

ELVIRA NOTARI. UNOS OJOS NAPOLITANOS DETRÁS DE LA CÁMARA

**“Si yo hubiera nacido en 1873, hace justo un siglo,
si hubiera trabajado para Gaumont durante once años,
si hubiese conocido a todos los científicos importantes de mi época,
si hubiese sido la única mujer directora del mundo durante 17 años, ¿quién sería yo?
Sería conocida,
sería famosa,
sería reconocida...
¿Quién soy yo?
¿Méliès, Lumière, Gaumont?
No,
yo soy una mujer.
POR TANTO,
nadie sabe mi nombre.”**

Con estas palabras describe Alice Guy - primera mujer directora - en su autobiografía la situación común a otras mujeres que, tras haber realizado una importante labor creadora en el mundo del cine, permanecen en el anonimato, expulsadas de la Historia escrita por los hombres. Si bien los manuales e historias del cine que hoy conocemos cuentan con escasa presencia femenina entre sus páginas, ello no siempre es fiel reflejo de la realidad.

Aunque tradicionalmente la industria cinematográfica ha relegado a la mujer a tareas de importancia y responsabilidad menores - como las de actriz, montadora, diseñadora de vestuario, etc. -, más acordes con su inteligencia y más fácilmente compatibilizables con los roles de madre y ama de casa¹, también ha habido directoras. Su número, además, ha crecido considerablemente en las últimas décadas, por ejemplo en España, debido a los cambios sociales y culturales experimentados.

“Es notable la presencia de las mujeres en el cine de los orígenes, con distintos roles y muy a menudo de tipo creativo, antes que en la producción cinematográfica se impusiese la organización estrictamente industrial con su fuerte carga de especialización, estandarización, centralización y exclusión. Muchas mujeres, también en el cine italiano de los orígenes, escribieron y dirigieron filmes mudos, algunas fundaron sus compañías de producción, muchas dirigieron escuelas de actuación. (¡Y está incluso Ester Gentili, cámara!). Muchísimas mujeres hacían el trabajo de colorear a

¹ KOENING QUART, Barbara: *Women directors. The emergence of a new cinema*, Nueva York, Praeger Publisher, 1988.

mano las películas, fotograma por fotograma; muchas otras fueron encargadas del montaje.”² Sin embargo, esas pioneras que iniciaron sus carreras en el cine cuando éste daba sus primeros pasos tuvieron que luchar doblemente, por abrirse paso en un mundo dominado por los hombres y, más tarde, por el reconocimiento de sus obras, atribuidas en muchos casos a sus maridos o jefes, a la sombra de los cuales desarrollaron sus carreras profesionales.

El caso de Elvira Notari no es excepcional en ese sentido, pues, a pesar de ser la primera directora italiana y contar con una amplia producción cinematográfica, su nombre no aparece en las historias del cine. Incluso se ha puesto en duda la autoría de sus obras, atribuida casi por sistema a su marido. Su hijo Edoardo aclara este hecho: “Mi madre, al contrario de cuanto se desprende de fuentes históricas totalmente desinformadas, dirigió todos los filmes de nuestra producción, desde el primero hasta el último, incluidos los más de sesenta largometrajes. No sólo eso, era también la autora de los argumentos originales y de las adaptaciones.”³

Anita Trivelli⁴ sitúa a Elvira Notari en un contexto - el de las tres primeras décadas del siglo XX - rico en presencias femeninas que influyen de modo notable en el imaginario colectivo y están en el origen del florecimiento de la cultura regional, más tarde desacralizada por el fascismo, con su centralización y su antifeminismo.

Elvira Coda (tomó el apellido Notari de su marido Nicola, tras su matrimonio en 1902) nació en Salerno el 10 de febrero de 1875. Modista de profesión, en 1906 se inició en el mundo del cine junto a su esposo, y pronto se convirtió en una de las figuras más relevantes del cine napolitano de la época.

A principios del siglo XX, Italia se caracteriza todavía por un regionalismo que tiene su reflejo en una industria cinematográfica altamente descentralizada. Nápoles es, tras Turín, la segunda capital del cine italiano, y una de las primeras en Europa.

En los primeros años del siglo, la incipiente industria de Turín y Roma (con compañías como Ambrosio, Cines o Itala) se contenta con imitar los productos franceses, mediante la contratación de técnicos y actores galos, y crea el que será el primer género italiano, la epopeya histórica o ‘colosal’. A él pertenecen obras como la famosa *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, que supuso un hito por la riqueza de medios con que fue realizada, y creó escuela en Hollywood.

² Cfr. <http://orlando.women.it/info/circola/elvira.htm>

³ MISCUGLIO, Annabella y DAOPOULO, Rony (eds.): *Kinomata, la donna nel cinema*, Bari, Dedalo Libri, 1980.

⁴ TRIVELLI, Anita: *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.

También característico de esta época en Italia es el cine regional dialectal, que tuvo su máximo exponente en Nápoles, con creadores como los hermanos Troncone o el matrimonio Notari. Ellos hacen un cine realista, con presupuestos modestos, y se alejan de la corriente de divismo y sofisticación que caracteriza al cine italiano más septentrional.

“En el siglo XX, Nápoles añadió un nuevo género a su cultura popular: el cine napolitano. Fue una llegada temprana en la historia del cine italiano, anterior al sonido. Sus características eran un guión melodramático, que incluía poderosos, y a menudo infelices personajes femeninos enfrentados a un contexto de vida en los barrios bajos.”⁵ Así define el género Robert Buss, quien destaca como ejemplos los filmes *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio, y *È piccerella*, de Elvira Notari.

El cine napolitano se nutre de la cultura popular urbana y se presenta en los pasajes, patrocinado por los almacenes de la zona, con el fin de congregar a un público amplio, y cerca del ferrocarril, otro de los símbolos de la ciudad de la época. El Cine Vittoria, en la Galería Umberto I, y el Monte Maiella, en la Galería Principe di Napoli, serán dos de los lugares preferidos para la exhibición de los filmes de Elvira Notari en la capital napolitana. En el primero se exhibió durante 32 días seguidos *A legge!*, con una afluencia de unos 6.000 espectadores diarios.

Dichas películas se caracterizan por un crudo realismo libre de artificios. Están rodadas en las calles y plazas de Nápoles, con personajes y situaciones reales; a pesar de la importancia que en Italia empieza a tomar el divismo, con grandes estrellas como Francesca Bertini o Lyda Borelli, Notari opta por la presencia de actores no profesionales, y se desvía así de la tendencia a la espectacularidad que caracteriza al cine italiano de las primeras décadas del siglo XX. Recrea las penurias y la degradación de las clases más bajas, y se convierte así en precursora del Neorrealismo.

Así lo describe Giuliana Bruno: “La ciudad [...] es una auténtica matriz y productora de relato, de micro-historias [...] historias de vida y mala vida, teñidas de atmósferas que se podrían definir como ‘realistas’, y que anticipan, pero con tonos más ‘noir’, una estética cinematográfica que está por venir, la del neorrealismo, con sus tomas en exteriores, su luz directa, sus historias de gente común, en ambientes urbanos desastrosos y sus actores no profesionales.”⁶

⁵ BUSS, Robin: *Italian films*. Londres, B. T. Batsford Ltd., 1989. P. 65.

⁶ BRUNO, Giuliana: *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milán, La Tartaruga, 1995. P. 44-45.

La producción de Elvira Notari consta de unos 60 largometrajes y más de cien cortos y documentales. Esta polifacética artista se atreve con todas las tareas: es realizadora, guionista, montadora e incluso actriz, así como directora de la empresa familiar de producción que funda con su marido en 1909, Film Dora. Se encarga además de supervisar todo el proceso creador, desde la financiación hasta el montaje. En esa primera época se dedican a la producción de ‘Cinegiornali’ (noticiarios) y documentales sobre acontecimientos de actualidad, ‘intermezzi’ para los cafés cantantes, así como ‘Arrivederci’ y ‘Augurali’, cortometrajes de no más de 20 minutos de duración, coloreados a mano, que representan escenas al aire libre. A veces incluso producen para empresas extranjeras, como Pathé y Gaumont.

Esta pequeña empresa pasa a ser en 1915 la Dora Film, una prestigiosa productora y distribuidora independiente que cuenta entre sus instalaciones con laboratorios de revelado y subtitulación, así como un teatro que a veces incluso alquilan a otras productoras. En la Dora Film trabajan todos los miembros de la familia, por lo que sus obras están marcadas por una profunda huella artesanal y popular. Nicola Notari, el marido, fotógrafo de profesión, maneja la cámara y se ocupa además de la escenografía y el revelado. Lo ayudan sus hijas Dora y Maria, quienes también se dedican a colorear las películas. Su hijo Edoardo, desde su nacimiento, trabaja como actor y suele representar siempre el personaje de Gennariello, creado por su madre para él. A partir de 1920, además, ayuda en la escritura de los guiones y en el montaje.

Esta empresa, además de poner color a sus películas, las sincroniza con música y canciones en vivo, lo que amplifica el sentimiento popular napolitano que impregna todos sus filmes. No en vano muchos de ellos están elaborados a partir de canciones populares napolitanas de moda en aquella época, y el uso del dialecto entre sus personajes es habitual. “Durante todos los años veinte los textos de Elvira Notari fueron escritos, dirigidos y montados para un aparato receptivo definido como ‘film performance’. [...] revelan un ritmo musical interno donde el sonido parece dictar la imagen.”⁷

Entre los géneros que más cultiva esta productora destacan los documentales pintorescos o característicos, las adaptaciones literarias de obras realistas meridionales, como las de Carolina Invernizio, y ‘dramas de vida vivida’, que lograban una identificación tal del público con sus personajes, que incluso un espectador llegó a disparar a la pantalla del cine Vittoria, para matar al malo de la película.

⁷ *Ibidem.*

“El público que llena teatros y cines es el mismo que produce espectáculo o información. Elvira Notari lo conoce, lo refleja en sus personajes, extrae su malestar cotidiano, reduce sus difíciles relaciones interpersonales, lo tranquiliza con la descripción de sus angustias y de sus mitos.”⁸

Precisamente esa implicación del público era lo que perseguía la autora al escribir sus historias melodramáticas, sobre crímenes pasionales, traiciones y tormentos basados en la crónica social de la época. Así, Elvira Notari construye personajes cuyos “sentimientos son siempre extremos; la locura, la magia y el destino no son ajenos a las historias de Elvira Notari. Hay hechos de sangre y también la cárcel con el topos del error judicial, quizás inevitable, en el sur post-unitario en relación a la justicia piamontesa.”⁹ La dicotomía entre tiranos u opresores y víctimas es evidente. Sus melodramas, teñidos de un negro realismo, dan cuenta de situaciones oníricas y grotescas; están presentes el amor y la locura femenina, y hay una preferencia por las madres o mujeres de carácter con apariencia de locas o tentadoras.

En sus filmes, Notari hace continuas referencias a la condición femenina; presta especial atención a las fantasías, deseos, vivencias y comportamientos sociales de las mujeres de su tiempo, especialmente de aquéllas que se mostraban más transgresoras respecto al sistema. El mayor protagonismo lo acaparan las infames, las más liberadas social y sexualmente, que, por su rebeldía, solían encontrar la muerte como castigo. Es lo que sucede, por ejemplo, a la protagonista de *O festino e a legge* (1921), que tiene dos amantes, y no puede quedar impune ante el sistema. En el caso de los hombres - con la excepción de Gennariello, el personaje que interpreta su hijo Edoardo -, éstos carecen de autonomía y son manejados por sus madres o esposas. En el terreno amoroso, hombres y mujeres parecen irreconciliables: ellos son egoístas y superficiales, y ellas muy generosas y conflictivas. “Los filmes de Notari están llenos de tentadoras, seductoras y vampiresas expertas, y de hombres débiles dispuestos a arriesgarse a sufrir un daño, que cometen los crímenes más horribles por su salvación.”¹⁰

De sus sesenta largometrajes, sólo tres han llegado hasta nuestros días. *E' piccerella* (1922) está basado en la canción homónima de Libero Bovio. Cuenta la historia de una mujer fatal infantil que se debate entre dos cortejadores. Con un estilo transgresor e insólito en su tiempo, Notari deja libre su cámara, que se mueve por los

⁸ TROIANELLI, Enza: *Elvira Notari: pioniera del cinema napoletano (1975-1946)*, Roma, Euroma - La Goliardica, 1989, p. 61.

⁹ D'ARCANGELO, Maresa: “Elvira Notari: ritratto di una pioniera”, en *Pandora*, n° 0, 1991, p. 59.

¹⁰ MISCUGLIO, Annabella: “Off screen”, en BRUNO, Giuliana y NADOTTI, Maria: *Women & Film in Italy*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 53.

barrios napolitanos para captar imágenes en vivo de la fiesta del Carmine, así como las notables diferencias entre pobres y ricos.

Para Giuliana Bruno, el drama de la protagonista, Margaretella, está provocado por la sociedad urbana, que impone la separación entre las esferas pública y privada, la última de las cuales corresponde a la mujer, que difícilmente puede escapar de los roles que se le imponen, los de madre y esposa. “El melodrama notariano no es una hazaña doméstica y tampoco un lugar de domesticidad femenina. Situado en el punto intermedio entre público y privado, interior y exterior a la casa, expresa la tensión provocada por la separación de estas esferas y por el deseo de la mujer de sustraerse al espacio y al rol que le han sido asignados.”¹¹

Margaretella no tiene como prioridad fundar una familia, sino su independencia afectiva y económica. Sus prioridades, al contrario de lo que sería recomendable para una joven de su época, son el lujo, las diversiones; piensa en gustar a los jóvenes, que se pelean por ella. Los seduce y juega con ellos, aunque sin la intención de destruirlos. En contraposición a la ‘lady dark’ estadounidense, se inserta en la regionalidad y en la cultura napolitanas. Por ello se opone al destino que, por tradición, corresponde a las mujeres del sur, el matrimonio que las encierra entre las cuatro paredes del hogar conyugal. Para Enza Troianelli, “su himno a la libertad se convierte en un himno a la feminidad alegre, a la mundanidad de huella bovarística, a la exhibición, en suma, inocente de rizos y joyas.”¹²

En el filme es evidente la separación entre los espacios público y privado. El primero constituye para Margaretella la transgresión del primero, pues los juegos de seducción y la exhibición del deseo que en aquél se despliegan terminan con el carácter asfixiante y doméstico de éste.

Igual que Elvira Notari, al dedicarse a la dirección de películas, se enfrenta a los prejuicios vigentes en la sociedad de su tiempo, que veían a las mujeres que realizaban este tipo de labores poco menos que como prostitutas, la protagonista de su película plantea una resistencia contra el sistema, que marca a las mujeres que osan pasear y encontrar la diversión en los espacios públicos.

Sin embargo, ese carácter transgresor de Margaretella es contrarrestado por otras figuras femeninas más acordes a los esquemas socialmente aceptados, como la madre de Tore, que representa a la mujer buena y sacrificada por sus hijos. El final del filme

¹¹ BRUNO, Giuliana: *Op. Cit.*

¹² TROIANELLI, Enza: *Op. Cit.*, p. 99.

parece dejar claro, además, que más bien es éste el modelo que se debe seguir, puesto que Margaretella es castigada con la muerte.

Según Annabella Miscuglio, “las historias de Notari están construidas sobre el eterno dualismo de la imagen de la mujer: en sus dramas hay siempre una madre, traicionada, abandonada y desesperada, que juega siempre un rol esencial en el restablecimiento de ‘la ley’ - la mujer como ocasión del pecado y la mujer como creadora de la sociedad organizada coexisten en el universo imaginario de Notari como una polarización de fuerzas que parecen lacerar la esencia femenina.”¹³

Otra de sus películas, *Fantasia è surdato* (1927), está basada en el poema *Er fattaccio*, de A. Giuliani. Destaca el acompañamiento musical especialmente compuesto para ella por Marco Zurcolo, coetáneo de Notari, pero rico en referencias a la tradición napolitana.

La Dora Film jugó además un importante papel en la difusión de la cultura italiana al otro lado del Atlántico. Sus documentales tuvieron gran aceptación entre los inmigrantes italianos en América, que gracias a estas producciones podían entrar en contacto con su cultura de origen, y encontraban en ellas un incentivo para conservar su lengua y sus costumbres. Ante el gran éxito obtenido, los Notari abrieron una oficina en Nueva York, la Dora Film of America, que se encargó de distribuir sus filmes al otro lado del Atlántico. En muchos casos, estas producciones respondían a las demandas de los inmigrantes, y se hacían por encargo. “Los espectadores se pusieron literalmente a construir las historias, de espectadores se convirtieron en autores. Los emigrantes se transformaron en productores cinematográficos y empezaron a encargar películas a Elvira Notari, sobre todo documentales sobre sus lugares de origen, pedazos de memoria confeccionados a medida.”¹⁴

Como directora, Elvira Notari se caracteriza por su rigor con los actores, a quienes exige una naturalidad que contrasta con la teatralidad imperante en el cine de la época, carente de inmediatez y espontaneidad. Su vocación didáctica la llevó en 1921 a fundar su Escuela de Arte Cinematográfico, para formar a los futuros actores. Entre sus técnicas destaca la que describe su sobrino Armando Notari: “Mi tía Elvira era severísima, y además meticulosa. Pretendía que los actores, en una época en la que el énfasis mímico era casi de rigor, actuaran de modo espontáneo y lineal. Mi tía Elvira, por ejemplo, no soportaba que los actores, para rodar las escenas de dolor, se

¹³ MISCUGLIO, Annabella: *Op. Cit.*, pp. 153-154.

¹⁴ BRUNO, Giuliana: “Le films di Elvira Notari”, en *Lapis*, n° 2, marzo 1988, pp. 42 - 43.

humedeciesen las pestañas con glicerina; exigía lágrimas verdaderas [...] ¿Había sabido, por ejemplo, que un actor era huérfano?, pues bien, ¡ella le hablaba de su padre! Apenas veía que él lloraba, daba orden de accionar la cámara.”¹⁵

Con el avance del fascismo la cineasta napolitana tuvo que enfrentarse cada vez a un mayor número de dificultades; el régimen no aceptaba el carácter regionalista y dialectal de sus filmes, y la censura no veía con buenos ojos sus críticas a la ley, el retrato de la pobreza y los ambientes populares; tampoco eran bien aceptadas las historias de delitos pasionales, por lo que algunos guiones debieron ser reescritos, como los de *Er fattaccio*, *Il lampionario del porto* y *N'fama*. A este respecto, explica Edoardo Notari: “Con la censura hemos tenido muchos problemas, sobre todo por las escenas consideradas demasiado crudas: en efecto, la censura del régimen admitía la representación de la pobreza y de los aspectos más populares siempre que fuese vista de manera festiva, alegre, optimista.”¹⁶

Por todo ello, y con una extensísima producción a sus espaldas, Elvira Notari se retiró del cine en 1930, y murió en 1946 en Cava dei Tirreni.

BIBLIOGRAFÍA:

- AAVV: *Historia general del cine, vol. V. Europa y Asia (1918 - 1930)*, Madrid, Cátedra.
- BERNARDINI, Aldo y GILI, Jean A. (eds.): *Le cinéma italien 1909-1945*, París, Centre Georges Pompidou, collection cinéma / pluriel, 1986.
- BRUNO, Giuliana: “Haciendo la calle por la cueva de Platón”, en COLAIZZI, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría filmica*. Valencia, Episteme, 1995.
- BRUNO, Giuliana: “Le films di Elvira Notari”, en *Lapis*, nº 2, marzo 1988.
- BRUNO, Giuliana: *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milán, La Tartaruga, 1995
- BUSS, Robin: *Italian films*. Londres, B. T. Batsford Ltd., 1989.
- CALEFATO, Patrizia (ed.): *Sguardi in movimento (1902-1995). Prima rassegna donne-cinema*, Bari, Assessorato alla Cultura e Istituto di Filosofia del Linguaggio, 1996.
- D'ARCANGELO, Maresa: “Elvira Notari: ritratto di una pioniera”, en *Pandora*, nº 0, 1991.

¹⁵ MISCUGLIO, Annabella y DAOPOULO, Rony (eds.): Op. Cit.

¹⁶ *Ibidem*.

- KOENING QUART, Barbara: *Women directors. The emergence of a new cinema*, Nueva York, Praeger Publisher, 1988.
- MERINO, Azucena: *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, Ediciones JC, 1999.
- MISCUGLIO, Annabella: "Off screen", en BRUNO, Giuliana y NADOTTI, Maria: *Women & Film in Italy*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988.
- MISCUGLIO, Annabella y DAOPOULO, Rony (eds.): *Kinomata, la donna nel cinema*, Bari, Dedalo Libri, 1980.
- MOSCATI, Massimo: *Breve storia del cinema*, Milán, Bompiani, 1999.
- TRIVELLI, Anita: *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.
- TROIANELLI, Enza: *Elvira Notari: pioniera del cinema napoletano (1975-1946)*, Roma, Euroma - La Goliardica, 1989.
- <http://orlando.women.it/info/circola/elvira.htm>
- <http://www.primaradio.com/amicocinema/sett/Fantasiesurdato.do>