

LAS GRANDES HEROÍNAS DEL CINE. LAS PRIMERAS ESCRITORAS Y DIRECTORAS EN UN MUNDO DE HOMBRES

*THE GREAT HEROINS OF CINEMA. THE FIRST WRITERS AND DIRECTORS IN A
WORLD OF MEN*

Antonio Javier Marqués Delgado
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

Actualmente cada vez son más las mujeres que se sitúan “al otro lado de la cámara” en un mundo tradicionalmente machista como es el del cine italiano. Y si este es el presente del cine italiano no es difícil imaginar qué es lo que ha podido ocurrir en años anteriores. De ahí que el artículo intente ser un pequeño homenaje a esas primeras heroínas que, dotadas de gran valor y cultura, vivieron el lado más difícil del cine.

PALABRAS CLAVE:

cine, mujeres igualdad, cultura

ABSTRACT:

Nowadays, more and more women are “on the other side of the camera” in a traditionally macho world such as that of Italian cinema. And if this is the present of Italian cinema, it is not difficult to imagine what has happened in previous years. Hence, the article tries to be a small tribute to those first heroines who, endowed with great courage and culture, lived the most difficult side of cinema.

KEYWORDS:

cinema, women, equality, culture

En la actualidad la tendencia es que cada vez sean más las mujeres que adquieren notoriedad “al otro lado de la cámara” en un mundo tradicionalmente machista como es el del cine italiano. No obstante, los logros conseguidos aún están muy lejos del ideal de igualdad que debería existir. Así, por ejemplo, la periodista y guionista Ilaria Ravarino hace hincapié en que las directoras todavía hoy son pocas, por no hablar de las escritoras, infravaloradas e invisibles para casi todos.

Un hecho extrapolable, además, a otros ámbitos de la industria del cine, como puede ser la producción y demás cargos relevantes, por lo general patrimonio de los hombres.

O Ludovica Rampoldi, la brillante escritora de *La doppia ora* que clama por la desaparición de las “ghost writer” y el reconocimiento y consolidación de las extraordinarias guionistas que hay en Italia.

Y si éste es el presente del cine italiano, no es difícil imaginar qué es lo que ha podido ocurrir en años anteriores. Un pasado en el que las mujeres que trabajaban detrás de los focos eran casi animales exóticos, confinadas en una jaula de ostracismo e indiferencia.

De ahí que el artículo intente ser un pequeño homenaje a estas primeras heroínas que, dotadas de gran valor y cultura, vivieron el lado más peligroso del sueño del cine, ese que, en ocasiones, se convierte en pesadilla.

Por tanto, un largo e inestable viaje, el realizado por la mujer a través del mundo del cinematógrafo, desde el maravilloso periodo del mudo, de gran esplendor y protagonismo femenino, hasta los vertiginosos y turbulentos años sesenta, pasando por épocas laxas, incluso de sujeción y sometimiento. Todo ello, como sucede habitualmente con el cine, reflejo de la realidad social, cultural y política de cada momento histórico.

Y efectivamente, aunque pueda parecer paradójico, el periplo de la mujer por la historia del cine inicia con una etapa gloriosa, en la que en muchos aspectos no solo alcanzaría la fama y el reconocimiento, sino también las cotas más altas, después nunca igualadas, en el sector. Todo ello gracias al tesón y al carácter que demostraron en su deseo de incorporarse al mundo laboral y al trabajo que ellas querían. Se podría incluso llegar a decir que “A pesar de tratarse de cine mudo fueron ellas, las mujeres, las primeras en alzar la voz”.

A tal consideración se llega después de realizar un análisis y una reflexión sobre el género femenino y su vinculación, de una manera u otra, al mundo del celuloide, tanto cuantitativa como cualitativamente y en campos diferentes: actrices, directoras, guionistas, técnicas de montaje, manager, etc.

Obras recientes como *Le dive del silenzio* de Vittorio Martinelli y *Non solo Dive. Pionere del cinema italiano* de Monica Dall'Asta, además de acercarnos hasta estas intrépidas jóvenes, ponen de manifiesto la magnitud y la repercusión social del evento.

En su libro, compendio de estudios de diferentes autores sobre las grandes mujeres de la época del mudo, Monica Dall'Asta dedica un capítulo a una de las más singulares y atrevidas damas del momento, la emblemática Francesca Bertini: "simbolo quanto mai persistente di femminilità e insieme esempio straordinario di donna autorevole e intraprendente" (Dall'Asta, 2008: 61).

A la Bertini la fama le llegaría de golpe, en 1915, con la película *Assunta Spina*, en la que la sangre napolitana que llevaba dentro, le hace no solo bordar el papel, sino también, y sobre todo, conquistar la elaboración del guion y la propia dirección de la obra, como reconociese el propio director Gustavo Serena:

E chi poteva fermarla? La Bertini era così esaltata dal fatto di interpretare la parte di Assunta Spina, che era diventata un vulcano di idee, di iniziative, di suggerimenti. In perfetto dialetto napoletano, organizzava, comandava, spostava le comparse, il punto di vista, l'angolazione della macchina da ripresa; e se non era convinta di una certa scena, pretendeva di rifarla secondo le sue vedute. Era in proprio stato di grazia, lei... (Martinelli, 1992: 56)

Y esta no es más que una prueba del temperamento de Francesca Bertini. Sí, sin duda una gran diva, pero no solo de público y de plató, sino también más allá de la cámara. Una mujer auténtica que gracias a su carácter y creatividad lograría convertirse en modelo para otras muchas mujeres.

Y sin casi movernos de Nápoles, de Francesca Bertini pasamos a la salernitana Elvira Coda Notari, primera directora italiana, y guionista, con más de 60 películas a sus espaldas, además de productora pionera con la Dora Film. Un ámbito en el que, si bien encontró el obstáculo fascista, lograría evitarlo con un audaz e ingenioso salto, en forma de sede americana.

Una extraordinaria mujer y un espléndido trabajo en el que un neorrealista cine mudo nos anticipa situaciones que viviremos años después, de la mano de grandes directores, con historias del pueblo y actores no profesionales, proyectando la cultura popular de Nápoles lejos de las fronteras físicas y del régimen.

En el sector de la producción también destacaría otra Elvira, de apellido Giallanella, quien junto a Aldo Molinari crea la Vera film de Roma, a la que seguiría la Liana Film y la película *Umanità*, con jóvenes protagonistas, y en la que la finalidad pedagógica y la crítica a la guerra se presentan como una gran innovación para la época. Un hecho que, sin duda, pudo ayudar a que durante muchos años la obra permaneciese velada, sin que se conociese su existencia.

El reciente descubrimiento, por tanto, supone un hito para la historia del cine dado el incómodo argumento, pacifista, en un momento, *il ventennio*, de gran actividad militar. Por tanto, una misteriosa historia como lo era también su autora, la polifacética Elvira Giallanella: directora, guionista y productora.

Otra mujer que protagonizó esta etapa de rebelión fue Esterina Zuccarone, quien, con su familia y aún niña, emigró desde el sur de Italia, Puglia, a Torino para convertirse, tan solo con diecisiete años, en responsable de sección del montaje de películas. Una carrera vertiginosa hasta llegar a la producción, erigiéndose en modelo de mujer independiente y de gran personalidad, al poner punto y final a una relación de pareja, tras descubrir que el velo que le esperaba era el del machismo y el trabajo en casa.

Es decir, unas señas de identidad propias, personalidad y temperamento, compartidas por la mayoría de estas jóvenes, y a las que habría que añadir otras, no menos significativas, como las esgrimidas por nuestra siguiente heroína, Anna Fougez.

Aunque su verdadero nombre era Maria Annina Laganà Pappacena y había nacido en Taranto, muy pronto se vio obligada a utilizar un pseudónimo al convertirse en una de las estrellas de la revista italiana del primer Novecento. Protagonista del mundo del espectáculo y de las bambalinas, Anna Fougez también escribiría un guion y sobre todo una autobiografía en la que daría muestras de su ingenio, talento e ironía.

En el libro, de título significativo, *Il mondo parla e io passo*, se va construyendo paulatinamente el mito de “vipera” que le llegaría en uno de sus espectáculos más famosos, y al que no solo no renunciaría, sino del que se serviría, construyendo un arquetipo de mujer pérfida en paralelo al prototipo del hombre duro y malvado. La “vipera” utilizaría a unos hombres que sin embargo no podrían hacer lo propio con ella. El particular sentido de la ironía le lleva a recoger sentencias en su biografía como: “Una donna che torna a maritarsi giace con un vivo e un morto” o “A vent’anni la donna è un madrigale, a quaranta un romanzo, a sessanta un memoriale” (Dall’Asta, 2008: 103).

Y si la estrella de Anna Fougez siguió dando luz por algún tiempo en unos oscuros años, caracterizados por la miseria y las grandes diferencias sociales, otras, en cambio, pasaron como meteoritos fugaces, dejando a pesar de todo, una estela radiante con sello y estilo propio.

Este fue el caso de Elettra Raggio, actriz, guionista y directora versátil, además de productora. Como diría Paolo Mantegazza fue “intellettualmente la più bella”. Capaz de dar vida a un arte en el que el espacio cobraba una nueva dimensión, incorporando a la escenografía lenguajes nuevos del tipo de la pintura, la escultura o la danza.

No menos extraordinaria, a la par que efímera, fue la fama de Astrea, pseudónimo de una, más que probable, señora de la nobleza que consiguió ganar un pulso, durante



un tiempo, a aquellos hombres que la desafiaban. Y nada de sentido metafórico, ya que su hercúleo físico y su fuerza, le hicieron merecedora del apelativo de “emula di Maciste” por parte de la crítica.

Y si todas estas mujeres fueron, de una manera u otra, precursoras en diferentes facetas cinematográficas: desde el guion o la dirección hasta la producción y el montaje, abriendo el difícil camino de la incorporación de la mujer al mundo del trabajo, y en concreto al cine, me gustaría terminar el significativo elenco, aunque evidentemente demasiado breve, con el verdadero heraldo, con la pionera entre las pioneras, en definitiva con la escritora Anna Gentile Vertua, autora en el 1898 del primer texto italiano sobre cine: *Cinematografo. Commedia in 2 atti per fanciulle*. Una obra, como anuncia ya el propio título, en la que las protagonistas son mujeres, algo lógico si consideramos que en ese lejano 1898, aún en Italia, el Cinematógrafo se veía desde la extrañeza que producían unas imágenes animadas, con jóvenes damas y para un público femenino.

En conclusión, una época en la que los aires frescos del cine también trajeron los de la revolución femenina en el mundo del trabajo, al incorporarse estas jóvenes cineastas como ejemplo para otras profesiones. Unas mujeres modernas que no se conformaron con ser contempladas y que intentaron, con mayor o menor éxito, mover los hilos del cine, reivindicando la igualdad respecto con los hombres.

Una voz, la de la mujer, que curiosamente se iría apagando a medida que el sonoro entraba en escena.

Qué bonito hubiera sido que el espíritu de rebelión y de igualdad se hubiese consolidado y propagado en el tiempo. Y sin embargo, las heroínas del cine mudo no encontraron relevo en los carteles dorados de la industria del celuloide, viéndose así privados de nombres femeninos por mucho tiempo.

Salvo contadas e ilustres excepciones, ni en el periodo de “I telefoni bianchi”, ni en el Neorrealismo, ni tampoco en el cine posterior, existirá espacio para unas mujeres que, a pesar de todo, intentaran dejar su huella más allá de los focos.

De entre estas salvedades, la que ocupa, sin duda, el trono es la “reggina delle sceneggiatrici”, Suso Cecchi d’Amico, mujer de gran carácter, talento y extraordinaria cultura, sobre la que se ha dicho prácticamente todo. Para Adriano Amidei “La signora del cinema italiano”, “La sceneggiatrice per antonomasia” ya que casi la mitad del cine italiano ha salido de su pluma. Además en unos años en los que el machismo se había instalado en Cinecittà, ella se propone como la mejor y casi única alternativa al control de los hombres.

Por otra parte, su genio y habilidad era una garantía para cualquier director, de ahí que estuviese al lado de los más grandes: Zampa, De Sica, Zavattini y sobre todo

Antonioni y Visconti, con este último formaría un binomio inseparable. Todos ellos sabían de su pericia, que le permitía cambiar de género con gran facilidad. Desde las historias populares más desgarradoras en *Ladri di biciclette*, hasta ambientaciones burguesas arriesgadas, con protagonismo femenino, del tipo *Le amiche*, pasando por la historia de Italia en *Il Gattopardo*.

En definitiva, un trabajo que sólo podía realizar, en palabras de Paolo Villaggio, “uno dei personaggi più importanti della cultura italiana”. Pues parece evidente que es ésta, su riquísima formación cultural, una de las virtudes más destacadas por quienes la conocieron. La herencia familiar de los padres: el literato Emilio Cecchi y la pintora Leonetta Pieraccini.

Otra mujer que también destacó en estos años es la escritora de origen cubano Alba de Céspedes, quien, aunque esporádicamente, realizaría alguna notable incursión en el cinematógrafo, como guionista, coincidiendo además con nuestra anterior protagonista, Suso Cecchi d’Amico, en *Le amiche* (1955) de Antonioni.

La película, inspirada en la obra de Pavese, *Tra donne sole*, narra la historia de Clelia, una joven de origen humilde que después de triunfar en el mundo de la moda en Roma vuelve como dirigente a Turín, su ciudad natal. Allí entrará en relación con un grupo de amigas pertenecientes a la alta burguesía hastiadas de la vida, sin valores sólidos y en clara dependencia de los hombres, hasta el punto de llegar al suicidio por ellos. La reflexión de Rosetta cuando se dirige a Clelia es un claro ejemplo: “i miei amici, la mia vita, le mie giornate, le mie giornate! Perché dovrei vivere? Per decidere che vestito mettere? E quando ho deciso. Che cosa è che mi aspetta?”.

O qué decir de la sentencia de Momina, mujer de apariencia desinhibida y con una conducta poco moral, que sin embargo en pocas palabras hace una síntesis de la sociedad de la época, del machismo imperante, incluso de resignación y conformismo: “Una donna che vale più dell’uomo che le tocca è una disgraziata”.

La única que parece revelarse a la situación es la protagonista Clelia, tanto con su posición: logra entrar en el mundo de los hombres, el del trabajo, y además dirigirlos; como con su actitud respecto a ellos, siendo ella la que decide en la relación. “Gli uomini non capiscono mica le donne”.

Otros argumentos como el de la incomunicabilidad, el clasismo social y el nihilismo sirven de marco a una historia de mujeres, reflejo del momento social y costumbrista del país.

Alba de Céspedes, además de en *Le amiche*, colaboró en el guion de otras tres películas, una de la misma época *Cento anni d’amore* (1954), y otras dos de unos diez años atrás, cuando el fin del fascismo estaba próximo y la luz de las explosiones aún se alternaba con la de los focos: *Lettere al sottotenente* y *Nessuno torna indietro* (1943).



De particular interés resulta el segundo de los títulos, versión cinematográfica del homónimo relato de Alba de Céspedes, llevado al cine por Blasetti, y al igual que en *Le amiche*, con protagonismo femenino.

En esta ocasión se trata de un grupo de estudiantes que cruzan sus vidas en un colegio romano, muy de la época, el Grimaldi, representando así distintas personalidades y prototipos de mujer del momento.

Y aunque, en ocasiones, parezca que estas jovencitas estén atrapadas entre los muros y las monjas del internado, en realidad se trata de una historia de esperanza, ese mismo sentimiento que embarga a una de las protagonistas, Silvia, al final de la película, y que no solo quiere, sino que, sobre todo, siente, poder transmitir a sus alumnos.

Evidentemente, hasta llegar a este punto el camino no fue fácil. La infelicidad parecía asomarse en cada rincón de Roma, y la obra fue tildada por la crítica de excesivamente gris.

El personaje más novedoso y revolucionario es precisamente el de la citada Silvia, que aporta aires de modernidad e independencia respecto a los hombres.

Con esta película Blasetti parecía querer alejarse del régimen viendo el final cercano. Y aunque sin el ímpetu y la polémica de la novela de la Céspedes –por ejemplo desaparece el personaje de Augusta, que era el más antifascista de todos- consigue realizar un pequeño retrato costumbrista de la mujer en un trascendental momento: político, social e histórico.

Y si anteriormente, *Le amiche di Antonioni* se convertía en el tránsito entre dos de nuestras protagonistas, ahora será la película *Nessuno torna indietro*, la que haga lo propio entre Alba de Céspedes y Paola Ojetti, otra de las guionistas de este periodo, que como las anteriores poseía una sólida formación cultural gracias al legado familiar –hija del crítico Ugo Ojetti.

Paola Ojetti además de distinguirse como guionista, también lo hará como escritora y periodista. En el sector cinematográfico uno de sus trabajos más relevantes llegaría en la década siguiente con *Art. 519 Codice Penale* (1952) de Leonardo Cortese. Una controvertida película por la sensibilidad del tema, la violencia carnal dentro o fuera del matrimonio, y que según el caso, el Código Penal preveía la aplicación del artículo 519 o del 544, variando considerablemente la sentencia. Unos ingredientes que no pasaron desapercibidos para la crítica y la sociedad de la época.

La escasa presencia femenina más allá de las cámaras en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta se completa con Sara Gasco y Franca Valeri.

El nombre de la primera aparece unido al de otros guionistas: Domenico Meccoli, Oreste Biancoli y Giorgio Prospere, además de al de Léonide Moguy, director de *Domani è un altro giorno* (1951).

Una vez más, como en la película de Antonioni *Le amiche*, el río parece ser el triste destino de una joven mujer desencantada de la vida y de la pareja. Sin embargo, en esta ocasión, el tono didascálico que inunda la historia de Moguy hace que el final sea muy diferente y la joven vuelva a casa, recibiendo además el perdón del marido.

Parece evidente que, aunque el fin del fascismo hubiera llevado consigo también el de un prototipo femenino, madre y esposa abnegada, esto no signifique que la mujer hubiese encontrado su sitio en la nueva sociedad. Más bien al contrario, el machismo imperante y las pocas posibilidades de incorporarse al mundo laboral, le dejaba pocas salidas más allá del matrimonio. Precisamente el suicidio era una de ellas, otra los hábitos de monja o el uniforme de enfermera, y la última la propia calle. Son muchas las películas de esta época que nos dejan la sensación de que la mujer aún seguía atada al hombre. *Le amiche*, *Domani è un altro giorno* o *Anna* de Lattuada son algunos ejemplos.

El mismo año de *Le amiche* (1955), también se rodaba *Il segno di venere*, de Dino Risi. Una película en la que tiene un papel relevante la actriz, guionista y escritora Franca Valeri, pseudónimo de Alma Franca Maria Norsa y homenaje al poeta Paul Valéry.

Esta milanesa, caracterizada por una extraordinaria ironía proveniente de su inteligencia, desde muy joven supo explotar sus virtudes dando vida en la radio a personajes populares como “la signorina snob”. Papeles que le llevarían a construir un modelo de mujer anticonformista que lucha de modo desigual, con escasas pero afiladas armas: sarcasmo y sagacidad, contra el ejército del machismo, incrustando capilarmente en la sociedad italiana de los años 50.

En *Il segno di venere*, Franca Valeri, que colabora en el guion y hace el papel de Cesarina, empuña, precisamente, el arma de la ironía y de la inteligencia no solo ante los personajes masculinos, De Sica, Sordi, Di Filippo, sino también ante los femeninos, su prima Agnesina, Sophia Loren y su tía, Tina Pica, cómplices permisivas del machismo.

Una virtud, la sátira ingeniosa, que Franca Valeri, consciente de poseer, utilizará a lo largo de toda su carrera: “L’umorismo, l’ironia, sono abbastanza rari, anche nel mondo dello spettacolo. In giro c’è molta comicità, soprattutto televisiva, ma pochissima ironia. Io sono contenta di aver avuto questo dono della natura” (D’Ambrosio).

El recorrido por este plató, en el que las estrellas están ocultas, se aproxima al final con los años sesenta, y con una nueva generación de mujeres en la que las facetas de guionista y director tienden a unirse. Tal vez una señal de que algo empezaba a cambiar.



Y aunque el machismo seguía controlando los hilos de Cinecittà- como lo demuestra el hecho de que actrices de la talla de Virna Lisi o Marina Malfatti solo encontrasen papeles dignos en el teatro, el cine y la sociedad estaban evolucionando y abriendo las puertas a nuevos argumentos.

En este nuevo abanico cinematográfico entrarán con ímpetu temas de actualidad política y social como el hecho de que se cerraran “le case di tolleranze”-ley Merlin, 1958-, o que las relaciones sexuales fueran cada vez más explícitas, con la mujer como protagonista y no solo objeto; además de nuevas y controvertidas versiones sobre personajes y eventos históricos.

Uno de los nombres propios, por su actividad como guionista y directora, y en especial, por haber sido la primera mujer en realizar un documental feminista en el cine italiano, es Cecilia Mangini con *Essere donne* (1965). El trabajo presenta el triste papel de la mujer en la sociedad italiana de la época -y esta vez no se trata de una película- de trabajadora, mujer servicial y madre.

Una cinta que tuvo problemas para salir a la luz por la crudeza y la polémica que, sin duda, habría generado, y generó, pero que no es más que un ejemplo de su cine, comprometido, espejo de la realidad y arma social. Otros títulos significativos en su carrera serían *All'armi siam fascisti!* (1962), *La villeggiatura* (1972) di Marco Leto o *Antonio Gramsci. I giorni del carcere* (1977).

Otra de las mujeres que inició su itinerario en estos años, para después ir creciendo como guionista y directora, es Liliana Cavani. La autora del controvertido *Portiere di notte* (1974) con el que alcanzaría la fama y el éxito internacional.

Y si bien esta película ha pasado a la historia por ser uno de los blancos de la censura, desde sus inicios la carrera de la Cavani estuvo en la diana de la crítica.

Tal vez fuera por su origen humilde, o tal vez no, algo que la diferencia de sus anteriores colegas, lo cierto es que si hay un rasgo que pueda definir a Liliana Cavani, éste es el de rebelde. Rebelde como sus personajes, *Francesco de Assisi* (1966), abordado desde su lado más humano, *Galileo* (1968), revolucionario por querer observar el mundo desde otro punto de vista; pero también como mujer, alejada del enfrentamiento entre machismo y feminismo, y sobre todo como cineasta independiente:

Dai comunisti era considerata cattolica di sinistra perché nel 1966 avevo fatto *Francesco di Assisi*, dai socialdemocratici ero considerata comunista; da alcuni democristiani ero considerata un diavolo e dall'extrasinistra una mascalzona perché avevo presentato *Galileo* alla Mostra di Venezia contestata nel 1968. (Tornabuoni, 1994).

Y otra mujer que al igual que la Cavani tuvo la personalidad y el atrevimiento de dedicarse a un oficio hasta el momento monopolizado por los hombres, desde la época del sonoro, fue una romana de apellido extraño y origen helvético, llamada Lina Wertmüllert que, además, ha pasado a la historia del cine italiano por ser la primera mujer nominada a los premios Oscar por su filme *Pasquallino settebellezze* (1976), en lo que a dirección se refiere.

Así mientras que en Liliana Cavani encontrábamos un hilo conductor en ese carácter indómito que trasladaba al cine, en Lina Wertmüller nada mejor que el título de su reciente autobiografía “Tutto a posto e niente in ordine” para definir la trayectoria cinematográfica.

Ya desde su primera película, *I basilischi* (1963), nos da muestras de su versatilidad y de su talento además del temor a ser encasillada dentro de un tipo de registro. De ahí que si bien recibiese halagos por parte de la crítica y se hiciese con el prestigioso premio del Festival de Locarno, Lina Wertmüller sorprendiese a todos, cambiando inmediatamente de género y de trabajo, para realizar en la Rai la comedia musical *Il giornalino de Gianburrasca*. Era su modo de decir que tanto ella como su cine eran un espíritu libre y que siempre sería así.

Otra característica de la Wertmüller, y que le llevaría a rodearse de tantos amigos en una profesión no siempre fácil, es la generosidad que desprendía, a pesar de ser algo quisquillosa y perfeccionista. Como dijo Antonio Petruzzi, el protagonista de su primera película: “Lina mi apparve tra Palazzo San Gervasio e Minervino Murge come un novello Robin Hood, arrogante con i potenti e protettiva verso i deboli, vivace scugnizzo, meridionalista più di Giustino Fortunato. Ma la chiave del suo fascino è la carica umana, e a testimoniarlo sono i suoi molti e straordinari amici, tra cui anch’io” (Wertmüllert, 2012: 88).

Y si bien se diferencia de la Cavani en su origen, Lina era de una familia de la alta burguesía lo que le facilitaría el acceso a la cultura y a personas influyentes, sí comparte con ésta el mantenerse al margen del enfrentamiento maniqueo: feminismo y machismo. Cuenta, a propósito del tema, que después de su segunda película, *Questa volta parliamo di uomini*, fue contactada por círculos feministas al darse el caso de que el último capítulo del filme era un claro ejemplo de machismo y de los abusos que recibían las mujeres(1).¹

La sorpresa para Lina Wertmüller llegó cuando en uno de los congresos, al que asistía como invitada, pudo comprobar que ninguna de las allí presentes había visto

1 La historia de un campesino en huelga que se dedica a beber y a jugar a las cartas con los amigos en el bar mientras que la mujer tiene que cuidar a los hijos y trabajar en el campo. Al final de la jornada y cuando la mujer aún tiene que preparar el pan, él quiere que cumpla con su deber de esposa servicial y le satisfaga sexualmente..



su película. Tal fue la indignación que no sólo abandonó el acto, sino también los foros feministas: “Una donna fa un film sugli uomini e le femministe non vanno neppure a vederlo” (Wertmüller, 2012: 100).

Al igual que la Cavani, Lina Wertmüller hacía películas sobre personas, no sobre géneros, denunciando los abusos de los poderosos y destacando héroes y heroínas independientemente de su sexo, aunque siempre con una sensibilidad especial al tema de la mujer y la igualdad con respecto a los hombres.

Por último, que hermosas y afectivas son las palabras que le dedica Federico Fellini, cuando la Wertmüller todavía era su ayudante y estaba a punto de dar el salto a la dirección. Ella que lo consideraba como “una ventana abierta a un mundo todavía desconocido”:

Guarda, ti verranno tutti addosso con le tecniche cinematografiche, gli sguardi a destra e sinistra, le panoramiche, i fuochi, i movimenti di macchina. Non ti fare impressionare. Racconta la tua storia come se la raccontassi a un amico al bar o la scrivessi con una macchina da scrivere. Se hai talento da narratore, la racconterai bene, altrimenti tutta la tecnica del mondo non ti potrà aiutare. Quindi vai tranquilla e racconta! (Wertmüller 2012: 79).

Y cuenta, le dijo Fellini a la Wertmüller. Ya que más allá de guionistas y directores, hombres o mujeres, lo importante es el individuo y las historias. Unas historias con “materia fílmica”, como decía Liliana Cavani cuando se refería a De Sica y a su cine. El “cinema-cinema”. Ese cine que en lugar de proporcionarnos unas ideas y distribuirlas por unos personajes, nos presenta unos personajes que pueden simbolizar ideas, pero que eran sobre todo personas(2).²

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Bermardini, A. e Martinelli, V., *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra, 1915, vol I*, Torino, Nuova Eri, 1992.
- Brignoli, F., *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Genova, Le Mani, 2011.
- Brunetta, G. P., *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- Dall’Asta, M., (a cura), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*. Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.

2 Liliana Cavani hace referencia en “il cinema per capire”, *Il cinema di Liliana Cavani*, por P. Goldoni, 1993 a Cesare Pavese cuando decía que “il maggior narratore contemporaneo è Thomas Mann, tra gli italiani, Vittorio De Sica.

Morandini, M. Sr. e Morandini, M. Jr., *I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano al femminile*, Roma, Iacobelli, 2010.

Martelli, V., *Le dive del silenzio*, Bologna, Le Mani-Cineteca di Bologna, 2001.

Wertmüller, L., *Tutto a posto e niente in ordine*, Milano, Mondadori, 2012.

PRENSA

D'Ambrosio, M., *Dagli anni cinquanta a oggi (1951-2011)*, Valeri Franca <http://www.150anni.it/web/index.php?s=60&wid=1986>.

Martinelli, V., *Bianco e Nero, "Il cinema muto. I film della Grande Guerra. 1915"*, Vol I, Torino, Nuova ERI, 1992.

Tornabuoni, L., "Cavani. Solo la Storia ci salverà", *La Stampa*, 9 de noviembre, 1994.

PELÍCULAS

Antonioni, M., *Le amiche*, 1955.

Blasetti, A., *Nessuno torna indietro*, 1943.

