

Aportaciones de Roberto Rossellini al discurso crítico sobre el neorrealismo italiano

Roberto Rossellini's contribution to critical discourse on Italian Neorealism

María Noguera*

*Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra, España

Resumen

Entre las corrientes estéticas que se han sucedido desde los inicios del cine hasta hoy, el neorrealismo italiano ha sido una de la que más esfuerzos ha dedicado a recuperar esa aspiración primera del arte filmico que consiste en representar la realidad. A propósito de *Roma città aperta*, la película de Roberto Rossellini que en 1945 inauguró la escuela neorrealista, Ángel Quintana ha explicado que "su intención fue recuperar la vocación original del cine, es decir, el momento mágico en el que los espectadores se sorprendieron al ver en una pantalla el movimiento de las hojas de los árboles". Si bien este movimiento de la posguerra italiana carece de un corpus teórico convencional, la defensa a ultranza del neorrealismo por parte del crítico francés André Bazin ha pasado a la historia como la visión canónica de esta corriente. El objetivo de este artículo consiste en describir la poética neorrealista desde la perspectiva artística de Rossellini, quizá el director más emblemático de esta tendencia cinematográfica. A través de sus declaraciones en conferencias y entrevistas, que huyen de lo especulativo en beneficio de lo expresivo, y a la luz de su denominada trilogía neorrealista –*Roma, città aperta, Paisà* y *Germania, anno zero*–, se pretende ahondar en su enfoque sobre el neorrealismo.

Palabras clave: Roberto Rossellini, neorrealismo, trilogía neorrealista, poética del cine

Abstract

Italian neorealism is a film movement characterized by his effort to represent reality. *Roma, città aperta* is the film that opened the Italian neorealism in 1945. Ángel Quintana has said that *Roma, città aperta* "attempts to recover the original vocation of cinema, namely, it attempts to recover that magic moment when viewers were surprised to see the movement of the leaves of the trees on a screen". This Italian post-war movement lacks a conventional theoretical corpus. However, the defense of neorealism by the critic André Bazin has passed into history as the canonical vision of this movement. The aim of this article is to describe the neorealist poetics from the artistic perspective of Roberto Rossellini, who is the most emblematic film director of Italian neorealism. The goal is to deepen the vision of this type of film movement, from the viewpoint of his neorealist trilogy *Roma, città aperta, Paisà* and *Germania, anno zero*.

Keywords: Italian Neorealism, Roberto Rossellini, War Trilogy, Image Poetic

Al glosar la relación entre la filmografía de Roberto Rossellini (1906-1977) y el cine neorrealista, es preciso tener en cuenta que sus películas exceden historiográfica y estilísticamente este movimiento filmico de la posguerra italiana. Como ocurre con Luchino Visconti (1906-1976) o con Vittorio de Sica (1901-1974), la

etiqueta de realizador neorrealista también se queda pequeña cuando se habla de Rossellini. Al respecto de sus filmes propiamente neorrealistas, Sánchez Noriega afirma: "Aunque estas películas constituyen una mínima parte de la filmografía del director, son las más significativas de un estilo de hacer cine que se aleja del énfasis melodramático y del puro documental para ofrecer una crónica esperanzada de las miserias, el hambre y la lucha por la supervivencia en la posguerra" (2002, p. 351).

Aunque se impone la certeza de que la obra de Rossellini desborda los límites cronológicos y estéticos del neorrealismo italiano, también se hace evidente que el conjunto del trabajo rosseliniano, donde el realismo es algo más que un simple lenguaje (Gubern, 1989, p. 287), no se comprende del todo sin atender a su concepción neorrealista de la imagen en movimiento. Así como la dramaturgia se halla en la base de la sensibilidad fílmica de Orson Welles, en el sentido de que en su trayectoria artística el teatro antecede al cine, condicionando y orientando su posterior acercamiento al séptimo arte, también la entraña del neorrealismo se encuentra en la raíz del universo temático y simbólico ulterior de Rossellini. Sólo así se entiende que en 1963, en el transcurso de un acto organizado por la revista *Filmcritica* en la librería Einaudi de Roma, Rossellini anunciara su decisión de abandonar el cine para dedicarse a la televisión, atraído por los horizontes didácticos y de divulgación que por entonces parecía abrir este nuevo medio de comunicación de masas.

En ese periodo de crisis cinematográfica y cultural por el que Italia atravesaba en los años sesenta, y en un momento en el que la tendencia neorrealista acusaba claros signos de saturación (Casetti, 1994, p. 35; Zubiaur, 2005, p. 290; Quintana, 1997, p.112), el abandono del cine en favor de la televisión por parte de Rossellini bien podría entenderse como ese "tremendo grito de protesta" que sin duda alguna había supuesto el neorrealismo dos décadas atrás (Gubern, 1989, p. 288). En última instancia, en la conferencia que Rossellini preparó para ese evento de la librería Einaudi, "se preguntaba por qué el cine sólo había articulado sus esfuerzos hacia el espectáculo y no hacia el conocimiento humano" (en Quintana, 2002): "La crisis de hoy –afirmaba entonces– no es únicamente crisis del cine, sino también crisis de la cultura. El cine, medio de difusión por excelencia, ha tenido el mérito de hacer palpable esta crisis, ponerla en evidencia. Por esto quiero retirarme de la profesión y pienso que tengo la obligación de prepararme –con toda libertad– para replantearlo todo desde el principio, para volver a retomar el camino a partir de bases completamente nuevas" (en Bruno, 1979, pp. 29-34).

Del camino de Rossellini por la historia del cine se han dicho muchas cosas, pero ninguna tan particularmente acertada como que su cámara filmó el mundo del modo en que los niños observan las cosas por primera vez (Quintana, 1995). Su repertorio cinematográfico es compacto, heterogéneo y brillante. Desde el punto de vista de la recepción fílmica, sus películas poseen la rara virtud de capacitar al espectador para traspasar los umbrales de la realidad a través del cine. Con *Roma, città aperta* (1945), con

Stromboli (1950) o con *Viaggio in Italia* (1954), uno tiene la impresión de estar descubriendo el mundo y todos sus mecanismos: como si la vida, de repente, cobrara sentido. Como ha apuntado Quintana precisamente a propósito de *Roma, città aperta*, que en 1945 inauguró la escuela neorrealista y que conforma junto a *Paisà* (1946) y a *Germania, anno zero* (1948) su denominada trilogía neorrealista o trilogía de la guerra, "su intención fue recuperar la vocación original del cine, es decir, el momento mágico en el que los espectadores se sorprendieron al ver en una pantalla el movimiento de las hojas de los árboles" (1995, p. 14).

Entre las tendencias que se han sucedido desde los albores del cine hasta la actualidad, quizá el neorrealismo haya sido una de las que más esfuerzos ha dedicado a recuperar esa aspiración primera del arte filmico que consiste en representar la realidad. Aunque es un movimiento que carece de un corpus teórico que complemente el trabajo de sus realizadores a través de manifiestos o textos de corte ensayístico, la defensa a ultranza del neorrealismo por parte del crítico francés André Bazin (1918-1948), contenida en el capítulo cuarto de su clásico *¿Qué es el cine?*, ha pasado a la historia como la visión canónica de esta corriente. De acuerdo con Bondanella, "este fenómeno estético debe considerarse fruto de la capacidad creativa de un director de cine por entonces prácticamente desconocido llamado Roberto Rossellini" (1993, p. 45). Con el propósito de centrar la atención en la génesis de esta escuela, el capítulo que aquí sigue tiene como objetivo describir la poética neorrealista desde la perspectiva artística de Rossellini, a todas luces el director más emblemático de esta tendencia. A través de sus declaraciones en entrevistas, ensayos y conferencias, que huyen de la teoría en beneficio de la eficacia expresiva, y a la luz de su trilogía neorrealista recién mencionada, se quiere ahondar en su enfoque sobre ese cine esencial que es el neorrealismo.

1. Un cine para el conocimiento

Nacido en Roma en 1906, desde pequeño Rossellini estuvo en contacto con el medio cinematográfico, ya que su padre –arquitecto de profesión– construyó el primer cine romano, lo que le permitió ver sin pagar cuantas películas quiso. "Llegué al cine un poco por casualidad y un poco por vocación", explicó años después al evocar su acceso al entorno profesional del cine italiano de los años treinta (en Quintana, Oliver y Presutto, 2005, p. 115). Con el paso del tiempo, esta primera etapa de aprendizaje del oficio cinematográfico ha quedado como la más controvertida dentro de la trayectoria artística de Rossellini, pues coincidió con la consolidación del régimen fascista de Mussolini en la política de su país y con la consecuente derivación de la mayoría de los filmes de ese periodo hacia contenidos de corte propagandístico.

No parece descabellado afirmar, sin embargo, que la carrera cinematográfica de Rossellini como resultado de una reflexión personal y autónoma sobre los medios de comunicación y su influencia, arrancó tras la liberación de Roma por parte de las fuerzas aliadas, cuando en 1945 estrenó *Roma, città aperta* –la primera película rodada en Italia tras la retirada del ejército alemán–, que, a pesar de haber sido “silbada por la gente” (en Bergara, 2000, p. 38), le valió el título de padre del neorrealismo. En el conjunto de su filmografía, la etapa estrictamente neorrealista de Rossellini se extiende tan sólo a lo largo de los tres años siguientes, hasta 1948, y se completa con sus filmes *Paisà* y *Germania, anno zero* ya referidos, que tampoco lograron despertar demasiado entusiasmo entre el público de su país.

Esta tibia acogida por parte de los espectadores italianos contrasta con la admiración con la que se recibieron primero en Estados Unidos y después en Francia las tres historias de Rossellini sobre los últimos años de la ocupación nazi en Roma, sobre el avance de las tropas aliadas por la península itálica durante la Segunda Guerra Mundial y sobre las duras condiciones de la posguerra alemana en Berlín. “Los italianos, particularmente los que se sitúan en la izquierda –explica Gallagher–, han podido aclamar *Roma città aperta* por su contenido. A ojos de los americanos, su verdadera revolución no tiene tanto que ver con el contenido como con su estilo realista de corte documental” (1998, p. 177). En 1946, *Roma, città aperta* ganó el Gran Premio del Festival de Cannes de 1946, cristalizando así como el gran emblema de la corriente neorrealista en el contexto cinematográfico mundial.

La forma en la que el neorrealismo fue calando en esos años en la conciencia cinematográfica de Rossellini fue más intuitiva que especulativa. Con el tiempo, explicó que sus películas nacieron de la necesidad de dar respuesta a la relación que existe entre los sucesos que el público observa en la pantalla y los de la propia vida: “Los acontecimientos de nuestra vida, vistos desde lejos, se nos aparecen en toda su extrañeza y en su genuina pasión: esto es suficiente, como me demuestra la experiencia, para despertar la curiosidad y para atraer a un cierto número de espectadores” (1975, p. 186). En este mismo intento por dilucidar la relación entre el cine y la realidad en la poética neorrealista, Francesco Casetti recupera la máxima de Godard según la cual “una imagen resulta hermosa no porque lo sea en sí, sino porque es el esplendor de lo auténtico” (1995, p. 31). Casetti concuerda aquí con Cesare Zavattini (1902-1989), quizá el guionista más relevante del neorrealismo, colaborador habitual de De Sica, para quien el cine no debe ser una mera copia o reproducción de la realidad, sino poseer la capacidad de “anular el espacio entre la vida y el espectáculo” (en Monterde, Selva Masoliver y Solà Arguimbau, 2001, p. 217). En esta misma línea de pensamiento, Nichols ha precisado que la obsesión del neorrealismo consistió en establecer una estética que tendiera puentes entre la representación de la realidad y la experiencia vital de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (Nichols, 1991, p. 168).

Por lo que concierne a Bazin, se aproxima al enfoque realista del cine neorrealista atraído no tanto por una determinada puesta en escena –que desde luego se pone de manifiesto en la *estética pobre* característica de la trilogía de Rossellini, que cuenta con localizaciones reales, iluminación natural y un buen número de actores no profesionales–, como por la postura previa realista de la que emanan estos filmes (1990, p. 312-313), que tienen en común su prodigiosa sensación de verdad (1990, p. 338). Para Bazin, el modo en que las películas neorrealistas se acercan a la realidad desde el punto de vista de la realización cinematográfica no se explica a través del plano sino del hecho, ese “fragmento de realidad bruta, en sí mismo múltiple y equívoco, cuyo sentido se desprende sólo a posteriori, gracias a otros hechos entre los que la mente establece relaciones” (1990, p. 312).

Así como el neorrealismo consiste una corriente fílmica inseparable del doloroso entramado histórico-político en el que surge, lo que sobre todo se traduce en una temática de carácter social, fruto del compromiso de los directores de esta escuela con el sufrimiento de sus coetáneos, Bazin entiende que en las películas neorrealistas los hechos de los protagonistas no se pueden disociar de los hechos de los demás personajes que se encuentran presentes en el escenario material donde suceden los acontecimientos, lo que otorga a estas historias una densidad dramática en la que termina por resplandecer la abundancia de lo real: “Por eso los cineastas italianos –explica Bazin– son los únicos que consiguen realizar con éxito escenas en autobuses, camiones o vagones, precisamente porque esas escenas reúnen una particular densidad de decorado y de hombres, y los directores italianos saben describir una acción sin disociarla de su contexto material y sin disimular la singularidad humana en la que está imbricada” (1999, p. 313).

2. La visión del artista sobre su propia obra

En contraste con los artículos de Bazin, el discurso crítico de Rossellini sobre el neorrealismo no se encuentra en un solo libro. Para desgranar su visión sobre esta corriente, se hace preciso rastrear los comentarios que vertió en entrevistas, ensayos y mesas redondas a lo largo de su vida. Dado que la mayoría de estos juicios surgen en el transcurso de una conversación con un periodista, se entiende que carecen del enfoque argumentativo característico de la especulación. La falta de sistematización en su punto de vista sobre el cine italiano de posguerra no conlleva, sin embargo, ningún tipo de incongruencia en sus diversas declaraciones. De hecho, no sólo se aprecia en ellas una escrupulosa unidad de criterio en la interpretación tanto del movimiento neorrealista en general como de su filmografía en particular, sino que además revitalizan el discurso de Bazin al dotarlo de esa dimensión poética en la que se articula la relación del artista con su propia obra, sacando así a la luz cuestiones que tienen que ver con el propósito y la voluntad del cineasta que, en un momento dado de la historia de su país, se decanta por filmar la

realidad con un enfoque renovador, alejándose así de las películas de corte propagandístico y de las películas de evasión que habían imperado en Italia durante la dictadura de Mussolini.

Aunque es verdad que el periodo estrictamente neorrealista ocupa tan sólo tres años en la filmografía de Rossellini, su intención de conceptualizar este movimiento se extiende conforme se desarrolla su trayectoria cinematográfica posterior. Sus declaraciones sobre el neorrealismo se encuentran diseminadas en entrevistas, ensayos y conferencias. En primer lugar, la mayoría de las entrevistas concedidas por Rossellini a la prensa especializada fueron publicadas por *Cahiers du Cinéma*, convirtiéndose así esta revista en un punto de encuentro privilegiado entre las ideas de Bazin y Rossellini. Entre 1954 y 1956 aparecieron en *Cahiers du Cinéma* cinco entrevistas a Rossellini, en los números 37, 94, 133, 145 y 183, correspondientes a los meses de julio de 1954, abril de 1959, julio de 1962, julio de 1963 y octubre de 1966. Entre otros, los críticos de *Cahiers du Cinéma* que le entrevistaron fueron Maurice Scherer (pseudónimo que empleaba entonces Eric Rohmer), Jacques Rivette, Jean Collet y Claude-Jean Philippe. Por otro lado, Rossellini fue también entrevistado en dos ocasiones para el semanario *France-Observateur*, antiguo *Nouvel Observateur*. En la primera de ellas, fueron Bazin y Rivette los que charlaron con Rossellini acerca de "Cómo salvar el cine", título con el que esta conversación fue publicada en el número 413 del 10 de abril de 1958. Por lo que respecta a la segunda entrevista del *France-Observateur*, que vio la luz en el número 442 del 23 de octubre de 1958, Bazin, Jean Herman y Claude Choublier lograron pactar una entrevista a dos bandas con Rossellini y Jean Renoir, en la que sobre todo sondearon las similitudes y diferencias entre el lenguaje audiovisual del cine y la televisión.

En segundo lugar, entre los ensayos de Rossellini, sobresale el denominado "Diez años de cine". Entre 1955 y 1956, y con motivo del décimo aniversario de la filmación de *Roma, città aperta* y de su proclamación como gran ganadora en el Festival de Cannes de 1946, la dirección de *Cahiers du Cinéma* le pidió a Rossellini que redactara un artículo sobre el arranque y el desarrollo de la escuela neorrealista. El resultado, como se indica en el texto de presentación que firma "La redacción de la revista", es un ensayo donde el cineasta "mezcla sus recuerdos personales y sus ideas sobre la producción mundial desde el fin de la guerra" (Bergara, 2000, p. 38). Este texto que bien podría adscribirse al género memorialista y que es como el manifiesto neorrealista de Rossellini, fue escrito directamente en francés y se publicó por entregas en los números 50, 52, y 55 de *Cahiers du Cinéma*, de los meses agosto-septiembre de 1955, noviembre de 1955 y enero de 1956. Aunque estaba previsto que Rossellini escribiera una segunda parte, el famoso viaje que emprendió a La India en 1957 le impidió continuar con su redacción, por lo que se puede decir que se trata de un ensayo inconcluso.

En tercer lugar, de las conferencias en las que Rossellini expresó alguna opinión acerca del neorrealismo, sobre todo interesan las dos que Alain Bergala recoge en el libro *Roberto Rossellini. El cine revelado*,

extraídas a su vez del de Pio Baldelli titulado *Roberto Rossellini, Roma Samonà e Savelli*. Estas conferencias tuvieron lugar en Roma y en Frascati, una población cercana a la capital italiana. La primera de ellas, "Cine, televisión y conocimiento", se dictó en el Centro Experimental del Cine de Roma el 17 de abril de 1971, con un grupo de estudiantes de Florencia como público. Al día siguiente, bajo el lema "Europa 51", fue leída la segunda en el Centro Europeo de la Educación, donde estaba reunido un grupo de profesores de colegio. Del mismo modo que las películas de Rossellini huyen del estilo afectado, también sus razonamientos y su prosa se caracterizan por su sencillez y por una sobriedad extrema. Como en su cine, existe en la conversación y en la escritura rosselliniana una búsqueda de lo elemental. "Su discurso es sorprendentemente simple –ha dicho José Luis Guarner–, sin la menor sofisticación, ni en las ideas, ni en el estilo. Parece responder a la exigencia socrática de que el lenguaje debe estar desprovisto de retórica y de elocuencia, y que su único fin ha de ser el de llegar a la verdad" (Guarner, 2001, p. 10). Gracias a esta claridad de expresión, en el discurso crítico de Rossellini sobre el neorrealismo se aprecia un verdadero afán por separar lo anecdótico de lo sustancial en lo que a la definición de esta corriente cinematográfica se refiere. "Para mí –afirma Rossellini– es sobre todo una posición moral desde la que mirar al mundo. Se convertiría después en una posición estética, pero al principio era moral" (en Overbey, 1979, p. 1). Rossellini concreta esta postura moral como una suerte de compasión, señalando que el neorrealismo "consiste en seguir a un ser, con amor, en todos sus descubrimientos, en todas sus impresiones" (en Bergara, p.42).

3. La postura neorrealista

Desde la perspectiva de la producción cinematográfica, Rossellini ha querido aclarar que en los inicios del neorrealismo "se gozaba de una inmensa libertad, ya que la ausencia de una industria organizada favorecía las empresas menos rutinarias" (Bergara, 2000, p. 38). El rodaje de su trilogía neorrealista se enmarca, no obstante, en un contexto de estrechez económica innegable. Cuando empezó a rodar *Roma, città aperta*, por ejemplo, tan sólo "disponía de lo justo para pagar el carrete de película y no podía llevarla a revelar porque no podría pagar a los laboratorios" (Bergara, 2000, p. 38). Lejos, de todas formas, de abordar el neorrealismo como un cine fruto de las circunstancias, Rossellini lo sintetiza como una mirada compasiva hacia el que sufre, confiriendo así el protagonismo de sus películas a esos hombres y mujeres indefensos que poco o nada pueden hacer frente a los males y las injusticias que les acechan, algo que se hace evidente en la viuda Pina, de *Roma, città aperta*, o en el niño Edmund, de *Germania, anno zero*, a quien podemos ver como "una víctima directa de la posguerra donde los fantasmas del pasado aún no han podido ser expulsados de las ruinas" (Quintana, 1997, p. 94).

Frente a la grandilocuencia de los personajes del cine de preguerra italiano, los de Rossellini destacan por su pequeñez. Sus historias versan sobre lo habitual, lo cotidiano, lo rutinario, eludiendo así lo insólito o extravagante, pues se concibe al hombre como “un ser muy pequeño bajo algo que le domina y que, de repente, le golpea de forma horrible en el momento preciso en que se encuentra libremente en el mundo, sin esperar nada” (Bergara, 2000, p.42). “Lo que para mí es importante –dice Rossellini– es esta espera, esto es lo que se ha de desarrollar, mientras que la caída debe permanecer intacta” (Bergara, 2000, p.42). La noción rosselliniana de la espera se manifiesta en sus películas en el desplazamiento de sus personajes, que peregrinan de un sitio a otro, de aquí el carácter itinerante de los seis capítulos que componen *Paisà*, cuyo nexos común es la marcha del ejército aliado por las regiones de Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, la Romaña y el valle del Po, entre julio de 1943 y la primavera de 1945, o la caminata final de la pandilla de niños, con las ruinas de la capital italiana de fondo, en *Roma, città aperta*. “Porque mi trabajo –aclara Rossellini– consiste sólo en acompañar a los personajes” (Bergara, 2000, p. 43). Al respecto, Kracauer ha destacado que *Paisà*, como *El acorazado Potemkin*, posee un inminente carácter callejero, ya que las dos películas “registran situaciones ambientales más que asuntos privados, episodios que retratan a la sociedad en su conjunto más que historias centradas en un conflicto individual (Kracauer, 1989, p. 135).

Como es natural, la forma en la que el Rossellini acompaña a sus personajes se manifiesta tanto en el ritmo, “y esto no se aprende, está en uno mismo –matiza Rossellini–” (Bergara, 2000, p. 42), como en la elección de los planos y los movimientos de cámara, una de las grandes aportaciones formales del estilo neorrealista con respecto al cine de Hollywood. Consciente de que este progreso estético sirve para abrir un poco más las puertas de la modernidad en la historia del cine, Rossellini aboga por el uso del primer plano como recurso previo al plano general, de modo que el protagonista de la película no se quede nunca abandonado en el encuadre: “Habitualmente, en el cine tradicional, una escena se divide de esta manera: plano general –se muestra el ambiente, se descubre a un individuo, se acerca a él–, plano medio, plano americano, primer plano, y se empieza a contar la historia. Yo procedo exactamente de la forma contraria: un hombre se desplaza y gracias a su desplazamiento se descubre el entorno en el que se encuentra. Yo siempre empiezo por un primer plano y después el movimiento de la cámara que acompaña al actor descubre el ambiente. Se trata, por tanto, de no abandonar al actor, que efectúa trayectos complicados”.

A pesar de que Rossellini explica buena parte de la naturaleza del neorrealismo como un cúmulo de estrategias filmicas o de puesta en escena orientadas a recuperar el enfoque realista del cine, no debe perderse de vista que lo esencial para él sigue siendo la actitud ética de la que brota esa aspiración de mostrar la vida de la forma más auténtica posible. Se trata, en este sentido, de una idea muy cercana a la postura previa realista a la que se ha hecho mención a propósito de Bazin. Para Micciché, uno de los errores del neorrealismo fue creer ser una estética, cuando en realidad fue una “ética de la estética” (1982,

p. 24). De hecho, frente al concepto de estilo neorrealista, Rossellini prefiere hablar del concepto de postura neorrealista, de lo que se deduce que pueden existir muchos neorealismos y no uno solo: "Neorrealismo. Pero, ¿qué se entiende por esta palabra? Ya saben ustedes que se ha celebrado en Parma un congreso sobre el neorrealismo; se ha discutido durante muchas horas y todo ha quedado, finalmente, confuso. El neorrealismo es, en la mayoría de los casos, una simple etiqueta" (en Overbey, 1979, p. 1). Consciente de la heterogeneidad estilística e ideológica que caracteriza al conjunto de los cineastas italianos que durante la posguerra quisieron dar cuenta de la realidad a través del celuloide, Quintana explica que lo radical es que "quisieron comprometer el cine con el presente histórico, creando una estética que privilegiara la contingencia frente al mundo referencial y que rechazara la espectacularidad" (1997, p. 18).

La postura neorrealista de Rossellini se cimienta sobre la piedra angular de todas sus películas: la confianza en el hombre. "Yo tengo fe –mantiene–, una fe inmensa en la humanidad, y quiero intentar saber por qué algunas cosas se hacen más que otras, por qué razón es posible la locura, la criminalidad, aunque estoy convencido –porque tengo fe en la humanidad– de que no existe ningún hombre que, al levantarse por la mañana, se diga a sí mismo: 'hoy voy a hacer de criminal todo el día'. No: se levanta y procura ser un buen hombre, y después toda su acción se verá transformada en una acción criminal" (Bergara, 2000, p. 104). La trilogía neorrealista de Rossellini se caracteriza por el esfuerzo que pone en encontrar una ilusión, una esperanza, una luz que alumbré el panorama sombrío de la Europa de posguerra, que tras la contienda se había visto perjudicada en todos los órdenes de la vida, desde el material hasta el intelectual. "Yo siento un gran respecto por los hombres –proclama Rossellini–. El hombre más horrible es, a pesar de todo, respetable". En el caso específico de *Germania, anno zero*, realizada tras una estancia en Alemania en la que Rossellini se preocupó por ver y comprender a sus ciudadanos, se planteó la siguiente cuestión: "Los alemanes son seres humanos como los demás; ¿qué es lo que les ha podido llevar a este desastre? La falsa moral, la esencia misma del nazismo, el abandono de la humildad por el culto del heroísmo, la exaltación de la fuerza más que de la flaqueza, el orgullo contra la simplicidad" (Hovald, 1962, p. 137).

4. La contemplación del horror

Junto a la creencia de que el ser humano es capaz de aprender de sus propios errores y de salir adelante a pesar de todo, un elemento clave de la teoría rosselliniana sobre el neorrealismo es la necesidad de ser fiel a los hechos ocurridos, la preocupación por mostrar las cosas tal como han sucedido. Así lo explica Rossellini a propósito de algunas escenas atroces, como la del suicidio del Edmund en *Germania, anno zero* o la del martirio de Manfredi en *Roma, città aperta*: "Nosotros que salíamos de la guerra, del horror de la

guerra, teníamos que ver dónde estábamos, era necesaria una toma de conciencia precisa de las cosas, una observación clara, objetiva" (En Quintana et al., 2005, p. 120). "En *Roma, città aperta* –subraya Quintana–, Rossellini busca la verdad y se propone desvelar la realidad que la historia oficial ha ocultado: el horror. El cineasta contempla el horror sin enfatizarlo, ni subrayar sus efectos, lo considera como un hecho ubicado en una realidad histórica perfectamente delimitada. El efecto final implica la pérdida de la inocencia del cine ante la crueldad del hombre real" (1997, pp. 73-74).

Para Hovald, el cine italiano de ese tiempo no quiso que fuera ignorada la tragedia humana en un paisaje demencial de sangre y de ruinas: "*Roma, città aperta* y *Paisà* fueron su primer testimonio: ojos abiertos sobre la realidad" (1962, p. 264). Lo que Rossellini espera del cine es que cumpla la función de "poner a los hombres delante de las cosas, de las realidades tal como son, y dar a conocer otras personas, otros problemas" (en Vericat, 2003, p. 18), de aquí la importancia que adquiere la objetividad en sus películas. Esta objetividad no consiste, sin embargo, en contar una historia de forma neutral o desapasionada, sino en contarla de la forma más literal, más desnuda y menos elaborada posible, "porque había dentro de nosotros una gran preocupación de sinceridad y porque, partiendo otra vez desde cero, se miraba y se describía sin falsos intelectualismos el horizonte que nos circundaba" (Quintana et al., 2005, p. 31).

Rossellini ha manifestado que "el realismo no es más que la forma artística de la verdad" (Verdone, 1952, p. 9), algo que Rossen ha conceptualizado como la significación poética de lo real: "No se trata de una reproducción servil de la realidad. Es necesario más bien captar las cosas tal como son y modificarlas para comunicar una significación poética. Poco importa, en todo caso, si se le llama o no poética. Lo que importa es que se comunique algo que se encuentra más allá de la realidad y transmitir un pensamiento. Llegar, si se quiere, mediante lo objetivo, a lo subjetivo convertido en universal" (1966, p. 31). La plasmación de lo universal en la trilogía de la guerra de Rossellini se hace evidente, según Quintana, en la "estética de la implicación" (2003, p. 200) que se caracteriza por la progresiva ruptura con los métodos tradicionales de planificación y de grabación en estudios. Se trata, en definitiva, de un tipo de realización novedosa que, aunque sólo es incipiente *Roma, città aperta* –pues todavía se apoya en una estructura clásica del lenguaje cinematográfico–, se consolida sobre todo a partir del rodaje de *Paisà*, donde se emplean "una serie de estrategias que le permiten (a Rossellini) situarse más cerca de la realidad" (en Quintana, 1995, p. 74). Es reseñable, por ejemplo el modo en que las acciones heroicas de los soldados alternan con las acciones cotidianas de los ciudadanos que van a pescar, a hacer la compra o se reúnen en casa para comer. Tal como ha querido precisar Rossellini, "me parece que aquello que es tan asombroso tan extraordinario y conmovedor de la vida humana es precisamente que los actos normales y los sucesos trascendentales ocurren de la misma manera y producen la misma impresión que los sucesos corrientes de la vida. Por esta razón, trato de expresarlos todos de la misma forma" (en Quintana, 1995, p. 27).

La consideración del plano como algo más que un elemento decorativo es una cuestión nuclear en el planteamiento rosselliniano del neorrealismo: “¡Planos bonitos! Es algo que me pone enfermo –subraya Rossellini–. Una película debe estar bien dirigida, es lo mínimo que se puede esperar de un hombre del cine, pero un plano no sólo tiene que ser bonito” (Bergara, 2000, p. 42). Teniendo en cuenta que Rossellini nunca aspiró a la perfección técnica en la realización de sus películas, donde siempre hubo lugar para el cambio de última hora e incluso para la improvisación, no resulta extraño que en su cine se relegara la ornamentación visual a un segundo plano, algo que él mismo denominó como la búsqueda de un estilo cada vez más “desdramatizado” (Quintana et al., 2005, p. 120). La muerte de Pina en la mitad del metraje de *Roma, città aperta*, por ejemplo, es un acontecimiento rodado sin adornos, de una forma ruda y totalmente imprevista para el espectador. En la aspereza de este plano, sin embargo, se condensa toda la belleza y la poesía del cine de Rossellini.

El estilo desdramatizado del cine de rosselliniano pivota, como ya se ha dicho, sobre el alejamiento de todo lo que resulte efectista: “Si nos mantenemos próximos a la verdad es difícil buscar efectos –advierte Rossellini–; si queremos hacer algo útil, lo más útil posible, debemos eliminar cualquier falsificación e intentar liberarnos de las tentaciones de falsear la realidad” (Quintana et al., 2005, pp. 120 y 121). Como derivación de este rechazo de cualquier tipo de fingimiento, no resulta extraño que la dirección de actores, un elemento esencial para la definición de los personajes en el proceso creativo de una película de ficción, fuera siempre una labor que Rossellini siguió muy de cerca en los rodajes. Como se desprende de la siguiente declaración, su verdadera obsesión fue que los actores nunca lo parecieran, esto es, que se comportaran como gente corriente, que no actuaran, sino que vivieran, haciendo sus gestos usuales: “Escojo a los actores únicamente por su físico. Se puede elegir de entre la gente de la calle. Prefiero los actores no profesionales porque llegan sin ideas preconcebidas. Veo a un hombre en la vida cotidiana y lo fijo en mi memoria. Cuando se encuentra delante de la cámara está absolutamente perdido y quiere interpretar. Esto es lo que se debe evitar. (...) Mi trabajo consiste en devolverlo a su propia esencia, reconstruirlo, procurar que vuelva a sus gestos habituales” (en Quintana, 1995, p. 27).

5. El interés por la microhistoria

En la trilogía neorrealista, Rossellini se empeña en mostrar cómo es la rutina de la posguerra, algo que supone un punto y aparte con respecto al cine propagandista de la época de Mussolini en concreto y con respecto a la tradición cultural de Italia en general. En *Paisà*, por ejemplo, los seis episodios de la película van precedidos de unas imágenes documentales de los noticiarios de la época, de lo que Quintana concluye que “Rossellini quiere oponer la macrohistoria oficial a la microhistoria cotidiana” (1997, p. 92). Para Sand,

lo verdaderamente inesperado de este “nuevo cine, que parece purificado y libre de toda afinidad con el fascismo” (2004, p. 223), reside en toda esa tipología de protagonistas anónimos que comienza a poblar los filmes neorrealistas, heredada, por otro lado, del espíritu del hombre cualquiera o del *qualunquismo* que por entonces había prendido en la sociedad civil gracias a la celebración de las primeras elecciones democráticas de la posguerra: “Así, diferentes categorías sociales, como los desarraigados, los ancianos o los niños de la calle, a quienes la cultura fascista había dejado de lado, se transformaron, en poco tiempo, en los representantes de pleno derecho del realismo” (2004, p. 223).

En esta reivindicación unamuniana de lo intrahistórico subyace la concepción del neorrealismo rosselliniano como el “arte de mostrar” (en Quintana et al., 2005, p. 42). Rossellini confía en la capacidad revolucionaria del cine que muestra: “muestro las cosas, no las demuestro”, ha dicho (en Quintana, 1995, p. 28). Más en concreto, habría que precisar que Rossellini confía en la capacidad transformadora del cine que muestra la vida de los débiles, de los desamparados, de los olvidados, porque, como ha indicado Micciché, posee “la consciencia de que la representación de lo real puede contribuir a modificar lo real, la fe, no sé cuán ilusoria, pero sí generosa, en que representar las contradicciones del presente significa comprometer y comprometerse en la disolución de las contradicciones del presente” (En Torres, 1983, p. 14). “La verdadera novedad –puntualiza Aristarco– es, a mi parecer, la de haber dado importancia, por primera vez en la historia del cine, a los detalles que, a primera vista, parecen insignificantes, y que después de, al reflexionar sobre ellos, se revelan ricos y preñados de significado” (En Torres, 1983, p. 33).

La confianza en el cine como un medio idóneo para poner de relieve las injusticias socio-políticas y modificar así el rumbo de la historia es un rasgo que ha llevado a hablar de Rossellini como un cineasta humanista. “Ningún filme, ni ninguna obra literaria –apunta Rossellini–, aborda los temas concretos que preocupan a la humanidad actual, ya que no se ha encontrado un sentido dramático nuevo. Por ello, considero necesario examinar, otra vez, cada cosa desde sus orígenes, actuar –en definitiva– como el maestro de la escuela elemental que intenta explicar, del modo más simple y lineal, los grandes acontecimientos de la naturaleza y de la historia” (En Quintana, 1995, pp. 32-33). El sentido pedagógico del cine le lleva a Rossellini a entender el oficio fílmico como uno de los más potentes vehículos de educación integral: “El cine –sostiene–, como todos los llamados medios de comunicación de masas, puede y debe ser también didáctico” (en Guarner, 2001, p. 129). En última instancia, sobre esta certeza se apoya el optimismo de Rossellini en lo que al planteamiento del cine se refiere como una disciplina artística capaz de ayudar al espectador a llevar una vida mejor: “Poco a poco, una evidencia se impone: los orgullos, los apetitos inmoderados, los egoísmos y las guerras que hemos padecido durante siglos, no tienen ya el menor sentido. Sólo cuando renunciemos a estos errores atávicos, podremos vivir más libres y más felices” (en Guarner, 2001, p. 18)

6. Conclusiones

En este capítulo se ha intentado poner de relieve las claves conceptuales del cine neorrealista no tanto desde el punto de vista de la recepción crítica como de la creación artística en general y de la realización fílmica en particular, a partir de la descripción de la poética del neorrealismo propuesta por el director italiano Roberto Rossellini, autor de la famosa trilogía de la guerra. En la conceptualización del neorrealismo por parte de Rossellini se aprecia la defensa del cine como una ventana de acceso a la realidad que surge de una postura moral que es previa al planteamiento formal de sus películas, en el sentido de que es la ética la que condiciona la estética neorrealista. Para Rossellini, el neorrealismo es una respuesta creativa a la situación traumática en la que había quedado su país tras el periodo de opresión de las libertades civiles que supuso la dictadura de Mussolini y tras la experiencia lacerante de la Segunda Guerra Mundial. En la poética neorrealista de Rossellini se pone de manifiesto la reivindicación de la imagen como un instrumento para conocer el mundo y para acceder a la verdad. Lo esencial de esta postura radica en el punto de vista ético con el que se escudriñan los acontecimientos de la historia reciente y en la preocupación por el papel que desarrollan los medios de comunicación de masas para la difusión de la historia, el arte y la cultura en general, siendo la confianza en el cine como un instrumento pertinente para poner en evidencia y para luchar contra la iniquidad el pensamiento que condensa su visión optimista y revolucionaria del oficio cinematográfico.

Referencias bibliográficas

- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Bondanella, P. (1993). *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruno, E. (Ed.) (1979). *Roberto Rossellini*. Roma: Bulzoni.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*. New York: Da Capo Press.
- Gubern, R. (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Hovald, P. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: RIALP.

Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.

Micicché, L. (1982). *Introducción al neorrealismo italiano*. Valencia: Mostra del Cinema Mediterrani.

Monterde, J. E., Selva Masoliver, M., y Solá Arguimbau, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*: Madrid: Akal.

Overbey, D. (Ed.). (1979). *Springtime in Italy: A Reader on Neo-realism*. Hamden: Archon Books.

Nichols, B., (1991). *Representing Reality*. Indianapolis: Indiana University Press.

Quintana, A. (1995). *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra.

Quintana, A., (1997). *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Quintana, A. (2002). El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini. Obtenida el 23 de mayo de 2013, de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-camino-del-cine-didactico-de-roberto-rossellini/>

Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible*. Barcelona: El Acanalado.

Quintana, A., Oliver, J., y Presutto S. (2005). *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Rossellini, R. (1975). *Utopía Autopsia*. Barcelona: Dopesa.

Bergara, A. (2000). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.

Guarner, J.L. (ed.) (2001). *Rossellini. Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós.

Rossen, R. (1966). Leçons d'un combat. Entretien avec Robert Rossen. *Cahiers du Cinema*, 177 (abril 1966), 26-37.

Sand, S. (2004). *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

Torres, F. (ed.) (1983). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (III). Coloquios sobre Neorrealismo*. Valencia: Fundació Municipal de Cine.

Verdone, M. (1952). Coloquio sul neorealismo. *Bianco e Nero*, 2 (febrero de 1952).

Vericat, D. (2003). *Silencio, se habla. El cine según sus directores*. Madrid: T&B Editores.

Zubiaur, F. J. (2005). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA.