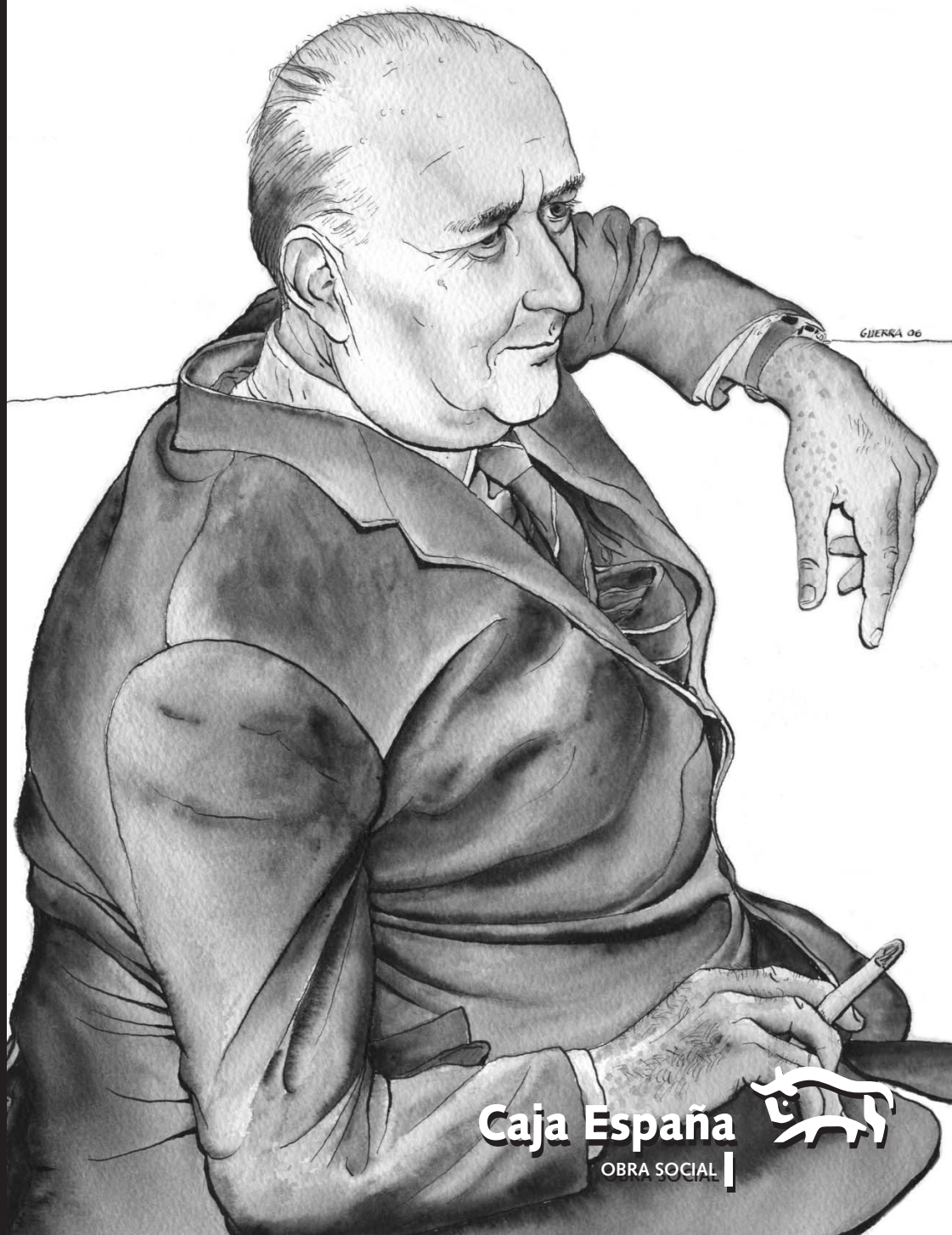


165

ROBERTO ROSSELLINI

filmoteca  
de Caja España

# escritos



Caja España  
OBRA SOCIAL



## EL ARTE COMO VÍA DE CONOCIMIENTO

A comienzos de los años 60, Roberto Rossellini anunció que abandonaba el cine comercial de ficción, en el que ya no creía. Su episodio "Illibatezza", que forma parte de la película colectiva "Rogopag" (1962) puede considerarse como su última película de ficción y con ella Rossellini, según J.L. Guarner (en: Roberto Rossellini. Ed. Fundamentos, 1985, pág. 160), quería "mostrar fría y lúcidamente que el cine no es más que apariencia". Para Guarner es preciso ver en este filme no una denuncia de la imagen convencional, sino un rechazo de la misma.

Finalmente, Rossellini declaró en 1963 lo siguiente: "quiero retirarme de la profesión y pienso que tengo la obligación de prepararme -con toda libertad- para replantearlo todo desde el principio". Empezó así una búsqueda de lo que él mismo llamó la "imagen esencial" que debería reunir una serie de características, y la primera era sin duda la de abandonar el espectáculo para propiciar una vía hacia el conocimiento. Construyó, con este objetivo, su teoría y su práctica del "cine didáctico", que desarrolló desde entonces en la televisión, medio ideal, según Rossellini, para este tipo de cine.

Ni que decir tiene que las pretensiones de Rossellini, las de utilizar la televisión pública como "universidad popular" para expandir el conocimiento y el saber, han sido absolutamente desmentidas por la realidad. El intento que hará Rossellini de crear una "enciclopedia televisiva" durante 10 años, entre 1964, con "La edad del hierro (L'età del ferro)" y 1974 con "Cartesio (Cartesius)", resulta hoy, a la vista de en qué se ha convertido la televisión, algo casi patético y que, desde luego, ha sido prácticamente olvidado, hasta en los departamentos universitarios de pedagogía de la imagen.

Señalemos que, a diferencia de lo que pensaba Jean Renoir, que hizo algún intento postrero en su carrera de encontrar un "lenguaje específico" de la televisión, diferente al del cine; Rossellini creía que cine y televisión compartían un mismo lenguaje, por eso él siempre dijo que sus producciones televisivas pertenecían al ámbito del "cine didáctico". En definitiva, como ha sido señalado, "Rossellini con sus obras didácticas -nueve producciones televisivas y dos cinematográficas- y sus textos teóricos -recogidos en numerosos escritos, entrevistas y en tres ensayos-, propone un regreso a la inocencia" (Ángel Quintana. "El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini". En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002). Esa "inocencia" suponía una vuelta a los orígenes, ya que: "el cine fue creado también como un instrumento para conocer el mundo. Los films de los hermanos Lumière proponían al espectador una visión primigenia de las cosas, que poseía un carácter marcadamente inocente". Por eso Rossellini se interesó vivamente en el pensador renacentista Leon Battista Alberti, que buscaba una relación clara entre arte y ciencia, y a partir de ahí reivindicó una utilización racional del arte (A. Quintana, op. cit.).

Para Rossellini el arte era una vía privilegiada de conocimiento, que permitía aproximarse con exactitud a la verdadera naturaleza humana pero, paradójicamente, con la condición de renunciar a lo que le es propio, a la "estética". Su actitud era "contraria a cualquier forma de búsqueda estética y a una toma de posición personal que reconstruyera otra realidad diferente a la observada", ya que "consideró que el cine había de ser sobre todo un vehículo para comunicar ideas y que las imágenes deberían ponerse enteramente al servicio de éstas, nunca de una estética". Y es que "la

teoría de Rossellini sobre la información a partir de la imagen tiene sus raíces en un texto pedagógico del siglo XVIII, escrito por el pensador checo Jan Amós Comenius, *Didáctica magna*. En dicho texto, Comenius considera que la dificultad para aprender proviene del hecho que las cosas no se enseñan a los alumnos por visión directa sino mediante aburridísimas descripciones (...). Comenius reivindicaba el método de conocimiento a partir de la experiencia. Reclamaba la visión directa de las cosas” (A. Quintana, op. cit.).

Se percibe una contradicción insalvable entre la teoría y la práctica de Rossellini, ya que efectivamente el cine (la imagen audiovisual, en general) es ante todo “apariencia” y “ficción”, pero no experiencia directa de las cosas. El cine y la tv forman parte de la modernidad posmoderna, de la conversión del arte y la cultura en algo reproducible de manera mecánica e industrial; de tal modo que el cine sólo puede salvar esa instrumentalización, que ejerce sobre la imagen la sociedad de consumo, precisamente cuando alcanza valor estético, algo que paradójicamente rechazaba, al menos teóricamente, Rossellini, al final de su filmografía.

Llegados a este punto es preciso establecer una hipótesis de trabajo, que en parte da la razón al gran cineasta italiano, aunque también permite ver el error en el que cayó al final de su obra: El texto artístico es una vía de conocimiento interior, de nuestra subjetividad (aunque sea en sus aspectos más destructivos o pulsionales) y por eso debe ser verdadero, debe decir la verdad de la pulsión, del deseo y de la ley. Esos textos pueden estar revestidos de ideología y de otras muchas cosas (psicología de su autor, reflejos de su contexto económico o social, etc) pero, cuando son verdaderamente arte, cabe reivindicar su núcleo textual, que no es otro que el de la verdad subjetiva, condición sinequanon

para que haya arte. Podemos así establecer esta diferencia: los textos artísticos se verifican desde el interior (subjetividad) y deben decir la verdad (subjetiva) que subyace en nuestras experiencias más personales y vitales; mientras que los textos científicos se verifican en el exterior (objetividad), y deben sostener un verdad objetiva, basada en los hechos, hasta que puedan ser falsados (como señaló Popper).

El conocimiento científico se basa en el método experimental que no es sino la posibilidad de realizar un trayecto que comienza con el establecimiento de una hipótesis y que continúa con la realización de un experimento, en tanto que verificación empírica de esa hipótesis previa. Todo ello conduce al establecimiento de unas conclusiones objetivas, que suponen un conocimiento objetivo de cierto aspecto de la realidad, que de ha someterse, en un futuro, al “principio de falsación” de Popper.

Pero es que cuando un espectador asiste a la proyección de una película (considerada en tanto que obra de arte) también desarrolla una hipótesis previa, que se va a confirmar o no con la visión / lectura del texto fílmico y que le lleva, al final, a una serie de conclusiones, en este caso subjetivas (no verificables ni falsables), que se basan en su experiencia subjetiva (de antes y también la que ha acontecido durante la visión / lectura: tiene que haber un grado de concordancia entre ambas experiencias, pasada y presente).

En resumen, podemos decir que el cine es una forma de conocimiento basada en la “apariencia” (la imagen reproducida de manera mecánica) y en la “ficción”, por eso es esencialmente narrativa, se fundamenta en una historia, en un relato. Ahora bien: ¿Por qué unas historias, unas ficciones, abren vías de conocimiento y otras no, y por ello son meramente ideológicas o enmascaradoras?. Este misterio tendría

que ver con saber acoger o no en su interior lo que Thomas Mann llamaba el “espíritu de la narración”, algo así como un espíritu común de la humanidad (el “alma” del ser humano), su inconsciente colectivo o sus estructuras psíquicas profundas; que desde luego tendrían relación con el componente social del psiquismo humano (con el establecimiento del lazo social).

De este modo, para que ciertas apariencias cinematográficas en forma de ficción adquieran ese “espíritu de la narración” deben atenerse a lo que Jesús González Requena ha denominado Lo Simbólico, algo que sin duda fue capaz de hacer, en numerosas ocasiones, el cine de Rossellini anterior a los años 60. Si existen dos formas de conocimiento verdadero, que son la ciencia (conocimiento objetivo) y el arte (subjetivo) -y ambos pueden y deben complementarse, aunque en la posmodernidad no lo hagan- la concepción rosselliniana de la realidad como unión entre una realidad exterior con otra realidad interior de carácter espiritual puede servir, y de hecho sirvió al cineasta entre los años 40 y los inicios de los 60, para articular dichas experiencias.

Vamos a realizar un análisis de “Roma, ciudad abierta” (1945) en tanto que recorrido subjetivo que permite ir desde nuestras hipótesis iniciales sobre el cine más estético y artístico de Rossellini, como vía de conocimiento, hasta la obtención de una serie de conclusiones subjetivas, basadas en dicha re-visión y lectura del filme. Lo primero que sorprende al revisar la película es la poca concordancia que existe entre lo que se ha dicho de ella y lo que realmente es (algo muy habitual, sorprendentemente, en cine). Si se ha dicho que lo innovador del filme es su carácter documental y el hecho de que fuera rodado con actores no profesionales en los mismos exteriores reales en los que habían tenido lugar las historias en las que se basaba la película, lo que comprobamos es que se trata de una

narración de ficción, basada en un sólido guión, con magníficos actores profesionales (destacan por supuesto Anna Magnani, en el papel de Pina, y Aldo Fabrizi, en el del cura Don Pietro) y que transcurre esencialmente en interiores, sobre todo en el piso de Pina y, la escena cumbre, en el cuartel de la Gestapo (toda ella rodada en un plató de estudio).



Foto 1

La retórica del filme resulta de lo más convencional, basada en el uso de escalas de plano y de planos de mirada, con abundantes insertos, en tanto que planos subjetivos de los personajes. Así, tras unos créditos en los que se nos advierte que todos los personajes y los hechos son ficticios, aparecen en primer lugar unos planos de textura “documental” de Roma, para pasar de inmediato a la segunda secuencia, en el interior del cuartel de la Gestapo, que se abre con un inserto del plano de la ciudad, dividida en sectores (F.1). Se trata de un plano de mirada (subjetivo) del mayor Bergmann (Harry Feist), el máximo representante de los nazis en el filme. A este personaje sólo lo veremos en escenas de interior, en el cuartel de la Gestapo. Se nos presenta además de este modo, como el que ha cuadrículado a la ciudad, sometiendo lo real de la misma al signo (representante de la ignominiosa ocupación). Inmediatamente después nos dirá que él se pasea cada día por Roma sentado en su

despacho, viendo fotos, hechas a la gente al azar: de este peculiar modo ha descubierto al dirigente comunista Manfredi (Marcello Pagliero). El nazi es, por tanto, un personaje de interior que se basa, como vía de conocimiento, en la imagen y el signo, alejado de la vida, de la ciudad real. No es difícil percibir aquí cierto rechazo, metaforizado, a la imagen (y al signo) en tanto que apariencia.



Foto 2

Por contraposición, inmediatamente después nos vamos al exterior, a la calle, donde vive el pueblo, sin duda representado por Pina y otros personajes secundarios, como el vecino, un carabiniere, que la acompaña (F.2). En el cine de Rossellini los actores eran elegidos sobre todo por su aspecto físico, factor que el cineasta italiano consideraba como esencial para ir desde la apariencia (física, externa) al interior (psicológico, subjetivo) de los personajes, y en este sentido todos estos personajes populares dan sin duda el tipo.



Foto 3

Ligadas de manera directa a la presencia de Pina y de los demás figurantes que la acompañan, emblemas del pueblo italiano, aparecen las imágenes documentales, que nos muestran edificios de Roma con las huellas todavía recientes de la guerra (F.3). Desde mi punto de vista esta sabia incrustación de unos pocos planos documentales, en una historia de ficción, impactó tanto a los espectadores porque suponían una reintroducción, en el interior de la narración, de lo radical fotográfico, de una cine-fotografía de la realidad: Rossellini fue el primero en salir a rodar, de tal forma que la distancia temporal y espacial entre el hecho real (la guerra en Roma) y su representación cinematográfica se redujo a su más mínima expresión. Pero esta utilización de lo real fotográfico no se entendería sino es teniendo en cuenta la habilidad del filme para construir metáforas (es decir un universo simbólico) sobre esos restos, tan reales y recientes.



Foto 4

Y si la primera metáfora que construye es la de la "madre" patria doliente (en la figura de Pina), inmediatamente después aparece la del "padre" simbólico, metaforizado en la figura del cura Don Pietro, que se nos muestra rodeado de niños, con los que juega al balón, haciendo de árbitro (F.4). Más adelante haremos referencia a la importancia de los niños en el cine de Rossellini.



Foto 5

Poco después vemos a Don Pietro caminar junto a Marcello, el hijo de Pina (Vito Annichiarico) (F.5). Este le dice al cura, directamente, el “mensaje” del filme, lo que este contiene de propaganda política: debemos formar todos un bloque común, de oposición al invasor (es evidentemente la idea que Rossellini quiere transmitir, pedagógicamente, la de la necesidad de unión entre las dos fuerzas políticas hegemónicas en Italia en 1945, la democracia cristiana y el partido comunista). En un filme como este se entremezclan la intención didáctica de transmitir un mensaje con la construcción metafórica de un universo simbólico, y por tanto estético y ético. Que predomine lo segundo sobre lo primero hace del filme una obra todavía valiosa, en el terreno de lo artístico, como vía de conocimiento.



Foto 6

Don Pietro es un personaje esencial en el filme, y con él se identifica tanto su autor como el espectador. Una de las vías para facilitar esa identificación es el humor. Como ha declarado el hijo de Rossellini, Renzo, el humor estaba siempre presente en las películas de su padre: «era un hombre divertidísimo, nunca me reí tanto como con él. Y sí que hizo comedia, como aquel episodio de “Camarada” en el monasterio franciscano y “Dov'è la li-berta...?” (1954) con Totò, cómico muy popular, dentro de la tradición de la comedia italiana de la época». Por eso eligió a un actor muy popular en Italia, y con indudable bis cómica, para interpretar a Don Pietro, cuyo perfil humorístico se manifiesta en algunas escenas, como en la que separa la imagen de un santo de la de una Venus desnuda (F.6).



Foto 7

Esa Venus desnuda, en tanto que “mala mujer”, aparece de inmediato en el filme: es Marina (Maria Vichi), la amante de Manfredi,

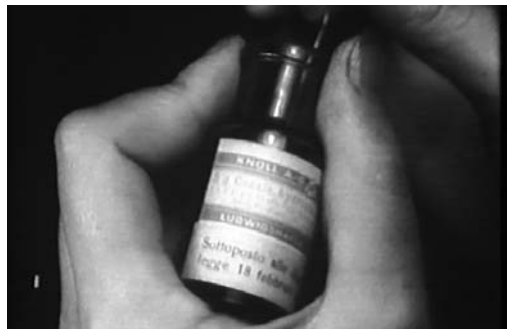


Foto 8

una bella actriz de cabaret que vemos ligada siempre al espejo (F.7). Es una mujer que vive un espejismo, en lo imaginario, fuera de la realidad (al contrario que Pina, siempre en la realidad de la calle y el pueblo).

El mundo imaginario, y desclasado, de Marina está construido sobre la droga: es adicta a la morfina, como comprobamos de nuevo mediante un plano de mirada (subjetivo) que nos muestra un frasco con la sustancia (F.8).



Foto 9

El universo de lo femenino maligno aparece estrechamente ligado al espejo de Marina, en el que vemos como se refleja Ingrid (Giovanna Galdetti), la diabólica y perversa agente de la Gestapo, interpretada por una actriz cuya elección para este papel está basada, sin duda alguna, en su aspecto físico, tan peculiar. En un plano de bella factura y de gran densidad metafórica, Ingrid se inclina para ver una foto, que es exactamente la misma que tenía en su despacho el jefe nazi, de tal modo que se refleja en el espejo (F. 9).



Foto 10

Frente a este mundo maligno, interior, de nuevo salimos a la calle y en ella nos es dado contemplar la acción heroica de los niños. En un bello contrapicado en claroscuro (F. 10), los vemos huir tras su ataque a los ocupantes. Como ya hemos señalado estas imágenes forman parte también del mensaje del filme que, debido a su contexto histórico contiene esos dos componentes: propaganda y arte. Teniendo en cuenta que nunca hay textos puros al 100% y que casi siempre pueden estar las dos cosas mezcladas, lo importante es lo que prevalece; y en este caso propaganda y arte se articulan coherentemente, como ocurre en otros filmes geniales de la misma época, cuyo paradigma puede ser "Casablanca" de Michael Curtiz (1942).



Foto 11

Pero lo que impresiona en el filme de Rossellini es la voluntad, más allá de las apariencias, de representar con verdad al alma del pueblo italiano, a las víctimas de la maldad nazi y fascista, tanto en los exteriores, de gran realismo fotográfico, como en los interiores donde pululan esos personajes, en grupos abigarrados, sobre todo en las escenas que trascurren en la casa de Pina (F.11).

Como ha señalado J.L. Guarner (op. cit.) "se puede percibir esta verdad a todos los niveles de la película. Se ven mujeres en ropa interior y niños sentados en el orinal, dos imágenes que el neorrealismo incorporó a la iconografía del cine". Son estas imá-



Foto 12

genes, como la del niño en el orinal (F.12), las que incrustadas en una narración, tan metafóricamente construida, la contrapuntean y refuerzan en su veracidad.



Foto 13

Pero donde más va a resplandecer esa radicalidad fotográfica del cine de Rossellini, en su vertiente “exterior” (luego comprobaremos que existe otra “interior”) es en toda la secuencia de la redada en la casa de vecinos, que se abre con amplios planos generales, de carácter muy fotográfico (F.13).



Foto 14

Llegamos así a una de las escenas clave del filme (F.14). Como ha señalado J.L. Guarner (op. cit.): “Pina logra desasirse de los soldados y corre con un grito estremecedor, tras el camión que se lleva a Francesco (con quien debía casarse la misma mañana), para caer fulminada por una ráfaga de metralleta. Toda la acción está vista aquí desde el exterior, objetivamente; como en un reportaje, la cámara se limita a contemplar una realidad que es ya dramática en sí misma. Es la misma cualidad real que impresiona en el alba gris y triste en que Don Pietro es fusilado y los niños vuelven a Roma”.



Foto 15

Efectivamente, en el momento cumbre de la muerte de Pina, de la madre, en tanto que se ha convertido ya, para el espectador, y mediante los mecanismos de identificación empática con ella, en el arquetipo de la “madre patria” maltratada por el invasor y por el fascismo, la cámara adopta una objetividad y una distancia sorprendentes, casi de reportaje periodístico (F.15). Si lo que estamos viendo son los efectos de una redada, reverbera ahora aquí ese plano inicial (F.1) en el que se nos mostraba geométricamente el “sistema Schroeder” que según el nazi permite la ejecución científica de redadas con el mínimo de tropas. Es lo que va del signo, de la apariencia (F.1) a lo real de la muerte (F.15).



Foto 16

Pero de inmediato pasamos a la imagen metáfora, a la construcción de un símbolo sobre ese fragmento de imagen real: es el bello plano del padre Don Pietro sujetando, con piedad y compasión evidentes, a Pina, en una imagen que remite a toda una iconografía de lo sagrado (F.16). Estamos ya frente a dos conceptos clave en la obra de Rossellini, el de “espera” y revelación”. Si toda la larga secuencia de la redada ha sido un tiempo, documental, de espera, la imagen revelación va apareciendo ya, por fin (F.16).



Foto 17

De nuevo se intercalan tiempos e imágenes de espera, tomadas directamente de la realidad de la ciudad (F. 17). Pero, subrayemos, que “la gran originalidad de Roma, città aperta no reside en la utilización de decorados naturales (forzosa, por otra parte, a causa de la destrucción de los estudios por la guerra), sino en cómo se integran en la película” (J.L. Guarner, op.cit.)



Foto 18

En el interior de estas imágenes de espera, el espíritu de la narración va desplegándose, como esa emotiva despedida entre Francesco y su hijo adoptivo (F.18). Los niños, los hijos, son personajes esenciales en el cine de Rossellini: “Como declaró su hijo renzo Rossellini: «durante la segunda guerra mundial nos mandó a vivir a Barcelona, porque lo consideraba un lugar más seguro, por eso hablo este español... Todavía vive allí una de sus hermanas y otros familiares. Fue en esa ciudad donde murió mi hermano a los 9 años. Después de una sencilla operación, una infección posterior causó su muerte. No pudieron darle antibióticos, porque en esos momentos sólo los daban a los militares. La muerte de mi hermano fue un hecho que influyó en toda la obra posterior de mi padre, no pueden entenderse sus películas sin este hecho». Esta tragedia familiar y los estragos de la guerra, especialmente en la infancia, está presente de manera explícita en varias películas. El niño de “Roma, ciudad abierta” es testigo de cómo su madre es abatida a tiros en plena calle. “Camarada” toma su título original (Paisà) del protagonista del segundo episodio del film, un niño que sobrevive en Nápoles engañando a los soldados aliados, y en “Alemania, año cero” seguimos en todo momento al casi adolescente Edmund por las calles de Berlín, intentando conseguir comida para su familia. La pasada contienda también es una de las causas del suicidio del niño en

“Europa 1951”. En los últimos fotogramas de “Roma, ciudad abierta”, en uno de los momentos más hermosos de la historia del cine, unos niños se alejan en la ciudad eterna después de haber sido testigos de la barbarie. Son ellos los inocentes de la guerra y también los que tendrán que vivir con esa herencia en el futuro” (Miguel Ángel Laviña Guallart <http://www.labutaca.net/reportaje/renzorossellini.htm>).



Foto 19

Tras la espera llega la revelación, la presencia de esa imagen esencial: “La puesta en escena de los films de Rossellini era sobria, voluntariamente anónima, pero marcó un camino hacia la búsqueda de la «imagen esencial». Esta imagen, para poder informar cómodamente al espectador, necesitaba estar depurada al máximo, no poseer elementos inútiles, ni transgresores, ni perturbadores. Era una imagen anti-espectacular cercana a la realidad” (A. Quintana, op. cit.). Y ese momento de ver-



Foto 20

dad y revelación acontece, desde mi punto de vista, cuando el padre Don Pietro asiste sentado e inmóvil a las espantosas escenas de tortura de Manfredi (F.19).

Rossellini, a diferencia del cine actual, no se recrea en las escenas de tortura, pero no nos ahorra la visión del mal en su estado más puro. A través de los ojos de Don Pietro observamos el rostro ensangrentado de Manfredi (F.20), pero estamos de nuevo ante imágenes de espera, que anuncian su transformación simbólica.



Foto 21

Así sobre el horror de lo real (de la tortura y la muerte), ahora obtenido a través de imágenes interiores –hechas de apariencia y ficción- se superpone de nuevo lo simbólico, por ejemplo en un plano de forzada composición en el que un nazi quema con un soplete a Manfredi y este aparece al fondo, atado a la pared (F. 21). De nuevo



Foto 22

resuena aquí una iconografía de lo sagrado: el símbolo recubre a lo real.

Se ha señalado que “como Sócrates el director italiano trata de extraer la verdad de los caracteres y las situaciones, y para ello procede a un continuo proceso de dialéctica audiovisual que bien podría considerarse como una operación análoga a la famosa mayéutica socrática. Es conocida la gesta realizada por el famoso filósofo ateniense en la que, por medio de preguntas y respuestas, consiguió que un esclavo sin ninguna formación intelectual reprodujese uno por uno los principios fundamentales de la geometría, con la única premisa de que dicho esclavo fuese griego y hablase griego. Rossellini logra algo semejante en esta película (y en otras), al presentarnos a un personaje no muy relevante al que, en una situación límite, es capaz de arrancarle un acto de infinito valor, y al que su humanidad terminará (con)venciendo en el momento decisivo. El propio Sócrates no fue ajeno a este tipo de gestos cuando aceptó sin oposición la pena capital que le fue impuesta de modo injusto, aunque legal, y renunció a escapar de ella cuando tuvo ocasión” (Alejandro Díaz en: [http://www.miradas.net/estudios/2003/04\\_cineyguerra/elgeneraldeIarovere.html](http://www.miradas.net/estudios/2003/04_cineyguerra/elgeneraldeIarovere.html)). Tanto Manfredi como Don Pietro eligen



Foto 23

aceptar su destino con coraje y dignidad. La imagen revelación aparece de nuevo cuando Don Pietro se dirige con piedad y compasión a Manfredi (F.22). Inmediatamente después el cura habla con ira a los nazis y su maldición la comprobará el cine de Rossellini, que con sus dos películas posteriores, irá avanzando, siguiendo la destrucción que impone la guerra, hasta llegar al Berlín completamente arrasado de “Alemania, año cero”.

Pero estamos ahora en el momento culminante del filme, otra vez en esos exteriores en los que se plasman las mejores imágenes, las que han perdurado en la memoria del cine. Otra vez los niños, como protagonistas indirectos: observan aterrados la ejecución de Don Pietro (F.23).



Foto 24

Y finalmente los niños avanzan juntos, mientras al fondo se aprecia una vista de la ciudad de Roma. Imagen esencial, imagen símbolo: sobre la patria arrasada (Pina, la madre muerta; don Pietro, el padre simbólico asesinado); sobre lo real de la muerte—destino ineludible del ser humano— los hijos caminan como esperanza de que, pese a todo, hay un futuro.

*LUIS MARTIN ARIAS*

# BIOFILMOGRAFÍA

de ROBERTO ROSSELLINI



Nació en Roma en 1906, en el seno de una familia acomodada (su padre era arquitecto), y murió en la misma ciudad en 1977. A mitad de los años treinta, se acerca al cine y realiza, como montador y como director, algunos cortometrajes para el Istituto Luce: “Dafne (Daphne)” (1936), “Preluce à l’après-midi d’un faune” (que rueda en Francia en 1938) “Fantasia submarina (Fantasia sottomarina)” (1939), “Il tacchino prepotente” (1939), “La vispa Teresa” (1939) y “Il ruscello di Ripasottile” (1941). En 1938 colabora en el guión de “Luciano Serra pilota” de Goffredo Alessandrini y, en 1941, debuta como director de largometrajes con “La nave bianca (La nave bianca)”, segmento inicial de una “trilogía de la guerra” completada más tarde con “Un pilota ritorna” (1942) y “L’uomo dalla croce” (1943).

Su primera etapa se centra por tanto en el rodaje de películas de corte documental, algunas de ellas de propaganda política del

régimen fascista de Benito Mussolini. Pero durante los 9 meses de ocupación nazi de Roma, Rossellini, que pertenecía a una familia cercana al poder económico y social, se concienciará, implicándose cada vez más contra los ocupantes y el régimen totalitario que colabora con ellos. Secretamente filma la vida en Roma durante los últimos días de la II Guerra Mundial y estas escenas las incorporó a “Roma ciudad abierta (Roma città aperta)”, obra maestra y emblema del neorrealismo italiano (al que da inicio), con un guión en el colaboró Federico Fellini. “Roma ciudad abierta” es el resultado de que Rossellini se lanzara a rodar, en 1945, en las calles desoladas de una Roma recién liberada por los aliados varias historias reales ocurridas durante la resistencia, con total libertad, precariedad de medios (incluso parte del negativo de la película estaba caducado), unos pocos actores profesionales y con los ciudadanos protagonistas de lo narrado,

de tal modo que el sufrimiento de aquellos que vivieron la ocupación quedó inmortalizado en el filme.

A este le siguen otras dos películas excepcionales: "Paisa (Paisà)" (1946), en la que Rossellini fue testigo de la devastación del resto del país mediante seis episodios que seguían el avance del ejército aliado a través de la península, desde Sicilia hasta las tierras del Po y "Alemania año cero (Germania anno zero)" (1947), en la que la cámara de Rossellini hace de testigo, esta vez, de la total destrucción de Berlín tras la guerra. Estas tres películas, que conforman la llamada "trilogía de la liberación", se caracterizan por el compromiso social, las localizaciones realistas, la utilización de la fotografía en blanco y negro, de grano grueso, y el empleo de actores no profesionales. Son obras capitales que significaron una auténtica ruptura temática y formal con el cine realizado hasta entonces.

Con "Stromboli" (1949) inicia una larga colaboración con Ingrid Bergman, con quien se casó tras una complicada relación que a la actriz le acarreó el rechazo de la puritana sociedad estadounidense y le impidió trabajar en aquel país durante años. La actriz sueca se encontraba en pleno apogeo de su carrera cuando vio las dos primeras películas del director en un cine de Los Ángeles. Quedó tan impresionada que le escribió una famosa carta: «Querido señor Rossellini, he visto sus películas y me han gustado mucho. Si necesita una actriz sueca que habla muy bien el inglés, que no ha olvidado el alemán, que puede comprender en francés y que en italiano sólo sabe decir 'ti amo', estoy decidida a venir a Italia y trabajar con usted». Viajó para ponerse a las órdenes del director en "Stromboli" e iniciaron una relación personal y profesional que dio como fruto siete películas. Rossellini iniciaba así un progresivo camino hacia el análisis psicológico de sus personajes, en el que observa-

ba sus itinerarios espirituales e incidía en aspectos tan sutiles como la incomunicación, la inadaptación o la mediatización física y moral del individuo por su entorno. "Stromboli" o "Te querré siempre", que en realidad eran la evolución lógica tras el neorealismo, el paso de cierta colectividad hacia la persona, y pese a ser soberbias obras maestras fueron en su día denostadas por cierta crítica izquierdista, dominante en Italia. A este fracaso crítico se sumó la ruptura de la pareja, separados por sus muy distintos métodos de trabajo y de entender el cine.

Tras un periodo de crisis artística y personal, caracterizado por un largo viaje a la India durante el cual irá recogiendo material para realizar un homónimo film documental en 1958, dirige películas formalmente impecables pero que no llegan a ser perfectas: "El general de la Rovere (Il generale della Rovere)" (1959), "Fugitivo en la noche (Era notte a Roma)" (1960) y "Viva Italia (Viva l'Italia)" (1961). A continuación, toma la drástica decisión, en 1963, de abandonar el cine y se dedica exclusivamente a dirigir trabajos de carácter divulgativo y didáctico pensados para la televisión que, sin embargo, poseen un reducido interés artístico, salvo "La toma del poder por parte de Luis XIV", realizado para la televisión francesa y a la altura de sus mejores obras. En total realiza para televisión: "India (L'India vista da Rossellini)" (1958), programa televisivo en diez entregas; "La edad del hierro (L'età del ferro)" (1964), documental televisivo en quince capítulos; "La toma del poder por parte de Luis XIV (La prise de pouvoir par Louis XIV)" (1966); "Idea di un'isola" (1967), documental para la televisión estadounidense; "La lucha del hombre por la supervivencia (La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza)" (1967), documental televisivo en doce episodios; "Atti degli apostoli" (1961); "Sócrates (Socrate)" (1970); "Pascal"

(1971); “Agostino d’Ippona” (1972); “L’età di Cosimo” (1973) y “Cartesio (Cartesius)” (1974). En cualquier caso, esta arriesgada aventura de Rossellini, la de explorar las posibilidades didácticas de la televisión, configura una etapa extraña y apasionante de su carrera.

Al final, vuelve al cine y realiza “Anno uno” (1974) y “Il Messia” (1976), dos películas que tratan temas ya afrontados en el pasado pero sin la fuerza y convicción de entonces. También cabe señalar que varios miembros de su familia se han dedicado al cine, empezando por su hermano Renzo, compositor y autor de la música de muchas de sus películas y continuando con Isabella Rossellini, hija suya y de Ingrid Bergman, que es actriz. Otro hijo, Renzo –que lleva el mismo nombre y apellido que su tío- es también director de cine. Renzo Rossellini ha afirmado que a su padre el cine contemporáneo «no le gustaría, y por supuesto, en la actualidad su cine no tendría cabida, pero ni siquiera en la televisión, donde trabajó en los últimos años, hoy día podría tener el sitio necesario para hacer sus películas. Aun así, su idea fundamental sobre el concepto del cine sigue viva: rodar películas de bajo presupuesto y conservar siempre la libertad».

Como ha señalado Miguel Ángel Laviña Guallart (en: [labutaca.net/reportaje/renzo-rossellini.htm](http://labutaca.net/reportaje/renzo-rossellini.htm)), Rossellini colocó por vez primera la cámara a la altura de los ojos, y siguió a la persona. Se sirvió de la técnica formal y material del documental para construir historias de ficción, pero de forma progresiva ese espíritu documental dio paso al análisis del interior emocional del individuo. Hoy es posible sentir ese testimonio de humanidad y la piedad que el cineasta mostró hacia cada uno de sus personajes. También es posible recuperar la manera más sencilla de entender el cine a través de la sinceridad de su mirada (...). Años más tarde, los creadores de la llama-

da Nouvelle Vague francesa redescubrieron el nuevo lenguaje cinematográfico surgido en estas películas, y reivindicaron la dimensión del cineasta italiano. A finales de los 50, este grupo de nuevos cineastas, encabezados por nombres como Jacques Demy, François Truffaut o J.L. Godard, a través de las páginas de “Cahiers du Cinéma”, hicieron suya aquella premisa de libertad, junto al exhaustivo análisis psicológico, y salieron a rodar en la calle, con pocos medios y gran libertad creativa, en una nueva revolución cinematográfica.

En cuanto a algunas características de la forma de trabajar de Rossellini, señala M.A. Laviña (op. cit.) que el concepto de guión ha sido uno de los aspectos más cuestionados en el cine de Rossellini. El propio director declaró en varias ocasiones que comenzaba sus películas a partir de unas cuantas ideas y escribía conforme rodaba. Incluso se ha dicho que utilizaba papeles que iba sacando de sus bolsillos y entregaba a los actores poco antes de rodar. Es difícil comprender, viendo el resultado extraordinario de guión y puesta en escena de películas como “Europa 1951”, que el proceso de construcción fuese de esta manera. En relación a esta última película, su hijo Renzo Rossellini considera que «el final de “Alemania, año cero” era el suicidio del niño protagonista, esto hay que enlazarlo con el punto de partida de “Europa 1951”, que es el suicidio del hijo de la protagonista, Irene. En esta película mi padre tenía una idea en la cabeza, más allá de cualquier guión: la reacción de Irene ante el sentimiento de culpabilidad por la muerte de su hijo. Emprende un camino en el que primero se implica en la lucha contra la desigualdad social, trabaja en los suburbios surgidos a causa de la industrialización, pero se siente decepcionada, ve su trabajo inútil. Más tarde, intenta buscar consuelo en la religión católica, pero tampoco sus respuestas son suficientes para

ella. Su búsqueda y entrega a los demás llega a tal punto que acaba convirtiéndose en una especie de 'santa' de la sociedad moderna, pero esta diferencia asusta a quienes la rodean, es considerada una 'loca', una enferma mental y termina internada en un psiquiátrico. Esto era lo que mi padre ante todo quería contar, y el guión estaba en función de la historia: cómo Irene, a causa de su simple 'diferencia', es apartada de la sociedad».

Su hijo Renzo también ha declarado que «no es cierto que a mi padre no le gustase “El general de la Rovere” (1959) protagonizada por Vittorio de Sica, o que la considerase una obra menor, aunque fuese una película de encargo. El productor hasta ese entonces había hecho películas de éxito, pero quería hacer una de prestigio para poder ir al Festival de Venecia. Para llegar a tiempo tuvieron que rodar en tan solo cuatro semanas, poquísimas para una película. Lo que ocurre es que era una historia sobre la resistencia en la segunda guerra mundial, algo que él ya había rodado antes, con su tiempo, y simplemente, no le gustaba repetir aquello que ya había hecho. Con Vittorio De Sica se llevaba bien, eran compañeros, coetáneos, al igual que Federico Fellini, con quien también trabajó». Y en cuanto al apartado musical: «gran parte de la música de sus películas fue escrita por mi tío, al que debo el nombre, Renzo Rossellini. En casa siempre tuvimos una broma privada, y es que mi padre decía que le gustaría quitar la música de todas sus películas. Por otra parte, le gustaba utilizar música moderna para sus trabajos sobre tiempos pasados y, al contrario, clásica para las obras contemporáneas”. Respecto a la mayor enseñanza recibida por su padre, Renzo ha señalado que «ante todo estaba preocupado por la verdad, el contenido, el significado y mensaje de sus películas, más que por la forma». Y por lo que se refiere a sus posicionamientos polí-

ticos que «por supuesto, estuvo en contra del fascismo, pero ante todo creía en el ser humano».

En resumen, para M.A. Laviña (op.cit.), “en la retina del espectador quedarán como parte de la memoria del siglo XX algunas secuencias como Pina-Ana Magnani corriendo por las calles de Roma, el niño Edmund escuchando en un gramófono a Hitler entre las ruinas de Berlín o la refugiada Karine-Ingrid Bergman perdida por las laderas del volcán Stromboli. Es una buena forma de entender la obra de un autor que por vez primera logró conjugar realidad y ficción, Historia y Cine”.

### **Largometrajes:**

- 1941. La nave bianca (La nave bianca)
- 1942. Un pilota retorna
- 1943. L'uomo dalla croce
- 1943. Desiderio
- 1945. Roma ciudad abierta  
(Roma città aperta)
- 1946. Paisa (Paisà)
- 1947. Alemania, año cero  
(Germania anno zero)
- 1948. L'amore
- 1948. La macchina ammazzacattivi
- 1949. Stromboli (Stromboli, Terra di Dio)
- 1950. Juglar de Dios  
(Francesco, Giullare di Dio)
- 1952. L'invidia  
(Episodio de: I Sette Peccati Capitali)
- 1952. Europa 1951 (Europa 51)
- 1953. Dov'è la libertà
- 1953. Te querré siempre (Viaggio in Italia)
- 1953. Ingrid Bergman (Episodio de:  
Nosotras las mujeres (Siamo Donne))

1954. Napoli '43 (Episodio de: Amori di mezzo secolo)
1954. Giovanna d'arco al rogo
1954. El miedo (La paura)
1958. India
1959. El General de la Rovere (Il generale della Rovere)
1960. Fugitivos en la noche (Era notte a Roma)
1960. Viva Italia (Viva l'Italia)
1961. Vanina Vanini
1961. Torino ha cent'anni
1962. Alma negra (Anima nera)
1962. Illibatezza (Episodio de: Rogopag)
1974. Anno uno
1975. Il messia
-

# PROGRAMA

## CICLO: "ROBERTO ROSSELLINI"

ABRIL 2006

---

- **LEÓN:** TEATRO ALBÉITAR (UNIVERSIDAD DE LEÓN) C/ Luis de Sosa, esquina Covadonga
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6 (Excepto el jueves 20 que tendrá lugar en Salón de Plaza España, 13)
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE (excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

---

### EL LENGUAJE DE ROSSELLINI

España, 1970. 13 minutos

Director: Trucho Rodríguez

Cortometraje documental producido durante la realización de "Sócrates" que recoge manifestaciones de Rossellini sobre su obra y muestra la preparación y el rodaje de escenas de la película en el pueblo español de Patones.

**Se proyecta conjuntamente con:**

### ROMA, CIUDAD ABIERTA

(Roma, città aperta)

Italia, 1945.

B/N, 98 minutos.

Dirección: Roberto Rossellini

Guión: Celeste Negarville, Sergio Amidei, Federico Fellini y Roberto Rossellini

Fotografía: Ubaldo Arata

Música: Renzo Rossellini

Intérpretes: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Akos Tolnay.

Primer episodio de la trilogía neorrealista de Rossellini, "Roma città aperta" ha sido reconocida universalmente como una obra maestra, como un auténtico símbolo del neorrealismo. Tras una fría acogida en Italia, la película obtuvo un éxito inmediato en el extranjero, venciendo en el Festival de Cannes de 1946, y sus imágenes impactaron al público, de tal modo que aún hoy la escena de la muerte de Pina-Anna

Magnani forma parte del imaginario colectivo. La película se inspira en la historia verídica del sacerdote Luigi Morosini, torturado y asesinado por los nazis por ayudar a la resistencia y transcurre en la Roma del año 1944, donde se entretienen las historias de varias personas relacionadas con la resistencia antinazi.



Durante la ocupación, el padre Pietro protege a los partisanos y, entre otros, da asilo a un ingeniero comunista: Manfredi. Pina, una mujer que resulta ser el típico exponente del pueblo romano, es novia de un tipógrafo que lucha en la resistencia, de quien se encuentra embarazada y con el que piensa casarse al día siguiente de la llegada de Manfredi. La hermana de Pina es una desclasada, que rechaza a los obreros y trabaja en un cabaret, donde tiene de compañera a la amante de Manfredi. Rodando en la calle y en escenarios naturales, con muchos figurantes y actores extraídos del propio pueblo romano y en los días inmediatamente posteriores a la liberación de la ciudad, Rossellini logra que sus imágenes impresionen, por su veracidad e inmediatez.

León: DOMINGO 16

Palencia: MARTES 18

Ponferrada: VIERNES 28

Valladolid: LUNES 17

Zamora: MIERCOLES 19

## ROGOPAG

(RoGoPaG)

Italia-Francia, 1962.

B/N, 122 minutos.

Dirección: Jean Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini y Ugo Gregoretti

Película en episodios en la que Rossellini dirigió el primero "Illibatezza"; Pasolini dirigió "La Ricotta"; Godard el titulado "Il Nuovo Mondo"; mientras que Gregoretti es el responsable del titulado "Il Polo Ruspante".

### "ILLIBATEZZA"

B/N, 25 minutos.

Dirección: Roberto Rossellini

Guión: Roberto Rossellini

Fotografía: Luciano Trasatti

Música: Carlo Rustichelli

Intérpretes: Rossana Schiaffino, Bruce Balaban, Carlo Zappavigna, Gianrico Tedeschi



La azafata Anna Maria conoce durante un vuelo internacional al americano Joe, que se enamora de ella, pero al que rechaza. El filme completa un discurso didáctico sobre el realismo en el cine. A través de Joe, que llora ante las imágenes que ha fil-

mado y que ya no le pertenecen, se quiere mostrar que el cine no es más que apariencia. Es significativamente la última película de ficción rodada por Rossellini y aparece con toda evidencia como su adiós definitivo al cine.

León: LUNES 17

Palencia: MIÉRCOLES 19

Ponferrada: MARTES 25

Valladolid: MARTES 18

Zamora: JUEVES 20

## **EL GENERAL DE LA ROVERE**

(Il generale della Rovere)

Italia-Francia, 1959.

B/N, 130 minutos

Dirección: Roberto Rossellini

Guión: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Indro Montanelli y Roberto Rossellini, según una historia de Indro Montanelli

Fotografía: Carlo Carlini

Música: Renzo Rossellini.

Intérpretes: Vittorio de Sica, Hannes Messemer, Sandra Milo, Vittorio Caprioli

Un mísero estafador se ve obligado por los alemanes a adoptar la personalidad de un general italiano. La solidez dramática y narrativa de esta película le valió a Rossellini el León de Oro en el Festival de Venecia. El núcleo trágico del filme se sitúa en el problema de la supervivencia personal en tiempos de guerra, un tema recurrente en la filmografía de Rossellini, de tal

modo que, pese al instinto de supervivencia y al egoísmo lógico de unos personajes no especialmente relevantes ni grandiosos, estos logran sobreponerse al “salvese quien pueda”, para que acabe emergiendo, casi de manera natural, el acto heroico, el gesto épico.



De este modo, mientras que la escena en la que muere el auténtico general, tiroteado como un vulgar ratero, es sencilla y pasa casi desapercibida, la de la muerte del pobre protagonista, un impostor, se narra con la elocuencia del hecho heroico, plasmado mediante esa imagen esencial que siempre buscaba Rossellini. Se produce así una inversión completa: el héroe muere de modo anónimo, y el ser anónimo como un héroe, demostrando que esa heroicidad está al alcance de una persona común y corriente. A destacar la excelente realización del filme, con planos de duración exacta, magnífico uso del zoom o “travelling óptico” (desarrollado por el propio Rossellini) y una gran dirección de actores, que dotan a la historia de un ritmo preciso que permite recibir mediante el tempo adecuado a estas imágenes, llenas de delicadeza y de un profundo respeto por el ser humano.

León: MARTES 18

Palencia: JUEVES 20

Ponferrada: MIÉRCOLES 26

Valladolid: MIÉRCOLES 19

Zamora: LUNES 17

## FUGITIVOS EN LA NOCHE

(Era notte a Roma)

Italia, 1960.

B/N, 141 minutos

Dirección: Roberto Rossellini

Guión: Roberto Rossellini, Sergio Amidei, Diego Fabbri y Brunello Rondi

Música: Renzo Rossellini

Fotografía: Carlo Carlini

Intérpretes: Leo Genn, Giovanna Ralli, Sergei Bondartchuck, Hannes Messemer

Tres prisioneros aliados, un americano, un inglés y un ruso, se evaden de un campo de concentración, ocultándose en el granero de Esperia, una joven italiana que trafica en el mercado negro, durante el final de la ocupación alemana. Perseguidos por Tarcisio, un sacerdote renegado que trabaja para los alemanes como espía, son descubiertos. Esperia y su novio Renato, joven militante comunista, son detenidos. El ruso muere, mientras que sus dos compañeros se refugian en un Palacio y luego en un convento. Un filme de una altura estética inigualable, en el que a pesar de la extraordinaria diversidad de los personajes –en contraste con las anteriores películas de Rossellini, casi siempre basadas en un solo personaje–, de la abundancia de peripecias dramáticas secundarias y la exage-

ración en la puesta en escena de algunos personajes (especialmente el malvado Tarcisio, feo, cojo y renegado), se evita el melodrama gracias a una sencillez expositiva a veces desconcertante.



Otros factores que impiden caer en el melodrama son, por una parte, el aspecto abiertamente didáctico de la película: a través de las relaciones entre italianos, ingleses, alemanes, rusos y americanos ofrece una idea general de Europa y del mundo; y por otra parte la narración, que se construye sobre un claro y simple esquema que marca el itinerario de los fugitivos, como recorrido espitual que viene a ser metafórico en tanto que verdadera odisea.

León: MIERCOLES 19

Palencia: VIERNES 21

Ponferrada: JUEVES 27

Valladolid: JUEVES 20 (en Plaza España 13)

Zamora: MARTES 18



[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

