

La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de la Roma de *Ladrones de bicicletas*

The Neorealist City: Territory, Iconography and Maps of Rome in *Bicycle Thieves*

investigación —
pp. 036-047

Federico Colella



Resumen

La ciudad neorrealista corresponde a la visión propuesta por algunos directores italianos que entre los años 40 y 60 exploraron el espacio urbano en transformación de Roma. En el presente trabajo se toma como objeto de estudio *Ladrones de bicicletas*, película de Vittorio De Sica de 1948. El análisis cartográfico de los escenarios escogidos por el director permite desarrollar un nuevo mapa e iconografía de la capital italiana que tiene como punto de partida la exploración de territorios periféricos —nunca mostrados en la gran pantalla hasta aquel momento— lo cual anticipó la representación de fenómenos y paisajes típicos de la metrópolis contemporánea.

Palabras clave: neorrealismo, ciudad, periferia, Roma, territorio, paisaje urbano, cartografía, Vittorio De Sica

Abstract

The neorealist city corresponds to the vision of certain Italian directors from the 1940s to the 1960s who explored the changing urban space of Rome. This article analyzes *Bicycle Thieves*, a 1948 film by Vittorio De Sica. A cartographic analysis of the locations chosen by the director allows for the creation of a new symbolic map of the Italian capital that explores its urban periphery, which had never been depicted in film before, thus laying the groundwork for contemporary representations of the everyday landscapes and phenomena of the city.

Keywords: neorealism, city, periphery, Rome, territory, urban landscape, cartography, Vittorio De Sica

La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino más bien, si los espacios pueden prescindir del cine (...) Mal que les pese a los nostálgicos de la historia, Roma no está ya en Roma; la arquitectura no mora en la arquitectura sino en la geometría, en el espacio-tiempo de los vectores
Paul Virilio¹

Este trabajo es parte de la más amplia investigación “La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de Roma y Madrid. 1943-1963,” en la cual, a través del análisis comparativo de veinte películas italianas y veinte películas españolas en un lapso temporal de veinte años, se define la iconografía y la estructura de un nuevo paisaje urbano, mismo que anticipará muchas de las representaciones y visiones de la metrópolis contemporánea en la segunda mitad del siglo xx hasta hoy.

En su famoso ensayo *La imagen-tiempo*, Deleuze toma como punto de partida el cambio que en la historia del cine marcó el neorrealismo. A propósito de las características de esta corriente cinematográfica y de su ruptura con el cine anterior, Deleuze subraya cómo va tomando importancia la presencia de “situaciones puramente ópticas, fundamentalmente distintas de las situaciones sensorio-motrices de la imagen-acción en el antiguo realismo,”² y equipara esta conquista a la del espacio puramente óptico de la revolución de la pintura impresionista. Esta nueva forma de hacer cine enfoca la atención en aspectos que anteriormente tenían una participación secundaria. Por primera vez, el lugar, el paisaje, la ciudad y la arquitectura toman el papel de protagonista en el espacio fílmico, siendo el producto de la observación directa de los actores-espectadores. En esta línea, los encuadres desenfocan la atención en los protagonistas, quienes ocupan una posición asimétrica respecto al cuadro, y ponen el centro “al fondo.”³

En el cine neorrealista cambia también la iconografía clásica del espacio urbano; los directores abandonan progresivamente el centro de la ciudad, menos interesados en la dialéctica centro-periferia: las historias contadas ya hablan exclusivamente de una ciudad periférica, de una iconografía urbana distinta, lejos, por ejemplo, de la Roma pintoresca, contada por la cinematografía anterior. Se exploran territorios desconocidos, los espacios vacíos de la capital en expansión.

En la película escogida para este artículo, *Ladrones de bicicletas*,⁴ dirigida por Vittorio De Sica en 1948, el movimiento oscilante centro-periferia está todavía presente, aunque la iconografía del centro y los decorados escogidos ya no corresponden a la “imagen clásica” de Roma; ya Rossellini en 1945 con *Roma ciudad abierta*⁵ y Antonioni en 1948 con *Nettezza urbana*⁶ ofrecían una nueva visión de la ciudad, una imagen humilde, cotidiana, sin espectáculos. Éste último había logrado desaparecer la Roma pintoresca y llegado a un desafío muy valiente al transgredir algunas miradas clásicas, como San Pedro, la plaza del Quirinale al amanecer, la plaza de España o la de las ruinas romanas, trasfigurando lo pintoresco a través de encuadres descentrados y con la imagen de los barrenderos en primer plano mientras trabajan.

En su película quizá más famosa, Vittorio De Sica descubre —como los demás directores italianos de la época— nuevos escenarios en la ciudad en expansión. A través del análisis cartográfico se han podido identificar y analizar estos nuevos territorios con el fin de fortalecer la hipótesis de que el neorrealismo, mediante los recorridos y las puestas en escena de sus cineastas, produjo una nueva investigación estética sobre el paisaje urbano de la posguerra, capaz de influenciar otras expresiones artísticas después de las derivas urbanas de los surrealistas-dadaístas y anticipando los recorridos de situacionistas y adeptos del Land-Art.





Créditos iniciales de la película. Vittorio De Sica, *Ladrones de bicicletas* [*Ladri di Biciclette*] (Italia: E.N.I.C., 1948)

Recorridos

El argumento de la película es, fiel a la cinematografía neorrealista, extremadamente simple. Un hombre desempleado, Antonio Ricci, en condiciones económicas precarias, consigue un empleo que necesita de una bicicleta para poderse desarrollar; sin embargo, en su primer día de trabajo, un ladrón roba su vehículo, por lo que Antonio decide emprender un largo recorrido por la ciudad, con su hijo Bruno, para encontrarla.

A lo largo de la película podemos identificar tres viajes de desplazamiento desde la periferia noreste de Roma hacia las zonas centrales de la capital; esto es, desde la barriada de Val Melaina, barriada donde viven padre e hijo y que aparece en los créditos iniciales, a 7 km de distancia del centro. Los viajes se cumplen en tres días de viernes a domingo. En los primeros dos, el director nos enseña el regreso a casa; el tercero es un recorrido por la ciudad cuya vuelta al hogar sólo suponemos.

El primer desplazamiento centro-periferia corresponde a la aceptación del empleo por parte de Antonio Ricci, acompañado por su esposa; el segundo es el primer día de trabajo que se interrumpe con el robo de la bicicleta y sigue con la visita de Antonio a la comisaría de policía. El tercer recorrido, que el protagonista cumple con su hijo Bruno, se convierte en una deriva interminable, un viaje sin meta que padre e hijo cumplen por el casco histórico, el cual recorren hasta sus límites; este trayecto termina en la

zona norte de la capital, en las inmediaciones del estadio Flaminio, fuera de las murallas aurelianas.⁷ Es en este lugar, en el límite entre centro y periferia, donde el protagonista cumplirá el último desesperado gesto para recuperar su bicicleta y, con ella, su trabajo. “El centro de la ciudad es el único lugar en el que Ricci puede acceder a su medio de supervivencia; pero tras el robo de su bicicleta, esa supervivencia se ve amenazada, de modo que va a la deriva entre la ciudad y los suburbios, excluido de la actividad ciudadana, y del regreso a los suburbios, donde no hay ninguna posibilidad de sobrevivir entre los monótonos bloques⁸ de vivienda.

Hemos analizado esta deriva en términos de duración y de distancia total recorrida, para lo cual trazamos, en un mapa de la capital, los vectores principales del recorrido a partir de las ambientaciones rodadas y según la secuencia temporal presentada en el espacio fílmico. Si consideramos el recorrido marcado en la cartografía y los datos sobre la duración del cuadro C1, emerge el fuerte vínculo que el director establece entre espacio y tiempo reales y fílmicos.

A través del análisis de las distintas etapas de la deriva de los protagonistas, hemos calculado una distancia entre los lugares del rodaje de más de 37 km, misma que se reduce a 13 km si consideramos dos elisiones: quitamos el primer tramo del recorrido que los dos protagonistas realizan, presumiblemente,

C1. Estructura secuencial del recorrido de Antonio y Bruno Ricci

(BÚSQUEDA DE LA BICICLETA)

0h 29' 58". Punto de partida: Barrio de Val Melaina. (Bus) / Largo Sempione: (Bus - tranvía)

0h 29' 58". Llegada en tranvía a Piazza Vittorio: búsqueda de refacciones

0h 38' 23". Viaje a Porta Portese en el camión de basura

0h 41' 05". Espera en Porta Portese por la lluvia y reconocimiento del ladrón

- Elipsis espacial

0h 43' 26". Explanada en puente Marconi: los protagonistas persiguiendo al ladrón

- Elipsis espacial

0h 43' 53". Regreso en el barrio Trastevere, persiguiendo al ladrón

0h 45' 20". Llegada al puente Palatino y encuentro con el viejo

0h 46' 12". Persiguiendo al viejo hasta las Termas de Caracalla

- Elipsis espacial

0h 55' 37". Búsqueda de Bruno en las riberas del Tíber

0h 59' 18". Parada en el restaurante en el Paseo de Ripetta

1h 04' 30". Visita en la casa de la adivina

1h 11' 23". Encuentro con el presunto ladrón y persecución hasta el Vicolo della Campanella

1h 20' 24". Llegada en la zona del estadio Flaminio

1h 24' 50". Detención del protagonista después del robo



37 km
430 metros
Distancia total recorrida (cámara)

13 km
830 metros
Distancia total recorrida (real - hipótesis)

7 km
Distancia máxima del centro recorrida (radio)

1 hr
29'
Tiempo de duración de la película

54'
52"
(de 29'58" a 1hr 24'50")
Tiempo total del recorrido filmico

8-9 hr
Tiempo total del recorrido

Puntos más distantes del recorrido. 6: Val Melaina; 6a: Puente Marconi; 7: Termas de Caracalla; 7a: Puente Duca d'Aosta; 8: Estadio Flaminio. Dibujo: Federico Colella

en transporte público debido a la larga distancia (7.5 km) desde Val Melaina, hasta Piazza Vittorio, donde van a buscar las refacciones de la bicicleta robada, y eliminamos también los tramos que corresponden a dos secuencias de rodaje no congruentes con la geografía del recorrido (16 km).

Las distancias entre los otros escenarios que aparecen en la película suman un recorrido compatible con el tiempo calculado en la narración filmica, lo cual define un trazado congruente con la realidad geográfica de la capital italiana. Hemos calculado un tiempo de entre 8 y 9 horas para recorrer los 13 kilómetros calculados, teniendo en cuenta que el recorrido de búsqueda empieza por la mañana temprano y acaba en Vía Flaminia en el horario de salida de los espectadores del partido de futbol, entre las 4 y las 5 de la tarde. Podemos deducir, por la presencia de este evento, que se trata de un domingo, hecho confirmado por la abertura del mercado de Porta Portese, el mercado de pulgas romano que abre solamente en este día. Todo el recorrido de búsqueda está concentrado en una hora de película, un tiempo "filmico" razonable en relación con las distancias recorridas. Todo el cine de De Sica está caracterizado por esta fuerte correspondencia entre duración del rodaje, tiempo real y espacios recorridos, que logra favoreciendo el uso del plano-secuencia, típico de sus películas: un realismo en las relaciones espacio-temporales que alcanza la máxima expresión en la película *Umberto D.*



Fotogramas de *Ladrones de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948)

La zona de puente Marconi con los protagonistas persiguiendo al presunto ladrón



La zona de las Termas de Caracalla con los protagonistas persiguiendo al presunto ladrón



La zona del río Tíber cerca del puente Duca d'Aosta: con el padre buscando a su hijo

Sobre el cine de De Sica, el crítico André Bazin subraya cómo “es quizá la estructura del relato la que resulta radicalmente trastocada. Hay que respetar la verdadera duración del suceso. Los cortes que la lógica exige podrían ser todo lo más descriptivos; la planificación no debe añadir nada a la realidad que subsiste.”⁹

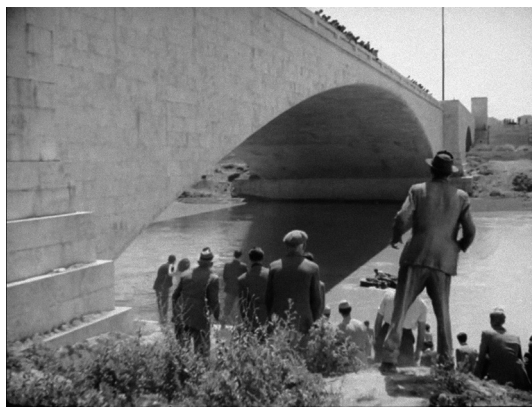
La iconografía de Roma que aparece en esta deriva en zonas centrales, semicentrales y periféricas de la ciudad es diferente a la imagen clásica de la “ciudad eterna.” Antes de todo, desaparece cualquier referencia a monumentos singulares, palacios o panoramas pintorescos. Es una Roma popular la que aparece en la película de De Sica, una Roma de callejones y de mercados.

El centro urbano de De Sica lo constituye el barrio Trastevere o los callejones en la zona de Piazza Navona, en donde el presunto ladrón se refugia, defendido por sus vecinos; se trata casi de una periferia dentro del centro, un enclave muy popular, una topología del rodaje bastante inédita hasta la fecha. Si miramos en el mapa los lugares marcados del rodaje, podemos ver cómo se define una concentración de puntos alrededor del río Tíber. Esta elección no es casual y en parte corresponde a la búsqueda de una cierta facilidad en los desplazamientos alrededor del río por parte de la compañía cinematográfica, aprovechando las grandes avenidas a su lado y, al mismo tiempo, al deseo de lograr una amplitud de los planos que es posible rodar. La decisión corresponde también a un preciso ideal estético del director, que encuentra en el río Tíber una fuente de sugerencias de tipo paisajístico. En el cine neorrealista rodado en Roma se fortalece este papel del Tíber o del Aniene (el otro río de la capital) como “vacío urbano,” como paisaje de la ausencia. Los directores bajan hacia las riberas del Tíber con el mismo espíritu y con la misma expectativa que cuando se internan en los grandes descampados de la ciudad en construcción; podemos citar, sobre todas, la secuencia del episodio de “Los suicidas” de Antonioni, dentro de la película colectiva *Amor en la ciudad* de 1953,¹⁰ como ejemplo de esta nueva relación iconográfica entre río y ciudad.

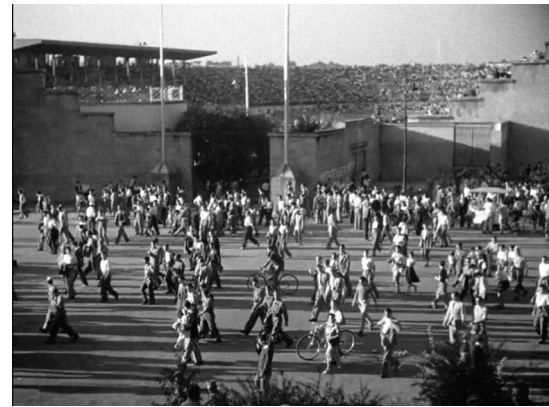
En la escena de Porta Portese, De Sica opera una elipsis espacial: utiliza el arco de la antigua puerta que da nombre al famoso mercado de pulgas romano como elemento de *raccord* para juntar dos diferentes planos de rodaje que describen la secuencia de la carrera de Antonio Ricci para intentar atrapar al presunto ladrón. Del otro lado de la puerta, la cámara se desplaza a dos kilómetros de distancia, en



La zona del río Tíber cerca del Puente Duca d'Aosta: con el padre buscando a su hijo



El Puente Duca d'Aosta: con el padre buscando a su hijo



Estadio Flaminio: La salida del partido de fútbol

la zona periférica de la avenida Marconi hacia un gran descampado ubicado en la ribera del río, con un fondo conformado por la basílica de San Pablo y la zona industrial de la Via Ostiense cuyas estructuras del gasómetro son representadas a través de una única toma panorámica de 180°.

Otra imagen del Tíber es la del puente Palatino, con la Isla Tiberina al fondo, en donde los dos protagonistas intentan retener al anciano amigo del presunto ladrón, en una toma de plano conjunto y plano medio largo para disimular lo pintoresco de esta porción del río, con la isla muy cercana. Después de esta secuencia, la escena se desplaza a un kilómetro de distancia a la explanada de una iglesia, enfrente de las Termas de Caracalla, para después desplazarse con un *raccord*, esta vez muy poco verosímil, a seis kilómetros hacia el norte, al puente Duca d'Aosta, para registrar la secuencia en donde el padre pierde por algunos instantes al hijo y lo busca bajo el puente a lo largo de los taludes y de las riberas verdes de este punto del río. En esta secuencia de gran valor paisajístico, la representación de las laderas, de los descampados y del puente sirve como soporte escénico para fortalecer momentos dramáticos del guion: como en la escena de la avenida Marconi, donde la ciudad histórica ya no es suficiente para describir los estados de ánimo y la estética del nuevo cine, se busca en el Tíber una "iconografía de frontera," una fractura dentro del tejido urbano. Bruno Reichlin habla de esta carrera de Ricci bajo la arcada oscura del puente y establece un paralelo emocional con el célebre monumento de las víctimas de la guerra de las Fosse Ardeatine y el recuerdo que tenían los italianos de los sótanos y los refugios bajo tierra para defenderse de los bombardeos.¹¹ Otra etapa a lo largo del Tíber ocurre en frente del restaurante donde, apoyados en el barandal del río en el Lungotevere, deciden pararse para comer y descansar.

La escena final, que capta el "paisaje humano" de las multitudes a la salida del partido, se produce en otro lugar muy cercano al río Tíber. Se trata de los alrededores del estadio Flaminio y del puente Duca d'Aosta, que ya había aparecido anteriormente en la elipsis espacial que describía el alejamiento del hijo de Ricci. En la convulsa secuencia final de la película, De Sica describe un movimiento frenético, donde vehículos, peatones y bicicletas cruzan desordenadamente la explanada y la avenida Flaminia enfrente del estadio, generando una sensación de desorientación también en el espectador.

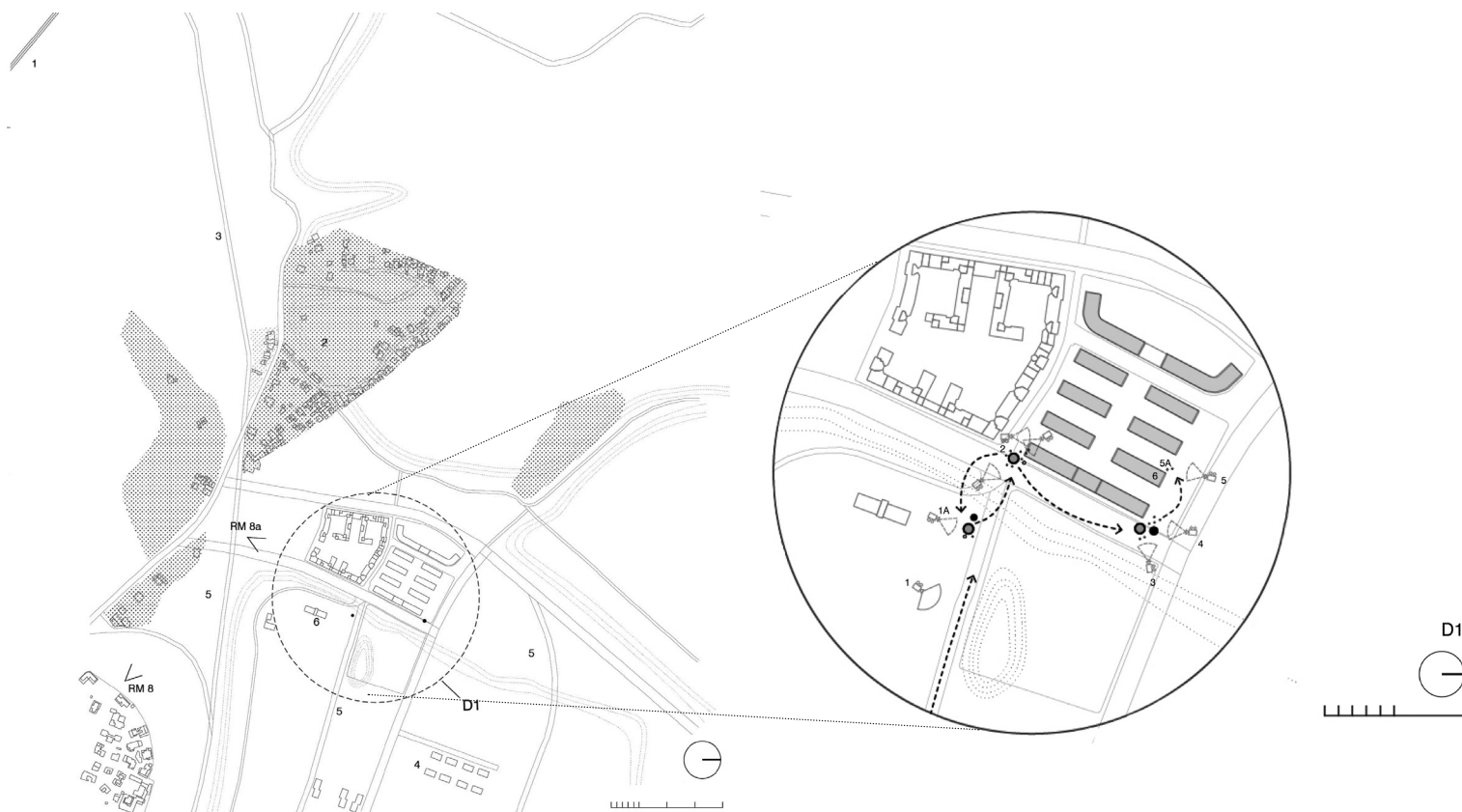




Escena del episodio de Michelangelo Antonioni "Tentato suicidio" en la película colectiva *Amor en la ciudad* [*L'amore in città*] (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, Cesare Zavattini, 1953)

La barriada de Val Melaina

En el análisis del movimiento contrapuesto centro-periferia, uno de los dos polos está representado por el lugar en donde residen los protagonistas, la barriada de Val Melaina, en la periferia noreste de Roma. Se trata de una zona en la cual se ha rodado también otra película de De Sica, *El techo*, y el episodio de "Los suicidas" de Antonioni, cuya relación con el río Tiber ya mencionamos. A propósito, en esta última película tres son los decorados presentes cerca de los escenarios de *Ladrones de bicicletas*. El primero es una toma de Plaza Sempione, que aparece también en la película de De Sica y que representa el nudo de conexión de esta zona periférica con el centro de la ciudad; otra escena está rodada en la esquina de las calles Scarpanto y Stampalia, una zona que aparece todavía en construcción, con calles de tierra y esqueletos de hormigón armados que finalizarán en una de las muchas *palazzina*¹² que caracterizan esta zona residencial de la burguesía, en oposición al conjunto donde vive la familia Ricci.



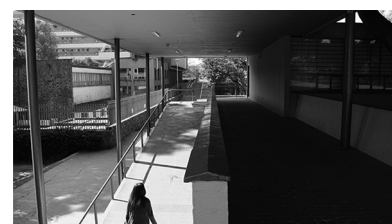
Cartografía del rodaje en la barriada de Val Melaina. 1: Línea de ferrocarril Roma-Orte; 2: Asentamiento informal de la calle Monte Amiata; 3: Avenida Prati Fiscali; 4: Conjunto de vivienda social en la calle Monte Epomeo; 5: Descampados; 6: Instituto religioso. Dibujo: Federico Colella

Movimientos de la cámara en la escena inicial. 1: Títulos de créditos. Llegada del bus en Val Melaina, al fondo un talud; 1A: Descanso de Ricci debajo de un bebedero y un amplio descampado al fondo; 2-3: Esquina sureste del edificio con el área de aprovisionamiento de agua en primer plano. 4: Abastecimiento de agua y al fondo la ladera con el instituto religioso; 4A: Regreso a casa de la pareja; 5-5A Picado y contrapicado del interior del conjunto; 6: escalera de acceso a la vivienda

En una de las escenas es muy reconocible también la manzana de la calle Montebianco, justo al lado del bloque de los Ricci. Se trata de una gran manzana con patios interiores, construida en 1932, de estilo neobarroco.¹³

Val Melaina, construida por el régimen y finalizada en 1943 para proporcionar vivienda a los muchos damnificados por las grandes obras de "hausmanización" de Roma exigidas por el Duce, se pobló también de campesinos que después de la segunda guerra mundial llegaron del campo, quienes, ante la carencia de departamentos en los conjuntos habitacionales oficiales, empezaron a desarrollar clústeres de vivienda informal. En la primera media hora de la película se puede apreciar la condición de esta zona de la capital totalmente aislada del resto de la ciudad. En la secuencia inicial de la llegada del camión proveniente de la ciudad es posible percibir la casi total ausencia de obras de urbanización, de árboles, de alumbrado y de pavimentaciones; los bloques de viviendas aparecen en un paisaje completamente erosionado.

La cartografía presentada en estas páginas se ha desarrollado utilizando como referencias una foto satelital de Roma de 1943 almacenada en Google Earth, un plano del Instituto Geográfico Militar de 1949,¹⁴ el mapa del Plan General de Roma de 1962 y los mismos fotogramas de la película para ubicar los elementos visibles a escala urbana. Se puede establecer que, en la época del rodaje, el conjunto habitacional donde viven los protagonistas se ubicaba en una zona parcialmente agrícola, entre terrenos



Fotogramas de *Ladrones de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948)



El anuncio del puesto laboral disponible



Reunión de Antonio Ricci con su esposa

improductivos en espera de una futura urbanización, con la casi total ausencia de servicios y como única construcción preexistente un instituto religioso en un relieve en la zona sureste, a 300 metros de distancia respecto a la vivienda de los Ricci, en un asentamiento anterior a los edificios construidos por Mussolini. Al oeste se encontraba un asentamiento informal de baja altura, mientras que en la zona noreste se levantaba una pequeña urbanización de bloques de cinco plantas.

La llegada del transporte público en estas zonas es un hecho relevante, ya que se trata de la única conexión con la “verdadera” ciudad. De Sica fortalece este aspecto con el vínculo de la llegada del camión y la llegada del funcionario de la oficina de empleo que dará la buena noticia a Ricci. Esta escena está tomada desde la esquina sureste del edificio, en donde la rampa de escalera de acceso del edificio funciona como una especie de púlpito. Después de haber recibido la noticia, Antonio Ricci da vuelta en la esquina suroeste, aunque en el siguiente plano general, como una pequeña incongruencia, aparece recorriendo el lado opuesto del edificio hasta llegar a la esquina noreste, en donde se reúne con su esposa para darle la noticia. En esta carrera del protagonista, aparece en el fondo la arquitectura típica de dichas intervenciones urbanas: bloques masivos, a los cuales se intentaba dar una cierta imagen “romana” a través de pocos elementos decorativos, como las logias con arcos de medio punto y el ligero almohadillado de la planta baja. Pero más que el estilo arquitectónico, en esta secuencia De Sica enuncia otros aspectos que se cifran en un elemento: la ausencia de ciudad. Faltan calles, banquetas y verdaderos espacios públicos; los bloques de otras viviendas que aparecen al fondo y que distan más de trescientos metros, parecen más alejados todavía por los enormes descampados que separan las dos intervenciones.

Asimismo, De Sica nos muestra las condiciones de vida en estos conjuntos en donde faltaba el agua corriente dentro de los departamentos, lo que obligaba a las mujeres a formarse en una pequeña fuente, que además se muestra cercada con alambre en una especie de corral sostenido por palos de madera. Dentro de él, se observa a dos mujeres pelear por su turno, en una evocación inmediata de las situaciones cotidianas durante la guerra recién acabada. En fin, las dificultades que encuentra la esposa de Ricci al bajar la ladera que separa la entrada del conjunto de la vivienda es elocuente respecto a la incomodidad general del lugar, a la accesibilidad reducida, que sólo los niños aparentemente disfrutaban, como se ve en la imagen del grupo de niños que suben divertidos en contraposición con las dificultades y el cansancio físico y psicológico de la pareja.

Taludes y laderas son elementos típicos de la iconografía de la ciudad neorrealista. Los *terrain vague*¹⁵ se caracterizan por ser espacios con topografías irregulares y geometrías orgánicas en oposición a la ciudad formal plana y ortogonal. A veces son el resultado de la acumulación de desechos o



Fila en la fuente de agua potable

escombros de las muchas obras en construcción; otras veces, simplemente son la expresión de un paisaje natural que emerge. Los taludes y las laderas dinamizan las secuencias del rodaje a través de planos de picado y contrapicado acentuando elementos dramáticos de la narración.

Después de esta secuencia que revela el paisaje exterior de la vivienda, la escena se desplaza al interior del departamento, subiendo por la escalera deteriorada. Dentro, se revela un espacio de tres habitaciones: una recámara con dos camas para la pareja, el recién nacido y el primogénito Bruno se completa con una cocina comedor y una pequeña sala; una vivienda muy humilde pero digna, respecto a otras situaciones sociales reflejadas en el filme. Los problemas de la familia Ricci son de otro tipo: la condición de exclusión social de la familia de Ricci está expresada perfectamente por el fragmento de ciudad en la cual viven, en donde el robo de una bicicleta puede significar la pérdida del empleo y el aislamiento urbano. Pierre Sorlin hace un análisis



Camino a casa



Antonio ayuda a su esposa



sociológico de la familia Ricci a partir de una comparación con la familia de *El limpiabotas*,¹⁶ película de 1946 del mismo director: “en otras palabras, De Sica nos describe a un grupo realmente peculiar, una familia nuclear cerrada como las que ciertamente existían en Italia en esos tiempos, pero que en la pantalla es mucho más rara que el modelo de la familia grande y abierta.”¹⁷ A pesar de la situación de los Ricci, que poseen el apoyo de la asistencia social, de una casa, de un hijo que trabaja en una gasolinera, su condición familiar no tiene la ventaja de la “solidaridad mutua” que tiene la familia de la otra película de De Sica, seguramente más pobre, que vive hacinada en una barraca.

Para ambientar esta condición social, De Sica inventa, o bien descubre, un fragmento de Roma desconocido hasta aquel momento, un paisaje urbano que parece explicar parte de los problemas contados en la película y que al mismo tiempo es el espejo de estas nuevas categorías sociales aisladas y sin raíces. Val Melaina, con sus enormes descampados, sus calles polvorientas, su falta de agua y su topografía “hostil,” es un enclave segregado de la ciudad, un paisaje en el cual el bloque de vivienda aparece casi como una fortaleza inexpugnable.

La ciudad neorrealista

A partir de la película *El techo*, rodada por De Sica en 1956,¹⁸ ocho años después de *Ladrones de bicicletas*, se desarrolló la “borrosa imagen de la ciudad.” Es en esta obra cinematográfica que “el fuerte sistema que asociaba el centro a la periferia, presentadas como entidades complementarias, se desvaneció y la imagen de las ciudades empezó a descentrarse,”¹⁹ un cambio que afectó a toda la cinematografía europea.

Más que cualquier otra película anterior de este director, en la cinta de 1956 se representan los arrabales periféricos de una forma real y sin ningún tipo de referencia al centro de la ciudad. Mientras que *Ladrones de bicicletas* es una película sobre dos personas con hogar en la búsqueda de un trabajo –o del medio para realizarlo–, que se convierten en nómadas por dos días, *El techo* trata de una pareja nómada, pero con trabajo, que busca desesperadamente un hogar: la solución será la autoconstrucción en un predio en las orillas del Aniene, el segundo río de la capital, no tan lejos de la vivienda de la familia de los Ricci. Después de ocho años, las condiciones de vida en la ciudad neorrealista no han cambiado y parecen todavía más duras. La ciudad se ha transformado en un *collage* de lugares periféricos, de asentamientos informales, de fronteras y vacíos, al borde de los cuales los protagonistas aceptan vivir, expulsados por la ciudad formal, en una condición no tan diferente de los refugiados y los migrantes que cada día llegan a las metrópolis de nuestro mundo contemporáneo.



Ingreso en el departamento. *Ladrones de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948)



Plano panorámico de la escena final de la película *El techo* [*Il tetto*] (Vittorio De Sica, 1956)

Notas

El presente ensayo es parte de la investigación doctoral: "La Ciudad Neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de Roma y Madrid. 1943-1963," realizada en el DPA, Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid) de la UPM (Universidad Politécnica de Madrid) bajo la dirección del Profesor arquitecto Luis Antonio Gutiérrez Cabrero, dentro del área de conocimiento Arquitectura audiovisual y Paisaje cultural. La tesis ha sido aprobada para su lectura en julio de 2018.

1. Paul Virilio, *Estética de la desaparición* (Barcelona: Anagrama, 1988), 72-73.
2. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1987), 97.
3. Josefina González Cubero, "La arquitectura de los sentimientos. Centrados y descentrados en el cine de Michelangelo Antonioni," *La ventana indiscreta. Cuadernos del Aula de Cine y Arquitectura de la ETSAM 2* (2005), 108.
4. Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette* (Roma: Produzioni De Sica, 1948) DVD, 89 mins.
5. Roberto Rossellini, *Roma città aperta* (Roma: Excelsa Film, 1945) DVD, 103 mins.
6. Cortometraje sobre un día en la vida de un basurero de la capital italiana. Michelangelo Antonioni, *Nettezza Urbana* (Milán: Industrie Cinematografiche e Teatrali, 1948), 11 mins.
7. El último anillo de las murallas de defensa de la antigua Roma, que marcaba a un tiempo el límite centro-periferia.
8. Stephen Barber, *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 68.
9. André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1990), 348.
10. Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli y Cesare Zavattini, *L'amore in Città* (Roma: Faro Film, 1953) DVD, 115 min.
11. Bruno Reichlin, "Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)," *Grey Room 6* (invierno de 2002), 125-126.
12. Se trata de una tipología muy compacta de vivienda colectiva de los años sesenta, típica de la capital italiana.
13. Paolo Angeletti, Luca Ciancarelli, Marcello Ricci, Giuseppe Vallifuoco, *Case romane: la periferia e le case popolari* (Roma: Prospettive, 2009), 76-79.
14. Paolo Angeletti y otros, *Case romane*, 78.
15. Ignasi de Solà-Morales, "Terrain vague," *Quaderns 212* (1996), 34-43.
16. Vittorio De Sica, *Sciuscià [El limpiabotas]* (Roma: CG Entertainment, Società Cooperativa Alfa Cinematografica, 1946) DVD, 90 mins.
17. Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990* (Barcelona: Paidós, 1996), 119.
18. Vittorio De Sica, *Il tetto* (Roma: Produzione De Sica, Titanus, Les Films Marceau, 1955) DVD, 101 mins.
19. Pierre Sorlin, *Cines europeos*, 124.

Referencias

- Angeletti, Paolo, Luca Ciancarelli, Marcello Ricci y Giuseppe Vallifuoco. *Case romane: la periferia e le case popolari*. Roma: Prospettive, 2009.
- Barber, Stephen. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Traducido por Rafael Jackson. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.
- De Solà-Morales, Ignasi. "Terrain vague." *Quaderns d'arquitectura i urbanisme 212* (1996): 34-43.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.
- González Cubero, Josefina. "La arquitectura de los sentimientos. Centrados y descentrados en el cine de Michelangelo Antonioni." *La ventana indiscreta. Cuadernos del Aula de Cine y Arquitectura de la ETSAM 2* (2005): 83-108.
- Reichlin, Bruno. "Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)." *Grey Room 1, 6* (2002): 111-133.
- Sorlin, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Traducido por Nuria Pujol i Valls. Barcelona: Paidós, 1996.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Federico Colella

Doctor, Universidad Politécnica de Madrid,
Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
✉ f.colella@alumnos.upm.es

