

# Con el demonio en el cuerpo: La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)

Georgina Torello \*

En 1914, el cine mudo italiano, un verdadero Hollywood *avant la lettre*, había ya consolidado sus dos principales géneros, el *peplum* y el cine de las divas, en los que proponía, respectivamente, modelos de virilidad y feminidad que respondían al repertorio que la ciencia y las artes habían propuesto hasta el cansancio en décadas precedentes. El *peplum* lanza al mercado a *Maciste*, un superhombre invencible y musculoso, protagonista de *Cabiria* (1914), dirigida por Giovanni Pastrone. El personaje, interpretado por Bartolomeo Pagano, tendrá tanto éxito de taquilla que protagonizará, en los años siguientes, producciones entre las que se encuentran *Maciste alpino* (Luigi Maggi, 1916), *Maciste enamorado* (*Maciste innamorato*, Luigi Romano Borgnetto, 1919), *Maciste en la jaula de los leones* (*Maciste nella gabbia dei leoni*, Guido Brignone, 1924), *Maciste emperador* (*Maciste imperatore*, Brignone, 1924) y *Maciste en el infierno* (*Maciste all'inferno*, Brignone, 1926). Por su parte, el cine de las divas, del que nos ocuparemos en este trabajo, monumentaliza no a la mujer, sino su aspecto más llamativo: su histerismo. Con la interpretación de Lyda Borelli en *Muero, pero mi amor no muere...* (*Ma l'amor mio non muore*, 1913), dirigida por Mario Caserini, la protagonista del cine de las divas asumirá, casi sin excepción, la gestualidad de la histérica finisecular.

La verdadera vuelta de tuerca de esta mujer cinematográfica italiana es que la histeria de las protagonistas no se traduce, como para su referente real, en subordinación o aislamiento, sino que nace en un contexto diferente y produce un significado igualmente diverso. El histerismo de las protagonistas no se instala en el campo de lo irracional, de lo arbitrario, como hacía muchas veces el discurso médico con su paciente histérica, sino que surge en el seno de tramas que lo justifican o al menos que le dan un contexto preciso de abusos, celos, rabia... El género *divista* interesa particularmente, además, por haber sido un fenómeno exclusivamente femenino en el que las actrices (fuera de la pantalla) controlaron en poco tiempo la mayor parte de la producción de las películas en las que participaban: eligieron los libretos, exigieron grandes sumas de dinero por sus participaciones y en ocasiones dirigieron sus escenas pasando por encima de los directores<sup>1</sup>. Ello en un momento en que la mujer estaba sujeta, social y legalmente, a la tutela masculina. Por todo ello, el público femenino reconoció en las divas a las portavoces de una trasgresión de la moral burguesa, e imitó sus gestos, su modo de vestir y sus peinados.

En la novela *Los cuadernos de Serafino Gubbio, operador*, Luigi Pirandello formula, por primera vez a nivel italiano (y quizás también europeo), un retrato literario de la actual-

---

\*GEORGINA TORELLO es Doctora en Literatura Italiana por la Universidad de Pennsylvania con una tesis sobre la imagen de la mujer en el cine mudo, "L'alterazione come poetica: scienza, donna e trasgressione nel cinema muto italiano (1913-1918)". Actualmente desempeña el puesto de lectora en el Departamento de Italiano de la Universidad de Yale.

<sup>1</sup> Leonardo Gandini, *La regia cinematografica* (Roma, Carocci, 1998), pp. 55-57.

ción histórica a la que me refiero. El primer manuscrito, *La tigre*, data de 1913<sup>2</sup>, año del inicio del género divista, mientras que la novela fue publicada en 1915 con el título *Se rueda*, momento en que el *star system* italiano estaba en auge; el título definitivo será el de 1925. En *Los cuadernos*, la actuación de Varia Nestoroff, la primera actriz de la Kosmograph, una ficticia compañía de cine romana<sup>3</sup>, es así descrita:

“Hay algo en esta mujer que los demás no logran comprender, porque tampoco ella lo comprende. Sin embargo se adivina en las expresiones violentas que asume, sin quererlo, sin saberlo, en los papeles que se le asignan. Sólo ella los toma en serio, cuanto más ilógicos y extravagantes, más grotescamente eróticos y contradictorios son, más en serio los toma. Y no hay modo de frenarla, de hacerle atenuar la violencia de esas expresiones. Arruina ella sola más películas que todos los demás actores de las cuatro compañías juntos.”<sup>4</sup>

La cita importa por varios motivos. En primer lugar, porque en la prosa pirandelliana la representación de la actriz es la clave de lectura de su naturaleza femenina: ese “algo que los demás no logran comprender” se vuelve legible sólo en el momento mismo de la actuación, sólo a través de tramas ilógicas y extravagantes. Pirandello repite (consciente o inconscientemente, poco importa) la ideología de matriz darwiniana en la que la mujer oficia como agente de “disrupción social y degeneración”. En esta lógica toda mujer es un “vampiro latente”<sup>5</sup> dispuesto a arruinar familias, sociedades y naciones. Pirandello plantea en la cita un nexo directo entre violencia, irracionalidad, extravagancia, erotismo y contradicción, que alcanza el máximo clímax en su última frase: la referencia al despilfarro de las películas es el equivalente, disfrazado, de la denuncia (y advertencia) del dispendio sexual que la mujer, o la *femme fatale*, puede significar para el hombre burgués, tanto el de la trama como el posible lector.

En segundo lugar, interesa porque describe lo que hoy llamaríamos el “detrás de las cámaras” de la actuación de la diva Nestoroff en este período, acentuando, precisamente, la gestualidad exasperada, que era el rasgo de las primeras actrices que más impactaba al público del momento. Pero lo más significativo es que en ella se promueve una inversión del valor y los efectos de la nueva estética actoral que las divas exponían: lejos de *arruinar ellas solas más películas que todos los demás actores*, su estilo era una de las principales razones del éxito de taquilla de películas como *Malombra* (Carmine Gallone, 1917) o *El fuego* (Giovanni Pastrone, 1916). El narrador de *Los cuadernos* produce un orden ficticio de “normalidad” o contención considerable allí donde la norma es justamente lo excesivo. Los referentes reales de la mujer “extrañamente alterada” cuyas películas la Kosmograph desecha, superó el centenar en menos de cuatro años. Las más importantes fueron, además de Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, Italia Almirante Manzini, Soava Gallone y Diana Karenne. Todas ellas, con variantes más o menos sutiles, imitaron la gestualidad histórica propuesta por Borelli, creando un modelo de comportamiento para la mujer italiana del momento, discutible, pero efectivo, y como veremos, extremadamente conectado a la cultura del momento.

<sup>2</sup> Según las últimas investigaciones bibliográficas la idea original del libro es del 1903 o 1904. Véase Francesco Callari, *Pirandello e il cinema* (Venezia, Marsilio, 1991).

<sup>3</sup> Roma y Turín eran los centros más importantes de producción cinematográfica del momento.

<sup>4</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Milano, Mondadori, 1992), p. 40.

<sup>5</sup> Bram Dijkstra. *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996), p. 3.



Detalle de *La lección del Dr. Charcot* (A. Brouillet, 1887).

El presente trabajo quiere, en primer lugar, seguir las huellas que la ciencia médica de fin de siglo y, en particular, su iconografía del histerismo nos han dejado, como modo de entender la mecánica y las fuentes de la representación histórica. En segundo lugar, pretendo señalar en qué medida los gestos de las actrices, tan alterados como imperiosos, devolvieron a las mujeres del momento la propia enfermedad (símbolo de debilidad, desequilibrio, inadecuación) en una nueva clave: como fuente de poder, de protesta, de nueva visibilidad.

La tendencia de la crítica ha sido, desde la desaparición del cine mudo a fines de los años veinte hasta el presente, la de entender el género divista como una forma más de la mujer fatal de la literatura del siglo XIX, sazonada con "gráciles movimientos de brazos y sinuosos movimientos corporales" que recuerdan, como afirma Angela Dalle Vacche, "el estilo serpenteante del *art nouveau* y los arabescos realizados por los aeroplanos en el cielo"<sup>6</sup>. Pero leer los movimientos de las actrices como una manifestación más del *art nouveau*,<sup>7</sup> estilo que impregnaba cada aspecto de la vida cotidiana de principios de siglo,

<sup>6</sup> Angela Dalle Vacche, "Femininity in Flight" en Jennifer M. Bean y Diane Negra (eds.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (Durham; Londres, Duke University Press, 2002), p. 448. Todas las traducciones del italiano y del inglés que figuran en el texto son mías, a menos que se especifique lo contrario.

<sup>7</sup> La lectura de la actuación divista como producto de una cultura decadente fue inaugurada por Antonio Chiattonne, "La dive muette" (*La Revue du cinéma*, nº 13, 1948). Siguieron esta lectura: Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1993* (Roma, Editori Riuniti, 1999), p. 81; Mario Verone, "La recitazione 'liberty'" en José Pantieri, *Lyda Borelli* (Roma, M.I.C.S., 1993), pp. 15-25. Para un estudio completo del *art nouveau* en el cine mudo ver: Eric De Kuyper, "Alla ricerca delle tracce dell'Art nouveau e del Simbolismo nel cinema dei primi decenni" en Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Vol. I* (Turín, Einaudi, 1999), pp. 175-197.

desde la propaganda de la pasta del dentista Friederich hasta la gráfica del *Diccionario Ilustrado Manini*, neutraliza la carga revulsiva que éstos tuvieron en su recepción original. Irónicamente, aún cuando por una parte se reconoce la histeria como el principal conflicto femenino del período y, por otra, se admite el carácter excesivo de las actuaciones en el cine, al que se llega a describir como histérico<sup>8</sup>, la crítica en su conjunto parece no considerar pertinente la conexión entre ambos fenómenos, o por lo menos, no le da la relevancia suficiente.

### Reproducción industrial de la histeria

Al igual que la literatura, la ópera, el teatro y las artes plásticas, también la ciencia representó la histeria en toda su espectacularidad. Polimorfo e indefinible, el mal del siglo encuentra en el hospital psiquiátrico parisino de la Salpêtrière un lugar privilegiado. En 1882, cuando el profesor Jean-Martin Charcot se hace cargo de su dirección, se inaugura un proceso que dará a la histeria el aspecto espectacular que hoy le conocemos. A las lecciones semanales públicas, en las que los pacientes histéricos eran examinados por la mano sabia del doctor, asistía un público de estudiantes de medicina sazornado en general por escritores y artistas parisinos en busca de material. Su trabajo en la Salpêtrière codificó los síntomas de la enfermedad del siglo, descomponiéndola en etapas y gestos precisos, un repertorio que se popularizaría y se volvería fácilmente identificable gracias a los esquemas de Paul Richer y sobre todo a la fotografía de Albert Londe<sup>9</sup>. En una especie de círculo vicioso, la sistematización que el doctor había hecho de la histeria gracias a sus pacientes (sobre todo jóvenes mujeres), se vuelve para muchas de ellas modelo de actuación: en los años finales de la Salpêtrière, había tal codificación de los gestos que las *lecciones de los martes* parecían representaciones de un mismo guión. De Nueva York a Turín, los escritos de Charcot y Richer, los *Etudes Cliniques* (1881) o *Les demoniaques dans l'art* (1887), y las reproducciones de sus pacientes histéricas que en ellos figuraban, invadieron Europa. Entre el público de sus lecciones era asidua espectadora durante la década de los 80 la actriz Sarah Bernhardt, que buscaba modelos para sus personajes histéricos<sup>10</sup>.

En el ámbito italiano, el uso médico que hizo Charcot de los nuevos medios visuales de reproducción para su taxonomía fue retomado sobre todo por el criminólogo Cesare Lombroso. En sus estudios de casos delictivos e histéricos, Lombroso usa la fotografía pues considera que es “mejor que el formol” para “conservar” la locura, y sobre todo porque “las imágenes de los locos y los criminales así conservadas podían entrar en un circuito de masas, ser reproducidas en las publicaciones populares de la naciente industria editorial para generar el horror y el consenso colectivo”<sup>11</sup>.

La difusión masiva de la histeria, iniciada por Charcot y seguida por Lombroso, fue continuada en 1908 por el doctor Camillo Negro en Turín con *La neuropatologia*, una serie de

Ilustración de la histeria en los *Etudes cliniques* (1881), de Paul Richer.



<sup>8</sup> Ver Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1993* (Roma, Editori Riuniti, 1999), p. 82.

<sup>9</sup> Para un estudio completo sobre la iconografía histórica ver: Georges Didi-Huberman, *The Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* Trans. Alisa Hartz (Cambridge, Mass., MIT Press, 2003).

<sup>10</sup> Ruth Brandon, *Being Divine. A Biography of Sarah Bernhardt* (Londres, Secker & Warburg, 1991), p. 197.

<sup>11</sup> Franco Cagnetta, *Nascita della fotografia psichiatrica*. Catalogo della Mostra a Cà Corner della Regina (Venecia, La Biennale di Venezia, 1981), p. 45

veinticuatro cortos que ilustraban diferentes casos de enfermedades mentales. Dirigidas por Roberto Omegna, las películas estaban pensadas como material didáctico para estudiantes de medicina. Si Charcot había creado con sus lecciones del martes un espectáculo en vivo, el doctor Negro, también protagonista de la película, aspiraba a un público más amplio, no sólo italiano o europeo, sino mundial. En un artículo de la época se afirma que aunque en Norteamérica y París se habían filmado algunos materiales, "su aplicación nunca había sido clínica". La intención de la película era posibilitar la reproducción cinematográfica de los "principales tipos y de las verdaderas características de las enfermedades nerviosas," algo que según el periodista iba a causar "sensación en el campo científico mundial"<sup>12</sup>. El único episodio que se conserva<sup>13</sup> pone en escena el ataque histérico completo de una paciente, que es atendida por el doctor Negro y su asistente Rovasenda. Filmada con cámara fija y en plano americano, la escena se desarrolla en un espacio reducido: ya no el anfiteatro del profesor Charcot, pero tampoco (todavía) el consultorio del médico como usará Freud, sino más bien el interior de una habitación burguesa. Se ve sólo la cama y una ventana pintada sobre el telón de fondo. Como precisa Alberto Farassino en un artículo que analiza la película: "son los dos médicos, que, junto con la enferma, fueron al estudio cinematográfico para poner en escena, frente a la cámara, su *performance* terapéutica, el pequeño teatro didáctico de la locura"<sup>14</sup>. Si la histeria había sido tratada como una puesta en escena por médicos y pacientes, si Charcot había codificado a tal punto los gestos histéricos que, más que describir la enfermedad, éstos servían de guión a las pacientes para sus actuaciones, la película, con su ventana pintada, resalta la dimensión artificial de la histeria [Figura 1].

A pesar de las grandes previsiones, la película no fue un éxito: fue mostrada al público pocas veces<sup>15</sup> y no tuvo, al menos en Italia, distribución comercial. En realidad, la visión de la histeria en el campo de la medicina estaba cambiando y la película de Negro agregaba poco de nuevo a la gestualidad histérica tal como la había definido Charcot. El uso de una tecnología punta como el cine no bastaba para revolucionar el estudio de una enfermedad que la película abordaba con criterios clínicos de casi tres décadas de antigüedad. Los estudios y el tratamiento de la histeria impuestos por Charcot estaban siendo superados por las teorías de Sigmund Freud. En efecto, las *Observaciones generales sobre el ataque histérico* de Freud, que superaban los análisis hechos por su maestro en *Estudios sobre la histeria* (1895), son publicadas el mismo año en que aparece la película de Negro. Tras décadas de tratamiento "espectacular", de hipnosis y electroshock, la histeria comienza a ser identificada con el sueño y, lo que es más importante, a formar parte del espacio cerrado del consultorio. Freud había transformado en ritual privado el circo médico de Charcot. Si el intento científico del

Figura 1:  
*La neuropsicología*  
(R. Omegna, 1908)

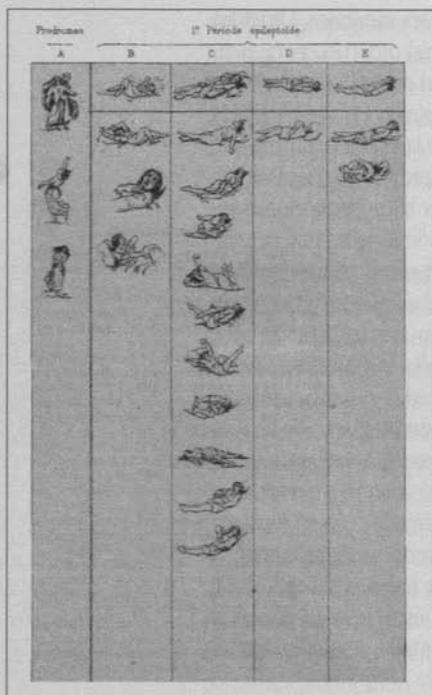


<sup>12</sup> Citado en Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914* (Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002), p. 108.

<sup>13</sup> De hecho no se sabe si los casi cuatro minutos que han sobrevivido constituyen la totalidad del episodio o son sólo un fragmento del mismo. Se puede acceder a dicho material en la Web del Archivio Luce: [[http://www.archivioluce.com/luce\\_storia/index.asp?documentID=1285&page\\_num=4](http://www.archivioluce.com/luce_storia/index.asp?documentID=1285&page_num=4)]

<sup>14</sup> El cortometraje que se conserva ha sido analizado por Alberto Fassino, "Il gabinetto del dottor Negro (análisi di un film psichiatrico del 1908)" (*Aut aut*, n° 197-198, septiembre-diciembre de 1983), p. 163.

<sup>15</sup> Según Bernardini (*Cinema muto italiano*, p. 110), la película fue presentada en enero del 1908 en la casa productora *Ambrosio Biograph* de Turín (con la participación de Cesare Lombroso), el 15 de marzo del mismo año en Milán y más tarde en París en el hospital Salpêtrière. Según Maria Adriana Prolo, también se exhibió en Nápoles en 1911. Ver: *Storia del cinema muto italiano*, vol. 1 (Milán, Polígono, 1951), p. 101.



Figuras 2 y 3:  
Tabla sinóptica del  
ataque histérico, en  
*Etudes Cliniques* de  
Paul Richer (1881).

profesor Negro de capturar (metáfora y literalmente), en el celuloide los gestos histéricos fracasó, éstos se volverían, sólo unos años más tarde, un código de actuación en el cine de las divas.

### La histeria como estilo

Nuevo en el contexto del cine italiano, el estilo de Lyda Borelli deriva sólo parcialmente de su experiencia teatral, pero tiene un referente claro en el discurso científico de fines del siglo XIX y en particular en la obra de Charcot. Probablemente la codificación más operativa de las tesis del médico francés haya sido la tabla sinóptica del ataque histérico diseñada por Paul Richer e incluida en *Etudes cliniques* (1881) [Figuras 2-3]. Es evidente la correspondencia entre el estilo de actuación de Borelli y los gestos histéricos de la tabla de Richer, que ya antes habían sido tomados como modelo por Sarah Bernhardt<sup>16</sup>. De las cinco etapas descritas por Charcot-Richer, es la cuarta, el "grupo de posiciones pasionales", que incluye los gestos más sensuales de toda la tabla sinóptica, la que coincide con la gestualidad desarrollada por la actriz italiana [Figuras 4-6].

Borelli crea, en su meteórica carrera cinematográfica,<sup>17</sup> un nuevo espacio para el mal del siglo: en sus películas éste no es concebido como el producto de un trauma o de una predisposición

<sup>16</sup> La similitud entre las dos actrices no ha sido señalada, salvo por una breve mención de Mario Praz en *La carne, la morte e il diavolo* (Florenca, Sansoni, 1948), p. 262.

<sup>17</sup> La actriz protagoniza sólo ocho películas desde 1913, año de su debut en la pantalla, hasta su matrimonio en 1918, en que abandona definitivamente el mundo cinematográfico.

genética, sino como una forma de expresión efectiva, no verbal y típicamente femenina. Su utilización en el contexto del cine divístico italiano permite, como para la Varia Nestoroff pirandelliana, la posibilidad de “salirse de campo” conquistando un cierto espacio de libertad. Desde la primera película de Borelli, el estilo histérico puebla todas las tramas, representando a una mujer que responde excesivamente, que no calla. Pero más importante aún, da un contexto (o varios contextos) a las reacciones histéricas, que se instalan en historias de amor o desamor, abandono, abuso o perfidia. La histérica del cine italiano, (¿o la mujer en su conjunto?) parece encontrar finalmente las razones de su comportamiento.

*La mujer desnuda* (*La donna nuda*, 1914), tercera película del repertorio borelliano, basada en la novela de Henri Bataille y dirigida por Carmine Gallone, regala su nota más alta en la escena de celos de la protagonista. En medio de una fiesta, la anfitriona observa, a través de un vidrio biselado, al marido, conocido escultor, y a su amante, que ha sido su modelo, mientras se cortejan. En el momento preciso en que se besan, la esposa, interpretada por Borelli, irrumpe en la habitación violentamente, encarnando en medio del salón una de las más extensas y complejas escenas histéricas del cine: sus dos minutos superan, no sólo en tiempo sino en variedad de gestos y contracciones, a la paciente “verdadera” del Dr. Negro. Como en la tabla de Charcot mencionada anteriormente, la actriz prolifera en bruscos zarandeos, contorsiones de brazos y manos, miradas desorbitadas, preparando al público para la caída final, con momentánea salida de campo, como en su contraparte pirandelliana. La actuación, sin embargo, aún en su indiscutible exceso, justifica el histerismo del personaje: los celos constituyen un contexto “aceptable,” que nada tiene de irracional [Figuras 7-8].

En *Tigre real* (*Tigre reale*, 1916), dirigida por Giovanni Pastrone, otra importante actriz de la época, Pina Menichelli, utiliza la histeria como gestualidad de muerte: su agonía se resuelve en un espasmo histérico, que retoma como un calco la curva histérica de ciertas pacientes de Charcot [Figuras 9-10]. Francesca Bertini, junto a Borelli la diva más cotizada del momento, representa en *Mariute* (1918), de Eduardo Bencivenga, la historia de una campesina friulana violada por tres soldados enemigos durante la Primera Guerra Mundial, instaurando la histeria en un contexto bien diferente. Luego de la violación, la campesina vuelve a su casa y, reviviendo en su relato el ultraje, los movimientos convulsos de la histeria se suman al lenguaje verbal. Si en los dos casos mencionados antes las actrices no pronuncian palabra, en éste el relato intercala la histeria, que llega al máximo esplendor cuando la narración verbal termina. Más hermanada con la patología aparece este tipo de representación en *Malombra* (1917), dirigida por



Figura 4b:  
Posición histérica diseñada por Paul Richer, en G. Didi-Huberman, *The invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*, (Cambridge, Mass., MIT Press, 2003), p. 118-119.



Figura 5:  
Francesca Bertini, en *Mariute* (E. Bencivenga, 1918)



Figura 6:  
Francesca Bertini, en una película no identificada



Figura 7:  
Lyda Borelli, en *La mujer desnuda* (C. Gallone, 1914).



Figura 8:  
Imagen de L. Borelli, en *La mujer desnuda* (C. Gallone, 1914).



Figura 9:  
Foto de la curva histérica, en A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmii del Moderno da Mesmer a Charcot* (Paravia, Mondadori, 2004), p. 167.



Figura 9b:  
Foto de la curva histérica reproducida en Violi, op. cit., p. 98

Carmine Gallone e interpretada por Borelli. Marina, la protagonista, es una joven huérfana a quien el tío acoge en su casa señorial y que al poco tiempo comienza a sufrir problemas de personalidad. Paradójicamente, gracias a esta inestabilidad psicológica, encuentra un espacio de libertad vedado a las jóvenes "sanas" de su época. Marina cree incorporar la voluntad de una antepasada para vengar los maltratos impuestos a ésta por su marido (el padre de su tío). En este proceso de consubstanciación, enloquece. Durante el primer contacto con la carta de su predecesora, en la que le explica todo, la heroína tiene un ataque histérico (torso, manos y brazos tensos, ojos hacia atrás), cayendo finalmente exánime. La escena está filmada en un plano americano, de modo que, al caer, la actriz sale de campo.

En *Rapsodia satánica* (1917), dirigida por Nino Oxilia, también interpretada por Borelli, los gestos excesivos pierden toda vinculación temática con la patología histérica y se vuelven un medio de seducción. El discurso médico atribuía a la histérica una intencionalidad seductora; Borelli reescribe esta ecuación sustituyendo el antivalor *enfermedad* por el valor *poder*. Si en la película de Negro el tono sexual estaba sólo esbozado, aquí el histerismo es puramente seducción empleada para liberar al personaje femenino de lo socialmente requerido. De la histeria depredadora, Italia Almirante Manzini nos da un ejemplo sugestivo en *Hedda Gabler* (1920), dirigida por Giovanni Pastrone. La escena que nos interesa forma parte de un recuerdo (es un *flash back*): Hedda amenaza de muerte a su amigo/amante si no la deja en paz: "Si te acercas, te mato," anuncia la didascalia, y mientras él escapa, ella, fatigada, deja caer la pistola y "entra" fácilmente en un trance histérico. Como Borelli, Almirante Manzini sigue devotamente el repertorio de posiciones que la ciencia brindaba. En esto no hay casi novedad: todas las actrices eligieron este tipo de patrón representativo. Lo que sí llama la atención, en cambio, es el detallismo con que se hace el retrato del ataque. El detenimiento particular sobre la patología que *Hedda Gabler* propone se traduce en el aspecto técnico: la escena está construida por medio de tres tomas que, progresivamente, se acercan a la actriz, una suerte de zoom obtenido por el montaje, que va del plano general a casi un primer plano [Figuras 11, 12, 13]. Los seis años que separan *Hedda Gabler* de *La mujer desnuda*, en la que el trance histérico es filmado en un único plano general, ponen de manifiesto la búsqueda de nuevos procedimientos para representar el histerismo.

Con la excepción de *Malombra*, las protagonistas de las películas mencionadas, como la histérica de Charcot, necesitan de un público intradieгético, además del extradieгético, que valide el acto, que sea testigo del exceso. Pero ostentan, al mismo tiempo, una diferencia esencial con la forma científica

que imitan: al contrario de lo que ocurre en las ficciones, en el film documental *La neuropatología* del doctor Negro, la enferma al final de su crisis se desploma sobre una cama que marca en primer plano el límite del campo. *La neuropatología* se desarrolla en un escenario construido, y con un encuadre muy preciso que impide a la enferma toda escapatoria (la presencia de dos doctores es significativa). En la película de Negro la histeria es material y visualmente *contenida* por la institución médica. El histerismo de la ficción tiene una relación más flexible, más autónoma con la realidad que lo contiene, autonomía que comienza justamente por la relación que establece con la cámara, que está siempre al borde de perderlas (como en *La mujer desnuda* o *Malombra*) o que las sigue (como en *Hedda Gabler*), pero no limita su campo de acción.

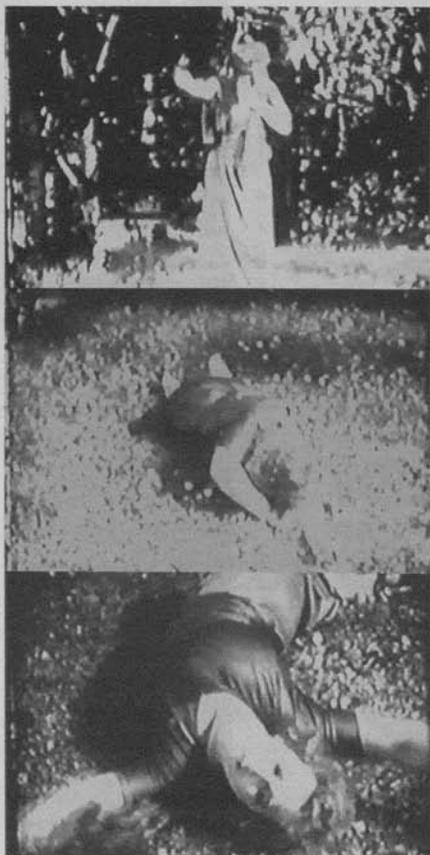
Si la crítica actual, como dijimos antes, no ha visto en la histeria una de las bases de la construcción de la mujer en el cine mudo, el público contemporáneo no tenía dudas al respecto. En un artículo sobre la segunda película de Lyda Borelli, *Memoria del otro* (*Memoria dell'altro*, 1914), Ruggiero Baldus afirma que la actriz construye un "tipo de mujer que los más grandes comediógrafos trataron de completar, de perfeccionar, y al que todas las grandes actrices trataron de dar cuerpo". La mujer a la que se refiere Baldus es la "enferma de la infaltable enfermedad del siglo, posee algo más que el histerismo de la criatura wildeana [...], es más voluptuosamente nerviosa que las mujeres de D'Annunzio; ineluctablemente y tenazmente mujer; fatalmente sometida a un dominio absoluto, cruel, terrible"<sup>18</sup>. El cronista atribuye a Borelli la creación de un nuevo "tipo de mujer," una mujer cinematográfica. Según Baldus, la actriz intensifica los gestos de la histeria hasta crear un estilo actoral radicalmente nuevo, para el cual los referentes previos, incluidos los del decadentismo literario, resultan insuficientes. La descripción del cronista, que puede aplicarse a todas las actuaciones de Borelli, es una de las más completas del momento, pero no la única. En realidad, la actuación de la actriz era unánimemente entendida, aun por ella misma, como histérica, desequilibrada y patológica<sup>19</sup>. Es difícil saber cuánto había de propuesta sistemática por parte de la actriz en el desarrollo de este estilo, y de conciencia del espacio femenino (o feminista) que éste supone en el contexto de la época, pero es seguro al menos

<sup>18</sup> Ruggiero Baldus (*La cinematografía italiana ed estera*, nº 1, 1914), p. 3.

<sup>19</sup> El histerismo del estilo de Borelli ha sido reconocido, ampliamente, por la crítica del momento. Ver: "Alla deriva" (*Film. Corriere dei Cinematografi*, n. 2, 1915), p. 4; Il critico, "Rapsodia satánica" (*Contropelo*, n. 28, 1917), p. 2. La más famosa observación al respecto es la de Salvador Dalí, no obstante hecha en 1932, cuando el cine de las divas ya había desaparecido. Ver: Salvador Dalí, *Abrégé d'une Histoire critique du cinéma* (Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932).



Figura 10: Pina Menichelli, en *Tigre Real* (G. Pastrone, 1916)



Figuras 11, 12 y 13: Imágenes de Italia Almirante Manzini, en *Hedda Gabler* (G. Pastrone, 1920)



Lyda Borelli

que lo vinculaba a lo psicopatológico. Tal vez el único documento que tengamos al respecto sea una carta al productor de la compañía *Cines*, Alberto Fassini. La actriz escribe: "Quiere que continúe el 'tipo psicológico' como lo llama usted (¡Yo diría patológico!) All right! Lo continuaré"<sup>20</sup>.

### El público femenino

Las crónicas de la época insisten en la admiración e imitación por parte del público femenino de los gestos (además de la indumentaria y los peinados), de las divas y sus personajes. En un artículo sobre Lyda Borelli se afirma:

"Las mujeres son las que más la admiran y le tributan un culto que parece trascender el que puede recibir una criatura de teatro: las mujeres veneran en ella a una sacerdotisa de su sexo. La burguesa imita el corte de su vestido y la forma de su sombrero; la refinada, la aristócrata, esa mezcla de tristeza, de voluptuosidad dolorosa, de melancolía apasionada, que constituye su máscara y que ella pone en todas las figuras que crea y estiliza"<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> José Pantieri, *Lyda Borelli* (Roma, M.I.C.S., 1993), p. 59.

<sup>21</sup> P.C.G. "Lyda Borelli" (*Film. Corrieri del Cinematografi*, n. 11, 1915), p. 2.

Que el público de la época imitaba aún a los personajes más “ilógicos y extravagantes”, como los de la Nestoroff pirandelliana, y que esto no se limitaba a Italia lo sugiere la siguiente nota de la época, de tono más trágico que la anterior. El artículo, de Hipólito Seijas, fue publicado en Ciudad de Méjico el 14 de octubre de 1917 y se refiere, no al *borellismo* (como se llamó la imitación en Italia de la actriz), sino a los peligros del *menichelismo* (por Pina Menichelli):

“El nuevo régimen, en el apogeo de las carreras de autos, suicidios, asaltos, carestía de artículos de primera necesidad, desesperación de los eléctricos y otras zarandajas por el estilo, fructifica, entre la clase media, una *pasión devoradora* por el cine que más bien *parece enfermedad* que ha hecho profunda huella entre nuestras niñas cursis, y que podemos llamar, sin hipérbole, *un caso clínico* denominado el menichelismo.”

Y en seguida explica el fenómeno:

“¿En qué consiste?

Muy sencillo: el menichelismo, cuya heroína es Pina Menichelli, estrella fulgurante de la pantalla, *con sus contorsiones y aventuras amorosas ha desbecho el*



La diva Pina Menichelli, en *Tigre Real* (G. Pastrone, 1916)

<sup>22</sup> Manuel González Casanova, *Las vistas. Una época del cine en México* (Mexico, D.F., Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1992), pp. 128-131. La señalización en cursiva es mía.



Lyda Borelli, en *Muero, pero mi amor no muere...* (M. Caserini, 1913).

*menudo magín de nuestras cloróticas mujercitas*<sup>22</sup>.

Sin referirse directamente a la histeria, la crónica de Seijas está saturada de expresiones provenientes del lenguaje médico. En efecto, su descripción del menichelismo se podría entender en el marco del bovarismo, según lo describió Jules de Gaultier en su famoso libro *Le Bovarysme* (1902)<sup>23</sup>. El presente artículo no pretende negar la semejanza entre estos fenómenos de emulación por parte del público, pero sí señalar cómo la presencia de la mujer, ya no como entelequia literaria masculina, sino como referente real y con real agencia, propone modos de imitación más específicos y más orgánicos a la problemática femenina<sup>24</sup>.

El interés por la mujer alterada o histérica que el cine de la época propone no se explica si no se considera que para la cultura del momento la *New Woman*, la feminista americana o europea de fin de siglo, sexualmente liberada e independiente, era relacionada por los teóricos del momento con la paciente histérica. El proceso de identificación entre histeria y feminismo, descrito por Showalter, se producía en los siguientes términos: "los conservadores veían en el feminismo una forma de degeneración femenina, los doctores veían la mujer histérica como una feminista en el armario que debía ser reprogramada para ajustarse a los roles tradicionales y los políticos atacaban a las activistas feministas como histéricas en el armario que necesitaban tratamiento en lugar de derechos"<sup>25</sup>. Diane Hunter agrega a la lectura de Showalter un elemento nuevo: "el feminismo es histeria transformada, o más precisamente, histeria es femi-

nismo sin una red social en el mundo exterior"<sup>26</sup>.

El uso de este tipo de gestualidad como medio de liberación de la mujer fue uno de los temas más controvertidos de la crítica feminista. A principios de los años 70, surge una corriente que reivindica por primera vez el histerismo de principios de siglo como una forma de proto-feminismo en la que las histéricas se burlan de la cultura hegemónica. A fines de los años 80 y principios de los 90, feministas como Susan Bordo y Elaine Showalter, así como las francesas Luce Irigaray y Helene Cixous, presentan un panorama más articulado de este tipo de concepción. Si el público del momento entendió la histeria como un modelo de comportamiento excesivo que le permitía salir del campo de dominio masculino, la misma gestualidad la condenaba al encierro y la moderación. Susan Bordo, en los años 90, analizó la emergencia en determinados momentos históricos de tres patologías femeninas: la histeria, la anorexia y la agorafobia. Las tres enfermedades, en las diferentes épocas en que operan, funcionan para la estudiosa como textos de protesta, prácticas que más o menos conscientemente, asumen el valor de declaraciones contra la imagen y las reglas de

<sup>23</sup> Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* (Paris, Mercure de France, 1921).

<sup>24</sup> Hacia fines de la segunda década, algunas publicaciones sugieren que el público masculino se comenzó a interesar en actrices más "normales" o más versátiles, como Francesca Bertini. Sobre las diferencias de recepción de las actrices entre el público femenino y masculino, consultar Tito Alacci, *Le nostre attrici cinematografiche* (Florence, Bemporad, 1919), p. 29 y pp. 141-145.

<sup>25</sup> Elaine Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture* (Nueva York, Columbia University Press, 1997), p. 49.

<sup>26</sup> Dianne Hunter, "Hysteria, Psychoanalysis and Feminism: The Case of Anna O" (*Feminist Studies*, n° 9, 1983), pp. 129-131.

género que dicta la cultura del momento. La histeria, como la anorexia, son amplificaciones del ideal de belleza o comportamiento femenino: si la delicadeza, el ensueño, la emotividad caprichosa y cambiante eran características que gustosos admitían los higienistas y médicos de la época, la histérica exagera esas conductas, como las extrema la anoréxica en la sociedad de hoy. La patología como forma de protesta es, sin embargo, una aliada equívoca: reproduce más que transforma aquello que critica. La concepción de Susan Bordo es compartida por Elaine Showalter, que advierte: "las feministas de hoy necesitan modelos en lugar mártires"<sup>27</sup>.

La actuación de las divas en un país como Italia, en el que faltaba, precisamente, una red social de feminismo, planteaba a las espectadoras en la platea un mensaje liberador que favorecía no la "utópica" revolución femenina, sino una apropiación individual del cuerpo y del lenguaje por parte de la mujer. Asimismo, es necesario reiterar que el poder que tenía la diva en la economía simbólica de la película no era menos importante que la autonomía material de las actrices fuera de la pantalla. En los años previos a la Primera Guerra Mundial, el cine fue, en efecto, uno de los pocos espacios laborales donde la mujer alcanzó un importante poder de decisión. Las actrices llegaron rápidamente a tener la primera palabra no sólo en la actuación, sino también en diversos aspectos de la producción, desde los libretos al elenco. Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli o Diana Karenne dictaban reglas y exigían grandes sumas de dinero, en abierto contraste con lo que vivían a diario sus seguidoras. El público femenino parece que entendió el sentido de su actuación, emulando los gestos de estas mujeres liberadas y dominantes, gestos que les daban (aunque fuera fugazmente) una alternativa a la gestualidad sumisa y la vestimenta moderada que imponía el código burgués de comportamiento. "Borellismo" y "borelleggiare", neologismos mediáticos, entraron en el *Dizionario Moderno* de Alfredo Panzini, como habían entrado en el comportamiento de las mujeres.

La incorporación del histerismo como estrategia de liberación, que parece innegable, fue una de las claves de la aceptación masiva del lenguaje de las divas por el público femenino de comienzos de siglo: la pantalla grande devolvía, por primera vez, una imagen de mujer de estatura monumental y capaz de todo. Las protagonistas del cine mudo planteaban modelos de subversión acaso peligrosos, pero que colmaban, sin duda, la falta de discursos alternativos a la moral burguesa que dominaba la sociedad y sus instituciones. En este sentido, el cine de las divas nos enfrenta ásperamente a realidades más contemporáneas: acerca la mujer de ayer que disfrazaba de histerismo la desazón, a la mujer de hoy que la disfraza de anorexia. Y en ambos casos resulta difícil poner un precio a la destrucción del *status quo* (o al menos la protesta contra el mismo), cuando de ella depende la propia destrucción.

**ABSTRACT.** The article deals with the construction of women operated by diva-films in Italian silent cinema. The actresses, especially Lyda Borelli, appropriated some of the most important scientific discourses and theories of the late Nineteenth and early Twentieth century, creating multivarious versions of wicked women. The gestures and symptoms of the French Professor Jean-Martin Charcot's hysteric patients were transformed by Italian divas into a particular dramatic style that empowered their characters. Such a hysteric style was largely imitated by Italian women of the time, who saw in the divas one of the first models of emancipated women in popular culture. ☺

<sup>27</sup> Elaine Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture* (Nueva York, Columbia University Press, 1997), p. 61. Ver también Emilce Dio Bleichmar, (Madrid, Adotraf, 1985).