

El príncipe cómico

En el catálogo de las extravagancias debe figurar Antonio Griffo Focas Flavio Angelo Ducas Comneno De Curtis di Bisanzio Gagliardi, mejor conocido como Totò; no a propósito de sus nombres sino a raíz de la obsesión que desarrolló por los títulos nobiliarios. No le bastó ser declarado por su público Príncipe de Nápoles, sino que hasta su muerte acumuló y querelló escudos como el de conde palatino, caballero del Sacro Romano Imperio, exarca de Rávena, duque de Macedonia y de Iliria, príncipe de Constantinopla, de Sicilia, de Tessaglia, de Ponte de Moldavia, de Dardania y del Peloponeso, conde de Chipre y de Epiro, y conde-duque de Drivasto y de Durazzo. Fue, también, rey incontrastable de las tablas de Roma, celebridad de rostro imposible y protagonista de 97 películas que, al final, opacaron todos sus relumbrones aristocráticos.

La historia del cine, sin embargo, lo ha instalado en otra nobleza, junto a Chaplin y Keaton, aunque era demasiado italiano para encarnar cualquier referencia universal. Eso sí, fue la continuación mejor lograda de aquellas insignias del cine mudo, porque Totò era, primero, un cómico y después un actor de comedia. Esta diferencia, que puede resultar fatua, persiste en la tradición italiana para distinguir al actor de una película de risas de aquél vinculado a la máscara, a la *commedia dell'arte*, al carnaval. De tal forma que el cómico cinematográfico italiano es la síntesis del teatro popular, de la farsa, de lo grotesco, del *café chantant*, del circo. En esta tradición, a cada máscara le corresponde un nombre. André Deed era Cretinetti, Raymond Frau era Kri Kri, Ferdinand Guillaume fue Tontolini y, luego, Polidor. Pero Totò fue siempre Totò.

Sus primeras películas, *Fermo con le mani!* (1937) de Gero Zambuto y *Animali pazzi* (1939) de Carlo Ludovico Bragaglia, fueron el preámbulo gestacional: si bien juega a ser Charlot, Totò también introduce recursos propios como la famosa *performance* de la pedicura a Mussolini, la secuencia de pesca en la tienda, o el gag del títere descoordinado, todas marcas registradas que el actor reproducirá, más adelante, en otras películas. Totò se hizo célebre por su físico de marioneta, pero también

TOTÒ y el cine-parodia italiano

Entre los íconos de la comedia descansa el nombre del actor nacido en Nápoles, cuya prolífera carrera cinematográfica lo consagró no solo como “el príncipe de la risa”, sino como una figura fundamental dentro de la historia del cine. En sus cuarenta años en la industria, Totò se consagró como una pieza infaltable dentro de la cultura popular italiana, recordado como un genio, habiéndose ganado la admiración del público, así como de directores, actores e intelectuales.

Giancarlo Cappello



Totò ◀

Fuente: Guy Bordin/eccellenze-italiane.tumblr.com

por prolongar y actualizar la máscara en un cine popular gobernado por la palabra, porque ese es el sino del cómico: torcer y someter todo a la dinámica ingeniosa del espectáculo de feria.

En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, Totò va a alimentar de sí mismo una larga lista de películas que suponen un interés particular por cuanto, a decir de Menarini, no solo se inscriben en la esencia del cine italiano sino que contribuyen a perfilarlo. Este es un repaso por su época dorada, los cuarenta y cincuenta de un siglo XX cada vez más lejano y legendario.

Después de la guerra

Totò forjó su popularidad junto a otros cómicos del *avanspettacolo* de los años treinta, como Petrolini y Macario. Sin embargo, el mismo sistema que los había encumbrado durante los años del fascismo, los colocó de bruces ante la nueva Italia que surgía después de la guerra... Este no es el espacio para abordar la dura crítica que recayó sobre gran parte de los cómicos de esta época, pero acotaremos diciendo que la anuencia de Mussolini a las parodias que hacían de él, así como el hecho de que, inevitablemente, el aparato cinematográfico y el de entretenimiento estuvieran conectados con el régimen, les pasaron factura durante la reconstrucción. Como ocurrió con Rossellini a propósito de *La nave bianca* (La nave blanca, 1941), realizada con el apoyo del hijo del Duce y el Departamento de Marina.

Quizá porque recién ha merecido mayor atención por parte de la historia del cine italiano, hay que decir que no todo fue neorrealismo en los años difíciles. Los cómicos buscaron reorganizarse sin malgastar la rica herencia de su tradición y la parodia, una especialidad de la casa, debió encontrar nuevos rumbos para explayarse, ahora lejos de la "romanidad" y el mundo clásico, lejos de Nerón, Fausto y Pulcinella. Macario inauguró un exitoso trajín con películas que tomaron como objeto de comedia a las películas de acción y aventura, al western y a la saga de Fantômas —*El pirata soy yo* (El pirata sono io, 1940) y *1 000 km al minuto* (Mille chilometri al minuto!, 1939), ambas de Mario Mattoli, o *El niño del*

Oeste (Il fanciullo del West, 1942) y *Macario contra Zagomar* (1944) de Giorgio Ferroni—, pero estas versiones bufas de los originales cobrarían especial relevancia más adelante, cuando Totò se ocupe de la materia y aplique su sello particular. De manera que, aunque siguen rodándose comedias, este es un tiempo de exploración en busca del tono, de la modulación que mejor empate con la expectativa creciente del público por hallar en la gran pantalla no solo un divertimento popular, sino también cercano.

Si Totò se encumbra en estos años es porque entiende que el interés y las expectativas de la gente se vinculan, más que nunca, a la realidad y no a las formas clásicas o experimentales de la comedia; entiende que el lugar del cómico —sin abandonar la máscara— está en el cine para dar vida al ladronzuelo, al estafador, al sujeto de a pie, fregado, sin hogar, sin trabajo, pero poseído por una vocación por la vida que, a fuerza de risas, lo hace resultar empático y solidario, humano, tan humano. En *Totò al giro d'Italia* (1948) de Mario Mattoli, encarna a quienes —como su personaje, que quiere ganar la famosa carrera de bicicletas— están dispuestos a vender su alma al diablo a cambio del triunfo, el despegue o la aceptación. En *Totò cerca casa* (1949) de Mario Monicelli y Steno,

es el italiano común desesperado por el problema inmobiliario. Y en *Totò cerca moglie* (1950), película de Carlo Ludovico Bragaglia, retrata el arribismo y el burdo afán por el dinero.

Películas de este corte van a cimentar la *commedia all'italiana* y forjarán la estirpe de un cine que, además de parodiar los mecanismos imperfectos de una civilización industrial, narra el ascenso del dandi y del oportunista, del bribón; un cine que exhibe y golpea, en estrecha consecuencia lógica e ideológica, los símbolos de prestigio, las transformaciones urbanas, el sistema de transporte, los tabúes, los cambios de comportamiento social, etc. Es el fin de la parodia romántica, de la parodia histórica, a la que actores y directores se acercarán en el futuro solo como mecanismo de reacción y sátira al unanimismo fomentado por el régimen de la reconstrucción². Y es, también, la crisis de la mascarada ante un sentido popular distante de los resortes clásicos y más bien próximo al cinismo (la *commediaccia* erótica de los setenta será la versión más obvia de ello).

En este contexto, Totò funda un subgénero: el cine-parodia o, más exactamente, el "cine-revista", como lo llama Alberto Anile, tributario del teatro de entretenimiento donde



▶ *Totò al giro de Italia*
Fuente: L'Alligatographe

***I due orfanelli***

Fuente: marmatok.files.wordpress.com

siempre había reinado. Entre 1947 y 1959, Totò recoge y compacta todo estímulo externo, cultural y medial para permearlo de referencias satíricas vinculadas a la actualidad. Rueda al menos once películas en las que retoma el esquema de Macario, pero donde italianiza y “totoiza” películas famosas —*Fifa y arena* (Mario Mattoli, 1948) es el guiño a *Sangre y arena* (Blood and Sand, 1941) de Rouben Mamoulian, igual que *Totò Le Mokò* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1949) ironiza sobre *Pépé Le Moko* (1937) de Julien Duvivier— así como tradiciones narrativas de diverso cuño —ahí están *Totò Tarzán* (Tototarzan, 1950) o *Totò sceicco* (1950), filmes de Mario Mattoli que parodian las películas del desierto—. En muchas de ellas se encontrarán recreaciones de sus viejos números y también herencias de la parodia clásica de los años veinte y treinta, como el recurso del anacronismo, tan explotado y exitoso en el Nerón de Petrolini, que solía introducir elementos disruptivos en el curso de la narración: Nerón pasea en bicicleta por Roma, Nerón está ase-

gurado con La Fondiaria contra incendios, etc.

El Totò de la postguerra, con distinta fortuna y en diferentes roles, es un

El Totò de la postguerra, con distinta fortuna y en diferentes roles, es un personaje que vive de la producción cinematográfica que se realiza en la época.

personaje que vive de la producción cinematográfica que se realiza en la época. Esto no menoscaba en absoluto su talento y brillantez; antes bien, da cuenta de una evolución artística que, sin renunciar a sus orígenes, sumerge al cómico en un mundo absolutamente mediatizado por el cine. Como recuerda Menarini, casi simbó-

licamente, la primera película de esta etapa, *I due orfanelli* (1947) de Mario Mattoli, basada en la obra del mismo nombre de 1894, se rueda en los sets todavía sin desmontar de *Il fiacre n. 13*, una coproducción francoitaliana que acababan de dirigir Raoul André y el propio Mattoli. La película, rodada con un presupuesto exiguo, obtuvo más réditos que otras películas históricas de esos años, gracias al genio combinado de Totò y Carlo Campanini. Es decir, la carrera posbélica de Totò comienza en un set derivado de otra realización, con formas y recursos parasitarios, perfectamente en línea con el aspecto paródico de su producción, siempre “detrás” o al acecho de otras películas, otros géneros y otros sets, por supuesto, como ocurrirá con *Totò, Peppino... e la dolce vita* (1961) de Sergio Corbucci.

Totò, siempre Totò

La multiplicidad de recursos que exhibe en esta etapa es asombrosa. Está el

Totò clásico, el cómico de la máscara que echa mano de su habilidad para la tensión y flexión del cuerpo, que hace estallar la comedia a partir de la desproporción que suponen su físico esmirriado y pequeño en comparación con el contexto exótico y heroico de películas como *Totò Tarzán* de Mario Mattoli, o *Totò contra el pirata negro* (Totò contro il pirata nero, 1964) de Fernando Cerchio. También está ese otro que apuntan Bernardini (1986) y Brunetta (2008), el de rasgos más bien surrealistas, con gags propios de los dibujos animados de Tex Avery. Y existe, ciertamente, un Totò paródico moderno, que sabe tomarle el pulso al cine que se está desarrollando.

Totò, el tercer hombre (Totò terzo uomo, 1951) de Mario Mattoli, por ejemplo, nos pone delante de otro tipo de alusión. La referencia, qué duda cabe, es *El tercer hombre* (The Third Man, 1949), dirigida por Carol Reed y coprotagonizada por Orson Welles —con

quien Totò va a rodar más tarde *El hombre, la bestia y la virtud* (L'uomo, la bestia, la virtù, 1953) de Steno— pero de la trama original no hay real-

Si tomamos en cuenta que cualquier guion era apenas una excusa para la improvisación permanente de Totò, hay que decir que, más allá de los méritos del director y su equipo, hay una cuota imponderable que corresponde al cómico en cada nueva entrega.

mente nada, pues estamos ante una divagación cómica, un juego de equívocos a propósito de la figura del doble

(Totò interpreta a dos hermanos gemelos), una interpretación maliciosa, si se quiere, del tema del retorno que está en la película de Reed. Ese mismo espíritu es el que se observa en lo musical, pues el tema de Anton Karas para *El tercer hombre* se deja escuchar a través de un motivo paródico igualmente meloso.

Si tomamos en cuenta que cualquier guion era apenas una excusa para la improvisación permanente de Totò, hay que decir que, más allá de los méritos del director y su equipo, hay una cuota imponderable que corresponde al cómico en cada nueva entrega. Detengámonos brevemente en *El espectáculo más cómico del mundo* (Il piú comico spettacolo del mondo, 1953) de Mattoli, que toma como objeto paródico no solo a *El espectáculo más grande del mundo* (The Greatest Show on Earth, 1952), la película que Cecil B. DeMille dedicó al circo, sino que también es un simulacro del progreso tecnológico americano, del Cinemascope y el



► *El hombre, la bestia y la virtud*

Fuente: benitomovieposter.com



Pajarracos y pajaritos ◀

Fuente: centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it

3D. La parodia es puntual en muchos aspectos: Totò (Tottos) hace las veces de James Stewart (Bottons) y varios pasajes de la película de DeMille tienen un correlativo breve —la caída del trapecio es particularmente lograda—. Pero el mayor atractivo descansa en su estructura: si el original apela a largas secuencias espectacularmente coreografiadas para dar cuenta de los números circenses, Mattoli deja en manos de Totò la construcción de un filme-revista, sacrificando en muchos pasajes la ilación narrativa en favor del *sketch*. De modo que *Il piú comico spettacolo del mondo* se presenta como un collage, un *patchwork* excelso que combina el show de variedades, el circo y el cine mismo, pues el guiño paródico se alarga al saber que la película fue rodada con el sistema 3D Poldevision, registrado por Carlo Ponti y Dino de Laurentiis, pero fue distribuida y exhibida en 2D por requerimientos técnicos de las salas³.

Durante los años cuarenta y cincuenta, el Totò marioneta de los primeros años, el del cuerpo que se movía, se dislocaba, se dissociaba, se va a transformar en un rostro de amplio repertorio gestual capaz de sostener, él solo, la humorada. Y su figura va a ser tan grande que en adelante vivirá dentro y fuera de las películas, conver-

tido en figura intertextual y objeto de alusión metacinematográfica. Ahí está para comprobarlo *Bellezze in bicicletta* (1951), de Carlo Campogalliani, que narra cómo Silvana Pampanini, una bailarina que quiere ser admitida en la compañía de Totò, lo sigue en su gira por Italia hasta descubrir que un sosia, un farsante interpretado por Dino Valdi, se hace pasar por el famoso cómico.

Si bien no es el único en ocuparse de la farsa paródica —están Renato Rascel, Walter Chiari, o el par conformado por Franco Franchi y Ciccio Ingrassia—, Totò acapara las luces de la historia oficial por su excepcional modulación del cuerpo y porque, a diferencia de tantos, Totò no imitaba, Totò era y permanecía Totò: eran los personajes los que se plegaban a sus exigencias. Dario Fo decía de él que era una máscara en todo el sentido de la palabra, porque seguía siendo Totò pese a las ropas femeninas, a los trajes dieciochescos o a cualquier tipo de sombrero que se pusiera en la cabeza, como si, en vez de ocultarlo, todos esos travestimos se esforzaran por revelarlo.

Los últimos años de Totò, casi ciego, improvisando en las películas —siempre improvisando— e ingeniándose las para acaparar nuevos títulos nobiliarios, trascurren como el final de una

película, con tomas que se alejan del personaje y lo desdibujan hasta que, de pronto, la sala pierde su magia oscura y una luz macilenta nos confirma que la vida es burda, triste. El cortejo fúnebre que lo acompañó en Nápoles reunió a cerca de doscientas mil personas y ningún escudo aristocrático brilló tanto ese día como su Palma de Oro en Cannes por *Pajarracos y pajaritos* (Uccellacci e uccellini, 1966), de Pier Paolo Pasolini.

Desde entonces, el mundo ha seguido dando vueltas. Y desde entonces, también, cuando corren los créditos de cualquier película, es posible ver al fondo, bien al fondo en la pantalla, a una marioneta que insiste en seguir bailando. Larga vida al príncipe De Curtis. *Stammi bene, Totò.* ◻

¹ La figura de Mussolini como material para la comedia es un tema todavía polémico y apasionante. Sin embargo, siguiendo a autores como Brunetta (1993) y Lombezzi (1976), existe consenso al señalar que el Mussolini imitado era el primero, el estridente e hiperexpresivo, pero cuando el Duce adopta el tono imperial se convierte en un Mussolini que busca ser único, distante y carismático (mitad comparación y mitad competencia con Hitler), por lo que se aparta de los gestos básicos y se torna inimitable, "sagrado".

² Con "unanimismo" hacemos referencia a la estrategia de los gobiernos para mantener a los pueblos ajenos a las realidades de la política económica aplicada dentro de cada país. En este caso, el plan Marshall y la injerencia norteamericana.

³ No es la primera película estereoscópica italiana —hay que remitirse a 1936, a *Nozze vagabonde*, de Guido Brignone—, pero sí el primer filme sonoro en ser rodado con el sistema de lentes polarizados. En 2011, Aurelio de Laurentiis presentó el filme restaurado en el VI Festival Internacional de Cine de Roma.

REFERENCIAS

Anile, A. 1998. *I film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*. Recco: Le Mani.

Bernardini, A. 1986. *I comici del muto italiano*, número monográfico di *Griffithiana*, N.º. 26/27.

Brunetta, G. 1993. *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*. Roma: Editori Riuniti.

Brunetta, G. 2008. *Guía de la historia del cine italiano 1905-2003*. Lima: Istituto Italiano di Cultura / Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Faldini, F. y Fofi, G. 1997. *Totò: l'uomo e la maschera*. Milán: Feltrinelli.

Fo, D. 1995. *Manuale dell'attore comico*. Florencia: Vallecchi.

Lombezzi, A. 1976. *Aspetti del cinema comico popolare italiano del dopoguerra. Una figura centrale: Totò*. En *Annali della Scuola Superiore di Comunicazioni Sociali*, N.º. 1/2.

Menarini, R. 2001. *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico*. Boloña: Hybris.