto Albani Barbieri, Italia (Rizzoli Film), 1952.