

¿QUIÉN SOY YO? LA POLÍTICA DEL ACTOR EN EL ARTE DE ANNA MAGNANI

Anna Magnani y la genealogía del neorrealismo italiano

Entre los dos medimétrajes que componen *El amor* (*L'amore*, 1948), Roberto Rossellini insertó la siguiente dedicatoria: «este film está dedicado al arte de Anna Magnani». La actriz de *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945) fue la compañera artística y sentimental del director entre 1946 y 1949, periodo de transición que terminó cuando Rossellini emprendió con Ingrid Bergman el proyecto que, en 1950¹, supondría el umbral a la modernidad cinematográfica: *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, terra di Dio*). La historia de dos etapas artísticas unidas a dos actrices distintas recuerda a lo que Serge Daney dijo de las relaciones entre los actores y los directores en *La rampe*: los actores son lo esencial del diálogo entre los cineastas. «El cuerpo del actor atraviesa el cine hasta constituir su verdadera historia» (DANEY, 1996: 201).

A pesar de la adecuación de Anna Magnani a la amalgama humana de las figuras neorrealistas, interpretadas

muchas veces por actores no profesionales, *Roma, ciudad abierta* no era, por supuesto, el primer contacto de la actriz con el cine, ni tampoco con el neorrealismo y sus ideólogos. Visconti la quiso para el papel protagonista de *Ossessione* (1943), proyecto que tuvo que rechazar por su inminente maternidad. Los directores italianos de los años treinta como Goffredo Alessandrini, con el que la actriz estuvo casada en esta época, la conocían por la heterodoxia de su estilo, por la incomodidad que suponía dirigirla en papeles de reparto y por la dificultad de fotografiar un rostro irregular que no tomaba bien la luz difusa de los dramas de salón. El efecto de la figura de la actriz en piezas del llamado cine de teléfonos blancos como *Tempo massimo* (Mario Mattoli, 1934) o *30 secondi d'amore* (Mario Bonnard, 1936) es extraño y encorsetado. En cierto modo, el naturalismo de su figura anticipa el desgaste de la fase clásica del cine italiano y las posibilidades de la estética que se impondría a partir del estallido neorrealista. De los prime-



El amor (L'amore, Roberto Rossellini, 1948)

ros cuarenta, resultan paradigmáticas sus intervenciones junto a Aldo Fabrizi en comedias populares como *Campo de fiori* (Mario Bonnard, 1943) o *Vive... si te dejan* (L'ultima carrozzella, Mario Mattoli, 1943), películas en las que brilla la mimesis de los cómicos del teatro popular romano del momento con los arquetipos de las calles romanas. El talento de Fabrizi y Magnani en roles cómicos con tintes realistas hacen de estas piezas auténticas prefiguraciones de la interpretación neorrealista. Los años de forja teatral de Anna Magnani

en el teatro popular habrían dotado a su estilo de una gran capacidad para interpretar la identidad colectiva desde el gesto realista del personaje secundario. Basta revisitar el clímax de la película de Rossellini para ver que la *popolana* Pina es un personaje de reparto que surge del coro humano neorrealista, integrada en la colectividad de actores no profesionales, para imponer de modo arrollador su gesto desbordado. La rebelión de Pina, su forcejeo contra los brazos militares que la retienen, su grito contra la injusticia y su cursa ha-

La rosa tatuada (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1955)



cia la muerte tras el camión que se lleva a su hombre, canoniza, desde los postulados de la interpretación, la idea de humanismo ensayada en *Roma, ciudad abierta* como película manifiesto del neorrealismo italiano.

A partir del encuentro con Rossellini, la carrera de Anna Magnani quedaría profundamente vinculada a esta estética y a sus búsquedas figurativas más esenciales. Los dramas neorrealistas que la actriz hizo entre *Roma, ciudad abierta* y su etapa americana (1954-1959) dan cuenta de la huella que el personaje de Pina había dejado en el público de la época. *Noble gesta* (L'onorevole Angelina, Luigi Zampa, 1947) o *La ilusión rota* (Molti sogni per le strade, Mario Camerini, 1948) siguen el mismo patrón de producción: argumentos de origen zavattiniano contruidos alrededor de un personaje maternal y combativo, pródigo en todos aquellos gestos que el breve tiempo de Pina en *Roma, ciudad abierta* había elidido en el personaje de la *popolana*, sin evitar, no obstante, que el público los proyectase en la ausencia que la figura de la actriz deja en el film. La nostalgia por la luchadora anónima que muere injustamente en estado de gestación tuvo una importancia notable en sus interpretaciones futuras, por lo que la figura de la madre luchadora definió el que sería el caballo de batalla de la Magnani y también del cine italiano de transición: aquél cuyo fin era recomponer el espejo en el que la sociedad italiana derrotada por la guerra pudiese recuperar sus gestos esenciales. Un cine en el que, como señala Giovanna Grignaffini en «Las mujeres en el cine italiano, cuentos de renacimiento»², la idea de renacimiento está fuertemente vinculada a la representación femenina y a la figuración de lo materno (BRUNETTA, 1996: 367). Desde que su *popolana* se impone en el clímax de *Roma, ciudad abierta* hasta que el grito de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) entierra el monumento del neorrealismo en Pasolini, el cine italiano cifra la estética esencial de toda una época en una misma presencia física y dramática, en una política

de actor que hace posible la inscripción del cine de su tiempo, de Rossellini a Pasolini, de Visconti a Renoir y a Fellini, determinando, como dice Daney, que la historia del cine concierne también al gesto de los actores.

Claves sobre la política del actor

En 1946, ante el estreno de *Roma, ciudad abierta* en Nueva York, unos meses antes del estallido internacional del film en el Festival de Cannes, el crítico James Agee firmó una oda abrumada a los intérpretes, destacando el brillo de «una mujer magnífica llamada Anna Magnani»³ (PISTAGNESI, 1988: 17). La ilusión de verdad generada por la película, como ratificaría años más tarde en sus memorias la misma Ingrid Bergman (BERGMAN, BURGUESS 1982: 7), era tal que costaba poner nombre al artificio; costaba, en este caso, escribir la palabra *actriz*. El caso de Anna Magnani es paradigmático porque su propuesta figurativa plantea una confusión entre actor y máscara, un reflejo de la paradoja histórica del intérprete, y porque las coordenadas de su política interpretativa adquieren un papel esencial en el diálogo entre cineastas. Es la única actriz italiana que transita por las obras de los cinco directores italianos más destacados de su tiempo: Rossellini, Visconti, De Sica, Pasolini y Fellini, a lo largo de las cuales esta propuesta figurativa pasa por un proceso de perpetuación —en la primera generación de cineastas— y de monumentalización —en la segunda—. Si bien esta peregrinación a lo que la actriz encarnaba por parte de los principales autores de su época jamás pasó desapercibida, la crítica la tomó como conclusión y no como detonante de análisis. El estatuto de musa del cine italiano perpetúa la intuición que Rossellini registró en la dedicatoria de su prólogo a la modernidad, pero no la resuelve. ¿Qué había realmente en Anna Magnani que pudiera sacudir en una mirada clarividente como la del director romano la esencia estética y dramática de un cine posterior? Más allá de su adecuación a la figura femenina del neorrealismo, ¿en qué grado



Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945)

los gestos de la actriz podían contener las claves de la evolución del lenguaje del cine?

En *Una voz humana* (Una voce umana, 1948), Rossellini experimenta la fórmula del medimetraje a partir de su propuesta dramática, dejando testimonio de las capacidades de una figura sin apenas auxilio escénico en una de las piezas más poco atendidas de la obra del autor, pero más elocuentes respecto a la huella que el estilo de Anna Magnani dejó en el cine de su compañero. La idea que desprende el proceso creativo llevado a cabo por Rossellini en las películas que hizo con ella, construidas sobre el fetichismo del director hacia la presencia de la actriz, es que, en primer lugar, la ficción se inscribe en el gesto del intérprete, porque este es el que tiene la capacidad de absorber y proyectar la esencia del film que lo contiene. Y, en segundo, que así como el cuerpo de la actriz contenía la estética del manifiesto neorrealista, en su estilo interpretativo trágico y confesional, Rossellini parece ensayar las bases de la nueva estética que pondría en juego en sus películas inmediatamente posteriores y que seguirían otros tantos directores europeos filmando los gestos de actrices que eran también las mujeres a las que amaban en ese momento. Como en *El amor*, la cámara moderna

escrutaría las pasiones femeninas en los cuerpos y los rostros de actrices amantes que darían lugar a películas quirúrgicas sobre el conflicto conyugal y sobre la profundidad incierta del alma femenina. La dedicatoria contenida en el metraje de Rossellini tendría, en este punto, el valor documental —y testimonial— de haber registrado la importancia de la actriz en el momento del rodaje, pronosticando que la esencia de la estética europea de las décadas posteriores estaría muy vinculada al trabajo de los actores, y, en concreto, de las actrices.

Autorreferencia y *jeu d'acteur*

Es conocido que, en 1949, la llegada de un telegrama de Ingrid Bergman a Roma puso fin a la etapa creativa y afectiva de Anna Magnani y Rossellini. Una ruptura intensa que quedaría marcada por el rodaje de *Vulcano* (William Dieterle, 1950), película gemela de *Stromboli*, sobre la idea original que Roberto Rossellini habría pactado con la italiana Panaria Films antes de la llegada de Bergman, y cuya única fama quedaría en el valor de atestiguar el desagravio de Magnani.

El valor testimonial empezaba a cobrar fuerza en las obras de la actriz. En 1952 llevó a cabo dos películas prácticamente simultáneas: *Bellísima* (Bellissima,

Luchino Visconti) y *La carroza de oro* (Le carrosse d'or, Jean Renoir, 1953). En ellas, los respectivos autores ensayan los límites entre la realidad y la representación haciendo de la frontera entre teatro y vida el centro de una representación construida alrededor de la figura de Anna Magnani. En Renoir, Camilla/Colombina es una actriz del siglo XVIII superada por la identidad escénica de la Colombina, un personaje bipolar perdido entre la conciencia de actriz y los límites de su máscara. En Visconti, Maddalena es el personaje de

una esencia común, y sus rasgos manifiestan los síntomas de una operativa interpretativa propia de la Magnani: el dolor de la actriz que sufre los límites de su máscara de ficción. «¿Por qué tengo éxito como actriz y como mujer destruyo todo lo que hago?, ¿dónde termina el teatro y empieza la vida?». Camilla pone palabras al síntoma del que ya daban indicios los personajes de Anna Magnani en Rossellini. Si en *El amor* la actriz galvanizaba el plano demostrando su autonomía y soledad ante la cámara, en esta ocasión su figura casi

Magnani: con ella quería dibujar el retrato de una mujer» (PISTAGNESI, 1988: 116). Visconti registra la subjetividad de la mirada materna como concepto sustancial del film. A partir de la figura del plano secuencia, del uso del sonido directo y de la permeabilidad ante la improvisación como propuesta dramática⁴, el montaje va abandonando los elementos externos a la relación madre-hija para centrarse en la forma en la que el rostro de Maddalena proyecta la belleza de una chiquilla que no es, como dice la película, «la niña más bonita de Roma», sino una criatura cuyo verdadero encanto pertenece a esa subjetividad materna operada en el *jeu d'acteur*, construida en la fotogenia de la mirada de la actriz y proyectada hacia el espectador a partir de una consciente inscripción en la imagen por parte de Visconti. En *Bellísima* se registra, ante todo, una propuesta interpretativa, y lo único que queda de la estética neorrealista es la capacidad de la actriz para calar la esencia de sus postulados. En este caso, la imagen de lo materno como trofeo de una italianidad esencial, rescatada en un momento en el que la sociedad romana, con la ola del *risorgimento* ya en camino, empezaba a perder la memoria de sus gestos esenciales. Pasolini recuperaría esta operativa filmando, en la mirada de Mamma Roma, el dolor por la distancia de Ettore y el presentimiento del desenlace trágico. Toda la película está construida sobre la tragedia de la pérdida, sobre la mirada de la madre que intenta reconquistar en vano la mirada del hijo al que abandonó en la niñez. En Pasolini, la autonomía de la actriz adquiere un nivel superior en el plano, y el drama se sustenta en la ausencia del contraplano de Ettore, en esa mirada materna jamás correspondida y en la imposibilidad de componer el abrazo final. No en vano, *Mamma Roma* es la película más pródiga en primeros planos de toda la carrera de la actriz posterior a Rossellini, hasta tal punto que el director de fotografía, Tonino Delli Colli, tenía orden de Pasolini de no encuadrar las manos que la actriz solía llevar a la altura del



La carroza de oro (Le carrosse d'or, Jean Renoir, 1953)

una romana de sainete que convive con la capacidad de la propia Magnani de desbordar la máscara tragicómica enseñando la entraña del artificio, una esencia interpretativa cuya profundidad opera más allá de los límites de la diégesis, a menudo desbordándolos. Camilla sufre el peso de un personaje que no le permite tener lo que ansía: la vida de una mujer común, y Maddalena tiene los gestos de la *popolana*, pero persigue el sueño de la ficción ante el espejo y en la obstinación de convertir a su hija en actriz. Estas películas cifran el distanciamiento respecto al neorrealismo de la Magnani, que en los años 50 estaba ampliando su registro y empezaba a ser convocada por una propuesta dramática concreta. Los personajes de Maddalena y de Camilla/Colombina tienen

nunca tiene correspondencia; es decir, en los momentos de la verdad del personaje, ningún contraplano es necesario para auxiliar o reforzar su posición en el montaje. Dicho de otro modo, el personaje no se explica por la reacción de figuras secundarias, sino que es una pieza nodal de la imagen, una imagen en sí, un elemento autónomo y solitario que invita a la observación, y en el que la cámara busca el reflejo de lo que ocurre en el mundo representado en el film. En el caso de Visconti, la operativa es muy clara. El director, que también había superado el neorrealismo, tenía especial interés por captar en los gestos de la actriz el manierismo de sí misma en el que se había convertido, a fuerza de repetición, su máscara neorrealista: «El tema real de la película era Anna

pecho y el rostro⁵. El director boloñés, autor de claras inquietudes pictóricas, habría perseguido, en la expresión de la Magnani, una alegoría mariana de gran altura poética, cargando todo el peso dramático de la película en la misma mirada y los mismos gestos dolorosos que habrían revelado en Rossellini el advenimiento de la modernidad. Pasolini corrobora la autonomía de la figura de Magnani en el plano, una constante que acabó, en muchos casos, empujando de soledad los personajes de la actriz en la ficción. El malestar de sus mujeres, a menudo incomprendidas por la figura del *partenaire*, otras veces solas ante la cámara, tienen algo de la melancolía que los coetáneos dejaron en el retrato de una actriz de independencia legendaria, que nunca tuvo un papel de esposa o madre al uso de la costumbre social de su tiempo. Tanto en Renoir, como en Visconti y Pasolini, el discurso de los directores registra la idea del juego —o política— de actor al gravitar alrededor de lo que Rossellini llamó *el arte de Anna Magnani*, el compendio de los principios, y también de las ideas, de la actriz hacia su propia artesanía.

Política figurativa y propuesta estética

Junto a la madre romana, la actriz y la prostituta fueron las otras dos constantes figurativas de Anna Magnani. *Mamma Roma* es el último gran personaje de un proceso de figuración que ha ido integrándose en el cine italiano a lo largo de dos décadas, y que podría ser el cénit del barroquismo de Magnani por su capacidad de encarnar la dualidad, lo opuesto, desde la fotogenia de los vínculos esenciales que estuvo siempre en la voluntad estética del neorealismo. El barroquismo como síntoma de desgaste de lo clásico está presente en todos sus retratos, y una prueba de ello es la capacidad metonímica de su presencia convocada en el tiempo: no se recuerdan tanto sus películas como los instantes de sus figuras. Cualquier espectador que intente evocar la imagen de la actriz llegará a un icono similar: una mujer en

sus cuarenta, en el contrastado blanco y negro de la posguerra italiana. Posee un cuerpo de estatura media, fiel al tipo femenino mediterráneo de su tiempo, viste un hábito oscuro que cubre su figura hasta las rodillas dejando al aire la blancura de rostro y escote, y unos brazos y manos de firmeza masculina. Su silueta es pequeña pero de anclajes fuertes, el vestuario austero no oculta ni la voluptuosidad de las curvas femeninas ni las marcas del tiempo sobre las mismas, sin embargo distrae la atención exclusiva en la figura para repartirla en

el dominio de la composición gestual y expresiva, también domina el tiempo en el que los gestos son inscritos en la imagen. En las modulaciones del rostro —en planos abiertos y rodados a menudo en secuencia, con cierta reminiscencia a la raíz teatral de la Magnani—; y en el control descarado de las manos —órganos a los que el cuerpo ajeno al arte de la declamación o la oratoria no sabe dar usos aleatorios no instrumentales—, existe un registro de actriz, una intención ficticia que vive más allá de su orgánica integración en la *italianità*



Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)

lo que eran los grandes lienzos de la expresión magnaniana: el rostro y las manos. El primero es un semblante trágico, sin maquillaje, que no oculta los signos del tiempo en las sombras faciales de un rostro coronado por una cabellera negra de aspecto salvaje, gran rasgo de la actriz. Las manos, que durante la adolescencia se forjaron en el estudio estricto del piano, están dotadas de una gran capacidad para medir los movimientos y suelen componer posturas al ponerse en contacto con otras partes del cuerpo como la cara, el cuello, el pecho, el estómago o la cintura. Esa radiografía instantánea da dos datos importantes: es un cuerpo cómplice, que recuerda al espectador de su tiempo que ambos son supervivientes de los horrores del siglo xx, y es el cuerpo de una actriz que, con

de una expansiva personalidad romana. Una lectura analítica de estos datos nos da la esencia de lo que logra el acercamiento *instintivo* de la Magnani a la interpretación: la fusión de lo más arcaico del arte dramático con sus más frescas innovaciones. La expansión física y la teatralidad del gesto se nutren de la pantomima, de la *commedia dell'arte* al teatro popular italiano de posguerra, pero la espontaneidad casi salvaje de sus gestos y movimientos se anticipa a las emociones desconstruidas que el cine conocerá a partir de los cincuenta, con el esplendor del método del Actors Studio americano.

La libre combinación de opuestos —la mística de *Mamma Roma* desde la carnalidad de la prostituta— forma parte del trazo de su retrato femenino.

Posee los elementos oscuros que el canon americano deriva en la figuración de la *femme fatale*: la cabellera poderosa, la mirada penetrante y la conciencia corporal. No tiene la juventud, la belleza ni la gracia de la *star* femenina de Edgar Morin (1972: 46), pero posee una presencia física desbordante, fruto del acercamiento cinematográfico a una belleza teatral heredada de la actriz europea precedente: la teatralidad mística y cálida de Eleonora Duse o la torsión física de Francesca Bertini, grandes intérpretes italianas del sentimiento femenino. Su influjo escénico hay que localizarlo en las actrices precedentes europeas, no solo meridionales, sino también en las nórdicas. La fotogenia de Anna Magnani posee el claroscuro luminoso de Pola Negri, y la capacidad narrativa de su rostro el don expresivo que Béla Balázs atribuyó a la mímica de Asta Nielsen, aquella que imita los semblantes del prójimo siendo portador de la propia expresión y de la del otro (AUMONT, 1992: 91). La forja popular le dio la intuición escénica y supo hacer de su máscara el lienzo de una identidad compartida con el público de su tiempo en las plateas de barrio, un gen teatral popular que la actriz supo integrar en el cine de mitad de siglo, en las películas que a veces interpretó sola y que otras veces compartió con actores anónimos, con niños que hacían de actores, con profesionales desde Aldo Fabrizi a Totò y con estrellas como Marlon Brando y Burt Lancaster. La peculiaridad de Anna Magnani es la de haber sido una estrella totalmente alejada del modelo de producción del *star system*, llegando a encarnar la paradoja del comediante al haber pasado a la historia confundida por su propia máscara, y por la leyenda de una actriz eventual rescatada de las calles para interpretar el rostro y el cuerpo del neorealismo.

Gesto y propuesta dramática

En la esencia de su estilo gestual, el constante contacto con el propio cuerpo da a su figura una expresión totalmente diferente a la que el espectador podía tener de su educación cinematográfica

a través del cine americano clásico. Su figura, como hemos visto, tiene una tendencia muy particular a llevar las manos al cuerpo. No es difícil que el espectador la recuerde palpándose el cuello, el vientre, la frente o el pecho. Si trazáramos líneas imaginarias sobre la figura o recuperáramos los tratados de anatomía de los pintores renacentistas, veríamos que los puntos de contacto recurrentes de la Magnani coinciden con las articulaciones básicas del cuerpo, con los lugares donde el organismo guarda los órganos vitales y donde, según la medicina medieval, se originaban las pasiones: el estómago, el vientre, el corazón o el cuello. Anna Magnani pone de manifiesto su figura como organismo vivo, que no solo enseña el efecto de las pasiones en la expresión, sino también cómo estas se originan. La excentricidad de estos gestos aparentemente tan teatrales pasaron desapercibidos en un estilo concebido siempre como paradigma del naturalismo, pero sin embargo hicieron que la mirada del espectador captara en ellos esa sensación de cuerpo vivo, la conciencia física de una actriz que la crítica de su tiempo concibió como volcánica. Un sentido anárquico, quijotesco, del gesto que convive con la capacidad icónica de Mamma Roma, que compone gestos ancestrales y llora lágrimas antiguas desde la carnalidad de la prostituta. Entre su galería de gestos recurrentes, los de juntar las manos en plegaria, colocar la mano cerca del vientre y componer presagios trágicos remiten a una iconografía mariana omnipresente en la obra de la actriz —a la que persigue, a lo largo de su carrera, de Pina a Mamma Roma, el motivo visual de la piedad—. Sin embargo, en sus traducciones visuales del rubor o de la ansiedad: llevar la mano al rostro o al pecho, vemos la figura de la Magdalena penitente tal como la pintaron Georges de la Tour, Tiziano o Artemisia Gentileschi. En sus desbordamientos en plano secuencia, en la pasión y el dolor de los personajes que compuso en películas americanas junto a Tennessee Williams como *La rosa tatuada* (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1954), contemplamos el

pathos de las danzas precristianas y de las heroínas trágicas que Aby Warburg glosó junto al Laocoonte en su atlas *Mnemosyne*. La libre combinación de opuestos es esencial en el estilo interpretativo de la Magnani, amante de la medida y de la desmesura, de las pausas largas pero también de una tendencia deliberadamente histriónica al desbordamiento, que la actriz no reprimía, y que da al conjunto de su propuesta dramática una sensación de neurosis e imperfección humanas que, en vez de entorpecer su estilo, lo perfeccionan. La lucha entre contención y desbordamiento está especialmente presente en sus figuras americanas, quizás las más sufridas de una actriz que no ocultaba el disgusto de encontrarse al amparo de un modelo de producción y de un mundo tan distintos al italiano. La modulación de la crisis en el rostro ante la duda, la fragilidad, la pasión o el miedo, cobra alturas expresivas portentosas en el desasosiego de personajes como la Gioia de *Viento salvaje* (Wild is the Wind, George Cukor, 1957), la Serafina delle Rose de *La rosa tatuada* o la Lady Torrance de *Piel de serpiente* (The Fugitive Kind, Sidney Lumet, 1959). En sus heroínas americanas, la Magnani da cuenta del abismo que separaba su estilo interpretativo del sistema de Hollywood, dando a sus retratos un halo de ligera irrealidad y un registro testimonial que, en lugar de generar rechazo, despertaron la admiración de Hollywood, que premiaría el virtuosismo iconoclasta de Anna Magnani con el primer Oscar a una intérprete italiana en 1954. A pesar de su colaboración frecuente con la Paramount y con Harold B. Wallis, ninguna productora estadounidense se planteó modelar un posible estrellato para ella, justamente porque suponía un tipo de actriz en sí misma, una autoría con la que Hollywood no podía hacer más que atestiguar su paso por el celuloide.

El hecho de que Anna Magnani mantuviera en Hollywood los mismos principios de su trabajo en Italia da un valor especial a la permanencia de su estilo, totalmente ajeno al *star system*. Como



Fellini Roma (Federico Fellini, 1972)

dice James Naremore en su ensayo sobre la interpretación en el cine (1988: 102-112), y como refleja la *Politique des acteurs* de Luc Moullet, el estilo de todo gran actor contiene una ideología destilada de la propia personalidad. La escritora y amiga Elsa de Giorgi, en *I coetanei*, habló del personaje de Magnani como de un principio ideológico que transitaba entre la pantalla y la vida: «Sentía claramente el sufrimiento de vivir dentro de un límite pequeño-burgués, y por eso llevaba dentro la grandeza de su personaje como un desafío al mundo convencional al que pertenecía» (1955: 62). Otros coetáneos como los pintores Carlo Levi y Giorgio Taber o el fotógrafo Federico Patellani la inmortalizaron en toda su autenticidad. En los detalles de los bellos retratos que dejaron está presente la simiente de una feminidad anticonvencional: posturas del todo espontáneas y desafiantes, las piernas deliberadamente separadas, una mano que recoge un seno, el cuerpo abandonado al sol en paisajes naturales, rodeado de su séquito de perros y en complicidad con el entorno salvaje. Imágenes de la vida directamente conectadas con la idea de libertad gestual que Anna Magnani imprimió en la pantalla, con su compromiso hacia una representación de lo femenino libre de prejuicios, y con la creencia en un proceso figurativo desprovisto de

la autoridad del canon clásico y de sus tabúes. Estos documentos monumentalizan la franqueza íntima de una mujer para la que el desafío a la conformidad formaba parte de una esencia intempestiva, la gran cualidad que Nietzsche atribuyó al buen contemporáneo, y a la que hay que atribuir una de las propuestas figurativas más importantes del cine. El cuerpo que Italia recuperó de la realidad para superar una guerra vuelve, en la mirada de sus coetáneos pintores, cronistas y fotógrafos, en la semblanza de un feminidad insumisa y vehemente cuya franqueza expresiva anticipa, en su esencia dramática, la física de la modernidad.

Epílogo: la historia jamás contada

Fellini fue el último director en convocar a Anna Magnani en su cine. Quería que protagonizara *Fellini Roma*. Era el año 1972 y la actriz había terminado un proyecto televisivo titulado *Tre donne* (Alfredo Giannetti, 1971), en el que se contaba la historia de Italia a través de Anna Magnani y de sus constantes figurativas: la madre o *popolana* (*Correva l'anno di grazia 1870*), la actriz (*La Sciantosa*), y la prostituta (*L'automobile*). La identificación de la *tragédienne* romana con el símbolo de Italia ya era un consenso. La Magnani se negó a protagonizar la película de Fellini pero aceptó el cameo en el que, al

final de la película, la cámara del director le sorprende entrando en su casa:

—Esta señora que vuelve a casa es una actriz romana, Anna Magnani, que podría ser el símbolo de la propia ciudad.

La actriz reta al narrador con una pregunta de difícil respuesta, la misma que Jesús formuló a los apóstoles antes de aceptarlos como seguidores en el evangelio de Mateo:

—¿Quién soy yo?

La voz de Fellini responde con una mesurada poesía consensuada, con una lluvia de epítetos sobre lo que todos los romanos reconocían en la efigie nocturna de Anna Magnani: lo materno de una Roma femenina y acogedora, y lo salvaje de su sustrato pagano; la faz abastecedora y dulce y la faz bestial de la loba capitolina. La semblanza exaltada evoca lo que se dijo en sus obituarios, en las reseñas periodísticas y en las entradas enciclopédicas que recuerdan el paso impetuoso de la actriz por el cine, su coraje irrepetible y añorado sobre el celuloide de los años cuarenta y cincuenta. De algún modo, la admiración del director está poniendo a la actriz ante el fantasma de su propia posteridad y, quizás por eso, el mayor poder de la instantánea de Fellini es el de captar ante la cámara la negativa de Magnani a la segunda pregunta nunca formulada y nunca resuelta:

—¿Puedo hacerle una pregunta?

—No.

Como Antígona negó a Creonte el placer de avergonzarla por pensar de forma distinta e ir contra la autoridad de la polis, la actriz niega al director la posesión de su aura.

—No me fío de ti. Adiós, ¡buenas noches!

La repentina muerte de Anna Magnani en 1973, a los sesenta y cinco años, hizo que esta escena fuera la última, y que su reclusión tras la puerta, su huida de plano, quedara para siempre como testamento de la actriz, una negativa que es un rechazo a esa posteridad hecha de la admiración hiperbólica hacia el fenómeno de encarnación de un icono, hacia la perfecta identificación de la máscara de la actriz con la realidad espacio-temporal en la que

habían sido construidas sus figuras, siempre en diálogo con el público de su tiempo. El silencio que procede a su ausencia en el plano invita a pensar que la esencia de los actores sigue siendo, en su poder de permanencia en la memoria, un misterio jamás contado ni compartido, operado desde una esencia desconocida más allá de la leyenda, desde la intimidad y el misterio de un proceso todavía por revelar. La importancia de Anna Magnani en el cine de su tiempo tiene que ver con esta huella invisible, nunca descifrada pero presente. «El arte de Anna Magnani» que se habría descubierto a Rossellini es ese cuerpo que, operado por la política del actor, atraviesa el cine y atestigua una historia verdadera y, sin embargo, «jamás contada» (DANEY, 1996: 201). Sin él no hubiésemos podido explicar el lugar, el tiempo ni la evolución de un cine que lleva el nombre de todos los directores que lo inscribieron, y cuyas miradas convergieron en el quizás único punto común del cuerpo, los gestos, y la personalidad de una misma actriz. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición).

- 1 Según el estudio llevado a cabo por Alain Bergala sobre *El cine revelado*, las claves de la poética moderna son establecidas por Rossellini entre *Stromboli*, *tierra de Dios* y *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1959).
- 2 En el original: «Il femminile nel cinema italiano, racconti di rinascita».
- 3 James Agee firmó la primera crítica internacional de *Roma, ciudad abierta* bajo el título «Open City» y fue publicada en el periódico *The Nation* el 23 de mayo de 1946. El comentario citado fue recuperado por Stephen Harvey en el volumen dedicado a Anna Magnani en 1988, y editado a cargo de Patrizia Pistagnesi.
- 4 Visconti declaró la importancia de esta pauta de (no) dirección en el documental *Io sono Anna Magnani* de Chris Vermorken (1979), distribuido por Interama Video, 1984. «A

Anna había que saberla tratar en un modo particular, porque no era una actriz como las demás. Ante todo había que saber hacer una cosa que ningún otro director ha recordado mencionar. Había que aprender a aceptar sus propuestas. Anna era una fuente inagotable de ideas».

- 5 «Anna Magnani movía mucho las manos, gesticulaba mucho con ellas, y eso a Pasolini le molestaba así que me pedía siempre primeros planos». Tonino Delli Colli, en los extras de la edición española en DVD de *Bellísima* de Visconti (Wella Visión. M-50746-2008).

Bibliografía

- AGAMBen, Giorgio (2001). *Infanzia e storia. Destruzione dell'esperienza e origine della storia*. Turín: Einaudi.
- AUERBACH, Erik (1998). *Figura*. Madrid: Minima Trotta.
- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BERGMAN, Ingrid y BURGUESS, Alan (1982). *Ingrid Bergman: mi vida*. Barcelona: Planeta.
- BRUNETTA, Gian Piero (1996). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Turín: Giovanni Agnelli.
- CHASTEL, André (2004). *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela.
- DANEY, Serge (1996). *La rampe*. París: Cahiers du Cinéma.
- DE GIORGI, Elsa (1955). *I coetanei, con una lettera di Gaetano Salvemini*. Turín: Einaudi.
- DIDEROT, Denis (1769). *La paradoja del comediante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-paradoja-del-comediante-o/>>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- GRAU, Jorge (1962). *El actor y el cine*. Madrid: Rialp.
- HÖCKOFLE, Matilde (2001). *Anna Magnani*. Roma: Gremese.
- HOVALD, Patrice G. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.
- MOULLET, Luc (1993). *Politique des acteurs*. París: Cahiers du Cinéma.
- MORIN, Edgar (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- RENOIR, Jean (1974). *Mi vida y mi cine*. Madrid: Akal.

- BERGALA, Alain (ed.) y ROSSELLINI, Roberto (2000). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- RONCORONI, Stefano (2006). *La storia di Roma città aperta*. Bolonia: Le Mani/Microart's.
- NAREMORE, James (1988). *Acting in the Cinema*. California: University of California Press.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005). *Album*. Milán: Mondadori.
- PISTAGNESI, Patrizia (ed.) (1988). *Anna Magnani*. Milán: Fabbri.
- PUDOVKIN, Vsévolod (1957). *El actor de cine y el sistema Stanislavski*. Montevideo: Pueblos Unidos.
- QUINTANA, Àngel (1997). *El cine italiano, 1942-1961, del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- TOLLINCHI, Esteban (1997). *Las metamorfosis de Roma: Espacios, figuras y símbolos*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- SERVAIDO, Gaia (1986). *Luchino Visconti*. Barcelona: Ultramar.
- WILLIAMS, Tennessee (2008). *Memorias*. Barcelona: Bruguera.

Marga Carnicé Mur (Barcelona, 1985) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente cursa el Doctorado en Comunicación. Desde febrero de 2013 trabaja como investigadora en formación en el grupo CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Sus líneas de investigación son la política del actor, la estética y hermenéutica del cine y la figuración femenina en el cine moderno.