

Las nuevas *Junos*: el divismo italiano femenino de la segunda postguerra

Dr. Ludovico Longhi¹

Departamento de Comunicación Audiovisual UAB

El apogeo de las estrellas en la gran pantalla corresponde con la cumbre de su vida: una existencia mítica y real contemporáneamente. Ellas viven en otra dimensión, mucho más álgida que la de los humanos²

1. Evemerismo nórdico

En una cálida noche de verano una pareja baila entre ruinas de la antigua Roma, algunas auténticas, otras reconstruidas. Él es Marcello (Mastroianni), atrevido periodista de prensa rosa. Ella es Sylvia (Anita Ekberg), una gran estrella. Ha llegado a la ciudad eterna bajando del olimpo laico hollywoodiense y ha atraído a Marcello sobre el *Cupolone*: el nuevo olimpo de la Contrarreforma. Por la noche le ha concedido un baile. Su belleza sobrehumana desconcierta a Marcello

Tú lo eres todo Sylvia ¿lo sabes? You are everything. Tu eres la primera mujer del primer día de la creación. Eres la madre, la hermana, la amante, la amiga, el ángel, el diablo, la casa. Sí... Eres la casa. Sylvia ¿por qué has venido? Vuelve a América, por favor... Si no ¿qué puedo hacer yo? ¿Entiendes? ¿Qué hago?³

Marcello se insinúa pero Sylvia no puede ser suya: su esencia *mítica y real contemporáneamente*, se lo impide. Estamos en *La dolce vita*, 1960. El cine italiano ha definitivamente completado la formación de un nuevo divismo femenino y Sylvia es acogida en este gineceo de estrellas. Su bautismo adviene en la Fontana di Trevi, en una grande concha como la Venus de Botticelli. El momento álgido de la producción transalpina ha consolidado una propia idea de feminidad. Glamour cinematográfico mediterráneo. Menos farisaico, menos protestante, más pagano. Todavía expresión de una vetusta cosmología que sitúa a la mujer en una posición subordinada. Su visión del mundo es oblicua, (en termino generales) sacrifica la *vis recitandi* a la belleza y a la

¹ Miembro de grupo de recerca ECME de la Universidad de Barcelona

² MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957, pág. 37.

³ Marcello Rubini (Mastroianni) suspirando a los oídos de Sylvia (Anita Ekberg) en *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960)

habilidad seductora. Como muestran los historiadores Lancia y Poppi es un modelo que sigue sacrificando aspiraciones individuales a la capacidad de adaptación al dominio androcéntrico. Sin embargo...

... no queremos ser tachados de feminismo de antaño. Queda claro que este discurso no debe ser entendido de manera esquemática. Se han verificado numerosas excepciones y en los últimos decenios el papel de la mujer (no solo como actriz cinematográfica) ha conocido cambios radicales [...] Podemos verificar como el cine hay sido influenciado por la evolución de los hábitos sociales y como el mismo ha sido a su vez influenciado⁴.

En esta línea es posible comprobar como el heterogéneo divismo italiano ha interpretado personalmente esta idea de feminidad. Ilustrar como, en los casos más brillantes, actrices transalpinas han regateado vetustos prejuicios. Se han rebelado (más o menos conscientemente) a vetustos arquetipos. Han privilegiado otras tipologías de belleza, otras estrategias de seducción. Aliadas (y no súbditas) de cineastas, guionistas y directores han creado roles más originales y representativos de la variedad y complejidad del universo femenino. Si bien participes del esplendor apolíneo clásico, las nuevas diosas del séptimo arte comunican directamente con la mitología escandinava. Casi un nuevo Evemerismo: una canonización en vida por aclamación. Logro de la inmortalidad a partir de un reconocimiento secular. Deificación alcanzada por conductas de extraordinaria magnanimidad. Anita Ekberg viene de Malmö: una belleza *mítica y real (contemporáneamente)*. Anita es Sylvia, perdida en el laberinto nocturno de la Urbe *épica y real* (solo en parte trasoñada y reconstruida). Finalmente encuentra su hábitat primigenio en las aguas de Trevi. Como si hubiera encontrado un mítico fiordo y reconocido en él su icono definitivo, su colocación eterna. Es una estatua animada de la fontana. Una sirena que llama a Marcello. Lo invita a compartir los míticos humores del *Aqua Virgo*...

... Sí, Sylvia yo también voy ¡Ahora voy!... Pues sí [pensando en voz alta] Ella tiene razón... Me estoy equivocando en todo. Todos nos estamos equivocando.

Sylvia ya no huye de Marcello. Moja a Adonis con una gota de Lete y lo conduce al olvido: “Pero Sylvia ¿quién eres tú?”. Sylvia se deja rozar con los dedos: “Escucha”.

⁴ LANCIA Enrico, POPPI Roberto, *Le attrici. Dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese Editore, 2003, págs. 5-6 (Traducción mía).

Cierra los ojos, deja que se acerquen los labios. Un furtivo contacto y el sueño desvanece. La fontana se apaga. Desde lejos un joven mensajero en bicicleta, mira el cuadro. Lo contempla sin entenderlo. En la mirada de Fellini la Ekberg asume toda complejidad del divismo italiano de la postguerra. Ella es *la madre, la hermana, la amante, la amiga, el ángel, el diablo, la casa*. Sueca mítica y real (contemporáneamente) y afincada en Los Ángeles (solo accidentalmente). Como la Bergman llegada de la cumbre del Olimpo hollywoodiense a los pies del volcán Stromboli. O como la divina Garbo.

2. Divinidad de la Garbo, abismo de la Nielsen.

Su apodo de Divina entendía subrayar más que la condición superlativa de su belleza, la esencia de su presencia corpórea, llegada del cielo, allí donde todas las creaturas están definidas perfectamente, y con extrema calidad. Ella misma lo sabía. Muchas actrices han dejado entrever al público el inquietante madurar de su belleza. Ella no: era necesario que la esencia no se degradara, no llegase a adquirir un aspecto distinto de su perfección intelectual (antes que plástica)⁵.

Anita es metonimia del estrellado italiano como Greta lo era en América. En una de sus famosas páginas Roland Barthes, recuerda su presencia casi mística. En el visionado retrospectivo de *La reina Cristina de Suecia* (Rouben Mamoulian, 1933), ensalza la hermosura de la actriz. Un astro sideral que iluminan el alma del público: una única alma, un único respiro en las tinieblas de la sala cinematográfica. La absoluta belleza del rostro sublima la fisicidad de un cuerpo que no se puede poseer, ni dejar de desear...

... Únicamente la cara de la Garbo. El primer plano es suficiente para definir tema y trama de la narración. De hecho el director Rouben Mamoulian (durante el rodaje de la última escena) le había pedido no pensar en nada, absolutamente en nada. Greta Garbo ha sido espía, esposa infiel, bailarina y muchos más personajes. Pero sobre todo diosa inmaterial y concreta al mismo tiempo. No es un caso que los cronistas, incluso los más ingenuos, a menudo llamaban Hollywood “el Olimpo de las estrellas”. La

⁵ BARTHES Roland, “Il viso della Garbo” en *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1994, págs. 64

*presencia de las estrellas cinematográfica es lejana y etérea. Pero tal como ocurría con el variado politeísmo de la mitología griega, dioses y diosas eran poseídos por las pasiones humanas.*⁶

A principios de los años 10 del siglo pasado (anticipando la análoga estrategia de Adolph Zukor) la incipiente industria cinematográfica transalpina crea un tenebroso panteón de *femmes fatales*. Eleonora Duse, Francesca Bertini, Lyda Borelli, y Pina Menichelli llevan a las pantallas nacionales un modelo de emancipación desinhibido (público y sobre todo privado). La Duse, especialmente, traslada del escenario al set, la figura de la mujer dominadora que utiliza su poder de fascinación para subyugar al *partner*. Su joven e imaginativo amante, el poeta Gabriele D'Annunzio, la trasfigura en una Diva. Un ser inhumano⁷. Una divinidad de sublime hermosura. Una belleza inalcanzable y prohibida ya que su magnificencia oculta pulsiones mortíferas. El arquetipo cinematográfico más directo (como será más tarde para Greta) viene del norte. Recuerda el decano de los historiadores Gian Piero Brunetta como su clamoroso debut en *Afgrunden* (Urban Gad, 1910), le regala directamente el estatuto de estrella. Protagonista de un melodrama oscuro la *Sarah Bernhardt escandinava* (así le llamaba la crítica francesa) seduce al público con la escena de un famoso baile sensual y desenfrenado

*Su presencia libera una energía tan intensa que en la sala se puede constatar un consistente aumento de la temperatura emotiva. Cuando empieza a bailar, los movimientos de su cuerpo, la luz de sus ojos infunden una carga erótica potentísima. Una tensión incandescente aplasta a los espectadores cuya presión arterial les hace explotar las cabezas [...]*⁸

Tremenda fascinación del abismo: indisoluble disolución de Eros y Thanatos. Una interpretación que conjugan en la gran pantalla las heroínas (decadentes y mortíferas) de las novelas de D'Annunzio. El historiador Riccardo Redi subraya el modelo estatuario de las actrices citadas, en particular de la más atrevida Pina Menichelli...

El gran éxito llega tras su interpretación en Il fuoco [t.l. El fuego (Giovanni Pastrone, 1915)]. *El título recuerda el estilo de D'Annunzio. El*

⁶ CARRANO Patrizia, "Le reicarnazioni del mito in alcune figure di grandi dive", en BRUNETTA Gian Piero, *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna, Il Mulino, 2011, pág. 252

⁷ JANDELLI Cristina, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006

⁸ BRUNETTA Gian Piero, "E el 1910 apparve Asta Nielsen", *La Repubblica* 16-03-1986

arquetipo de la “mujer destructora” es tan universal como la metáfora pasional de la llama que se enciende, se consume y finalmente se apaga. [...] La trama de seducción y conducción hacia la autodestrucción le proporcionan una forma literaria, la liberan de obligaciones miméticas y la colocan dentro de unas convenciones de espectáculo culto, álgido y distante⁹

3. El periodo fascista: ninfas y pléyades

La introducción del sincronismo sonoro y la canonización laica de Benito Mussolini habían eclipsado el esplendor de las divas autóctonas. El canibalismo mediático del duce dificulta el recambio generacional del estrellado autóctono. El directo control gubernativo (sin olvidar el embargo del cine norteamericano) crea la formación de un cuadro de actrices (y actores) simpáticos y poco empáticos. Un divismo improvisado, incapaz de salir de la simple interpretación de la obra cinematográfica. En un primer momento los productores italianos, ante la urgencia de sustituir los *talkies* hollywoodienses, se ven obligados a fichar a intérpretes del escenario. Son actrices y actores que vienen, mayoritariamente de compañías de vodevil y han experimentado todos los imprevistos de los teatros provincianos. No tienen ni han tenido ocasión de saborear el gran éxito, pero saben adaptarse a todas las situaciones. La única condición que les impone el régimen es contener su versatilidad dentro los límites del idioma oficial: nada de barbarismos o expresiones dialectales. Recuerda el historiador Massimo Scaglione

Ni una sola sílaba de que aquellos actores es natural y genuina es como si las palabras, para adquirir expresividad, tuvieran que ser corrompidas por la estética de las escuelas de interpretación. Silvio D'Amico resumía en estos versos: [...] Irma Gramatica dice, Emma Gramatica llora, Maria Melato canta [... Dina] Galli agita las piernas, [Lyda] Borrelli se lo piensa [... Teresa] Franchini grita¹⁰

Actrices que repentinamente cambian las luces del escenario para los focos del set, sin actualizar sus clichés teatrales. Directores del calibre de Camerini, Castellani o

⁹ REDI Ricardo, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Venezia, Marsilio – Bianco & Nero, 1999, pág. 103

¹⁰ SCAGLIONE Massimo, *Le Dive del Ventennio. Ingenue, maliziose, fatali o popolane ma soprattutto... italiane*, Torino, Lindau, 2003, págs. 20-21

Blasetti intentan valorizar dichas cualidades artísticas con resultados aceptables. No excelsos, pero suficientes para merecer una modesta y breve celebridad. Y paulatinamente el régimen de autarquía empieza a combinar la actuación embalsamada de las antiguas glorias con una nueva generación de actrices Maria Denis, Isa Miranda, Vivi Gioi, Elsa Cegani y (la más dotada) Alida Valli¹¹. Salen de academias o de las primeras promociones del *Centro Sperimentale di Cinematografia* y regalan una ola de frescura a un sistema productivo en grave declino e incapaz de programar una política de promoción actoral a largo plazo. La guerra incumbe y este coro de jóvenes ninfas ingenuas y virginales solo puede contar vicisitudes de castos amoríos. Caras angélicas, presencias diáfanas solo puntualmente oscurecidas por las telúricas personalidades de Clara Calamai e Luisa Ferida (víctima, esta última, de las ejecuciones sumarias de los partisanos¹²). En este sentido, la aportación del citado Blasetti es decisiva. Su preciso interés por valorizar la aportación actoral le regala el apodo del Cecil “De Mille italiano”. El director públicamente implicado con la ideología fascista [incluso apologeta con *Vecchia guardia* (1935) de la violenta toma de poder del duce] ha tenido la lucidez intelectual de retirar su consenso, tras la declaración mussoliniana de guerra. Y durante los primeros años cuarenta, en momento delicadísimo de la fase productiva del cine italiano, Blasetti intuye que una renovación eficaz de la misma pasa por la construcción de un estrellado autóctono. Un nuevo sistema de actores heterogéneo y diversificado por géneros y roles, con características típicamente transalpinas. En contra tendencia con las poéticas de algunos colegas vislumbra la necesidad de crear nuevas referencias para el imaginario colectivo, y poder así reconquistar a un público encantado por las sirenas

¹¹ El caso de Alida Valli representa la típica excepción que confirma la regla. Procedente de Istria, de una familia noble y culta, los von Altenburger, sigue con éxito los cursos de recitación del Centro Sperimentale di Cinematografia y al cabo de un año ya debuta en la comedia ligera *Il feroce Saladino* (Mario Bonnard, 1937). Combinando una belleza muy particular (mezcla de sonrisa encantadora y mirada penetrante y melancólica) con las perfeccionadas técnicas recitativas en poco tiempo se convierte en una de las jóvenes actrices más populares. Es protagonista absoluta de una serie de comedias románticas y de algunas trasposiciones literarias como *Piccolo mondo antico* (1941, adaptación de la homónima novela de Fogazzaro) y *Eugenia Grandet* (1947, de la novela de Balzac), ambos dirigidos por Mario Soldati. En 1947 Alida Valli se convierte en la primera actriz italiana llamada por Hollywood. Tras algunas experiencias positivas como *The Paradine Case* (Hitchcock 1947) y muchas otras decepcionantes, decide volver a Italia donde la espera el rol de su vida, la protagonista femenina de *Senso* (1954). En el papel de la condesa Liva Serpieri, la Valli expresa todo su potencial dramático en una actuación de gran madurez. Su sucesiva y convincente interpretación en *Il grido* (Antonioni, 1957) le confiere definitivamente el estatus de actriz internacional (Véase LAURA Ernesto, PORRO Maurizio, *Alida Valli*, Roma, Gremese Editore, 1996).

¹² La trágica historia de Luisa Ferida, asesinada brutalmente junto con su pareja sentimental Osvaldo Valenti (alistado en las tropas de la Republica de Salò) ha sido reconstruida por el historiador Moscati (véase MOSCATI Italo, *Gioco perverso*, Torino, Lindau, 2007)

hollywoodienses. El director percibe que la hegemonía cinematográfica de pléyades virginales, es sintomática de una pulsión sensual peligrosamente marginada. Así en su filme *La corona di ferro* (1941, trama de aventuras cercanas al actual *fantasy*) las ilusiones amorosas de la etérea y selénica princesa Elsa (Elisa Cegani) son aplastadas por la *verve* volcánica de Tundra (Luisa Ferida). Una Erinia, una Furia que con gran dificultad consigue sublimar su *vis guerrera* en pacíficos amplexos conyugales. En el siguiente *La cena delle beffe* (1942, drama ambientado en el renacimiento, directamente inspirado en la homónima obra de teatro de Sam Benelli), el director romano descubre (literalmente) todo el malicioso poder afrodisíaco de Clara Calamai. En una escena muy breve, el protagonista Neri (Amedeo Nazzari), le arranca el vestido describiéndole el pecho. Dieciocho fotogramas que le regalaron el anatema eclesiástico (prohibición a los menores de 16 años) y el rol de la protagonista de *Ossessione* (Visconti, 1943). En esta libre adaptación de la novela negra de James Cain, *El cartero siempre llama dos veces*, Visconti le confía el papel de *femme fatal*, en sustitución de otra impetuosa fuerza de la naturaleza, Anna Magnani momentáneamente ocupada con su embarazo.

4. Anna Magnani: disuelve el presente y ensordece el canto de los aedos

Quasi emblema, oramai, l'urlo della Magnani... sotto le ciocche disordinatamente assolute, ...risuona nelle disperate panoramiche... e nelle occhiaie vive e mute... si addensa il senso di tragedia... È lì che si dissolve e si mutila, ...il presente, e assorda il canto degli aedi

Pier Paolo Pasolini¹³

Tórrido verano en la periferia romana. En el patio de un edificio popular se haya un cine-teatro a cielo abierto. Los vecinos pueden ver, desde su casa, las actuaciones y proyecciones nocturnas. En uno de los bajos vive Maddalena practicante (Anna Magnani), esposa de Spartaco Cecconi obrero, madre de María de ocho años. La niña acaba de ser seleccionada para realizar una prueba con el director Blasetti (otra vez Blasetti). Una vieja y desconocida actriz de teatro insiste en ofrecerse como profesora de interpretación de la pequeña María. La madre contesta que se ha informado bien y que es mejor que su hija sea natural, que no interprete. Perpleja se mira al espejo. Intenta con dificultad peinarse un pelo eternamente desordenado...

¹³ Fragmento de "La religione del mio tempo", en GOVERNI Giancarlo, *Nannarella. Il romanzo di Anna Magnani*, Roma, Minimum Fax, 2008, pág. 9

... *¿Que se habrá creído esa chiflada? “Pequeña vete a coger fresas”. Estaba de broma, no hablaba en serio, hija. Sólo te enseñaba a actuar. Sólo a... actuar. Aunque, en el fondo ¿Qué es actuar? Eh si ahora yo creyera que soy otra, si hiciera como si fuera otra, estaría actuando*¹⁴

Estamos en 1951, a principio de un decenio que (en ámbito cinematográfico) se enfrenta con el debate sobre la evolución de la poética neorrealista. Según la teoría de Zavattini y ciertas prácticas de De Sica y Rossellini, el individuo común puede contar su historia en la gran pantalla, puede interpretarse a sí mismo y convertirse en actor. La película es *Bellissima*. Visconti vuelve a rodar tras el desengaño de *La terra trema* (1948). Su experimentación con actores no profesionales se ha convertido en gran fracaso de taquilla y ha dividido la crítica. Sin embargo, puntualiza Brunetta, Visconti...

... *en el periodo comprendido entre 1945 y 1948 trabaja asiduamente en teatro. Desarrolla una actividad de mise en scène que reclama un serio profesionalismo actoral. Se mueve en una dirección distinta a la de Rossellini o De Sica y valoriza al máximo la actuación profundamente mimética, el trabajo de identificación. Aplica la lección de Stanislavskij y del Group Theatre americano de los años Treinta. A diferencia de sus citados colegas adquiere una práctica de dirección cinematográfica atenta a todos los detalles. Una atención casi maniacal concentrada sobretudo en el trabajo de los actores*¹⁵.

En *Bellissima* el debate actoral se ejemplifica *en la voz y en el cuerpo* de la Magnani. Anna es voz y cuerpo del milagro (laico y cinematográfico) representado por *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945): voz y cuerpo inmediatamente representativos de un entero pueblo que sale derrotado de la guerra (sea cual fuere el bando al cual perteneciera). Anna condensa en su propio estilo miserias y propaganda autárquica del fascismo, los subterráneos anticonformismos y el principio de resistencia. Estudia interpretación académica pero consigue la fama en los escenarios populares (a menudo al lado de Totò). Actúa en melodramas caligráficos y en comedias tan sofisticadas (los teléfonos blancos) como populares. En *Campo de' fiori* (1943) el director Bonnard experimenta su vena natural (tiene el papel de pescadera), en un

¹⁴ Breve monologo di Anna Magnani in *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)

¹⁵ BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema neorrealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Bari, Laterza, 2009, págs. 241-242.

escenario natural (la plaza romana nombrada en el título). Y experimenta su química al lado de Aldo Fabrizi, otro campeón del teatro popular. El joven crítico Michelangelo Antonioni escribía de la Magnani que era actriz navegada a la par que reina del vodevil:

*Anna es un animal estupendo, una yegua salvaje, una pantera. Camina incierta cuando está encerrada en áridos guiones, conteniendo en el rostro una tensión sensual intensa. De repente se destapa sin motivo, solo porque le gusta [...] Nos gustaría que su formidable instinto se dirigiera hacia aspiraciones más altas. Nos gustaría que renunciara a su excesivo localismo. Nos gustaría que pusiera su registro popular y genuino al servicio de la sátira*¹⁶

Anna no renuncia a nada, lo asume todo, lo devora todo, reutiliza absolutamente todo. Como la Maddalena de *Bellissima*, al principio desprecia los tecnicismos académicos de la maestra Tilde Speranzoni, poco después confía en ella (al menos en parte). Inicialmente piensa que la espontaneidad lo es todo, luego matricula a su hija a una escuela de danza. Antes confía que la simpatía, la actuación instintiva puede regalar el éxito, tras el encuentro con Liliana Mancini¹⁷ pierde la ilusión. Entiende que, tras un éxito efímero, se oculta una existencia de sacrificios y renunciaciones. Quizás no es lo que desea para su hija de siete años. Pero Blasetti (director del filme) y Visconti (director del metafilme) premian la espontaneidad de la niña que será la protagonista (en ambos casos). El gran director milanés intuye que el cuerpo de las actrices (o mejor dicho las actrices como cuerpo) representan un elemento importante tanto del imaginario cinematográfico como de la evolución social y cultural de un país. Y ya en *Ossessione* (1943, donde quería como protagonista a Anna Magnani) empieza a poner en evidencia la riqueza temática presente en las cuerdas del cuadro actoral femenino. Un panorama poliédrico concentrado en la mirada, los movimientos y el físico generoso de la actriz. Subraya Alberto Moravia:

Anna ha llegado tarde a la madurez artística y muy tarde ha alcanzado el éxito. Esta mujer inadaptada, cariñosa, inculta, neurótica ha

¹⁶ ANTONIONI Michelangelo, "Magnani & Co.", en *Film d'oggi*, 9-06-1945

¹⁷ La Mancini ha representado, junto con Lamberto Maggiorani y Enzo Staiola (protagonistas de *Ladri di biciclette*) o Carlo Battisti (protagonista de *Umberto D*) un ilustre caso de actriz no profesional que alcanza con una sola interpretación un éxito excepcional cuanto efímero. Tras su afortunado rol de protagonista en *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948), prosigue su carrera en la industria cinematográfica simplemente como técnico de edición en Cinecittà (N. del A.).

*conseguido algo que ocurre muy raramente en el cine italiano: cruza su propia efímera trayectoria existencial con aquella órbita misteriosa y controvertida que se llama historia*¹⁸.

Anna en *Roma città aperta* es madre soltera, obrera y heroína de la resistencia. En *Bellissima* es practicante (subministra inyecciones a todo el barrio), madre esposa y mujer encantadora (despierta la atención del joven Walter Chiari). Pocos años después será la protagonista de *La rosa tatuada* (Daniel Mann, 1955): esposa traicionada, madre, viuda atractiva y sobretodo estrella de *Oscar*. Hollywood celebra la definitiva consolidación del nuevo divismo transalpino, compuesto por una tipología de mujeres que, con gran dificultad, ha sabido salir de la miseria de la posguerra. Divismo de nuevas Junos, maternas pero con intenso sex appeal. Tranquilizadoras pero al mismo tiempo agresivas. Objetos de deseo masculino, sin embargo, contemporáneamente dominadoras del mismo. Sabias seleccionadoras del *partner* más adecuado. Sus curvas generosas representan el bienestar de una nación que, superadas las dificultades de la reconstrucción se está dirigiendo hacia el boom económico.

5. El coloso de Rodas y las nuevas Junos

*Un magnífico cuerpo de mujer que destaca sobre un cielo de relámpagos. En la Italia de 1949 algunos quilos en exceso no hacían daño. De hecho la mujer filiforme estaba excluida de cualquier fantasía erótica. Silvana con su aria tranquila campesina, alimentada con pan y espaguetis, posee un cuerpo opulento. El pecho encerrado en una camiseta demasiado estrecha parece explotar de un momento a otro. Las medias negras, expresamente descosidas, cargan de erotismo unas piernas poderosas, firmes en el agua del plantado de arroz [...] Majestosa como el Coloso de Rodas Silvana ya es una estrella*¹⁹

Giuseppe De Santis es guionista y ayudante de dirección en *Ossessione* (1943) Desde una posición muy privilegiada observa como Visconti plasma la atracción en la proyección fílmica de los intérpretes. Vive las contradicciones de la industria cinematográfica fascista que presume prescindir de la producción norteamericana,

¹⁸ MORAVIA Alberto, *Al cinema*, Milano Bompiani, 1975, pág. 269

¹⁹ CIMINO Giovanni, MASI Stefano, Silvana Mangano. *Il teorema della bellezza*, Roma, Gremese, 1994, pág. 26

sustituyéndola con un subrogado autárquico. En *Ossessione* (se comentaba más arriba) contribuye a plasmar la sensualidad trasoñada del cine negro americano, en un escenario de miseria moral y monetaria. En su sucesiva y personal producción exhibe, casi brechtianamente, el mecanismo espectacular en su construcción y sus efectos. En *Caccia trágica* (1947) conduce un análisis de las nuevas fuerzas sociales combinando la intención didáctica de la escuela soviética con las cadencias y los ritmos narrativos del cine americano. En *Riso amaro* representa la feroz explotación del trabajo de las jornaleras, conyugando el erotismo de la femme fatale *noir* con la feminidad estatuaría de las autóctonas protagonistas de fotonovelas. El historiador Federico Rocca²⁰ señala como la fuerza de la película se encuentra no tanto en la trama como en la verosimilitud de los protagonistas masculinos “creíbles y fascinantes como héroes de cómics” y en la perturbadora aparición de la Mangano. Añade Giovanna Grignaffini:

*Silvana es una criatura que se mueve entre la tierra y el agua. Figura de complejidad inquietante, concreta y al mismo tiempo inalcanzable [...] Silvana no es lo suficientemente artificial para convertirse en princesa de fotonovelas, demasiado enraizada en la materialidad del trabajo y del paisaje para ser una pin-up. Demasiado generosa para ser una definitiva femme fatal, poco natural para ser definitivamente una criatura terrenal*²¹

Desde el principio de la película Silvana brilla por luz propia y eclipsa a las compañeras. Ya es una estrella ¿de qué otra manera se podría llamar a una *mondina* que se presenta bailando un *boogie woogie*? Las otras jornaleras viven una existencia insegura, de precariedad y fatiga, Silvana es la imagen de la feminidad triunfante, una diosa de la tierra: es Ceres y Venus contemporáneamente. Recuerda la historiadora Patrizia Carrano:

Mario Camerini (director muy elegante, inteligente y lleno de recursos) ha querido la Mangano en su Ulisse (1954) al lado del protagonista Kirk Douglas. Silvana interpreta tanto Penélope como la maga Circe: es decir la vestal del sacrificio (que espera fiel al héroe durante veinte

²⁰ Véase ROCCA Federico, *Silvana Mangano*, Palermo, Epos, 2008. pág. 36.

²¹ GRIGNAFFINI Giovanna, “Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita”, en BRUNETTA Gian Piero, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al Miracolo económico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996

años) y mítico numen seductor [...] *La Mangano hubiera podido ser Medea* (que en cambio ha sido interpretada por María Callas), Juno, Minerva...²²

El personaje de Silvana mastica chicle. Recorta en la revistas de cine (y colecciona) imágenes de divas americanas y expresa, en voz alta, su intención de ir a los Estados Unidos. Es un personaje que ha olvidado el sufrimiento del pasado e intenta proyectarse en el futuro. Es un personaje moderno que abre nuevos temas y nuevos registros propio de los años 50. En el nuevo decenio se verifica la consolidación de nuevas estructuras productivas que inciden en la reconsideración de la profesionalidad actoral. El mayor responsable de esta tendencia es una vez más Alessandro Blasetti. Después del cameo autobiográfico en la viscontiana (y antes citada) *Bellissima*, el viejo director regala a la cinematografía nacional un par de modelos actorales femeninos que alcanzan de inmediato la condición de estrellas internacionales. En 1952 realiza *Altri tempi*, filme a episodios que se concluye con la reaparición del actor De Sica. El reconocido cineasta (en perennes dificultades económicas) acepta tornar delante de la cámara, inaugurando su personal y acertado estilo interpretativo de auto parodia. De Sica interpreta a un abogado de oficio estafalario que debe defender a una campesina. La joven *Mariantonia* (Gina Lollobrigida) generosa en ofrecer atención y consuelo a todos los varones del pueblo es acusada de haber matado a la suegra. Las pruebas son irrefutables, pero el abogado se saca de la manga un entero póker de ases. Al igual que su antiguo predecesor Hipérides, defiende la moderna Friné apelándose a su sublime belleza:

*¿La ley es árida o somos nosotros que no sabemos interpretarla?
Porque la ley, es cierto, impone condenar a esta mujer a cadena perpetua.
Pero por otra parte esta misma ley que perdona a los minusválidos psíquicos
¿por qué debe condenar a una maggiorata (aumentada) física como esta
maravillosa criatura?*²³

La arenga defensiva de De Sica y la consecuente absolución de *Mariantonia*, marcan la triunfal afirmación de la polisémica feminidad de las nuevas *Junos*. Generosas y aparentemente inocentes. Falsas ingenuas y auténticas provocadoras. Gina Lollobrigida

²² CARRANO Patrizia, “Le reincarnazioni del mito in alcune figure di grandi dive”, en BRUNETTA Gian Piero (ed.), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna. Il Mulino, 2011, pág. 250.

²³ Vittorio D Sica en *Il proceso di Frine* (episodio del film *Altri tempi*, 1952)

y Sophia Loren representan este nuevo modelo de belleza italiana. Mujeres brillantes y dramáticas a la par que inquietas y despreocupadas. Una cándida Lollobrigida y una segura Loren (prototipo de belleza agresiva que nace de su vena napolitana) se sienten orgullosas de su condición. Tras el triunfo de la espontánea sensualidad de la Bersagliera²⁴, la Lollobrigida representa en *La romana* (1954, adaptación de Zampa de la homónima novela de Moravia) el papel trágico de Adriana, víctima de constantes y deshonestas atenciones, que su cuerpo suscita. Un rol complejo (e incluso cínico) que permite a Gina demostrar su verdadero talento interpretativo y le regalará fama y contratos internacionales.

En 1953 nuevamente Blasetti, extrena en su *Peccato che sia una canaglia* una pareja de química explosiva, destinada a regalar pruebas magistrales al cinema mundial: Marcello Mastroianni y Sophia Loren. Esta última desarrolla los recursos físicos de su rival Lollobrigida, con mayor energía interpretativa y con mayor número de registros. Mujer visceral, descarada, con una sonrisa altera e ilusoria y con sorprendente velocidad vocal y gestual, sabe confundir y mantener a raya a su pareja masculina. Como se representa en el caso paradigmático de la película *blasettiana* citada, ella dirige las riendas del affaire con el personaje interpretado por Mastroianni. Y se concede solo al final cuando el pobre Marcello ha superado todas las pruebas a las que lo somete. A lo largo del decenio su belleza sabia y popular se aleja siempre más de las dimensiones olímpicas (nueva Diana o moderna Venus). Una paulatina cotidianidad de los roles la conducen al papel de su vida en *La ciociara* (1960, Oscar y Palma de Oro a la mejor interpretación femenina). Otro personaje moraviano perfectamente adaptado a sus capacidades recitativas por Vittorio De Sica.

6. El milagro del cine: conclusiones

Cuando estoy en el cine, los que veo en la pantalla son mayores, mayores que yo, exactamente como los adultos cuando yo era niño. El cine nos da una mirada de niños [...] Es cierto el adulto que va al cine ha crecido. Pero su posición de espectador lo coloca más o menos en el mismo nivel que el niño que ha sido. Frente a la pantalla puede someterse, sin

²⁴ Protagonista, junto con Vittorio De Sica del díptico de Luigi Comencini *Pane amore e fantasia* (1953) y *Pane, amore e gelosia* (1954)

*demasiado riesgo, a la prueba de la fidelidad de su mirada al volver a encontrar las imágenes intactas de una película descubierta años antes*²⁵

1986, han pasado veintiséis años del estreno de *La dolce vita*. Una troupe de japoneses quiere realizar una entrevista – documental sobre Fellini. A mitad de la obra Federico encuentra a Mastroianni que está grabando un spot publicitario vestido como Mandrake (el mago de los cómics) y decide acompañarlo, furtivamente, a saludar a Anita Ekberg. Anita y Marcello se ven envejecidos, participan en el reencuentro de forma educada y fría. De repente Marcello toma la iniciativa aprovechando su rol de mago. Con un golpe de varita mágica hace comparecer una pantalla. Invita a Anita a bailar detrás de la misma. Se oye suavemente la música de Nino Rota. Las sombras cinésicas de ambos se convierten en imágenes de la antigua película. Anita mira a Marcello que le devuelve la mirada como diciendo que sí..., que recuerda y se dobla a si mismo... “Pero ¿quién eres tú? ¿Eres una diosa? ¿La madre? ¿El mar profundo? ¿La casa? ¿Eres Eva, la primera mujer que apareció en la tierra?”. Anita se ve mayor, se conmueve. El uno en los brazos del otro se reconfortan. Los dos vuelven a bañarse en el Lete y recuperan la inmortalidad. En *La dolce vita* la Ekberg, (sueca afincada en Hollywood) se adecuaba al modelo de la nueva *Junos*. Decretaba el triunfo mundial y al mismo tiempo el principio de su fin. Ella misma en el sucesivo *Le tentazioni del dottor Antonio* (episodio felliniano de *Boccaccio* ‘70) es una Juno barroca excesiva y casi grotesca. Hace un par de meses los periódicos publicaban su esquela, pero en *L’intervista* (1987) Fellini (y su alter ego Mastroianni) la habían encerrado en la concha de la fontana de Trevi: diosa inmortal. Así como afirma el antropólogo Marc Augé

El milagro del cine es que esa imagen no es imaginada sino que la veo [...] un pasado presente, con su propio pasado y su propio futuro. Cuando uno vuelve a ver, después de años, una película es una suerte de largo flashback. Volver a ver una película es reencontrar un pasado que conserva toda la vivacidad del presente.

²⁵ AUGÉ Marc, *Casablanca*, Barcelona, Gedisa, 2007, pág. 66

Bibliografia

- ANTONIONI Michelangelo, "Magnani & Co.", en *Film d'oggi*, 9-06-1945
- AUGÉ Marc, *Casablanca*, Barcelona, Gedisa, 2007
- BARTHES Roland, "Il viso della Garbo" en Id. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994
- BRUNETTA Gian Piero, "E el 1910 apparve Asta Nielsen", *La Repubblica* 16-03-1986
- BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Bari, Laterza, 2009
- CARRANO Patrizia, "Le reincarnazioni del mito in alcune figure di grandi dive", en BRUNETTA Gian Piero (ed.), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna. Il Mulino, 2011
- CIMINO Giovanni, MASI Stefano, Silvana Mangano. *Il teorema della bellezza*, Roma, Gremese, 1994
- GOVERNI Giancarlo, *Nannarella. Il romanzo di Anna Magnani*, Roma, Minimum Fax, 2008
- GRIGNAFFINI Giovanna, "Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita", en BRUNETTA Gian Piero, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al Miracolo económico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996
- JANDELLI Cristina, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006
- LANCIA Enrico, POPPI Roberto, *Le attrici. Dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese Editore, 2003
- LAURA Ernesto, PORRO Maurizio, *Alida Valli*, Roma, Gremese Editore, 1996
- MORAVIA Alberto, *Al cinema*, Milano Bompiani, 1975
- MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957
- MOSCATI Italo, *Gioco perverso*, Torino, Lindau, 2007
- REDI Ricardo, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Venezia, Marsilio – Bianco & Nero, 1999
- ROCCA Federico, *Silvana Mangano*, Palermo, Epos, 2008
- SCAGLIONE Massimo, *Le Dive del Ventennio. Ingenuae, maliziose, fatali o popolane ma soprattutto... italiane*, Torino, Lindau, 2003