

La presencia de la muerte en *Alemania año cero* (Roberto Rossellini, 1948) y *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006)

M. Nieves Corral Rey

Investigadora pre-doctoral de la Universidad de Málaga

nievescorrey@hotmail.com

Recibido: 4 de marzo de 2016

Aceptado: 8 de abril de 2016

Para citar este artículo: Corral Rey, M. N. (2016). La presencia de la muerte en *Alemania año cero* (Roberto Rossellini, 1948) y *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006). *Creatividad y Sociedad* (25) 57-86

Recuperado de: <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/3>. La presencia de la muerte en *Alemania año cero* (Roberto Rossellini, 1948) y *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006).pdf

Resumen

En el presente trabajo analizamos la presencia de la muerte que rodea a los protagonistas infantiles en dos películas separadas por el contexto histórico y los puntos geográficos, como son *Alemania año cero* (basada en la ciudad de Berlín tras la 2ª Guerra Mundial) y *El laberinto del Fauno* (basada en España durante el franquismo). Separación, que también viene determinada por los estilos estéticos de ambos directores: por un lado, el neorrealismo italiano, que tiene como padre a Roberto Rossellini, y por otro lado la fantasía de Guillermo del Toro. Aunque, ambas están unidas por la desgracia, la llamada de la conciencia como respuesta a un problema, y en última instancia, el fallecimiento, como consecuencia del odio e intolerancia fruto de las ideologías extremistas.

Palabras clave

Cine · Alemania año cero · Roberto Rossellini · El laberinto del Fauno · Guillermo del Toro · Fantasía · Neorrealismo · Muerte

Abstract

In this paper we analyze the presence of the death that surrounds the infantile personages in two movies separated by the historical context and the geographical points, as there are *Germany year zero* (based on the city of Berlin after the 2nd World war) and *Pan's Labyrinth* (based on Spain during the Franco period). Separation, which also is determined by the esthetic styles of both directors: on the one hand, the Italian neorealism, which it has like father to Roberto Rossellini and on the other hand the fantasy of Guillermo del Toro. Although, both are joined by the misfortune, the call of the conscience like answer a problem, and ultimately, the death, as a result of the hate and intolerances born from the extremist ideologies

Key words

Film · Germany Year Zero · Roberto Rossellini · Pan's Labyrinth · Guillermo del Toro · Fantasy · Neorealism · Death

1. Introducción y objetivos

En el presente estudio partimos de la premisa de que los menores son un colectivo indefenso y sensible ante los peligros de la sociedad, es por ello por lo que cualquier suceso les puede afectar psicológicamente durante un período de su infancia o en su futuro. Si precisamos en estos daños, durante el período infantil los episodios de abuso son espeluznantes, ya sea maltrato, abandono, acoso, conflictos bélicos, o bien la explotación, violación, discriminación, como resultado de legislaciones o costumbres sociales inhumanas y sanguinarias, que conducen a una serie de actuaciones deleznable, que aún siguen vigentes en diferentes puntos geográficos y hacen de los menores un colectivo social más frágil (Ocón Domingo, 2006, p. 114) frente al universo adulto. De manera que, nos resulta significativa la labor de examinar cómo se representan en la ficción las estrategias de supervivencia de aquellos menores, en su tentativa de salvaguardar su integridad física y psicológica como comenta Yela Fernández (2013, p. 208) para conseguir el bienestar deseado ante su minoría de edad y, evitar la muerte, como inocentemente saben. Una muerte que en la 2ª Guerra Mundial se llevó a millones de ciudadanos, al igual que después del conflicto bélico Civil español, que tuvo como consecuencia un largo período de dictadura franquista, movida por la represión, que en nuestro país supuso el enfrentamiento de españoles contra españoles, la división en dos bandos que, terminaron utilizando los mismos medios para conseguir objetivos relacionados con la libertad y el bienestar social, cada uno desde distintas posturas ideológicas y puntos de vista contrapuestos. Se intentó establecer un poder central de la mano de Francisco Franco, la lucha contra el comunismo, con el desarrollo de una serie de técnicas represivas, de las que se hacía uso en la educación nacional católica que se implantó, tanto en los centros escolares como en la vida social [un tipo de enseñanza llevada a las pantallas y que se muestra en películas como *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) y *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002).

Un largo período, también marcado por la censura previa impuesta por el régimen

en los diferentes medios artísticos, así como un contexto de violencia, fusilamientos, exaltación de valores ideológicos, distintas manifestaciones de poder y persecución de personas por motivos religiosos y políticos (Oropesa, 2005). La enumeración de las características de este contexto nos resulta relevante porque, como nos comenta Oropesa (2005) la dictadura nunca dejó de serla, independientemente de que en su seno surgieran una serie de círculos intelectuales, universitarios, políticos y sindicales que crearan bolsas de libertad e intentasen mantener con vida muchas de las tradiciones liberales, republicanas o monárquicas. En cuanto a las características de este contexto socio-histórico de la dictadura, en opinión de Julio Ponce Alberca e Irene Sánchez González (2012, p. 13), este período no sólo fue represión. Sin embargo, el objetivo central de los diferentes sectores que apoyaban al régimen era sustentar el poder personal y autoritario de Franco, como garante del mantenimiento de un *status quo* favorable a los intereses dominantes (Monterde, en Gubern, et al., 2009, p. 243). No olvidemos que, la construcción del estado dictatorial fue acompañado de una violencia extrema, que integraba las directrices fijadas por los dirigentes de la sublevación. La represión fue planificada y ejercida por el Ejército rebelde, la Falange y las nuevas autoridades franquistas, cuya intención era imponer una atmósfera de terror, que paralizase cualquier controversia [para profundizar sobre la cotidianidad y estilo de vida durante este período de dictadura, se pueden consultar estudios de López (2003), Quirosa-Cheyrouze Muñoz (2003)]. Mientras que el período de auge del nazismo, tuvo a Adolf Hitler a la cabeza, cuyas doctrinas consistían en que los fuertes debían imponerse a los débiles, la consideración de los arios como raza privilegiada y los judíos representaban un pueblo destructor. Su intención era implantar un nuevo Reich en el mundo, con el uso del antisemitismo como apoyo, lo que le llevó a provocar una brutal persecución: empezó por sustraer los bienes a los judíos, su exclusión y aislamiento en guetos.

Unos hechos que terminaron con millones de víctimas tanto en los campos como en la ocupación de diferentes países, sometiendo a persecución y linchamiento a todos aquellos que discreparan con la ideología del régimen, algunos fusilados

en el acto, otros trasladados a esos campos (judíos, homosexuales, gitanos...), para ser explotados a través de trabajos forzados o ser objeto de experimentación médica. Sin obviar también la ausencia de libertad de expresión, a causa de la cual, los periódicos eran sometidos a censura [respecto a este contexto histórico se pueden leer análisis de Núñez García-Cuerva, 2000; Bourke, 2002; Feldhay Brenner, 2005 y Tato, 2007]. Existieron miles de campos, tanto de concentración, de exterminio como de trabajo, localizados por Alemania, Polonia, Serbia, Noruega, Bélgica, Francia, entre otros países [sobre lo que se puede consultar estudios de Friedländer y Warschauer, 1979; Wiesenthal, 2001; Stanislaw Ciechanowski, 2005; Marín-Dòmine, 2005 y Lozano Aguilar, 2007]. Sin olvidar también que, a los campos alemanes, fueron enviados españoles prisioneros políticos, defensores de la ideología republicana (una cuestión histórica para la que podemos mencionar los testimonios recogidos en *Los últimos españoles de Mauthausen* (donde llegaron más de 7.500, Carlos Hernández de Miguel, 2015).

Ante esto, en estas y otras épocas dramáticas y catastróficas de conflictos bélicos, persecución, represión (Guerra Civil española, Guerras Mundiales, regímenes dictatoriales...), los poderes públicos hacían uso del colectivo infantil para transmitir ideologías extremistas, incluso provocaban que los niños fuesen objeto de asesinato o influenciados para integrarse en esta política, convirtiéndose en figuras de propaganda de una determinada doctrina [respecto a la manipulación de las mentes se pueden consultar estudios de Núñez y Rivière Gómez (1994) y Cook y Albornoz (2003)]. Aunque, como comentan De Iturrate y Fuentesfría (2004) desde el principio de la historia del cine, los niños se han visto implicados en situaciones agresivas, suelen ser objetos de violencia, pero en muchas otras ocasiones, son ellos quienes la ejercen.

Ahora bien, lo hacen tanto contra su entorno (por maldad, protección contra peligros externos, reproduciendo enseñanzas transmitidas), como contra sí mismos, tentado la muerte, arriesgando sus vidas en una serie de situaciones peligrosas ante su vulnerabilidad y fragilidad, tanto física como mental. En este sentido, vamos a acla-

rar el deseo/motivación que mueve a estos dos personajes principales para flirtear con la muerte: Edmund (*Alemania año cero*) y Ofelia (*El Laberinto del Fauno*). Además, vamos a reflexionar sobre la presencia de la defunción en cada caso, para lo que vamos a identificar en qué punto de la historia tiene presencia su representación, si lo hace de forma implícita o explícita; si se presenta en el individuo o su alrededor; y si aparecen elementos simbólicos a través de los cuales se anuncia su acercamiento.

2. Fundamentación metodológica y marco teórico

Para el presente trabajo, la metodología que vamos a llevar a cabo va a consistir en un análisis cualitativo, concretamente, el análisis fílmico de tipo narrativo, una actividad para la que hay que recordar palabras de Jacques Aumont y Michel Marie (1990, p. 279) cuando expresan que “no existe un método objetivo, universal e irrefutable” y también podemos tener en cuenta a Nietzsche (citado por Marzal, 2007, p. 65), cuando manifiesta que “un mismo texto permite numerosas interpretaciones”. Por tanto, no existe una propuesta de análisis que pueda considerarse <<correcta>>, ni tampoco presentamos estas interpretaciones como únicas e irrefutables, pero sí abiertas al diálogo y la reflexión.

En principio, a consideración de Francia y Mata (1992, p. 57, mencionados por Galán Fajardo, 2007): “la motivación es un conjunto de factores dinámicos, que determinan el comportamiento del individuo”. Aunque, a veces las motivaciones son inconscientes, ya que podemos actuar siguiendo cuatro deseos básicos, como son:

la seguridad [deseo básico satisfecho de forma material o inmaterial (valores, creencias, experiencias...)]; nueva experiencia [que se satisface con la búsqueda de nuevas relaciones, situaciones, lugares o responsabilidades]; reconocimiento [que se consigue cuando una persona o un grupo es alguien para los otros]; y respuesta

afectiva [el deseo de ser estimado, aceptado como persona, no por el cargo, situación o dinero]. Si bien, a veces, en la búsqueda para la obtención de uno o varios de estos deseos, tal como sucede en la vida real, la muerte y la pérdida tienen presencia, ya sea de forma natural, quizás provocada por odios/rencores/venganzas, o por uno mismo movido por la asimilación mental de una ideología dominante, que defiende y propone el hecho de terminar con la vida de aquellos que supongan una carga social.

Respecto a este acto de expiración, manifiesta Díaz (1998) que aunque se haya excluido a la infancia de la palabra "muerte", el niño se ve confrontado con ella, habla, dibuja, cuenta cuentos, y en ellos intenta elaborar aquello que los adultos le niegan, quizás por el dolor/sufrimiento que lleva impregnada la palabra, pero tal vez sea a través de este formato literario del cuento, donde le sea más fácil acceder a esta verdad. Muerte, que aparece tanto implícita como explícitamente, tanto en películas dirigidas a adultos, como a niños y realizadas en el género de animación dirigidas al colectivo infantil, y que podemos apreciar también en versiones audiovisuales de los clásicos cuentos, que presentan nuevos conflictos en los que la defunción adquiere protagonismo (Porto Pedrosa, 2013, p. 57) como en *Blancanieves*, *Bambi*, *La Cenicienta* o *Caperucita roja*, entre otros. O, recordemos también producciones para adultos, en las que la muerte tiene presencia de forma simbólica y persigue al personaje protagonista en diferentes escenarios de *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) para retarlo a jugar al ajedrez: si la muerte gana se lo lleva y si pierde puede continuar en el mundo. Ahora bien, tal como comentan Marzabal y Marijuán (2004, p. 130) "pocos discursos tan difíciles de articular, como los que tienen a la muerte como objeto".

Por ello, como nos recuerdan Conde e Iturrate (2003) los medios de comunicación ofrecen al espectador un abanico de situaciones a las que no podrían acceder de otra manera en la vida cotidiana y la experiencia de la muerte es muestra de ello, ya que nuestra sociedad, dedicada al culto a la juventud, considera la muerte un tema tabú. No obstante, las pantallas audiovisuales nos ofrecen en reiteradas

ocasiones diferentes formas de morir, las emociones que la rodean o la manera en que los individuos se enfrentan a ella, así que se presenta como tema frecuente. Aunque, normalmente a un niño se le niega ver a una persona muerta, mientras que en estos medios audiovisuales la muerte se muestra de forma más natural que en la propia vida. Además, manifiesta Díaz (1998) que al proponer el tema del niño y la muerte, encuentra una reacción común en muchas personas, que quizás no permita atender con claridad y es posible que muchos no quieran escuchar, pero, según sus palabras: "hemos sabido que no siempre este tema estuvo rodeado del horror que actualmente genera".

Si bien, la emoción que genera a los espectadores las imágenes en las que un personaje se lanza a brazos de la muerte o es provocada por otros, va a depender de una serie de factores relacionados con dicho personaje, su psicología, contexto en que aparece el acto de expiración y las características del medio fílmico, que permiten aumentar o reducir su impacto en el público, al igual que las circunstancias propias del espectador. Algo mágico que tiene el cine es su credibilidad, que va a depender de las técnicas de este lenguaje fílmico, como la banda sonora, los planos, efectos especiales, presencia de muñecos... Herramientas, con las que la mente del espectador sabe que solo simula una expiración, pero le va a afectar, como se ve reflejado en el acto de taparse los ojos o girar la cabeza en un momento doloroso como en una defunción cruel o traumática para el personaje, que va a crear una serie de sentimientos, dependientes de la empatía, experiencias similares vividas por el público o posible identificación con ese individuo (Conde e Iturrate, 2003).

3. Estudio empírico

3.1. Introducción a *Alemania año cero*

Rossellini empleó el cine con acercamiento moral y rechazaba el guion técnico y el montaje. Se le puede considerar uno de los cineastas menos ideológicos, como

expresan sus palabras (Orellana & Serra, 2005, pp. 50-51): “Es preciso conocer las cosas fuera de toda ideología [...]. Es necesario partir sin ninguna idea <<preconcebida>>. Una piedra es una piedra. El agua es agua. Un hombre es un hombre”. Aunque, comentan Orellana y Serra (2005, p. 60) que:

“tras su muerte casi todo el cine social que se ha hecho en Europa ha tenido una raíz ideológica [...]. Volver a Rossellini significa recuperar la mirada limpia y desprejuiciada de un niño, la pasión llena de deseo por conocer y amar la realidad, la fe en la verdad del hombre, la ternura por todo lo humano, y la conciencia última de que la realidad es positiva. [...] Eso nos enseñó el cine de Roberto Rossellini”.

La película que tratamos en este caso está integrada en su trilogía de la Guerra, junto a *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Paisà* (1946), en las que se comenzaban a apreciar las primeras influencias del neorrealismo italiano, como son el rodaje en exteriores, actores no profesionales y la improvisación. La acción de esta historia transcurre en Berlín, devastado por los bombardeos, sus calles se encuentran desoladas y rodeadas de escombros. El protagonista principal es Edmund, un personaje cuya edad confunde José Luis Guerner (1972, p. 49) cuando habla de: “un niño de quince años”, porque tiene doce, así lo afirma la mujer que lo conoce en el cementerio, que argumenta que: “va a la escuela con su hija”, y lo confiesa a su hermana al llegar a casa: “me han echado porque no tengo quince años”.

A pesar de su corta edad, sobrelleva la responsabilidad de mantener a su familia, superviviente tras la 2ª Guerra Mundial, pero su reencuentro con un antiguo profesor, simpatizante con la ideología nazi, le hará cometer un error, como es el hecho de asesinar a su padre, siguiendo la idea de que “los fuertes superarán a los débiles”, aunque será su conciencia quien no podrá sobrellevar la carga moral de la acción cometida. A diferencia de la forma de actuar de aquellos que siguieron el orden establecido por el dictador, en este caso, reflejado en este maestro, orgulloso de la ideología dominante que defendió durante años, y cuando el niño le confiesa

su actuación, se comporta de forma cobarde, intentando eximirse de la culpa por las ideas transmitidas. Con todo, nuestro protagonista en este caso, termina negando a su familia, porque lo han tratado como si fuese un adulto para encomendarle tal responsabilidad, y no querrá saber nada más de ellos tras el fallecimiento de su padre, cuando divagará por las calles en busca de algo que no tuvo anteriormente: amigos. Unos chavales lo rechazan, dejará de sentirse un niño, así que toma la responsabilidad de un adulto e intenta redimir su culpa a través de un castigo: el suicidio.

3.2. Introducción a *El laberinto del Fauno*

En cambio, la dirección de Guillermo del Toro está marcada por el género fantástico, su preferencia por los efectos especiales y la creación de criaturas fantásticas, aterradoras, como se evidencia en producciones como *Hellboy* (2004), *Hellboy II. El ejército dorado* (2008), *Pacific Rim* (2013). Para los inicios de este género en la historia del cine nos podemos remontar al período mudo de las películas de George Méliès, cargadas de trucos visuales e historias fantásticas (Cordero Domínguez, 2007, p. 2). Y, por mencionar brevemente la influencia de este género en España, como nos comenta esta autora, no ha tenido una evolución constante y ha sido trabajado principalmente por directores como Narciso Ibáñez Serrador, quien aportó a nuestra cinematografía películas como *La Residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976).

Si continuamos profundizando en la trayectoria de Del Toro, en otras de sus películas apreciamos su interés por introducir a niños en estos escenarios imaginarios como puede ser el caso de *Mimic* (1997), *El espinazo del diablo* (2001) basada en los últimos momentos de la Guerra Civil y *El laberinto del Fauno* (2006), que toma como referencia el franquismo y en la que nos vamos a centrar para este caso. Esta historia comparte lazos con el cuento, que nos proporciona una estructura narrativa de mayor flexibilidad, al ofrecer recursos para la intromisión de seres y situaciones que van más allá de las leyes de la naturaleza (Nicolás Messeguer, 2013, p. 52). Para

ahondar en las relaciones entre el formato literario del cuento y sus conexiones con el cine, se pueden consultar trabajos de autores como Hillesheim, Dhein, De Lara y Rodrigues da Cruz (2008), Sánchez Moreno (2009), Zavala (2007, 2010).

La presente historia plantea dos líneas narrativas que se entrelazan (Nicolás Messeguer, 2013, p. 53), dos universos paralelos que se yuxtaponen alrededor de la perspectiva infantil: por un lado, un trasfondo histórico, contextualizado en plena dictadura, cuando vencedores y vencidos se enfrentan en su lucha por la libertad y sus ideales. La otra, presenta un carácter fantástico, compuesto por un mundo de hadas, faunos y princesas, que emanan de la mente de una niña, Ofelia, que conoce a un amigo imaginario que la guía por un camino en el que debe llevar a cabo una serie de pruebas, en submundos mágicos (en el interior de un árbol o espacios subterráneos a los que deberá acceder dibujando el contorno de una puerta en la pared), para demostrarse si es una princesa. No obstante, al final, deberá hacer entrega de su hermano al Fauno, aunque al ver el cuchillo que esta criatura porta, se dejará llevar por su conciencia para desobedecer sus imposiciones e intentar protegerlo como sabe: resguardándolo en su seno. A diferencia de Vidal, que no mostrará ni un ápice de empatía hacia la niña, no dudará en quitarla de su camino y dejarla abandonada, pero su espíritu resucitará en un espacio mágico para reencontrarse con su familia biológica, aquella que, como nos comenta la voz en off, la estuvo buscando.

3.3. Conexiones en las formas de la muerte

Alemania año cero comienza con un movimiento de travelling, que nos hace un recorrido por la ciudad de Berlín, muerto por la destrucción como consecuencia de la 2ª Guerra Mundial, mientras una voz en off nos pone en antecedente de la situación moral de los personajes con quienes nos vamos a enfrentar, así como su visión del escenario sombrío y consternado en que les ha tocado vivir (véase Fotograma 1). Mientras que, al comienzo de *El laberinto del Fauno*, otra voz en off nos hace partícipes de la presencia de una princesa en un mundo subterráneo del que huyó, para

conocer el universo humano, donde el sol la cegó y olvidó todo de su pasado. En lo que esta voz nos narra esta historia, la imagen en movimiento nos acerca a las ruinas de Belchite (Nicolás Messeguer, 2013, p. 53), (véase Fotograma 2), donde nos introduce para tratar de transmitirnos, quizás, que este mundo de los humanos se encuentra destrozado por el odio, las guerras y, como una aproximación a la herida que estas ruinas simbolizan, ante el sufrimiento de las peores masacres de este período, que ascendía a la cantidad de 5.000 muertos en apenas un par de semanas [para lo que nos podemos acercar a las reflexiones de investigadores como Anadón Benedicto (1996) e Izaguirre (2007)].



Fotograma 1. Berlín en ruinas.



Fotograma 2. Ruinas de Belchite.

Aunque, no podemos olvidar la forma en que, minutos antes de la voz narradora, el director nos muestra a una niña que yace en el suelo y por su nariz brota sangre con un fuerte color rojo, que contrasta con el filtro azul de la cámara, un color que refleja frialdad del entorno, en un escenario en el que la música emociona y simula una nana. Si bien, en su agonía, la sangre le comienza a desaparecer (véase Fotograma 3), así que, intuimos que nos vamos a encontrar con una joven que puede tener poderes sobrenaturales y en cuya ovisión nos vamos a introducir.



Fotograma 3. Ofelia yace en el suelo.

En cambio, para presentarnos el universo de Edmund, Rossellini nos acerca a un escenario en el que trabajan cavando fosas tanto niños como adultos (véase Fotograma 4), esto es, el cementerio, en el cual nuestro protagonista será identificado, reconocido como menor de 15 años de edad, así que será expulsado y no podrá regresar, debiendo buscar otros espacios en el que obtener limosnas para subsistir y mantener a su familia.



Fotograma 4. Edmund trabaja en el cementerio.

Unas fosas, que de otra manera, también aparecen en la presentación de Ofelia en forma de vértebras abandonadas (véase Fotograma 5), localizadas en ese espacio de Belchite de forma cruel e inhumana. Quizás como metáfora de la mencionada destrucción a la que se encuentra sometida el mundo de los humanos, tal como fueron enterrados en fosas comunes los cuerpos de las víctimas de esta Guerra y posterior dictadura, sin merecimiento de dignidad ni respeto hacia la vida humana [nos podemos introducir en estudios de estas fosas comunes de la mano de análisis de Armengou y Belis (2004), Barragán Mallofret y Castro Fernández (2004-2005) y Malgosa, Armentano, Galtés, et. al., (2010)].



Fotograma 5. Vértebras abandonadas.

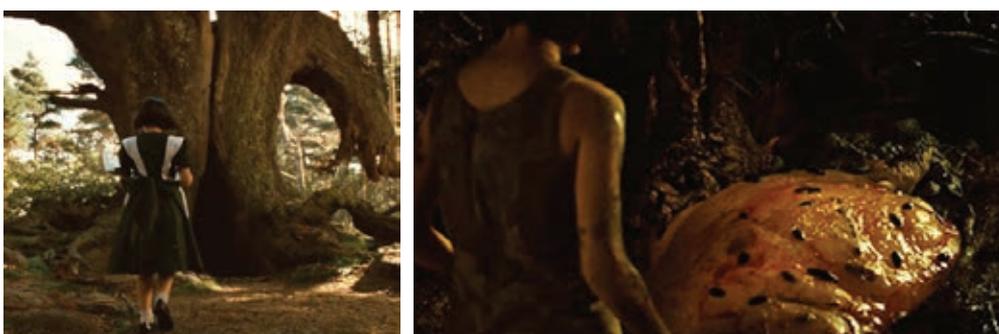
Tras la salida de Edmund del cementerio, se dirigirá a su casa, pero por el camino unos vecinos rodean el cadáver de un caballo (véase Fotograma 6), mientras discuten cómo dividirlo en porciones para cada uno.



Fotograma 6. Caballo fallecido.

Una escena, en la que somos testigos de la escasez y penuria que sufría la sociedad, sometida a la caridad o el reparto correspondiente a la cartilla de racionamiento, pero unos recursos insuficientes que los llevan a aferrarse al reparto de la miseria de un animal, fallecido quizás por las características de carestía del contexto, para seguir sobreviviendo.

Edmund y su familia viven en la hambruna, con el desprecio y la ausencia de ayuda de los vecinos del condominio en el que residen y el intento del pequeño en conseguir cualquier limosna, sea monetaria o en especie (vender una báscula, robar papas...). Mientras que Ofelia se evade del contexto dictatorial en que le ha tocado vivir a través del desarrollo de una serie de pruebas, propuestas por un amigo imaginario llamado Fauno, para demostrarse que es una princesa y no es hija de mortal, por tanto pretende descubrir si es ajena a la muerte física. Así, una de estas pruebas consiste en introducirse en el interior de un árbol, que se muere, porque debajo de sus raíces ha anidado un enorme sapo, en el que deberá colocar unas piedras y extraer de sus vísceras una llave. De manera que, se acerca a la evidente enfermedad mortal del árbol, para conseguir sanarlo terminando con la existencia del sapo (véase Fotogramas 7 a, b).



Fotogramas 7 a. Muerte del árbol (izquierda) y b. Muerte del sapo (izquierda).

Otro de los intentos de Edmund para sobrevivir, consiste en hacer un favor al profesor Enning, quien le ofrece ir a venderle a unos guardias unos discos de vinilo, a cambio de una propina. No obstante, unos discos de vinilo de un discurso de Hitler que, cuando comienza, su voz parece resonar entre las ruinas de la ciudad, mientras

la cámara realiza una panorámica sobre edificios destruidos de Berlín. En lo que observamos a un señor, que pasea junto a un niño y se detienen desconcertados al oír la voz de un fantasma del pasado, que parece permanecer entre los escombros (véase Fotogramas 8 a, b), así que, en este escenario, nos encontramos con una muerte que parece estar resucitando desde el más allá.



Fotogramas 8 a. (izquierda) y b. (derecha). Reacción ante el discurso de Hitler.

Para la segunda prueba, Ofelia deberá trazar una puerta imaginaria en la pared y adentrarse a un submundo, en el que habita una criatura extraña a la que no deberá despertar, no es humano y no podrá beber ni comer nada, ya que se le va la vida en ello y la puede despertar, según le comenta el Fauno. Su función solo consistiría en abrir una vitrina de la que deberá extraer una espada y salir del lugar, porque tiene el tiempo justo, si no, la puerta desaparecerá. Con esta idea, la chica se introduce en este espacio subterráneo, pero tras extraer el arma blanca, desobedecerá tanto las anteriores palabras del Fauno, como los gestos de las hadas de que no puede comer, y procederá a coger varias uvas de color rojo, situadas en un bol de la mesa, componiéndose un gran banquete (véase Fotograma 9), ignorando lo manifestado por la criatura de que se le iba la vida en ello, si bien, ha preferido hacer caso omiso a su recomendación. Así, como bien le comentó, la respuesta a este acto de comer, despierta a la fiera situada tras ella, que engulle a una de las hadas y comenzará a perseguir a nuestra protagonista, colocando su brazo hacia adelante, ya que es, en las palmas de las manos, donde se encuentran sus ojos (véase Fotograma 10).



Fotograma 9. Ofelia desobedece.



Fotograma 10. La criatura observa a Ofelia.

En Berlín, a pesar de que los ojos de Edmund se arrastran buscando comida, rogando ayuda para mantener a su familia, y de esta forma ve la vida pasar, su padre presenta un empeoramiento ante la falta de alimentación equilibrada, como le recomienda el médico. No obstante, el sanitario le consigue una cama en un hospital, donde tendrá garantizada algunas comidas al día. Poco a poco, este señor mayor ve venir la muerte, que finalmente será provocada por su propio hijo, ante la idea asimilada, transmitida por el maestro, de que “los fuertes superarán a los débiles”. De esta forma, en su responsabilidad de búsqueda de recursos para sobrevivir, ya que sus hermanos están más preocupados de otros menesteres, como evitar a las fuerzas de seguridad (Karl) y alternar con soldados de las tropas aliadas a cambio de favores (Eva), el pequeño, se siente el único individuo fuerte de la familia y se cree con poder para hacer desaparecer lo que Enning considera, una carga o una boca más, al ser un anciano, sin utilidad para la sociedad. Una muerte que, no duda en planear

cuando acude a visitarlo al hospital y observa un tarro en la mesilla de enfermería, que guarda en su bolsillo, para así terminar con la agonía del adulto. Aunque, realmente, nos queda la incertidumbre si realmente termina con su vida por considerarlo un débil y él sentirse fuerte, bien para evitarle el sufrimiento ante su enfermedad, o tal vez para que deje de ser una carga más que alimentar, ante la escasez de recursos en que sobreviven.

Lo cierto es que se comporta de forma inocente, al ofrecerse a prepararle el té caliente a su padre, se retira al salón de al lado (véase Fotograma 11), esparce el contenido del tarro en el mismo, con la mente fría en la idea de la muerte que va a provocar. Mientras su rostro pasa de mostrar la inocencia del principio a reflejar cierta satisfacción cuando su progenitor culmina la bebida. Así, su rostro sufre un cambio a lo largo de la historia, tal como señala José Luís Guarner (1972, p. 52): “*Alemania* año cero es un auténtico documental sobre el proceso de cómo un entorno desgasta lentamente un rostro, deforma sus rasgos, los borra hasta destruirlos”.



Fotograma 11. Edmund prepara el té.

En el lecho de muerte del anciano (véase Fotograma 12), se desatarán los más bajos pensamientos e ideas descabelladas en el conjunto de residentes del condominio. Unas preguntas y razonamientos con los que se evidencia que ni se valora la vida, ni se respeta la expiración, escudándose en la idea de hacer atrocidades con el cuerpo de un difunto, lo que hace despertar una serie de reflexiones sobre las bajas del ser humano, confuso en un contexto de posguerra ante la miseria e insuficien-

cia de recursos alimentarios, económicos..., dejando en el olvido la dignidad de los demás, como se ve reflejado en comentarios del tipo: “¿qué vamos a hacer con el cadáver?”, “una caja costará mucho, mejor en un saco”, “tenemos que sacarlo de aquí, llevémoslo a la terraza”, “¿qué haremos con la ropa?”, “puede tener una infección, mejor no tocarlo, se nos vaya a contagiar”.



Fotogramas 12. Muerte del anciano.

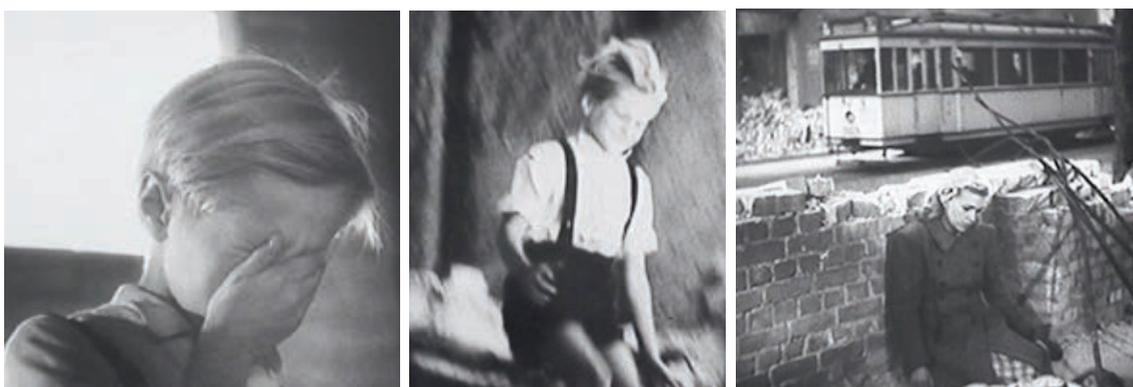


Fotograma 13. Edmund juega con la muerte

Mientras que Ofelia flirtea con la muerte arriesgando su vida en las distintas pruebas, desobedeciendo las palabras del Fauno, Edmund lo hace en su recorrido por el edificio en ruinas, frente al condominio en que reside, en el que encuentra un objeto parecido a un grifo, lo apunta a su cabeza (véase Fotograma 13), e instantes después dirige el objeto a su sombra en el suelo, así, parece que lucha consigo mismo. En esta escena, podemos observar que no está tranquilo, que algo le aprisiona

en su interior e ignora el mundo que le rodea, ya que la voz de su hermana entrará en acción mientras lo busca, pero nuestro protagonista permanece en silencio, no contesta, a sabiendas que van a enterrar a su progenitor, después de que el camión haya recogido su ataúd.

No se inmuta, no derrama una lágrima y su rostro se muestra confuso, pero no puede sobrellevar una carga emocional tan grande como el hecho de haber planeado la muerte de su padre y haberlo conseguido. De manera que se frota los ojos, como forma de negar una actuación o sentirse incapaz de declarar su verdad, y se lanzará a los brazos de la muerte, con el ruido del tren, que acompaña ese fin de su vida (véase Fotogramas 14) y será encontrado por una amiga de la familia.



Fotogramas 14. Escena de la muerte.

En cambio, la muerte se presenta de cerca en el universo de Ofelia, además de varios de los maquis encontrados por la policía franquista, principalmente en la expiración que le toca la sensibilidad: su madre adoptiva, tras el alumbramiento, cuya salud se vio perjudicada días antes y de la que la pequeña tuvo conocimiento con la sangre mostrada en el libro blanco. Un alumbramiento, marcado por la ausencia de un profesional de la sanidad como fue el médico, asesinado por Vidal, al descubrir que era quien estuvo ayudando a los maquis del monte. De manera que, indirectamente, el capitán termina con la vida de todos los que ahí habitan, ante la ausencia de otro sanitario en el molino para solventar problemas de salud, al tratarse de una residencia alejada del resto de la sociedad.

Ofelia intentará huir con Mercedes, pero será interrumpida por la policía franquista, con Vidal a la cabeza, así que, serán encerradas y la niña recibirá la visita del Fauno en su habitación, quien le proporcionará una nueva tiza, para dibujar una nueva puerta en la pared y salir en busca de su hermano, para entregárselo a media noche en el laberinto. Nuestra protagonista procederá a ello, no sin antes poner algo en la bebida al capitán para dejarlo adormilado, aun así, percata de la ausencia del bebé y al observar su huida, irá tras ella. La niña se enfrentará a la criatura cuando observa el cuchillo (véase Fotograma 15), ya que une las palabras “pinchazo”, “derramar sangre inocente” y nuestra protagonista lo asocia a la muerte o sacrificio, por lo que se echará un poco hacia atrás, oirá la voz de su conciencia, para no hacerle entrega del pequeño y el Fauno protestará al no sentirse obedecido, ya que Ofelia prefiere proteger la vida del bebé ante todas las cosas, aunque no comparta con él lazos sanguíneos. Sin embargo, la prueba consiste en conocer si es capaz de entregar a un bebé o sacrificar su inmortalidad y así descubrir si realmente es una princesa, siendo su respuesta la protección de una criatura inocente, si bien, la desobediencia en este caso está justificada y su acción es la considerada “correcta” en una princesa.



Fotograma 15. Ofelia se enfrenta al Fauno.

No obstante, la escena entre nuestra protagonista y la criatura sobrenatural se romperá por el capitán, quien aparece en escena, le quita el bebé y, mirándola a los ojos, fríamente, sin posibilidad de defensa, con un disparo en el pecho termina con su vida, tras lo que huye vilmente y la deja abandonada en ese solitario espacio (véase Fotogramas 16 a, b.). Si bien, al encontramos esa noche con la luna llena, la niña cae al

suelo y su sangre inocente se derramará por la entrada del laberinto, hasta caer al agua de la zona inferior. Momento que coincidirá con el principio de la película, cuando apreciamos a la chica en el suelo, pero ahora la historia nos ha aclarado cómo se desarrolló su expiración, aunque con ausencia de un por qué objetivo, más bien, quizás una pérdida movida por odios, rencores, falta de cariño o empatía del adulto hacia la niña. Y, tras su expiración, con un halo de colores cálidos (tanto en vestuario como en ambiente, junto a aplausos), quizás en su imaginación, se reencuentra con sus padres biológicos, quienes la buscaron alrededor del mundo para descubrir su paradero. Además de la criatura, que se dirige a ella, nuevamente, como alteza, con respeto, ese que faltó a las figuras masculinas del mundo de los humanos, al que volvemos, minutos después de su reencuentro, ya que en la vida real se ha perdido una vida más, inocente, sin protección y sin defensa de los adultos. Aunque, como nos recuerda la voz en off, una existencia que ha dejado esencia, visible solo para quien sepa mirar y valorar las pequeñas cosas del mundo. Sin olvidarnos también de la pérdida de la vida del capitán Vidal, con otro frío disparo por parte de los maquis. Vidas que se pierden sin posibilidad de defensa, pero ¿con que juicio valoramos si una vale más que la otra para merecer la muerte?



Fotogramas 16 a. b. Asesinato y muerte.

4. Conclusiones

Con todo, podemos decir que la muerte se presenta en ambos entornos, tanto de forma implícita como explícita, tanto alrededor del personaje como en su propia existencia:

La forma implícita se presenta en el espacio de Edmund con la ciudad de Berlín desolada, la presencia del cementerio, su acción de cavar la fosa, la voz de Hitler que resuena entre los escombros de la ciudad. De forma explícita, se presenta con el caballo fallecido; flirtea con ella al asumir la idea del maestro, así, planea el asesinato de su padre y se materializa con la expiración de éste. Además de jugar con ella cuando recorre el edificio en ruinas que está enfrente de su casa y coge una especie de grifo que utiliza como arma, apuntando a su frente, quizás como ritual. Un momento para el que podríamos recordar palabras de Díaz (1998): “el niño que va a morir intenta elaborar su angustia a partir de rituales, oraciones, dibujos, cuentos, en los que busca vencer el horror de la muerte”; hasta que, no puede sobrellevar el peso de su conciencia, e irremediabilmente se lanza a sus brazos, en un momento marcado por el ruido del tranvía, que simboliza el paso del tiempo, de la vida a la muerte. Un transporte que ha transitado por su entorno, lo hemos visto en ocasiones, en otras simplemente con su ruido, somos conscientes de que, sin duda, el tiempo pasa y su familia no ha sido consciente de la crisis existencial en la que termina sumido, ante la necesidad de deambular por las calles con la obligación de buscar con qué sobrevivir y haber encontrado a unos adultos, casi monstruos, cuya forma de vida es la mentira y la violencia. Según los cuatro deseos básicos (Francia y Mata, 1992, en Galán Fajardo, 2007), en este caso, el personaje se mueve para obtener seguridad material (recursos alimenticios o dinero), aunque termina moviéndose por la inmaterialidad: la creencia de que los fuertes superarán a los débiles y en esa dualidad fuerte/débil, sigue los dictados de su conciencia y se enfrenta a asumir la culpa como mejor sabe, a través del suicidio. Sin olvidar su acercamiento a nuevos lugares en los que se evadió a buscar la reflexión.

En el entorno de Ofelia, la muerte se presenta de forma implícita a través del recorrido por las ruinas de Belchite, su desobediencia al Fauno en una de las pruebas, así como la presencia del cuchillo, que la niña asocia con la muerte o agresión. De forma explícita, la tenemos con la evidente defunción del árbol, que se recupera tras la expiración del sapo, el asesinato del médico, la pérdida de su madre adoptiva, los

maquis asesinados, al igual que el asesinato de Ofelia, quien minutos antes sacrifica su inmortalidad a cambio de proteger a un indefenso, y en última instancia, Vidal, asesinado de frente, como hizo con nuestra protagonista. Aquí, Ofelia flirtea con la muerte cuando pone su vida en juego en una prueba, que lleva a cabo movida (según los deseos planteados por Francia y Mata, 1992, en Galán Fajardo, 2007) por buscar del deseo básico de seguridad de forma inmaterial: el intento de confirmar la creencia de que es una princesa, para lo que, se acerca al mismo tiempo a la búsqueda de nuevas experiencias y lugares insospechados por los adultos. Ahora bien, movida por ese deseo de seguridad inmaterial, la materialidad se pone en su camino y se deja llevar por cuestiones prohibidas por el Fauno, como la comida del banquete.

Los elementos simbólicos se trabajan más en la película de Rossellini, marcada por el cementerio, el tranvía como paso del tiempo, y el grifo, que simula un arma, junto con la transformación del rostro del niño a lo largo de la historia, ante la asimilación de las ideas en defensa del asesinato y el encubrimiento de su rostro después de la expiración de su padre. Ocultando su mirada al espectador, el único que lo observa, quien conoce su acción, salvo el maestro, pero, tras obtener una evasiva como respuesta a su solicitud de ayuda, se considera incapaz tanto de enfrentarse a sí mismo como de mirarnos a nosotros. Mientras que de la película de Del Toro podemos destacar los encuentros de Ofelia con las criaturas sobrenaturales, los fríos filtros de color, azul y verde, que reflejan la insensibilidad de los humanos y el universo adulto, quienes, como nos refleja este caso, prefieren el sacrificio de mujer y respeto a la figura masculina que defiende ideales afines, ya que, comentan de quienes piensan diferente:

“a esa gente Dios ya le ha salvado al alma, lo que al cuerpo le suceda, bien poco le importa”, principal idea propuesta por el sacerdote, que representa a la iglesia en el escenario de la comida conjunta. Incluso, los que aquí cometen crímenes son capaces de seguir mirando a los ojos, al contrario de la inocencia de Edmund, cuya conciencia reacciona a un cruel acto.

Finalmente, en la película de Rossellini tenemos una sintaxis de miradas a través de la cual se pretende obtener ayuda, silencio con el que se hace notable la confusión, la reflexión, la conciencia, la imposibilidad de mirar fijamente al frente y el conflicto existencial de un niño junto a su dolor psicológico. Quizás, como resultado de la carestía y la penuria en que se encuentran inmersos tras la guerra. Mientras que, en la historia presentada por Del Toro, la creatividad fílmica toma forma con la construcción de la fantasía de la niña y, tanto en su rutina como en la de los adultos de su alrededor, se muestra la violencia y la muerte tal cual, con sus golpes, cisuras, sacrificios, agonía, sangre, vísceras, gritos con los que nos hacen partícipes del dolor físico, enfatizados con la música. Así, en la primera predomina lo implícito y en la segunda lo explícito, aunque unidas por la muerte de un inocente, provocada por un trasfondo ideológico: odios, rencores e intolerancia por distintas cuestiones.

5. Referencias bibliográficas

ANADÓN BENEDICTO, J. (1996). Las ruinas de Belchite: memoria y enseñanza. *Iber: Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*, 10, pp. 59-70.

ARMENGOU, M., & BELIS, R. (2004). Túnel del tiempo: Las fosas comunes de la Guerra Civil. El holocausto español. *Clío: revista de historia*, 33, pp. 68-75.

AUMONT, J, & MARIE, M. (1990). Análisis del film. Barcelona: Paidós.

BARRAGÁN MALLOFRET, D., & CASTRO FERNÁNDEZ, J. L. (2004-2005). Arqueología de la Justicia: arqueología de las víctimas de la Guerra Civil Española y de la represión franquista. *Revista atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social*, 7, pp. 149-174.

BOURKE, J. (2002). La Segunda Guerra Mundial: una historia de las víctimas. Barcelona: Paidós.

COOK, R. & ALBORNOZ, R. (2003). La manipulación de las mentes. Barcelona: Debolsillo.

- CORDERO DOMÍNGUEZ, A. (2007). El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador. *Área Abierta*, 17, pp. 1-11.
- DE ITURRATE, L. F. & CONDE GUERRI, M. E. (2002). Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte. *Comunicar*, 19, pp. 147-151.
- DE ITURRATE, L. F. & CONDE GUERRI, M. E. (2003). Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte. *Comunicar*, 20, pp. 168-172.
- DÍAZ, V. E. (1998). El niño y la muerte. *Affectio Societatis*, vol. 1, 2, pp. 1-11.
- FELDHAY BRENNER, R. (2005). *Resistencia ante el holocausto: Edith Stein, Simone Weil, Ana Frank y Etty Hillesum*. Madrid: Fundación Invesnes.
- FRIEDLÄNDER, S., & WARSCHAUER, F. (1979). *¿Por qué el holocausto?: las causas históricas y psicológicas del exterminio de los judíos en la Alemania nazi*. Barcelona: Gedisa.
- FUENTEFRÍA RODRÍGUEZ D. & DE ITURRANTE, L. F. (2004). Los niños en el cine norteamericano: cómo matan, cómo mueren. *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, 2, pp. 85-96.
- GALÁN FAJARDO, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 7, pp. 1-11.
- GUARNER, J. L. (1972). *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos.
- GUBERN, R., MONTERDE, J. E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E., & TORREIRO, C. (2009). *Historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ DE MIGUEL, C. (2015). *Los últimos españoles de Mauthausen*. Barcelona: Ediciones B.
- HILLESHEIM, BETINA., DHEIN, GISELE., DE LARA, LUTIANE., & RODRIGUES DA CRUZ, LÍLIAN. (2008). Sobre monstruos, cine y cuentos de hadas intertextualidad e infancia. *Espéculo: Revista*

de *Estudios Literarios*, 38. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/monstru.html>

IZAGUIRRE, A. (2007). Belchite, herida abierta. *Nuestro tiempo*, 641, pp. 62-73.

LÓPEZ, A. M. (2003). La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura. *Studia historica. Historia contemporánea*, 21, pp. 199-212.

LOZANO AGUILAR, A. (2007). De Ohrdruf a Auschwitz: un imaginario para el mal. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 55, pp. 58-79.

MALGOSA, A., ARMENTANO, N., GALTÉS, I., JORDANA, X., SUBIRANA, M., GASSIOT, E., LUNA, M., LALUEZA, C., & SOLÉ, Q. (2010). La antropología forense al servicio de la justicia y la historia: las fosas de la Guerra Civil. *Cuadernos de Medicina Forense*, vol. 16, 1-2, pp. 65-79.

MARIN-DÒMINE, M. (2005). «Estrategias de resistencia en los españoles deportados a los campos de concentración nazis». *Revista de historia actual*, 3, pp. 75-82.

MARZABAL, I., & MARIJUÁN, M. (2004). "¡Oh muerte! ¿Dónde está tu victoria?". La muerte en el cine. *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 1, pp. 130-147.

MARZAL FELICI, J. (2007). El análisis fílmico en la era de las multipantallas. *Comunicar*, 29, pp. 63-68.

NICOLÁS MESSEGUER, M. (2013). Criaturas de la Guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo. *Aletria: Revista de estudios de Literatura*, 2, pp. 47-63.

NÚÑEZ, M. & RIMÈRE GÓMEZ, Á. (1994). Engaño, intenciones y creencias en el desarrollo y evolución de una psicología natural. *Estudios de Psicología*, 52, pp. 83-128.

NÚÑEZ GARCÍA-CUERVA, M. C. (2000). La prensa en el tercer Reich: la información, prisionera del nazismo. *Revista Latina de comunicación social*, 34.

OCCÓN DOMINGO, J. (2006). Normativa internacional de protección de la infancia. *Cuadernos de Trabajo Social*, 19, pp. 113-131.

ORELLANA, J., & SERRA, J. P. (2005). *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine*. Madrid: Dossat.

OROPESA, S. A. (2005). Identidad andaluza en *Eres mi héroe* (2003) de Antonio Cuadri. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/>.html

PONCE ALBERCA, J., & SÁNCHEZ GONZÁLEZ, I. (2012). No solo represión. Dictadura franquista, conceptos históricos y categorías morales. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 10, pp. 1-15.

PORTO PEDROSA, L. (2013). El discurso infantil sobre valores y emociones a partir tres muertes clave en los relatos audiovisuales. *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 4, 2, pp. 55-81.

QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, R. (2003). Investigar el Franquismo para conocer la Historia. Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco. Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 abril de 2002. Gutiérrez Navas, M., & Rivera Menéndez, J. (Coord.). pp. 127-133.

SÁNCHEZ MORENO, A. B. (2009). El cine/cuento animado o la ruptura del modelo clásico. *Área Abierta*, 24, pp. 1-10.

STANISLAW CIECHANOWSKI, J. (2005). Los campos de concentración en Europa. Algunas consideraciones sobre su definición, tipología y estudios comparados. *Ayer*, 57, pp. 51-79.

TATO, M. I. (2007). El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich. *Escuela de Historia*, vol. 1, 6.

WIESENTHAL, S. (2001). Judíos y gitanos unidos en la tragedia del Holocausto. *I Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 33, pp. 20-23.

YELA FERNÁNDEZ, O. R. (2013). Infancias vulneradas en las guerras de España y Guatemala. *El Futuro del Pasado*, 4, pp. 207-226.

ZAVALA, L. (2007). Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura. UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

ZAVALA, L. (2010). Cine y literatura. Puentes analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra*, 71, pp. 1-14.

Material audiovisual:

Alemania, año cero (Roberto Rossellini, 1948).

El espinazo del diablo (Guillermo del Toro, 2001).

El florido pensil (Juan José Porto, 2002).

El laberinto del Fauno (Guillermo del Toro, 2006).

El séptimo sello (Ingmar Bergman, 1957).

Hellboy (Guillermo del Toro, 2004).

Hellboy II. El ejército dorado (Guillermo del Toro, 2008).

Los girasoles ciegos (José Luís Cuerda, 2008).

Mimic (Guillermo del Toro, 1997).

Pacific Rim (Guillermo del Toro, 2013).

Paisà (Roberto Rossellini, 1946).

Roma ciudad abierta (Roberto Rossellini, 1945).