

6.1.- El cine italiano en clave narcisista.

M^a Del Mar Rubio Hernández

6.1.1.- Introducción

Sería difícil determinar cuántas veces al día nos miramos en un espejo; de forma involuntaria o no, nuestra imagen nos acompaña constantemente. En casa, en el ascensor, en el coche...la sombra de nuestro reflejo nos sorprende en el rincón menos esperado. En la ciudad, los escaparates y ventanas actúan de espejos improvisados y, de manera disimulada, los hay que buscan su reflejo en su travesía urbana. Parece que no podemos escapar de nuestro otro yo-reflejado, y ello remite al componente narcisista que todos llevamos dentro.

No es extraño que los discursos *massmediáticos* exploten dicha vanidad para conectar con el público y, como espectadores recordamos vagamente el relato que una vez escuchamos acerca del joven presumido que se enamoró de sí mismo al ver su reflejo en el río. Y es que tanto la publicidad, como la literatura, el cine y las artes plásticas han retratado el mito de Narciso durante siglos. Sin embargo, es en la sociedad actual donde dicha figura cobra especial protagonismo y se perfila como exponente mítico de la era contemporánea. La historia de Narciso es la historia de la belleza superflua, del ser vacío, carente de valores y centrado en su propia persona, rasgos que identifican a la sociedad actual, y por ende a los sujetos que la componen.

Entre los discursos sociales que reproducen el narcisismo que nos caracteriza, el cine refleja no sólo la vana egolatría en sus personajes, sino que también reconstruye el contexto de épocas y sociedades que, como la actual, sobrestiman la belleza. El guión cinematográfico puede entenderse incluso como un retal autobiográfico, que además de plasmar la visión personal del director, supone un tributo a experiencias y vivencias propias. Es por ello que, al analizar aspectos como los personajes, la sociedad que se refleja en la película, el propio público que consume dichas películas e incluso la trayectoria profesional de un director o actor en concreto, es posible identificar ese componente narcisista que nos define.

Esta investigación surge como resultado del curso de doctorado “El cine italiano en el cambio de siglo” del programa *Procesos de la comunicación*, con el objetivo de

descubrir en qué formas el narcisismo se manifiesta en la cinematografía italiana. Para comprender la complejidad de dicho fenómeno, además de definir el término, se atiende a sus implicaciones psicológicas y sociales, así como las claves que nos sirven para su análisis. De esta forma, los personajes, la sociedad y los directores se convierten en los elementos claves que reflejan la vigencia del narcisismo en el cine italiano. En definitiva, este artículo supone un recorrido por algunas de las películas más relevantes del cine italiano, con el fin de reconocer a ese Narciso que se asoma a la gran pantalla.

“La bellezza è uno degli ingredienti basilari del cinema di tutti i tempi”

(Giacovelli, 2002: 79).

6.1.2.- Narcisismo y cine

La complejidad del fenómeno, exige que el narcisismo sea abordado desde diferentes perspectivas, evitando simplificaciones que definan el término de forma parcial. No obstante, la mitología clásica aporta información acerca del origen de dicho término. La mitología griega, como base de nuestra civilización, constituye la estructura sobre la que se ha afianzado todo el sistema cultural, ideológico y social, cuyo legado permanece hasta nuestros días.

El mito nos describe a Narciso como un joven de extrema belleza, por el que tanto doncellas como muchachos se sienten atraídos. El joven, fruto de la unión entre la ninfa Liriope y el río Cefiso mostraba indiferencia por cuantos le amaban, menospreciando todo pretendiente. Una de ellas era la ninfa Eco, a quien Hera había condenado a repetir las últimas palabras pronunciadas por otros por colaborar con Zeus en sus escauceos amorosos. Para castigar el rechazo de Narciso, la diosa de la venganza Némesis hace que el joven se enamore de su imagen reflejada en el río. Incapaz de alcanzar el objeto de su amor, la desesperación lo consume y muere ahogado en las aguas. En su lugar, nació una flor de su mismo nombre. La conclusión que se desprende del relato es la denuncia de la egolatría, de hecho, el fatídico final de Narciso, ejemplo extremo de la vanidad, muestra las consecuencias del castigo impuesta por los dioses.

Esta historia llega a nosotros gracias a las “Metamorfosis” de Ovidio, pero sin duda reconocemos a Narciso en personajes del cine, modelos de publicidad o protagonistas de series de tv. Y es que Narciso forma parte del imaginario popular, pues supone la representación de la vanidad que, hoy más que nunca, se explota con fines

comerciales. La pervivencia en la sociedad actual, se debe por tanto a la función transmisora llevada a cabo por los medios de comunicación. Los *mass media* propagan y perpetúan las leyendas y fábulas integradas en el imaginario colectivo, como antes lo hizo la tradición oral o escrita. Por lo tanto, a pesar de la evolución tecnológica, éstos cumplen funciones análogas y transmiten mitos similares a aquellos que escucharon nuestros antepasados. Como afirma Gubern, “el cine y la televisión, por su vocación de seducción masiva, se han convertido desde su nacimiento en los máximos amplificadores y divulgadores de los grandes esquemas del pensamiento mítico” (2002: 9).

En un principio, puede resultar paradójico comprobar cómo historias tan lejanas para el hombre contemporáneo siguen siendo la semilla germinal de muchos argumentos cinematográficos. Los arquetipos son empleados para crear los personajes que, si bien se van actualizando con el tiempo, suponen un fiel reflejo de la realidad que rodea al ser humano. Lo cierto es que, a diferencia de otros mitos y leyendas que han servido de argumento en repetidas ocasiones a lo largo de la historia del cine, el mito de Narciso y Eco no queda recogido como tal en ninguna producción cinematográfica. Ello no significa, sin embargo, que el tratamiento psicológico de este fenómeno no haya sido utilizado por los directores y guionistas como base para la construcción de sus relatos.

Así, no es difícil encontrar numerosos casos de personajes narcisistas en el cine; de hecho, muchas películas que narran algún pasaje de la humanidad tienen como principal atractivo el retrato de figuras históricas que concuerdan con dicha descripción. De esta forma, vienen a nuestra mente megalómanos emperadores romanos como Nerón en *Quo Vadis* (1951), Cómodo en *Gladiator* (2000) o avariciosos monarcas como el rey Juan en *Robin de los bosques* (1938), Eduardo I en *Braveheart* (1995) o Luis XVI en *El hombre de la máscara de hierro* (1998), que ansían la grandeza a cualquier precio, idolatran su persona por encima de todo y se derrumban como niños. El cine también ha retratado a conquistadores, artistas... que han pervivido en la memoria colectiva como narcisistas, tal es el ejemplo del poeta romántico Lord Byron en *Remando el viento* (1988); Hearst, padre del amarillismo, en *Ciudadano Kane* (1941) o el boxeador Muhammad Ali en *Alí* (2001). Cabe destacar por otro lado, que la presencia de estos personajes llega incluso a las producciones infantiles, en las que encontramos caracteres que adoptan un rol narcisista, contraponiéndose siempre al héroe. El fin de dichas fábulas, por tanto, es el de alertar al niño sobre la maldad que se oculta bajo una falsa apariencia.

6.1.3.- Definición de narcisismo: delimitación del concepto

Antes de iniciar el análisis del reflejo del narcisismo en el cine italiano, debemos establecer las pautas a partir de las cuales estudiaremos dicho fenómeno. Ello nos permite delimitar el significado del concepto, para exponer las tres acepciones bajo las cuales entenderemos el término y que suponen la base para el análisis posterior.

La RAE, define el narcisismo como la “excesiva complacencia en la consideración de las propias facultades u obras”, y la “manía propia del narciso”, siendo éste el “hombre que cuida demasiado de su adorno y compostura, o se precia de galán y hermoso, como enamorado de sí mismo”. No obstante, este concepto ha sido estudiado desde diferentes perspectivas que dan cuenta de la amplitud de significados e interpretaciones que implica. Y el propósito de nuestro estudio es precisamente analizar una de sus manifestaciones; es decir, cómo se refleja un fenómeno como éste en el cine, más concretamente en el cine italiano.

Por lo tanto, en este artículo estudiaremos cómo se representa el narcisismo en tres elementos clave. Por un lado los personajes que son protagonistas o secundarios en las películas italianas; por otro lado la sociedad que sirve de contexto a esas historias y que refleja el carácter de la población italiana en diferentes épocas; y finalmente el caso de algunos directores, que plasman su universo personal en su filmografía.

6.1.3.1.- El narcisismo en personajes

Como ya comentamos, el narcisismo ha sido interpretado desde distintas disciplinas a lo largo de la historia. Entre ellas la psicología, que se nutre del imaginario clásico para explicar diferentes patologías, pues al fin y al cabo, la mitología nace como respuesta a las incógnitas universales que el hombre se plantea desde sus orígenes. Desde esta ciencia, se asentaron las bases de lo que hoy entendemos por narcisismo. Por lo tanto, con el fin de comprender el alcance de este fenómeno, parece esclarecedor recurrir a la psicología, que lo ha estudiado ampliamente desde 1914, cuando Freud publicara su obra *Introducción al narcisismo*.

No pretendemos incluir aquí una relación de las diversas teorías psicológicas que tratan sobre el narcisismo, pero sí detenernos en las aportaciones de un experto, que nos servirá de base para la delimitación del concepto. Se trata del doctor Bruce Stevens que

en su artículo “A nine headed Hydra”, propone una categorización de la personalidad narcisista en nueve tipos:

- *El dependiente*. Se caracteriza por su insatisfacción ante la necesidad de ser siempre amado, lo que provoca miedo al abandono y al rechazo. El rasgo principal que lo define es la vulnerabilidad que se manifiesta en forma depresiva.

- *El amante especial*. Idealiza al amor y a la persona amada, a la que no permite ninguna imperfección. Tradicionalmente este carácter ha sido asociado al prototipo de hombre seductor, pero también encontramos una correspondencia femenina.

- *El poderoso*. Caracterizados con una personalidad ególatra, estos individuos presentan una opinión elevada de sí mismos, hasta el extremo de sobreestimarse. Se definen por un enorme afán de poder y por alardear de sus logros y éxitos.

- *El "cuerpo"*. La autoestima de este tipo de sujetos queda reducida a la imagen que proyectan y pretende ser objeto de admiración del resto. La perfección física se convierte en el arma para resolver cualquier problema; por ello se atribuye a aquellas personas cuyo narcisismo gira entorno a una preocupación desmesurada por su imagen sexual.

- *El furioso*. Sufre crisis de histeria debido a la hipersensibilidad que muestra ante cualquier ofensa real o imaginada. Esta incapacidad para controlar sus reacciones oculta tristeza, vergüenza o desesperación. Además, desarrollan una actitud de rechazo a la sociedad.

- *El estafador*. Con fines egoístas, estos individuos manipulan a los demás para conseguir sus propósitos. Las infidelidades, fraudes o mentiras son sus armas habituales, pues no se sujetan a normas morales.

- *El fantasioso*. Es aquél que huye de su realidad hacia un mundo interior, poblado de fantasías megalómanas de belleza, admiración, amor, éxito... Sienten necesidad de sentirse grandiosos, únicos y especiales.

- *El mártir*. Su identidad se construye alrededor del hecho de ser una víctima o un superviviente. Su propio dolor se convierte en el rasgo por el que, a su juicio, deben ser admirados.

- *El salvador*. Estos sujetos desarrollan una personalidad de liderazgo y se muestran como seres paternos en los que confiar. Dicho altruismo es una forma de egoísmo, pues necesitan sentirse útiles y recibir la aprobación y alabanzas de los otros; a veces con el objetivo de recibir algo a cambio.

Estas nueve personalidades, que en la mayoría de ocasiones se combinan en mayor o menor medida, son las que utilizaremos como modelo de análisis de los personajes del cine italiano.

6.1.3.2.- Narcisismo en la sociedad

Como dijimos al comienzo, el narcisismo es una de las claves para entender el mundo actual. El mito de Narciso representa la supremacía de la belleza, el éxito y el poder sobre el resto de valores, que caracteriza a la sociedad occidental. Nos encontramos en la era del hombre postmoderno, cuya consigna es mantenerse siempre joven y hermoso. El placer individual y el cuerpo se encumbran como principales valores para un individuo aislado que vive su existencia como presente perenne. “El hombre moderno puede ser definido como un hombre sin contenido, un hombre que vive para el principio de la forma, que considera la forma como sustancia y que busca en el cuidado de la imagen un disfraz estéticamente agradable” (Juan Rey, 1993:102). No es de extrañar, por tanto, que Narciso suponga el exponente mítico de la sociedad actual.

En este contexto destaca también la fiebre consumista; cada día surgen en el mercado nuevos productos que garantizan la juventud eterna y que vienen a satisfacer el hedonismo propio del sujeto actual; el narcisismo por tanto, está estrechamente ligado al consumismo. Sin embargo, sería una falacia afirmar que se trata de un valor exclusivo de la sociedad contemporánea. Aunque el narcisismo no se manifestara de forma masiva y homogénea como en la actualidad, sino que se reservaba a determinados grupos sociales o individuos, podemos identificar la obsesión por la belleza y el culto a la imagen personal en otros momentos de la historia, concretamente

en la realeza, las clases nobles o aristocráticas. Volviendo la vista atrás, descubrimos dicho carácter hedonista en las fastuosas bacanales romanas, dedicadas a la embriaguez de los sentidos, en el lujo que rodeaba a emperadores megalómanos, el esplendor del carnaval veneciano, la ostentación de las estrellas de Cinecittà o la sofisticación de la clase burguesa en el boom consumista de los 60.

Estas imágenes permanecen en nuestra memoria gracias al cine, que entre otros discursos, se nutre tanto de la historia como de la época concreta en la que surge, para construir sus relatos. De esta forma, las películas reflejan el talante de la sociedad en que nacen, pero también recurren al pasado para recrear e interpretar la historia. El cine italiano es un ejemplo de ello. Desde sus comienzos, los directores italianos han sentido gran fascinación por el pasado nacional, que queda plasmado en sus obras desde una óptica personal. Por otro lado, sus películas resultan un producto de la época a la que pertenecen, ya que reflejan los ideales, sueños y miedos de sus coetáneos.

6.1.3.3.- Narcisismo en el director:

Como toda producción artística y cultural, el cine refleja de alguna u otra forma la personalidad de sus artífices. Las películas muestran la visión particular que cada director, guionista o productor tiene de la realidad. Partiendo de esta premisa, podemos afirmar que un análisis de la obra nos ayudará a conocer más de cerca al autor, pues ésta proyecta su mundo interior. Sin embargo hay directores que van más allá, incluyendo explícitamente parte de su autobiografía, pues su propia historia funciona como el perfecto guión. De esta forma, la gran pantalla convierte sus experiencias en tramas dramáticas, da vida a personajes reales de su infancia, transforma su ciudad natal en el escenario del relato e incluso los alza a sí mismos como protagonistas.

Hay muchos directores que podemos calificar de narcisistas, pues su filmografía se concibe como un homenaje a sus recuerdos, sus fantasías y temores; en definitiva a sí mismos. Es el caso de figuras de prestigio internacional como Woody Allen, Jean Cocteau o Pedro Almodóvar. Dichos directores presentan un estilo único y reconocible por el público y conciben el cine como instrumento para representar su mundo individual. No es extraño que acudan constantemente a determinados actores fetiche para encarnar a los protagonistas de sus historias. En ocasiones, algunos actúan como alter ego del propio director, siendo otras veces él mismo quien aparece en la película,

ya sea en forma de cameo fugaz como Woody Allen o interpretándose a sí mismo, como es el caso de Nanni Moretti.

En el caso concreto que analizamos no es difícil encontrar ejemplos de directores que desarrollan una obra muy personal y autobiográfica. Federico Fellini y el ya mencionado Nanni Moretti son claros exponentes de dicha forma de entender el cine. Un ejemplo de ello es *Caro Diario* (1993), un documental autobiográfico dividido en tres capítulos en el que Moretti es narrador de sus propias vivencias y “acertó a articular ese lenguaje que se traduce en una primacía de la ‘primera persona’, con la que instituyó un estilo propio” (Néstor Tirri, 2006: 261). Según Nestor Tirri, lo que diferencia al director es el tratamiento de la subjetividad, que se impone en su obra: “en ese cine lo que se insinúa como un rasgo francamente distintivo respecto de sus antecesores es la aparición y jerarquización de la subjetividad, que se instala en el discurso fílmico como pauta rectora de la observación- y la vivencia- de los vínculos con un entorno cambiante” (2006: 253).

Por otro lado, el mismo autor destaca el talante inconformista de Moretti, que se hace explícito en su filmografía: “E incluso su proverbial narcisismo encierra un peculiar carácter escéptico: en todos sus films de tesitura solipsista y de discurso en primera persona es evidente que Moretti se ama- es casi un lugar común señalarlo- pero no gusta de sí y, más aún, ironiza sobre sí mismo. Es probable que esa actitud, sostenida y reiterada, sea lo que ha llevado a críticos y al público a compararlo más de una vez con Woody Allen: es un rasgo de personalidad que se trasunta en el discurso, pero no hay nada en común entre el cine de uno y el del otro” (Néstor Tirri, 2006: 266).

En definitiva, podría decirse que se trata de un cineasta que “... no sólo expone verbalmente una concepción de la realidad de su tiempo, sino que, además, es él mismo quien lo dice frente a cámara, en calidad de ‘protagonista absoluto’ de su propuesta” (Néstor Tirri, 2006: 261).

6.1.4.- Análisis del cine italiano en clave narcisista; *Yo, yo, yo y los demás*

A continuación analizaremos, desde una óptica narcisista, los tres elementos que se han establecido anteriormente. Es decir, tratando de observar de qué forma el narcisismo se materializa en los personajes de las películas italianas, la sociedad que se refleja en ellas y los directores que las crean.

6.1.4.1.- *El bello Antonio; el personaje narcisista*

Popularmente, una persona narcisista se identifica por la excesiva importancia que otorga a su imagen y su carácter ególatra. Sin embargo, el narcisista presenta una personalidad compleja, escondiendo sus complejos e inseguridades bajo una belleza superflua. Muchos de los personajes del cine italiano presentan esta dualidad que se manifiesta a través de una hermosa apariencia que oculta un vacío existencial. Para analizar estos aspectos en determinados personajes de la filmografía italiana, acudimos al modelo de clasificación propuesto por Stevens.

La personalidad de “el cuerpo” es quizás la más reconocible en una primera lectura. Se trata de personajes atractivos y jóvenes que atraen la atención del resto y despiertan pasiones incontrolables. Como dice Enrico Giacovelli, “protagonista della commedia anni´50 restano la gioventù e la bellezza” (2002: 79). En este sentido, la mujer juega un papel esencial, “the character of the strong woman is presented as the exception to social norms: she is the diva, the seductress, queen or prostitute or both, who’s a focus for male sexual desire without any of the responsibilities attaching to ordinary women” (Buss, Robin 1989:76).

Es el caso de Agnese, interpretada por Sophia Loren, en *El signo de Venus* (Dino Risi, 1955); “Il suo punto d’incontro con il filone della bellezza facile è une delle migliori commedie del decenio” (Giacovelli, 2002: 79). Agnese es una joven tremendamente atractiva y seductora por naturaleza, el caso opuesto a su prima Cesire. El film nos cuenta las dificultades de la última para encontrar pareja, y el sentimiento de inferioridad que ello le provoca. Como contrapunto a esto, se muestra cómo Agnese explota su belleza no sólo para conquistar a los hombres, sino también para conseguir trabajo a pesar de no tener experiencia ni oficio alguno. Sin embargo, su belleza es un arma de doble filo, pues sólo es valorada por su apariencia exterior.

Un caso similar es el de la protagonista de *La señora sin camelias* (Antonioni, 1953), en el que Antonioni “utilizó el mundo del cine como marco

para proponer una sugestiva reflexión en torno a la representación del cuerpo en la pantalla, la utilización de la mujer como objeto del deseo masculino y el proceso de atracción/separación entre la actriz y su personaje, entre el yo y el doble” (Ángel Quintana, 1997: 150). Clara Manni es una joven dependiente que gracias a su belleza se convierte en actriz; su aparición en un papel secundario fascina tanto al público como al productor, quien le propone matrimonio prometiéndole encumbrarla al estrellato. Sin embargo, el carácter posesivo y celoso de éste entorpece lo que sería una carrera brillante, por lo que Clara rechaza una vida de sofisticación y lujos para huir con su amante. El productor sería un claro ejemplo de narcisismo mártir y poderoso, pues intenta suicidarse para evitar la huída de Clara a la vez que controla su carrera. Desafortunadamente, el amante, influenciado por el círculo social al que pertenece, la abandona por temor a que dicha aventura perjudique su posición como cónsul. Cuando la protagonista decide retomar su carrera cinematográfica, se topa con la realidad; la de una chica que llegó a ser actriz por su belleza, que consiguió una fama fugaz por su aspecto y no por su valía como intérprete. A pesar de que decide estudiar, ningún director la acepta en filmes serios, ni siquiera su marido que la alerta de que la juventud no es eterna. Sus deseos frustrados se manifiestan en el patético final, cuando participa en una producción con tintes eróticos. En definitiva, podemos afirmar que Antonioni destaca la fugacidad de la belleza y sus consecuencias negativas.

El bello Antonio (Pasolini, 1960) nos muestra un ejemplo masculino. Ya el propio título del film hace referencia a su atractivo, y es que Antonio Magnano, interpretado por Marcello Mastroianni, provoca la admiración de todos cuanto lo conocen. Joven, guapo y rico, le precede una fama de conquistador y seductor nato, que es a la vez herencia y orgullo paterno. Al volver a su Catania natal tras residir en Roma, se ve obligado por su familia a contraer matrimonio con Bárbara, una joven de la alta burguesía local. Aquí, la hermosura de la prometida también debe ser destacada, pues Antonio cae rendidamente enamorado desde que ve su fotografía. Sin embargo, a pesar de su pasión, no llega a consumar la relación y el padre de la joven consigue la nulidad matrimonial para desposarla con un duque anciano. En última instancia, la belleza del protagonista esconde un sujeto inseguro y vulnerable, cuyo tormento

se refleja en impotencia sexual. Asimismo, “la presunta impotencia de Antonio es utilizada como metáfora para mostrar de qué forma la sociedad italiana se ha constituido en torno a las manifestaciones del poder de lo viril” (Ángel Quintana, 1997: 226).

Un caso más de belleza masculina lo encontramos en *El jeque blanco* (Fellini, 1952). Esta vez, como muestra de que la imagen exterior no es sinónimo de bondad. El apuesto galán de fotonovelas Fernando Rivoli resulta ser en realidad un hombre mujeriego, egocéntrico y sin modales, muy alejado de la imagen idealizada que proyecta en la ficción. Como apunta Giacovelli, el jeque es “a prima vista bello, intrepido, gagliardo, ma sotto sotto vigliacco, diprossimativo vanesio, fanfarone...” (2002: 84). Wanda, una incondicional seguidora fascinada por el mundo de la farándula, desenmascara a su ídolo cuando descubre decepcionada su presunción. Según Ángel Quintana, “Wanda no es más que un precedente de los lunáticos y lunáticas que han poblado la filmografía de Fellini, quienes, con su mezcla de inocencia, ilusionismo y poeticidad, son capaces de transfigurar el mundo real. A pesar de la importancia que Fellini concede a la mirada subjetiva de la protagonista, las cosas del mundo exterior nunca dejan de ser reales y el soñado jeque blanco no tarda en convertirse en un truhán con apariencia de Alberto Sordi” (Ángel Quintana, 1997: 142).

Otros ejemplos de belleza abrumadora son Silvia, la despampanante estrella del *star system* Hollywoodiense de *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), la sensual Silvana de *Arroz amargo* (Giuseppe de Santis, 1949) y la inocente Lucy en *Belleza robada* (Bertolucci, 1995).

En la película de Fellini, Anita Ekberk interpreta a una diva del cine, rodeada de joyas, elegancia y lujo. La exuberante joven es el centro de atención de los medios de comunicación y disfruta posando ante los fotógrafos y cuantos la admiran embelesados. A primera vista, se nos presenta como la materialización del hedonismo y la vanidad, caprichosa y coqueta, pero resulta ser el único ser auténtico y real en un mundo de falsedades y apariencia. Y así la concibe Marcello, que la venera como a una diosa “Tú lo eres todo, Silvia. Eres la

primera mujer del primer día de la Creación, eres la madre, la hermana, la amante, la amiga, el ángel, el diablo, la tierra, la casa...”.

En *Arroz amargo*, la sugerente Silvia Mangano da vida a una jornalera de arrozales que seduce tanto a los protagonistas de la trama como al espectador. La protagonista se erige como prototipo de belleza latina y muestra su voluptuosidad de forma provocativa para la época, tanto es así que en países como España, la cinta es censurada y se convierte en el blanco de condenas moralistas. Como apunta Néstor Tirri, “Silvia Mangano se instituyó así en un arquetipo femenino. [...] pero se impone con un personaje que, a diferencia de las heroínas de Hollywood y con pautas realistas, se configuraba en la carnadura ficcional de una obrera: sus muslos y su sensual movilidad se insinuarán no en ambientes sofisticados sino internándose en el agua para recoger el arroz. [...] Tampoco se trata de la muchacha trabajadora, sufrida y gris del neorrealismo sino de una bella ingenua que en ese medio rudimentario se va perfilando de otra manera hasta aproximarse a una casi *femme fatale*” (2006: 38).

De la misma forma, Ángel Quintana destaca la fuerza seductora de la actriz, “De Santis no entronca con el concepto de *diva* o *maggioratta* de la vieja tradición del cine italiano, donde las formas escultóricas exaltaban una belleza hierática, casi marmórea. Silvana Mangano es una mujer carnal y su carnalidad provoca una ruptura definitiva con las formas de idealización femenina de carácter lírico. La joven actriz simboliza el surgimiento de un nuevo imaginario popular, marcado por la influencia que el concepto de *star* americana ha provocado en los *mass media*” (1997: 113).

Por último, *Belleza robada* narra la historia de una joven americana que viaja a la Toscana italiana tras el suicidio de su madre para hospedarse en casa de unos amigos. Su verdadero propósito es el de conocer la identidad de su padre y recuperar un amor adolescente. Su llegada trastoca la vida de la familia, despertando sentimientos encontrados en todos; el escultor que la retrata y la contempla de forma paternal, el escritor enfermo de leucemia que la protege como a un amor platónico, el novio de Miranda que coquetea con ella descaradamente, el presuntuoso joven que intenta robar su virginidad y el muchacho al que finalmente ella se la entrega. Lucy, que va descubriendo

aspectos de su sexualidad de la mano de cada uno de ellos, es la encarnación de la inocencia y la sensualidad.

La personalidad de “el cuerpo” que acabamos de analizar, comparte muchos rasgos con la del *amante especial*, de hecho algunos de los personajes citados también desarrollan dicho rol, como Agnese en *El signo de Venus* o Silvia en *La dolce vita*. Sin embargo, en este sentido destacan otros personajes del cine italiano, que se caracterizan por su papel de donjuán, es decir, de conquistadores empedernidos. Al centrarse en su imagen como principal, aunque no única, arma de seducción siempre visten elegantemente, acicalados y luciendo lo mejor de sí mismos. Dicho prototipo lo encontramos en figuras como el mariscal Carotenuto en *Pan, amor y celos* (Comencini, 1954). El comandante de los carabinieri es muy admirado por los lugareños y él corresponde con satisfacción a cuantos le reclaman, pues necesita sentir el beneplácito del pueblo y disfruta de su posición superior. Por ello podríamos también identificarlo con la personalidad de *el salvador*. A pesar de su madurez, su talante de conquistador sigue vivo, pues continúa piropeando a jóvenes e incluso intentando seducir a “la legionaria” que está comprometida con uno de los carabinieri. Como apunta Quintana, “la película establece un claro puente con el pasado al recuperar el personaje del galán Vittorio De Sica de los años 30 y transformarlo en un seductor de mediana edad” (1997: 140-141).

Otro ejemplo es el del protagonista de *Perfume de mujer* (Dino Risi, 1974). La película nos presenta a un capitán adinerado, que a pesar de su posición y su atractivo, vive en soledad a causa de su ceguera. Ello no le impide sin embargo ser todo un donjuán, que siempre camina impecable y con clase, además de llevar una vida de goce y desenfreno. Su porte distinguido y elegancia seduce a las mujeres, a las que reconoce por su perfume. Pero Fausto es de carácter irascible, malhumorado, agresivo y egoísta; todos le obedecen porque no se atreven a contradecirle. Esta personalidad arrogante, que se correspondería con *el furioso*, no es sino reflejo del sufrimiento que lo inunda, que lo convierte en una persona fría; él mismo se define como un ser vacío, insensible como una piedra. Por lo tanto, nos encontramos ante otro sujeto narcisista que esconde inseguridad y miedo tras una imagen varonil.

Como arquetipo de la seducción, Fellini recrea la vida de Casanova, el conquistador italiano por antonomasia, en la película que lleva su mismo nombre *Casanova* (Fellini, 1976). El film retrata las andanzas de este personaje real de la Italia del siglo XVIII, popularmente conocido por sus numerosas conquistas y aventuras amorosas con toda clase de mujeres. La suntuosidad de sus vestimentas, su actitud sofisticada y su pasión irrefrenable por las mujeres lo convierten en un individuo irresistible. Esta actitud la desarrolla gracias a la admiración que se profesa a su persona, no sólo por sus conocimientos en economía, artes, política o arquitectura, sino por su calidad de amante. Sin embargo, y como es común en estos sujetos, el maquillaje oculta el sinsentido de su existencia. En palabras del propio Fellini, “se trata de una película sobre el vacío” (1998: 196).

También encontramos casos es los que la mujer desempeña este papel de amante. En *Ayer, hoy y mañana* (Vittorio de Sica, 1964) un film compuesto por tres historias diferentes, se nos muestra el poder de atracción de la mujer latina, apasionada y sensual, encarnada por Sophia Loren. En la primera, Adeline es una humilde tabaquera que sostiene la economía familiar. Para librarse de la multa impuesta por el estado y no ser encarcelada, decide quedarse embarazada una vez tras otra. El papel de su marido, obnubilado, se limita a la procreación, a costa de su agotamiento y debilidad. En el tercer episodio, se nos muestra el poder de seducción de Mara, una prostituta de gran corazón, pues hace enloquecer a un adinerado aristócrata e incluso provoca las dudas de un joven seminarista que decide abandonar el sacerdocio.

Un trastorno más acusado como es el de la personalidad de *estafador*, también aparece en el cine italiano. Así, tenemos personajes que utilizan la mentira y la manipulación de los demás para conseguir sus objetivos, llegando incluso a cometer actos criminales. El ejemplo más extremo lo tenemos en el aristócrata protagonista de *El inocente* (Visconti, 1973). Tullio es un arrogante y egoísta burgués de la Italia de finales del XIX que, como todo hombre de la época, presenta una doble moral, pues escapa de la cotidianidad de su matrimonio manteniendo relaciones con diferentes amantes. Lo curioso es que sus infidelidades lo hacen vulnerable y le provocan un sentimiento de posesión

y celos con respecto a su esposa, tanto es así que cuando ésta cae en los brazos de un famoso escritor, Tullio vuelve a seducirla y a entregarse totalmente a su estado de hombre casado. La trama se complica cuando Giuliana queda embarazada de su amante y se niega a acceder a las peticiones de aborto de su marido, quien finalmente, mata al bebé al considerarlo una ofensa contra sí mismo. En el pasaje final, el protagonista se declara como un individuo sin moral ni remordimientos.

En *Divorcio a la italiana* (Pietro Germi, 1961), también se alude a las infidelidades y engaños en el matrimonio en forma de comedia, en un momento en el que el divorcio aún no era legal en Italia. Fernando es un barón que lleva 12 años casado, pero vive hastiado en un matrimonio donde la pasión, entendimiento e incluso amor nunca existieron. Enamorado perdidamente de su jovencísima sobrina Angela, comienza a planear un crimen pasional como mejor alternativa para obtener el divorcio. Así, la búsqueda de un posible amante para su fea mujer se resuelve con la llegada de su antiguo pretendiente. Finalmente, comete el crimen, como forma de limpiar su honra familiar y honor popular. Podríamos decir que Fernando adopta también la personalidad del fantasioso, pues comienza a imaginar una vida al lado de Angela y el hecho de ser correspondido aumenta su autoestima y vanidad. Reveladora es la escena en la que se mira en el espejo y afirma “en el fondo soy un tipo interesante, fino, inteligente...”.

El crimen también aparece reflejado en el pasional romance protagonizado por Gino y Giovanna en *Obsesión* (Visconti, 1951). Un joven desocupado irrumpe en la monótona vida de una mujer cuando llega a la hospedería que regenta su marido. Un deseo irrefrenable surge entre ellos y planean fugarse, pero el miedo de Giovanna a caer en la pobreza y mendigar la retiene. En palabras de Ángel Quintana, “Giovanna ha hipotecado su sexualidad poniéndola al servicio de la seguridad económica, frustrando sus instintos. La presencia de Gino encenderá la pasión y planteará en ella un fuerte debate interno entre afianzar la seguridad a partir de la represión o lanzarse al peligroso barranco de la pasión” (1997: 68). No obstante, el destino los une de nuevo y despierta con fuerza la pasión de su romance. Cuando los amantes comprenden

que la única forma de permanecer juntos es deshacerse del marido de Giovanna, simulan un accidente en el cual éste muere. La trama se desarrolla de forma trágica pero lo realmente destacable es el poder de la protagonista para explotar el amor caótico de Gino con el fin de alcanzar sus metas. Gino por lo tanto, presenta una personalidad dependiente, cuya obsesión y locura le llevan a cometer todo tipo de actos.

En cuanto a la personalidad del mártir, es posible identificar algunos casos en los films que ya hemos nombrado. Se trata de sujetos frágiles, que utilizan su constante amargura y ansiedad para manipular al otro, llegando incluso a situaciones límites como el intento de suicidio. Así, el perfil de este personaje sería el de esposo/esposa que se siente rechazado y necesita llamar la atención de su pareja, reclamando así el amor del que ha sido privado. Ya comentamos más arriba el caso del marido de Clara Manni en *La señora sin camelias*, que acude al suicidio como escapatoria a su fracaso profesional como productor y a la indiferencia de su joven esposa. Como exponente femenina, podemos citar a Emma, la novia de Marcello en *La dolce vita*, “la engorrosa perseguidora de todos los pasos de su inquieto compañero, la que sufre en la espera hogareña las ausencias de Marcello, encandilado por propuestas amorosas y/o eróticas más tentadoras” (Néstor Tirri, 2006: 111). La joven, presa de los celos, decide envenenarse con el propósito de obtener así la atención de su infiel pareja, que vive en un mundo de desenfreno y libertinaje.

El film *Las amigas* (Antonioni, 1955) resulta especialmente interesante pues retrata las inquietudes de un grupo de amigas adineradas, que representan algunas de las personalidades narcisistas propuestas por Stevens. Según Ángel Quintana, “Antonioni destruyó el relato en primera persona para describir el comportamiento de la sociedad burguesa desde dentro y abordar un problema clave en la constitución del sujeto moderno: las dificultades por mantener e imponer su aparente racionalidad” (1997: 150). La trama comienza con el intento de suicidio por parte de Rosetta, una bella joven que a pesar de su atractivo y su posición acomodada, recurre a la muerte como forma de escapar de una vida vacía y superficial, que queda reducida a cosas tan banales como la elección de un vestido. En ella podemos entrever la personalidad *víctima* que

escapa de su realidad y necesita la atención y comprensión de otros; además de la *fantasiosa*, pues aspira al amor imposible de Lorenzo, marido de su amiga, con el que vive una aventura. En el extremo opuesto tenemos a Momina, una mujer sofisticada y rica, arrogante, segura de sí misma y orgullosa; atendiendo a la teoría de Stevens, se trata de la *amante especial* que seduce a los hombres a pesar de estar casada, y también la *poderosa*, pues se siente superior al resto de sus amigas a las que manipula para conseguir sus objetivos. Nené, es la mujer de Lorenzo, y se perfila como la personalidad *dependiente* y *víctima*, pues teme ser superior a su marido (ambos son artistas) y permanece a su lado a pesar de las infidelidades; “te quiero porque me haces sufrir” le confiesa a su marido. Éste, también presenta rasgos ególatras, pues envidia el éxito profesional de Nené y su inseguridad se refleja en su fracaso profesional. Por otro lado encontramos el caso de la protagonista, Clelia, que es de origen humilde pero consigue hacerse un hueco importante en el mundo de la moda y ascender socialmente. Acaba rechazando al joven al que ama, porque éste no puede ofrecerle la vida de lujos a la que se ha habituado y reconoce que no sería feliz en una casa modesta. Como otros filmes de la época, supone una crítica a la sociedad que reniega del amor verdadero en pos de una vida acomodada. El elenco de amigas lo completa una joven muy atractiva cuya única aspiración es la de seducir y conquistar a muchachos, por lo que representa a la *amante especial* y *cuerpo*. Sin duda, el film resulta interesante al centrarse en los personajes femeninos de una clase social alta y desnudarlas emocionalmente, mostrándonos su mundo interior. En definitiva, resulta una crítica a la falsedad de la nueva burguesía y a su código moral.

6.1.4.2.- *Poveri ma belli; una sociedad basada en la imagen*

Como dijimos en el epígrafe anterior, el narcisismo es uno de los valores principales en la sociedad, no sólo la actual, sino de otros momentos históricos. El cine italiano recoge muchos de los episodios históricos que se caracterizan por un exceso de lujo, ostentación y derroche. O bien, retrata a la monarquía y nobleza como exponentes de riqueza, suntuosidad y avaricia. Así lo observamos en un sinfín de películas, incluso en el periodo del cine mudo: *El rey Lear* (Gerolamo Lo Savio, 1910), *El mercader de Venecia* (Gerolamo Lo Savio,

1910), *Romeo y Julieta* (Ugo Falena, 1912). En este sentido destacan las producciones que se inspiran en la roma antigua, recreando la época con suma espectacularidad en el uso de decorados y escenarios. Títulos como *Nerón* (Luigi Maggi, 1909), *La esposa del Nilo* (1911), *Quo Vadis?* (Guasón, 1912), *Los últimos días de Pompeya* (Rodolfi y M. Caserini, 1913) o *Cabiria* (Pastrone, 1914) pueden considerarse como antecedentes del llamado peplum, que se desarrollaría en la década de los 50-60.

De las películas analizadas, algunas se ambientan también en épocas pasadas, como *El gatopardo* (Visconti, 1963), *Casanova* o *El inocente*. La primera de ellas se sitúa en la Italia de finales de siglo XXI, cuando el país se ve sacudido por la revolución popular, liderada por las tropas de Garibaldi. El protagonista de la trama es Don Fabrizio, el arrogante Príncipe de Salina, que presencia la decadencia y derrumbe de la clase a la que pertenece. En palabras de Néstor Tirri, la película supone una “lectura materialista-histórica de un testimonio de abortada transformación histórica de la condición de la Península a partir del desembarco de las tropas garibaldinas en la Sicilia de 1860 y la conmoción que este hecho genera en la decadente familia feudal del príncipe don Fabrizio di Salina” (2006: 85). En un ambiente de sublevación, la nobleza aparece retratada con la frivolidad y orgullo que la caracteriza, aún cuando su supervivencia se ve amenazada por las revueltas. Don Fabrizio, siempre elegante y seductor, se perfila como el exponente de dicha aristocracia, pues aboga por su superioridad despreciando a los revolucionarios. Se refleja también la hipocresía en aspectos como el matrimonio, donde la fortuna y la posición social son más relevantes que el afecto mutuo.

En *El inocente*, ambientada en el mismo periodo histórico, se hace una crítica a la moralidad burguesa. Los matrimonios, que exhiben sus mejores prendas y sonrisas en fiestas, conciertos y reuniones, aparecen como meros contratos sociales, farsas que ocultan infidelidades y secretos. El lujo y ostentación actúan como una bella máscara que esconde la verdadera identidad de una clase corrompida. *Casanova* de Fellini muestra también las costumbres y hábitos de una nobleza viciada. Ambientada en la Italia del siglo XVIII, el film refleja la fortuna y excesos de la aristocracia con teatralidad; es decir, llevando

al extremo su altanería, el hedonismo que los identifica, la superficialidad de sus inquietudes y su prepotencia. La cena en la casa de la Marquesa D'Ufre recrea magistralmente la ostentación que define a los invitados, tanto en su vestuario, como en su actitud, las conversaciones e incluso en la abundancia de comida.

Estos títulos son por tanto, un exponente claro de la egolatría que define a la alta sociedad. En este sentido, *La dolce vita* supone una crítica al desenfreno y frivolidad de la burguesía romana de la época. Bajo la atenta mirada de Marcello, un periodista del corazón en busca de éxito que se ve inmerso en la vida nocturna de la capital, tienen lugar todo tipo de encuentros orgiásticos, excéntricas reuniones, juegos y fiestas bacanales. Marcello pasa de ser un simple espectador de dicho espectáculo noctámbulo a participar en él, descubriendo la tediosa y superficial existencia de la élite, cuya esencia se reduce a sujetos vacíos bajo un disfraz de lujo y distinción. Según Ángel Quintana, “en la película nos encontramos ante unos personajes que continuamente buscan medios para evadirse de su entorno, organizando decadentes fiestas semiorgiásticas donde la diversión acaba confundiéndose con el aburrimiento y en las que todos los personajes finalizan poniendo de manifiesto un amargo sentimiento de inadaptación ante una realidad desmesurada, en la que lo único que les preocupa es la destrucción y el olvido” (Ángel Quintana, 1997: 209).

La sociedad que Fellini recrea aquí no es tan distante de la antigua Roma; de hecho, el director estrena *Satiricón* (1969), ambientada en la hedonista y absurda sociedad clásica. “Para Fellini, las vidas de los antiguos romanos eran tan disipadas y llenas de pasatiempos vanos como los de la Dolce Vita” (Chris Wiegand, 2003: 116).

Por otro lado, la llamada “comedia de teléfonos blancos” de los años 30, refleja la artificiosa sofisticación de alta sociedad de la época. “Benché si parli di telefoni bianchi, talora, in effetti, il colore predominante di quei film è il nero; non tanto il nero dei fascista quanto quello dei frac e degli abiti da sera in cui questi uomini-pinguino e queste donne-ragno vivono giorno e notte come se

fossero una seconda pelle” (Enrico Giacovelli, 2002: 31). Se trata de producciones superficiales y sin contenido, que muestran la simple realidad de los privilegiados, mientras el resto del país sobrevivía a los desastres de la guerra. Como afirma Enrico Giacovelli, “in questi film italiani persiste anacronisticamente come in un buco negro (o bianco?) del tempo la società dei <non si disturbi>, dei <si figuri>, dei <ma io lo amo mio marito>” (2002: 34). Tras la etapa neorrealista, las comedias difieren de las producciones absurdas que acabamos de comentar e introducen elementos dramáticos y finales agrisulces. La llamada *commedia all'italiana* critica el afán consumista y presuntuoso de la sociedad del boom, “la civiltà dei consumi: la bella casa, gli elettrodomestic, la lambretta, le amanti da cinema americano, la dolce e la comoda vita” (Giacovelli, 2002: 94).

Es evidente que el narcisismo que venimos describiendo parece de alguna forma inherente a las clases sociales más privilegiadas. De hecho, algunos expertos como [Theodore Millon](#) y [Roger Davis](#) en su libro "Desórdenes de la personalidad en la Vida Moderna", afirman que el narcisismo patológico parece estar reservado a los poderosos, y limitado a las sociedades desarrolladas. De acuerdo con su teoría, el narcisismo estaría asociado así, a niveles superiores en la escala de necesidades de [Maslow](#), puesto que aquéllos cuyo objetivo primordial es la supervivencia no presentan aspiraciones de grandeza. Sin embargo ello no significa que quede excluido de las capas más humildes. Así, éste se refleja de alguna u otra forma en actitudes diversas: el ansia desesperada de fortuna, la envidia hacia los burgueses, la búsqueda de la belleza como escapatoria de la miseria o método de ascenso social... son consecuencia de la influencia ejercida por la sociedad elitista a la que ellos no pertenecen.

Muchos filmes italianos, sobre todo del neorrealismo, muestran la trágica realidad de los que no tienen belleza, poder ni éxito. Un ejemplo de ello es la película *Bellissima* (Visconti, 1951), en la que se narra la desesperada historia de una madre que presenta a su hija a un casting infantil para participar en una de las producciones de Stella Films. Maddalena se afanará en hacer de la pequeña María la niña perfecta, y para ello invierte sus ahorros en clases de interpretación, caros vestidos, sesiones de peluquería, e incluso llega a sobornar

a uno de los trabajadores de Cinecittà. El drama muestra en última instancia las aspiraciones de una madre que desea un futuro mejor para su hija, alejada de la desdicha, y cómo la belleza se convierte en la manera más rápida de escapar de la miseria. *Bellissima* es un claro exponente del aura mágica que rodeaba al cine en aquella etapa, pues “la relación que el cine mantuvo con el pueblo sólo se manifiesta a partir del ilusionismo, a partir de la capacidad para hacer creer al espectador la existencia de otros mundos posibles que se yuxtaponen al entorno real” (Ángel Quintana, 1997: 126). Asimismo, Maddalena es el prototipo de la madre sacrificada del neorrealismo italiano; “a mother, dressed in black, ambitious for her daughter. She is, in the original sense, vulgar, belonging to the people, drawing her energy from the experience of deprivation, hungry to survive and to succeed” (Buss, Robin 1989:6).

No abandonamos el neorrealismo, para detenernos en una de sus obras claves; la fantástica *Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, 1950), una crítica a la sed de poder y la especulación inmobiliaria. En palabras de Enrico Giacovelli, se trata de “una comicità violentamente trasgressiva, di opposizione; opposizione al mondo entero, ma soprattutto a quella borghesia che del mondo si considera padrona” (2002: 59). Por un lado, la historia del gentil Totò, un joven huérfano que vive en los suburbios de la ciudad, así como la del resto de mendigos que habitan en las chabolas sirve para condenar la situación infrahumana de los más necesitados. En contraposición con una alta sociedad mercantilista, ambiciosa y sin escrúpulos, se nos muestra la desafortunada pero feliz existencia de los indigentes. Por otro lado, también descubrimos cómo sueñan a ser ricos, y con ansias de grandeza piden a Totò y su mágica paloma prendas lujosas e inútiles como abrigos de visón. Destaca en este sentido una arrogante señora, caricatura de la burguesía, pues a pesar de estar sumida en la miseria se comporta como tal, altiva y prepotente. En definitiva, podemos decir que, lejos de ser una historia trágica, se encumbra a los más pobres como modelo a seguir; pues su esperanza, solidaridad mutua, sencillez e ilusión en los pequeños detalles son dignas de admiración. Irónicamente, la felicidad que los caracteriza es la gran ausente en la vida de los burgueses que tanto envidian, pues al fin y al cabo no es más que “una borghesia petulante e perbenista che con soldi e riuscita a comprarse tutto ma non la felicità” (Enrico Giacovelli, 2002: 78).

Matrimonio a la italiana (Vittorio de Sica, 1963) también se inspira en los bajos fondos para tomar como protagonista a una humilde prostituta que utiliza su belleza para conquistar a un rico hombre de negocios. Filomena, ansiosa por ser respetada y escalar socialmente, se convierte así en una cenicienta moderna que llega a ser una señora acomodada. En una combinación de comedia y drama, la película narra la convivencia entre el egoísta, presuntuoso y arrogante Don Mimi y Filomena, una superviviente dispuesta a todo (incluso llega a fingir que está moribunda para obtener el matrimonio) con el fin de educar a sus hijos secretos, garantizarles un apellido y un futuro.

La clase más humilde vuelve a ser retratada, en tono de comedia, por Dino Risi que realiza en 1957 dos films paralelos; *Pobres pero guapos* y *Guapas pero pobres*. Ambas narran las peripecias de Romolo y Salvatore, dos jóvenes de origen humilde cuyo único pasatiempo es aumentar su larga lista de conquistas, hasta que su amistad se ve en peligro cuando ambos se enamoran de la atractiva Giovanna. Es la representación generalizada que se hace de la juventud de la época; “they live in the Roman slums, poor but handsome they preen themselves, hang around swimming-pool and the Piazza Navona chatting up girls or simple waiting to be admired and long for the money to buy a sharp suit and a car [...] they are obsessed with the body, notably their own, and they appear to be motivated by impulses over which they have no control” (Robin Buss, 1989: 77). En la segunda entrega, deciden por fin buscar un empleo decente para poder ofrecer una vida digna a sus prometidas y desposarlas. Sin embargo, no les resulta sencillo abandonar su vida de gandules y siguen flirteando con mujeres ricas. Las prometidas, por su parte, que son coquetas y presumidas, se ven obligadas a trabajar y ello les permite conocer a hombres maduros y adinerados que le ofrecen un futuro mejor. Sin embargo, y a pesar de ser conscientes de que les convendría aceptarlos, deciden renunciar a una vida más acomodada por el verdadero amor.

Esta difícil elección será el argumento de muchas de las películas del cine italiano, donde se refleja la importancia que la sociedad concede a aspectos como una buena posición, la belleza y el éxito. Sin embargo, al contrario que los protagonistas de *Guapas pero pobres*, muchos de los personajes optarán por la

facilidad de una vida cómoda y llena de lujos, una tentadora proposición de sus adinerados pretendientes.

Es el caso de *Anna* (Lattuada, 1951) una joven monja que trabaja como enfermera, dedicando todo su tiempo y esfuerzo a los enfermos. Dicha dedicación extrema es, no obstante, consecuencia de su vacío existencial. Anna, que era cantante de variedades, tenía como amante a un acomodado camarero, arrogante y egocéntrico, por el que sentía una intensa atracción. Andrea por el contrario, era un sencillo campesino con el que finalmente decide contraer matrimonio. Sin embargo, un enfrentamiento pasional entre ambos pretendientes se salda con la trágica muerte del camarero y trunca la ceremonia. Finalmente, Anna se refugia en el noviciado como escapatoria a la crisis moral que la invade. Como expone Ángel Quintana, “la película se mueve entre los espacios simbólicos del infierno y el paraíso. En el nivel estilístico, *Ana* propone una insólita combinación entre un relato neorrealista y un melodrama pasional donde los personajes se hallan atrapados dentro de una callejón sin salida” (1997: 134).

Otro ejemplo es el de la protagonista de la segunda de las historias en *Ayer, hoy y mañana*. Ann es la atractiva esposa de un magnate inmobiliario, que cansada del lujo que la rodea, mantiene un romance con un hombre modesto. Sin embargo, la hermosa confesión hacia su amante, al que reconoce amar por ser diferente a los hombres petulantes que la cortejan, queda sólo en palabras; lo abandona en la autopista cuando sufren un accidente y aparece un millonario que la sube en su Mercedes.

Para concluir este capítulo, merece especial atención la película *Yo, yo, yo y los demás* (Blasetti, 1965), que resulta una divertida crítica a la vanidad imperante en la sociedad italiana de los 60, contado en primera persona por un periodista; “è un bloc-notes di appunti, un brillante elzeviro sul tema dell’egoismo umano, molto di attualità nell’Italia ancora fresca di boom” (Giacovelli, 2002: 112). Sandro, que se define a sí mismo como “el más egoísta de todos, el mejor entre todos”, analiza con sarcasmo diferentes situaciones cotidianas que le sirven de documentación para escribir un artículo acerca del egoísmo. De esta forma, un viaje en tranvía se convierte en una lucha egoísta

por ocupar el mejor lugar, las peticiones en la Iglesia sólo versan acerca de temas superficiales como el deporte, política... Así, el protagonista denuncia la falta de humildad general, la hipocresía existente en los círculos sociales y la excesiva importancia que se presta a la imagen personal, el éxito y el poder; “una modestia embellecida y dionisia”. En este sentido, las mujeres aparecen retratadas con ironía, criticando su obsesión por la perfección (la esposa del propio Sandro se niega a salir a cenar por no haber ido a la peluquería), el despilfarro en productos cosméticos o en moda (“San Antonio de mi corazón, llevo un sombrero de Christian Dior”) y su provocación continua a los hombres, pues “les encanta gustar, a todos, en todo y más que ninguna”. Lo realmente novedoso de dicha crítica es que el propio Sandro se refleja a sí mismo, asumiendo su vanidad y egoísmo. Con expresiones como “el viva yo se practica por todos, pero nadie lo reconoce” o “el altruismo es un pecado”, se pone de manifiesto el componente narcisista que todos llevamos dentro, sobre todo los aristócratas. Como contrapunto a todo ello aparece el personaje de Pepino, amigo de Sandro, que representa la bondad y sencillez de las que carece el resto de individuos. Con esta divertida producción, Blasetti alude directamente al espectador, que toma conciencia de su parte más egoísta el verse reflejado en muchas de las situaciones narradas.

6.1.4.3.- Fellini 8 1/2; cuando el director es protagonista absoluto

Federico Fellini es una de las grandes figuras del cine italiano de reconocido prestigio internacional. Su extensa filmografía es de difícil clasificación, abarcando géneros como la fantasía, el neorrealismo, la comedia, etc. No obstante, es el carácter autobiográfico de su obra lo que resulta de gran interés para este artículo, pues supone una nueva manifestación del componente narcisista que tenemos por objeto de análisis.

Definitivamente, hay en sus films numerosas claves que aluden a su infancia, a recuerdos y momentos pasados. Es por ello que muchos críticos y expertos lo tildan de narcisista y por lo que sus películas suponen una nueva aportación para nuestra investigación. “Para Fellini, los recuerdos de la vida real y las fantasías del celuloide eran claramente intercambiables” (Chris Wiegand, 2003:9).

El director niega en repetidas ocasiones que se inspirara en sí mismo para construir los guiones de sus films; “Nada es cierto. No hay nada de anecdótico, de autobiográfico en mis películas. Sin embargo, está el testimonio de una determinada época que he vivido” (1998:187). Aunque en otras ocasiones, sin embargo, reconoce la influencia que sus propias experiencias han jugado a la hora de crear historias; “no tengo recuerdos espectaculares. Además, los vacié todos en las películas que he hecho. Los anulé cediéndolos al público. Ahora ya no distingo entre lo que pasó realmente y lo que he inventado” (Wiegand, 2003: 26). Al fin y al cabo, dichas contradicciones no son más que muestras de su carácter ególatra que lo mitifican en su rol como cineasta; “Me gusta ser compadecido, mostrarme indescifrable, misterioso. Me gusta ser malinterpretado, sentirme víctima, impenetrable” (Wiegand, 2003: 10).

Más allá de polémicas, este artículo parte de la hipótesis de que el director es efectivamente un exponente de cineasta narcisista. Si analizamos su producción, encontramos una serie de unidades que son constantes; de esta forma la playa, los payasos, las mujeres y el mundo del espectáculo en general aparecen en sus películas de forma permanente. Los tropos *fellinianos* giran en torno al mar, el sexo, el ferrocarril, los viajes, las fantasías, el mundo onírico...

Federico Fellini nació en la localidad costera de Rímìni, hoy ciudad turística, en la que pasó su infancia entre juegos y visitas al circo. Las reminiscencias a esta etapa son muchas; títulos como *Los inútiles* (1953) o *Amarcord* (1973) son un ejercicio de memoria en los que se inspira en viejos conocidos y su provincia natal para retratar con nostalgia y crítica la holgazanería de los jóvenes. “La gravitación de la pequeña ciudad *romagnola*, solar natal de Fellini, despuntó de diversas maneras en sus films: en *Los inútiles*, como el ambiente provinciano en el que una barra de muchachotes viven sus correrías rutinarias; fue también el fondo de su universo circense, principalmente en *I clowns* (Los payasos), y del desfile provinciano de *Amarcord*. Pero lo interesante es que FF nunca filmó en Reminí, adonde, ya en su etapa de cineasta consagrado, apenas si volvía” (Néstor Tirri, 2006: 118).

Los protagonistas de ambos films, así como los de *Luces de variedades* (1950), sueñan con huir de la tediosa provincia para llegar a la capital, como el

propio Fellini adolescente. De hecho, personajes como Moraldo o Titta representan al propio director. Como subraya Ángel Quintana, “La huída del universo provinciano es para los practicantes del *vitellonismo*, los parásitos de la vida provinciana, una especie de sueño imposible [...] En *Los inútiles* (I vitelloni, 1953), Fellini diseñó un crudo retrato del microcosmos laberíntico de dichos personajes, mientras introducía algunos elementos de marcado carácter autobiográfico, expresados para la utilización de un *yo* contemplativo en la voz en *off* enunciativa que actúa como ambiguo narrador omnisciente. La autobiografía acabó concretándose en el personaje de Moraldo, que, como el propio Fellini, una vez aceptada su propia madurez, fue capaz de abandonar el mundo de las ilusiones insatisfechas de sus compañeros y partir hacia la gran ciudad” (Ángel Quintana, 1997: 145-146).

La influencia del mar y la playa sobre Fellini es también destacable, pues son escenarios, de gran dimensión simbólica, en muchas de sus películas: *La strada* (1954), *La dolce vita* (1959), *Giulietta de los espíritus* (1965) o *La nave va* (1983). No obstante, su llegada a Roma años después, marca la vida del joven Fellini que queda hechizado por la Ciudad Eterna. De hecho, rinde un tributo a la capital italiana a lo largo de su carrera, convirtiéndola en el telón de fondo de muchas de sus películas como *La dolce vita*, *Las noches de Cabiria* (1957) o *Satiricón* (1969). Entre ellas destaca *Roma* (1972), en la que mezcla elementos autobiográficos y de ficción, y que supone un homenaje a la ciudad desde diferentes ópticas. Otro aspecto de especial relevancia es la esposa de Fellini, que se convierte en la actriz fetiche del director; Giulietta Masina encarna a numerosos personajes femeninos en la filmografía del director, desde la gentil payaso Gelsomina hasta la desdichada Cabiria. De hecho, muchas de las películas fueron concebidas especialmente para ella.

La fascinación de Fellini por el mundo del espectáculo, vodeviles y circos, se remonta también a su niñez en Reminí, cuando acudía a ver a los payasos o números de variedades. El director confesó sentir una especial predilección por los artistas; “siento un vínculo especial con todo el que aspira a crear un espectáculo” (Chris Wiegand, 2003: 26). Muchos films recurren a los personajes que ocupan los escenarios como protagonistas: *Luces de variedades*

es una comedia que muestra la cara oculta del espectáculo en clave de musical; *La strada*, una road movie que recuerda a *La bella y la bestia*, retrata la relación entre el forzado y malhumorado Zampano y su gentil ayudante, la payaso Gelsomina; *Ginger y Fred* (1985) es una feroz crítica a la tv que narra la historia de dos bailarines venidos a menos; *Ensayo de orquesta* (1979) recrea los ensayos de unos músicos que son orquestados por un director dictatorial (la primera crítica política de Fellini); *Los clowns* (1970) es un divertido mosaico sobre la magia del circo, en el que el propio director se sumerge. “De niño, Fellini quería hacer reír a la gente y, como cineasta, comparaba su papel en el plató con el de un director de circo. Por eso en toda su obra aparecen payasos, reales o figurados.” (Chris Wiegand, 2003: 128). Y es así como se retrata a sí mismo en *Fellini, ocho y medio* (1963), cuando Guido parece domar a los personajes que desfilan ante él y que han marcado su vida.

Por otro lado, el recurrir constantemente a la esfera del espectáculo, también refleja las inquietudes del director, así como su forma de concebir el cine;

“Fellini introduce en su cine una interesante reflexión sobre el proceso permanente de fusión a que es sometida la realidad frente al mundo del espectáculo, sobre el continuo juego de cristales ficcionales que alteran la propia realidad, sobre cómo el deseo individual de ficción condiciona nuestro propio mundo” (Ángel Quintana, 1997: 144).

Más autobiográfico aún resulta el hecho de que algunos de los protagonistas sean periodistas o directores de cine, lo que es una clara alusión a sí mismo. De esta forma, Marcello Mastroianni se convierte en el actor fetiche de Fellini, llegando a ser su alter ego en la gran pantalla. Recién llegado a Roma, un joven Fellini empezó su carrera profesional como dibujante y escritor en influyentes publicaciones. Ello le sirvió de trampolín para participar como guionista en algunas películas e introducirse de lleno en el mundo del cine. Son muchos los títulos que reflejan de algún modo u otro su carrera, así como las inquietudes y frustraciones de dicha profesión. *La dolce vita* es un retrato del cinismo e hipocresía que rodea el mundo del celuloide, así como el acoso continuo de la prensa del corazón. “Marcello no juzga moralmente su entorno,

ya que, como el propio Fellini, también es cómplice del mismo. Fellini convierte al personaje de Marcello en una extensión de su propio yo que le sirve para proyectar su visión del mundo” (Ángel Quintana, 1997: 210).

En *Fellini, ocho y medio* nos habla del proceso de creación de una película, mostrando la presión creativa y social a la que se ve sometido un director, y el perjuicio de las mordaces críticas. Como el propio cineasta explica; “Fui directo al corazón de la película. Iba a narrar todo lo que me había sucedido. Haría una película sobre la historia de un director que ya no sabía qué filme quería hacer” (Chris Wiegand, 2003: 91).

Como apunta Chris Wiegand en su biografía del director: “Fellini no se esfuerza por ocultar el carácter autobiográfico de su nueva película, tal como sugiere el título, elegido porque era el largometraje número ocho y medio de su carrera. [...] En *Fellini, ocho y medio* recurre a su propia experiencia, centrándose ante todo en sus relaciones con el equipo, los actores y los productores. El filme consolidó la fama de Mastroianni como alter ego de Fellini, ya que interpreta a un director de edad similar en su lucha por abordar una película tras un gran éxito. Además, viste como Fellin: traje negro con sombrero a juego, tiene hábitos cinematográficos similares y se niega a proporcionar información a los actores y al equipo” (2003: 94).

Otros autores como Augusto M. Torres, también subrayan el carácter marcadamente autobiográfico de la cinta: “... brillante reflexión autobiográfica en torno al personaje de Guido Anselmo (Marcello Mastroianni), un famoso director de cine de cuarenta y tres años que sufre múltiples indecisiones mientras prepara su próxima película. Desde el mismo título, que significa que Fellini ha realizado o codirigido siete largometrajes y dos episodios de otros dos, se advierte que *8 ½* es un relato autobiográfico, una reflexión sobre el cine hecha a través de una película” (1994: 207).

Finalmente, *Entrevista* (1987) “supone el testamento de su visión cinematográfica: un tributo a sí mismo y a Cinecittà” (Chris Wiegand, 2003: 174). La película se basa en un equipo de televisión japonés que realiza un documental en Cinecittà y lo entrevista, con lo que el propio director se

convierte en el tema del film. Ello le permite recrear parte de su juventud a su llegada a los estudios de cine, analizar la historia de Cinecittà y mostrar el mundo que se oculta tras las cámaras. *Entrevista* cuenta con la aparición de algunos actores míticos en la obra de Fellini, como Mastrianni o Anita Ekberg, además de los cameos que protagoniza él mismo. De esta forma, el film presenta varios niveles de lectura: por un lado, el reportaje sobre el director que realizan los japoneses, por otro, la entrevista que el joven Fellini hace a una actriz cuando aterriza en Cinecittà y en última instancia, el diálogo consigo mismo. “... Con la apariencia y los recursos del documental, Fellini construye un fresco alucinante de la mitología romana pero también un manifiesto declaratorio de la propia, la mitología personal del cineasta. No hay trama; los personajes son episódicos y, a menudo, desfila gente que se interpreta a sí misma, como parte del universo que ha rodeado al autor: Marcello Mastroianni, Anna Magnani, Gore Vidal, Alberto Sordi, John Francis Lane. En este sentido, se convierte en el cuadro más literalmente autobiográfico de la iniciación del cineasta, con testimonios que se complementarán más tarde en *Intervista*, de 1987.” (Néstor Tirri, 2006: 119).

Lo cierto es que la subjetividad es una de las piedras angulares en la obra de Fellini desde sus comienzos. El estreno de *Bellisima* (Visconti, 1951) supuso un punto de inflexión en el neorrealismo italiano, pues puso de manifiesto la contradicción que significaba oponer la vida a la ficción, porque la última es parte sustancial de la primera. De esta forma, “el reconocimiento de que la realidad está constituida por una serie de elementos ficticios que generan un sentimiento de ilusión no tardó en convertirse en uno de los grandes temas del debate sobre la realidad que propusieron los autores de los años cincuenta, especialmente Federico Fellini” (Ángel Quintana, 1997: 127). En este sentido, Fellini protagonizó un enfrentamiento contra algunos críticos marxistas de la época en torno al concepto de realidad, a partir del que “propone la defensa de un realismo que esté en sintonía con los problemas de incomunicación y soledad que conforman la existencia moderna” (Ángel Quintana, 1997: 187). En definitiva, el cineasta abogaba por una concepción más amplia y compleja de dicha noción, que recogiera los conflictos internos de los individuos como muestra de la realidad social; a veces la representación que huye de referencias

concretas, puede resultar más realista. Como expone Ángel Quintana, “Para Fellini, el realismo no debe limitarse a ahondar en las experiencias del mundo externo, ya que es imposible atrapar el mito de la objetividad. [...] La dimensión de lo visible debe dilatarse hacia terrenos que el realismo ha considerado inaccesibles, como el espectáculo, el sueño o la memoria, todos ellos factores constituyentes de la identidad” (Ángel Quintana, 1997: ibd).

Este breve recorrido por la biografía y filmografía del director nos sirve en última instancia como muestra de la obvia interacción entre ficción y realidad; un ingrediente constante en su extensa producción. “ He considers himself primarily a story-teller and his films as stories unfolding for an audience in which he himself occupies a privileged seat in the front row” (Robin Buss, 1989:40).

“No elegí ser director de cine. El cine me eligió a mí” (Wiegand, 2003: 21)

6.1.5.-Conclusión

El estudio de algunas de las películas más representativas del cine italiano desde una perspectiva narcisista, nos muestra que la vanidad, el orgullo y el hedonismo son ingredientes principales en la construcción de los guiones cinematográficos. Como ya hicieran los mitos en la antigüedad, el cine parece recuperar el componente instructivo y aleccionador que caracterizaba a las narraciones míticas, pues la mayoría de los films analizados presentan un trasfondo moralizante. Así, el personaje narcisista suele ser víctima de su propia vanidad, como el bello Narciso murió al observar su reflejo en el río. Si por el contrario, resulta vencedor en la trama, la película se concibe como una denuncia o crítica al sistema social. En ambos casos, y estableciendo un paralelismo con el relato mítico, el espejo juega un papel determinante. Dicho elemento, símbolo por antonomasia del egocentrismo, aparece con frecuencia en los films; los protagonistas se detienen ante él para observar su reflejo, tomando conciencia de su fatalismo o auto convenciendo de su valía.

No obstante, como se ha observado a lo largo de esta investigación, el narcisismo es un fenómeno muy complejo que supera conceptos como la simple egolatría, y que se manifiesta de formas muy diversas tanto individual como

colectivamente. Atendiendo a esta idea, parece ser que el narcisismo se desarrolla a nivel colectivo y resulta un componente esencial de las sociedades. Si bien es cierto que el hedonismo caracterizaba a determinadas clases o etapas ya en la antigüedad, actualmente lo hace de forma masiva y homogénea. De esta forma el cine, al igual que otros discursos *massmediáticos* que son reflejo de su tiempo, muestra la supremacía del narcisismo sobre otros valores contemporáneos.

Este estudio supone sólo una breve aportación al análisis del narcisismo en el cine, y en concreto en el caso italiano. De forma introductoria, se establecen una serie de parámetros que pretenden ser la base para una posible línea de investigación que desemboque en un proyecto más ambicioso. Partiendo de este punto, resultaría interesante comparar cómo se refleja el narcisismo en las diferentes corrientes cinematográficas, en etapas históricas sucesivas o según la óptica de los países de producción. Porque, al fin y al cabo, el narcisismo es un tema universal.

6.1.6.- Bibliografía

- Buss, Robin (1989): *Italian Films*, London, Bastford Ltd.
- Fellini, Federico (1998): *Fellini por Fellini*; Madrid, Fundamentos.
- Giacobelli, Enrico (2002): *Breve storia del cinema comico in Italia*, Torino, Lindau.
- Gubern, Roman (2002): *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama.
- Quintana, Ángel (1997): *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós Studio.
- Rey, Juan (1993) *El Narciso moderno o la reflexión del cuerpo publicitario*, en *Questiones Publicitarias*, n.1, pp. 96-103.
- Stevens, Bruce (1999): *Narcissism: A Nine Headed Hydra? Exploring Types of Narcissism*, presentado en 1999, Australia; A Chorus of Voices Conference, disponible en:
<http://www.uow.edu.au/content/groups/public/@web/@health/documents/doc/uow025461.pdf>
- Tirri, Néstor (2006): *Habíamos amado tanto a Cinecittà: ensayos sobre el cine italiano*, Barcelona, Paidós.
- Torres, Augusto M. (1994): *El cine italiano en cien películas*, Madrid, Alianza.

- Wiegand, Chris (2003): *Federico Fellini. El mago de los sueños*, Barcelona, Filmografía completa.