

BÁSICOS FILMOTECA CINE DE AUTOR

STROMBOLI, TIERRA DE DIOS

STROMBOLI, TERRA DI DIO. Roberto Rossellini. 1949

Sesión 9 / Jueves 5 de febrero de 2015

Presentación y coloquio a cargo de Fernando Ros Galiana,
profesor de la Universidad CEU-Cardenal Herrera.



ROBERTO ROSSELLINI EN UNA ISLA

El neorrealismo y los escombros

Para la influyente crítica francesa de los años 50, aglutinada en torno a André Bazin y *Cahiers du cinéma*, a la figura tutelar de Roberto Rossellini [RR en adelante] como fundador insigne del cine neorrealista habría que sumar, también, la de pionero –junto a Jean Renoir y, tal vez, Robert Bresson– de una oleada de modernidad cinematográfica europea, que afloraría a finales de la década con la emergencia de los nuevos cines del viejo continente (*Free Cinema* inglés, *Nouvelle Vague* francesa, *Nuevo Cine* alemán...). Sin embargo, como luego veremos, la adscripción neorrealista de RR fue discutida y cuestionada en Italia desde muy pronto.

El neorrealismo, sin duda una de las “escuelas” estéticas más influyentes y admiradas en la historia del cine, careció, en su tramo inicial y más fecundo, de una definición programática. Ni en el campo de los valores estéticos, ni tampoco en el de las ideas políticas, se ofreció una propuesta explícita o coordinada. A no ser que se considere como tal un apasionado deseo de superar la época del fascismo, y un sincero empeño por tomar conciencia de los horrores de la guerra y de la postración de todo un país, al terminar una contienda que fue también una guerra civil italiana.

A falta de una definición concertada de postulados u orientaciones comunes, para el nuevo cine que surgía de la mayor precariedad material, técnica y anímica, los primeros años neorrealistas –al menos desde 1945 hasta 1951– configuran una posición ética de respeto y afecto por lo real inmediato. Esta actitud se manifestará con mayor intensidad, honradez y cohesión que el más claro y combativo de los programas artísticos.

Los escombros –tanto materiales como morales– a los que había sido reducida Italia durante la dictadura de Mussolini y la devastadora guerra que le puso fin, fueron transformados –en virtud de una sorprendente alquimia– en el humus sobre el que floreció una propuesta nueva de exploración, descripción y comprensión de la dolorosa realidad italiana de posguerra mediante un discurso de sobriedad.

En ese contexto, las primeras obras de Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Luigi Zampa, Alberto Lattuada, Giuseppe de Santis, Pietro Germi y Luciano Emmer, entre otros; más el impulso intelectual y argumental de Cesare Zavattini, conformaron una de las transformaciones más profundas y decisivas de la mirada del cine sobre la realidad: un nuevo realismo empeñado en presentar sin velos, ornamentos ni complejos, la realidad más próxima, los efectos del fascismo y de la guerra, y el paisaje –tanto humano como material– de aquel ruinoso momento.



Rossellini como fundador del neorrealismo

Tras unos comienzos poco memorables –sus 3 largometrajes de corte heroico con ribetes costumbristas y documentales–, filmados en el grandilocuente marco propagandístico del cine bélico fascista, las tres primeras películas de posguerra firmadas por RR representan, para la crítica y la historiografía clásicas, la quintaesencia del neorrealismo. Esa “trilogía de la guerra” –*Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946), y *Germania, anno zero* (1947)–, verdadero monumento del nuevo estilo, constituye una invitación magistral a la observación y al reconocimiento de los desastres de la guerra; así como de las complejas relaciones y efectos de la presencia de las tropas aliadas estadounidenses, y de la miseria que impregna la vida diaria del pueblo italiano en un país destruido.

Con ello, RR puso a punto todo un dispositivo cinematográfico de enorme lucidez y fuerza expresiva, una máquina deseante de conocimiento, que no le impedirá –y he aquí una de las cualidades más características de su obra–, elaborar una decidida estrategia en favor de la sencillez y del despojamiento, a la búsqueda de la emancipación de la gastada retórica y dramaturgia clásicas reinantes en el cine. Rossellini empleará aquí un método de atención flotante, de espera abierta a lo que pasa, pero también a lo que no acaba de pasar. Un estilo donde la descripción minuciosa y paciente de hechos, situaciones, procesos y afectos, impregna esta trilogía de una dimensión documental que se integra sin costuras –y en diferentes grados– en el discurso fílmico de las tres películas. Un nuevo realismo, en suma.

Esta trilogía será elevada –si acaso con alguna reserva manifestada por cierta crítica italiana a propósito de *Germania...*– al rango de modelo fundacional de un neorrealismo “verdadero”; ese que, pocos años después, se formulará en términos de una ortodoxia estético-política que relegó a RR a la periferia del movimiento neorrealista desde los primeros años 50. La defensa de RR que André Bazin se sintió obligado a realizar, así como la polémica

suscitada por el influyente teórico Guido Aristarco –severo crítico de RR al respecto–, son ilustrativas de la pronta dispersión, si no disolución, de un neorrealismo vigoroso pero difuso desde el principio.

En este contexto, y tras un filme de distinto enfoque –*L'Amore. Due storie d'amore*, 1947-48–, Rossellini va a filmar en 1949 *Stromboli, terra di Dio*; película que significará un giro sustancial en su trayectoria como cineasta y en la recepción de su obra a partir de entonces.

Stromboli: una poética de lo diverso

El improbable encuentro de una estrella del Hollywood dorado como Ingrid Bergman y el cineasta italiano, muy crítico con el *star system* norteamericano y su modo de producción, dará lugar a una relación amorosa que se proyectó durante años, también, en un políptico de 5 filmes: *Stromboli* (1949-50), *Europa 1951* (1952), *Viaggio in Italia* (1953-54), *Giovanna d'Arco al rogo* (1954), y *La paura* (1954). Este abigarrado conjunto representa, asimismo, un cambio cualitativo en el estilo de RR, que se aleja de los estilemas iniciales del neorrealismo, para internarse en un territorio que –siguiendo a Clément Rosset– pudiera denominarse “realismo integral”. La fecundidad de esa colaboración hizo que el tercero de esos filmes, *Viaggio in Italia* –distribuida en España con el absurdo título de *Te querré siempre*–, pudiera significar para Jacques Rivette y otros destacados cineastas de la *Nouvelle Vague*, la compuerta que abría el verdadero cine moderno. *Stromboli* fue la primera pieza de ese nuevo mosaico.

Tras rodar en Londres *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1948), a las órdenes de Alfred Hitchcock, Ingrid Bergman retomó su intención de trabajar con RR, tras la admiración que le produjo su filme *Roma, città aperta*. Con una producción compartida por Bergman-Rossellini con la RKO de Howard Hughes, el rodaje de *Stromboli* se prolongó durante 4 meses extenuantes para la actriz. El rodaje finalizó en agosto de 1949 y, una vez montado, su metraje fue sensiblemente reducido por la RKO a 84 minutos, de los 106 de que consta la versión inglesa, más larga; una tercera, la italiana, consta de unos 100 minutos. Además, la versión RKO introdujo al final una ortopédica voz en *off* que arruina el abierto final montado y propuesto por Rossellini.

A la extranjería de Ingrid Bergman en una Italia recién visitada, y al escándalo –sobre todo en USA– con que fue recibida su nueva relación con RR se sumó, durante el proceso de rodaje, la incompreensión del idioma italiano y del dialecto local. Pero, sobre todo, la colisión entre los valores y hábitos de una inteligente estrella de Hollywood y la compacta identidad cultural y estilo de vida de aquella isla volcánica.

Las condiciones del rodaje resultaron agotadoras para la actriz, pero RR hizo de la necesidad virtud y, en concordancia con su concepción del trabajo actoral, indujo o favoreció situaciones difíciles y alentó conflictos interiores en Bergman, con objeto de extraer de ella y de su dificultosa interacción con un medio muy poco confortable, diversos acontecimientos y pulsiones que hicieran aflorar –todavía más– la verdad del extrañamiento experimentado por ambos. Una especie de mayéutica de la verdad que desmiente, de paso, la lectura ingenua del realismo de Rossellini.

“lo sono diversa” dice, o más bien grita el personaje de Karin en *Stromboli*, poco después de llegar a la isla. Y, en efecto, tanto las vidas de RR y de Ingrid Bergman en aquel momento, como el proceso de incubación y rodaje del filme, y también su propio contenido, convierten a la diversidad, al choque cultural, al conflicto de valores, a la disparidad afectiva, a la opacidad de la diferencia, a las dificultades para la empatía, a la sensación intolerable de extranjería, y a la incapacidad para la integración en

un medio diverso; a todo ello, pues, en un campo de significados de extrema complejidad antropológica. Por eso extraña que, entre los copiosos y bien informados comentarios que se han dedicado al análisis e interpretación de *Stromboli*, no se hallen apenas referencias sustantivas a la densa dimensión antropológica del filme. Pero tampoco a la de su proceso de creación, semejante a un fallido trabajo de campo etnográfico, aunque artísticamente fértil en su rotundo fracaso como empresa de conocimiento del otro.

De tal modo que, en el núcleo de *Stromboli*, aquello que se narra y se presenta en el filme, por un lado, y la intrahistoria de la realización de la película, por otro, entran en una espiral de resonancias recíprocas, multiplicadora de su *pathos* y de su poética crudeza, más allá de cualquier frívola aproximación a la peripecia personal de sus autores y actores. Aquí, ese trenzado se revela inexorable y a la vez necesario para una cabal comprensión del filme, y del golpe de volante que representa en la producción de Rossellini.

La agreste belleza de esta película de sensaciones e intemperie, donde tierra, aire, agua y fuego cobran una presencia táctil, rara en el cine de RR, finaliza de un modo tan telúrico como sencillo, a pesar de las inercias que se han impuesto a la hora de interpretar el sobrecogedor final con el que se cierra el filme, abriéndose: toma de conciencia, erupción emocional, epifanía panteísta, milagro, conversión, demencia...

El propio Rossellini se demarcó claramente de un empobrecedor y hegemónico marco interpretativo en exclusiva clave cristiana cuando, reivindicando la ambigüedad de ese final, declaró: “«¡Dios mío!» es la invocación más simple, más primitiva, más común que pueda salir de la boca de una persona oprimida por el dolor. Puede ser una invocación mecánica o la expresión de la verdad última. En un caso como en otro, es siempre la expresión de una mortificación profunda [...]”. [RR en *Cahiers du cinéma*, nº 55, enero 1956, p. 12].

FERNANDO ROS GALIANA

SELECCIÓN DE TEXTOS (por Fernando Ros Galiana)

Soy un realizador de films, no un esteta, y no creo poder indicar con absoluta precisión qué es el *realismo*. Sin embargo, sí puedo decir cómo lo siento yo, cuál es mi idea sobre él. Una mayor curiosidad hacia los individuos. Una necesidad específica del hombre moderno, de decir las cosas como son, de darse cuenta de la realidad de forma, diría, despiadadamente concreta [...]. Una sincera necesidad, también, de ver con humildad a los hombres tal como son [...]. Un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros



mismos y de no ignorar la realidad cualquiera que ésta sea. Dar su exacto valor a cualquier cosa significa conocer su sentido auténtico y universal. Todavía hay quien considera al realismo como algo externo, como una salida al exterior [...]. El realismo, para mí, no es más que la forma artística de la verdad. Cuando se reconstruye la verdad, se obtiene la expresión. Si es una verdad de pacotilla, se advierte su falsedad y no se logra la expresión. El objeto vivo del film realista es “el mundo”, no la historia ni la narración.

Roberto Rossellini. “Dos palabras sobre el neorealismo”, *Retrospective*, nº 4, abril 1953.

El neorealismo es, en la mayoría de los casos, una simple etiqueta. Para mí es, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral.

Roberto Rossellini. “Entretien avec Roberto Rossellini”, *Cahiers du cinéma*, nº 37, julio 1954.

Mario Verdone: –¿Qué encuentra esencial en el relato cinematográfico?

Rossellini: –A mi modo de ver, la espera: toda solución nace de la espera. Es la espera la que nos hace vivir, es la espera la que nos encadena a la realidad, es la espera la que –después de la preparación– nos ofrece la liberación. Tome, por ejemplo, el episodio de la pesca del atún en *Stromboli*. Es un episodio que nace de la espera. [...] La espera es la fuerza de cualquier suceso de nuestra vida, y también lo es del cine.

Roberto Rossellini. “Colloquio sul neorealismo”, *Bianco e Nero*, nº 2, febrero 1952.

Para Rossellini, la película nunca ha sido una finalidad y se ofrece [...] al advenimiento de una verdad que sólo podrá ser producida por el espectador, en la experiencia necesariamente solitaria de su travesía por el filme. El espectador ideal de Rossellini es aquel que puede decir, al igual que Eric Rohmer: “En medio de la película [se refiere a *Stromboli*] me he convertido, he cambiado de óptica”. La ruptura estética que se manifiesta en las películas de Rossellini se induce casi naturalmente por esta diferencia, radical, entre una concepción clásica de la película como “visión del mundo”, visión encerrada en la película-totalidad (la película como obra), y la concepción rosselliniana de una película que se ofrece en forma de holocausto al espectador, invitándole al milagro de la revelación de la verdad (la película como esbozo, boceto).

Alain Bergala. “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno” [Introducción], en ROSSELLINI, Roberto: *El cine revelado*. Barcelona, Paidós, 2000, pp. 11 a 32.



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

- BERGALA, Alain. *Roberto Rossellini*. Paris: L'Étoile-Cahiers du cinéma; Cinémathèque Française, 1990.
- BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisnee: Editions Yellow Now, 1990.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del Cinema Italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1993.
- BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- FORGACS, David. *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. London: BFI, 2000.
- FRAPPAT, Hélène. *El libro de Roberto Rosellini*. Paris; Madrid: Cahiers du cinéma; Prisa Innova, 2008.
- GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. València: Fundació Municipal de Cine, 1996.
- GUARNER, Jose Luis; OLIVER, Jos. *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- MILLICENT, Marcus. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1986.
- MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia: IVAC, 2005.
- MORÁN, Diego. "La luna, Stromboli, Rosellini". *V.O.: revista de cine en versión original*, nº 64, 1999.
- QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995.
- QUINTANA, Ángel; OLIVER, Jos; PRESUTTO, Settimio. *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. Valencia: IVAC, 2005.
- RIVETTE, Jacques. "Carta sobre Rossellini", *Nickel Odeon*, nº 12, 1998.
- ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo: escritos sobre cine y educación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

EN LA VIDEOTECA

- Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945)
- Paisà* (1946)
- Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1948)
- L'amore* (1948)
- Stromboli, tierra de Dios* (Stromboli, terra di Dio, 1949)
- Francisco, juglar de Dios* (Francesco giullare di Dio, 1950)
- Europa '51* (Europa 1951, 1952)
- Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953)
- Ya no creo en el amor* (La paura / Non credo più all'amore, 1954)
- El general de la Rovere* (Il generale Della Rovere, 1959)
- Viva Italia* (Viva l'Italia, 1961)
- Ro.Go.Pa.G* (1963)
- El Mesías* (Il Messia, 1975)

ORGANIZA



CULTURARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para
informarte sobre la programación
y los demás servicios y actividades
de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine