

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videooteca_ivac@gva.es

Filmes neorrealistas

Ossessione (Obsesión, Luchino Visconti, 1943)
Sciuscià (El limpiabotas, Vittorio De Sica, 1946)
Il testimone (El testigo, Pietro Fermi, 1946)
Caccia Tragica (Caza trágica, Giuseppe De Santis, 1947)
L'onorevole Angelina (Noble gesta, Luigi Zampa, 1947)
La Terra trema (La tierra tiembla, Luchino Visconti, 1947)
Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas, Vittorio De Sica, 1948)
Riso amaro (Arroz amargo, Giuseppe De Santis, 1948)
Domenica d'agosto (Domingo de agosto, Luciano Emmer, 1949)
Miracolo a Milano (Milagro en Milán, Vittorio De Sica, 1950)
Umberto D (Vittorio De Sica, 1952)

Filmografía seleccionada de Roberto Rossellini

La nave bianca (Roberto Rossellini y Francesco De Robertis, 1942)
Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta, 1945)
Paisà (Camarada, 1946)
L'Amore (El amor, 1948)

Germania, anno zero (Alemania, año cero, 1948)
Francesco, guilare di dio (Francisco, jugar de dios, 1950)
Stromboli (1950)
Europa 51 (1952)
Siamo donne (Nosotras las mujeres, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa, Gianni Franciolini y Alfredo Guarini, 1953)
Viaggio in Italia (Te querré siempre, 1953)
Giovanna d'Arco al rogo (Juan de Arco en la hoguera, 1954)
La paura (Ya no creo en el amor, 1954)
L'India vista da Rossellini (1958)
Il generale Della Rovere (El general de la Rovere, 1959)
Viva l'Italia (¡Viva Italia!, 1961)
Ro.Go.Pa.G. (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti, 1963)
La prise de pouvoir par Louis XIV (La toma de poder de Luis XIV, 1966)
Anno uno (Año uno, 1974)
Il Messia (El Mesías, 1975)

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Riaito - 7ª planta - Pl. Ayuntamiento, 17 - Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós, 2004
BERGALA, A.; NARBONI, J. *Roberto Rossellini*. Paris: L'Étoile; Cahiers du cinéma; Cinémathèque Française, 1990
BERGALA, Alain. *Roberto Rossellini: el cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000
BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisnee: Yellow Now, 1990
BONDANELLA, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 1991
BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1996
FERRANDO GARCÍA, Pablo. *Roma, ciudad abierta. Roberto Rossellini (1945)*. Barcelona: Octaedro, 2006
FORGACS, David. *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. London: BFI, 2000
FORGACS, David. *Rome, Open City (Roma città aperta)*. London: BFI, 2000

FRAPPAT, Hélène. *El Libro de Roberto Rossellini*. Paris: Cahiers du cinéma; Madrid: Prisa, 2008
GUARNER, Jose Luis. *Roberto Rossellini*. València: Fundació Municipal de Cine, 1996
HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962
LIZZANI, Carlo. *Il cinema italiano: dalle origini agli anni ottanta*. Roma: Editori Riuniti, 1992
MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. València: Ediciones de la Filmoteca, 2005
OLIVER, Jos; GUARNER, Jose Luis. *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama, 1972
QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995
QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro*. València: Ediciones de la Filmoteca, 2005
ROSSELLINI, R. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

básicos filmoteca

una introducción
a la historia del cine
(tercera parte)



sesión 19
7 de abril de 2011

EL NEORREALISMO ITALIANO

ROMA, CIUDAD ABIERTA
(ROMA, CITTÀ APERTA)
Roberto Rossellini. Italia. 1945

IVAC
la filmoteca

Después de la guerra

En 1944¹, inmediatamente después de la guerra, todo estaba destruido en Italia. Y con el cine pasó lo mismo. Casi todos los productores habían desaparecido. De vez en cuando había algún intento, pero de aspiraciones extremadamente limitadas. Por aquel entonces se gozaba de una inmensa libertad, ya que la ausencia de la industria organizada favorecía las empresas menos rutinarias. Toda iniciativa era buena. Esta situación nos permitió emprender tareas de carácter experimental; además, rápidamente nos dimos cuenta de que estas películas, a pesar de este aspecto, resultaban ser obras importantes, tanto en el plano cultural como en el plano comercial.

En estas condiciones fue como yo empecé a rodar *Roma, ciudad abierta*, cuyo guión había escrito con unos amigos en la época en que los alemanes todavía ocupaban el país. Rodé esta película con muy poco dinero, el que iba consiguiendo, en pequeñas sumas; disponía de lo justo para pagar el carrito de la película y no podía llevarla a revelar porque no podía pagar a los laboratorios. De este modo, no hubo ninguna sesión de *rushes* antes del fin del rodaje. Poco después, cuando reuní algún dinero, monté el filme y lo presenté a algunas personas del cine, críticos y amigos. Para la mayoría de ellos fue una gran desilusión. *Roma, ciudad abierta* fue proyectada en Italia en el mes de septiembre de 1945 en ocasión de un pequeño festival y fue silbada por la gente. La respuesta de la crítica se puede decir que fue franca y unánimemente desfavorable. En esta época propuse a varios de mis amigos fundar una asociación parecida a la de los Artistas Asociados para ahorrarnos los deberes que acarrearía la reorganización del cine italiano por los productores y por los hombres de negocios. Pero nadie quiso asociarse con el autor de *Roma, ciudad abierta*; evidentemente, no era un artista.

En este ambiente rodé *Paisà*, cuyo recibimiento en Venecia fue desastroso. En el festival de Cannes de 1946, la delegación italiana, a pesar de despreciar profundamente mi película, presentó, por no tener nada mejor, *Roma, ciudad abierta*, que fue proyectada por la tarde y no tuvo gran resonancia en la prensa de aquella época.

Fue en París, dos meses más tarde, cuando mis dos películas levantaron un entusiasmo que ya no esperaba. El éxito fue tan grande que la gente del cine en Italia reconsideró la opinión que tenía de mí, aunque luego me volvieran a injuriar... pero no nos adelantemos. Poco después... (se) estrenó *Roma, ciudad abierta* en Nueva York con la fama que conocemos.

(...) Es preciso, ante todo, analizar la situación y, una vez reconocido el mundo, se puede pasar al examen crítico. En este momento podrán nacer de nuevo los sueños y las intuiciones.

Creo que ésta es, aunque mucho más extensa, la manera de proceder que utilicé cuando hice *Roma, ciudad abierta*, *Paisà*... La tragedia de la guerra había acabado. Era necesario evitar ser poeta y todo lo que es habitualmente un artista y obligarse a mirar alrededor de uno mismo de forma estrictamente realista...

(1) Tras la firma del armisticio entre el rey Victor Emmanuel III, que había sido jefe del Estado durante el periodo fascista, y Eisenhower el 3 de septiembre de 1943, los alemanes ocuparon Italia, a excepción del sur donde ya había desembarcado el ejército norteamericano. El 10 de septiembre de 1943, Roma fue ocupada por las tropas alemanas hasta que abandonaron la ciudad el 4 de junio de 1944. La ocupación alemana en el norte de Italia duraría hasta abril de 1945.

Extraído de ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000.

Algunas cuestiones sobre el cine contemporáneo

formuladas desde la sorprendente vigencia del cine de Rossellini

En un momento del capítulo 3a, “La monnaie de l’absolu” de *Histoire(s) du cinéma* (1977), Jean Luc Godard parece darnos la respuesta a estas cuestiones: “Mientras los rusos rodaban películas de martirio, los americanos no hacían más que películas publicitarias. Los ingleses hacían lo que siempre han hecho en el cine, nada. Alemania no tenía cine y los franceses rodaban *Sylvie et le fantôme* (Claude Autant-Lara, Francia, 1945). Los polacos habían rodado dos películas de expiación, *Pasazerka* (La pasajera, A. Munk, Polonia, 1963) y *Ostatni Etap* (La última etapa, Wanda Jakubowska, Polonia, 1948) y una película de recuerdos, *Kanal* (Andrezj Wajda, Polonia, 1957). Después acabaron acogiendo a Spielberg, mientras la idea de “nunca más volverá a ocurrir esto” acababa convirtiéndose en “siempre ocurre lo mismo”. En cambio con *Roma, città aperta*, Italia reconquistó simplemente el derecho de una nación a poder mirarse a la cara. Y después vino la sorprendente cosecha del gran cine italiano”². Godard lo manifiesta con claridad: la única cinematografía en darse cuenta de la magnitud de la tragedia fue la italiana y la película inaugural del proceso de toma de conciencia de la realidad histórica fue *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini.

La película de Rossellini fue pensada como un relato real para recordar una serie de hechos que tuvieron lugar durante la ocupación. Unos acontecimientos que debían adquirir la naturaleza simbólica de hasta donde podía llegar la ignominia nazi. Rossellini quería desvelar una realidad que la historia oficial ocultaba y que el cine rechazaba porque no formaba parte de los mundos que tradicionalmente se reflejan en una pantalla. En la película, Rossellini no dio la espalda al horror, sino que lo contempló sin enfatizarlo, sin subrayar sus efectos. Desde la urgencia política, *Roma, città aperta* transformó los límites del cine en el campo de la ética. Uno de los momentos clave de la película es la escena de la tortura. En ella, un oficial de la Gestapo somete a una serie de inhumanas humillaciones a un miembro de la resistencia comunista y hace escuchar sus gritos de



Roma, ciudad abierta

dolor a un cura prisionero. Rossellini muestra frontalmente la tortura: nos enseña el rostro desfigurado del líder de la resistencia y el rostro apesadumbrado del cura, que desde fuera del campo visual, oye los chillidos de desesperación. Para el cine europeo, la mostración de la tortura implicó la pérdida de la inocencia del cine frente al mundo real e inauguró lo que André Bazin bautizó como el cine de la crueldad, con el que se estableció una nueva dimensión política del acto de mostrar³.

Roma, ciudad abierta

(2) Jean-Luc Godard: Histoires du cinéma, Vol. 3, Gallimard / Gaumont, París, 1998, pp. 83-86.

(3) André Bazin: El cine de la crueldad, Ed. Mensajero, Bilbao, 1977.

Extraído de **QUINTANA, Àngel. “Algunas cuestiones sobre el cine contemporáneo formuladas desde la sorprendente vigencia del cine de Rossellini”, en QUINTANA, Àngel; OLIVER, Jos; y PRESUTTO, Settimio. *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*. València: IVAC, 2005.**

Roma, ciudad abierta ¿neorrealista?

Los anteriores textos abordan dos de los tres puntos que incardinan *Roma, ciudad abierta* en la historia del cine: como el emblema del cine (no solo italiano) de posguerra y como acto inaugural de la modernidad en el cine europeo. Queda, pues, el tercer elemento, el más exitoso –y el que se presta a mayores confusiones–, que entendería *Roma, ciudad abierta* como la obra capital del neorrealismo italiano. Confuso tanto por lo problemático que resulta el término en sí, como por la adscripción de *Roma, ciudad abierta* a dicho movimiento.



Roma, ciudad abierta

El neorrealismo Si entramos en el terreno de las convenciones, para muchos espectadores el neorrealismo es un cine de la miseria, rodado en blanco y negro, en escenarios naturales, utilizando generalmente actores desconocidos tomados de la calle y muchas veces filmado sin guión... El neorrealismo no fue un movimiento. Nunca hubo unidad entre los cineastas etiquetados como neorreolistas, no hubo una misma perspectiva ideológica detrás de las principales películas del periodo⁴.

Roma, ciudad abierta

El neorrealismo fue, en palabras de Rossellini, “una postura moral desde la que se observa el mundo. Después se convierte en una postura estética, pero el punto de partida es moral”. Y esa postura moral que recorre el cine neorrealista es la única legítima en una Europa devastada tras la Segunda Guerra mundial, cuya atrocidad obligaba a repensar toda la cultura (incluida, claro está, la cinematográfica) que la había precedido o convivido con ella sin suponer freno alguno a la barbarie. Así pues, los dos aspectos que explican el neorrealismo son la urgencia ética frente a una realidad trágica y una regeneración del cine que había vivido de espaldas a ésta.

Un análisis del neorrealismo ceñido exclusivamente a sus soluciones estilísticas resultaría sumamente empobrecedor porque ninguna de ellas puede considerarse una innovación propia. Las características estéticas del neorrealismo –rechazo de los decorados, preferencia por los actores no profesionales, ausencia de efectos de montaje, de imágenes simbólicas, de perfectas construcciones dentro del cuadro,...– son

una simple negación o depuración de muchos de los recursos que habían perfeccionado la retórica cinematográfica triunfante en los años precedentes. Los postulados neorrealistas son contrarios a estos artificios cinematográficos que han pulido el lenguaje visual, ya que, en su opinión, éstos lo han alejado de la realidad que lo circunda. Su compromiso ético con la realidad de posguerra le obliga a volver sobre el hombre de carne y hueso rodeado de pobreza y escombros y distanciarse de los modelos grandilocuentes de la propaganda política de los regímenes totalitarios, de la liviandad celebrativa del cine escapista (el hollywoodiense, pero también de la exitosa comedia ligera llamada de *telefoni bianchi*) o del sentimentalismo consolatorio del melodrama.

Roma, ciudad abierta

La regeneración que propone la estética del neorrealismo es la única que permitirá el avance del cine moderno. El lenguaje cinematográfico había alcanzado previamente la madurez formal, las innovaciones posibles solo podían ser irrelevantes, la única ruptura viable con la tradición cinematográfica pasaba necesariamente por el cuestionamiento de la siempre problemática relación entre el lenguaje y la realidad.

Roma, ciudad abierta

Pero el compromiso del neorrealismo no era con el lenguaje cinematográfico sino con la Italia de posguerra. En condiciones nada favorables, aparecieron un puñado de obras entre 1945 y 1948 que no respondían a ningún programa concreto y que únicamente pretendían filmar lo que estaba pasando de la manera más cercana e implicada, para así hacer una crónica de ese tiempo presente. Lo necesario era recomponer la comunicación entre el cine y su público, entre los directores y su realidad, por lo que la mayor o menor fidelidad estética a los “principios neorrealistas” resultaba una cuestión secundaria.

Roma, ciudad abierta

Resulta paradójico que *Roma, ciudad abierta* sea considerada la obra emblemática del movimiento, cuando rebate muchas de las características estéticas que comúnmente se consideran neorrealistas: los interiores están filmados en decorados, los actores principales (Ana Magnani y Aldo Fabrizi) eran

actores con una trayectoria considerable, el guión era el resultado de una elaboración bastante compleja y su narrativa no rompe con el modelo tradicional, la iluminación de muchas secuencias no puede ser considerada neutra, las imágenes de la tortura remiten a una simbología perfectamente tipificada... “*Roma, ciudad abierta* es una obra que revela una posición moral nueva y revolucionaria del cineasta ante los hechos pero que no puede considerarse renovadora en lo referente a la utilización del lenguaje”⁵.

Roma, ciudad abierta

La estética neorrealista de la película es consecuencia de la precaria situación en la que fue rodada y no una opción estética elegida con plena consciencia. Los decorados exteriores eran inevitables pues nada se podía filmar en unos estudios abandonados y ocupados por desplazados de la guerra, la pobre iluminación o sobreexposición de la imagen eran consecuencias de la precariedad del rodaje o el revelado, muchos de los actores no eran profesionales porque no había presupuesto para ello... Estamos ante una urgencia por filmar el presente que, en vez de esperar condiciones más propicias, abraza todas las carencias y obstáculos como un factor que refleja la perfección la realidad del momento.

Roma, ciudad abierta

La innovadora postura moral es un humanismo nacido de la experiencia de lucha contra el fascismo. El nuevo humanismo propuesto por la película tiene como referente ético no una lucha política, sino una confiaza en la decencia humana, en la honestidad de las personas sin discursos políticos. Tras años de propaganda, de héroes, villanos e ideologías claras, la película se levantaba sobre una certeza elemental que confiaba en la honradez y solidaridad de las personas. Esta postura no servía únicamente como patrón para representar a esas clases populares que aparecen en *Roma, ciudad abierta*, sino que también debía determinar la altura a la que el director emplazaba su cámara: ni por debajo para enfatizar modelos irreales en contrapicado, ni por encima para aplastarlo en sus defectos. Esa actitud respetuosa del director será la que privilegie esos actores espontáneos a los que no será necesario instruir en cómo representarse a sí mismos ni cómo hablar, esos guiones mínimos que no

prefijen cómo debe ser contada una historia que los represente y en la que participa todo el equipo, esos espacios naturales reales que no pueden ser mejorados por los decorados de estudio para decir la verdad...

Roma, ciudad abierta

La urgencia de contar el presente como prioridad, la libertad absoluta recuperada tras años de fascismo y una postura moral –hecha, en palabras de Rossellini, de amor, tolerancia y comprensión– que recupera la centralidad del hombre y su realidad son las que han convertido a *Roma, ciudad abierta* en un referente mundial para el cine que vendría tras la Guerra.

Roma, ciudad abierta

(4) Quintana, Àngel. El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 17-18.

(5) Quintana, Àngel. Roberto Rossellini Madrid: Cátedra, 1995, p. 65.

Arturo Lozano Aguilar

