

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



OCTUBRE 2021

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):

FEDERICO FELLINI

(1ª PARTE)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo
 Igualem muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Te gios de er que no cit han acudid nuestros ac
 Rendidas granadina, parroquiale tísimas aut muy especi cuelas Norn entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos
 No quise mos colabor tiguos Alun día de este ron el honi líquias a n lo hicieron.
 Gracias a molesto si
 La Escue Escuela Píe ble recuerd comunicado Roma.
 Y, junta agradecimie modo espec
 Que se a res esta des que estudie gía y, lo q practiquen. más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig
 Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de
 A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

OCTUBRE 2021

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (1ª parte)**

Viernes 15 / Friday 15th

LUCES DE VARIEDADES (1950) [97 min.]

(LUCI DEL VARIETÀ)

Co-dirigida con Alberto Lattuada

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 19 / Tuesday 19th

EL JEQUE BLANCO (1951) [86 min.]

(LO SCEICCO BIANCO)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 22 / Friday 15nd

LOS INÚTILES (1953) [107 min.]

(I VITELLONI)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 26 / Tuesday 26th

LA STRADA (1954) [108 min.]

(LA STRADA)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 / Friday 19th

ALMAS SIN CONCIENCIA (1955) [95 min.]

(IL BIDONE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

OCTOBER 2021

MASTERS OF MODERN
FILMMAKING (VIII):
FEDERICO FELLINI (part 1)

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE” nº 42

Miércoles 20 / Wednesday 20th 17h.

**EL CINE DE FEDERICO
FELLINI (I)**

Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

Todas las proyecciones en la
SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).
FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM*

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

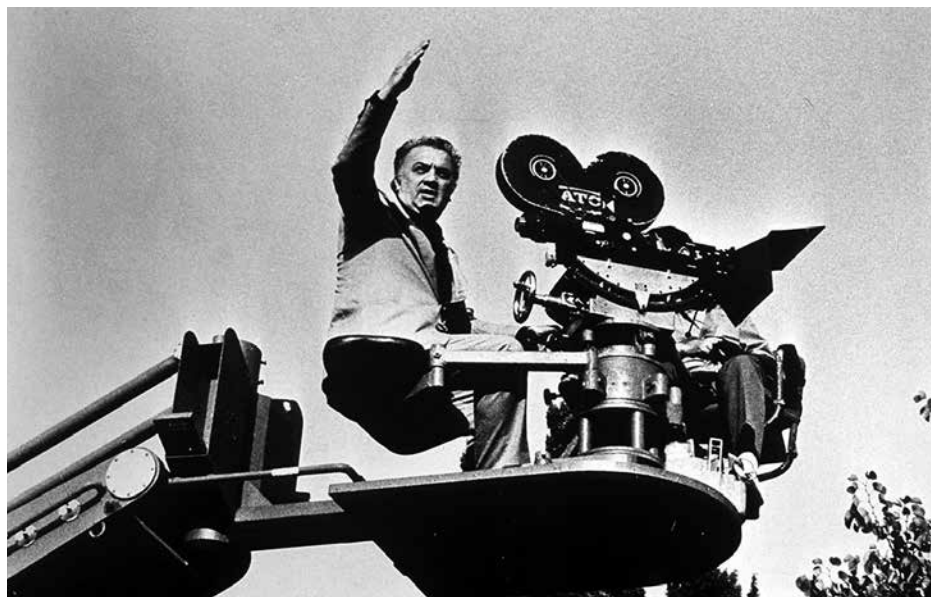


(...) En 1951, Federico Fellini y Alberto Lattuada estrenan **LUCES DE VARIEDADES**, el debut del cineasta de Rímini tras la cámara; éste confiesa entonces a la prensa que el argumento del film había surgido de su experiencia como acompañante de una *troupe* de artistas de revista (en la cual iba el después popular actor Aldo Fabrizi) durante seis o siete meses a lo largo de la geografía italiana. Efectivamente, en el guión estaban presentes el mundo de la provincia, el de la cultura popular y los espectáculos de cabaret o el de los billetes de tercera clase en trenes nocturnos en las difíciles fechas de la posguerra. Al parecer, nada de ello es cierto: el embustero Fellini jamás realizó ese viaje, ni ayudó a pintar decorados del escenario, ni sedujo a seis de las ocho bailarinas (sic) de la compañía, como alguna otra vez llegó a afirmar. Sin embargo, su retrato de la más baja sociedad de cómicos de vodevil en el contexto preciso de la Italia del momento es pertinente, creativo, veraz.

“Tengo la impresión de que fascismo y adolescencia continúan siendo, en cierta medida, etapas permanentes de nuestra vida: la adolescencia, de nuestra vida individual, el fascismo, de nuestra vida nacional. Tenemos tendencia a ser eternamente niños, a descargar nuestras responsabilidades en los otros, a vivir con la confortable sensación de que hay alguien que piensa por nosotros; unas veces es la madre, otras el padre, a veces el alcalde, o el duce, o la virgen o el obispo, en suma siempre los otros.”

Como él mismo afirmó en uno de sus textos autobiográficos: *“soy mentiroso, pero sincero”*. Que Federico Fellini viviera dos vidas (la real y la fingida; la vivida y la simulada) tan entrecruzadas y adulteradas repercutió notablemente en la poderosa creatividad de su peculiar filmografía. Porque pocas veces la biografía (o aquello que supuestamente la configura) de un cineasta está más apegada a su obra como en el caso de Fellini. En su cine no hallamos ese espacio contextual reconocible que ilumina de manera recurrente las ficciones de, por ejemplo, Yasujiro Ozu, Claude Chabrol o Woody Allen, sino la inclusión en él de (verdaderos, supuestos o mistificados) episodios autobiográficos, como bien se prueba en las decenas de biografías, libros de testimonios o de conversaciones que indagan en la vida o el universo felliniano (...). Es conocido el episodio en el que una anécdota vital propia fue referida a tres periodistas de manera significativamente distinta. Estamos, pues, ante una visión magnificada de la vida real fruto de la mente de, como dijo en una ocasión de él Pier Paolo Pasolini, un *“Gran Mistificador”* (...).



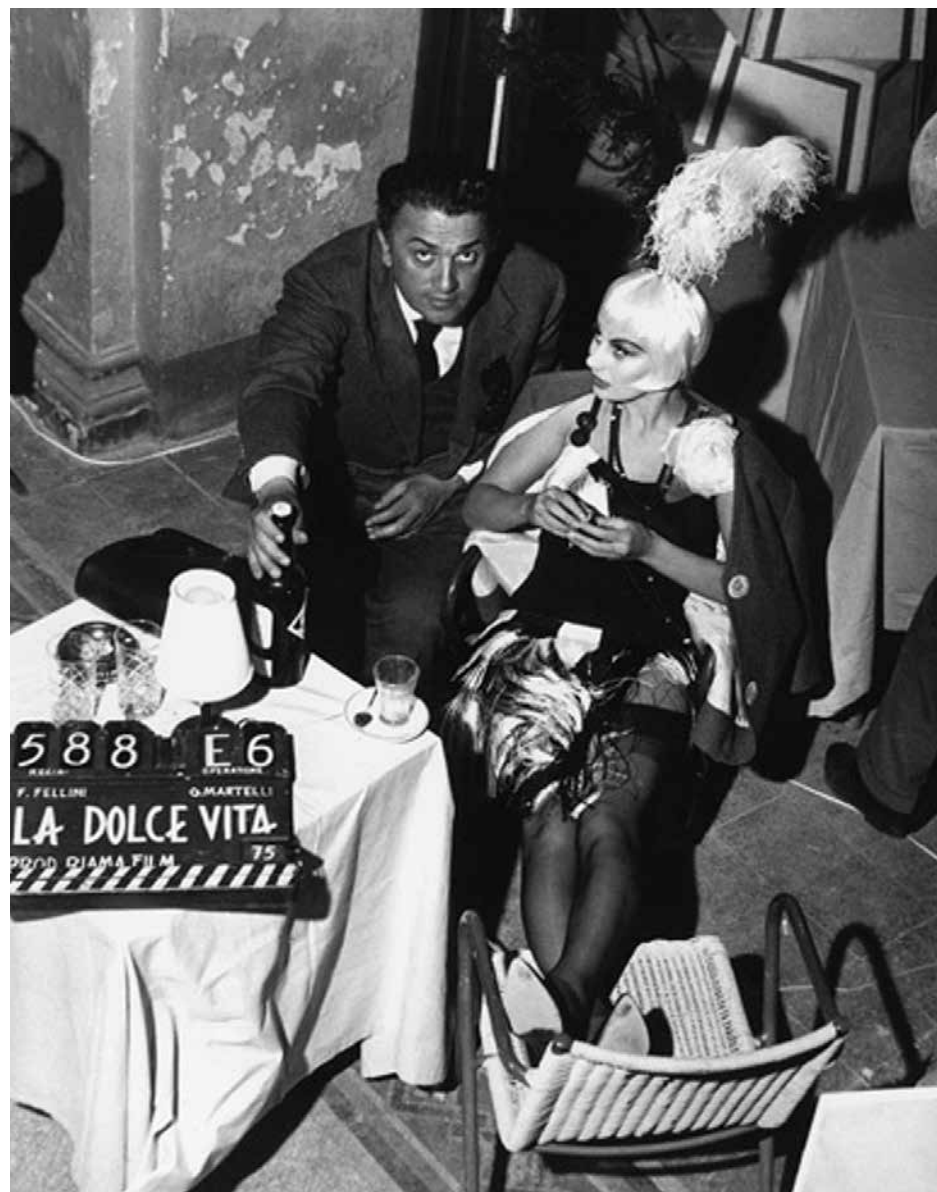


(...) El que fuera gran rival del autor de **Amarcord**, Luchino Visconti, se solía referir a él como un “chico de pueblo”. De su Rímíni natal, escenario de su infancia y adolescencia, quedan una madre católica muy religiosa que encarna el posterior sentimiento temor/fascinación por la Iglesia (**Roma**, id., 1972) y un padre algo más liberal y mujeriego (quizá el padre de Mastroianni en **La dolce vita**, id., 1959). Pero también la pasión por el mundo del circo (**Los clowns**, *I clowns*, 1970), la atracción por enanos, deformes, tullidos o mutilados de la Primera Guerra Mundial, el descubrimiento paralelo del sexo y del cine (**Amarcord**; la masturbación en grupo de **La ciudad de las mujeres** (*La città delle donne*, 1979) y una doble formación literaria culta (colegio) y popular (casa), que combina la lectura de Petronio, Dante, Ariosto o Petrarca con novela negra, tebeos o fotonovelas, que fructificará a la vez, por ejemplo, en su adaptación del “Satiricón” de Petronio y en su aproximación a los “fotoromanzi” en **EL JEQUE BLANCO** (*Lo Sceicco Bianco*, 1952).

En 1939, Fellini aparece en Roma, donde dijo ejercer de periodista (quizás en algún diario sensacionalista) (...) A Fellini le gustaba adornar su etapa como periodista con un inequívoco (e inexistente) aroma *noir*, pero lo cierto es que, si por algo sobresalía, era por su evidente talento para la ficción humorística, en la que ya lucía una desbordante imaginación que le permitió desarrollar agudas observaciones sobre el comportamiento humano, con idéntica ternura hacia sus propios personajes a la que más tarde caracterizaría su trabajo como director. Tanto en la publicación bisemanal “Marc’Aurelio” como en el programa radiofónico “Tresillo” o como redactor de la revista especializada “Cinemagazzino”, el rimínés empleaba sus experiencias vitales para redactar “*unas auténticas memorias de su vida en provincias*”, mediante las que



captó la atención del público, así como la de un buen puñado de profesionales del cine, gracias al tono íntimo y confidencial, a un humor a la vez ingenuo y avisado, y a esa implacable autoironía que lo guiará luego por los vericuetos psicoanalíticos. (...) Despreciando a Kafka y Steinbeck, y pasando de puntillas por el fascismo y la guerra (parece que fue una obsesión eludir el frente, en una de las zonas de sombra de su biografía), conoce por aquellos años los burdeles que tan bien retrató en su cine, así como el mundo de la farándula encarnado en su amistad con Alberto Sordi o Aldo Fabrizi, antes de su encuentro con Cinecittà (al que dedicó un homenaje en **Entrevista**, 1987) y su ingreso en el cine como guionista de gags de películas de Steno, Mario Mattoli o Mario Bonnard. (...) Resultaba un paso lógico, pues, que junto a otros escritores procedentes de “Marc’Aurelio”, fuera escogido para escribir gags (no acreditados) en comedias dirigidas por Mario Mattoli e interpretadas por Erminio Macario, como **Lo vedi come ssei?** (1939), **Non me lo dire** (1940) y **El pirata soy yo** (*Il pirata sono io*, 1940), una labor que también desarrolló, junto a Ruggero Maccari, para algunos de los actores de variedades más populares de la época (...) El actor Aldo Fabrizi le acogió como su guionista de cabecera tras colaborar en el ámbito teatral. Junto a él, y merced a películas como **Avanti c’è posto...** (Mario Bonnard, 1942), **Campo De’ Fiori** (Mario Bonnard, 1943) o **Vive... si te dejan** (*L’ultima carrozzella*; Mario Mattoli, 1943), el riminés desarrolló y potenció su talento como dialoguista, pero también dio sus primeros pasos para acercarse a los estratos sociales italianos más bajos, y en concreto al submundo de los granujas y de los timadores, que explotaría más adelante en algunas de sus películas más conocidas como





director. Tres encuentros personales marcan esta etapa decisiva de la trayectoria felliniana: con Giulietta Masina, que se convertirá en su esposa, musa y actriz; con Roberto Rossellini, que lo elevará a guionista principal y ayudante de realización (**Roma ciudad abierta**/*Roma, città aperta*, 1945 y **Paisà** 1946); y con Alberto Lattuada (**Il Delitto di Giovanni Episcopo** (1947), que le ofrecerá la oportunidad de debutar tras la cámara, co-dirigiendo con él la citada **LUCES DE VARIEDADES**. Con todos ellos, como con tantos de sus amigos y colaboradores a lo largo de su vida, vivirá relaciones que aúnan la mutua fascinación con lo tormentoso. Su trabajo con Fabrizi le sirvió de puente para conocer a ambos directores, fundamentales dentro de su trayectoria cinematográfica, ya que no sólo le empujaron a tomarse más en serio la narrativa cinematográfica, sino también a apreciar el uso de la técnica y los esquemas clásicos a la hora de desarrollar un libreto. Su relación profesional con Rossellini es la que lleva a inscribir a Fellini -algo que, a estas alturas, debería tenerse perfectamente claro que se realizó de forma equivocada- dentro del fenómeno del neorrealismo italiano: y es que, desde sus primeros guiones, se establecía un choque frontal respecto a la implicación política que demandaban los defensores de dicho movimiento, pues, incluso desde su posición inicial como escritor, el futuro director exhibía un concepto de la vida como un desfile ininterrumpido de situaciones artificiales, compuestas y montadas por el hombre sin tener en cuenta el límite de sus posibilidades de convicción hacia los demás, ni (y esto es lo importante) conseguir su propósito original de comunicación. De hecho, más allá de los arranques humorísticos más inesperados dentro de las tragedias que se

narraban, en películas como **Roma, ciudad abierta** o **Paisà** (1946) las aportaciones del riminés no resultaban demasiado evidentes, en gran parte debido a la búsqueda de realismo que estaba en la raíz de ambos proyectos -los dos, al fin y al cabo, partieron de ideas del comunista Sergio Amidei-. Por fortuna, la personalidad ya evidenciada durante su etapa en “Marc’Aurelio” se fue imponiendo a medida que pudo irse alejando de las asfixiantes restricciones del neorealismo, si bien en cierta manera su estilo se enriqueció gracias al acercamiento de Rossellini a éstas, del que el riminés asimiló “*su humildad ante la cámara y, en cierto sentido, su extraordinaria fe en las cosas fotografiadas, en los hombres, en los rostros (...) darme cuenta de que la experiencia cinematográfica podía ser tan fascinante, tan conmovedora; algo que te justifica y te ayuda a encontrar un significado*”¹. De hecho, en sus posteriores trabajos conjuntos, como el episodio que escribió (¡y protagonizó!) para **El amor** (*L’amore*, 1948) o **Francisco, juglar de Dios** (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), se evidencia la madurez alcanzada por la escritura de Fellini, en las que se impone su concepción juguetona, entre la comedia y el fantástico, de las estructuras dramáticas habituales, sin perder por ello cierta rigurosidad de planteamiento.

En ese sentido, no hay que pasar por alto la aportación de Alberto Lattuada en la formación profesional del riminés. No sólo porque Fellini ejerciera por primera vez de ayudante de dirección en **Sin piedad** (*Senza pietá*, 1948), poco antes de que ambos codirigieran **LUCES DE VARIEDADES** (1950), sino sobre todo porque allí donde Rossellini se mostraba anárquico, desorganizado, Lattuada destacaba por todo lo contrario, “*con su capacidad de decidir, con la seguridad profesional de la experiencia, con el silbato, el sombreruco de director*”². Su concepto del cine, mucho más técnico y sistemático, entró en la vida de Fellini casi al mismo tiempo que el inicio de su colaboración con el escritor Tullio Pinelli, que procedía del teatro y le ayudó también a adquirir una cierta disciplina laboral, alejándose de esa manera de su caótica etapa periodística. (...) Tras su aproximación al universo de la cultura popular en su opera prima y en **EL JEQUE BLANCO**, Fellini rememora anécdotas de su pandilla provinciana en **LOS INÚTILES** (*I vitelloni*, 1953), film que le reporta su primer gran éxito internacional y recoge en Venecia el primero de sus trofeos en festivales. La estela proseguirá con **LA STRADA** (id. ,1954), que repite en Venecia y consigue el Oscar -el primero de un total de cuatro- a la mejor película en habla no inglesa, y con **Las noches de Cabiria** (*Le notti di Cabiria*, 1956), que triunfa en Cannes. Para entonces, Fellini está ya consagrado como cineasta -pese al fracaso singular de **ALMAS SIN CONCIENCIA** (*Il bidone*, 1955)-, ha conseguido que Giulietta Masina encarne con acierto a *Gelsomina* y *Cabiria* en las películas citadas (provocando, contradictoriamente, no pocos celos en su marido, director y mentor) y ha incorporado la música de Nino Rota como parte fundamental de sus ficciones.

¹ Federico Fellini, **Fellini por Fellini**, col. Arte Serie Cine, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.

² Federico Fellini, **Hacer una película**, La Memoria del Cine 1, Editorial Paidós, Barcelona, 1999.

En 1959, realiza con **La dulce vita** un polémico ajuste de cuentas con su ciudad de adopción, a la vez que logra que el estreno del film se convierta en todo un acontecimiento cultural y social: a la reacción furibunda de la Iglesia (sobre todo por la secuencia de la orgía) se opuso el entusiasmo de la izquierda, que tanto había criticado antes a Fellini por alejarse de los postulados del neorealismo y por sus ambiguas inclinaciones políticas. En 1964 confesaba: “*En Rimini todavía conocen a mi madre como la madre del hombre que hizo **La dulce vita***”. La década de los sesenta verá su aportación a un film colectivo de Carla Ponti contra la censura (**Boccaccio’70**, id., 1952) y otra (“**Toby Dammit**”) a **las Historias extraordinarias** (*Tre passi nel delirio/**Histories extraordinaires*, 1968) basadas en Poe, además de una brillante reflexión narcisista y egomaniaca sobre la creación con **Fellini Ocho y medio** (*Fellini Otto e mezzo*, 1963) y la fantasía-ballet **Giulietta de los espíritus** (*Giulietta degli spiriti*, 1965). Llegará después una gavilla de films que José María Latorre engloba bajo el signo de la muerte y la descomposición: **Fellini-Satyricón** (*Fellini-Satyricon*, 1969), viaje a la muerte de la romanidad; **Los clowns** y **Amarcord**, retrocesos al pasado con el pretexto de la muerte del circo y de la vida provinciana de su adolescencia; **Roma** o la muerte de aquella ciudad que le había acogido tiempo atrás; **El Casanova de Federico Fellini** (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), relato de la tétrica descomposición del amor; **Ensayo de orquesta** (*Prova d’orquesta*, 1978) e **Y la nave va** (*E la nave va*, 1983), disquisiciones sobre el fin de la música y de la vieja cultura; **Entrevista** (*Entervista*, 1987) o la muerte del cine-espectáculo ... En medio, Fellini realiza las que quizá sean sus obras menos inspiradas, **La ciudad de las mujeres** y **Ginger y Fred** (1986), antes de despedirse del cine (y algo después, en 1993, de la vida), con **La voz de la luna** (*La voce della Luna*, 1989), fábula lunática que puede entenderse como una paráfrasis de su propia doble existencia: ¿no será el mundo poco más que una impostura? (...)

Texto (extractos):

Pablo Pérez Rubio, “La doble vida de un creador”, en dossier “Federico Fellini: recuerdos e invenciones” (1), rev. Dirigido, mayo 2009.

Tonio L. Alarcón, “Más que mil palabras, la trayectoria de Federico Fellini como guionista”, en dossier “Federico Fellini: recuerdos e invenciones” (1), rev. Dirigido, mayo 2009.



Viernes 15 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LUCES DE VARIEDADES

(1950) Italia 97 min.

Título Original.- Luci del varietà. **Director.-** Federico Fellini & Alberto Lattuada. **Argumento.-** Federico Fellini. **Guión.-** Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli (y Ennio Flaiano). **Fotografía.-** Otello Martelli (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Mario Bonotti. **Música.-** Felice Lattuada. **Productor.-** Alberto Lattuada y Federico Fellini. **Producción.-** Capitolium. **Intérpretes.-** Peppino De Filippo (*Checco Dal Monte*), Carla Del Poggio (*Liliana 'Lily' Antonelli*), Giulietta Masina (*Melina Amour*), Dante Maggio (*Remo*), John Kitzmiller (*Johnny el trompetista*), Checco Durante (*dueño del teatro*), Gina Mascetti (*Valeria del Sole*), Giulio Cali (*mago Edison*), Silvio Bagolini (*Bruno Antonini*), Folco Lulli (*Adelmo Conti*), Carlo Romano (*Enzo La Rosa*), Joseph Falletta (*Pistolero Bill*). **Estreno.-** (Italia) enero 1951 / (EE.UU.) mayo 1965 / (España) -en DVD- 2014.



versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº1 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 films como director)

Música de sala:

La música de las películas de FEDERICO FELLINI

de "Luces de variedades" a "La voz de la luna"

Obras compuestas por **Felice Lattuada, Nino Rota, Mario Nascimbene...**







A la par que se trataba de ir superando los estragos que había causado la Segunda Guerra Mundial el sentimiento de camaradería entre las personas adscritas a la cinematografía transalpina iría arraigando. Así pues, durante ese periodo de reconstrucción resultaba primordial aparcar el individualismo y favorecer a un espíritu colectivo que derivó, entre otras cuestiones, que los guiones llevaran la rúbrica de varios miembros del *staf* técnico –una práctica muy extendida sobre todo en el cine de los años cincuenta y sesenta– y empezaba a no resultar extraño que las tareas de dirección recayeran en un binomio. Observado en perspectiva, en el año que dio inicio a una nueva década libre de conflictos bélicos a escala internacional, destaca sobremanera que en uno de esos tandems que se colocaron al frente de una producción cinematográfica con bandera italiana participara Federico Fellini. Cumplidos los treinta años, Fellini vio cumplido su anhelo de colocarse al frente de un proyecto cinematográfico tras officiar de ayudante de dirección de Alberto Lattuada, el cineasta que precisamente le propició semejante ascenso a modo de “gratificación” –fruto del ambiente de camaradería apuntado– y tomando en consideración un talento que no tardaría en desbordar a la propia realidad de la cinematografía italiana, logrando además una repercusión a escala internacional que el milanés jamás cosecharía. Asimismo, a partir de su opera prima, **LUCES DE VARIEDADES**, en los mentideros de la industria se dio pábulo al carácter fabulador de Fellini, capaz de inventar historias sobre sus vivencias junto a Aldo Fabrizi (1905-1990), cómico que gozó de una notable popularidad en el país transalpino gracias a su presencia al frente de espectáculos de variedades en teatros y pequeños núcleos urbanos. Fabrizi hubiese sido una



elección más que razonable para encarnar a *Checco dal Monte*, el máximo responsable de una pequeña compañía de variedades ambulante. No obstante, Fellini prefirió proponer el nombre de su amigo Peppino De Filippo con el fin de evitar tensiones en el proceso de preproducción y en el rodaje con Fabrizi a cuenta de la “paternidad” de determinadas viñetas que concurren en el devenir de un film que inicialmente se había previsto titular “Figli d’arte” (“Hija del arte”) y posteriormente “Piccolo stelle” (“Pequeña estrella”). La decisión final adoptada por Lattuada y Fellini por titularla **LUCES DE VARIEDADES** iba encaminada a rendir tributo a ese sentimiento de colectividad, el propio de una compañía artística que fuera de los escenarios se comporta como una “unidad familiar”. Sin embargo, los títulos de trabajo propuestos en su momento dejan al descubierto de la intencionalidad de un guión que se organiza en virtud de un personaje, el de *Liliana Antonelli* (Carla del Poggio, a la sazón esposa de Lattuada, en una elección que ahonda en el nepotismo manejado por el codirector de la cinta tras favorecer la candidatura de su padre Felice y la de su hermana Bianca en la música y en la intendencia de la producción, respectivamente), que observamos en primera instancia sentada en un patio de butacas sin perder comba de lo que acontece sobre el escenario.

La casualidad quiso que el personaje de *Lily* quedara emparentado con el de *Eva Harrington* (Anne Baxter) en *Eva al desnudo* (1950), una producción coetánea abordada al otro lado del Atlántico con el magisterio en la dirección y en la escritura del guión -partes indivisibles de una misma unidad integral- a cargo de Joseph L. Mankiewicz. Aunque parten de realidades



distintas, el fondo de uno y otro film resulta parejo a la hora de trazar una línea ascendente por lo que atañe a sendas féminas cuya meta común es la de convertirse en estrellas en el ámbito teatral. Dado que en Italia *Eva al desnudo* no llegó a ser estrenada en salas comerciales hasta octubre de 1951 -con el respaldo promocional que comportaba los seis Oscar obtenidos-, la crítica especializada de la época se abonaría el juego comparativo de **LUCES DE VARIEDADES** en relación a **Vida de perros** (*Vita de cani*, 1950) -en otra dirección a dos, en este caso entre Steno y Mario Monicelli-, en la que Fabrizi encabezó el reparto y con ello trataría de aplacar el sentimiento de frustración por no haber participado en el film colegiado por Fellini y su eventual mentor. Bien es cierto que los paralelismos existentes entre los personajes a los que dan vida De Filippo y Del Poggio en **LUCES DE VARIEDADES**, y Fabrizi y Gina Lollobrigida en **Vida de perros**, respectivamente, evidencian el “parentesco” entre sendos films. Pero al margen de los vínculos entre ambos films, **Vida de perros** atiende a un planteamiento narrativo más acorde al de una producción dirigida y guionizada de nuevo por Mankiewicz, **Carta a tres esposas** (1948) -en la propia asimilación de la dramaturgia que afecta a un terceto de féminas integrantes de una compañía teatral cuyos horizontes profesionales muestran realidades sustancialmente diferenciadas- mientras que **LUCES DE VARIEDADES** se maneja en un artefacto narrativo más cercano al corazón de **Eva al desnudo**, creando incluso ese “efecto bucle” cuando una vez *Lily* ha logrado su meta y se adivina otra “*Lily*” que le tomará el relevo. Dinámicas que bien podrían extrapolarse en la propia realidad de Federico Fellini, beneficiado por el gesto de quien quedaría situado bastantes peldaños por debajo de la reputación alcanzada por el genio de Rímmini. Bastaron unos pocos años para que Fellini deslumbrara con sus propuestas cinematográficas que contaron con la participación de su propia esposa Giulietta Massina -debutante en un papel secundario en **LUCES DE VARIEDADES**, aunque dejando entrever



sus hechuras de gran actriz, por ejemplo, en la escena en que observa de espaldas a *Lily* recostada en el hombro de *Checco* mientras caminan por una carretera custodiada por una hilera de árboles en sus laterales- y el compositor Nino Rota, quien había velado sus primeras armas en el cinematógrafo con propuestas como **Vida de perros**.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, "Luces de variedades: Lily al desnudo" en www.cinearchivo.net







Martes 19 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL JEQUE BLANCO

(1951) Italia 86 min.

Título Original.- Lo sceicco bianco. **Director.-** Federico Fellini.

Argumento.- Michelangelo Antonioni, Tullio Pinelli y Federico Fellini.

Guión.- Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano. **Fotografía.-**

Arturo Gallea y Leonida Barboni (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Rolando

Benedetti. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Luigi Rovere y Mario

Conti. **Producción.-** OFI - P.D.C. **Intérpretes.-** Alberto Sordi

(*Fernando Rivoli* “*El jeque blanco*”), Brunella Bovo (*Wanda Cavalli*),

Leopoldo Trieste (*Ivan Cavalli*), Giulietta Massina (*Cabiria*), Ernesto

Almirante (*Fortuna, director del fotoromance*), Lilia Landi (*Felga*),

Fanny Marchiò (*Marilena Alba Vellardi*), Gina Mascetti (*Aida, la*

mujer de Fernando), Enzo Maggio (*Furio*), Jole Silvani (*la compañera*

de Cabiria). **Estreno.-** (Italia) septiembre 1952 / (EE.UU.) abril 1956

/ (España) abril 1965.

versión original en italiano con subtítulos en español



Película nº2 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 films como director)

Música de sala:

La música de las películas de FEDERICO FELLINI

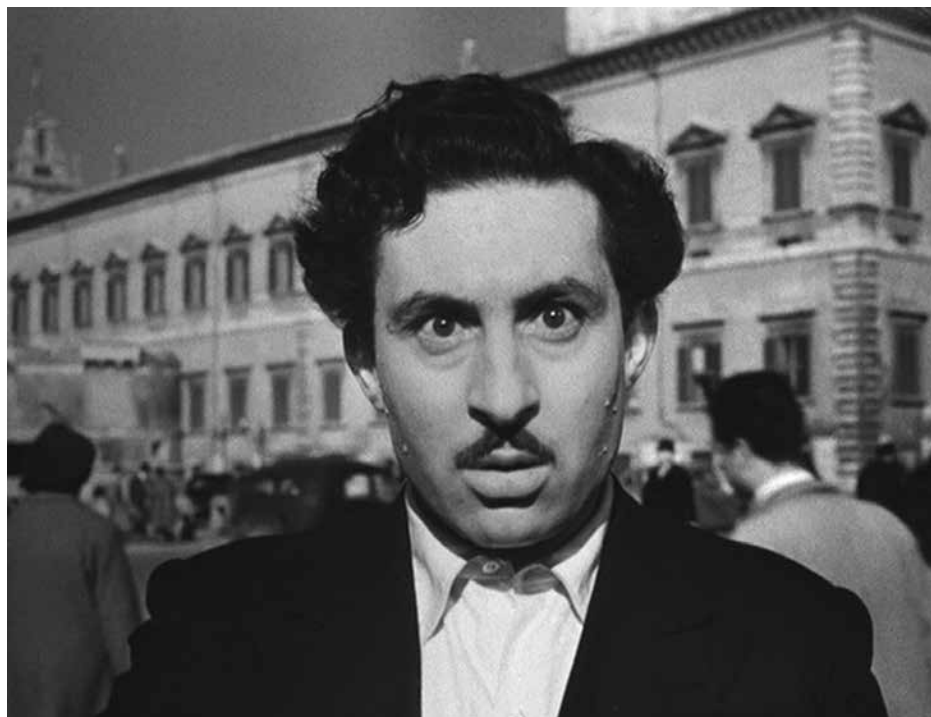
de “Luces de variedades” a “La voz de la luna”

Obras compuestas por Felice Lattuada, Nino Rota, Mario Nascimbene...



(...) Federico Fellini fue, siempre, qué duda cabe, una personalidad expansiva, capaz de saturar a quienes estaban a su alrededor y que, en cuanto sus medios y sus primeros éxitos se lo permitieron se convirtió en una auténtica estrella. Es conocida la notable decepción de la actriz Magali Noël, la inolvidable *Gradisca* de **Amarcord** (1973). Al ver el montaje final del film y, explicar, llorando, que la mejor secuencia en la que aparecía había desaparecido, recibió una llamada del *dolce* Federico, que despejaba las dudas: “*En mis películas la estrella soy yo*”. Por eso siempre me ha atraído el pensar en la relación entre Fellini y Alberto Sordi, el romano de adopción y el de nacimiento, cuya facundia y exuberancia era equiparable en los dos casos. Aún se recuerda la polémica cuando Sordi, en sus últimos tiempos, con escasísimo sentido de la oportunidad, exaltó el fascismo que vivió en los años de su infancia. “*Nosotros, los jóvenes fascistas llevábamos uniforme y éramos todos iguales, sin diferencias de clase*”, clamaba este “exaltador del igualitarismo”. La propaganda y el deporte fascistas. Más discreto, algo inhabitual en el Fellini que, por entonces, había presentado recientemente su **Amarcord**, señalaba: “*el deseo de ser absolutamente niños... de vivir la agradable sensación de que hay alguien que piensa por nosotros...*” (...)

(...) Segunda película dirigida por Fellini y primera en solitario, **EL JEQUE BLANCO** fue, al igual que la anterior **Luces de variedades**, mal recibida por el público y la crítica, lo que, unido a la quiebra de la distribuidora italiana poco después de su estreno, hizo que desapareciera muy pronto de la cartelera. Posiblemente ello afectó también a su estre-



no es España, que no se produjo hasta 1965 (o sea, trece años después de su rodaje), en locales de segunda categoría y con escasa publicidad. El proceso previo a la realización de **EL JEQUE BLANCO** fue tan largo y azaroso como el de la mayoría de los films del director. El primer antecedente del mismo se encuentra en **L'amorosa menzogna**, un documental de 10 minutos dirigido por Michelangelo Antonioni en 1949, sobre el contraste entre la ficción y la realidad de los fotorromances, publicaciones entonces en boga en Italia y que no llegarían a España hasta bastantes años después. Partiendo de este cortometraje, Antonioni escribió un esbozo de guión que envió a Carlo Ponti quien, después de varios tanteos con diferentes directores, acabó vendiéndolo al productor Luigi Rovere. Éste, a su vez, se lo propuso a Federico Fellini, el cual se encargó también de redactar el guión definitivo conjuntamente con Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, con los que ya había colaborado en **Luces de variedades** y trabajaría asiduamente a partir de entonces. Otro capítulo complicado fue la elección de los actores. Descartado Peppino de Filippo para el papel de *Iván Cavalli*, Fellini escogió en su lugar a Leopoldo Trieste, cuya principal experiencia hasta entonces era la de guionista (es sabido que, para escándalo de muchos directores, Elia Kazan entre ellos, Fellini elegía a los actores básicamente por su físico). En cuanto al papel del *Jeque*, fundamental para el tono paródico del film, tuvo



el acierto de ofrecerlo a Alberto Sordi, un actor que atravesaba momentos difíciles puesto que no gozaba del aprecio de la industria ni de los espectadores ¹. (...) Sordi, cuyos inicios eran heterogéneos, recordado como doblador de Oliver Hardy y meritorio en la compañía de variedades de Wanda Osiris, años después contaba que, en sus trabajos como comediante, *“en cierto sentido yo continuaba haciendo neorrealismo”* y respecto a **EL JEQUE BLANCO** decía: *“creíamos que sería un éxito clamoroso... y, sin embargo, fue un fracaso. En Cannes no superó la selección. En Venecia la destrozaron sin remedio. En Milán entro en un cine con Federico y encuentro el silencio absoluto, ni un murmullo, ni una risa. En total debían haber unas cinco o seis personas y una de estas en un momento determinado grita: ‘Vaya birra. Ese de ahí no sabe ni hablar y se pone a hacer de actor’. ¿Qué podía hacer? Pues volví a la revista con Wanda Osiris convencido de que era cuestión de tiempo”*. (...)

(...) La concepción que Fellini tenía sobre el realismo era un tanto evanescente como lo demostraría con **Amor en la ciudad** (*L'amore in città*, 1952), film de episodios bajo la advocación de Cesare Zavattini para el cual Fellini, bajo la advocación documentalista, incidió en una historia fantástica protagonizada, al igual que en **EL JEQUE BLANCO**, por una jovencita inocente, demasiado inocente. (...) En **“La agencia matrimonial”** (*L'agenzia matrimoniale*), su episodio para **Amor en la ciudad**, hay una apariencia de

¹ Tanto Leopoldo Trieste como Alberto Sordi aparecerían también en el siguiente film de Fellini **Los inútiles**, en el que se repetiría la poca confianza que Sordi inspiraba a los distribuidores, hasta el punto de que pretendían eliminar su nombre en el lanzamiento publicitario alegando que *“era antipático y el público no lo soportaba”*.



metodología realista violentada por Fellini hasta bordear la parodia. Es característico del proceder de Fellini: el guionista y teórico del neorealismo Zavattini se mostró entusiasmado por ese episodio, dando por supuesto que su argumento era el resultado de una investigación y no una ficción fantásica y sarcástica. (...).

La situación de partida de **EL JEQUE BLANCO** no puede ser más sencilla: *Iván* y *Wanda* son una pareja de novios de provincias que van a pasar su luna de miel en Roma, aunque su propósito no sea exactamente el mismo. Para *Iván*, se trata de la ocasión de presentar a su esposa a la familia de la “capital” y visitar al Papa, pero para *Wanda* significa hacer realidad su sueño de conocer a *Fernando Rivoli*, el “*Jeque Blanco*”, un héroe de fotorromance que la tiene cautivada. La tragicómica peripecia de *Wanda*, que acabará formando parte -como una odalisca más- del equipo “artístico” del propio fotorromance, se revela como una completa frustración. En un registro similar al de **Luces de variedades**, y que Fellini repetiría en numerosas ocasiones posteriores, las bambalinas del espectáculo no esconden más que vulgaridad y sordidez. El admirado “*Jeque Blanco*” -irónica referencia al famoso Rodolfo Valentino de **El hijo del Caíd**- hace su primera aparición ante los asombrados ojos de *Wanda* columpiándose “en el cielo”, como si se tratara de un verdadero personaje de leyenda. Pero muy pronto la admiración se transformará en decepción, al comprobar que su “jeque” no es más que un seductor de pacotilla, mentiroso y amedrentado por su esposa. *Wanda* conocerá el dolor del engaño y la humillación (como *Gelsomina* o *Cabiria*, personajes con los que tiene numerosos puntos en común), y culminará su amarga andadura con un ridículo intento de suicidio



(se arroja al Tíber pero, en lugar de caer en el agua, cae en la orilla), para acabar de nuevo en compañía de su marido, que inevitablemente la perdona, no tanto por cariño como para mantener la compostura -el “honor de los Cavalli”- ante los ojos de su familia. Fellini articula el film en largas secuencias que alternan la situación de la esposa y la del marido supuestamente burlado, estableciendo un paralelismo entre ellas. Al igual que la troupe del “*Jeque Blanco*”, tras la que *Wanda* se pierde, la familia de *Iván* constituye a su manera otra troupe teatral. Su aparición en el vestíbulo del hotel, impecablemente vestidos y colocados “en situación”, así lo confirma, y el programa de visitas -cena, teatro, principales monumentos y recepción papal- resulta el equivalente de un guión preestablecido. Abandonado por su esposa, *Iván* se encuentra en plena noche romana con dos prostitutas: *Cabiria* y su amiga *Asun*², una, frágil y menuda, otra, fuerte y alta (un contraste similar al de la pareja formada por Laurel y Hardy), que se interesan por su historia e intentan consolarle. Tanto por su indumentaria como por su gesticulación, el personaje de *Cabiria*, interpretado por Giulietta Masina, responde al que Fellini desarrollaría posteriormente. Emotiva, generosa, soñadora y sentimental, *Cabiria* es una “*hija de la noche*” con una marcada debilidad por los boleros y por dejarse seducir por embaucadores, como se podrá comprobar en *Las noches de Cabiria*. De hecho, *Cabiria* es el singular resultado de unir en un solo personaje las tipologías diferentes, el de una

² En *Las noches de Cabiria* se llama *Wanda* y la interpreta una actriz diferente.

prostituta y una *suorina*³. Ambos caracteres sirvieron para componer la *Cabiria* que hoy conocemos, mientras que un cierto reflejo del personaje de la “hermanita” cristalizó finalmente en el *padre Giovanni* de **Las noches de Cabiria**, un fraile tan cándido y marginado como ella, con el que se encuentra fugazmente pero entre los que se establece un inmediato “reconocimiento”. Existe, asimismo, una clara semejanza entre la desventurada aventura de *Wanda y Rivoli* y la de *Cabiria* y el astro de la pantalla *Alberto Lazzari*, del mismo modo que la inesperada aparición del “comefuegos”, ante cuyas habilidades se entusiasma *Cabiria*, prelude el episodio del malabarista de **Las noches de Cabiria**.

EL JEQUE BLANCO es una película en la que aparecen todos los temas que Fellini desarrollará más adelante. Así, su atracción por el circo y las variedades, por los personajes pintorescos -a la vez entrañables y patéticos- o por la ciudad de Roma, combinado todo ello con su peculiar mezcla de realidad y fantasía. Con su primera experiencia como director, Fellini inicia esa extensa autobiografía ficticia que, en última instancia, constituye el conjunto de su obra. Situado en un punto intermedio entre el orden pequeñoburgués (familia, religión, posición social) y el bullicioso desorden de la farándula del espectáculo, Fellini lanza sus pullas a ambos bandos. Y, en muchos aspectos, parece compartir el desconcierto de sus protagonistas (provincianos en Roma, como él mismo), perdidos y aturridos por el ruido, el tráfico, las obras y, en el caso de *Iván*, jocosamente “perseguido” por la fanfarria marcial de un grupo de “bersaglieri”. Especial atención merecen los secundarios: la acalada y ridícula autora de la fotonovela, los empleados del hotel, los policías o el hombre con camiseta de tirantes y bañador empeñado en mezclarse entre los artistas. Un conjunto de personajes perfectamente dibujados por el director, en cuyo trazo se advierte fácilmente su antigua labor como caricaturista. En este sentido, resulta también elocuente el divertido desfile formado por los componentes del equipo descendiendo por una escalera a los sonos de una marcha de Nino Rota, en su primera colaboración con Fellini. Ante la mirada fascinada de *Wanda* pasan el beduino cruel, las odaliscas y los figurantes. Todos ellos son individuos zafios y groseros, pero representan para *Wanda* -que les escribe cartas con el seudónimo de “Bambola Appassionata”- la materialización de sus ilusiones infantiles. (...) Al Fellini amante de lo caricaturesco, el mundo de la fotonovela debía parecerle bastante irrisorio y su visión, aunque no llega a desarrollar toda su posible acidez, está repleta de ramalazos de ironía: el mostrar a *Fer-*

³ Fellini describe a la religiosa en los siguientes términos: “*una monja que vive en contacto con lo sobrenatural, rica de una secreta fuerza vital. Su carga humana y sus poderes, que son casi milagrosos, sólo encuentran en los otros, incomprensión y escarnio. El mundo positivo rechaza obstinadamente la espiritualidad de la monja, utiliza su ignorancia y su candor para acusarla de brujería, para reducir a conceptos patológicos sus iluminaciones, sus visiones que pueden conducir a la salvación*”.

nando Rivoli en un magnífico aparte como un cegato le sirve no tanto para desmitificar su aura de ensoñación romántica como para, en contrapartida, revertir la “poca vista” del mísero galán en su público habitual de jovencitas frustradas (...).

(...)“Mientras Wanda va en pos del *Jeque Blanco* -ha manifestado Fellini-, su héroe romántico, Iván persigue su propia mitología, que consiste en el Papa, los “bersaglieri”, la nación y el rey”. Algunos críticos han ido más lejos, señalando que la audiencia pontificia del final del film supone el encuentro con un nuevo “*Jeque Blanco*” tan ficticio como el anterior. En cierto modo, la entrada del grupo familiar en el Vaticano se podría interpretar como el segundo encierro, también en una iglesia, de los burgueses buñuelianos de **EL áNGEL exterminador**. Pero es muy probable que Fellini nunca se propusiera tal cosa, puesto que el director retrata a sus personajes con ironía pero a la vez con ternura y comprensión, nunca con sarcasmo o crueldad; todo lo contrario que Buñuel (...). La escritora de fotonovelas le dice a Wanda al comienzo del film que “*la verdadera vida es el sueño*”, pero ésta acabará comprobando con su penosa experiencia que “*a veces el sueño es un abismo fatal*”.

El carácter más ambiguo de **EL JEQUE BLANCO** viene dado en el final, que cierra el viaje de bodas a Roma de los recién casados con la visita al Papa...una burla gozosa con el acompañamiento musical de Rota. Por un lado este final supone el triunfo de la respetabilidad pequeño burguesa..., el programa se cumple pese a todo, los parientes no llegan a enterarse de nada; por otro, la ensoñación romántica llega a un compromiso con la realidad: “*Iván, tú serás para siempre mi jeque blanco*”. (...) La reconciliación final con su familia significa para Wanda el retorno a la normalidad cotidiana pero también el definitivo sometimiento a las normas rígidas y absurdas de las que intentaba escapar. Y es que, más allá de su carácter de farsa paródica, **EL JEQUE BLANCO** es también -en consonancia con algunos de los mejores títulos de Fellini, como **Los inútiles**, **8 y medio** o **Casanova**- un film sobre la angustia y la soledad (...).

Lo mejor de **EL JEQUE BLANCO** es lo que aún estaba por llegar. La producción corrió a cargo de Luigi Rovere y el proyecto debía rodarse en un par de meses, pero se acabó doblando el tiempo de rodaje y se dispararon los costes, por lo que el productor se arruinó empezando así la leyenda, quizás algo exagerada pero no injusta, de Fellini como un azote de productores, a los que hundía. Fellini y Sordi volvieron a unir sus esfuerzos en un film más completo como **Los inútiles**.

Texto (extractos):

Rafel Miret, “El jeque blanco”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, noviembre 2000.

Carlos García Brusco, “El jeque blanco: Federico y Albertone”, en dossier “Federico Fellini, recuerdos e invenciones (I)”, rev. Dirigido, enero mayo 2009.

(...) Las cosas no cambian tanto como parece o como se quiere dar a entender: a menudo se trata sólo de un cambio de forma, pero la sustancia permanece. En la época en que fue realizada **EL JEQUE BLANCO**, las populares fotonovelas cumplían una función equivalente a la de los actuales programas basura de televisión (aunque quizá de un modo menos dañino para la salud mental: no deja de ser curioso que una sociedad que tanto dice preocuparse por la salud física de los ciudadanos descuide con tanto empeño, casi con saña, la de la mente), incluidos los de la llamada “prensa del corazón”: una función alienante para un público que parece cada vez más ávido de ser alienado; ofrecían un sueño de romances y presuntos triunfos sociales, de no menos presuntos lujos y fascinación, que sirviera de escape a la grisácea realidad cotidiana. Adolescentes en celo, esposas hastiadas, seres sin horizontes y frustrados hallaban en sus héroes de fotonovela la vía para soñar con una existencia que les gustaría vivir o que, cumplida cierta edad, sabían que ya no iban a poder alcanzar jamás (nuestra democrática televisión ofrece la posibilidad de exhibir eso sin pudor alguno ante millones de espectadores). El film, escrito por Federico Fellini y Tullio Pinelli, con la colaboración del excelente Ennio Flaiano, y primera realización de Fellini en solitario tras haber codirigido dos años antes con Alberto Lattuada **Luces de variedades** es un agridulce retrato de esa situación y de ese tipo de personas por medio de la odisea que, a lo largo de un día y una noche, viven dos recién casados que han ido de viaje de bodas en Roma y en cuya agenda de actividades oficial figura una visita al Papa en compañía de otras jóvenes parejas, concertada por un tío del marido con “influencias” en el Vaticano, en tanto que en la agenda de la esposa figura una visita secreta al héroe de la fotonovela que consume incansablemente semana tras semana: un tipo apodado “*El Jeque Blanco*” y cuyo auténtico nombre es *Fernando Rivoli* (Alberto Sordi). Él, *Iván Cavalli* (Leopoldo Trieste), es un arquetípico provinciano, feliz por el hecho de ser recibido por el Papa, aunque sea con otras doscientas parejas, y preocupado por el honor del apellido familiar (la situación le hace creer que su esposa ha ido a ver a un amante); ella, *Wanda* (Brunella Bovo), es una mujer alienada por las fotonovelas, en cuyo héroe ve casi la razón de su existencia (llegará a manifestar que su única vida es su fotonovela de los sábados). Un pobre hombre y una pobre mujer. Pero aquí no hay espacio más que para pobres gentes, pues también *Rivoli* es otro pobre individuo, un fante sin voluntad, dominado por su esposa (una genuina matrona romana), y quienes los rodean no son tampoco muy diferentes, empezando por los “respetables” familiares de *Iván* y acabando por los carabinieri a los que acude el desesperado esposo: estamos, de acuerdo con los gustos de la primera época de Fellini, en el mundo de la caricatura; caricatura trazada, hay que decirlo, con llamativa crueldad. Conociendo bien el cine de Fellini, se advierten en **EL JEQUE BLANCO** tantas imágenes, tantas ideas y tantas formas recurrentes en su obra posterior que su enumeración casi provoca sonrojo: una de las prostitutas que hablan por la noche con

Ivan en la plaza, junto a una fuente, se llama *Cabiria*; el agua constituye, como sucedía a menudo, una referencia a la pureza o a la ingenuidad de un personaje; el travelling lateral subjetivo sobre el andén de la estación Termini se volverá a ver años más tarde en **Roma**, igual que las panorámicas sobre ciertos lugares de la ciudad; cuando *Wanda* sale de la habitación del hotel simulando que va a tomar un baño para, en realidad, salir a ver al “*Jeque Blanco*”, la cámara se aleja del marido igual que lo hará al final de **Los inútiles** en relación con los amigos de *Moraldo*; el negro que aparece en medio de la confusión en el hotel anticipa la figura del oriental que se prepara su comida en la pensión de **Roma**; el intento de suicidio de *Wanda* en el río hace pensar en **Las noches de Cabiria**; las escenas del rodaje de la fotonovela en Ostia traen al recuerdo los exteriores de **Giulietta de los espíritus...** Resulta indudable que aquí había un mundo personal en gestación. La diferencia, lo que da su personalidad a **EL JEQUE BLANCO** es el empeño puesto en la caricatura, próxima a los trabajos fellinianos para el semanario “Marco Aurelio”. Tampoco es casual que la música -la primera compuesta por Nino Rota para el cine del realizador- comience y termine con una preciosa marcha circense: para Fellini, **EL JEQUE BLANCO** es una especie de función de circo, en la que los payasos augustos son los tres principales personajes y algunos secundarios, como los empleados del hotel y los carabinieri, y los blancos, los cejjuntos familiares de *Iván*, esos *Cavalli* próximos al Vaticano, que corren junto a los esposos por la plaza de San Pedro. Una escena llama particularmente la atención por su fuerza y su ingenio: el atribulado *Iván Cavalli* corre en busca de su esposa hacia la calle por la cual ha preguntado en el hotel y, frustrado, mareado, casi a punto de desmayarse, se ve en medio de un grupo de “bersaglieri” que corren tocando la trompeta en la celebración de la fiesta nacional; merece aplaudirse cómo Fellini, con la ayuda sonora de Rota, compone un momento de gran cine jugando con la idea del contraste entre los sentimientos del personaje y la exaltación carnavalesca. (Por cierto, no deja de ser sintomático que Fellini le pidiera a Rota la inserción de la música de **EL JEQUE BLANCO** en las referencias cinematográficas de algunos de sus siguientes films: en las escenas dentro de salas de cine en **Almas sin conciencia** y en **Roma**, aparte de, lógicamente, en **Los clowns**, donde se aglutina la música circense de Rota para Fellini; y, por ello mismo, fue reutilizada en **Entrevista**.) (...)

Texto (extractos):

José María Latorre, “El jeque blanco”, en sección “Última sesión”, rev. Dirigido, enero 2003.







Viernes 22 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LOS INÚTILES

(1953) Italia-Francia 109 min.

Título Original.- I vitelloni. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento.-** Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. **Guión.-** Federico Fellini y Ennio Flaiano. **Fotografía.-** Carlo Carlini, Otello Martelli y Luciano Trasatti (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Rolando Benedetti. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Jacques Bar, Mario De Vecchi y Lorenzo Pegoraro. **Producción.-** Cité Films - Peg Films. **Intérpretes.-** Franco Interlenghi (*Moraldo Rubini*), Alberto Sordi (*Alberto*), Leopoldo Trieste (*Leopoldo Vannucci*), Franco Fabrizi (*Fausto Moretti*), Riccardo Fellini (*Riccardo*), Leonora Ruffo (*Sandra Rubini*), Jean Brochard (*Francesco Moretti*), Claude Farrell (*Olga*), Carlo Romano (*Michele Curti*), Lída Baarová (*Giulia Curti*), Enrico Viarisio & Paola Borboni (sr. & sra. *Rubini*), Arlette Sauvage (*la desconocida del cine*), Riccardo Cucciolla (*narrador*). **Estreno.-** (Italia) septiembre 1953 / (EE.UU.) noviembre 1956 / (España) junio 1969.



versión original en italiano con subtítulos en español

León de Plata del Festival de Venecia
Candidata al Óscar a Guión Original

Película nº 3 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 films como director)

Música de sala:

**La música de las películas de FEDERICO FELLINI
de “Luces de variedades” a “La voz de la luna”**

Obras compuestas por Felice Lattuada, Nino Rota, Mario Nascimbene...



(...) Preguntado en 1954 por François Truffaut y Eric Rohmer sobre qué era exactamente el neorrealismo, Roberto Rossellini les vino a decir a los futuros directores de **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, 1962) y **Mi noche con Maud** (*Ma nuit chez Maud*, 1969) que no valía la pena discutir demasiado sobre este tema: *“El neorrealismo es, en la mayoría de los casos, una simple etiqueta. Para mí es, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral”*, concluyó Rossellini, recordando que hacía poco se había celebrado un congreso en Parma en torno al tema y que al final del mismo todo estaba más confuso que antes de leerse las ponencias. Algo similar pasaría una década después con relación a otro movimiento influyente, el expresionismo, cuando en la Mostra de Venecia de 1967 se organizó una mesa redonda sobre el tema y Fritz Lang declaró no sentirse expresionista. Del mismo modo que, ya en los tiempos del esplendor del movimiento, el director vienés había dicho en boca de uno de sus personajes de ficción, el *doctor Mabuse*, que *“el expresionismo era un juego”*, Rossellini podría haber apuntado que, en el fondo, el neorrealismo también había sido un juego. Asumida la etiquetación del movimiento, que afectaría de un modo u otro a tantos cineastas italianos sin nada en común (de Rossellini a De Sica pasando por Visconti, Lattuada, Antonioni o De Santis) y que llegaría a extrapolarse al mismísimo Hollywood a través de



aquellas muestras de *film noir* realista rodadas en plena calle por Henry Hathaway y Jules Dassin, Federico Fellini podría considerarse en su primera época un cineasta neorrealista pese a su gusto por la fantasía y las fantasmagorías, las sublimaciones y la poesía circense, el barroquismo de los sentimientos, los gestos y las formas. Como le sucedió a Rossellini, Fellini podría haberlo tomado como una posición moral desde la que contemplar el mundo, pero su mundo era completamente distinto al del autor de **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, 1945), film en el que Fellini ejerció de co-guionista, con lo que las cosas han tendido a complicarse más de la cuenta estableciendo paralelismos innecesarios y estériles. Del mismo modo que De Sica aplicó una fórmula neorrealista distinta en, pongamos por caso, **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), a la que decidió emplear Visconti con **Ossessione** (1943) o **La terra trema** (1948), por no hablar del neorrealismo no italiano del Jean Renoir de **Toni** (1934), Fellini trabajó sobre unos determinados patrones neorrealistas -si es que estos existen como tales, codificados más allá de un determinado tratamiento genérico y estético, de una búsqueda de la verdad en oposición tangible a la recreación de las ficciones- y les dio la vuelta cuando y como quiso. En esta teórica encrucijada se sitúa mejor que ninguno de sus otros films **LOS INÚTILES**, estrenado en el festival veneciano en 1953, es decir, menos de un año antes de las declaraciones citadas de Rossellini.



Si una de las características del neorealismo, al menos en el terreno ideológico y en su tratamiento del drama, es la ubicación de sus historias en los medios sociales más pobres y desfavorecidos, **LOS INÚTILES** no debería considerarse una película adscrita a la corriente, ya que sus protagonistas, sin pertenecer a la aristocracia, no forman parte precisamente en la clase obrera. Dilettantes treintañeros sin nada que hacer en la vida, estos pequeño-burgueses pasan su tiempo aburridamente -el film puede verse, o así me lo parece hoy, como un reflejo del hastío, y no sólo en la vida de provincias- bebiendo, comiendo, bailando, saliendo de noche e intentando intimar con mujeres. No hay presión social en la vida de *Fausto* (Franco Fabrizi), *Alberto* (Alberto Sordi), *Riccardo* (Riccardo Fellini), *Leopoldo* (Leopoldo Trieste), *Moraldo* (Franco Interlenghi). Sólo el primero de los citados se la busca al dejar embarazada a *Sandrina* (Leonora Ruffo) y verse en la obligación de casarse con ella y aceptar un trabajo para mantenerla. El resto o bien sueña con convertirse en dramaturgo de prestigio y poder viajar a África como lo hizo Hemingway (*Leopoldo*) o se dedica a cantar en bodas y fiestas sin preocuparse de nada más (*Riccardo*), o bien sufre tan sólo por los amores clandestinos de su hermana y el daño que eso le hace a su madre (*Alberto*), o navega a contracorriente de todo y de todos asumiendo mejor que ningún otro que la única libertad posible está en la salida de esa ciudad provinciana en la que ha calado la tristeza y la angustia (*Moraldo*). Si otras características del neorealismo son el rodaje en escenarios naturales y el concurso de actores no profesionales, lo que es justo en el De Sica de *Ladrón de bicicletas*, el Rossellini



de Alemania, año cero (1948) y en el Visconti de *La terra trema*, por supuesto, pero nunca en el mismo Rossellini de *Roma, ciudad abierta*, que era el duodécimo largometraje de Anna Magnani y el quinto de Aldo Fabrizi, **LOS INÚTILES** tampoco podría adscribirse a la tradición neorrealista: un grupo de actores profesionales y con suficiente currículum (Alberto Sordi, Franco Fabrizi y Franco Interlenghi), a los que se añaden un intérprete de entonces corta andadura, Leopoldo Trieste, y el hermano de Fellini, Riccardo, asumen los cinco personajes principales a partir de una noción poco neorrealista de la interpretación –en especial Sordi y Fabrizi–, mientras que la abundancia de secuencias en interiores obligó al rodaje en Cinecittà y las escenas en exteriores fueron filmadas en lugares como la playa de Ostia, Roma y Florencia, nunca en la Rímini que de un modo u otro evoca Fellini sin citarla pero dotándola de sus señas reales de identidad: la escena inicial se desarrolla en el hotel Kursaal, uno de los centros sociales y culturales construidos en la zona a mediados del XIX. Fellini ha dejado escrito que había encontrado otra Rímini en Roma, en la playa de Ostia: “*En Ostia he rodado LOS INÚTILES porque es una Rímini inventada, es más Rímini que la propia Rímini*”, por lo que la recreación y la reinención se anteponen al puro y estricto naturalismo del lugar real que pervive en el recuerdo del artista. La música, triste, sin nostalgia, de Nino Rota también marca ciertas distancias con las partituras del neorrealismo y tiene a veces un aire chapliniano (que nunca fue un cineasta neorrealista), y no lo digo sólo por la utilización en la secuencia de la



fiesta de carnaval de “La Titina”, la melodía escogida por Chaplin en la escena de **Tiempos modernos** en la que canta mediante una jerga idiomática de su invención.

José María Latorre reflexionó extensamente sobre Fellini y el neorrealismo (...) y hablaba de la negación del neorrealismo como movimiento materializada por Fellini en sus primeros films, especialmente en el que aquí nos ocupa. En otro apartado se extendía abiertamente con una de las secuencias más poderosas de este primer período del cine felliniano, aquella en la que *Leopoldo* camina de noche con el viejo actor al que idolatra, necesitado urgentemente de que le reconozca el valor de la obra que ha escrito y le ayude a convertirse en autor teatral, y que termina en un singular baile fantasmal de máscaras irradiado por un viento desproporcionado, unos efectos de luz casi expresionistas y los primeros planos de marcada provocación sexual del viejo actor. En esta secuencia quedan abolidos los conceptos neorrealistas más tradicionales, lo que no quiere decir que el film no tenga nada que ver con el movimiento más como acercamiento al mundo que como corriente estética (y moral). La moralidad de Fellini es bien distinta a la de Rossellini, y en donde en el segundo habrían juicios de valor, en el primero solo existen retratos entre el desencanto y la futilidad: el caso más claro es la evolución en el film del personaje de *Fausto*, mujeriego impenitente que abandona a *Sandrina* en el cine

para intentar seducir a la mujer madura que tenía sentada a su lado, quiere intimar después con la también madura esposa de su jefe - fracasando en el segundo contacto y dejando en suspenso el primero- y finalmente logra acostarse con una de las coristas que trabajan en la compañía del actor venerado por su amigo *Leopoldo*. No hay juicio moral en la visión de Fellini sino bilateralidad, robándole la palabra a Latorre, por lo que tampoco hay *happy end* en el sentido hollywoodiense (y moralista) del término cuando, desesperado porque cree que *Sandrina* ha desaparecido con el hijo de ambos o ha podido suicidarse, *Fausto* la encuentra y se reconcilia con ella en la que puede ser, por qué no, la enésima de sus mentiras. En esta secuencia, la del reencuentro de la pareja en casa del padre de él, Fellini introduce un contrapunto cómico -*Fausto* es azotado por su padre con el cinturón mientras el antiguo jefe del joven ríe de forma muy complacida- que, por su planteamiento escénico y la gestualidad de los actores, sería completamente impensable en una película de convicción y convención neorrealista. Lo mismo podría decirse de la secuencia de apertura, durante la celebración del título de "*Miss Sirena*" logrado por *Sandrina*: la filmación del acoso a la joven es muy poco neorrealista, con la cámara bamboleando permanentemente hacia delante y hacia atrás y primeros planos muy cerrados de las chicas que quieren felicitarla, todo ello destinado a mostrar el agobio que empieza a sufrir *Sandrina*, cuyo posterior desmayo acelera el drama: es entonces cuando sabemos, sin que medien palabras, que la joven está embarazada y la escena siguiente, asociativa, muestra a *Fausto*, el padre que no quiere asumir esa responsabilidad, haciendo la maleta apresuradamente en su casa. La voz *off* narrativa aparece en seis o siete momentos de **LOS INÚTILES**, en la secuencia inicial presentando a los cinco personajes, por ejemplo, cubriendo la elipsis que va del intento de huida de *Fausto* a los planos de la boda de éste con *Sandrina* o anticipando la decisión de *Moraldo* de dejar la ciudad de provincias. Es un recurso empleado de manera harto curiosa y en absoluto neorrealista. La voz del narrador pertenece a alguien del grupo, pero no es ninguno de los cinco *vitelloni*, y en la película no hay ninguno más con entidad. Al principio dice, al referirse a toda la gente que asiste en el Kursaal a la elección de "*Miss Sirena*": "*Estamos nosotros, los inútiles*", y a continuación define a cada uno de los cinco de forma indirecta. Por lo tanto, esa voz en primera persona no es la de *Fausto* ni la de *Leopoldo*, ni la de *Moraldo* ni *Alberto*, aún menos la de *Riccardo*, que en ese momento está cantando en el escenario. Podría ser del sexto y enigmático miembro del grupo, de nombre *Massimo*, no acreditado en el film, un tipo anónimo, callado y con bigote, una especie de fantasma a quien casi nadie dirige la palabra, que camina con ellos por las calles de noche o se besa con una muchacha encaramado a lo alto del lugar donde se celebra el carnaval; parece alguien que sólo ven ellos y que no tiene parte activa en ninguna escena en la que aparece, del que nada sabremos desde el principio hasta el final del film. Sólo se me puede ocurrir que el narrador sea el propio

Federico Fellini colocándose como personaje invisible que adopta una moral, la suya, para contemplar e intentar discernir el mundo integrado en su propia ficción (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Los inútiles: el neorrealismo es un juego”, en dossier “Federico Fellini, recuerdos e invenciones (I)”, rev. Dirigido, enero mayo 2009.

(...) El estreno tardío y desordenado de algunos de los primeros films de Federico Fellini hizo que casi coincidieran en las pantallas españolas *I vitelloni* (aquí, **LOS INÚTILES**), realizado en 1953 y no proyectado hasta 1969, y **Amarcord** (1973). Se trata de dos películas con evidentes puntos en común. Fellini rememora en ellas su niñez y su primera juventud en la ciudad costera de Rimini, a la que sin embargo nunca se alude directamente. Por supuesto, también existen claras diferencias, puesto que **LOS INÚTILES** es una cinta narrada en clave aparentemente realista, mientras que **Amarcord** parte de una visión caricaturizada y circense, característica de la segunda etapa de su obra. Tanto **LOS INÚTILES** como **Amarcord** se centran en la memoria particular de Fellini, que se convierte en memoria colectiva de su país y de su época. Infancia, colegio, familia, religión, barrio, amigos... los recuerdos del director son también un poco -o un mucho- los del espectador de su generación, aunque éste se halle en la orilla izquierda del Mediterráneo. “*En mis películas me he limitado simplemente a contar, a hablar de mis cosas y de hechos que conocía mejor porque me pertenecían; quizá por esto he sabido interpretarlos y contarlos con aquella autenticidad que logra convertir una realidad particular en algo más general, más profundamente común, en la que los otros también pueden reconocerse*”. Hijos de la pequeña burguesía de provincias, los *vitelloni* -término inventado, cuya traducción aproximada sería “*terneros grandes*”- son un grupo de treintañeros irresponsables, anclados en una especie de adolescencia perpetua, cuya existencia transcurre entre bromas, juegos, vagabundeos y escarceos amorosos con coristas de tourné. Inspirándose directamente en su propia experiencia y en la de los guionistas Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, Fellini retrata a cinco de ellos: *Leopoldo*, que sueña con ser autor dramático; *Riccardo* (papel interpretado por Riccardo Fellini, hermano del director), otro soñador con ínfulas de cantante; *Fausto*, mujeriego, perezoso y profundamente inmaduro; *Alberto*, el más inconsciente y también el que está más solo; y por último, *Moraldo* (Franco Interlenghi, el pequeño protagonista de **El limpiabotas**, de Vittorio De Sica), claro trasunto del autor del film, más espectador que actor dentro del grupo, y el único que consigue romper el círculo cerrado y asfixiante en que se hallan atrapados todos ellos.

Al comienzo del film, una súbita tormenta estropea la fiesta de elección de “*Miss Sirena*”. Los relámpagos y la lluvia son un presagio del rumbo que van a tomar los acontecimientos.

La boda precipitada de *Fausto* con la hermana de *Moraldo* no hace madurar al primero, sino todo lo contrario. *Fausto* sigue siendo tan inconsciente e irresponsable como siempre, hasta el punto de que su mujer se ve obligada a hacer más de madre que de esposa. Algo parecido ocurre con *Alberto*, por más que la huida de su hermana con un hombre casado parece “despertarle” ocasionalmente de su permanente infantilismo. La soledad, el vacío y el desarraigo del grupo se ponen de manifiesto en su frío paseo matinal por la playa. O en escenas tan logradas como las del carnaval con *Alberto* vestido de mujer, borracho y desorientado, arrastrando un cabezudo de cartón por la calle. Un esperpéntico espectáculo de variedades, con su desastrada frivolidad -la representación parece directamente sacada de **Luces de variedades** y se verá repetida y ampliada en **Roma**-, sirve de pretexto para que el ingenuo *Leopoldo* encuentre por fin la gran oportunidad de dar a conocer su pieza teatral a un actor de verdad, venido de Roma, hasta que acaba descubriendo que el interés del viejo por el escritor novel va más allá de lo estrictamente literario. El certero apunte del natural de Fellini culmina en la excelente secuencia final con *Moraldo* marchándose en tren hacia otra ciudad y otra vida, mientras sus amigos siguen durmiendo en sus camas y él los “ve pasar” ante sus ojos, con rápidos movimientos de travelling, como si los observara desde la ventanilla. Fellini hace gala de una extraordinaria precisión en su bosquejo de los personajes, vistos siempre con una mezcla de crítica y de ternura, casi con afecto, a pesar de su mezquindad y de su inconsciente crueldad. Los protagonistas del film resultan fácilmente trasladables a otras latitudes. Y así debió entenderlo Juan Antonio Bardem al describir en **Calle Mayor** la canallada de la que es víctima una joven madura, con pocas esperanzas de encontrar pareja, por parte de uno grupo de *vitellonis* hispanos. (...).

(...) Fellini tenía el propósito de hacer una continuación de **LOS INÚTILES** que debía titularse **Moraldo in città**. Aunque este proyecto nunca llegó a realizarse, el conjunto de su obra constituye en sí mismo un verdadero “Federico in città”. Es la visión, hecha de sorpresa, admiración y sarcasmo, de un provinciano en Roma. A lo largo de su filmografía, Fellini ha ido dibujado un acabado retrato de sí mismo y de sus sentimientos en concordancia con las diferentes etapas de su existencia, inevitablemente marcadas en los últimos años por la soledad, la decadencia y la muerte. En cualquier caso, su obra genial no solo mantiene su vigencia sino que mejora con el paso del tiempo. Acertaba Alain Resnais cuando le dijo a Aldo Tassone, refiriéndose al director de Rímini, que “*el único realista verdadero es el visionario*”. (...)

Texto (extractos):

Rafel Miret, “Los inútiles: Fellini y la provincia”, en dossier “Federico Fellini, recuerdos e invenciones (I)”, rev. Dirigido, enero mayo 2009.







Martes 26

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA STRADA

(1954) Italia-Francia 108 min.

Título Original.- La strada. **Dirección.-** Federico Fellini. **Argumento.-** Federico Fellini y Tullio Pinelli. **Guión.-** Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano. **Fotografía.-** Otello Martelli y Carlo Carlini (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Leo Catozzo. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Dino De Laurentiis y Carlo Ponti. **Producción.-** Ponti-De Laurentiis Cinematografica. **Intérpretes.-** Anthony Quinn (*Zampanò*) Giulietta Masina (*Gelsomina*), Richard Basehart ("*El Loco*"), Aldo Silvani (*Giraffa*), Marcella Rovere (*la viuda*), Livia Venturini (*la monja*), Pietro Ceccarelli (*el camarero*), Giovanna Galli (*la prostituta*). **Estreno.-** (Italia) septiembre 1954 / (EE.UU.) julio 1956 / (España) abril 1957.



versión original en italiano con subtítulos en español

*León de Plata y Mención de Honor de la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine) -
Festival de Venecia*

Óscar a la Película de habla no inglesa y candidata a Guión Original

Película nº 5 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 films como director)

Música de sala:

**La música de las películas de FEDERICO FELLINI
de "Luces de variedades" a "La voz de la luna"**

Obras compuestas por **Felice Lattuada, Nino Rota, Mario Nascimbene...**



(...) Una de las polémicas más recurrentes también, de forma habitual, bastante estéril, y a la larga olvidada, sobre las primeras películas de Fellini es su posible adscripción a un neorrealismo tardío, que llegaría hasta la película que nos ocupa en estas líneas -incluso hasta **Almas sin conciencia** (1955)-. **LA STRADA** pertenecería a una primera etapa, en palabras de José María Latorre “de la que unos hablarán de moderno realismo, o de neorrealismo retardado, y hasta de neorrealismo poético, pero que en mi opinión es profundamente antineorrealista, con asomos, incluso, de elementos fantásticos”. **LA STRADA** no construye una visión realista de la Italia de los 50, ni tampoco una mirada antropológica sobre los cómicos ambulantes de aquellos años, como sí pretendía hacerlo **La terra trema** (Luchino Visconti, 1948) -modelo de película neorrealista- respecto a la comunidad de pescadores que retrataba en su metraje. **LA STRADA** es un cuento que bajo elementos realistas esconde un componente fantástico y alegórico que le confiere esa inasible cualidad poética que respiran los mejores films de Fellini. Algo que late bajo las palabras del propio autor cuando, al recordar las razones por la que abordó la película, confiesa que la hizo “porque me enamoré de aquella niña-viejita, un poco santa, de aquel desordenado, gracioso, desgraciado y tiernísimo payaso que llamé Gelsomina y que todavía hoy consigue hacerme jorobar de melancolía cuando oigo el sonido de su trompeta”. Toda una declaración de intenciones “antirrealistas” para una posible película neorrealista.

La película se inicia con la figura de una mujer, de espaldas al espectador en plano general, mientras recoge cañas al borde del mar. Unas voces procedentes de fuera del encuadre y con un marcado e irreal eco llaman a este personaje por su nombre: *Gelsomina*. Una



presentación del mismo que hace irrumpir un elemento fantástico -y justificado, como ahora veremos- en un relato que se va a iniciar de una forma aparentemente realista. A partir de ese momento, *Gelsomina* comenzará junto al titiritero ambulante *Zampanó* (Anthony Quinn) un recorrido tanto físico como espiritual por toda Italia, tras comprarla éste por 10.000 liras a su madre, para sustituirla por la hermana mayor de *Gelsomina* que ha muerto en uno de sus viajes. Fellini presenta a *Gelsomina* desde el inicio como un personaje que no encaja en el mundo que le rodea, pero que en un momento de la narración tomará conciencia de sus posibilidades para modificar la realidad en lugar de angustiarse por no encajar en ella -aunque, lamentablemente, esta posibilidad acabe en un triste fracaso-. Y es que la película, sin ser ni mucho menos una alegoría religiosa, sí introduce a través de esos elementos fantásticos -de los cuales el más destacado creo que es el propio personaje de *Gelsomina*- una idea de lo trascendente, que supone un reflejo de los sentimientos contrapuestos de Fellini con respecto a la religión. Fellini se refería a *Gelsomina* en sus palabras como “*un poco santa*”, algo que tiene concreción en una arriesgada y poética secuencia que Fellini resuelve con precisión y maestría: después de una conversación con “*El loco*” (Richard Basheart), artista circense que se enfrenta a *Zampanó* y que fascinará a *Gelsomina* con una bella y breve canción que toca en su violín, la protagonista tomará conciencia de su importancia en el mundo en función de



que sin ella *Zampanó* sería un ser solitario y desamparado, a pesar de su aparente falta de afecto por ella, encontrando así una razón que justifica su presencia en el mundo. Tras ésto, en uno de sus desplazamientos, *Zampanó* y *Gelsomina* llegarán a un convento acompañados de una monja que convence a su superiora para que les deje pasar allí la noche. En un momento dado la monja les preguntará por su espectáculo y *Gelsomina*, haciendo lo que le dice *Zampanó*, tocará con la trompeta la canción que antes hemos oído en el violín de “*El loco*”, siendo la primera vez que la escuchamos tocar, puesto que antes de su conversación con “*El loco*” *Gelsomina* -dominada por completo por *Zampanó*- se había convencido de que no servía para nada. De esta manera, y a través de la mirada de la monja, Fellini apunta que el talento de *Gelsomina* la une a una cierta idea de trascendencia cuasi religiosa, que se refuerza por el hecho de que el director nos hurte el rostro de *Gelsomina* mientras toca, situándola de espaldas a la cámara y mostrando la emoción del momento a través del rostro de la monja en un curioso proceso de transferencia.

Todo ello no significa que la película sea, como hemos insistido antes, una alegoría religiosa, pero sí que esos elementos fantásticos que laten bajo la piel del relato están vehiculando una serie de sentimientos diversos y caóticos que configuran el discurso de la película y en



cuyo centro se sitúa el sentimiento de culpa presente en cada uno de los rincones de la narración. Una idea que enlaza con la siguiente, y muy sincera, reflexión que hace Fellini sobre su propia película, al señalar sus más profundas motivaciones para hacerla: *“remordimientos, nostalgias, lamentaciones, la fábula de la inocencia traicionada, la apenada esperanza de un mundo límpido hecho de relaciones confiadas, y la imposibilidad y la traición de todo esto; en definitiva, todo el confuso, oscuro sentimiento de culpa alimentado, incrementado, administrado con incansable cuidado por la extorsión católica”*. El mejor reflejo de esta reflexión está en la secuencia que inicia el principio de la degradación/destrucción de *Gelsomina*: la caridad de las monjas les permitirá pasar sólo una noche en el granero, teniendo que marchar al día siguiente. *Gelsomina* despertará en mitad de la noche y no viendo a *Zampanó* irá en su busca encontrándolo en el refectorio intentando robar unas cruces de plata que guardan las monjas entre otras muchas joyas –un importante detalle: momentos antes *Gelsomina* le ha hecho una declaración de amor indirecta a *Zampanó*, logrando casi una respuesta de éste-. Como la mano de éste es demasiado grande, le pedirá a ella que sea quien coja las cruces, a lo que *Gelsomina* se niega recibiendo por ello una paliza. Fundido a negro. Al día siguiente *Gelsomina* y *Zampanó* marchan del convento y ella lo hará con lágrimas en los ojos, lo que lleva a la monja a la que trajeron hasta allí –y que interpretó la canción de



Gelsomina casi como una intervención divina- a invitarla a quedarse, cosa a la que *Gelsomina* se niega, ahogada en un llanto inconsolable. ¿Es la razón de las lágrimas de *Gelsomina* un deseo frustrado de quedarse con las monjas?: no, puesto que con tan sólo la elipsis que marca el fundido y las lágrimas de *Gelsomina*, Fellini nos cuenta que *Zampanó* logró a golpes que ella -corrompiéndose- robara las cruces de plata. Un proceso de corrupción/destrucción que se completará con la muerte accidental de “*El loco*” provocada por *Zampanó* al golpearle cuando le encuentren en medio de la carretera reparando su coche.

A partir de ese momento, y acorde con el recorrido espiritual de los personajes, abandonarán las zonas soleadas y cálidas para internarse en las montañas, rodeados siempre de frío y nieve. Y será en un árido y desolado paisaje nevado donde *Zampanó*, huyendo de la culpa, abandone a *Gelsomina*, obsesionada por la muerte de “*El loco*”. Una obsesión que le conduce a un terrible dilema que terminará destruyéndola: por una parte su necesidad de amar a *Zampanó* para paliar la soledad y frustración de éste, frente a su repugnancia por la muerte, a manos de *Zampanó*, del ser que le descubrió este amor como razón de su existencia. El final de la película, sin duda uno de los mejores de la historia del cine, cerrará de manera circular el relato. Si la película empezaba en una luminosa playa frente al mar terminará en otra, sólo que esta vez la oscuridad rodeará a *Zampanó*. Años más tarde e integrado en un circo, saldrá a pasear y oirá fuera de campo, de manera casi onírica -como oíamos el nombre de *Gelsomina* pronunciado al principio- la melodía que ella tocaba en la trompeta. Al preguntar por ella a la mujer que la



entona, ésta le dirá que un día apareció por allí una vagabunda triste y en perpetuo llanto que tocaba esa canción y le informará de que murió ya hace bastantes años. Enfrentado a sus actos y tras emborracharse, *Zampanó* acabará llorando en la orilla del mar con la cabeza enterrada en la arena -tras un expresivo primer plano, en el que dirigirá una larga mirada al cielo oscuro de la noche-, inconsolable y consumido por el recuerdo y la culpa, mientras la cámara se aleja de él en un precioso movimiento de grúa que le deja solo con la terrible consciencia de haber aniquilado lo único hermoso de su vida vacía: al “*tiernísimo payaso*” llamado *Gelsomina*. (...)

Texto (extractos):

José Antonio Jiménez de las Heras, “La strada: alegoría y fantasía”, en dossier “Federico Fellini: recuerdos e invenciones” (1), rev. Dirigido, mayo 2009.

(...) Seguramente no es la primera vez, ni será la última, que se hablará del carácter *chaplino* de ciertos pasajes del cine de Fellini. En **LA STRADA**, el personaje de *Gelsomina* (Giulietta Masina) tiene algo de *Charlot*; cuando actúa junto a *Zampanó* (Anthony Quinn), incluso luce un sombrero bombín; asimismo, la inocencia y el candor de *Gelsomina* comparte ciertos rasgos insospechadamente subversivos y antisociales del de *Charlot*, dado que ambos son

personajes marginales e inadaptados que luchan contra su mísera existencia y la crueldad del mundo que les rodea por la vía de una bondad sin límites, pero con la diferencia esencial de que, mientras que *Charlot* es un vagabundo que planta cara a la adversidad con decisión y de manera obstinada, logrando salir adelante ni que sea para retomar su camino y mirando al futuro con optimismo, *Gelsomina* es un ser angelical zarandeado por el destino cuya pureza de sentimientos la convierte en el blanco perfecto de la crueldad humana, la misma que terminará acabando con ella. De hecho, ciertos rasgos de clown ligeramente chapliniano reaparecen en posteriores interpretaciones de la Masina para su marido, sobre todo la *Cabiria* de **Las noches de Cabiria** (*Le notti di Cabiria*, 1957) y la *Giulietta* de **Giulietta de los espíritus** (*Giulietta degli spiriti*, 1965); en cierto sentido, en la célebre secuencia de **Las noches de Cabiria** en la que la prostituta protagonista es sometida a hipnosis en lo alto del escenario de un miserable teatro de barrio, donde *Cabiria* da rienda suelta a los auténticos sentimientos amorosos que atesora en su interior (dulzura, candor, ternura), el personaje se transforma en un émulo de la ingenua *Gelsomina*, e indirectamente, en una especie de criatura chapliniana oculta, que bajo su apariencia dura e insensible esconde un corazón de oro; asimismo, en **Giulietta de los espíritus**, la protagonista se siente sola, diferente, fea, “pobre”, en un mundo de fantasía donde todos son, al contrario que ella, bulliciosos, sociales, hermosos y “ricos” (o, al menos, lo son en apariencia): otro *Charlot* femenino en potencia. A ello hay que añadir los matices chaplinianos que refleja la gran labor interpretativa de Giulietta Masina en **LA STRADA** y **Las noches de Cabiria**, tan criticada en su época por considerarse histriónica y exagerada, en el límite mismo de lo caricaturesco, cuando responde en realidad a una concepción poética de los personajes de *Gelsomina* y *Cabiria* estéticamente realizada por el empleo de un maquillaje que convierte el rostro de la actriz en una máscara tragicómica.

Resulta fácil, hasta cierto punto, poner en relación a Chaplin y Fellini en su común interés por el tema circense, notorio en el caso del primero a través de una de sus más subvaloradas obras maestras, **El circo** (*The circus*, 1928), y que aparece en el cine del segundo, de forma explícita, en **LA STRADA**, **Giulietta de los espíritus**, **Los clowns** o **El Casanova de Federico Fellini**, y de forma abstracta, en el legendario desfile circense que culmina **Fellini Ocho y medio**. La diferencia, importante, es que Chaplin no era un artista circense, dado que sus orígenes profesionales se inscribían en el terreno del music hall, auténtica cuna del personaje de *Charlot* que no alcanzaría toda su dimensión hasta que Chaplin no empezó a trabajar en el cine; mientras que, para Fellini, el concepto de lo circense es más puro y tradicional que en Chaplin, en cuanto no cinematográfico, por más que en el realizador italiano también hallemos referencias al mundo del music hall en su ópera prima codirigida con Alberto Lattuada, **Luces de variedades** (1950) o en **Las noches de Cabiria**. Dicho de otro modo, si para Chaplin el circo es un referente de *Charlot*, pero no el único y ni siquiera el principal, para Fellini el circo es un referente más bien fantástico y mitológico. Ahora bien, tampoco debe descuidarse el hecho de que, para Fellini, Chaplin y su

Charlot son referentes cinematográficos que evocan un período concreto del cinematógrafo que le resulta particularmente atractivo: el silente. Es famoso al respecto el extraordinario arranque, en formato de falsa película muda, de la que a mi entender es la última gran obra maestra de la carrera de Fellini, **Y la nave va** (*E la nave va*, 1983). Para Fellini, lo chapliniano es sinónimo de muchas cosas; algunas de ellas ya las hemos apuntado: la resistencia ante la crueldad del mundo, el optimismo frente a las adversidades de la existencia, y sobre todo, la subversión del orden establecido por la vía del absurdo, la cual en el cine de Fellini da pie a un espléndido choque de realidades: la realidad subjetiva de sus mujeres, digamos, “chaplinianas”, tales como las ya mencionadas *Gelsomina*, *Cabiria* y *Giulietta*, que contrasta con la realidad objetiva, dura y sin contemplaciones, de su entorno; mujeres de las cuales podemos hallar, además, un precedente en la *Wanda* (Brunella Bovo) candorosamente enamorada de un artista de fotonovela de **El jeque blanco**; y algunos herederos posteriores, tal es el caso de la oronda arpista (Clara Colosimo) que, en **Ensayo de orquesta**, es la única que confiesa amar su instrumento musical únicamente por el placer que le proporciona tañerlo (y que, como *Gelsomina*, acabará pagando su ingenuidad con la vida), o el *Ivo Salvini* (Roberto Benigni) de **La voz de la luna**, uno de los lunáticos imaginados por el novelista Ermanno Cavazzoni cuyo “diseño” tampoco anda lejos de *Charlot*.

En el cine de Fellini, la ingenuidad suele ser la primera víctima de la crueldad. Ello es algo que subyace en todas las películas del realizador italiano que hemos citado y en otras suyas que, de una forma quizá no tan evidente, nos muestran a personajes que acaban siendo víctimas de la ingenuidad. Tal es el caso de *Augusto* (Broderick Crawford), que en **Almas sin conciencia** paga con la vida su único momento de honestidad (un agosto, por cierto, es una clase de payaso circense); del degenerado *Marcello Rubini* (Marcello Mastroianni) que, en las escenas finales en la playa de **La dulce vida**, ya es incapaz de reaccionar ante la pureza de la mirada de una adolescente; de *Casanova* (Donald Sutherland), aplastado por una vida, la suya, donde la belleza, la poesía y la sensibilidad han sido desterradas en beneficio de la grosería y la mediocridad que él mismo ha auspiciado con su fama de impenitente seductor. Evidentemente, estos personajes mencionados en último lugar poco tienen que ver, a simple vista, con Chaplin o con *Charlot*, pero en el fondo comparten con este último una determinada honestidad de fondo corrompida por las circunstancias, la misma que, en ocasiones, obliga a *Charlot* a aceptar trabajos que no le gustan o a hacer sacrificios que para nada le apetece, como hace por ejemplo en la ya citada **Luces de la ciudad** o en **Tiempos modernos**. Para Fellini, lo chapliniano no es tanto un referente visual y temático como también espiritual y sensitivo: una referencia fantasmagórica que encaja singular y coherentemente dentro de su concepción fantasiosa, burlesca y cruel de la existencia humana. (...)

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Lo chapliniano en Fellini”, en dossier “Federico Fellini: recuerdos e invenciones” (I), rev. Dirigido, mayo 2009.







Viernes 29 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

ALMAS SIN CONCIENCIA

(1955) Italia-Francia 95 min.

Título Original.- Il Bidone. **Dirección.-** Federico Fellini. **Argumento.-** Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. **Guión.-** Tullio Pinelli. **Fotografía.-** Otello Martelli (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Mario Serandrei y Giuseppe Vari. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Silvio Clementelli, Charles Delac, Mario Derecchi y Goffredo Lombardo. **Producción.-** Titanus - Société Générale de Cin matographie. **Intérpretes.-** Broderick Crawford (*Augusto*), Richard Basehart (*Carlo "Picasso"*), Franco Fabrizi (*Roberto*), Alberto De Amicis (*Rinaldo*), Giulietta Masina (*Iris*), Sue Ellen Blake (*Susanna*), Irene Cefaro (*Marisa*), Lorella De Luca (*Patrizia*), Giacomo Gabrielli (*el Barón Vargas*), Ricardo Garrone (*Riccardo*). **Estreno.-** (Italia) octubre 1955 / (España) febrero 1957 / (EE.UU.) octubre 1962.



Película n  6 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 films como director)

Música de sala:

**La música de las películas de FEDERICO FELLINI
de "Luces de variedades" a "La voz de la luna"**

Obras compuestas por Felice Lattuada, Nino Rota, Mario Nascimbene...



(...) En **ALMAS SIN CONCIENCIA** Federico Fellini cuenta, entre otras cosas, cómo un hombre, *Augusto* (Broderick Crawford), va perdiendo su pequeño lugar en el mundo hasta encontrarse de frente con la muerte. Cuando al principio del film baja de un automóvil en pleno campo para quitarse el abrigo claro con que cubre su sotana, no es un individuo mucho más vivo que el del final, que lo muestra agonizante mientras intenta en vano llamar la atención hacia su persona en un escenario similar al del inicio. Sucede que en ese comienzo *Augusto* ya es un individuo tocado por la mano de la muerte, al que sólo le espera ir perdiendo gradualmente lo poco que le resta en la vida. Es, pues, un itinerario hecho de sucesivas pérdidas hasta llegar a la definitiva. Primero, pierde el aplomo ante las estafas que suele practicar a los campesinos pobres (en la granja donde engaña a dos hermanas campesinas se le ve inquieto, molesto, como avergonzado); más tarde, pierde a los amigos (si es que a sus compañeros de andanzas se les puede llamar así; en todo caso, sí al ingenuo “*Picasso*” (Richard Basehart), a los que ya no encuentra al salir de la cárcel de Regina Celi, y también pierde la hija y la tranquilidad (estando en una sala de cine con su hija adolescente, *Patrizia*/Lorella De Luca, es reconocido por un hombre al que estafó tiempo atrás vendiéndole medicamentos falsos, quien lo hace detener en presencia de ella); finalmente, pierde la vida en un oscuro rincón de una carretera perdida tras haber manifestado un sentimiento de piedad. En sustancia, no es muy diferente al resto de los seres humanos, por más que su única dedicación sea aprovecharse del prójimo explotando



sus necesidades, entre ellas la de disponer de un piso donde vivir (hay quienes lo hacen de una manera más sibilina y pasan por ciudadanos honrados); varían los métodos: *Augusto* es un “bidonista”, es decir, un estafador, que “trabaja” en el conflictivo paisaje social italiano de los “años de plomo”, poco antes de la llegada del *miracolo economico*, en combinación con Roberto (Franco Fabrizi), un tipo que parece extraído de *Los inútiles* (1953), como si *Moraldo* no hubiera sido el único en abandonar Rimini al final de ese film (más aún, la interpretación de Fabrizi hace pensar que podría tratarse del mismo *Fausto* de *Los inútiles* trasplantado bajo otro nombre a Roma), y con el mencionado “*Picasso*” (un individuo de voluntad débil a quien le gusta pintar, está casado con *Iris/Giulietta Masina*, y tiene una hija pequeña). Dos de ellos, “*Picasso*” y Roberto, desaparecen de escena tras una significativa secuencia nocturna en el centro de Terni, en la que el primero, borracho, da salida a su temor a ser abandonado en un discurso no muy diferente del que pronunciaba *Alberto* en *Los inútiles* en la madrugada de Carnaval (el llanto ante el reconocimiento de su fracaso, en el decorado de una plaza desierta, habitual en la primera época del cine de Fellini, y con el agua como signo de una pureza fugitiva), mientras Roberto conversa con una prostituta ante la mirada cada vez más distante de *Augusto*. Es la escena “de” “*Picasso*”, igual que otra anterior (una fiesta de nochevieja) es la “de” *Roberto*, comparsas ambos en ese proceso de pérdidas que sufre *Augusto*, cuyas “escenas personales” están repartidas a lo largo del film como testimonio de una tranquilidad imposible de alcanzar. (...)



(...) En esa secuencia en Terni, *Augusto*, *Roberto* y "*Picasso*" pasean por una desértica plaza en una noche de invierno; tanto la fotografía en blanco y negro de Otello Martelli como la actitud de los personajes recuerdan los paseos nocturnos de **Los inútiles**: el deprimente tenebrismo de la provincia, la euforia provocada por el alcohol, los cantos y las risas de quienes se creen dueños de la noche ... ; el que más ha bebido es "*Picasso*", hasta el extremo de que *Augusto* lo acerca a una fuente que hay en la misma plaza y le pone la cabeza bajo el grifo para despejarle. La secuencia posee la función de suministrar más datos sobre los tres personajes o, acaso, la de insistir sobre lo que ya se conocía de ellos (la débil voluntad de "*Picasso*"; el brutal cinismo y la inconsciencia de *Roberto*; la crisis personal que atraviesa *Augusto*, a un paso de cumplir cincuenta años, le hace estar más atento a lo que sucede a su alrededor); entiendo que la relación visual de esa secuencia con los nocturnos de **Los inútiles** puede dar pie, también, para apoyar la idea de que, como dijo en su día André Bazin, los estafadores de **ALMAS SIN CONCIENCIA** son algo así como "*los inútiles envejecidos*": zánganos que cambian la pedorreta provinciana por las estafas (a mi modo de ver son más que eso). Pero lo más interesante de esa secuencia radica en la presencia de la fuente, en el hecho de que *Augusto* despeje con agua la borrachera de "*Picasso*", y en su conclusión: *Augusto* y *Roberto* se marchan en un coche al que han hecho subir a una prostituta y "*Picasso*" se queda solo, aturdido, y tendrá que regresar a Roma en tren. La figura del agua como reencuentro con la inocencia perdida -no como purificación- está presente en toda



la obra de Federico Fellini, y no sólo en su primera época: es fácil recordar la presencia y la función del agua en *Los inútiles*, *La strada*, *Las noches de Cabiria* y *La Dolce Vita* (la escena del baño en la fuente de la piazza di Trevi, donde se muestra el lado más ingenuo de la *star Anita*: su reencuentro con un estado natural; nada que ver con la fiesta en las termas de Caracalla). El agua sigue presente en el mejor Fellini posterior, desde *Ocho y medio* a *Y la nave va* (excluir *La ciudad de las mujeres*, una basura indigna del realizador). A partir del momento en que *Augusto* deja caer el chorro de agua sobre la cabeza de “*Picasso*”, éste ya no puede ser el mismo; pero, si se observa la escena con atención, se advierte que, poco antes, “*Picasso*” se ha apoyado contra una pared que rezuma agua, de modo que el gesto de *Augusto* no es más que una prolongación de aquél, o una respuesta a una llamada silenciosa (“*Picasso*” ha prometido dejar a sus amigos y cambiar de vida, y no lo ha hecho). A lo que se asiste en esa escena de **ALMAS SIN CONCIENCIA** no es a una purificación, sino a la recuperación de un estado perdido (equivalente, más dulce, al terrible final onírico de **El Casanova**). Por otra parte, *Augusto* ejecuta ese gesto pensando también en sí mismo, en su necesidad de que en algún momento alguien haga algo así por él. La expresión de aturdimiento de “*Picasso*”, solo en *Terni* es uno de los grandes momentos rodados por Fellini en los años cincuenta y una de las claves para el entendimiento del film: el patético “*Picasso*”, el vulnerable *Augusto* y el inconsciente *Roberto* son, en realidad, un solo personaje o, si se prefiere, son las tres posibilidades de conducta de un solo personaje que



debe llevar el nombre abstracto de “bidonista”; por eso no es extraño que el tratamiento que reciben *Augusto*, “*Picasso*” y *Roberto* combine la ternura con la crítica más acerba, que Fellini exprese a la vez tanta simpatía por ellos como desprecio. (...).

(...) Cuando no se dedican a estafar, “*Picasso*” hace una vida familiar y *Augusto* y *Roberto* deambulan por bares y clubes nocturnos tan desangelados como los de **Las noches de Cabiria** y **La Dolce Vita**. El realismo de Fellini, con sus carreteras solitarias, sus campos desolados, sus escenarios desiertos y sus fantasmagóricos decorados urbanos no tenía nada que ver con el que practicaban otros cineastas italianos en los años cincuenta; también los movimientos de la cámara parecían obedecer a una inquietud, a un propósito diferentes: no había una búsqueda de expresión realista, sino la voluntad de ir construyendo un mundo personal en el que el interior de los personajes asoma tanto por sus gestos como por esos movimientos y por las posiciones que adopta la cámara (p.ej., el plano en picado que muestra el vehículo de los estafadores llegando a un poblado de chabolas en la periferia romana, o los travellings que acompañan a *Augusto* o se dirigen hacia él en la Piazza del Popolo relacionándolo con su hija, o la cámara situada delante del automóvil en el que viajan *Augusto* y sus nuevos compañeros de fechorías después de su última estafa a unos campesinos: es el único desplazamiento de *Augusto* en coche que no tiene el apoyo sonoro de Nino Rota, lo cual constituye el aviso de que el fin del personaje está próximo); y, a diferencia de lo que le sucedía a *Cabiria*, la música como idea de recuperación para la vida le será negada: los jóvenes excursionistas de **Las noches de Cabiria** son aquí un grupo de mujeres y niños que

pasa cantando cerca del agonizante *Augusto*, pero no cantan para él sino para sí mismos y la música se desliza, fugitiva, fuera del alcance del bidonista. (...)

(...) Hay un cuarto “bidonista”, *Rinaldo* (Alberto de Amicis), el hombre que se ha enriquecido estafando, y también él forma parte de ese retrato colectivo (obsérvese que la última noticia que se tiene en el film sobre *Roberto* informa de que se encuentra en Milán y que parece estar prosperando). Fellini reúne a los cuatro estafadores en otra secuencia clave del film: la fiesta de nochevieja en la casa de Rinaldo, que es el punto culminante, hasta aquel momento, del proceso narrativo seguido por el director desde **El jeque blanco**, encaminado a conceder más importancia a las situaciones que al flujo narrativo. El otro aspecto que confiere interés especial a esa secuencia estriba en que Fellini muestra en ella la relación del film con los modos del cine negro norteamericano (presente incluso en la elección del actor Broderick Crawford); modos que afectan, asimismo, a los personajes secundarios, que en **ALMAS SIN CONCIENCIA** son, en el fondo, tan poco ejemplares como en los films del género (es cierto que los “bidonistas” estafan a campesinos ignorantes o a personas necesitadas de vivienda, pero no es menos cierto que las estafas funcionan a causa de la codicia de unos y del egoísmo de otros, que no dudan en intentar pisotear a quienes están tan necesitados como ellos; en este sentido, **ALMAS SIN CONCIENCIA** tiene una relación crítica tan aguda con la realidad italiana de posguerra como la tenía el cine negro estadounidense con la suya). Al final, *Augusto*, con la columna vertebral rota, intenta llegar arrastrándose a la carretera para pedir ayuda; el corto travelling de acercamiento a una mujer que pasa con unos niños se asemeja al que había seguido antes a *Augusto* por la plaza del Popolo, cuando su hija se vuelve a mirarle. En ambos casos se trata de una oportunidad de reencuentro con la vida: *Augusto* no ha visto a su hija, quien corre a saludarle; en la última secuencia, son los otros quienes no ven a *Augusto*, que muere, solo, dejando en el espectador la sensación de que no existe o, tal vez, de que nunca ha existido; una sugerente forma de expresar la nada, que no fue entendida en los días del estreno del film por los católicos ni por los comisarios del aristarquismo, más atentos a discutir nociones tan viejas como la fidelidad o la traición a la causa neorrealista. Mención especial a la magnífica música de Rota, atenta a mediar entre la tendencia lírica de Fellini (más presente aquí que en los films anteriores) y la turbulenta problemática moral; su dibujo sonoro de ambientes y personajes es de primer orden. (...) Aunque supongo que no debería hacer falta decirlo, me permito apuntar que es necesario ver la versión original, pues la banda sonora está completamente adulterada en la española, incluso con la inserción de músicas que no tienen nada que ver con la película ni con Rota.

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Almas sin conciencia: los estafadores”, en sección “Última sesión”, rev.

Dirigido, octubre 1999.

José M^a Latorre, “Almas sin conciencia”, en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, enero 2007.



FEDERICO FELLINI

Rimini, Emilia-Romagna, Italia, 20 de enero de 1920

Roma, Lazio, Italia, 31 de octubre de 1993

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1950 **LUCES DE VARIEDADES** (*Luci del varietà*) [co-dirigida por Alberto Lattuada]
- 1951 **EL JEQUE BLANCO** (*Lo Sceicco Bianco*)
- 1953 **LOS INÚTILES** (*I Vitelloni*); **“Agencia matrimonial”** (*Un’agenzia matrimoniale*) [episodio de **Amor en la ciudad** (*L’amore in città*) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli y Alberto Lattuada]
- 1954 **LA STRADA**
- 1955 **ALMAS SIN CONCIENCIA** (*Il bidone*)
- 1956 **Las noches de Cabiria** (*La notti di Cabiria*)
- 1960 **La dolce vita**
- 1962 **“Las tentaciones del doctor Antonio”** (*Le tentazioni del dottor Antonio*) [episodio de **Boccaccio’70** co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti]
- 1963 **Fellini Ocho y medio** (*Otto e mezzo*)
- 1965 **Giulietta de los Espíritus** (*Giulietta degli spiriti*)
- 1968 **“Toby Dammit: nunca apuestes tu cabeza con el Diablo”** (*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*) [episodio de **Historias extraordinarias** (*Histoires extraordinaires*) co-dirigida por Louis Malle y Roger Vadim]
- 1969 **“Fellini: a director’s notebook”** [episodio de la serie de tv **NBC Experiment in television**]; **Fellini Satiricon** (*Fellini - Satyricon*)
- 1970 **Los clowns** (*I clowns*) [documental para tv]
- 1972 **Roma** (*Fellini Roma*)
- 1974 **Amarcord**
- 1976 **Casanova** (*Il Casanova de Federico Fellini*)
- 1978 **Ensayo de orquesta** (*Prova d’orchestra*)
- 1980 **La ciudad de las mujeres** (*La città delle donne*)
- 1983 **Y la nave va** (*E la nave va*)

¹ imdb.com

- 1984 **Che bel paesaggio: Bitter Campari** [spot pubblicitario para Campari]
1985 **Alta Società: Rigatoni Barilla** [spot pubblicitario para Barilla]
1986 **Ginger y Fred** (*Ginger e Fred*)
1987 **Entrevista** (*Intervista*)
1990 **La voz de la luna** (*La voce della luna*)

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(I) JOHN FRANKENHEIMER (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)
El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)
Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)
El tren (*The train*, 1964)
Plan diabólico (*Seconds*, 1966)
Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)
Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)
Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)

(II) FRANÇOIS TRUFFAUT (noviembre & diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, 1959)
La piel suave (*La peau douce*, 1964)
Fahrenheit 451 (1966)
La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)
El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)
La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)
El último metro (*Le dernier métro*, 1980)
Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)
François Truffaut, una autobiografía (*François Truffaut, une autobiographie*, 2004) Anne Andreu

(III) JEAN-LUC GODARD (mayo 2013 & abril 2014)

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)
El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)
El desprecio (*Le mépris*, 1963)
Lemmy contra Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)
Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)
Made in U.S.A. (1966)
Pasión (*Passion*, 1982)

(IV) ARTHUR PENN (septiembre & octubre 2017)

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)

El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)

El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)

Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)

La noche se mueve (*Night moves*, 1975)

(V) JERRY LEWIS (enero 2018)

El terror de las chicas (*The ladies man*, 1961)

Un espía en Hollywood (*The errand boy*, 1961)

El profesor chiflado (*The nutty professor*, 1963)

(VI) STANLEY KUBRICK (febrero 2018 & febrero 2019)

Día de combate (*Day of the fight*, 1951)

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

Miedo y deseo (*Fear and desire*, 1953)

El beso del asesino (*Killer's kiss*, 1955)

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

Senderos de gloria (*Paths of glory*, 1957)

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú

(*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)

2001: una odisea del espacio (*2001: a space odyssey*, 1968)

La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

La chaqueta metálica (*Full metal jacket*, 1987)

Eyes wide shut (1999).

(VII) ROBERT ALDRICH (marzo 2020)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

El beso mortal (*Kiss me deadly*, 1955)

(VIII) FEDERICO FELLINI (octubre 2021)

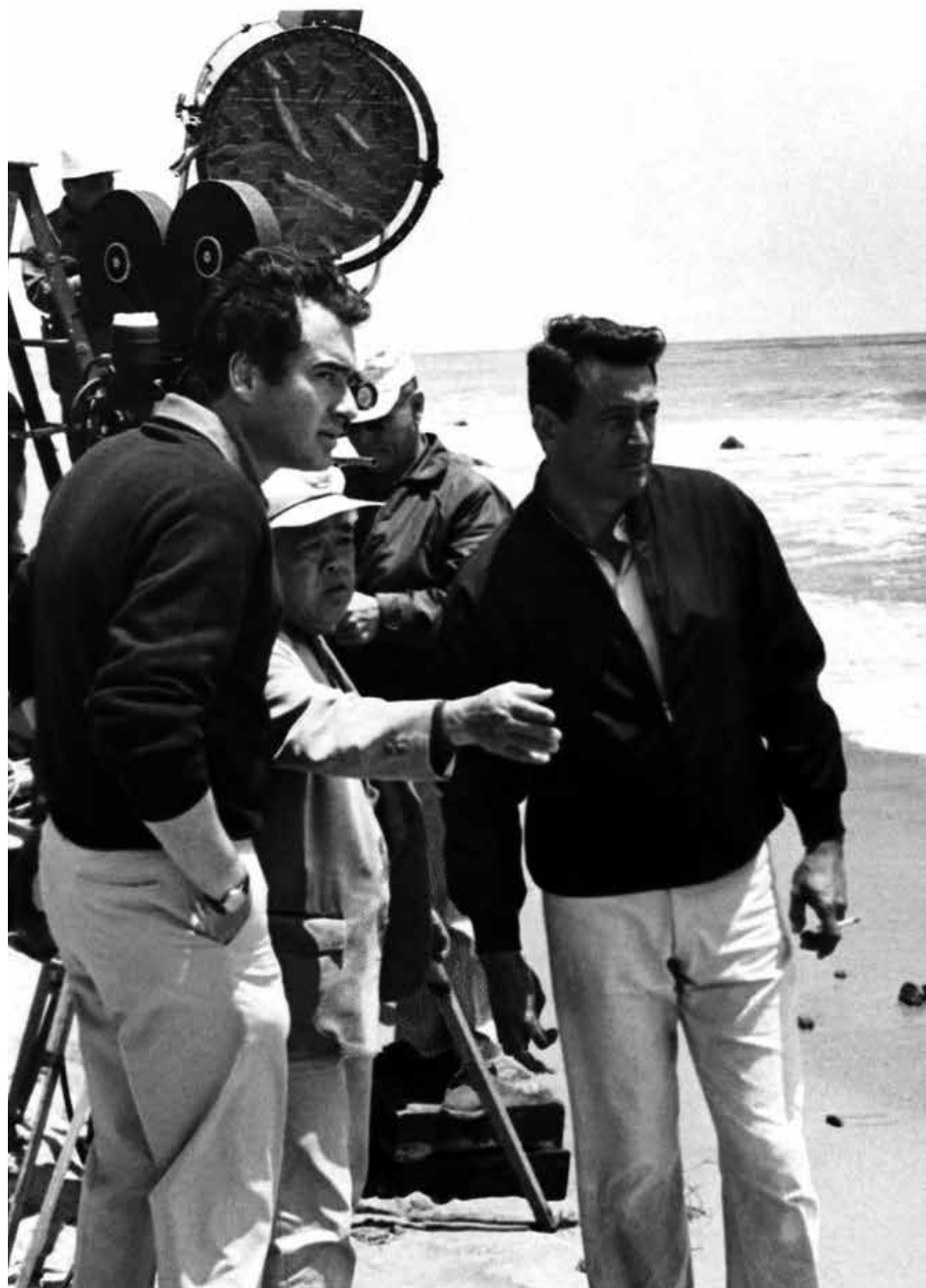
Luces de variedades (*Luci del varietà*, 1950) co-dirigida por Alberto Lattuada

El jeque blanco (*Lo Sceicco Bianco*, 1951)

Los inútiles (*I Vitelloni*, 1953)

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il Bidone*, 1955)

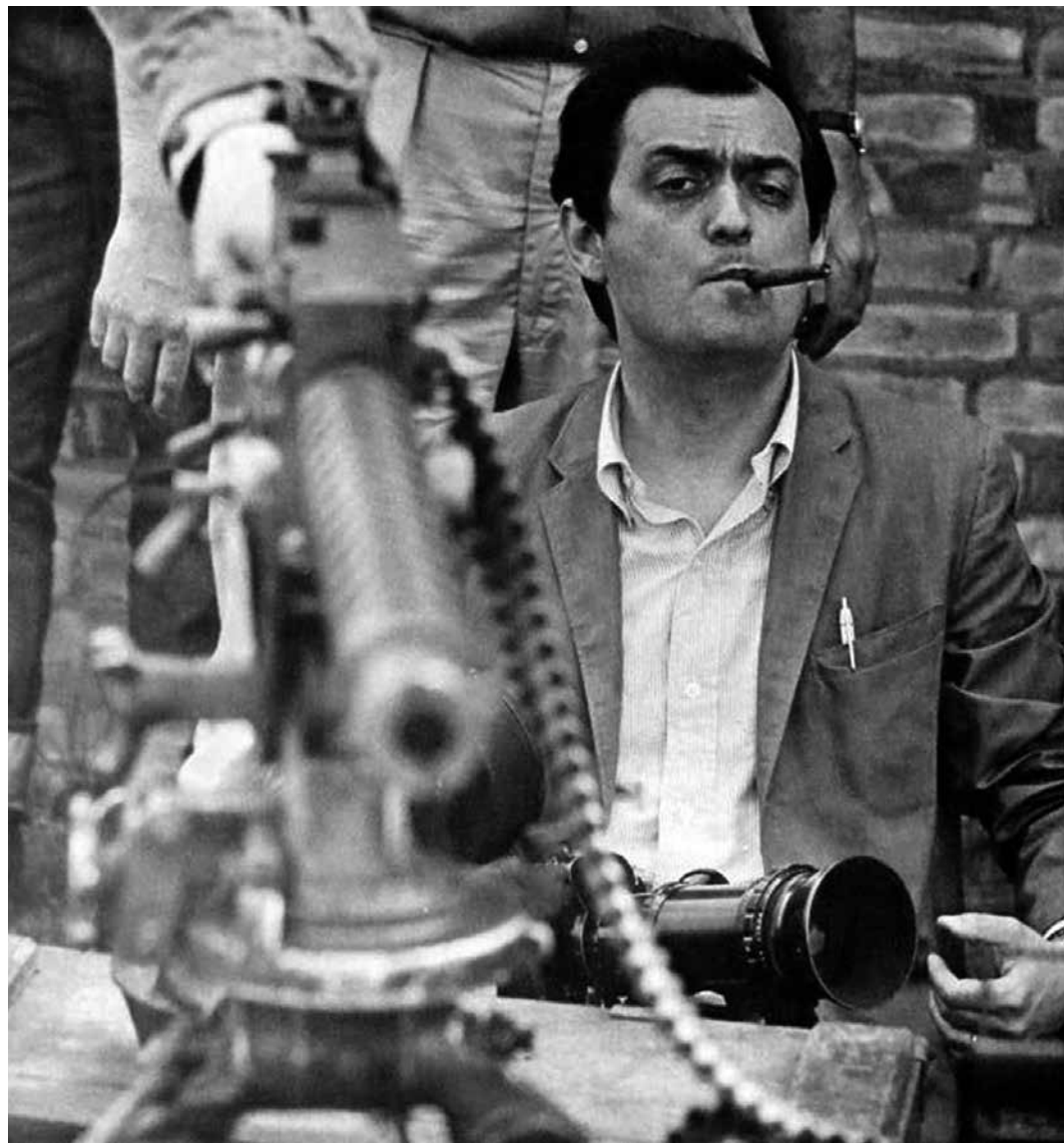
















SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2021

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY

MANUEL TRENZADO

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN Y JUAN CARLOS LARA)

IMPRENTA DEL ARCO

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

ADRIÁN DE LA FUENTE

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA NUESTRO **CUADERNO DEL CICLO** EN:

LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM





**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>