

EL CINE DE ANNA MAGNANI Y ROBERTO ROSSELLINI. LA POLÍTICA DE LA ACTRIZ EN LA TRANSICIÓN A LA MODERNIDAD*

MARGARIDA CARNICÉ

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo trata sobre la colaboración que la actriz Anna Magnani y el director Roberto Rossellini mantuvieron entre 1945 y 1950, años en los que se opera en el seno del cine europeo de posguerra la transición al cine moderno. Tomando como referencia el análisis de las tres películas de la pareja, *Roma ciudad abierta* (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945); *La voz humana* (La voce umana, 1948) y *El milagro* (Il miracolo, 1948), la crítica de este periodo y las fuentes biográficas, nos centraremos en el impacto de la interpretación de Magnani y, en concreto, en las posibilidades de su política de actriz como eje vertebrador de algunas de las innovaciones atribuidas al cine moderno. El objetivo es destacar, a partir del caso Magnani y, desde la perspectiva de los *star studies*, la importancia de las actrices en la confección de las principales mutaciones estéticas y dramáticas del cine de su tiempo, así como su condición de artífices de

una propuesta artística propia que trasciende los límites de las obras que la convocan, y que puede ser comprendida como un corpus de significado autónomo.

LOS MAGNANI FILMS DE ROBERTO ROSSELLINI

El estudio de la modernidad cinematográfica no ha sido ajeno a las posibilidades de innovación estilística que ofrece el terreno de la dirección de actores (Bergala, 1994, 2005; Font, 2001; Bou, 1999, 2015; De Lucas, 2008). Sin embargo, pocas veces se ha tenido en cuenta dentro de la relación dirección-interpretación el peso de la política actuarial como eje vertebrador de innovación. Los *star studies* plantean un meandro por el que observar la evolución del cine desde el impacto específico de los actores y actrices (Dyer, 2001; Dagrada, 2005; Pitassio, 2003; Jandelli, 2007; Pravadelli, 2015), y vierten luz sobre la posibilidad de obser-

var las actrices como sujetos de la representación, en cuanto artífices de una propuesta dramática y figurativa propias. También de su intervención en el debate sobre el *statu quo* de la estrella dentro de la industria, especialmente en un periodo como el aquí discutido, en el que el desgaste de las fórmulas clásicas abre en el cine un discurso reflexivo de los mecanismos narrativos del film, pero también del fenómeno *divístico* y de la *ontología de la estrella* (Jandelli, 2007).

A todos estos efectos, el caso de Anna Magnani plantea una fructífera fenomenología para observar las mutaciones estéticas del cine desde la política de los actores (Moullet, 1993; Brenez, 2013; Carnicé, 2015). Tradicionalmente vinculada a la creación de figuras paradigmáticas del neorrealismo, su propuesta figurativa dialoga con los principales movimientos escénicos de su tiempo. Nace en el teatro de entreguerras, arraiga en los realismos de posguerra (*Roma ciudad abierta*), se consagra en el cine comercial italiano de los años cuarenta y cincuenta (*Abbasso la ricchezza!*, Gennaro Righelli, 1946; *Noble gesta* [L'onorevole Angelina], Luigi Zampa, 1946; *Bellísima* [Bellissima], Luchino Visconti, 1952) y, después de un paso fulgurante por Hollywood, donde se convierte en la primera italiana oscarizada (*La rosa tatuada* [The Rose Tattoo], Daniel Mann, 1955), acaba construyendo una obra de madurez autorreflexiva, testimonial de su propia política de actriz (*Nosotras las mujeres* [Siamo donne], Luchino Visconti, 1953; *La carroza de oro* [Le carrosse d'or], Jean Renoir, 1953). Esto la lleva a participar de la construcción y debate de cuestiones esenciales en el cine de su tiempo, no sólo en la forja y expansión internacional del neorrealismo, sino también en la construcción del personaje femenino moderno, tanto desde el cine de autor como desde la narrativa comercial de géneros (Carnicé, 2021a). Su condición de artífice queda plasmada en la dimensión autorreflexiva de su obra de madurez (*Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, 1962; *Fellini-Roma*, Federico Fellini, 1973), y en concreto en interpretaciones a las que se les

A GRANDES RASGOS, LA PROPUESTA DE MAGNANI PUEDE RESUMIRSE EN UN MANIFIESTO SOBRE LA CREACIÓN DEL PERSONAJE EN UN MOMENTO EN EL QUE LOS RASGOS DE LA FEMINIDAD MODERNA DESBORDAN LOS REALISMOS EUROPEOS DE LA POSGUERRA

podría atribuir los rasgos autorreferenciales propios de ciertos discursos del tardo-clasicismo.

A grandes rasgos, la propuesta de Magnani puede resumirse en un manifiesto sobre la creación del personaje en un momento en el que los rasgos de la feminidad moderna desbordan los realismos europeos de la posguerra (Siehlohr, 2000; Jandelli, 2007; Pravadelli, 2015). Sus heroínas populares ofrecen nuevas posibilidades de figuración que desafían el melodrama clásico y también la dirección por parte de cineastas que, en la transición entre los años cuarenta y cincuenta, buscan romper con las convenciones de la narrativa melodramática clásica heredada de Hollywood, a menudo mediante relatos fílmicos en los que la indagación de las emociones del personaje femenino cobra una especial importancia (Font, 2001; Dagrada, 2005; Jandelli, 2007; De Lucas, 2008). Es el caso del Rossellini que, entre 1945 y 1950, transita de *Roma ciudad abierta* a *Stromboli*, películas por las que, respectivamente, le serán atribuidas las «paternidades» del neorrealismo y de la modernidad (Bergala, 1984). En este periodo, filma *El amor* (L'amore, 1948), una obra de vocación experimental sobre el ejercicio de actriz que dedica, precisamente, «al arte de Anna Magnani» (Rossellini, 1948). *El amor* ofrece, en el formato de dos medimétrajes, un acercamiento pionero a la *performance* de la actriz como sistema de construcción fílmica, un enfoque que más tarde caracterizaría no solo la obra de Rossellini, sino también la de varios autores europeos de la modernidad, particularmente en el subgénero co-

nocido como «cine de parejas» (Font, 2001). Quizás porque su formato poco comercial limitó su trascendencia, *El amor* despierta poca relevancia en la literatura esencial sobre Rossellini (Bergala, 1984; Brunette, 1996; Gallagher, 1998), quien comienza a destacar el rol de la actriz en sus obras solo a partir de la llegada de Ingrid Bergman en 1950 con *Stromboli* (Stromboli, terra di Dio, 1950), película-hito que marca el inicio del cine moderno. En este contexto, el cine de Magnani y Rossellini tiende a ser citado por su coherencia con el manifiesto estético del neorrealismo, o incluso como anécdota del idilio sentimental de la pareja, pero no como pieza de transición estética entre el realismo de la posguerra y el cine de autor europeo que surgirá de sus grietas. Sin embargo, *El amor* plantea marcas estilísticas y enfoques estéticos y discursivos esenciales para entender la mutación del cine de Rossellini hacia la modernidad, lo que invita a reconsiderar el valor testimonial de sus *Magnani films* en este cambio de paradigma.

LA POLÍTICA DE LA ACTRIZ COMO DISPOSITIVO DE PUESTA EN ESCENA

La *performance* de Magnani en Rossellini prefigura un carácter central de la política de actriz en la puesta en escena, cuya influencia se mantendrá en la obra posterior de ambos artífices y que, a la vez, anticipa la centralidad que tendrán las intérpretes en el cine de la modernidad y, en concreto, en el subgénero conocido como «cine de parejas» (Font, 2001). Por *política de actriz* entendemos la agencia de la *performer* en la construcción del relato fílmico a partir de rasgos estilísticos y discursivos que se repiten y se reconocen bajo un principio de autoría o sello personal (Carnicé, 2015). En otras palabras, la «política de los actores» (Moulet, 1993) o «política de las estrellas» (Jandelli, 2007) reivindica la autonomía de los intérpretes frente a la autoría de los directores, de modo similar al que la «política de los autores» (Bazin *et al.*, 1972) rastreaba una impronta genuina y autónoma en

los directores clásicos dentro del sistema de estudios de Hollywood y los estándares de la narrativa de género. Nicole Brenez (2013) identificó cuatro rasgos esenciales de agencia en la «poética de los actores»: su influencia en el contexto histórico, en el resto de elementos del dispositivo cinematográfico, en los desafíos expresivos y retóricos planteados en las obras, y en los retos antropológicos de su época.

Los planteamientos desafiantes que Anna Magnani propone en la puesta en escena de Rossellini son una extensión de lo que ya caracterizaba a la actriz en otros contextos cinematográficos, incluido el neorrealismo. Las creaciones para los *Magnani films* compartirían estos rasgos comunes del repertorio figurativo, retórico y discursivo de su autora: personajes cuya naturaleza y desarrollo se explica más por su presencia y gestos que por el guion u otros elementos de puesta en escena; autonomía narrativa de la *performance* y tendencia a la disolución de réplicas y contraplanos —especialmente en la narrativa amorosa o melodramática—; la construcción de una subjetividad femenina que desborda los postulados clásicos del melodrama y que reclama nuevas formas de registro o captura; y, finalmente, la idea recurrente de la gestación, el embarazo y la maternidad como motivos de caracterización y como metáforas de poder, continuidad y resiliencia. Es por la capacidad transformadora y discursiva de esta propuesta y por su habilidad para vehicular no solo una propuesta estética y figurativa, sino también discursiva, que consideramos los rasgos autoriales de Anna Magnani como una *política de actriz* (Carnicé, 2015).

El amor, que en cierto modo es una obra de superación del neorrealismo, puede leerse como un manifiesto sobre la *versatilidad de Magnani* más allá de este canon. Se trata de una de las obras más ambiciosas de la actriz en términos figurativos. En *La voz humana* interpreta a una mujer anónima que mantiene su última conversación telefónica con el amante que ha decidido abandonarla. Su

**EL RODAJE DE LA VOZ HUMANA
FUE CASI SIMULTÁNEO AL IMPACTO
INTERNACIONAL DE ROMA CIUDAD
ABIERTA, QUE MARCÓ TANTO LA
REVELACIÓN DEL NEORREALISMO
ITALIANO COMO LA DE DIRECTOR Y
ACTRIZ COMO PRINCIPALES ARTÍFICES**

performance desafía las convenciones del melodrama, al lidiar con la ausencia del contraplano afectivo, fundamental en la construcción del eros clásico (Bou, 2002). En *El milagro* encarna a Nannina, una pastora de espíritu inocente que, tras sufrir un abuso sexual por parte de un peregrino, cae en la fantasía de haber concebido una criatura divina. El personaje encarna una transformación radical a través del embarazo y el parto como experiencias trascendentales y acompaña la trayectoria del cine de Rossellini desde su carácter coral neorrealista al existencialismo individual que encontraremos en *Stromboli*, su obra posterior. En ambas películas, el cuerpo de Magnani es el fundamento de una puesta en escena minimalista y el objeto de estudio de una cámara que parece buscar nuevas formas de construcción narrativa a través del escrutinio del personaje.

El rodaje de *La voz humana* fue casi simultáneo al impacto internacional de *Roma ciudad abierta*, que marcó tanto la revelación del neorrealismo italiano como la de director y actriz como principales artífices. Si bien la simultaneidad de dos propuestas de estilo tan dispares no contradujo la percepción histórica de Rossellini como artífice fundador de la modernidad (Bergala, 1984), sí plantea un escollo en la lectura crítica de la obra de Magnani, cuya influencia en la creación de las diversas corrientes estéticas de su tiempo ha sido constantemente esquivada por la crítica. Ya en los años ochenta la revisión de su caso por parte de autoras como Matilde Hochkofler (1984) o Patrizia Pistagnesi (1988) reveló un sello autorial y un po-

tencial creativos sepultados por los diversos mitos contruidos por la crítica y la prensa de su tiempo (Cantatore y Falzone, eds., 2001), y que vendrían a converger en el personaje ingobernable y solitario que Indro Montanelli glosó en *La Magnani* en 1950 una de las hagiografías que condensan, en el mismo contexto histórico, el carácter marginal de la actriz respecto a la industria cultural de su tiempo.

Magnani introduce ya en su debut internacional una incómoda semilla de impureza al ser una de las pocas actrices profesionales dentro el neorrealismo, un movimiento que aparentemente rechazaba el artificio. Su capacidad de mimesis con los estándares dramáticos de la posguerra italiana deslumbró y desconcertó a la crítica. La primera alerta sobre esta proyección disruptiva la firma James Agee en una reseña para *The Nation*, tras el estreno de *Roma ciudad abierta* en Cannes en 1946. Fascinado por el trabajo de los actores, Agee destaca la presencia de «una mujer magnífica de nombre Anna Magnani», esquivando la palabra actriz, e indirectamente excusándose por ello: «Se tiene la sensación de que todo se hizo demasiado rápido y con una sinceridad feroz como para atascarnos en la mera artificiosidad o meditación» (Agee, 1946: 1). En este tipo de reacción radica probablemente el origen de la leyenda de Magnani como actriz no profesional, que sembrará su legado de ausencias categóricas. Sin embargo, es esa meditación del artificio negada por la crítica histórica la que define el ejercicio estilístico que, en *El amor*, propone Rossellini ante Magnani: «*La voz humana* me ofreció la oportunidad de utilizar la cámara como un microscopio, sobre todo porque el fenómeno a observar se llamaba Anna Magnani» (Rossellini, 2006a: 46).

**LA COLABORACIÓN MAGNANI-ROSSELLINI
COMO MODELO FUSIONAL**

La colaboración Magnani-Rossellini se sitúa en un momento en el que, tanto director como actriz, transitan de un cine de protagonismo colectivo a

uno de ensayo de la individualidad. En Magnani esto se traduce en una emancipación del realismo de sus heroínas de posguerra a personajes más manieristas, reflexivos y autorreferenciales, como los que veremos a partir de los años cincuenta junto a autores como Luchino Visconti (*Bellissima* [Bellissima], 1952; *Nosotras las mujeres* [Siamo donne], 1953) o Jean Renoir (*La carroza de oro* [Le carrosse d'or], 1953) o durante su etapa hollywoodiense. En Rossellini, la consabida transición de su cine neorrealista a un cine de la modernidad puede sintetizarse en lo que diferencia los films conocidos como la *Trilogía de la guerra* (*Roma ciudad abierta*, 1945; *Paisà*, 1946; *Alemania año cero* [Germania anno zero], 1948) y los de la llamada *Trilogía de la soledad* (*Stromboli*, 1949; *Europa 51*, 1952; *Te querré siempre* [Viaggio in Italia], 1954). Aunque algunos autores (Bergala, 1984; Brunette, 1985, 1996) han destacado el papel del conflicto sentimental y del tratamiento de las emociones en una ulterior *Trilogía del Amor* (*El amor*, 1948; *Stromboli*, 1950), o la relevancia de Ingrid Bergman en los llamados *Bergman films*, tales categorías estarían cifradas más por la circunstancia biográfica que vinculaba sentimentalmente al director con sus mal llamadas *musas*, que por la relevancia de las actrices como artífices o agentes discursivos autónomos. Significativamente, aunque algunos de estos autores llegan a reconocer la proyección «desbordante» de Anna Magnani (Brunette, 1985: 44) no encontramos en la literatura rosselliniana un lugar relevante para los *Magnani films* como subcategoría de análisis. Sin embargo, con *El amor* Magnani introduce la centralidad del fenómeno *divístico* como eje de innovación formal, en la que podría ser considerada la primera pieza del cine de parejas europeo.

UNA ERÓTICA ÉTICA DEL RODAJE

El cine de parejas es una tendencia cinematográfica propia del postclasicismo que anticipa, por un lado, el conflicto sentimental como motivo temá-

EL CINE DE PAREJAS ES UNA TENDENCIA CINEMATOGRAFICA PROPIA DEL POSTCLASICISMO QUE ANTICIPA, POR UN LADO, EL CONFLICTO SENTIMENTAL COMO MOTIVO TEMÁTICO, LA PRESENCIA DIVÍSTICA DE LAS ACTRICES COMO FENÓMENO DE OBSERVACIÓN Y EL INTERÉS EN LA FIGURA FEMENINA, EN CONCRETO EN SU SUFRIMIENTO, COMO MOTIVO DRAMÁTICO

tico, la presencia *divística* de las actrices como fenómeno de observación y el interés en la figura femenina, en concreto en su sufrimiento, como motivo dramático (Bergala, 1984; Font, 2001; De Lucas, 2008). Los tandems Godard-Karina, Antonioni-Vitti, Bergman-Ullman en el cine europeo o Cassavettes-Rowland en Estados Unidos proponen un enfoque cinematográfico del conflicto sentimental a través de la gestualidad de actrices emblemáticas, que a menudo interpretan versiones de sí mismas. Un cine de parejas propiamente dichas, en el que la cámara de los cineastas captura el gesto cotidiano o expresión biográfica de las protagonistas, explorando los límites del realismo y abordando la pregunta fundamental del cine moderno según Bergala: «¿Puede la verdad manifestarse en una película?» (Bergala, 1984: 1). Según Domènec Font (2001) la dialéctica masculino-femenino es clave como síntesis de una poética que reflexiona sobre las derivas sentimentales de la pareja, proyectando la mirada del director en el misterio que la actriz, como mujer y otredad, encarna. Antonioni (1990) se refiere a las actrices de este cine como «caballos de Troya»: figuras atra-yentes, portadoras de una interioridad misteriosa y fundamental en la búsqueda estética de los autores, pero amenazante para su puesta en escena. Con su presencia genuina, las actrices dinamizan la imagen, desafiando la concepción monolítica de autoría en la política de los autores (Bazin *et al.*,

ROSSELLINI Y MAGNANI PROVIENEN DE LA EXPERIENCIA FUNDACIONAL DEL NEORREALISMO, UN POSICIONAMIENTO MORAL, O ÉTICO, EN PRIMER LUGAR, QUE DEVIENE ESTÉTICO SOLO DESPUÉS

1972) y dejando en suspenso la cuestión de su verdadera participación en los films.

Esta mirada fetichista, pero preventiva hacia el poder de las intérpretes que sugiere Antonioni, resulta contradictoria respecto a la autonomía de las actrices, pues deriva en un estilo de dirección caracterizado por un uso invasivo e intimidatorio de los dispositivos de captura. El deseo de obtener de la figura «la declaración más o menos controlada de su verdad» (Font, 2001: 3) pasa a menudo por la violencia simbólica de una dirección que asemeja a un ritual de extracción, un juego de mayéutica forzada en el que el director afirma su autoridad, usando el medio de modo intimidatorio. Términos como «dispositivo de tortura» o «teatro de la crueldad» (Bergala, 1984) son comunes en las lecturas teóricas de estas películas y sugieren en el control de la *performance* una forma de posesión por parte de los directores, autores incuestionables de las obras. En este sentido, Bergala compara la cámara de Rossellini frente a Ingrid Bergman con unos fórceps, instrumento de extracción de inequívoca resonancia obstétrica, que contrasta con la metáfora del microscopio que Rossellini utiliza para su acercamiento a Magnani (2005: 64). Como instrumento indolente, el microscopio sugiere una voluntad de observación científica, casi antropológica, que no fuerza ni invade el cuerpo en su deseo de desvelar —y no de poseer— su misterio.

Cabe recordar que Rossellini y Magnani provienen de la experiencia fundacional del neorrealismo, un posicionamiento moral, o ético, en primer lugar, que deviene *estético* solo después (Rossellini, 2006a), por lo que parten de un principio humanista del cine en el que el ejercicio de

poder o dominación no parece tener cabida. Como señala Patrizia Pistagnesi (1988: 9) en una de las retrospectivas más completas sobre la actriz:

Los filmes que cobran vida del choque entre la personalidad de Magnani y la poética de Rossellini están cargados de significado. Incluso en los muy elogiados filmes con Ingrid Bergman, no existe la misma igualdad de temple entre la actriz y la cámara cinematográfica, ni un sentido comparable de interacción con el set [...]. Mientras Magnani se representaba a sí misma, Ingrid Bergman representa algo distinto, algo que no puede conocer, y que pertenece solo a Rossellini.

El modelo *fusional* Rossellini-Magnani apostaría también por una equidad formal, en la que el duelo se lleva a cabo en igualdad de fuerzas. Este modelo *fusional* también replica otros estudios sobre la dirección de las actrices como eje de innovación, como el que propone Alain Bergala en su ensayo «Une érotique du filmage» (1994), desarrollado a partir del cine de Jean Renoir. Según Bergala, *Una partida de campo* (Une partie de Campagne, Jean Renoir, 1946) contiene uno de los primeros síntomas de ruptura de la transparencia clásica en la mirada llorosa de la actriz Sylvia Bataille hacia la cámara, al final de una escena en la que su *partenaire* la ha forzado para poder besarla. Tras estudiar los ensayos, Bergala demuestra que este gesto fue fruto de una dirección extenuante, donde Renoir buscó el agotamiento de Bataille para revelar un gesto auténtico, en este caso, una mirada reprobatoria hacia la insistencia del director¹. El autor subraya que la revelación de una mirada extradiegética entre director y actriz es clave para entender el desbordamiento de la narrativa tradicional, ya que actúa como un elemento desestabilizador en la circulación del deseo en la imagen. En este caso, la presencia del director interrumpe en la relación erótica clásica, fundamental en la arquitectura del plano-contraplano o intercambio de miradas entre los personajes de la ficción melodramática (Bou, 2002). Al enfocar su investigación en la dirección de actores, uno de los campos

más fértiles para la innovación en la modernidad (Bergala, 2005), el autor refuerza la hipótesis de la figura de la actriz como posible epicentro de una crisis en la imagen clásica.

A la luz de esta teoría *erótica del rodaje* es significativo que las películas de Magnani con Rossellini lleven hasta las últimas consecuencias la negociación de la retórica del plano-contraplano, la disolución progresiva de la correspondencia afectiva y la desaparición del *partenaire* masculino. En términos narrativos, *La voz humana* es un melodrama sin contraplanos. Se trata de un mediometraje basado en planos secuencia, muchos de ellos primeros planos, sobre el motivo único de una mujer dolorosa que mantiene su última conversación telefónica con el amante que está a punto de dejarla. Una deconstrucción del género melodramático, pues, determinado por la disolución de la correspondencia masculina tras la autonomía de la imagen femenina, que toma la posición de sujeto del relato. El éxito de la propuesta radicaría en la capacidad del cuerpo de la actriz para absorber esta mutación estética del argumento clásico por excelencia: la historia de amor heterosexual, que representa la perfección del canon de Hollywood de esa década (Bou, 2002). Esta cuestión atraviesa toda la filmografía de Anna Magnani, en la que la expansión del deseo de sus figuras femeninas poco convencionales encuentra dificultades de inscripción según los códigos del melodrama (Carnicé, 2015, 2021a, 2023). De hecho, la progresiva desaparición de la correspondencia amorosa podría responder a la dificultad de los *partenaires* masculinos por sostener el contraplano de las cada vez más imponentes heroínas de Magnani, hasta el punto que el galán acaba siendo sustituido por la figura del niño en los llamados melodramas maternos (Morreale, 2011).

Esta condición desbordante ya estaría presente en el primer film de la pareja, *Roma ciudad abierta*, y especialmente en la célebre escena de la muerte de Pina, que también muestra rasgos de un discurso melodramático en crisis. En la escena que vino

LA LITERATURA DEL NEORREALISMO TOMARÁ EL EFECTO DE ESTA ESCENA COMO SÍMBOLO DE LA RESISTENCIA DEL CINE DE POSGUERRA A LAS ANTIGUAS CONVENCIONES CINEMATográfICAS, HEREDADAS DE LA TRADICIÓN HOLLYWOODIENSE Y DEL CINE ITALIANO DEL VENTENNIO FASCISTA

a citarse como metonimia del neorrealismo italiano, la *popolana* corre embarazada tras el camión nazi que se lleva a su amado la mañana misma de su boda y es abatida por una ráfaga de metralla. En el movimiento desesperado de Magnani hacia la unión y en las voces de los dos amantes que se llaman convocando la imagen del otro, la presencia fantasmal de la retórica del plano-contraplano evoca de alguna manera la propuesta visual de todo el cine posterior de la pareja. La literatura del neorrealismo tomará el efecto de esta escena como símbolo de la resistencia del cine de posguerra a las antiguas convenciones cinematográficas, heredadas de la tradición hollywoodiense y del cine italiano del *ventennio* fascista. Resulta interesante la intuición de derivar la fotogenia de lo contado al gesto de la actriz, en una escena que cuenta con un importante grado de improvisación respecto a cómo estaba inicialmente planteada en guion (Roncoroni, 2006). Así relataba la propia Magnani el rodaje, reafirmando el peso de su gesto en el proceso de construcción (Hochkofler, 2013: 72-73):

De la escena de la muerte no hice ensayos. Con Rossellini, que era el gran director que fue, no se ensayaba. Él sabía que, preparándome el ambiente, yo funcionaba. Durante la acción de la redada, cuando salí por el portón, de repente volví al tiempo en que en las calles de Roma se llevaban a los muchachos. Porque era pueblo, pueblo, lo que estaba pegado a las paredes. Los alemanes eran alemanes de verdad sacados de un campo de concentración. De repente, ya no era yo. Era el personaje. Sí, Rossellini había

preparado el set de una manera realmente alucinante. Las mujeres estaban pálidas al escuchar a los nazis hablar entre ellos. Esto me transmitió una angustia que luego llevé a la pantalla.

Rossellini reiteró en varias ocasiones su voluntad de rendir un homenaje profesional a quien consideraba una de las mejores actrices de su tiempo (Rossellini, 2006a: 52)². En este sentido, los *Magnani films* también atestiguan hasta qué punto la *performance* es constitutiva de la transgresión figurativa que implica el neorrealismo ya no solo como cine de ruptura, también como eje vertebral de la futura modernidad.

LA ONTOLOGÍA DE LA ESTRELLA

A pesar de haber trascendido como una estética amante del gesto no profesional de los actores, sería ingenuo pensar que un cambio de régimen estético tan importante como el que se da en la posguerra europea pudiera prescindir del cuerpo del actor como terreno de inscripción. Georges Sadoul lo advirtió en su historia del cine: «Con *Roma ciudad abierta*, Anna Magnani impone un nuevo tipo de *tragédiennne*» (1961: 330). La política de Magnani replantea el divismo y la figuración femenina clásicas en el cine. Su mérito radica en exponer y plasmar en la imagen la fotogenia de la condición humana sin maquillajes embellecedores, desde la marginalidad de un divismo no glamuroso y de una feminidad siempre en crisis y siempre capaz de resultar heroica. En *La voz humana*, Magnani convierte la figura de la mujer rechazada y deprimida en una imagen épica. En *El milagro*, lo logra a partir del retrato de una víctima de violencia marginada por su sociedad. Sus actuaciones reivindican la importancia de las mujeres anónimas, invisibilizadas por las fronteras sociales del patriarcado, que a medida que avanzan en su lucha cotidiana se transforman en cuerpos relevantes, que invitan a reinterpretar la tradición del heroísmo femenino clásico.

El estilo de Magnani conecta con la dramaturgia moderna al confrontar al espectador con imágenes que no facilitan la identificación, pero garantizan una experiencia. Su interpretación aborda identidades inestables, definidas por la movilidad emocional que crea una identidad en proceso, sin un destino seguro. Ante la imposibilidad de sumergirse en la transparencia del relato, el público es invitado a tomar conciencia del proceso de construcción del sujeto, haciendo perdurable el recuerdo de la vivencia frente a la pantalla. En este sentido, la actuación de todos los *Magnani films* se convierte en una experiencia sensorial que trasciende el relato, actuando en los «movimientos subterráneos entre los estados del personaje y los del espectador» (Bergala, 1984: 3). La crítica vio en esta demostración de fuerzas de Magnani una imposición de su personalidad *divística*, una sensación que podría reflejar desconcierto ante la audacia de una actriz demasiado cercana al anonimato y al protagonismo coral propios del neorrealismo. No obstante, Brunette (1996: 90) señala en el gesto autoconsciente de la actriz la dimensión transgresora del film:

La voz humana establece así una identidad ontológica entre la actriz y el personaje que interpreta, colapsando intermitentemente ambas categorías mientras deconstruye su propio realismo superficial mediante la realidad preexistente de la propia Magnani.

Esta dimensión autoconsciente es otra característica inequívoca de modernidad y también un rasgo común en la obra de Magnani, en cuya propuesta figurativa encontramos de modo recurrente el personaje de la actriz. Toda su obra, especialmente la posterior al encuentro con Rossellini, y en las películas que hará durante los cincuenta con Visconti y Renoir, está impregnada de un discurso de estrella. Su periodo de madurez, atestiguado por cineastas como Pasolini (*Mamma Roma*, 1963) o Fellini (*Fellini-Roma*, 1973), será en cierto modo un homenaje a una Magnani que se interpreta a sí misma.

La dimensión metanarrativa de Magnani empieza a tomar forma en el encuentro con Rossellini, a través de interpretaciones que dan cuenta de un divismo que desborda la autoría del director (Pistagnesi, 1988), pero también de las interferencias biográficas que acaban construyendo un relato paralelo en los medios de comunicación de la época. El encuentro Magnani-Rossellini terminará en 1950 con el sensacional episodio conocido como «la guerra de los volcanes» (Anile y Giannice, 2010), que supuso una intrusión de la naciente prensa rosa en el control de Magnani sobre su propia imagen, de efectos inevitables en su carrera posterior. Un aspecto clave de esta historia, a menudo romantizada, es el telegrama que llega a Italia desde Hollywood en 1949 y en el que Ingrid Bergman se pone a disposición de Rossellini para trabajar juntos en un film³. En esta historia los medios de comunicación atribuyeron a Magnani el papel de tercer elemento en discordia. En concreto, el de la amante desdichada y despechada de la que muchos quisieron ver una premonición en el personaje de *La voz humana*, y que acabaría vengándose de Rossellini rodando una película rival de *Stromboli* (Vulcano, William Dieterle, 1950). En adelante, la imagen pública de Magnani se verá modificada por las intrusiones de los medios de comunicación en su vida privada, por lo que las fracturas identitarias entre actriz y personaje en su obra podrían comenzar con el impacto que tiene en su imagen la decisión de protagonizar el film *Vulcano*.

Mientras esto sucede en la esfera pública, el tipo de *performance* que encontramos en esta primera madurez destaca por un tono reflexivo en torno al fenómeno del estrellato, los factores que lo originan y sus contradicciones. El personaje recurrente de la actriz y la profusión de piezas autorreferenciales o de resonancia biográfica evocan en conjunto una etapa caracterizada por una transparencia de la política de la actriz como mecanismo. La meditación del arte de actuar o de los elementos que conforman la identidad del actor

serán ideas recurrentes en los films italianos e internacionales de este periodo. El relevo progresivo de una identidad de actriz en películas como la propia *Vulcano*, *Bellísima* (Luchino Visconti, 1951), *La carroza de oro* (Le Carrosse d'or, Jean Renoir, 1952), *Nosotras las mujeres* (Siano donne, Luchino Visconti, 1953) o *La rosa tatuada* (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1955) es significativa a la luz de una década decisiva de la historia del divismo. Proyectos internacionales como el *Actors Studio* estadounidense y la aparición de nuevos modelos generacionales de actores en Europa y Estados Unidos motivan una tendencia discursiva sobre el cuerpo escénico que Cristina Jandelli (2007) rastrea bajo el concepto de la *ontología de la estrella*. Y es que en el marco de la transición estética del clasicismo a la modernidad, la aparición de nuevos medios y los cambios en las formas de consumo inciden también en la concepción del divismo y en el tratamiento de las estrellas cinematográficas.

PROYECTOS INTERNACIONALES COMO EL ACTORS STUDIO ESTADOUNIDENSE Y LA APARICIÓN DE NUEVOS MODELOS GENERACIONALES DE ACTORES EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS MOTIVAN UNA TENDENCIA DISCURSIVA SOBRE EL CUERPO ESCÉNICO QUE CRISTINA JANDELLI RASTREA BAJO EL CONCEPTO DE LA ONTOLOGÍA DE LA ESTRELLA

El interés por las intrusiones biográficas de directores y actrices en el cine de parejas no dejaría de ser un síntoma de este aspecto contextual. En este sentido, la «guerra de los volcanes» sería una expresión extrema de una tendencia narrativa por parte de la historiografía crítica, que frecuentemente lee este meandro de la modernidad a través de historias de amor detrás de la cámara, y que suele priorizar, por defecto, a las actrices

como foco de especulación. Aunque la rivalidad esencial del episodio radica en las estrategias de producción de los dos equipos enfrentados⁴, la polémica se centraría en el conflicto pasional en torno al triángulo Rossellini-Magnani-Bergman, y sería particularmente personificada en la figura de la actriz italiana (Sorgi, 2010). *Vulcano* había sido una película concebida para competir comercialmente con *Stromboli*, y la decisión de protagonizarla fue interpretada como una venganza personal de Magnani. El tratamiento de *Vulcano* en los titulares de la época demuestra una personificación del conflicto en el temperamento de una actriz humillada por haber sido reemplazada en la vida y en la obra de Roberto Rossellini (Genovese, 2010). Los tabloides habrían construido la estrategia comunicativa de personificar en los celos de Magnani un conflicto de intereses económicos y culturales, pues La «guerra de los volcanes» enfrentaba no solo las dos películas rivales, también las identidades culturales italiana e internacional a partir de la aparición de una estrella como Ingrid Bergman y del sistema de producción hollywoodiense y, en cierto modo, prefiguró la inminente apertura de un cine aún en vías de reconstrucción a las producciones internacionales de la próxima década. La herencia de *Vulcano* se puede detectar también en la etapa hollywoodiense de Anna Magnani, y en una imagen estelar construida sobre el esencialismo de las pasiones femeninas, temibles en su fuerza e impredecibles como la furia de un volcán, que dejarán su impronta en las futuras italianas en Hollywood (Carnicé, 2021b; Vaccarella y Vaccarella, 2003).

MATERNIDAD Y RESILIENCIA: EL MOTIVO GESTACIONAL COMO METÁFORA DE CONTINUIDAD

Otras perspectivas biográficas de este periodo, alejadas de la prensa rosa y del sensacionalismo, iluminan aspectos cruciales en la búsqueda de la modernidad y en la ruptura estética que tendría

CUANDO SE ENCUENTRAN ARTÍSTICA Y PERSONALMENTE, ROSSELLINI Y MAGNANI COMPARTÍAN LA VIVENCIA COMÚN DE UN DUELO PARENTAL. ROSSELLINI HABÍA PERDIDO A SU PRIMOGÉNITO DE MANERA TRÁGICA Y MAGNANI, QUE ERA MADRE MONOPARENTAL, SE HABÍA SEPARADO CONTRA SU VOLUNTAD DE SU ÚNICO HIJO DEBIDO A UNA ENFERMEDAD QUE NO TENÍA TRATAMIENTO EN ITALIA

lugar en los films de Magnani y Rossellini. Curiosamente, la última película de la pareja prefigura la dramaturgia esencial de *Stromboli*: la lucha solitaria de una mujer que huye de la marginación social motivada por la esperanza de un embarazo. Como dos embriones gestados por una misma matriz, *El milagro* y su película consecutiva comparten esta curiosa dramaturgia gemelar.

Cuando se encuentran artística y personalmente, Rossellini y Magnani compartían la vivencia común de un duelo parental. Rossellini había perdido a su primogénito de manera trágica y Magnani, que era madre monoparental, se había separado contra su voluntad de su único hijo debido a una enfermedad que no tenía tratamiento en Italia (De Marchis, 1996: 60). La circunstancia de un dolor compartido es significativa, tanto por la profunda huella que dejaría la muerte del hijo en la obra de Rossellini (Rossellini y Roncoroni, ed., 1987: 104), como por el papel fundamental que tendrá la maternidad, ya sea literal o simbólica, en el cine y en la imagen *divística* de Anna Magnani (Hochkofler, 2013; Carnicé, 2021). Cuando comienza el rodaje de *La voz humana* en 1946, Rossellini acaba de finalizar *Alemania año cero*, una película dedicada a Romano, su hijo perdido, considerada la pieza que concluye el neorrealismo con la desgarradora imagen de un suicidio infantil, símbolo del abismo existencial y la desesperanza de la

LA MATERNIDAD, EN SU DIMENSIÓN FÍSICA Y SIMBÓLICA, ATRAVIESA TODO EL CORPUS FÍLMICO —Y TAMBIÉN LA HAGIOGRAFÍA DIVÍSTICA— DE ANNA MAGNANI

posguerra (Deleuze, 1985). El vínculo entre estas dos películas, que abordan el amor y la muerte de manera antagónica y simultánea —y que curiosamente Rossellini dedica explícitamente a sus seres queridos, en este caso Romano y Anna respectivamente—, es analizado por Rosa Delor en su artículo «La muerte del hijo» (2010), basado en un meticuloso estudio biográfico poco común en la literatura sobre Rossellini. Delor concluye que la identidad paternal de Rossellini refleja una obsesiva recurrencia a la figura de la maternidad como fuente de creatividad. Esta obsesión será mencionada por Isabella Rossellini para explicar cómo su padre lamentaba no haber podido quedar embarazado para parir a sus propios hijos (Rossellini, 2006b: 29-30). Delor interpreta esta obsesión como un componente esencial en *El amor*, donde Rossellini habría expresado su necesidad de zambullirse en la feminidad como *topos* regenerador.

En las películas filmadas entre 1947 y 1954, Rossellini se proyecta a sí mismo en la actriz protagonista, espejo en el que analiza obsesivamente su propio lado femenino, su deseo de maternidad frustrada, porque persigue en la mujer —aquella que en cada momento ama y penetra— la parte del conocimiento del otro que le ha estado negada en cuanto hombre: aquel conocimiento interior, fisiológico, instintivo, que sólo da la experiencia del embarazo, el parto y la lactancia (2010: 109).

La maternidad, en su dimensión física y simbólica, atraviesa todo el corpus fílmico —y también la hagiografía *divística*— de Anna Magnani. No parece casual que los *Magnani films* de Rossellini, de *Roma ciudad abierta* a *El milagro*, compongan un corpus temático atravesado por la pasión

y el deseo de unión, que se hacen presentes también a nivel formal. Junto al uso reflexivo del plano-contraplano y de la retórica de la correspondencia, encontramos los temas recurrentes de la gestación y el nacimiento como metáforas de vida, continuidad y resiliencia. Las palabras de Delor defienden *La voz humana* como una fruición catártica de la capacidad de expresar el dolor tras la experiencia extrema de *Alemania año cero*, y como una película de iniciación hacia un cine de feminidad y del *grembo* (regazo) materno. Por su parte, Magnani volverá sobre estas cuestiones en todo el resto de su etapa italiana y en Hollywood sus tórridas heroínas mediterráneas se construirán sobre las ideas de la fecundidad, el deseo sexual y la capacidad reproductiva (Carnicé, 2021b).

Delor supone una aportación interesante dentro la literatura *rosselliniana*, que se aleja de la ortodoxia para llegar a una dimensión tan familiar y consensuada como la mística genitora que emana de Rossellini como figura histórica (Delor, 2010: 102). El *telos* creativo que impregna su obra, con una vertiente humanista reconocida, lo convierte en un referente intelectual, a menudo vinculado metafóricamente a la paternidad: padre del neorrealismo, padre de la modernidad, y padre de los cineastas que le fueron discípulos, que reprodujeron sus fórmulas estéticas y narrativas y que, a su muerte, manifestaron su sentimiento de orfandad intercambiando telegramas de luto con los hijos de sangre. «Ahora estamos solos en el bosque» escribió Godard en un telegrama de pésame a la familia (Rossellini, 2006b: 141). Será la propia voz de Rossellini quien cierre la idea aquí presentada, con la reivindicación de su divisa creativa: «Rechazo hacer cualquier acto creativo. La única creación posible es tener un hijo» (Rossellini, 2006a: 451). Por su parte, Magnani reitera esta dimensión simbólica de lo materno en una figura de madurez como *Mamma Roma*, personaje *ad hoc* que viene a aglutinar los rasgos de las tres macrofiguras más recurrentes en su filmografía: la madre y la trabajadora sexual, pero también la actriz,

inevitablemente revelada la inequívoca presencia *divística* de Magnani.

Es interesante que el modelo *fusional* Magnani-Rossellini, al rechazar las convenciones de la representación clásica, permita a Magnani explorar las posibilidades expresivas del cuerpo femenino. Si en *Roma ciudad abierta* la cámara de Rossellini había extraído de su presencia el gesto político de la resistencia a través de la combativa —y embarazada— Pina, aquí parece hacer un camino inverso, partiendo de la iconografía mística para captar las deudas que los códigos culturales tienen con los gestos humanos más esenciales e instintivos. *El milagro* es concluyente respecto a la feminidad como fuente de revelación y a la capacidad de la política de la actriz para responder a esta búsqueda estética. Desde un punto de vista tanto figurativo como simbólico, revela la trascendencia de la figura de la maternidad que Rossellini utilizará como nódulo de transición en los *Bergman films* y que Magnani llevará consigo como tema recurrente y caballo de batalla durante toda su carrera (Grignaffini, 2002; Hochkofler, 2013; Carnicé, 2021a).

En contraposición al metódico Renoir dirigiendo a Sylvia Bataille, o a los violentos fórceps sugeridos por Bergala en la relación escénica Rossellini-Bergman, podría decirse que el director que observa el proceso de creación artística de la actriz en los *Magnani films* lo hace con la misma fascinación activa e indolente de un compañero que asiste al parto. Y es que lo que Rossellini parece indagar en Magnani como fenómeno *performativo* es un estudio de los comportamientos humanos desde la capacidad generadora de presencia y vida que compartirían los cuerpos de la actriz y la mujer. Hay un sentido de reciprocidad en el hecho que la travesía de la mujer embarazada como *topos* neorrealista acabe con unas imágenes que inscriben en la obra de Rossellini el augurio de un final en forma de nacimiento. Un augurio que, según Adriano Aprà, resulta decisivo para el cierre de la etapa cinematográfica de la posguerra italiana (Brunette, 1996: 96). Los mismos artífices de *Roma*

ciudad abierta cierran su periplo cinematográfico con una imagen que reivindica su modelo *fusional*, ético, humanista, o como queramos definir el cine que construyeron Anna Magnani y Roberto Rossellini, como un acto de resiliencia.

CONCLUSIONES

Las declaraciones de los protagonistas sobre su relación fueron escasas pero claras. Magnani expresó: «Creía en Rossellini. Tal vez fueron los años más importantes de mi vida. Creí que no habría límites para lo que pudiéramos hacer juntos o ser juntos» (Lerner, 1988: 37). Por su parte, Rossellini definió a Magnani como «una persona importantísima en mi vida. Importante como mujer e importantísima como actriz. Luego estaba toda su humanidad, su disponibilidad, sus entusiasmos, sus miedos... Era realmente una criatura humana extraordinaria, rara. No sé quién podría no amarla» (Vermorcken, 1979). Si leemos el nacimiento de la modernidad desde la obra de cineastas que encontraron en sus vidas el material discursivo y en sus parejas sentimentales los cuerpos de la ficción, podemos concluir que el encuentro entre Anna Magnani y Roberto Rossellini reúne los rasgos esenciales que la crítica atribuirá al cambio de paradigma estético: la mirada del director como sustitución del *partenaire* masculino (Bergala, 1994), la pérdida de la correspondencia como transgresión de la poética clásica (Bou, 2002), el detonante de una construcción alternativa del sujeto femenino (Pravadelli, 2015), y la imposición de esta nueva imagen como epicentro de la modernidad (Font, 2001). Si leemos el estrellato moderno desde su capacidad discursiva y autorreferencial, lo que Magnani aporta a la obra de Rossellini no solo es fundamental para entender las derivas modernas en la dirección, sino también en la interpretación. De forma significativa, sus *Rossellini films* marcan el inicio de una etapa autoconsciente, en la que los cineastas que se acerquen a su estilo lo harán con la intención de retratar su gesto de actriz.

En este contexto, la política de la actriz, entendida como la capacidad de la *performance* para articular la puesta en escena, ofrece una perspectiva alternativa al papel que la historiografía ha otorgado a las actrices. Reconocer su papel activo en la construcción del cine y reconsiderar su dimensión como artífices y creadoras, más allá de ser elementos textuales pasivos o *musas* de los directores, es crucial para entender la evolución del cine desde los modelos figurativos. También para abordar el trabajo de las actrices cinematográficas como sujetos creativos. De indiscutible impacto en la obra de ambos artífices, en el marco del cine de su tiempo, y en los estándares figurativos y antropológicos de la posguerra, El cine de Magnani y Rossellini conserva el testimonio de una relación creativa fructífera y fascinante entre actores y directores, y también las claves para la interpretación de otros caminos posibles para la historiografía del cine. Esta vez sí, desde la política de las actrices.

NOTAS

- * Esta investigación es parte del proyecto I+D+i Mater-nidades en pantalla. (MaterScreen), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España. PID2022-137338OA-I00. (2023-2026).
- 1 Las cuestiones de dirección que apunta Bergala conforman la idea de *La direction d'acteurs par Jean Renoir* (1969), un cortometraje documental dirigido por la actriz Gisèle Braunberger en el que ella misma se somete a la dirección escénica de Renoir y ese tipo de estrategia de agotamiento gestual.
- 2 Esta defensa aparece a lo largo del famoso encuentro entre Jean Renoir y Roberto Rossellini en los años cincuenta que documentó André Bazin: «Puse en práctica una experiencia en el cine con *Una voz humana*. Quería insistir en esta posibilidad del cine de penetrar hasta el fondo de los personajes.» Y, de nuevo: «[Una] experiencia que ha sido para mí válida porque luego pude hacer y tratar a los personajes de una determinada manera, porque había profundizado

en esta experiencia, esta búsqueda, hasta el extremo» (Rossellini, 2006a: 145-165).

- 3 «Estimado Sr. Rossellini, he visto sus películas *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*, y quería decirle que me han gustado muchísimo. Si necesita una actriz sueca, que habla muy bien inglés, que no ha olvidado el alemán y que no se desenvuelve demasiado mal en francés, pero que en italiano solo sabe decir “ti amo”, estoy lista para unirme a usted y hacer una película juntos. Ingrid Bergman.» (Rossellini, 2006b: 75).
- 4 Aunque el discurso historiográfico ha visto en *Vulcano* un facsímil de *Stromboli*, el origen de la pieza es más complejo. La película había nacido en la mente de Roberto Rossellini bajo encargo de la Panaria Films con el título provisional de *Stromboli* y debía haber sido la cuarta pieza del director interpretada por Anna Magnani. La huida del director a los Estados Unidos, motivada por el famoso telegrama de Ingrid Bergman, frustró la colaboración. Rossellini mantuvo la idea original del proyecto en el nuevo film que sería financiado por el magnate hollywoodiense Howard Hughes. Ante la magnitud de la jugada, la Panaria, propietaria de los derechos de la producción, decidió internacionalizar el propio proyecto para entrar en competencia con Rossellini, asignando la producción a David O'Selznick y la dirección a William Dieterle. Es así como nacieron dos películas gemelas destinadas a la rivalidad.

REFERENCIAS

- Agee, J. (1946). Open city. *The Nation* (23/05/1946). En P. Pistagnesi (ed.), *Anna Magnani* (p. 17). Roma: Fabbri.
- Anile, A., Giannice, M.A. (2010). *La Guerra dei Vulcani. Rossellini, Magnani, Bergman. Storia di Cinema e d'Amore*. Génova: Le Mani.
- Antonioni, M. (1990). *Réflexions sur les acteurs (Écrits)*. París: Cahiers du Cinéma.
- Bazin, A., et al. (1972). *La politique des auteurs*. París: Champ Libre.
- Bergala, A. (1984). *Le cinéma révélé*. París: Cahiers du Cinéma.

- Bergala, A. (1994). Une érotique du filmage. *Trafic*, 11, 61-76.
- Bergala, A. (2005). L'invention de l'acteur moderne. Conferencia en el marco de los seminarios de la excepción del Café des Images y del CDN. Caen, Francia. Recuperado de: <http://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception04.htm> [fecha de consulta: 5/7/2025].
- Bou, N. (1999). El trànsit entre classicisme i modernitat. *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual*, 2, 1-8. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Formats/article/view/57127>
- Bou, N. (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Barcelona: Biblioteca Nueva.
- Bou, N. (2015). La modernidad desde el clasicismo. El cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef Von Sternberg. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 19, 36-42. <https://doi.org/10.63700/198>
- Brenez, N. (2013). Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poética del actor. En F. Benavente y G. Salvadó (eds.), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 287-312). Barcelona: Intermedio.
- Brunette, P. (1996). *Roberto Rossellini*. Oakland: University of California Press
- Brunette, P. (1985). Rossellini and the Cinematic Realism. *Cinema Journal*, 25(1), 34-49. <https://doi.org/10.2307/1224838>.
- Cantatore, L., Falzone, G. (eds.) (2001). *La signora Magnani*. Roma: Edilazio.
- Carnicé, M. (2023). L'Ultima Magnani. Maturità creativa e politica dell'attrice nella miniserie TV Tre Donne. *Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni*. Recuperado de: <https://www.fatamorganaweb.it/la-maturita-creativa-e-politica-dellattrice-nella-miniserie-tv-tre-donne/>
- Carnicé, M. (2021a). Il gesto ribelle della femminiltà moderna. La performance di Anna Magnani nel periodo 1946-1950. *Arabeschi, Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, 17. Recuperado de: <http://www.arabeschi.it/13-il-gesto-ribelle-della-femminilt--moderna-la-performance-di-anna-magnani-nel-periodo-1946-50/>
- Carnicé, M. (2021b). Divismo, maturità e politica sessuale negli Hollywood film di Anna Magnani. *Schermi. Storie e Culture Del Cinema e Dei Media in Italia*, 6(10), 33-47. <https://doi.org/10.54103/2532-2486/16462>
- Carnicé, M. (2015). ¿Quién soy yo? La política de la actriz Anna Magnani. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 19, 43-50. <https://doi.org/10.63700/219>
- Dagrada, E. (2005). *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. Milán: Led.
- De Lucas, G. (2008). *La representación cinematográfica de las lágrimas femeninas sobre el retrato de la actriz en el cine moderno*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós
- De Marchis, M. (1996). *Un matrimonio riuscito*. Milán: Il Castoro.
- Delor, R. (2010). La muerte del hijo. En L. Borràs y R. Pinto (eds.), *Metamorfosis del deseo. Seminario UB de Psicoanálisis, literatura y cine*, (I) (pp. 101-118). Barcelona: Sehen/UOC.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. (2001). Masculin/Féminin. Apuntes sobre el cuerpo del actor moderno. *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, 3, 1-12. Recuperado de: http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/fon_e.htm
- Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*. Nueva York: Da Capo Press.
- Grignaffini, G. (2002). Racconti di rinascita. G. Grignaffini, *La scena Madre* (pp. 257-293). Bolonia: Bologna University Press.
- Hochkofler, M. (1984). *Anna Magnani*. Roma: Gremese.
- Hochkofler, M. (2013). *Anna Magnani. La biografia*. Milano: Bulzoni.
- Jandelli, C. (2007). *Breve storia del divismo cinematografico*. Roma: Marsilio.
- Lerner, G. (1988). Magnani. En P. Pistagnesi (ed.), *Anna Magnani* (pp. 37-38). Roma: Fabbri.
- Montanelli, I. (2001). La Magnani (*Corriere della Sera*, 15/1/1950). En L. Cantatore y G. Falzone (eds.) (2001), *La signora Magnani* (pp. 15-18). Roma: Edilazio.
- Mouillet, L. (1993). *Politique des acteurs*. París: Cahiers du Cinéma.

- Morreale, E. (2011). *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Donzelli.
- Pistagnesi, P. (ed.) (1988). *Anna Magnani*. Milano: Fabbri.
- Pitassio, F. (2003). *Attore/Divo*. Milán: Il castoro.
- Pravadelli, V. (2015). *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Roma: Laterza.
- Siehlöhr, U. (2000). *Heroines Without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51. Women Make Cinema*. Nueva York: Bloomsbury.
- Roncoroni, S. (2006). *La storia di Roma città aperta*. Bologna: Le Mani.
- Rossellini, R. (Director). (1948). *L'amore*. [Película]. Produzioni Cinematografiche Internazionali.
- Rossellini, R., Roncoroni, S. (eds.) (1987). *Quasi un'autobiografia*. Milán: Mondadori.
- Rossellini, R. (2006a). *Il mio metodo: scritti e interviste*. Roma: Marsilio.
- Rossellini, I. (2006b). *Nel nome del padre, della figlia e degli spiriti santi. Un ricordo di Roberto Rossellini*. Roma: Contrasto.
- Sadoul, G. (1961). *Histoire du cinéma mondial*. París: Falm-marion.
- Sorgi, M. (2010). *Le amanti del vulcano: Bergman, Magnani, Rossellini: un triangolo di passioni nell'Italia del dopoguerra*. Milán: Rizzoli.
- Vaccarella, C., Vaccarella L. (2003). *Anna Magnani: Quattro Storie americane*. Roma: Nuova arnica editrice.
- Vermorcken, C. (Directora) (1979). *Io sono Anna Magnani*. [Documental]. Pierre Films.

EL CINE DE ANNA MAGNANI Y ROBERTO ROSSELLINI. LA POLÍTICA DE LA ACTRIZ EN LA TRANSICIÓN A LA MODERNIDAD

Resumen

El presente ensayo trata sobre la colaboración que la actriz Anna Magnani y el director Roberto Rossellini mantuvieron entre 1945 y 1950, años en los que se opera en el seno del cine europeo de posguerra la transición al cine moderno. Tomando como referencia el estudio de las tres películas de la pareja, *Roma ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945); *La voz humana* (*La voce umana*, 1948) y *El milagro* (*Il miracolo*, 1948), la crítica de este periodo y las fuentes biográficas, el análisis se centra en el impacto de la interpretación de Magnani, y en concreto en las posibilidades de su política de actriz como eje vertebrador de algunas de las innovaciones atribuidas al cine moderno. El objetivo es destacar, a partir del caso Magnani y desde la perspectiva de los *star studies*, la importancia de las actrices en la confección de las principales mutaciones estéticas y dramáticas del cine de su tiempo, así como su condición de artífices de una propuesta artística propia que trasciende los límites de las obras que la convocan, y que puede ser comprendida como un corpus de significado autónomo. La colaboración entre Magnani y Rossellini se presenta como un modelo de interacción equilibrada, en contraste con las dinámicas de poder presentes en la dirección de actrices del cine de parejas de la modernidad. La obra de ambos se interpreta como una fusión de estilos, que se encuentra en la voluntad de experimentación con nuevas formas de representar la subjetividad femenina, la maternidad y el dolor, temas recurrentes que marcarían la evolución del cine moderno y la representación de la mujer.

Palabras clave

Anna Magnani; Roberto Rossellini; política de los actores; cine de parejas; teoría fílmica feminista; *star studies*; cine moderno; maternidad.

Autor/a

Margarida Carnicé (Barcelona, 1985) es doctora en Comunicación por la UPF, profesora lectora en la Facultad de Letras de la UdL y miembro de los grupos de investigación TRAMA-UdL y DHIGECs-UB. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de los medios audiovisuales desde una perspectiva de género. Es autora de diversos artículos sobre el impacto de las actrices en la cultura audiovisual europea y ha publicado en revistas científicas como *L'Atalante*, *Estudios Feministas*, *European Journal of Women Studies*, *Bulletin of Spanish Visual Studies* o *Schermi. Storie E Culture Del Cinema E Dei Media in Italia*. Actualmente co-líder el proyecto de investigación I+D+i *MaterScreen*, sobre la representación de la maternidad en la ficción audiovisual contemporánea. Contacto: margarida.carnice@udl.cat

Referencia de este artículo

Carnicé, M. (2025). El cine de Anna Magnani y Roberto Rossellini. La política de la actriz en la transición a la modernidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 21-36. <https://doi.org/10.63700/1247>

THE FILMS OF ANNA MAGNANI AND ROBERTO ROSSELLINI: THE POLITIQUE D'ACTRICE IN THE TRANSITION TO MODERNITY

Abstract

This essay analyses the films made by the actress Anna Magnani with director Roberto Rossellini from 1945 to 1950, when post-war European cinema was in the process of its transition to modernity. With reference to the three films they made together, *Rome, Open City* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *The Human Voice* (*La voce umana*, 1948) and *The Miracle* (*Il miracolo*, 1948), as well as criticism from the period and biographical sources, the study focuses on the impact of Magnani's performances, and particularly on the potential of her *politique d'actrice* (Moulet, 1993) to serve as a foundation for some of the innovations associated with modern cinema. Through an examination of Magnani's work from the perspective of star studies, the aim of this article is to highlight the importance of actresses to the development of the main aesthetic and dramatic transformations to the cinema of their time, as well as their role as creators of an artistic approach that transcends the films they feature in, and that can be understood as a corpus with a significance of its own. The collaboration between Magnani and Rossellini is presented as a model of balanced interaction, in contrast to the power dynamics present in the direction of actresses in the "couple films" of modern cinema. The work of both creators is interpreted as a fusion of styles arising from a desire to experiment with new ways of representing female subjectivity, motherhood, and pain—recurring themes that would shape the evolution of modern cinema and the representation of women.

Key words

Anna Magnani; Roberto Rossellini; *Politique des acteurs*; Couple films; Feminist film theory; Star studies; Modern cinema; Motherhood.

Author

Margarida Carnicé holds a PhD in Communication from UPF. She is a lecturer at the Faculty of Arts at UdL, and a member of the research groups TRAMA-UdL and DHIGECs-UB. Her lines of research focus on the analysis of audiovisual media from a gender perspective. She is the author of several articles on the impact of actresses in European audiovisual culture and has published work in academic journals such as *L'Atalante*, *Estudios Feministas*, *European Journal of Women Studies*, *Bulletin of Spanish Visual Studies*, and *Schermi*. She is currently co-leading the R&D project *MaterScreen*, which explores the representation of motherhood in contemporary audiovisual fiction. Contact: margarida.carnice@udl.cat.

Article reference

Carnicé, M. (2025). The Films of Anna Magnani and Roberto Rossellini: The *Politique d'actrice* in the Transition to Modernity. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 21-36. <https://doi.org/10.63700/1247>

recibido/received: 02.12.2024 | aceptado/accepted: 16.05.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com