



NOVIEMBRE 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII): FEDERICO FELLINI (2ª PARTE)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
tas obras de
en muebles,
ros, manto-
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que e-
lará satisfeco
ntezuelas, 14

tares

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

Avisos

ra con un spa-
R RAYOS 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 efímero 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 es
mero de es
han sido te
corruptos c
cias a todo
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, T
gios de es
que no cit
han acudid
nuestros es
Rendidas
granadina,
parroquiale
tísimas su
muy especi
cuelas Norr
entusiasmo
veterana A
rio, tan ca
dos

No quise
mos colabo
tiguos Alur
día de este
ron el hom
líquidas a r
lo hicieron

Gracias a
molesto al

La Escue
Escuela Pi
ble recuerd
comunicad
Roma.

Y, junta
agradecim
modo espec

Que se e
res esta de
que estudie
gia y, lo q
practicuen,
más que u
colaborar d
gelizadora
la Santa Ia

Gracias a
que hag v
que se ha
nas para d
dre. Tambi
tiene que
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 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

NOVIEMBRE 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII): FEDERICO FELLINI (2ª parte)

Viernes 18 / Friday 18 th 21 h

LAS NOCHES DE CABIRIA

(1957) [120 min.] (*Le notti di Cabiria*)

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

Martes 22 / Tuesday 22 th 21 h.

LA DOLCE VITA

(1960) [175 min.]

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

Viernes 25 / Friday 25 th 21 h.

FELLINI OCHO Y MEDIO

(1963) [140 min.] (*Otto e mezzo*)

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

Martes 29 / Tuesday 29 th 21 h.

LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO

(1962) [52 min.] (*Le tentazioni del dottor Antonio*)

[episodio de **BOCCACCIO 70'**, co-dirigida con Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti]

+

TOBY DAMMIT

(1968) [45 min.] (*Toby Dammit: il ne faut jamais*

parier sa tête contre le diable) [episodio de **HISTORIAS**

EXTRAORDINARIAS (Histoires extraordinaires) co-dirigida con Louis Malle y

Roger Vadim]

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

NOVEMBER 2022

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VIII):

FEDERICO FELLINI (part 2)

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE” nº 52

Miércoles 16 / Wednesday 16 th 17 h..

EL CINE DE FEDERICO FELLINI (II)

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.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







(...) El tratamiento que ha dado Federico Fellini a la mujer en sus films ha sido objeto de numerosas controversias (a veces incluso para menospreciarle, con actitudes ceñudas casi propias de un represivo comisario cultural o de un severo vigilante de lo políticamente correcto), y bien merece un capítulo aparte, en el que la idea de lo femenino que tenía el realizador aparece estrechamente vinculada con su visión del cine y del mundo. Ya en su primer film realizado después de la controvertida paternidad de **Luces de variedades**, **El jeque blanco**, el poco más que treintañero Federico Fellini trazó el mapa esencial de su viaje cinematográfico al interior del universo femenino. Por una parte está *Wanda* (Brunella Bovo), en cuya desencajada mirada sobre un “*mundo que no es*” la cámara capturó los arabescos de la solidaridad; por otra está la pureza lunar de la pequeña prostituta *Cabiria* (Giulietta Masina), que Leopoldo Trieste (el marido, *Iván*) encuentra en el transcurso de la noche de su desesperación. Lo que tienen en común socialmente estas dos mujeres tan distintas (la esposa y la dispensadora de placer, la provinciana burguesa y la pueblerina de la calle) es su pertenencia a la otra mitad del cielo compuesta por seres vivos que existen por entero en el mundo del sueño, en un universo onírico que se expresa cinematográficamente sobre todo a través de la rotundidad de los ojos siempre abiertos con una expresión de estupor, que las hace tan parecidas no solo entre sí, sino también a las figuritas que al joven Fellini le gustaba dibujar en el “*Marc’Aurelio*”, probablemente en el recuerdo o en la asonancia sentimental con el modelo explícitamente lunar representado por el tan amado Erminio Macario (el Harry Langdon italiano).

En aquellos ojos redondos de mujeres jóvenes, tan ingenuas y disponibles, Fellini sintetiza muchas de las obsesiones que volverán en tantos personajes de sus obras posteriores: el mito fantástico de la pureza, que no solo pertenece a todos los personajes confiados a la Masina (de **La strada** a **LAS NOCHES DE CABIRIA**, de **Giulietta de los espíritus** a **Ginger y Fred**), sino también al frágil candor de Valeria Ciangottini (la chica de la playa) en el final de **LA DOLCE VITA**, o a aquel enteramente fagocitado en el interior del propio universo creativo, representado en **FELLINI OCHO Y MEDIO** por la liliácea Claudia Cardinale. Un recurrente modelo femenino impulsado hasta el punto de desembocar en la casi completa identificación con el candor infantil de aquellos (**Los clowns**) en los que el lápiz y la cámara de Fellini conjugan la esencia no solo del circo sino también de la vida misma¹.

Vueltas a ver hoy, con la perspectiva que ofrece la completa filmografía del cineasta (de la *Wanda* de **El jeque blanco** a la *Aldina* de **La voz de la luna**), las mujeres de Fellini dan la impresión de colocarse todas más allá de la Historia: algo que, por lo demás,

1 Fellini: “*Es probable que si el cine no hubiera existido, me habría gustado mucho ser el director de un gran circo, porque el circo (como el cine y la vida) es siempre una mezcla de técnica, de precisión y de improvisación*”.



connota la gran mayoría de sus obras cinematográficas (quizá con la única excepción de **Almas sin conciencia**). De hecho, esos personajes femeninos, muy similares a teselas de un único mosaico que se define solo en relación con las pulsiones interiores y las agitaciones visionarias de un Autor para quien el tiempo se ha detenido o, quizá más sencillamente, nunca ha existido. Y se trata de un mosaico en el que la figura geométrica circular reina soberana, ya sea por el juego cíclico de los temas afrontados y las soluciones lingüísticas adoptadas, a menudo empujadas hasta el límite de la autocita, o bien por cuanto concierne a la representación de la mujer, siempre idealizada en la rotundidad de su ser como un sueño suspendido entre la tierra y el cielo, precisamente allí donde *El Jeque Blanco* se aparece a su *Muñeca Apasionada*, o donde las almas cándidas pueden oír “la voz de la luna”.

Si los ojos siempre bien abiertos de Giulietta Masina representan el espejo en el que Fellini refleja su fascinación por la mujer-sueño, por contraposición dialéctica sucede en su cine que las exhibidas rotundidades físicas de las actrices elegidas para interpretar el papel de las amantes soñadas o con experiencia encarnan la pecaminosa tentación de aquel modelo femenino. El resultado es que la mujer deseada está representada siempre, como sucede en los sueños infantiles, con formas que remiten al círculo, mientras que la delgadez o la mirada cortante de una mujer son imágenes que remiten inexorablemente al sentido de la culpa o, si se prefiere, al *Pepito Grillo* de “Pinocho”.

Y he aquí que en el universo autorefectante del cine de Fellini las tentaciones del frágil Franco Fabrizi (**Los inútiles**) tienen a veces las curvas un poco celulíticas de las bailarinas de variedades y, otras, los túrgidos labios de la mujer vestida de negro que encuentra en una sala de cine, o también aquellas, no tan jóvenes, como la esposa del anticuario de objetos religiosos, el hombre que le ha dado trabajo. Pero la galería de



procacidades mujeriegas se alarga hasta el límite de la hipérbole con la prorrumpiente invasión de Anita Ekberg en **LA DOLCE VITA** y **LAS TENTACIONES DEL DR. ANTONIO**; tiende a hacer coincidir pesadilla y deseo en *la Saraghina* (Edra Gale), un poco madre y un poco bruja, de **FELLINI OCHO Y MEDIO**, o en la gigante de **El Casanova de Federico Fellini**, más allá de que en tantos otros films la imagen *felliniana* de lo femenino vuelve a presentarse en su forma más completa y exhaustiva, con explícitas referencias al universo onírico *jungiano*. La mujer como precipicio de las más turbadoras pulsiones sexuales (por ejemplo, *la Saraghina*); la mujer (inevitablemente delgada) como sentido de la culpa y personificación de un súper-yo que induce a la impotencia (la mujer esterilizada en el cuerpo de maniquí de Anouk Aimée en **FELLINI OCHO Y MEDIO**, pero también la amiga de ésta, interpretada por la enjuta Rossella Falk); la amante o la mujer indecente (Sandra Milo) sobre cuyo cuerpo poder naufragar y olvidar las propias tribulaciones cotidianas; las mujeres-familia que atraviesan los fragmentos de memoria presentes en **FELLINI OCHO Y MEDIO** y en **Amarcord**; y, en fin, la mujer-ángel que, con los ojos redondos y la voz ronca de Claudia Cardinale (escuchada por primera vez en la pantalla porque no fue doblada), expuesta cada vez más en el mundo de los sueños del personaje que alguna vez fue identificable con la Masina, haciéndole asumir unas valencias que, de un modo más o menos explícito, reenvían a la concepción exclusivamente fantasmática que Fellini tenía del arte, o al menos de su arte.

Con el transcurso de los años, film tras film, el cine de Federico Fellini se aleja cada vez más del neorrealismo, en cuyo contexto había dado sus primeros pasos como guionista “orgánico”, o casi, trabajando con Roberto Rossellini (**Roma, ciudad abierta**, 1945; **Paisa**,

1946; **El amor**, 1947, episodio “La voz humana”; **Francisco, juglar de Dios**, 1949; **Europa 51**, 1951), con Pietro Germi (**En nombre de la ley**, 1949; **El camino de la esperanza**, 1950; **Il brigante di Tacca del Lupo**, 1952; **La citta si difende**, 1951), con Alberto Lattuada (**Il delitto di Giovanni Episcopo**, 1947; **Sin piedad**, 1948; y también detrás de la cámara en **Luces de variedades**, 1950) y con el Luigi Comencini más amargo (**Persiane chiuse**, 1950)². Y el signo más evidente de ese alejamiento se advierte sobre todo en la representación de sus personajes femeninos, los cuales nacen en su cine privados ya de autonomía social y existencial para ser enteramente reconducidos al interior del universo individual del Autor, que no solo los mira vivir sino que a través de su mirada los transfigura completamente, transformándolos en mujeres inexorablemente esquemáticas, constreñidas a existir fuera de sí mismas, solo en la mente y en los sueños de su Creador. Por ello, mirándolo bien, todos los personajes femeninos de Fellini (mucho más que los masculinos) tienen, de hecho, solo la consistencia de máscaras siempre idénticas a sí mismas: simulacros de una mirada inexorablemente parcial y subjetiva sobre otros seres vivientes idealizados, deseados, soñados, temidos; pero, a fin de cuentas, dejadas vivir en su autonomía existencial. Mujeres protagonistas o figurantes de un cine que se sitúa exactamente en las antípodas del neorrealismo, quizá porque para Fellini -vale la pena repetirlo- no solo la única realidad que existe es la que está filtrada por el objetivo de su cámara, sino también porque la mujer, en cuanto biológica y ontológicamente considerada en sí misma, puede ser contada en su propia esencia solo en una representación absolutamente subjetiva de la feminidad, haciéndose metáfora de un inconsciente que expresa las propias pulsiones en imágenes a veces de deseo y, en otras, de miedo.

No es extraño que en el cine de Fellini la niña-demonio, mediatizada por los horrores de Mario Bava, en **TOBY DAMMIT** asuma valencias estrictamente complementarias a las de la muchacha-clown o a las de la prostituta-ingenua de **El jeque blanco** y **Las noches de Cabiria**. Pero también deriva a que la abundancia de las formas de mujer que atraviesan los films de Fellini remitan todas, más o menos explícitamente, al reconfortante calor del seno materno idealizado en el generoso escote de la criada que en **FELLINI OCHO Y MEDIO** prepara la cama al protagonista-niño después de haber intimidado a las mujeres del harén: “*Cada una que haya rebasado el límite de edad deberá ir a los pisos de arriba, donde será bien tratada, pero solo vivirá a la luz del recuerdo*”. Y a fin de cuentas, la misma cosa vale para todas las mujeres-fantasma que transitan por la filmografía sin tiempo de Fellini: las que se sueñan y las que se temen, las transfiguradas en una fuga de lo real y las que asumen la función de una pesadilla, como las feministas de **La ciudad de las mujeres** (1979).

2 Por lo demás, es interesante apuntar que Fellini tenía del neorrealismo un concepto personal, que concernía no tanto al “*mostrar lo que sucede alrededor de nosotros*”, lo cual no es sólo “*la realidad social, sino también la realidad espiritual, la realidad metafísica, todo lo que el hombre tiene dentro de sí*”.

Y es en este film, mucho más que en **Fellini Satyricon** y en **El Casanova de Federico Fellini**, donde el cineasta intenta sintetizar, unificándolo, su punto de vista sobre la feminidad. Lo busca pero no lo consigue nunca completamente, ya sea porque el film que le salió es demasiado programático ideológicamente para vivir en la pantalla de un modo convincente, o bien porque, como bien sabe el mismo Fellini, es imposible dar a los sueños, aunque se quiera, un orden o una estructura orgánica, racional o artística.

He aquí, por lo tanto, que el *Snaporaz* (Marcello Mastroianni) de **La ciudad de las mujeres**, es el “homo fellinianus” por excelencia, el que vive de sueños adolescentes y harenes familiares, según Fellini, “*el hombre para quien la mujer es un misterio absoluto, ya sea objeto de fantasía, madre, esposa, dama en el cuarto de estar o prostituta en el lecho, la Beatriz de Dante o su musa personal*”. *Snaporaz*, que viaja en el tren de la vida y se despierta con el perfume de una floreciente mujer a la que sigue primero a los lavabos y después por los prados y bosques de un paisaje misterioso hasta el infernal alboroto del Grand Hotel Miramare, donde se celebra un gigantesco congreso internacional de feministas, y a la villa-fortaleza del *doctor Sante Katzone* (Ettore Mani), en la que el dueño de la casa festeja su conquista erótica número diez mil en su carrera de libertino, *Snaporaz*, seguido por una nube de feministas enfurecidas, es salvado por una joven “soubrette” con patines de ruedas. *Snaporaz*, que se precipita al infierno en un tobogán (como Orson Welles en la pesadilla final de **La dama de Shanghai / The Lady from Shanghai**, 1948), es devuelto a la luz por una mujerona en motocicleta, que intenta violentarlo en pleno campo. *Snaporaz*, todavía, que visita la grotesca galería del ex compañero de escuela *Katzone*, semejante al mausoleo de un cementerio, huye hacia los recuerdos del sexo femenino espionado en las playas de Rímini o desvelado en los prostíbulos romanos, es procesado por las feministas y condenado a ir en busca de la mujer ideal. *Snaporaz*, en fin, que sube a bordo de un globo de formas de mujer, es abatido a ráfagas de metrallera por la salvadora “soubrette”, para despertarse en el compartimento del inicio, sentado de frente a su esposa, mientras el tren penetra en un oscuro túnel.





Han transcurrido casi treinta años desde los tiempos de **El jeque blanco**, pero para el autor de **La ciudad de las mujeres** el misterio femenino ha sido siempre el mismo: un sueño siempre preparado para transformarse en pesadilla, la imagen de un mundo triturado y nunca recompuesto. Y a su síntesis bien poco colaboran films fundamentalmente seniles como **Y la nave va** o **Ginger y Fred**, en los que la poética de la memoria onírica parece abandonar la línea del erotismo para embocar la de la metáfora universal del fin de una época histórica o la de la irreversible corrupción de las costumbres.

Sin embargo, he aquí que en **La voz de la luna** el sueño femenino vuelve a conquistar el primer plano en la poética *felliniana*. Y el sueño es siempre el mismo: ojos redondos que miran con estupor el mundo y un procaz seno que se ofrece a la mirada del protagonista. Son los de *Aldina* (Nadia Ottavini) y la de *Salvini-Benigni-Pinocho*, para quien “*recordar es más bello que vivir*”, y que consigue también contemplar fugazmente el rostro lunar, ilusionándose de haber descubierto en él el eterno femenino. Pero ahora ya es sólo un momento fugitivo, porque la zapatilla de plata en la que el personaje se había hecho la ilusión de haber encontrado el secreto que pertenece a todas las mujeres, le es lanzada violentamente por la muchacha, demasiado bruscamente despertada de su pacífico sueño. Con **La voz de la luna**, el tiempo de comprenderse a sí mismo, a las mujeres y al mundo ha terminado también para Fellini. La pantalla se apaga y el público se marcha. “*No es preciso comprender, solo escucha*” es el poco reconfortante mensaje de la Luna, la

cual interrumpe su comunicación anunciando la publicidad. Sin embargo, concluye Fellini-Salvini: *“Creo que si todos guardáramos un poco de silencio podríamos comprender alguna cosa”*. Pero este silencio reenvía evidentemente a la muerte, donde cada diferencia entre hombre y mujer queda cancelada de un modo inexorable y definitivo. Para siempre. (...)

Texto (extractos):

Aldo Viganò, “La mujer en el cine de Fellini”, en dossier especial “Federico Fellini: recuerdos e invenciones, 1ª parte”, rev. Dirigido, mayo 2009.









Viernes 18

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LAS NOCHES DE CABIRIA (1957) Italia - Francia 120 min.

Título Original.- Le notti di Cabiria. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento.-** Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. **Guion.-** Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Brunello Rondi, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. **Fotografía.-** Aldo Tonti (1.33:1 - B/N). **Montaje.-** Leo Catozzo. **Música.-** Nino Rota. **Canción.-** “Lla Ri Lli Ra” de Pasquale Bonagura. **Productor.-** Dino de Laurentiis. **Producción.-** Dino de Laurentiis Cinematográfica - Les Films Marceau. **Intérpretes.-** Giulietta Masina (*María “Cabiria” Ceccarelli*), François Périer -doblado por Silvio Noto- (*Oscar D’Onofrio*), Franca Marzi (*Wanda*), Dorian Gray -doblada por Fulvia Mammi- (*Jessy*), Aldo Silvani (*el mago*), Amedeo Nazzari (*Alberto Lazzari*), Ennio Girolami -doblado por Nino Manfredi- (*Amleto*), Mario Passante (*tío de Amleto*), Leo Catozzo, Franco Fabrizi, Riccardo Fellini. **Estreno.-** (Italia) octubre 1957 / (EE.UU.) octubre 1957 / (España) abril 1958.



versión original en italiano con subtítulos en español

1 Oscar: Película extranjera

Festival de Cannes. Premio Mejor Actriz (Giulietta Masina) y

Premio de la OCIC (Federico Fellini)

Festival de San Sebastián. Premio Zulueta Mejor Actriz (Giulietta Masina)

Festival de Valladolid. Don Bosco de Plata (Federico Fellini)

Película nº 7 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 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...

(...) Antes de su debut como director, Fellini había colaborado como guionista con varios realizadores, entre ellos Roberto Rossellini. Al servicio de éste, y de su actriz y compañera Anna Magnani, Fellini le propuso dos temas para el film de episodios **El amor** (*L'amore*), realizado en 1947. El primero era la historia de una muchacha ignorante y pobre de espíritu que tiene relaciones con un vagabundo, que ella cree que se trata de San José, con el que tiene un hijo que, en “consecuencia”, considera que es de origen divino. Y el segundo, las vicisitudes de una prostituta que conoce por casualidad a un actor de cine, el cual, después de mantener una agria discusión con una amiga, la invita por despecho a su casa, donde acabará pasando la noche encerrada en el cuarto de baño tras el regreso y la consiguiente reconciliación del actor y su amiga.

Anna Magnani se mostró encantada con el primer episodio, que se tituló **El milagro** (*Il miracolo*) y en el que el propio Fellini interpretó el papel del vagabundo, y totalmente contrariada y casi ofendida con el segundo a causa del “desprecio” que significaba para el personaje que debía interpretar, de manera que éste fue sustituido por el monólogo de Jean Cocteau **La voz humana** (*La voce humana*), adaptado por Rossellini. Unos años después, la aventura de la prostituta y el actor acabaría formando parte del guion de **LAS NOCHES DE CABIRIA**.

Por lo que se refiere al proyecto de **LAS NOCHES DE CABIRIA**, éste sufrió también numerosos incidentes. La película de Fellini fue rechazada por Godofredo Lombardo, principal responsable de Titanus, tras el fracaso de **Almas sin conciencia**, producida por este estudio. Fellini, después de buscar un nuevo productor infructuosamente, recurrió a Dino de Laurentiis, con quien ya había rodado **La strada**, el cual decidió financiar el proyecto en colaboración con la empresa francesa Les Films Marceau. Ésta aceptó la propuesta con la condición que el principal papel masculino debía interpretarlo un actor francés, que acabaría siendo François Perier, elección que con buen criterio nunca fue del agrado del director.

El guion de **LAS NOCHES DE CABIRIA** fue escrito por el propio Fellini conjuntamente con Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, colaboradores habituales del director, a la vez que éste solicitó la participación del joven poeta y escritor Pier Paolo Pasolini, por su conocimiento del lenguaje y de los ambientes suburbanos romanos, medio en el que se movía habitualmente y que le había merecido un notable reconocimiento con su primera novela “Ragazzi di vita”. A partir de un guion compuesto por bloques o episodios casi autónomos, **LAS NOCHES DE CABIRIA** describe las peripecias de una improbable prostituta sentimental y desamparada en constante búsqueda de un hombre que la redima de su condición, tema que en manos de un director que no fuera el autor de **Ocho y medio** llevaría irremisiblemente a la sensiblería. Pero Fellini tiene la habilidad –o mejor, el talento– de transformar este material en un drama palpitante sobre la soledad de una mujer perdida entre la indiferencia de una gran urbe. A pesar de su aparente adscripción a los temas neorrealistas, **LAS NOCHES DE CABIRIA** no es un film sobre la prostitución y



los bajos fondos, sino sobre la ilusión y la esperanza, y más concretamente sobre el lado mágico que esconde la realidad cotidiana. El propio nombre de la heroína, procedente del film **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone, tiene un inequívoco punto de ironía. *Cabiria* era una doncella cristiana que fue arrojada a la arena del circo donde la salvaba el forzado *Maciste*, mientras que la *Cabiria* del film “hace la calle” cerca de las termas romanas de Caracalla mientras espera la llegada de un héroe que la salve de su destino. En cuanto a la estructura del relato, éste se articula en bloques o episodios casi autónomos, muy similares a los del siguiente film del director **La dolce vita**, del que en cierto modo constituye un antecedente, tanto por su construcción narrativa como por algunos de los temas: la opulencia y la frivolidad de las clases adineradas en contraste con la prostitución callejera, el ambiente de Via Veneto, los cabarets de alegría fingida y lujo funerario, las multitudinarias peregrinaciones religiosas, etc.

Fellini ha definido a su heroína con “*la hermana caída de Gelsomina*”, la protagonista de **La strada**. Y es que, en efecto, las similitudes entre ambas son numerosas, además de la inolvidable creación que de los personajes hizo Giulietta Masina. En su azarosa andadura, *Cabiria* acumula desengaños y humillaciones, tanto por parte de los hombres que se cruzan en su camino, como por su ingenua fe religiosa que la lleva a postrarse a los pies de la Virgen en un desesperado intento de cambiar de vida, “milagro” que por supuesto tampoco llega a producirse. Curiosamente, en su larga y doliente trayectoria



no aprenderá nada ni conseguirá ningún tipo de madurez (el desenlace del film repite con pocas variaciones la escena del comienzo, en una atinada decisión del director por construir una historia circular). *Cabiria* es tan cándida, frágil y emotiva al comienzo como al final. Con su ternura y su permanente búsqueda de afecto, ella es el verdadero tema central del film, más próximo al poema visual que al clásico desarrollo de una historia. En una película llena de momentos brillantes, y que se mantiene siempre en la cuerda floja entre el humor y el drama, destaca especialmente la secuencia que tiene lugar en un destartalado teatro de variedades, punto de referencia poco menos que inevitable del cine de Fellini. *Cabiria*, bajo el efecto de la hipnosis y, por ello, sin la protección -muy leve en ella- que le proporciona el estado de consciencia, pone de manifiesto públicamente su patética soledad, traducida en su infructuosa búsqueda de un amor para siempre. “*Usted conserva la frescura de los dieciocho años*”, le dirá el mago poco antes de despertarla de su sueño, momento en el que -nuevamente humillada- advierte con horror la sordidez del lugar en el que se encuentra y la presencia del público que se está riendo de ella. Mención especial merece la música de Nino Rota, inseparable colaborador de Fellini desde su primera película juntos, **El jeque blanco**. Con su habitual inspiración y su aparente simplicidad, Rota conjuga los temas de carácter popular para los momentos festivos con el acentuado dramatismo de los trágicos, para concluir con una bella canción -cuando un grupo de jóvenes rodea a la maltrecha protagonista- que constituye un verdadero canto a la esperanza.

Como la mayor parte de los films de Fellini, **LAS NOCHES DE CABIRIA** sufrió numerosas variaciones desde la idea inicial al guion y de éste a su realización y al montaje definitivo. Una de las dudas más discutidas por el equipo de guionistas era si *Cabiria* debía morir en la secuencia final (posiblemente, el desenlace más lógico) o si debía seguir adelante como había hecho hasta entonces, superando una vez más el dolor y la adversidad, más acorde con el tono más poético del film; lo que le valdría al director las habituales acusaciones de redentorismo cristiano y de “franciscanismo”. Pero, dejando de lado las secuencias nunca rodadas, dos desaparecieron del montaje definitivo: el encuentro de *Wanda* y *Cabiria*, después de que ésta se haya vendido la casa, con un grupo de personas que celebran un bautizo, lo que aviva en ella su ansia de maternidad. Y la llamada secuencia del “hombre del saco”, está sí recuperada. Al parecer, *el hombre del saco* era un personaje popular de las noches romanas, llamado Mario Tirabassi, que se dedicaba a socorrer a los vagabundos proporcionándoles alimentos y cobijo. Fellini incluyó el encuentro de *Cabiria* con este personaje pero después de la proyección del film en el Festival de Cannes, donde corrió la voz de que sus 110 minutos eran excesivos (opinión de la que se hizo eco François Truffaut, presente en el certamen)¹, la secuencia fue suprimida, no se sabe bien si a petición del Vaticano, tesis que apunta el propio director², o por Dino de Laurentiis por simples razones comerciales, según declaraciones del guionista Ennio Flaiano. A pesar de todos los recelos iniciales, **LAS NOCHES DE CABIRIA** obtuvo un gran éxito de público y mereció el Oscar a la mejor película extranjera, al tiempo que *Giulietta Masina* conseguía el premio a la mejor interpretación femenina en el Festival de Cannes. Otro premio recibido en el mismo festival fue el de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine), organismo destinado a reconocer los méritos éticos y religiosos de las películas; un galardón sorprendente que choca con las prevenciones que la Iglesia había manifestado ante el film y con la calificación moral de 3R (Mayores con reparos) con que fue clasificado por la censura eclesiástica española.

Al igual que otros títulos del director, **LAS NOCHES DE CABIRIA** es ya un punto de referencia en la Historia del Cine, y como ha tal ha sido homenajeado y se ha transformado -se diría que inevitablemente- en una comedia musical con el título de **Sweet Charity** (absurdamente cambiado en España por el anodino de **Noches en la ciudad**). Cy Coleman y Dorothy Fields fueron sus autores, y Bob Fosse el encargado de llevarla a los escenarios y a la pantalla. La versión musical respeta el relato original, así como el nombre de sus guionistas, aunque, por supuesto, americaniza la situación y a la protagonista (Shirley

1 Truffaut: “Después de cada film proyectado aquí, he oído: ‘No está mal, pero se le podría cortar media hora (...)’ Con las tijeras en la mano, todo el mundo descubre su vocación de autor de cine.” **Las películas de mi vida**, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1976.

2 “Era una secuencia conmovedora, a pesar de lo cual me obligaron a suprimirla. Era evidente que en determinados ambientes católicos daba fastidio que en la película se rindiese homenaje a una filantropía en absoluto anómala, libre de toda intermediación eclesiástica”.



MacLaine), lo que trivializa la historia y elimina todo su lirismo. A pesar de que las tendencias del cine y los gustos del público han cambiado mucho (generalmente para peor), **LAS NOCHES DE CABIRIA** mantiene inmarchitable su carga emotiva. Sin duda alguna, el plano final de *Cabiria* mirando a la cámara, a la vez derrotada y triunfadora, forma parte ya de la “memoria colectiva” de varias generaciones de espectadores. ¿Qué tiene **LAS NOCHES DE CABIRIA** que aún sigue cautivando años después de su realización? Algo tan difícil de encontrar en el cine actual como es un soplo de magia y emoción.

Texto (extractos):

Rafel Miret, “Las noches de Cabiria: vuelve Fellini”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, octubre 2000.

(...) Como cualquier otra gran obra cinematográfica -y **LAS NOCHES DE CABIRIA** lo es, plenamente-, puede ser sometida a múltiples lecturas, análisis y, sobre todo, ante diferentes maneras de contemplarla y disfrutarla. Lo cierto es que cuando el cineasta de Rimini acomete su sexto largometraje -incluyamos entre ellos el debut conjunto con Alberto Lattuada con **Luci del varietà** (1950), y excluyamos el episodio **Agenzia matrimoniale** con el que participó en la colectiva **L'amore in città** (1953)-, Fellini había saboreado las mieles del éxito mundial, con la conmovedora **La Strada** pero, apenas un año después, vivió la frustración del fracaso, con la estupenda **Almas sin conciencia**, que proclamaba un giro, una mirada a la amargura, que estoy seguro pilló con el pie cambiado a todos aquellos



que esperaban una prolongación en una sensibilidad que había manifestado en su largometraje previo. Pero sucede que las auténticas figuras del cine, las que han utilizado la pantalla para plasmar un mundo personal y creativo que les identificara, y en el que plantearan su visión del mundo, evolucionaron con el paso del tiempo. Algo que en Fellini se fue manifestando de manera muy temprana, y que le planteó no pocos problemas, a la hora de dar vida a **LAS NOCHES DE CABIRIA** (...).

(...) La película de Fellini aparece como fruto de uno de los periodos más febriles del cine mundial en general, y de la industria italiana en particular. Son numerosos los realizadores que están dando lo mejor de sí mismos, en una de las cinematografías de más relieve del continente europeo, y las imágenes de **LAS NOCHES DE CABIRIA** se impregnan de ello. De ese sentido de la inmediatez, que aparece en una historia que se desarrolla, fundamentalmente, en los barrios más pobres y degradados de una Roma aún rota por los estragos de la II Guerra Mundial. En uno de dichos suburbios reside *Maria Cercarelli*, llamada por todos *Cabiria* (Giulietta Masina), una pobre mujer, que vive en una triste vivienda, edificada en medio de uno de dichos tugurios, prácticamente sin ninguna garantía, y que ejerce como prostituta, siendo en todo momento objeto de mofa por parte de sus compañeras, aunque entre ellas siempre la llame al orden su verdadera amiga, compañera de práctica, y vecina -*Wanda* (Franca Marzi)-. En realidad, la película -que se inicia de manera circular, comprobando cómo se ha atentado contra su vida, por distintas personas, pero con idéntica intención de robarle-, se erige una crónica de ese despertar



italiano. De una mirada repleta de dureza y sensibilidad al mismo tiempo. De una sociedad llena de claroscuros, abriendo nuevos senderos de cara a la personalidad de nuestro cineasta. Y es que, por un lado, su recorrido argumental no deja de suponer una relativa continuidad del universo de **La Strada**. Sobre todo, por el protagonismo de esa inolvidable Giulietta Masina, que imprime todos y cada uno de los fotogramas de esta película bella y triste al mismo tiempo. Un personaje y un entorno, que en no pocas ocasiones apela a una pátina y una herencia chapliniana, y en el que, con todo, hay que destacar, no obstante, ese detalle en su caracterización, que suponen la abrupta conclusión de sus cejas, como simbólica seña de rebeldía, a un entorno social, en el que aparece como un ser marginal. Es por ello que el recorrido de **LAS NOCHES DE CABIRIA** aparece, en su mirada ante el nihilismo urbano que plantea, y en la sombría visión del mundo de la farándula, es un preludio de la posterior **La Dolce Vita**, auténtica inflexión en la obra felliniana (...).

(...) Y es que el film de Fellini es, sobretodo, un relato sobre soledades. Bien es cierto que ello queda representado en su personaje protagonista. Pero esa soledad, esa sensación de desamparo existencial, se extiende a todos y cada uno de sus personajes, tengan estos una mayor o menor presencia en sus imágenes. Da igual que sea ese astro cinematográfico - *Alberto Lazzari* (magnífico *Amedeo Nazzari*)-, con el que *Cabiria* vivirá un inesperado encuentro, o con ese ser extraño e introvertido -*Oscar D'Onofrio* (Périer)-, en quien nuestra protagonista, tras ir derribando las barreras que ha ido poniendo ante



él, escamada ante tanta decepción en su búsqueda del afecto y que, pese a la maldad que ha ido escondiendo, en realidad estallará finalmente como un pobre miserable solitario, incapaz de encontrar la sangre fría necesaria para matar a esa mujer a la que ha engatusado -en un momento de estremecedor dramatismo que, por momentos, parece evocarnos, una de las escenas más memorables de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931, James Whale)-. Y esta semejanza no me parece casual, ya que uno de los elementos que proporcionan especial singularidad a esta película de Fellini reside en su querencia con el *fantastique*. De una parte, destacará quizá por vez primera en su obra una decidida



apuesta por una estructura en episodios autónomos, que se consolidarán como uno de sus rasgos de estilo más personales, facilitando asimismo esa libertad formal de la que caracterizará su andadura posterior. Y es que, unido a la sombría lívida fotografía en blanco y negro, que brinda la portentosa labor del operador Aldo Tonti, en buena parte de su metraje, o el memorable envoltorio sonoro brindado por Nino Rota, Fellini apuesta por esa querencia por un mundo visual libre, alejado de la realidad, pese a estar anclado en la misma, basado en todo momento en su propia manera de mirar las cosas, y entenderlas como personalísima creación cinematográfica. Unido a esa textura visual que acompaña el conjunto de la película, la voluntad por una narrativa personal queda expresada por ese admirable episodio en el que *Cabiria* se somete, pese a sus reticencias, a la experimentación de un viejo y achacoso mago, desnudando a partir de su hipnotismo la personalidad frágil y quebradiza de esa mujer débil, pero que, en lo profundo de su alma, desea ocultar algo que nadie percibe: su dignidad.

Sin embargo, hay una secuencia en **LAS NOCHES DE CABIRIA** que además de incidir en esa querencia *fantastique*, aparece como uno de los pasajes más deslumbrantes de la obra felliniana, erigiéndose como una de las cimas de su cine. Me refiere al magistral episodio que contemplará la protagonista cuando, en medio casi de un amanecer, vea discurrir al denominado “*hombre del saco*”, alguien decidido en su vocación de ayuda a los necesitados, que aparecen casi como si surgiera de un grabado de la época romántica, describiendo cómo ayuda a pobres y necesitados que malviven incluso en emplazamientos

indignos de un ser humano. La propia configuración del episodio, dominado por un aura casi espectral -en su discurrir, se producirá un amanecer-, no impidió que por presiones eclesiales y de la propia productora, que apreciaba un exceso en su duración, fuera suprimido de la película, y hasta la restauración de principios del siglo XXI no se recuperara, enriqueciendo una obra admirable, conmovedora -esa mirada a cámara final de Giulietta Masina, rodeada de esos jóvenes y espontáneos músicos, en una conclusión llena de esperanza e incertidumbre al mismo tiempo-.

Así culminará esta magnífica película, con momentos tan emocionantes como la despedida entre *Cabiria* y *Wanda*. La humanización que, dentro de su mezquindad, se acierta a descubrirse, en esa estrella de cine cansada y hastiada de la propia inutilidad de su vida. O la casi irresistible fuerza dramática, lindando en su planificación con el más desaforado surrealismo, que adquiere el, por otra parte, muy emotivo episodio, describiendo la visita de la protagonista y sus amigas a ese santuario, popular entre las masas, al señalar que allí se han producido milagros, y en el que esta quedará conmovida, y al mismo tiempo asustada, ante el dramatismo de los ruegos de todos los asistentes. Una secuencia que, por otra parte, no deja de mostrar cierta semejanza con el Luis García Barlanga de la coetánea **Los jueves, milagro**, sin que ello mengüe, por supuesto, la grandeza de la propuesta felliniana, perfecto eslabón, recopilando el sendero previo legado por el cineasta, ya abriendo nuevos horizontes en una trayectoria tan personal como admirable (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “Las noches de Cabiria: soledades compartidas en la nueva Italia del progreso”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, septiembre 2019.

(...) Cuando Fellini acompañado de Giulietta Masina fue a Tokio a presentar la que sería su última película, **La voz de la luna** (*La voce della luna*, 1990), en el transcurso de las conversaciones con el público, su mujer, haciendo gala de su reconocido sentido del humor, dio la siguiente explicación: “*Federico ama a las mujeres monumentales, opulentas, fastuosas, pero yo, precisamente por ser diminuta y flaca, logré colarme entre aquellas estatuas vivientes, escondida en los personajes de Gelsomina, Cabiria, Giulietta de los espíritus, Ginger, celebrando así mi venganza sobre él*”. Estas palabras tienen interés porque enlazan al personaje de *Cabiria* con la actriz, conectan vida y arte en la obra de Fellini y nos llevan a fijarnos en la presencia de esos tipos de mujer presentes en la obra felliniana (una afirmación quizás excesivamente esquemática pero útil). Son mujeres que surgen hondamente de las percepciones y la imaginación del director, siempre atento, amante o despectivo, con respecto a ellas hasta culminar en esa especie de orgía mujeril



que es *La ciudad de las mujeres* (*La citti delle donne*, 1980), la película que escandalizó a las asociaciones feministas.

Cabiria, la prostituta cándida y siempre ilusionada, pero también enormemente vulnerable, es un personaje que evoluciona a partir de *Gelsomina* y desde luego está asociado a los demás personajes interpretados por Masina. Fellini lo imagina a partir del contraste físico: la prostituta menuda frente a la prostituta grandota. Tras su primera aparición, breve pero significativa, en *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*, 1952) no deja de rondarle por la cabeza: “*Cabiria empezó a acompañarme, pensaba a menudo en ella. Para tenerla tranquila le prometía una película para ella sola*”. A mayor abundamiento, *Wanda*, la aturdida protagonista de *El jeque blanco*, es un personaje que se parece a *Cabiria*, aunque tiende a dejar de parecerlo, pues es fantasiosa, pero lo que le sucede es un acontecimiento que le cura de sus quimeras. La verdadera *Cabiria* en la única escena de que dispone muestra los principios fundamentales del personaje que, equilibrados y desarrollados, permanecerán siempre. Pensemos en la jocosa historia que se nos cuenta, en el estado tan agobiado del marido abandonado en la luna de miel y en la manera descarnada y regodeada con que la cámara lo contempla todo. Allí en medio de la plaza romana está *Iván* (Leopoldo Trieste), el marido, desolado y medio loco, incapaz de pensar. Viéndole solo acuden dos prostitutas: *Cabiria* y una compañera, grande y resuelta. Esta última solo ve en él a un posible cliente al alcance de la mano, y por ello lo trata como a cualquier otro, incluso con cierta agresividad cuando se muestra quisquilloso. En cambio *Cabiria* despliega su carácter maternal, se interesa por su situación y participa de su drama amoroso. La suya es una piedad no calculada, una emoción genuina que le hace incluso perder clientes. Quedamos sin saber nada más de ella, pero preparados para que cinco



años después una de las grandes obras maestras de Fellini, **LAS NOCHES DE CABIRIA** nos la muestre emocionadamente con todo detalle.

Cuando en la escena inicial de **LAS NOCHES DE CABIRIA** vemos a plena luz del día a una pareja que se acerca alegremente a la orilla del río en los arrabales de Roma, allí donde la ciudad cambia su nombre, nada sabemos de los personajes. De ahí nuestra sorpresa cuando, después de ver un primer plano premonitorio en que él mira a todos lados para asegurarse de que nadie les ve, el hombre empuja a la mujer al agua sin piedad alguna y le roba el bolso sin atender a sus gritos. La escena adquiere tintes más dramáticos cuando comprobamos que ella no sabe nadar. La maldad del personaje masculino que la deja inmisericorde en el agua sabiendo que morirá queda perfectamente retratada. La escena prosigue con la operación de salvamento efectuada por unos chiquillos. Después, unos hombres intentan reanimarla, aunque acaban por pensar que ya está muerta. Aunque la intención de esos hombres sea loable, Fellini se ocupa de hacer ver al espectador que su cuerpo es tratado como un saco hasta que expulsa el agua y revive. Nada parece demasiado humano en toda la escena como queda confirmado con lo que viene a continuación: su llegada al pobre habitáculo donde habita, la falta de llaves, ya que estaban en el bolso robado, la discusión a gritos con su amiga *Wanda* y la dificultad de *Cabiria* para reconocer que su amigo la ha estado engañando, le ha robado y ha querido incluso matarla. Esta larga secuencia inicial está presente en la memoria del espectador cuando al final de la película, después de asistir al desarrollo de la relación entre *Cabiria* y *Óscar* y sabiendo que ella ha sacado todos sus ahorros del banco, se produce una situación similar al acercarse la pareja supuestamente enamorada por las dos partes a la orilla del lago en la oscuridad



de la noche. Consecuentemente, el ánimo del espectador está alerta y se teme lo peor aleccionado por la puesta en escena de Fellini: la negrura de la imagen, la cámara oscilante, la negra vestidura del hombre como su propia alma y, a continuación, su actitud vigilante y medrosa y otra vez el primer plano para mirar a un lado y otro. Vamos a presenciar una de las escenas más dolorosas del cine felliniano. Sin embargo, *Cabiria* no se apercibe de nada hasta que ya es demasiado tarde. ¿Es que *Cabiria* no aprende las lecciones que da la vida? ¿Es posible que posea una bondad extrema? ¿O se caracteriza simplemente por ser distraída y un poco boba? Creo que en el imaginario felliniano *Cabiria* es un poco santa, tiene otro poco de locura y un tanto de inconsciencia. No hay actitud crítica ante el personaje, sino fascinación.

Entre las dos grandes secuencias de engaño y robo, de oprobio y maldad, Fellini ha perfilado un retrato completo de la vida y milagros de *Cabiria*, nuestra heroína: las conversaciones y las peleas entre las prostitutas y los proxenetas aposentadas en el Paseo Arqueológico, la brillante y engañosa aventura con una estrella del cine, la extraña procesión nocturna y, a continuación, la fiesta religiosa y folclórica y la actuación del mago que le hace creer que es cierto lo que no lo es. De ahí surge la relación con Oscar que nos debe hacer pensar, pues, que en ella también hay engaño. Si algo tienen en común todos estos episodios es que se trata siempre de espectáculos luminosos y atrayentes a los que *Cabiria* se acerca embobada, pero que poco después revelan su falsedad. Si observaremos un contraste entre la más breve y concentrada escena inicial y el bloque posterior, extenso y variado. La procesión nocturna descrita en austeros planos es contemplada por las prostitutas mostradas de espaldas en primer plano con la procesión al fondo, como si ellas recibieran una bendición o un ensalmo. Antes ha habido un primer plano de los procesionarios con los pies descalzos que es fundamental para el ritmo interno de la

escena y para aportar un significado misterioso. Hay cierta guasa con esta escena, pero permanece integra una profunda experiencia de lo sagrado. En cambio, el episodio del jubileo cristológico que se desarrolla a continuación es estridente y ramplón. Una feria folclórica que describe un apocalipsis que será todavía más vitriólico en la posterior **La dulce vita**. *Cabiria*, que ha sido una más en la contemplación arrobada de la procesión, muestra reacciones específicas que van de la incomprensión y la sorpresa a la esperanza desahogada en obtener graciosamente algo así como la perpetua felicidad. Así es ella. El plano que cierra la discusión con su amiga *Wanda* en el primer bloque narrativo define su carácter: la vemos lanzar una piedra al cielo y eso es lo que hace toda la película: creer en objetivos lejanos o imposibles y cultivar situaciones imaginarias. Es lo que pasa cuando ella misma estimula la engañosa historia que el mago cuenta en el escenario, una fantasía que tendrá imprevistamente malas consecuencias.

Sin embargo, es la suya una personalidad indestructible. Sostiene una ilusión que no acaba nunca. No hay más que ver los planos finales que auguran una perpetua repetición de ese vaivén entre felicidad y desgracia. Impresionan esas expresiones de arrobada alegría en el rostro de Masina precisamente cuando acaba de suceder el trágico desenlace de su supuesta historia de amor. Esa permanente oscilación obliga al espectador a aceptar al personaje en su integridad. Ahora feliz, ahora desgraciada, gajes y estímulos de una existencia al albur del azar. Pero Fellini no pudo abandonar para siempre a su personaje y creo que lo recupera de alguna manera en **Ginger y Fred** (*Ginger e Fred*, 1985), la película sobre la irrisión de la televisión y el caos contemporáneo. Fellini reencuentra motivos de su primera época y recoge en una especie de apuntes sueltos, quizás excesivamente revueltos, lo que guarda en su memoria de cineasta. Y está también ahí en el personaje de *Ginger/Amelia* la conmovedora *Cabiria* de siempre, poseedora de una inocencia primordial por encima de los estragos del tiempo y la cruda realidad. Los dos actores, Masina y Mastroianni, fundidos con sus personajes, *Amelia* y *Pipo*, y con sus representaciones, *Ginger y Fred*, “*fantasmas que vienen de las sombras*”, llegan a la última escena, ridícula y sublime a un tiempo, para encarar ese claqué, ese “*Cheek to Cheek*” de siempre con un espíritu invencible. Y como en el grupo está incluida *Cabiria*, ella pasa a ser aceptada como una parte fundamental y grande de la memoria de Fellini (...).

Texto (extractos):

Lluís Satorras, “*Cabiria, una de las mujeres de Fellini*”, en dossier especial “*Federico Fellini: recuerdos e invenciones, 1ª parte*”, rev. Dirigido, mayo 2009.







Martes 22

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA DOLCE VITA (1960) Italia - Francia 175 min.

Título Original.- La dolce vita. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento.-** Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. **Guion.-** Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Brunello Rondi, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. **Fotografía.-** Otello Martelli (2.35:1 Totalscope - B/N). **Montaje.-** Leo Catozzo. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli y Franco Magli. **Producción.-** Riama Film - Cinecittà - Pathé Consortium Cinéma. **Intérpretes.-** Marcello Mastroianni (*Marcello Rubini*), Anita Ekberg (*Sylvia*), Anouk Aimée -doblada por Lilla Brignone- (*Maddalena*), Yvonne Furneaux -doblada por Gabriella Genta- (*Emma*), Magali Noël (*Fanny*), Alain Cuny -doblado por Romolo Valli- (*Steiner*), Annibale Ninchi (*el padre de Marcello*), Walter Santesso (*paparazzo*), Valeria Ciangottini (*Paola*), Riccardo Garrone (*Riccardo*), Alain Dijon (*Frankie Stout*), Laura Betti (*Laura*), Lex Barker (*Robert*), Nadia Gray -doblada por Jole Fierro- (*Nadia*). **Estreno.-** (Italia) febrero 1960 / (EE.UU.) abril 1961 / (España) junio 1981.



versión original en italiano con subtítulos en español

1 Oscar: Vestuario en blanco y negro (Piero Gherardi)

3 candidaturas: Director, Guion original y
Dirección Artística en blanco y negro (Piero Gherardi)

Festival de Cannes. Palma de Oro

Película nº 8 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 como director)

Música de sala:

La dolce vita (1960) de Federico Fellini

Banda sonora original de **Nino Rota**

(...) Por más que el casi medio siglo transcurrido desde su realización las ha disipado un poco, en el momento de su estreno **LA DOLCE VITA** arrastró polémicas de toda índole, algunas centradas en su contenido supuestamente escandaloso (y que provocó un famoso conflicto con la censura española sobre el cual más vale correr un tupido velo); otras que giraban alrededor de su condición de denuncia o exaltación de las clases privilegiadas romanas que retrata; y otras, las que aquí nos interesan, sobre los que dividen su opinión a favor y en contra de la película por considerarla o bien un último exponente del Fellini, digamos, “clásico” -el de **El jeque blanco** (1951), **Los inútiles** (1953), **La strada** (1954), **Almas sin conciencia** (1955) y **Las noches de Cabiria** (1957)-, o bien el primer e incipiente film del Fellini, por así decirlo, “abstracto”, es decir, el que se consolidaría a partir de **Ocho y medio** (1963) en adelante, y que por tanto aprecian **LA DOLCE VITA** en virtud de su pertenencia a una u otra etapa de su creador.

Parece claro que no todos los cineastas del mundo son susceptibles de ver dividido el análisis de su obra en “etapas”, e incluso aquellos que a simple vista se prestan con aparente facilidad a este método tampoco pueden ser fragmentados por periodos temporales sin más preámbulos, sobre todo si se trata de realizadores con una personalidad muy marcada. Por poner un ejemplo rápido, y sin la pretensión de hacer ninguna comparación al respecto, no es el mismo Woody Allen de **La última noche de Boris Grushenko** (*Love and Death*, 1975) que el de su posterior **Annie Hall** (idem, 1977), mas a poco que se miren con cierto detenimiento parece claro que en ambas películas hay algo intrínseco de su autor. Desde este punto de vista, **LA DOLCE VITA** no me parece ni mucho menos una ruptura radical de Fellini con los films que le precedían ni un avance claro de los que dirigiría con posterioridad, sino el eslabón lógico de la obra que el realizador de Rímimi había desarrollado previamente y de la que elaboraría posteriormente, de ahí que no cueste demasiado detectar en esta película aspectos presentes en toda una filmografía que, desde esta perspectiva, guarda una coherencia artística de carácter casi “orgánico”.

En **La dolce vita** hay aspectos fácilmente identificables, y que van más allá de la presencia de colaboradores como los guionistas Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, el director de fotografía Otello Martelli o el compositor Nino Rota. Sin ánimo exhaustivo, están presentes la ciudad de Roma, el mundo del cine, las prostitutas, el contraste entre inocencia y sordidez, la decadencia, el fanatismo religioso, las fiestas, la soledad, la pobreza, la falta de escrúpulos, los disfraces y las falsas apariencias. Por otra parte, **LA DOLCE VITA** anticipa el peso que Marcello Mastroianni tendría en la posterior carrera de Fellini. La odisea de *Marcello Rubini*, el periodista encarnado por aquél, a lo largo de días agotadores y, sobre todo, de noches infernales, se encuentra jalonada de dolorosos episodios y extravagantes personajes que no son ajenos al posterior catálogo felliniano. Por ejemplo la actitud de *Sylvia* (Anita Ekberg), esa estrella de la pantalla deseada por todos que se sabe bella y se aprovecha de ello, y que orquesta su vida como si de un demiurgo se tratase, anticipa en cierto sentido al director de cine protagonista de **Ocho y medio**; no es de extrañar que la frustrada aventura amorosa de *Marcello* con esa belleza inconquistable, inaccesible,



infatigable y, en consecuencia, inexistente, esté marcada por el signo del artificio: cuando la persigue por las escaleras de la vieja iglesia, sin que la joven muestre el menor signo de cansancio tras haber subido docenas de escalones, su posterior conversación con ella tiene lugar ante un irreal forllo donde se proyecta una vista panorámica del Vaticano; y, naturalmente, esa célebre secuencia que ha pasado a formar parte de la mitología del cine, el encuentro de *Marcello* y *Sylvia* metidos en la Fontana de Trevi, cuya fuerza reside precisamente en su deliberada falsedad, en lo que tiene de pura ensoñación a los ojos de *Marcello*, en su forma abierta y descarada de proclamar al mismo tiempo la belleza y la falsedad del cine.

Los principales episodios que componen **LA DOLCE VITA** contienen el germen de posteriores logros fellinianos. La evolución del personaje de *Marcello* tiene en todo momento el contrapunto de una presencia femenina, sea la de la ya mencionada *Sylvia*, representación de la mujer imposible; la de su novia *Emma* (Yvonne Fourneaux), cuya relación es más carnal, más pragmática, el ofrecimiento de una vida cotidiana pero mediocre que el protagonista teme y rechaza; o la de *Maddalena* (Anouk Aimée), una amante ocasional que le fascina, por su aparente sofisticación, y que le repele, por la ruindad y mezquindad de la clase social a la que representa: tal y como les ocurrirá luego a los protagonistas de, de nuevo, **Ocho y medio**, y también de **Giulietta de los espíritus** (1965), **El Casanova de Fellini** (1976) y, evidentemente, **La ciudad de las mujeres** (1981).



Hay que hacer una mención especial a *Paola* (Valeria Ciangottini), esa adolescente rubia y bondadosa, un oasis de pureza en medio de la corrupción generalizada que muestra la película, y que juega un papel similar al que desempeñará la grácil muchacha que sobrevivirá al naufragio del buque donde transcurre la acción de *Y la nave va* (1984). (...)

(...) *“Frente a un inocente me rindo enseguida y me juzgo con severidad. Los niños, los animales, la mirada que clavan en ti algunos perros. La extremada modestia que en algunas ocasiones reconozco en los deseos de las personas humildes, tienen el poder de conmoverme. Y como es natural, me emociona la belleza, la mirada de algunas mujeres encantadoramente hermosas que parece llenar el espacio aéreo con otra luz”*. Son palabras de Federico Fellini que la memoria asocia sin dificultad a una de las imágenes más emotivas y tristes que uno ha visto en el cine. El adiós a todo eso de *Marcello* (Marcello Mastroianni) en la última secuencia de **LA DOLCE VITA**. Es la despedida de quien reconoce la clausura de sus sueños y se acomoda a la regalada vida del plumilla de sociedad. La niña, que oficia de musa, interpela al resacoso protagonista desde la distancia, en una playa desierta. La alternancia de planos enfrenta la luminosa sonrisa de la niña, su menuda presencia, con el rostro derrumbado de *Marcello*. Todo el periplo noctívago por una Roma alucinada, abigarrada y majestuosa termina en la renuncia frente al mar de las ambiciones nobles. Dentro del fatigoso plano simbólico, podría interpretarse como el fin de la inocencia. No es difícil reconocer en *Marcello* al joven provinciano (pespunte autobiográfico del propio Fellini y que aparece en varios films del realizador) que llega a Roma para encontrar su lugar en el sol. Un lugar que tiene como centro la gloria literaria. Sin embargo, las urgencias crematísticas y la fascinación por el mundo crápula de la burguesía le conducen al mullido refugio del periodismo en su rama chusca de cotilleo. Es inevitable no fijar el referente literario en la construcción del personaje de aquellos jóvenes literatos que, en su afán por



tomar París, acababan engrosando las filas de los crecientes y ya por entonces poderosos medios de comunicación escritos. *Marcello* no es otra cosa que *Lucien de Rubempé* en *Cinecitta*. Escribió Stephen Vizinczey, en uno de sus acerados e incisivos artículos recopilados bajo el título de **Verdad y mentiras en la literatura** (ed. Seix Barral, Barcelona, 2001), a propósito del personaje de Balzac: “*Lucien tiene el orgullo de los poetas pero no la voluntad para el trabajo duro, las privaciones y la perseverancia. En cambio probará su suerte en el periodismo, donde la fama y el dinero son más fáciles de obtener. Lucien no solo comparte el talento y los defectos de Balzac, sino también sus sueños más mundanos*”. Similar reflexión puede hacerse con el dúo Fellini / *Marcello*. Hay una suerte de proyección felliniana en el *beau Marcello*. La cámara cuida la mirada derrotada, el gesto agotado cuando se despidе de sus ilusiones encarnadas en una muchacha que le llama vanamente. En el espacio de la playa, en el amanecer cansado de alcohol y excesos, se contraponе la figura de la joven musa con el grupo de “divinos” que apuran la noche con los primeros rayos de sol. Es entonces cuando aflora la conciencia de destino forjado y el protagonista entiende que sus propósitos erráticos de escribir la gran novela que una vez soñó nunca se van a cumplir. Le queda seguir al redil. Fingir la despreocupación y ligereza mundanas, y convertirse así en uno más de los dilapidadores de vida. Fellini filma impasible la rendición de otro joven de provincias frente a las tentaciones livianas de la gran ciudad. Aunque, al mismo tiempo, como Balzac, exorciza las propias debilidades y demonios. La secuencia es, pues, el colofón de una crónica minuciosamente onírica por los recovecos de una ciudad multiforme: enérgica y decadente, majestuosa y frágil, opulenta y mísera. Una ciudad de contrastes que deglute rauda a los ansiosos de noche y fama. Queda en la retina la resaca de las ilusiones perdidas a orillas del mar. (...)

(...) El personaje de *Steiner* (Alain Cuny), ese intelectual que representa todo aquello que *Marcello* aspira a poseer y de lo que carece (la hondura, la profundidad, la lucidez, la sensibilidad), y que fallecerá trágicamente -se suicidará tras haber asesinado a sus



dos hijos-, a modo de respuesta nihilista ante la mediocridad que le rodea, guarda ecos de *Casanova* en el film homónimo, otro personaje sensible y refinado que ve cómo su sabiduría es aplastada por el peso de la vulgaridad de su entorno, la baja moral de un mundo al cual tan solo le interesa su fama como seductor y desprecia su poesía. Decir que la Roma que muestra Fellini en *LA DOLCE VITA* anticipa, precisamente, *Roma* (idem, 1972), cae por su propio peso. Menos evidente, pero palpable, resulta lo que tiene de precedente la extraordinaria secuencia de la fiesta nocturna en el palacio en ruinas, por el cual los despreocupados anfitriones de la misma y sus invitados recorren sus estancias a oscuras portando candelabros mientras juegan a “*buscar fantasmas*”, sin darse cuenta que ellos mismos son -como los personajes de *Fellini-Satiricón* (*Satyricon*, 1970)- fantasmas en vida, reflejos de la decadencia personificada. El descubrimiento de un monstruo marino en la playa con que se cierra el relato, epílogo simbólico en torno a la “monstruosidad” implícita de lo narrado, preludia otras *rarezas* frecuentes en la carrera de su autor: el hermafrodita de *Fellini-Satiricón*, la ballena de *El Casanova de Fellini*, el rinoceronte de *Y la nave va* ...

Pero, por encima de estas u otras consideraciones, que la película admite dada su gran complejidad y enorme riqueza, lo que sigue resultando admirable de *LA DOLCE VITA* (...) es la absoluta validez y actualidad de lo que plantea. Es asombroso, y al mismo tiempo terriblemente inquietante, comprobar hasta qué punto supo Fellini tomarle el pulso al

mundo contemporáneo, y llevar a cabo por medio de su poética personal un pavoroso retrato del vacío existencial, la pobreza espiritual y la bajeza moral de un modelo social que, años después, sigue siendo el mismo en el que estamos inmersos (y que, en más de un aspecto, ha empeorado). Una interpretación simplista de **LA DOLCE VITA**, que como ya hemos apuntado al principio de estas líneas dio lugar a una polémica en el momento de su estreno, vería en el film de Fellini una crítica a los excesos de las clases privilegiadas romanas. Y si bien es verdad que las mismas salen ciertamente mal paradas, no es menos cierto que la digresión felliniana va más allá de una mera diatriba sobre la diferencia de clases, del mismo modo que, un par de años después del estreno de **LA DOLCE VITA**, muchos catetos arremetieron contra **El Gatopardo** (*Il Gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti, por considerarla un elogio de las clases privilegiadas (!). Para entendernos: **LA DOLCE VITA** no es una simplona película de “ricos malos y pobres buenos”, sino que extiende su ácida mirada al mundo, en general. Los personajes adinerados que abundan a lo largo del relato pueden ser ruines, cierto, pero no lo son menos los *paparazzis* que se ganan la vida persiguiéndoles a todas partes, acosándoles sin tregua, perturbando su intimidad y dejando incluso que se peguen con tal de conseguir una buena instantánea... Las clases populares tampoco se libran del azote felliniano: la espléndida secuencia de la retransmisión televisiva de un supuesto milagro mariano deviene un espectáculo grotesco y repugnante, una obscena celebración del fanatismo y la ceguera, la ignorancia y el oportunismo. En el arranque del film, unas contundentes imágenes de una estatua de Cristo trasladada en helicóptero y que es saludada por un puñado de chicas en bikini que toman el sol (y la agresiva transición que emplea Fellini para cerrar la secuencia y pasar a la siguiente: un plano de la figura cristiana / otro de un bailarín de cabaret con una máscara oriental), nos introducen en un contexto donde lo religioso, y con ello lo moral, sea de una u otra cultura (la figura judeocristiana/la máscara oriental), han pasado a ser meros objetos decorativos en un mundo sin valores. (...)

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La Dolce Vita”, en dossier “Obras maestras del cine europeo II (2ª parte)”, rev. Dirigido, octubre 2005.

Jordi Bernal, “La Dolce Vita: las ilusiones perdidas”, en sección “La secuencia”, rev. Dirigido, septiembre 2006.

(...) Se ha dicho que **LA DOLCE VITA** es un film bisagra entre dos formas que, como también se ha dicho, no son antitéticas sino complementarias. Obviamente, este carácter de bisagra entre el “viejo” y el “nuevo” Fellini produjo un efecto forzosamente chocante para los seguidores del cineasta en aquel tiempo. Su carácter de film “escandaloso” (que no



surgía de un planteamiento previo del cineasta) lo convirtieron en uno de esos típicos films míticos que son más celebrados que analizados. Por su escenario -la Roma popularizada por la prensa sensacionalista con aristócratas decadentes y pretendidos artistas sin ninguna grandeza- **LA DOLCE VITA** remite a **El jeque blanco** tanto como a la posterior **Roma**. Para muchos espectadores del film, el sector social al que se pone en escena tiene la misma “magnificencia” que *Fernando Rivoli* (Alberto Sordi), insignificante estrella de la fotonovela, tiene para *Wanda* (Brunella Bovo), inocente provinciana perdida en el tráfigo romano: del oropel romántico degradado a la exhibición lujuriosa de la prepotencia económica se asiste a una continuidad del más miserable imaginario pequeñoburgués, tan solo hay que anotar la diferencia de tono entre la ironía jocosa del primer caso y la amargura desesperanzada del segundo. Pero la Roma de Fellini es una ciudad de grandes contrastes que si en unas ocasiones es contemplada como una realidad abierta y multiforme, tal como ocurre en su cine-poema que toma título de la misma metrópoli, en otras lo hace sobre alguno de sus aspectos concretos. Roma en **LA DOLCE VITA** es el escenario en el que unos personajes se ponen a sí mismos en escena con la complicidad o la aquiescencia del testigo *Marcello Rubini* mostrando a través de su vergonzosa representación la ausencia total de motivaciones vitales, de aspiraciones intelectuales, de deseos de superación espiritual, su absoluta incapacidad de transformación de una realidad de horrenda mediocridad, lo que les coloca en una posición en la que tan solo pueden consumirse a sí mismos viviendo pasivamente en esta realidad e intentando sacar el mejor partido material de ella. En cierta forma, puede decirse que en **LA DOLCE VITA** Fellini está realizando un proceso de “autovaciado” de los componentes idealistas de su cine que, precisamente, le habían hecho



conectar con espectadores que los habían asimilado muy erróneamente. Es por esto que **LA DOLCE VITA** recibió en su momento, junto con un considerable éxito popular, el ataque más furibundo de la intolerante y farisaica clerical y, desde otra posición teóricamente más abierta, la descalificación de quienes siempre necesitan “héroes positivos” sancionados y legitimados por su adscripción a la “ideología correcta” que representa el “sentido de la Historia”. En un increíble y delirante artículo sobre **Ocho y medio**, Guido Aristarco señala que en este film “*Fellini tiene razón cuando afirma, a través de Guido, que en un cierto sentido su film es religioso. LA DOLCE VITA lo era ya. Aquí, como allá afirma que no hay nada más depravado que Roma, que el catolicismo debe volver a ser regla de vida*”. **LA DOLCE VITA** se abre, sarcásticamente, con la maniobra de transportar por los aires, con un helicóptero, un gigantesco Cristo, traslado al que asiste el cronista *Marcello*. Tal como de manera más abierta mostrará Fellini en la famosa y extraordinaria secuencia del desfile de modas eclesiástico en **Roma**, este colosal arranque de **LA DOLCE VITA** plantea la reducción de la creencia religiosa a espectáculo, a pura mascarada. La creencia religiosa solo puede ser vista desde la pura perspectiva de una/otra representación, que, sea hecha por el simple deseo exhibicionista como en el disfraz monacal de *Sylvia*, o por el cálculo astuto como en la secuencia del “falso milagro” orquestado por dos niños habilidosos, no remite a ninguna idealización sino que, por el contrario, se mueve muy a ras de suelo.



Marcello Rubini, el cronista de la insignificancia que tanto complace a la “prensa del corazón”, presentado en esta primera secuencia, será el propiciador de una serie de encuentros estructurados en torno al leit-motiv del vacío existencial. Incluso en las secuencias en que parece que se dé lugar a un posible contacto vital como las conversaciones de *Marcello* con *Maddalena*, con el intelectual *Steiner* o con *su padre* recién llegado de provincias, tienen resultados frustrantes. En el caso de *Maddalena* (Anouk Aimée), su contacto dará lugar a un ridículo conato de transgresión, ambos harán el amor en la cama de una prostituta, “rebajándose” así la dama burguesa a una esfera social que considera inferior (secuencia que hizo la delicia de no pocos sexólogos de baratillo). El encuentro con *Steiner* (Alain Cuny) que aparece en un principio como un modelo de intelectual consciente y progresista que anima a *Marcello* para que retome su vocación literaria y abandone los medios de comunicación semifascistas en los que hace la triste función de publicitario enmascarado dará lugar a la insatisfacción del *party* intelectual, donde todos los personajes parecen haber roto sus contactos con el mundo que les rodea para dedicarse a una recreación de éste que es, en última instancia, un auto-consuelo desesperado para su propia inoperancia y, después, la mayor muestra de desesperación cuando *Steiner* mata a sus hijos para suicidarse luego. Y el contacto con *el padre* (Annibale Ninchi) demuestra, definitivamente, la imposibilidad del “retorno a



las raíces” por cuanto entre padre e hijo no hay más que un lejano recuerdo en común. (Hay que recordar que en los films de Fellini los personajes de los padres siempre remiten a la frustración que da la incapacidad de comunicación: en **Los inútiles** eran tan solo la prolongación y personalización del aparato coercitivo, en **La strada** *Gelsomina* es vendida por su madre, en **Ocho y medio** el encuentro de *Guido* con sus padres muertos revela la incomprensión de éstos por la personalidad de él, en **Amarcord** el muchacho ríe ante las consecuencias que el aceite de ricino suministrado por los fascistas provocan en su padre.) Cuando **Marcello** actúa como cronista ante los aristócratas que hablan sobre fantasmas y se comportan en cuanto a tales o ante los “nuevos ricos” en presencia de los cuales abandona definitivamente cualquier propósito de distanciarse de la mediocridad ambiente también es la frustración el sentimiento dominante. Al igual que ocurrirá después con **Ocho y medio** en todo lo referente a la alquería y el conjuro infantil “Asá-Nisi-Masa”, en **LA DOLCE VITA** es una niña la que remite a otra posible realidad. Si en **Ocho y medio** esta otra realidad se remitía al pasado, en **LA DOLCE VITA**, por el contrario, se encuentra en el propio presente del personaje pero se revelará inalcanzable. En un amanecer fantástico los invitados al *party* abandonan la villa de Fregene y *Marcello*, ya irremisiblemente uno más de ellos, les acompaña. Los gritos de la muchacha que *Marcello* no puede oír bien hacen pensar en que éste podrá salir, aunque solo sea provisionalmente, de su atonía. El descubrimiento del pez monstruoso en estado de descomposición distrae un momento la atención del grupo pero, incapaces de advertir lo que de premonitorio tiene para ellos, se alejan hacia las dunas. La última esperanza queda atrás. La figura del pez remite a la idea de la descomposición que más que una visión moralista de la sociedad evocada se refiere a la inevitable caducidad humana. La idea del fin, de la muerte y la descomposición plantean al ser humano el deseo de superación de esta caducidad asumiendo lo que

de efímero tiene la existencia humana para dar testimonio de ello. *Marcello* tiene en el film la posibilidad de intentarlo utilizando sus dotes literarias para realizar a través de la creación artística algo que diese sentido a su vida -tan carente de éste como la de todos los demás personajes con respecto a los cuales le diferencia una cierta percepción de otro mundo al que, sin embargo, no logrará alcanzar- pero malogrará una tras otra, todas las oportunidades. Esta sensación de *Marcello* que se comunica a los espectadores que sepan asumir sensiblemente su conflicto es la de la incapacidad para sustraerse a la labor de degradación que el tiempo está realizando. El deseo presente en los personajes fellinianos -de **Los inútiles** a **Amarcord** hay buenas muestras de ello- de superar los efectos corrosivos del tiempo conducen a la imposibilidad de evadirse de esta destrucción gradual que es la existencia. La sensación de desgarró que produce, con frecuencia, el cine de Fellini lo da la conciencia exasperada de la finitud. En **LA DOLCE VITA** está ya el germen de la extraordinaria **Casanova** con la visión aterradora que ofrece el protagonista al final del film, envejecido y derrotado, enfrentado sin posibilidad de escapatoria a sus propios fantasmas. (...)

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, "La Dolce Vita: la dulce norte o el tiempo como desgarró", en dossier "Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini (2ª parte)", rev. Dirigido, diciembre 1986

(...) Como diría Perogrullo, todas las generalizaciones esconden y hasta obstruyen la verdad de los matices y de las excepciones. Pero desde la más estricta linealidad cabe afirmar que Fellini, en el momento de definir a sus criaturas, apura la paleta del contraste al sumirlas en algunos instantes de soledad, enfrentados a otros donde las sumerge en (más o menos) multitudinarias concentraciones, a menudo de índole festiva. Por ello, en su cine abundan las escenas de fiestas, cuya mayor expresión se da en **LA DOLCE VITA**. Ciertamente, según el personaje, según la película, su vivencia de la celebración le integrará entre los suyos o determinará un aislamiento todavía mayor. Asimismo, puede añadirse el sesgo un punto pagano de sus fiestas, no tanto por la búsqueda de provocaciones a la Iglesia (no en vano fue anatémizado por la institución, repudiado en tiempos como "pecador público", tampoco está de más recordar que Fellini pasó de reprobado por la *intelligentsia* italiana, como Luchino Visconti -sin ganas de hacer sangre-, para ser luego seráfica, gratuitamente venerado), cuanto por su encuentro jubiloso -de hecho, un falso descubrimiento- con unas raíces milenarias, tan sólo aparentemente borradas -en numerosas ocasiones, ni siquiera eso- por el lustre de la modernidad. La mirada del director, como la vida, es agrídulce. El pesimismo, casi "marca de la casa", se codea con la fuerza de -y por- vivir, en modo y manera que un perdedor, un fracasado, puede



atesorar la mayor grandeza, y la turbamulta de personajes secundarios, hasta anecdóticos, es siempre rica, vivificante en semblanzas que, por gastar el tópico, limpian, fijan y dan esplendor a sus retratos.

En sus acercamientos a la celebración, todo modo, cabe distinguir entre los saraos populares, espontáneos, donde incluso la crueldad puede ser redimida por el primitivo calado de sus componentes, y aquellos desarrollados en el entorno de los poderosos, no importa (ahora) si intelectuales, clérigos, aristócratas, industriales o políticos. Por abreviar, el mundo es un circo, como remacha el final de **Fellini Ocho y medio** o el circo es como el mundo, una barraca (no necesariamente de feria) donde coexisten todos los personajes, tal y como refrenda **Los clowns** (*I clowns*, 1970), pues la más descarnada caricatura de una realidad no es otra que esa propia realidad. Precisamente uno de los puntos más relevantes de **La strada** (1954) radica en los aspectos circenses que jalonan la peripecia argumental, una suerte de convivencia entre magia y realidad, ilusión y desilusión. Aún más, en las cimas de su obra –y en particular a partir de **Fellini Ocho y medio**– consigue que lo real parezca un sueño y lo onírico su contrario, y cada vez es más patente que sus films trabajan sobre las máscaras, los engaños y las representaciones, trasladando estas cuitas, intactas, bien reconocibles, desde el circo hasta Cinecittà en **Entrevista** (*Intervista*, 1987). En cualquier caso, en sus historias hay (abundante) espacio para la revisitación de sus obsesiones, para la concreción de sus fantasías. Especificando más, Fellini consigue que la expresión de sus reflexiones y vivencias personales prevalezca sobre cualquier otra



premisa. Ejemplos de cuanto se ha expuesto nutren la filmografía del realizador, aunque puestos a expurgar, podemos sacar a colación en lo relativo a los alborozos de la gente sencilla (a no confundir con humilde: hablamos de Fellini), desde algunas situaciones de **Los inútiles** a la bienvenida de la primavera registrada en **Amarcord** (1973), con su hoguera en la plaza y los imprescindibles petardos. Incluso en **Roma** (1972), otra película esencialmente coral, la cena en los restaurantes callejeros se constituye en sí misma como uno de los máximos logros de lo expuesto. De igual forma, el abrazo entre el remoto pasado y el presente se dibuja con nostalgia en la vendimia “atravesada” por los viajeros del tranvía en **Entrevista**, del mismo modo que el impetuoso arranque de **El Casanova de Federico Fellini** (1976), en pleno carnaval veneciano. Sin ser forzosamente su contrario, pero señalando el contrapunto, reflejo oscuro de una luz que les ha sido arrebatada, entre los “cultivados” podemos ventilar buena parte del metraje de **Giulietta de los espíritus** (*Giulietta degli spiriti*, 1965), sin desdeñar ni los aristocráticos bailes del hotel de lujo en **Amarcord** ni la vidilla en el transatlántico de **Y la nave va** (*E la nave va*, 1983). Ni tampoco, faltaría más, el desfile de moda eclesiástica en **Roma**, iniciado como chiste y concluido con asqueada fascinación por la liturgia católica. En todas las ocasiones, el cineasta jugará inteligentemente con la música, hasta 1979 -con **Ensayo de orquesta** (*Prava d'orchestra*)- diligentemente delegada en Nino Rota, y posteriormente recurriendo puntualmente a sus composiciones. Las melodías alegres suelen envolver sus imágenes, potenciando la desolación interior de sus criaturas al enfrentarlas en hispido contraste con un entorno (aparentemente) vivaz y desenfadado. O, si es menester, teñir de melancolía los recuerdos, ese presente fílmico que no es otro que el íntimo pretérito del director, como sería el caso



de **Amarcord**, una película inconcebible con otra partitura: por ejemplo, en la boda de la *Gradisca* (Magali Noël) compulsiva espléndidamente el sentimiento de tristeza, o el logro poético que anida en la secuencia nocturna de la espera del transatlántico.

No es cuestión a estas alturas de encasillar al cineasta, si bien nos sentimos incómodos cuando, con perezosa indulgencia, se le entroniza al considerarle un género en sí mismo. Ciertamente, el suyo es un cine personal, reconocible, pero no aislado ni, aún menos, huérfano de intrincadas raíces, bien útiles a la hora de extraer la inspiración. Creemos interesante recordar el paralelismo mantenido por sus películas con los postulados del primer surrealismo, aquel que buscaba en el exceso, en la distorsión, también en el subconsciente, la mayor realidad (*sûr réel*). Federico Fellini logra volar siempre a ras de suelo, y sus imágenes, tantas veces calificadas de oníricas, sirven sobre todo para fijar un tiempo y un espacio con tanta (o mayor) pertinencia y contundencia que la planteada por sus colegas neorrealistas. Y, después de todo, mientras tantos “ismos” han ido caducando, la intransferible franquicia del director le permitió explotarla hasta su último film. No se trata tanto -que también- del recurso a (im) poner máscaras a sus intérpretes como en el teatro griego o romano, cuanto de potenciar los matices, no solo en detalles del encuadre, sino convirtiendo la (aparente) exageración en afilada moraleja, de presentar las más depuradas ideas con los modos del campesino provinciano. Y todo ello encuentra, precisamente, su más feliz expresión en la imaginería de sus celebraciones, donde la verdad se impone sin esfuerzo entre las pompas de un estilo curioso, pues resulta tan barroco como espartano -por ejemplo, es indicativa la contraposición entre la expansiva boda de la *Gradisca* y su alegría



desbordante, descremada sin embargo por la pena de su marcha del pueblo, la noche de fiesta con la carrera automovilística, o el agasajo al jerarca fascista, desfilando a la carrera, en *Amarcord*-. Al fin y al cabo, los más ascetas de entre los místicos vibraron tras el concilio de Trento, a la sombra de un recargado arte, rezando ante desmesurados altares... y nadie ha protestado jamás porque desentonaran.

Ahora bien, si existe una obra donde las nociones convocadas se adaptan como un guante, afinando con tino el escalpelo del cineasta, esta es **LA DOLCE VITA**, una narración en la cual, precisamente, la evolución / involución del periodista *Marcello Rubini* (*Marcello Mastroianni*), suerte de “Moraldo in citta” (el protagonista, *Franco Interlenghi*, de *Los inútiles*), se fragua en las dispares veladas a las que asiste, destinadas a pautar su trayecto hacia el encuentro consigo mismo y su asunción de la propia -y dolorosa- mediocridad. El concepto de fiesta en casi todas sus variables cobra especial vuelo en **LA DOLCE VITA**, si no de lo popular, al menos de lo frívolo, hasta su irradiación de índole burguesa y espíritu exquisito, en una progresión que, partiendo del estruendo y el bullicio, desemboca en la inscripción de un tono cada vez más triste, desolado, lúgubre, expresión tanto de inmovilismo cuanto de fracaso personal, al menos en lo concerniente a *Marcello Rubini*. Refresquemos la memoria. Pensemos, de entrada, en el recorrido puntuado por la opulenta *Sylvia* (*Anita Ekberg*, fosforescente en términos de *Fellini*), una actriz sueca aterrizada en Roma, en el aeropuerto de Ciampino, con el objetivo de protagonizar un film histórico en technicolor y technirama, cuyo productor la



recibe regalándole una gigantesca pizza¹. Para celebrar su llegada, se organiza un boato en un club sito en las termas de Caracalla, con baile (“*cha-cha-chá*...”), desinhibición y otros remeneos, y donde *Marcello* ejerce como cicerone, prendándose de la diva y, ciego de deseo, le propone una huida que se produce con los zapatos de ella en la mano, en un periplo nocturno por las calles desiertas de Roma que finaliza en el tan citado chapuzón en la Fontana di Trevi. La segunda reunión destila otro cariz. Nos referimos al *party* de intelectuales en casa de *Steiner* (Alain Cuny), una congregación de artistas amigos de la pose culturera y el pensamiento esnob, banal y venal, una suma de poetas, novelistas, pintores..., diletantes que peroran sobre Oriente y Occidente, el amor y la mujer y otros ítems con plana frivolidad. Un trasiego de personajes e ideas elevadas, sí, pero devaluadas a la categoría de lugares comunes, cuya pedantería delata el noble garrote de Fellini. La separación entre los festejos de la plebe, desenfadados, y su homóloga

¹ En el soberbio episodio *Toby Dammit*, incluido en *Historias extraordinarias* (*Tre passi nel delirio / Histories extraordinaires*, 1968), asistimos a la llegada a una Roma de cielos polucionados, sulfurosos, de colores saturados, de un actor, *Toby Dammit* (Terence Stamp), inglés, alcoholizado, de rubios cabellos, tez livida y deslumbrado por los flashes de los fotógrafos, contratado para rodar el primer *western* católico europeo, cuyo comité de recepción, con el productor del evento al frente, consta de una figuración patética y peripatética, tan untuosa y agobiante como hueca, epitome de la insustancialidad más sangrante, puro parloteo.



activada, consumida por la élite cultural, se pone (más) de manifiesto en la siguiente gala, hegemonizada por nobles en el castillo de Bassano di Sutri, propiedad del *príncipe Mascalchi* (interpretado por el príncipe Vadim Wolskonsky, pues en las venas de muchos de los figurantes palpita auténtica sangre azul), fiesta confluyente en orgía (Federico Fellini le solicitó consejo a Pier Paolo Pasolini acerca de cómo se desenvolvía la más alta burguesía en tales dislates, pero éste se declaró lego en la materia). El presunto ludismo que se le supone a un acto de tales características –espirituoso *swinging*, convolgente espiritismo, desenfreno sexual... –, afianza el imperio del ocultamiento, la falsedad y el (auto) engaño, escondiendo la nada vital con aún más vacío, esencializada en el retorno de la comitiva, con sus miembros ojerosos, cabizbajos...un cortejo de seres pesarosos, vencidos a pesar de su posición, embargado por un devastador tono sombrío multiplicado por su encuentro con la pequeña procesión formada por la princesa madre, un sacerdote y un monaguillo encaminados hacia la capilla. Un universo definitivamente huerdo cuyos destellos de falsete y promiscuidad, según algunos aviesos gacetilleros, deslumbran y cautivan la mirada de un Fellini con los pies en la capital, pero con el alma todavía en Rímimi, cuando en puridad su furiosa crítica de la apariencia (su fulgor), la vacuidad, se impone por encima de cualquier otra consideración. La máxima prueba de semejante talante desgarrador se ceba en la actitud y anunciada caída de *Marcello*. A continuación de su desencuentro con *Maddalena* (Anouk Aimée), su completa incomunicación, incapaces de entenderse en su diálogo a través de dos habitaciones separadas, que denota la (su) imposibilidad de amar, de amarrar una relación con ella (una secuencia tan hermosa como,

sobre todo, brillante), se dispara su frustración.

Tras la muerte (suicidio) de *Steiner*, un *Marcello* demacrado, agente de prensa a sueldo de un actor de segunda fila (Jacques Sernas), quien no vacila en humillarle en público, se une a un grupo que se instala en la villa de *Riccardo* (Riccardo Garrone), ausente, para festejar el divorcio de una de sus componentes, *Nadia* (Nadia Gray). Ruido, vaciedad, dos homosexuales bailan un *can-cán* vestidos con plumas, se jalea un *striptease*, *Nadia* accede... *Marcello*, ebrio, en un ambiente de crispación, increpa con inusitada cólera a los presentes, consciente de su fracaso vital, personal y profesional, sabedor, acaso, de que se le ha escapado su postrera oportunidad de ser persona. Al alba abandonan la mansión y salen a la playa. El final resulta demoledor. *Marcello*, hombre sin atributos, castrado emocionalmente, es incapaz de responder al último rayo de esperanza -no entiende los gestos de *Paola* (Valeria Ciangottini), la joven del merendero-, aislado y, a sus propios ojos, devenido un monstruo debido a su parva humanidad. Igual al extraño ser varado en la arena, reflejo tanto de sí mismo como de los demás, sus alter egos, condenado(s) a la inmisericorde agonía. Parapetado tras unas gafas oscuras, completamente derrotado, se suma a la comitiva de ensimismados burgueses que engrosarán el próximo convite/aquelarre. Un broche negro, casi un crespón, como clausura del relato, desolador, también tético, desangelada exaltación de la nada, de la vida -esa vida- como muerte. (...).

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, “La sonrisa de la Gioconda”, en dossier especial “Federico Fellini: recuerdos e invenciones, 1ª parte”, rev. Dirigido, mayo 2009







Viernes 25

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

FELLINI OCHO Y MEDIO (1963) Italia - Francia 140 min.

Título Original.- Otto e mezzo. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento.-** Federico Fellini, y Ennio Flaiano. **Guion.-** Federico Fellini, Brunello Rondi, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. **Fotografía.-** Gianni Di Venanzo (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** Leo Catozzo. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Angelo Rizzoli. **Producción.-** Cineriz - Francinex. **Intérpretes.-** Marcello Mastroianni (*Guido Anselmi*), Claudia Cardinale (*Claudia*), Anouk Aimée -doblada por Renata Marini- (*Luisa Anselmi*), Sandra Milo (*Carla*), Rossella Falk (*Rossella*), Barbara Steele (*Gloria Morin*), Madeleine LeBeau -doblada por Deddi Savagnone- (*Madeleine*), Caterina Boratto (*la señora misteriosa*), Edda Gale (*La Saraghina*), Guido Alberti (*Pace, el productor*), Jean Rougeul (*Carini, el crítico cinematográfico*), Mario Pisu (*Mario Mezzabotta*), Yvonne Casadei (*Jacqueline Bonbon*). **Estreno.-** (Italia) febrero 1963 / (EE.UU.) junio 1963 / (España) mayo 1967.



versión original en italiano con subtítulos en español

2 Oscars: Película extranjera y Vestuario en blanco y negro (Piero Gherardi)

3 candidaturas: Director, Guion original y

Dirección Artística en blanco y negro (Piero Gherardi)

Película nº 10 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 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...

(...) Un artista trabaja con seis materiales, a saber, lo que ve, lo que mira, lo que siente, lo que piensa, lo que recuerda y lo que imagina. En este sentido, Fellini fue un artista privilegiado, pues el magnate Angelo Rizzoli puso la cantidad suficiente de monedas para que pudiera expresarse a placer con las seis materias primas. Con lo que Fellini, que hasta entonces “solo” había podido ser un poeta de la realidad reconstruida, pasaba a ser un creador total para beneficio de las postreras generaciones. **OCHO Y MEDIO** es la creación total que pocos artistas de otras esferas lograron y que, hasta ahora raramente había sido ofrecida a un cineasta, tan esclavo de lo mercantil. Si uno no hubiese valorado como tales los descubrimientos expresivos de Dreyer, Murnau, Eisenstein, Welles, Hitchcock, Buñuel y Godard, viendo **OCHO Y MEDIO** podría llegar a enunciar una máxima godardiana del tipo que sin esa película el cine de los años venideros hubiera sido diferente. En **OCHO Y MEDIO**, Fellini logra avances tan estimables como el que la realidad parezca onírica y lo onírico parezca real (también logrado por Buñuel), que la expresión de ideas, sentimientos, reflexiones y sensaciones personales prevalezcan sobre cualquier otra premisa (caso Godard) y que la dinámica interna de la imagen se desmarque de los imperativos anecdóticos de comunicación personal. Sin **OCHO Y MEDIO** serían impensables cineastas posteriores como Woody Allen, caso más aparente, pero también tantos otros como... Larga lista. Y tampoco podríamos haber disfrutado con las posteriores grandes obras del mismo Fellini, entre las que al que modestamente suscribe le es difícil analizar despectivamente. Porque, acaso, lo apuntamos, Fellini repitió la misma película desde 1962 hasta que su cuerpo fue víctima del proceso de la, no tan sabia, Naturaleza. **OCHO Y MEDIO** es toda una escuela de cine porque en ella se muestra al principiante que lo más importante es ser sincero, pero también lograr unas monedas que lo avalen. Claro que la imaginación es imprescindible. Y tantas cosas más. Ocho y medio o quizás diez. (...).

Texto (extractos):

Samuel R. César, “Ocho y medio”, en dossier especial “100 años de cine”, rev. Dirigido, julio-agosto 1995.

(...) Pasados ya un considerable número de años desde el de su aparición **OCHO Y MEDIO** continúa siendo considerado por todos como el punto axial en la filmografía de Fellini: después y más allá de *La dolce vita* fue el film que más abiertamente contribuyó de entre los de la época al desarrollo mismo de la noción de “cine moderno”, confirmó la superación del neorrealismo - incluso del de carácter rupturista propuesto por el propio cineasta-, entronizó definitivamente a su autor en el supermercado cultural, abrió la senda de unos films en los que la personalidad misma de su creador cruzaba la ficción y se erigía, incluso, en la materia misma de éstos -los casos más evidentes serían *Los clowns* y *Roma*- en abierta contraposición al devenir general del medio en aquellos años y han servido de base para todos los ataques que desde unas perspectivas incorrectamente autotituladas como



materialistas, o desde unos análisis pseudopsicoanalistas o, peor aún, desde una tardía y mojigata celebración cristianoide de la “sencillez y humanidad” de sus obras anteriores se le han dirigido a su responsable. Más interesante que extenderse -¡a estas alturas!- en si *Guido Anselmi* es una proyección personal en primer grado de las experiencias autobiográficas del propio Fellini o, más correctamente, es un personaje que tiene tan solo algunos puntos en común con él, como es el ser un cineasta comprometido en un proyecto y que reflexiona, a partir de éste, sobre la vida y el arte (que se le aparecen, lógicamente, interrelacionados puesto que si la primera es la razón misma del segundo éste es, a su vez, una celebración de aquélla) es indagar a través de esta obra en concreto en la idea misma que del cine tiene su creador. En la obra de Fellini siempre ha habido referencias al medio cinematográfico y al carácter de ensoñación que tiene: desde la secuencia de **Los inútiles** en la que *Fausto* encuentra a una bella desconocida en un cine e intenta entablar contacto con ella a la idea que los provincianos se hacen de la mítica capital viendo los *peplums* y los documentales fascistas en **Roma**, las bellas imágenes que muestran el progresivo acercamiento físico del adolescente protagonista de **Amarcord** a la *Gradisca* de sus sueños o el romántico enamorado que cara a la muerte en un barco que se hunde se proyecta las películas de *amateur* en las que aparece su ya difunta amada en **Y la nave va**, algunos de los mejores momentos del cine de Fellini muestran a sus personajes arrobados ante una pantalla. El cine ha sido un poderoso vitalizador de la fantasía para los espectadores de la generación del cineasta y es muy sintomático el lamento de éste ante el predominio indiscriminado de la televisión con su voracidad destructora que la lleva a reducir y machacar todo lo que se aparta de su limitado horizonte de mediocridad y banalización rapidísima.

En este aspecto, más que por sus referencias argumentales y el carácter de cineasta de su protagonista es **OCHO Y MEDIO** el film de Fellini más abiertamente centrado en la concepción felliniana del cine como sueño, aunque este sueño esté elaborado a partir



de la vida de aquéllos que lo animan. No es, como ocurre en **Los clowns** y **Roma** en las que el “registro” es el propio Fellini, que se parte de una realidad previa a la que una cierta sensibilidad afín en el primer caso o la evocación y la emotividad que el objeto de estudio produce en quien lo realiza en el segundo, subliman fantásticamente, sino que por el contrario se parte de un sentimiento o, más bien aún, de una reacción emotiva en contra de esa realidad para construir una obra que, entre otros propósitos, se erige en una crítica de las limitaciones que la fundamentan y las frustraciones que provoca.

Cogido en un momento de crisis creativa -que algunos comentaristas querían asimilar a aquel por el que pasaba el propio Fellini, lo que resulta difícil de creer teniendo en cuenta las características de la obra-, *Guido Anselmi* se ve confrontado a un presente insatisfactorio (relaciones con su esposa, situación laboral en la que se ve constreñido por los condicionamientos económicos de su trabajo ...) como a un pasado fuente de frustraciones (fundamentales en torno al sexo y su deseo de realización a través de él y la religión con su visión coercitiva: la inolvidable danza de la *Saraghina* y la prohibición que los encuentros con ella realizan sus educadores). A estos elementos de frustración se añaden las ensoñaciones del propio *Anselmi*. Unas veces a través de deformaciones de pesadilla que muestran cuáles son las razones del bloqueo vital en que se encuentra el protagonista: así, por ejemplo, las secuencias iniciales del film que muestran en clave fantástica algo que fue tomado por un catálogo de símbolos psicoanalíticos. En otras ocasiones la visión onírica del protagonista testimonia sobre sus apetencias como ocurre en la “visión del harén” de *Guido* que remite a la reconversión del sentimiento de culpa que su educación católica asociaba a la sexualidad en una avidez que, como en los casos de los protagonistas de **Satyricon** y de **Casanova**, era un exorcismo ante el horror a la muerte, la nada y el olvido. En este caso la fantasía de *Guido* tiene un carácter de ficción musicalizada en la que él mismo -como no podía ser menos- cumple la doble función



de protagonista/ordenador del sueño. Así, pues, al presente frustrante y al pasado no superado se confrontan los sueños de *Guido* que éste desea materializar en el film que proyecta realizar para así, lograr a través de él liberarse de las frustraciones que los han provocado. Todo el film puede entenderse como el intento de *Guido* por tender un puente entre sus sueños y la realidad en la que se asientan, por ordenar armónicamente el caos que le envuelve. Tal como señaló Christian Metz al hablar de la construcción “*en abismo*” de **OCHO Y MEDIO** el “*film en el film*”, el que “*va a filmar Guido no lo vemos nunca ni siquiera en fragmentos, y con ello queda abolida la distancia entre el film que sueña Guido y el que realizó Fellini: el film de Fellini está formado por todo lo que Guido hubiera querido colocar en el suyo, y por eso este último nunca nos es mostrado por separado*”.

Situado, pues, en función de creador de la ficción y protagonista de la misma, *Guido* tiene una conciencia aguda del carácter de excepcionalidad y de marginalidad de que está revestida su propia persona, característica ésta que falta a los otros personajes, lo que les lleva a convertirse en comparsas carnavalescos. El cardenal al que *Guido* acude, el productor de éste, el crítico con su delirante cháchara megalomaniaca... van apareciendo como máscaras que se exhiben cuya concepción es, probablemente, paródica en su origen y que se relaciona muy evidentemente con esa idea del exceso en la representación que permite rebasar todos los límites, haciendo confluír la celebración jocosa de la vida y la constatación patética del vacío hacia el que tiende, dualidad ésta muy felliniana, y que llegará hasta su culminación con la extraordinaria **Satyricon**.

Planteado el film de *Guido* como una superación en el terreno de lo fabuloso de los elementos represivos de la cotidianeidad en la que vive, el momento en que esté, tomando la mano de su mujer, entra en el círculo de la pasarela circense en la que se encuentran todos los personajes del film anulando así las distancias que ha mantenido

con ellos, es la evidenciación de lo irrealizable de su proyecto. Si *Guido* intentaba una vía de salvación a través de la práctica artística, Fellini, más consciente, deja evidente que ésta es imposible. Resulta significativo que el decorado junto al cual se desarrolla el desfile de los personajes sea el de una nave espacial que ha de servir para el film que debe realizar *Guido*. De la misma manera que esta nave nunca podrá despegar, *Guido* tampoco logrará encontrar el medio de poner distancia con respecto a la mediocridad con la que debe convivir. El hecho de que él también entre en el círculo -¿infernalo?- implica el abandono de toda esperanza. Curiosamente -o no tanto, ha habido muchos equívocos como éste en la recepción crítica de los films del realizador de **OCHO Y MEDIO**, tanto antes como después de este film- se ha querido dar a entender que entre Fellini y *Guido Anselmi* existe una relación lineal y que el proyecto del segundo de realizar una deformación artística de sus propias frustraciones se materializa en la obra del primero. Nada más lejos de la realidad. Fellini, al que habitualmente se le considera como un egocéntrico que solo realiza films sobre su propio narcisismo es, por el contrario, mucho más lúcido y consciente que *Guido* y aunque por su formación cristiana podía tener una esperanza inconsciente en una “salvación” que llegase por medio de su trabajo, con el tiempo se ha dejado ganar por un consciente escepticismo. De este sentimiento de escepticismo han salido algunas de las imágenes más hermosas del cine de su época (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, “Ocho y medio: el cine sin límites”, en dossier “Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini (2ª parte)”, rev. Dirigido, diciembre 1986

(...) “*Acepto el caos; ahora sólo espero que el caos me acepte a mí*”, afirmaba más o menos Bob Dylan en la contraportada de “Bringing it All Back Home”, el disco que publicó en 1964 a modo de abjuración estética de su obra anterior. Solo un año antes, en 1963, Federico Fellini también abandonaba definitivamente su período “neorrealista” y estrenaba **OCHO Y MEDIO**, una especie de ajuste de cuentas consigo mismo y con su práctica artística que también se clausuraba con la misma idea: un enloquecido carrusel de personajes grotescos y clima febril que venía a sancionar el estatuto difuso y desequilibrado, no solo del protagonista, casualmente un director de cine en crisis, sino también del propio autor, otro títere incapaz de controlar a los fantasmas de su imaginación.

Esta consideración del autor, de la figura del Autor, como víctima propiciatoria de su propio universo choca frontalmente con la idea que suele subyacer bajo ciertos análisis de la filmografía felliniana, según los cuales el responsable de **Roma** sería uno de los Autores por excelencia, es decir, el demiurgo poseedor de un mundo que sólo él es capaz de controlar. Y, en este sentido, **OCHO Y MEDIO** no sería otra cosa que la negación de esta supuesta nueva concepción del cine, legitimada tras la larga agonía



del clasicismo. Una pregunta, pues, se impone: ¿hasta qué punto esa película mitificada hasta la extenuación, convertida en caballo de batalla por los adalides de la modernidad cinematográfica, viene a provocar una crisis en la visión que acostumbramos a tener de esta última? Es decir, ¿qué hay de control y qué de caos en la gestión del autor moderno?

OCHO Y MEDIO despliega esta disyuntiva básica en términos bastante drásticos: la voluntad de expresión contra la posibilidad de llevarla a cabo. En la película, *Guido* quiere contar una historia, disponer los personajes a su antojo, extraer de la vida el material del que su arte debe nutrirse. Pero todo ello se le rebela, el pasado le asalta a modo de recuerdos a veces indeseados, la realidad se altera ante sus propios ojos, sus fantasías intentan adoptar un cierto orden con afán tan ávido como infructuoso... Y el autor, el Fellini que se oculta tras todo eso, procura a su vez que ese retrato fragmentario sea también el suyo, unir todas las piezas en una totalidad más o menos coherente. El hecho de que no lo consiga sanciona la condición del artista moderno, de la que **OCHO Y MEDIO** se erige en metáfora privilegiada, pues revela la imposibilidad de seguir narrando a la manera tradicional, incluso al estilo de *Las noches de Cabiria* o *La dolce vita* -las películas anteriores del italiano-, ya de por sí bastante descoyuntado. Pero el hecho de que al final decida rendirse, de que el propio *Guido* se una al cortejo carnavalesco que la música de Nino Rota convierte en mera parada circense, delata igualmente que esa



imposibilidad es asumida, aceptada como parte del juego: la esencia del cine moderno estriba en una inextricable mezcla entre lo que se quiere y lo que se puede decir.

Y es ahí precisamente donde **OCHO Y MEDIO**, enlazando con las constantes mayores del cine de Fellini, adquiere a su vez una modernidad no tan centrada en el debate autoral como en el ámbito de la representación y sus máscaras. Cineasta del espectáculo, o mejor, de las distintas formas que puede adoptar el espectáculo, Fellini intenta en esta película concentrar esas variantes en el universo cinematográfico y descubre, a la vez eufórico y estupefacto, que detrás de la representación fílmica no solo se oculta la representación de la vida sino también la del pasado, la de las fantasías y la del mismísimo proceso creativo, al fin y a la postre el tema principal de **OCHO Y MEDIO**. Lejos, pues, de erigirse en el dios de sus criaturas, el autor moderno es el investigador que rastrea desesperadamente en el interior de sus complicados disfraces. De ahí, entonces, que la sinuosa estructura de la película, tan alabada y comentada, no sea ni un capricho de su máximo responsable ni el simple reflejo de una voluntad rupturista. Cuando se pasa del presente al pasado, o cuando la cámara se introduce en la mente del torturado *Guido*, la confusión anímica se convierte en confusión estilística, y **OCHO Y MEDIO**, en lugar de una película como tal, acaba siendo más bien el borrador de una película, un catálogo de las distintas opciones que se abrían ante Fellini en aquella época. Comparada con *Persona* de Bergman, por mencionar una



película de otro autor mítico realizada más o menos al mismo tiempo, desprende la misma perplejidad ante los frondosos follajes de la representación, la misma angustia ante el descubrimiento de la verdadera naturaleza de la expresión cinematográfica. Comparada con **Aprile**, la reciente película de Nanni Moretti sobre el *impasse* creativo de otro realizador, destila una sensación de abandono convertida ahora en avidez: allí donde el autor de los sesenta se enfrentaba indefenso ante su propio reflejo hecho añicos, el de los noventa intenta recomponerlo con resultados todavía dubitativos (...).

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "Ocho y medio", en dossier especial "Cuando Hollywood premia al resto del mundo", rev. Dirigido, marzo 2001.

(...) Con **OCHO y MEDIO**, estrenada en 1963, Fellini logra una de las cumbres de su cine, así como va a inaugurar de forma definitiva una forma de narrar personalista en donde lo fantástico, lo onírico y la proyección del interior de los personajes sobre el relato van a ir sustituyendo progresivamente a la realidad. Una realidad a la que Fellini empezó claramente apegado, dando su mejor obra dentro de ella con **Los inútiles**, y que va a ir progresivamente abandonando, introduciéndose en una perspectiva mucho más poética, a partir de **La Strada**; tres películas que, junto con **Amarcord** y **Casanova** constituyen, probablemente, las obras maestras del realizador italiano.

Además de todo lo anterior, **OCHO Y MEDIO** supone una de las películas más radicalmente personales y arriesgadas de la Historia del Cine, obligando al espectador



a enfrentarse a ella con la misma libertad e intuición con que Fellini afronta su narración. A esto hay que sumar, todavía, la agradecible impudicia de Fellini al hablar sobre sí mismo con tanta sinceridad como terror. Porque si algún sentimiento domina la película por encima del resto -los cuales forman una amplia amalgama- es el del incontenible temor al vacío creativo. La paradoja está en que la confesión de Fellini sobre su miedo a no tener nada más que decir, a la sequía creativa, se haga en forma de una película que muestra con tanta exhuberancia y generosidad el mundo creativo del propio autor.

La estructura poética de la película viene de la absoluta libertad con que Fellini mezcla el plano real y el imaginario, a la vez que lo hace con una precisión extraordinaria a la hora de explicar -y de mostrar- como pocas veces lo ha hecho el cine lo que es la mentalidad creativa. Todo ello sin abandonar el amplio catálogo de obsesiones personales del autor, expuesto aquí con absoluta exhaustividad. La historia se centra en el director de cine *Guido* -un excelente Marcello Mastroiani, evidente *alter ego* de Fellini-, encerrado en un balneario para hacer una cura de reposo, que no es otra cosa que una forma de huir de su siguiente película, incapaz de saber qué quiere transmitir con ella. Sobre esta base, y con el posterior desarrollo de los preparativos de la película, Fellini, a través de *Guido*, repasará acontecimientos e impresiones de su vida los cuales han configurado su personalidad tal y como es de adulto.

La cuestión es que Fellini no narra acontecimientos, sino la impresión que los mismos han dejado en él; parece como si su trabajo creativo le impidiera tener recuerdos

objetivos y solo pudiera hablar de ellos a través de la visión que el *Guido* adulto proyecta sobre los mismos -algo que implica una confesión por parte de Fellini, y es que solo es capaz de comprender y asimilar sus miedos, obsesiones y fantasías mostrándolas a través de su propia obra-. En este sentido, incluso lo real se vuelve onírico. El mejor ejemplo está en una de las secuencias iniciales, cuando la mirada de *Guido* recorre las caras de los pacientes al ritmo de “La Cabalgada de las Walkirias” mientras se dirige a la fuente termal -una forma de rodar que se convierte en paradigmática a lo largo de una película construida sobre la mirada narrativa de este personaje-; unas imágenes que José María Latorre calificaba en su excelente libro sobre Rota como “*puro ballet*”, mostrando esos rostros “*como si se tratará de fantasmas o monstruos decrepitos*”. Imágenes que a su vez contrastan con la de una joven y hermosa Claudia Cardinale -cuya primera aparición en la película tiene lugar tras ese “ballet” de rostros viejos y caducos- que es en la película, a un tiempo, realidad y fantasía: para *Guido*/Fellini, su imagen encarna una especie de resumen ideal de todas las mujeres que pasan por su vida, la culminación imposible de la perfección que parece buscar compulsivamente en sus múltiples e inmaduras relaciones. En este sentido es paradigmático que en la secuencia del harén -la fantasía, solo posible en la imaginación de *Guido*, de poseer y ser atendido servicialmente por todas las mujeres que de una u otra forma ha amado¹-, la única que no aparece de todas las mujeres que desfilan por la película sea, precisamente, Claudia. A ello se unirá el hecho de que cuando tenga la oportunidad de hacer realidad su fantasía -en el momento en que la auténtica Claudia comparezca realmente en la narración-, sea incapaz de hacerle el amor, a pesar de la clara predisposición de ella, pues para él resulta más real y deseable la fantasía que la realidad -al poseerla, *Guido* acabaría con la posibilidad de que ella condense idealmente a todas las mujeres que ha amado y que va a amar-.

La extensión de este artículo hace imposible tratar con detenimiento todos los temas presentes en la película -desde el terror religioso, basado en la prohibición del sexo y en la omnipresencia de la muerte, hasta el sentido de culpabilidad de *Guido* hacia sus padres-, pero resulta imposible no referirse en él al excelente final de la película, uno de los mejores de la Historia del Cine. El propio Fellini se preguntaba en la carta a un amigo por la obsesión de *Guido* en poner orden a su vida y a su trabajo, replicando a continuación que si el verdadero sentido de todo “*¿no consistirá en introducirse, con toda la vitalidad posible, en esa especie de fantástico ballet intentando solo intuir su ritmo?*”. Una declaración que tiene su perfecto correlato en el final de la película. La angustia de *Guido* se va a diluir solo cuando acepte su propio universo y se integre con él en absoluta armonía, algo que se va

1 Que no por casualidad tiene lugar en el mismo decorado en el que de niño es bañado por su madre, su abuela y sus tías, apareciendo la primera también en esta fantasía. Con ello Fellini une la fascinación del niño *Guido* - que no es sino el mismo- rodeado por mujeres, adorado y atendido por ellas, con un deseo en el que se mezcla el complejo edípico y la inmadurez afectiva.

a expresar maravillosamente en la circense música de Nino Rota y en la secuencia a la que da lugar²: mientras que en el resto de la película *Guido* ha sido un mar de dudas, incapaz de dar un paso en ninguna dirección -algo que se expresa de manera evidente en el visionado de las pruebas de cámara, cuando tras meses de trabajo *Guido* se siente bloqueado, incapaz siquiera de elegir entre las diferentes actrices³-, en este momento final cogerá el megáfono y, por fin, le veremos ponerse al frente de la representación, para después unirse a ella en esa rueda festiva que forman todos los personajes cogidos de las manos. De esta manera Fellini completa su metáfora sobre la angustia del creador, cuando la estructura vacía de la nave espacial se llene de vida al bajar todos los personajes de la película -y de sus sueños, fantasías y recuerdos-, dándole finalmente utilidad a algo que hasta entonces era la representación de la impotencia y escapismo creativo. (...).

Texto (extractos):

José Antonio Jiménez de las Heras, "Ocho y medio", en dossier "Obras maestras del cine europeo I", rev. Dirigido, diciembre 2004.

"El éxito no me inhibe. Para un cineasta el consenso del público es un sustento moral, un estímulo para hacer otras películas. La única dificultad ahora para mí es la de estar dispuesto a pagar el precio de un éxito tan grande. Pero estoy dispuesto a pagarlo porque tengo todavía muchas historias que contar". (Fellini refiriéndose al éxito de *La dolce vita* y cómo éste iba a condicionar la recepción de su siguiente film, **OCHO Y MEDIO**, aunque entre ambos rodaría el episodio "**Las tentaciones del doctor Antonio**" de **Boccaccio 70**).

OCHO Y MEDIO se abre con una de esas secuencias que, sin pertenecer a los dominios del género fantástico, están diseñadas para provocar una intangible inquietud superior a la de muchos films de este género, algo que Fellini, con Bergman y Mizoguchi en los años cincuenta-sesenta, podía lograr con aparente facilidad cuando se lo proponía: muchas de sus películas se mueven por los senderos siempre abiertos del *fantastique*. Se trata de la secuencia de la pesadilla en la autopista, cuando *Guido Anselmi*, el teórico

2 Nuevamente Latorre expresa esto con precisión al decir que "*La música es la armonía, significa la aceptación por parte de Guido de sí mismo*".

3 Una angustia que el espectador comparte pues Fellini ha logrado, después de familiarizarnos con los personajes reales, que comprendamos la imposibilidad de *Guido* para sustituirlos por otros que los representen, pues el espectador tampoco es capaz de aceptarlo en esos momentos de la película.



director de cine que encarna Marcello Mastroianni⁴, sueña que queda atrapado dentro de su automóvil en pleno atasco circulatorio. *Guido* mira a su alrededor antes de que un gas empiece a inundar el interior del vehículo, y lo único que ve son hombres y mujeres de semblante inexpresivo que le miran sin mirarle, le observan sin aparentar interés alguno, figuras muertas en un paisaje moderno de metal, plástico y hormigón. *Guido* golpea y araña las ventanas de su coche hasta que, desesperado, logra salir de su interior. Fellini filma entonces los miedos del hombre moderno, perdido y acorralado en medio de la nada, evanescente como el cuerpo ingrávido en el que se convertirá cuando le veamos atado por el pie a la cuerda de una cometa. La inquietud, el miedo, está provocado tanto por las miradas de esos muertos vivientes que le rodean en la autopista como por la utilización invasiva del silencio: pocas veces empleó Fellini tan bien las posibilidades dramáticas del silencio que el cine sonoro permite, cruzando débilmente ese espacio mudo con un ruido amortiguado, como un rumor del subconsciente del protagonista, un recurso que también le servirá para asociar, a través del plano auditivo, los espacios mentales y los reales de la película: el zumbido de la secuencia de la pesadilla vuelve a aparecer cuando *Guido* sube en el ascensor con unos sacerdotes.

Ese clima de inquietud inicial se torna movimiento circular repleto de luminosidad en la secuencia que cierra la película. El reencuentro en círculo de los personajes que han ido apareciendo a lo largo de la película (*“todos los personajes de su vida”*, en palabras de

4 Fellini llegó a pensar en Laurence Olivier para el papel, pero al final se inclinó por su amigo Mastroianni. La imagen física del actor en la película, su pelo plateado y sombrero, quedarían fijados en el imaginario felliniano de tal modo que Milo Manara lo dibujaría así en *“Viaje a Tulum”*, uno de sus cómics en colaboración con Fellini.



Fellini), vivos y muertos, reales e imaginados, todos juntos siguiendo la música que interpretan los payasos en el decorado ya devastado donde *Guido* debía rodar su film, otorga unidad final a todos los motivos dramáticos y también musicales: la pieza de Nino Rota es entonces el compendio de todos los fragmentos que hemos ido escuchando en las diferentes secuencias de la película. Del silencio pesado del inicio llegamos a una suerte de liberación lúdica después del fragor esperpéntico en que se ha convertido la rueda de prensa en la que *Guido* asume que no puede dirigir su película. De la fotografía manchada y turbia de la secuencia de apertura, en la que nada es blanco y nada es negro, pasamos a la armonía absoluta de formas, movimientos y sonidos: la luz es muy blanca, como los trajes de casi todos los presentes con la excepción de la americana, los pantalones, la corbata y el sombrero negro que luce *Guido* a lo largo de todo el relato, y el momento en que se apartan las cortinas, también blancas, para que por la improvisada escalera descendan hasta el escenario los diversos personajes en animada conversación, provoca una emoción que parece liberar los fantasmas que durante el metraje nos han acosado. Es la aceptación de que la vida es tal como es y las complicaciones acaban de ser ahuyentadas en ese pletórico y melódico movimiento circular.

*“Respecto a las películas que he filmado hasta la fecha, está será una que tendrá que irse haciendo, construyendo día a día en el plató. No tiene nada que ver con **La dolce***



vita (...) La nueva película voy a tener que hacerla en los estudios, porque su vida consiste en evitar distracciones, porque tengo que ser muy fiel a las fantasías que constituyen su esencia". De este modo adelantaba acontecimientos el director cuando aún estaba ultimando el guión de **OCHO Y MEDIO**, que a sugerencia de uno de sus guionistas, Ennio Flaiano, iba a titularse "La bella confuzione", y cuyo protagonista debía ser un escritor, un empresario teatral o un profesional de cualquier rama menos la cinematográfica. Ideado y dirigido por Fellini, tal como aparece en el primer crédito de los títulos finales, el film hace del decorado una de sus razones de ser, lo que después será habitual en el cineasta: **Casanova**, **Y la nave va**. Su carácter fantasioso, críptico (aunque hay respuestas para todo), delirante (acorde con las imaginaciones de *Guido*), surge también de la forma con que Fellini concebía el trabajo en estudio y cómo el plató acabaría siendo uno de los vértices de su forma de entender la representación cinematográfica.

Hay un momento del film en el que *Guido* entra en la habitación donde trabajan los encargados del atrezzo y del vestuario. Con una de las pocas expresiones sinceras que denota a lo largo del relato, el protagonista observa lo que le rodea (la construcción de algunos decorados, el gesto cálido de la costurera) y comenta lo bien que se está desarrollando la producción de su película. Para la fantasía sobre la que da vueltas el cineasta en crisis, el decorado es esencial ya que transmite tanto la magia inherente al espectáculo cinematográfico como sus reflexiones de carácter autobiográfico: el plató es el lugar ideal



en el que convocar y atrapar a los fantasmas que se le aparecen. De este modo, la concepción espacial del balneario -retomado por Woody Allen en su película explícitamente felliniana, **Recuerdos**-, la insultante pequeñez del comedor y la habitación del hotel donde se hospeda la amante del protagonista, *Carla* (Sandra Milo), el lugar entre viejas piedras en el que se cita con el cardenal para comentarle algunos aspectos de su guion, la vieja pero entrañable casa familiar que evoca en una de las secuencias más hermosas del film o la espartana estancia donde se desarrolla el sueño del harén al ritmo de “La cabalgada de las Valquirias”, sirven a la perfección para desarrollar la doble personalidad del personaje de *Guido*, aquello que vive, aquello que delira, aquello que recuerda y aquello que le gustaría que fuera.

Las primeras escenas en el balneario nos hipnotizan porque aún no sabemos realmente a qué atenernos después de la pesadilla en la autopista. No sabemos demasiado bien dónde nos encontramos y hay algo anacrónico en las vestimentas y los movimientos de los otros hombres y mujeres que pasean por los jardines del lugar, como si pertenecieran a un tiempo pasado que *Guido* puede estar evocando o recordando. La extrañeza de ese lugar donde es normal que se recomienden baños de agua medicinal y de barro, pero no tanto que sea obligatorio beber agua bendita en generosas cantidades, queda amortiguada por la primera aparición de la soñada e idealizada *Claudia* (Claudia Cardinale), la actriz famosa con la que *Guido* desea trabajar y que no volverá a aparecer en los pasajes finales, en ese viaje en coche nocturno que tiene toda la poesía de las fugas de la realidad. En esa primera aparición, *Claudia* se mueve de forma muy ligera, como flotando por el espacio, filmada en grácil plano general y en un primer plano en *travelling* lateral en el que su desplazamiento no parece de este mundo. El carácter casi edénico de este momento, también bellissimo, contrasta con la



presencia del viejo amigo de *Guido* y su joven amante, *Gloria* (Barbara Steele), cuyo acento inglés resulta deliberadamente forzado, o la captura de los planos irreales, de las evocaciones fantasmales de personas muertas o no deseadas: primeras apariciones del padre, la madre o un *Luisa*, la esposa de *Guido*, que no tiene las facciones más dulces con las que entrará después en escena, las de Anouk Aimée. La comentada segunda aparición de *Claudia* en la historia sirve para desarmar definitivamente al personaje de *Guido*. Entran en el pequeño coche deportivo de ella y el cineasta se recrea en la mirada y la sonrisa de la actriz (Gianni di Venanzo ilumina directamente las facciones armoniosas de ella y sumerge en sombras el rostro apesadumbrado de él). *Guido* le dice entonces a *Claudia* que nunca sabe si lo juzga, lo absuelve o le toma el pelo.

Lo mismo podría decirse de casi todas las mujeres que pueblan su realidad o sus fantasías, porque *“el tipo está atrapado en situaciones que a veces siente pesadísimas, pero que no logra resolver. Tiene mujer. Tiene una amante. Mantiene en pie una infinidad de relaciones entre las que se debate como una mosca en una telaraña, pero probablemente sin estos vínculos caería en el vacío más angustioso porque le parece que no está anclado realmente en nada”*. Todas coinciden en la celebrada secuencia del harén. En la escenificación de una imposible vida en común se dan cita la esposa, la amante, las mujeres deseadas, la



prostituta que recuerda de la infancia (*Saraghina*, nombre tomado de un personaje real, el de la primera prostituta que vio Fellini en su vida, una gruesa mujer que ofrecía sus favores a los marineros a cambio de pescado y bailaba ante los niños por unos centavos o el botón dorado del uniforme), las esposas y amantes de sus amigos y productores, las actrices de su película y hasta una azafata de vuelo. La revuelta empieza porque se niegan a ser enviadas al piso de arriba cuando se hacen viejas, pero es en ese mismo lugar, el piso de arriba, aunque en otra casa, donde se desarrolla la secuencia que nos muestra mejor lo que pudo ser y no ha sido el personaje de *Guido*. Es la evocación de niñez en la casa materna -el otro recuerdo de infancia se centra en los bailes de *Saraghina* y la posterior represión de los curas- y se activa al recordar una incomprensible palabra, “Asa Nisi Masa”. Los recuerdos de *Guido* nos transportan a la espaciosa casa de paredes blancas y escaleras de yeso, al baño en una gran tinaja llena de vino donde los niños chapotean y ríen, al olor que “sentimos” al entrar en contacto con las sabanas frescas de la cama de la habitación superior, a la mirada de los pequeños cuando empiezan uno de sus juegos incitados por la palabra en cuestión, el particular “Rosebud” de *Guido Anselmi*, el hombre que quizá soñó que era un célebre cineasta (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Ocho y medio: la bella confusión”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, mayo 2008.



(...) Algunos pueden pensar que la comparación es excesiva, pero yo creo que es mucho más precisa de lo que a primera vista pudiera parecer: considero que **OCHO Y MEDIO** representa para el cine algo similar a lo que supuso el “Ulises” de James Joyce a la literatura, el primer relato conseguido de un viaje mental hasta los más recónditos meandros, anclados en lo más profundo de uno mismo. Con una gran diferencia, que el escritor irlandés era muy consciente de su trabajo y de la importancia de su obra, y Fellini, condicionado por una educación que el propio director consideraba intelectual y culturalmente insuficiente, estaba mucho menos seguro de la verdadera importancia de su obra. Curiosa -y a la vez lógicamente- algo era común: la enorme incidencia que ambas tuvieron entre los miembros de su misma profesión. Si la obra del irlandés concitó rápidamente elogios de críticos y colegas, la del italiano fue recibida con prevenciones y reticencias por la crítica, mientras una gran parte de los directores cinematográficos no dudaron en expresar su admiración y entusiasmo, hasta el punto de que varios de ellos, años después, trataron -con desigual fortuna- de rodar también su particular **OCHO Y MEDIO**. Pero se tuvieron que dar algunas circunstancias para que esto fuera posible. La primera -y probablemente la más importante- fue un hecho casual, capital en la carrera de Fellini y que fue el descubrimiento de las teorías de Jung al comienzo de los años 60. ¿Por qué tuvieron las teorías de Jung -que Fellini desconocía- un efecto distinto al que habían tenido las de Freud -que sí conocía-? La razón estriba en su diferente concepción de los sueños. Para Freud los sueños eran los indicadores simbólicos de trastornos mentales cuyo origen se remontaba inevitablemente a la sexualidad infantil. Jung -sin descartar totalmente la opción del vienés-, planteó su “teoría del inconsciente colectivo”⁵, afirmando

5 No deja de ser curioso que los planteamientos de Jung hayan tenido tanta incidencia en dos directores tan diferentes como Fellini y Kubrick. Aunque la prioridad para el director neoyorquino



que los sueños también podían ser imágenes arquetípicas, procedentes de ese inconsciente colectivo. Eso era extraordinariamente importante para Fellini porque le permitía sacar a la luz su permanente fijación en los sueños, que ya no serían una constatación de sus complejos, sino un instrumento creativo en el que inspirarse y del que podía hablar libremente sin tener que avergonzarse por ello. Derivado de este planteamiento, los símbolos se convertían en la mejor forma de expresar realidades profundas que no tenían posibilidades de ser tratadas con tanta precisión por medio del lenguaje convencional, racional. Estas teorías le permitían minimizar las consecuencias de una educación católica que había hecho aparecer en el determinados complejos y dejado sin satisfacer, forzando a reprimirlas, inclinaciones y necesidades que no eran toleradas por el dogma católico. De pronto comprendió que los sueños no tenían por qué ser consecuencia de sus inclinaciones “aberrantes”, ni los símbolos suponían una torpe manera de intentar paliar -o sustituir- su escasa capacidad de abstracción,

era el concepto de inconsciente colectivo y para el realizador de Rimini su teoría sobre el origen y la función de los sueños.



producto -en su opinión- de una insuficiente formación académica y cultural. En palabras del propio Fellini: *“Mi descubrimiento de Jung fue para mí importante, muy importante, no para cambiar lo que hacía, sino para ayudarme a comprender lo que hago. Jung me confirmó intelectualmente lo que siempre había sentido. Que estar en contacto con la propia imaginación era un don que había que cuidar. Expresó de forma inteligible lo que hasta entonces no había sido para mí más que una serie de vagas emociones”*.

Fellini siempre había mostrado sus preferencias por la llamada poesía cinematográfica, por contraposición a la prosa, y las teorías de Jung permitieron que se sintiera con fuerzas suficientes para tratar de expresar el estado de ánimo de un personaje que se encuentra

en una encrucijada, y ponerlo de relieve, haciendo especial hincapié en que esa situación no era únicamente producto de la realidad circundante, sino igualmente de sus fantasías e imaginaciones, sin olvidarnos del papel jugado por sus recuerdos y sus sueños. Así, el *Bloom* de Joyce de 1922 será sustituido en 1963 por *Guido Anselmi* (Marcello Mastroianni) un director de cine avergonzado de su propia confusión, porque lo que de verdad le atrae, lo que en realidad siente, no logra expresarlo, concretarlo, en los términos racionales que la convención y la ortodoxia exigen. En esa misma época -algunos dan la fecha de finales del 1960, pero no es demasiado fiable- y bajo la tutela de uno de los más conocidos jungianos de Roma, el doctor Bernhald, Fellini comenzó a llevar un diario de sus sueños, del que surgieron una buena cantidad de las películas posteriores. En un momento de pánico, anterior al estreno de la película, el productor -los desencuentros de Fellini con los productores han sido tan frecuentes como polémicas sus relaciones con las mujeres-, decepcionado -según sus propias palabras- con el resultado del film, trato de convencer a Fellini de que había que dejar perfectamente delimitado lo que eran sueños o recuerdos y lo que correspondía a la realidad, virando en sepia los primeros. Aunque el director se negó en principio a semejante posibilidad estuvo a punto de aceptar la existencia de dos copias y que la que se distribuyera en provincias incluyera los virados, algo que afortunadamente nunca llegó a suceder. Hablar de autobiografía refiriéndose a películas de Fellini es casi siempre una redundancia, pero en el caso de **OCHO Y MEDIO** es, además, una obviedad. Lo sorprendente es que un film de semejantes características pueda haber sido tildado de vacío - *“está perdido, no tiene nada que decir”* asegura con enorme satisfacción una periodista en la rueda de prensa, e incluso el propio *Guido* asegura: *“no tengo nada que decir, pero a pesar de todo lo diré”*- cuando precisamente estamos ante un film donde Fellini se esfuerza por incluir las más significativas de sus experiencias vitales, y se esfuerza aún más por tratar de extraer de ellas consecuencias que no sólo sean validas



para *Guido Anselmi*, sino igualmente para el resto de los mortales. En contra de la opinión de Rizzoli, en el film se establece una clara separación entre la realidad y las distintas formas de fantasía -sueños, recuerdos deformados por el paso del tiempo- ya desde su inicio - aunque es cierto que conforme avanza la película van disminuyendo las pistas-. El film comienza con unas imágenes mudas del embotellamiento en que *Guido* trata de escapar de la asfixiante la mirada indiferente del resto de lo automovilistas. Cuando finalmente cae en picado hacia la playa, el grito del protagonista y la gente que le rodea nos muestra que estamos ante la pesadilla de *Guido*, que responde a su estado de ánimo en el balneario donde se encuentra para pasar unos días y resolver un problema de salud. Tras ir a buscar a *Carla* (Sandra Milo)⁶, su amante, a la estación, *Guido*, antes de dejarla sola en un oscuro hotel junto a la estación -trata de ocultarla- retoza con ella en la cama. Un encadenado nos da el paso del tiempo y nos muestra en el lecho a *Carla* comiendo y leyendo un tebeo, y a *Guido* dormido. Las imágenes que aparecen a continuación con la madre de *Guido* son el comienzo de un sueño en el que aparecen también su padre, el productor de la película, y su mujer, sueño clave para entender las complejas relaciones entre *Guido* y su familia más cercana.

OCHOYMEDIO supone también un ajuste de cuentas. Tres son los objetivos prioritarios

⁶ El culo es lo que más le interesa de *Carla*, y la llama “*en la intimidad*” con el apelativo de “*culito bonito*”.



del rencor de Fellini. Con el que más se ensaña es con el crítico -de nombre inicial *Carini*, que acabó llamándose *Daumier* y tan obviamente inspirado en Guido Aristarco que hasta el propio director de “Cinema Nuovo” se dio por aludido⁷-. Para un director tan egocéntrico -y a la vez con tan poca seguridad en sí mismo- como Fellini, la crítica fue una tortura persistente. El director pone en boca de *Daumier* toda la serie de reproches que tan frecuentemente sacaban de quicio a Fellini. (...) Baste decir que Fellini es implacable con el crítico, al que lleva a decir: “es mejor destruir que crear, sobre todo si no eres capaz de crear algo útil”. Pero el momento culminante se produce cuando en el transcurso de la proyección privada *Guido* da orden de ajusticiar al crítico, que es ahorcado ante la indiferencia del resto de personajes, y sin que el director pueda -ni pretenda- ocultar su complacencia. El segundo objetivo en importancia de *Guido* es la Iglesia y el dogma católico.

⁷ “El autor de *OCHO Y MEDIO* a través del director Guido Anselmi, su proyección autobiográfica, llega incluso a colgarnos, ya que el crítico-intelectual (...) representa nuestra persona”.

Educado y practicante del catolicismo, conforme pasaba el tiempo fue apartándose de la doctrina católica sin por eso perder la fascinación que le producían determinados rituales de la Iglesia. Un perpetuo complejo de culpabilidad, remordimientos constantes y un sentimiento de vergüenza que le llevaba a no afrontar nunca las situaciones incómodas y a hacerle huir permanentemente son secuelas derivadas de esa educación. La concepción del sexo⁸ y de la mujer tiene la misma raíz. Las dimensiones de algunas mujeres fellinianas -La *Saraghina*⁹ y la estánquera- son famosas, así como su fascinación por las “culonas”. La primera de ellas, inspirada en el recuerdo de la primera prostituta que Fellini conoció en la playa de Fano, es extraordinariamente significativa del concepto adolescente de Fellini respecto a las mujeres¹⁰. Uno de los problemas de *Guido* -su persistente infidelidad- es consecuencia de no quiere renunciar a nada, de su incapacidad de elegir, porque pretende tener a un tiempo a *Luisa*, a *Carla*, a *Claudia* y a la *Saraghina*, y además todas a la vez. El tercer blanco de los dardos de Fellini es el productor, ante el que el director se siente incómodo, no comprendido, vigilado, explotado, exigido sin descanso y perpetuamente examinado en su trabajo, pero la virulencia de su ataque es mucho menor que en el caso del crítico (...).

Texto (extractos):

Antonio Castro, “A la búsqueda de sí mismo, viajes liberadores: Ocho y medio y *Giulietta de los Espíritus*”, en dossier especial “Federico Fellini: recuerdos e invenciones, 1ª parte”, rev. Dirigido, mayo 2009

8 Mitad por convicción, mitad por broma, Fellini se divierte embrollando las cosas cuando toca el tema del sexo de los religiosos: los curas de **OCHO Y MEDIO** están incorporados por mujeres, mientras que a las monjas de **Giulietta de los Espíritus** -a las que no se ve la cara- dan vida unos adolescentes de sexo masculino.

9 Prostituta de la playa de Rimini, llamada así porque vendía sus favores a los marineros por algunos kilos del pescado más barato, la sardina, que en Rimini se conocían como *saraghine*.

10 En palabras del propio Fellini: “*La Saraghina es una representación infantil de la mujer. Es la mujer rica en feminidad animalesca, inmensa e inasible y al mismo tiempo alimenticia, tal como la ve un adolescente hambriento de vida y sexo, un adolescente italiano bloqueado e inhibido por los curas, la Iglesia, la familia y una educación equivocada. Un adolescente que al buscar a la mujer la imagina y la desea como una ‘gran cantidad de mujer’. Como un pobre que al pensar en el dinero, piensa no en miles de liras, sino en millones o en miles de millones.*”







Martes 29

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO (1962)

Italia - Francia 52 min.

*Episodio de BOCCACCIO '70,
film de episodios co-dirigido con
Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti*

Título Original.- Letentazioni del dottor Antonio.

Director.- Federico Fellini. **Guion.**- Federico Fellini, Brunello Rondi, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y Goffredo Parise. **Fotografía.**- Otello Martelli (1.66:1 - Technicolor/Eastmancolor). **Montaje.**- Leo Catozzo. **Música.**- Nino Rota. **Productor.**- Antonio Cervi y Carlo Ponti. **Producción.**- Cineriz - Concordia Compagnia Cinematografica - Francinex - Grayfilm. **Intérpretes.**- Peppino De Filippo (*dr. Antonio Mazzuolo*), Anita Ekberg (*Anita*), Antonio Acqua (*commendatore La Pappa*), Silvio Bagolini (*secretario del monseñor*), Donatella Della Nora (*Donatella*), Eleonora Nagy (*Cupido*), Mario Passante (*sacristán*), Isa Di Marzio (*narración*). **Estreno.**- (Italia) febrero 1962 / (EE.UU.) junio 1962 / (España) mayo 1976.



versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 9 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 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...**



(...) La tardía exhibición de **BOCCACCIO '70** es lo que debían estar aguardando los innumerables detractores españoles de Fellini y Visconti, que tan solo en el terreno de la crítica deben estimarse por el orden del noventa y nueve por ciento, para no solo repetir los himnos fúnebres que han acompañado desde hace varios años el estreno de sus obras, sino para poder escribir satisfechas declaraciones de autoafirmación. Si **Roma**, **Satyricon**, **Los clowns** y sobre todo la más asequible **Amarcord**, no han podido conseguir derribar algunos malentendidos crónicos y obligar a *dejarse ver* honestamente en sus muchos y variados intereses, es cierto que el esbozo de **BOCCACCIO '70** no va a conseguirlo tampoco, entre otras cosas porque es un film voluntariamente pequeño, ya algo viejo (1962) y cuya principal base de expresión se articula por razones de antiguos códigos de autoría, terreno hoy de sumo desprestigio.

“**LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO**” y “**El trabajo**” se sitúan en la obra de sus autores entre dos obras magnas. En Fellini, entre **La dolce vita** y **Ocho y medio**, en Visconti entre **Rocco y sus hermanos** y **El gatopardo** lo que les confiere un especial carácter transitorio, pero, en el caso de Luchino Visconti, proyectado a su obra posterior, de la que es un claro precedente.

Por su doble significación **LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO** es un film cerrado dentro del universo felliniano, en el que debe verse tanto un divertimento como un ajuste de cuentas privado. Tras el vaciado poético, enormemente sugerente, que le supuso **La dolce vita**, y antes de componer **Ocho y medio**, cimentación de sus fascinantes musicales *fantastiques*, Fellini se venga en esta diminuta parábola, por medio de la exasperación, la falta de medida y la desproporción, de las increíbles campañas mantenidas en su contra por la moral católica (sic) (que han conseguido, quizá solo por eso, que diecisiete años después de su realización continúe inédita en nuestro país, convertida



en el paradigma de la impunidad, de las prohibiciones censoriales). Es por ello también que Fellini y Rota proporcionan esta clave, en manifiesta intimidad de co-autores, haciendo interpretar a un grupo de turistas negros, durante la festiva manifestación popular que acompaña la colocación del cartel de Anita Eckberg (*"Bevete più latte!"*), el espléndido blues de **La dolce vita**, que tiene la función de situar coherentemente el estallido de **LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO** en un ámbito más general y anticipar (ya) el significado de lo que serán las posteriores repeticiones musicales en determinados momentos clave de sus films, singular y revelador procedimiento cuyo análisis dejo para otra ocasión más adecuada. Pero **LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO** no se reduce a eso. Aparte de su particular enunciado, su interés radica en la crispación de sus métodos, radicalmente opuestos tanto a la violencia antineorrealista de los primeros films de Fellini (singularmente **La Strada**), como a la poderosa corporeidad de **La dolce vita**. Por primera vez en Fellini, existe la valoración de la dilatación temporal, la viva aplicación de la *síncopa musical* (condiciones teóricas que le llevan a obtener resultados magníficos como el paseo por Roma de los primeros diez minutos y la grotesca fantasmagoría del epílogo, sin duda lo mejor de todo **BOCCACCIO '70**), y el singular procedimiento de autoanulación tonal hasta hacer explícita su agresividad, evidente en la situación de los mecanismos de represión, primeras figuras en los discursos negros de **Almas sin conciencia** y **Las noches de Cabiria**, y en el caótico montaje, transgresor de todos los refinamientos imaginables, contrapuesto a la significación del material rodado. (...)



Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Boccaccio 70", en sección "Críticas", rev. Dirigido, mayo 1973.

(...) Segundo acto de un film dividido en cuatro y elaborado también a partir de una idea argumental de Zavattini, "**LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO**" rompe con toda noción de neorrealismo, o realismo a secas, algo que sí se encuentra, en distintas modulaciones, en los otros episodios realizados por Monicelli, Visconti y De Sica. La Anita Ekberg que retozaba en la Fontana de Trevi en *La dolce vita* regresa al universo del director para, desde la imagen inerte pero poderosa de una gran valla publicitaria, socavar el fascismo y el moralismo cotidiano de la Italia anclada en su pasado. *Antonio Mazzo*, pelo corto al cepillo, bigote, gafas, vestido siempre de negro con camisa blanca, es un auténtico azote de la inmoralidad: pasa su tiempo, del que parece disponer en abundancia, recorriendo de noche los parques en los que se encuentran los amantes para



besarse y tocarse, alumbrándolos con el faro de su coche y avisando a la policía, o bien obligando a una mujer a taparse el escote en un restaurante y abofeteándola delante de todo el mundo. Una mañana soleada se dispone a condecorar a un grupo de *boy-scouts* cuyos nombres son guiños al cine italiano del momento: uno se llama Otello Martelli, como el director de fotografía de este episodio y de *La dolce vita*, mientras que otro responde al de Rodolfo Sonego, habitual guionista de Mario Monicelli en la época; estamos aún en el terreno del divertimento. Mientras *Mazzuolo* arenga a los *boy-scouts* sobre

el culto a la moral bien pensante, unos operarios colocan detrás de él un enorme cartel publicitario en el que Anita Ekberg, generosa de escote y con mirada seductora, anima a la gente a beber más leche (Fellini y Tashlin, ecuación perfecta). En la secuencia, abigarrada y multicolor, se reúnen diversos personajes (una orquesta de músicos negros de jazz, un grupo de curas de sotana encarnada, los *boy-scouts*, niños que juegan, los operarios, los curiosos en general) para aplaudir la colocación de tan selecto monumento a la publicidad, la leche y la belleza femenina, o al menos un canon concreto de belleza femenina. Hasta los curas saborean la imagen, pero no *Mazzuolo*: para rematar la pesadilla que se le viene encima, la valla publicitaria en cuestión está situada justo delante de su casa, por lo que las largas piernas de la Ekberg ocupan tanto como las cinco ventanas de su apartamento. Antes de la irrupción de la fantasía, Fellini muestra el quehacer cotidiano de este azote del sexo en un universo a su medida: el ministerio de arquitectura fascista al que acude *Mazzuolo* para protestar por el cartel, o el espacio religioso en el que se da cita con los dos secretarios del monseñor para llevarlos hasta el lugar de perdición en el que se ha convertido el parque que acoge el cartel publicitario. En una ajustada interpretación de lo que es un relato corto, un *sketch* cinematográfico, Fellini dibuja el panorama, se adentra lo justo en la arcaica intimidad del protagonista (la secuencia en la que se reúne en su casa con sus más allegados, todos cruzados de las buenas formas y la moralidad católica) y pasa después a enfrentar a *Mazzuolo* con sus obsesiones: la ilustración de Anita Ekberg toma forma gigantesca, como si de una reinterpretación de los códigos del fantástico



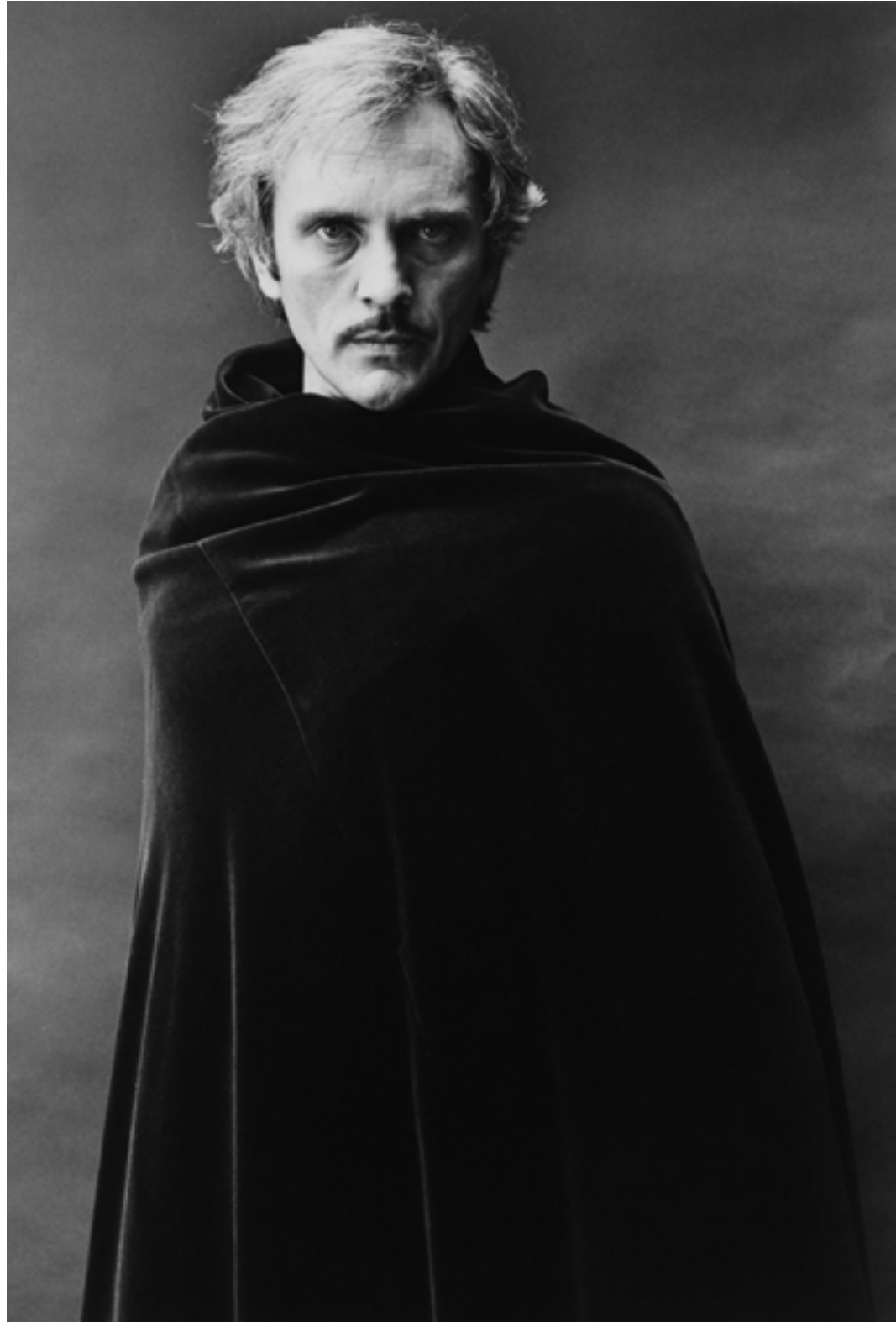
norteamericano sobre seres crecientes o menguantes se tratara, y arranca de cuajo todas las inseguridades y dudas del protagonista, estableciendo también el juego kingkongiano inverso de la bella y la bestia: la gigante Anita levanta a *Mazzuolo* por los aires y lo deposita, frágil y desvalido, entre sus pechos, y es entonces cuando empieza a flaquear la supuesta entereza del hombre, no por intrínseco deseo sexual, sino porque amodorrado y fatigado en el escote, siente nostalgia por su infancia y los placeres que la edad adulta y la educación le han escamoteado. En este momento, una fantasía humorística y casi esperpéntica se convierte en un film muy bello. (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Fellini en corto: el cine de episodios”, en dossier especial “Federico Fellini: recuerdos e invenciones, 1ª parte”, rev. Dirigido, mayo 2009







TOBY DAMMIT (1968) Italia - Francia 45 min.

Episodio de
HISTORIAS EXTRAORDINARIAS
(*Histoires extraordinaires*),
film de episodios co-dirigido con
Roger Vadim y Louis Malle

Título Original.- Toby Dammit. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento.-** El cuento "Never bet the devil your head" (1841) de Edgar Allan Poe. **Guion.-** Federico Fellini y Bernardino Zapponi. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (1.75:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Ruggero Mastroianni. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Raymond Eger y Alberto Grimaldi. **Producción.-** Les Films Marceau - Concinor París - PEA. **Intérpretes.-** Terence Stamp (*Toby Dammit*), Salvo Randone (*sacerdote*), Monica Pardo (*Miki*), Anne Tonietti (*presentadora de televisión*), Marina Yaru (*El Diablo*), Nella Gambini (*Elizabeth*). **Estreno.-** (Italia) septiembre 1968 / (EE.UU.) julio 1969 / (España) marzo 1989 (tv).



versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 12 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 como director)



(...) *Frederick Metzengerstein*, protagonista del celebrado cuento de Edgar Allan Poe sobre el tema de la metempsicosis, fue convertido por Roger Vadim en mujer, *Fredérique Metzengerstein* (Jane Fonda), para el primer episodio de **HISTORIAS EXTRAORDINARIAS**, film en el que tres cineastas europeos –Roger Vadim, Louis Malle y Federico Fellini– se aproximaron al escritor de Baltimore con una intención y una mirada muy diferentes a las de Roger Corman en su serie para American International. Se trataba, quizá, de recuperar con él cierta idea de Poe como vanguardia que ya había tentado a cineastas como Jean Epstein (la espléndida *El hundimiento de la casa Usher*/*La chute de la maison Usher*, 1928), Alexandre Astruc (el cortometraje *Le puits et le pendule*, 1963, tan injustamente olvidado como el propio Astruc) o Jean-Luc Godard (la lectura de “El retrato oval” a cargo de Anna Karina en *Vivir su vida*/*Vivre sa vie*, 1962), traspasándola al ámbito del



llamado “cine de autor”, tan bien considerado en la época en que vio la luz **HISTORIAS EXTRAORDINARIAS**. (...) Con mucha mayor inteligencia que sus compañeros de viaje, Vadim y Malle, Fellini no adapta uno de los mejores cuentos sino, por el contrario, uno de entidad mucho más limitada de entre todos los que escribiera el alucinado poeta americano. **“TOBY DAMMIT”** es una paráfrasis, original en su planteamiento, en la que se encuentran todos los elementos claves de la obra multiforme de Poe bien que reorganizados desde la perspectiva de una poética que asume a éstos bajo otra mirada más amplia. *Toby Dammit* es un actor inglés que vive en un estado de irrealidad y de desconocimiento/incomprensión/refracción del mundo en el que habita (tal como, en su época debía ser el caso del propio Poe) que acude a Roma -en esa época convertida, a través del cine de géneros, en un lujoso cementerio viviente para actores anglosajones en decadencia como *Toby Dammit*, *Toby el condenado*, *el maldito*- para colaborar en un film que va a ser “*un western católico*”. La caracterización de Terence Stamp como *Toby Dammit* le acerca a la imagen de Poe del que comparte algunas características: la dependencia de alcohol y drogas, su carácter de criatura nocturna, la sensación de vivir en la irrealidad, su desesperación que se expresa en crisis en las que la risa y el llanto confluyen y se entremezclan, la obsesión por la virginidad femenina, que da lugar a la creación de la más original personificación diabólica de toda la Historia del Cine: el Diablo aparece como una niña rubia vestida de blanco y que juega con una pelota también blanca; solo la horrible sonrisa revela su carácter. (...) Una prolongación de esas visiones maravillosas y aterradoras a las que apuntaba Baudelaire hablando de Poe, un desafío lanzado desde un espacio que solo se puede hollar viajando a través del subconsciente. (Baudelaire destacó también en Poe el ardor con que se arroja a lo grotesco por amor a lo grotesco, a lo horrible por amor a lo horrible; la descripción, de forma minuciosa y científica, y de efectos terribles, de esa parte imaginaria que flota en torno al hombre nervioso y lo hace



acabar mal; los fuertes gritos lanzados al aire sin que el espíritu los envíe a la garganta; los movimientos repentinos, violentos inútiles; la voluptuosidad sobrenatural que el hombre puede experimentar viendo correr su propia sangre, la histeria usurpando el puesto de la voluntad... Fellini y el guionista Bernardino Zapponi debieron de tener en cuenta al escritor francés para dar color a su retrato del escritor americano) (...).

En otros aspectos *Toby Dammit* se aleja más de Poe: su bisexualidad de exposición, en algunos momentos agresiva, le diferencia del carácter sublimatorio de la sexualidad del escritor, la dependencia y atracción que siente por las propuestas de la sociedad de consumo (expuestas en un Ferrari en el que emprende su viaje hacia la muerte), contrasta con la austeridad del americano... Después de **Ocho y medio**, **“TOBY DAMMIT”** da la otra cara del cine, documenta sobre ciertos aspectos de la realidad cinematográfica italiana de la época. Desde las contradicciones entre el capital y el trabajo en la concepción de la obra -el productor clerical habla del proyectado *“western católico”* como de una visión mística de la temática cristiana de la redención y plantea la posibilidad de que pueda ser interpretado como *“sacrilego”* mientras los dos hermanos cineastas (en los que no resulta difícil ver una referencia a los Taviani) que han de llevar a cabo el proyecto proponen una versión *“materialista”* de la poética *“primitiva”* del western citando a Lukacs-, a la picaresca y la mitomanía en quienes permanecen en la periferia del medio cinematográfico, por no hablar de la parodia brutal del carácter competitivo de la industria cinematográfica que se



establece por medio de la absurda acumulación de “premios” (aquí las “Lobas de Oro”, los Oscars italianos como dice un presentador) que no tienen por objetivo más que satisfacer la vanidad de quienes los reciben (y Fellini monta en sucesión la recepción de los galardones por tres aspirantes a *star* que repiten las mismas tonterías).

“**TOBY DAMMIT**” está básicamente centrada en cuatro bloques: la llegada al aeropuerto (con un maravilloso color rojizo del cielo que es toda una premonición y que da toda la medida del talento de Giuseppe Rotunno), la entrevista en la televisión (sobre la que nadie parece reparar y que sirve para dar una visión irónica del medio y de la idiotez que, frecuentemente, lo puebla -a la pregunta de qué oficios ha ejercido *Toby Dammit*, éste responde que todos “excepto el de presentador de televisión”, lo que es coreado por una estúpida risa pregrabada- y repetir el tema recurrente de la desgarradora desesperación del personaje), la entrega de los premios y la alucinada carrera de *Dammit* hacia el vacío y las tinieblas a bordo de su Ferrari.

Esta secuencia final precisa un comentario por cuanto, junto con la llegada al aeropuerto, constituye lo más publicitado de “**TOBY DAMMIT**”. Confrontada a la travesía del aeropuerto a la ciudad en el automóvil del productor y los realizadores desde el cual el protagonista contempla un panorama desolador -enfrentamientos entre automovilistas que prefiguran la extraordinaria secuencia del atasco de **Roma** y que mantienen un contraste muy acusado con la carrera del Ferrari al final, visiones breves y esperpénticas del universo nocturno, la aparición de una gitana que se ofrece para adivinar el porvenir y que se asusta cuando lo lee en las rayas de la mano del protagonista- mientras esta travesía da una imagen muy concreta de la agobiante sujeción a la que se ve constreñido el propio *Dammit*, la secuencia final se presenta como una busca desesperada de la libertad en la condenación. Durante la fiesta de entrega de los premios entre la multitud que se acerca al actor se encuentra una



bella desconocida que le habla, cariñosa y protectoramente, presentándose como la mujer “que le ha esperado y a la que él esperaba”. La dulzura de la mujer se ofrece como una versión terrenal de esta redención cristiana de la que habla del productor, pero finalmente el protagonista la rechaza. ¿No dice en la entrevista *Dammit* que no cree en Dios aunque sí lo haga en el *Diablo*? La huida en el automóvil se ha comparado siempre a la del protagonista de **Dos semanas en otra ciudad**, de Minnelli. La comparación se ha hecho siempre tanto porque las carreras de los personajes de ambos films son expresión rigurosa de la desesperación en que se debaten como por su ritmo paroxístico que, si en el film de Minnelli desembocan en la liberación y la reconciliación consigo mismo, en el de Fellini, por el contrario, lo hace en la más negra desesperación. En su alucinada huida a través de callejones sin salida y caminos cortados (...) –que tiene tanto de viaje por los círculos de Dante como de descenso al Maelström. Es la atracción del abismo (...)–, los únicos personajes que encuentra son de una extracción social a la que él es ajeno –operarios, camareros de *trattorias*, vigilantes de las obras– y fantasmales figuras publicitarias que, en su inmovilidad, son una prefiguración irónica. La muerte de *Dammit*, a bordo de un acabado ejemplo de la sociedad industrial, es consecuente con la secuencia en la fiesta en que, obligado a hablar en público entre sus vapores etílicos a los que intenta sobreponerse, confiesa precisamente su incapacidad para adaptarse a esta misma sociedad, su miedo al fracaso y a la decadencia. Cuando, al final, se decide a “apostar la cabeza con el *Diablo*” intuyendo, después de haber visto a la niña rubia que le hace estremecer cada vez que la ve, por la fascinación tanto como por el miedo, que la va a perder, *Toby Dammit* cierra, definitivamente, la espiral de su propia desesperación.

Con “**TOBY DAMMIT**”, primer exponente, continuado luego por **Satyricon**, algunas secuencias de **Roma** y **Casanova** de la temática e imaginaria negra de Fellini, empezó una de las polémicas más absurdas de todas las que, involuntariamente, ha generado la obra del cineasta de Rimini. Concebido primero Fellini como un cantor del miserabilismo que tanto



complacía a los entusiastas de algunas prácticas adscritas al neorrealismo más cristianoide y conformista, con escándalo para éstos, fue luego, con **La dolce vita** y **Ocho y medio**, visto como el cineasta que lograba las más preciosas exposiciones de la crisis de lo se ha dado en llamar “el hombre moderno”, con los films anteriormente citados y, especialmente, con “**TOBY DAMMIT**” por lo que tuvo de inusitado en su momento, abrió un nuevo ciclo en su cine. Ciclo que fue, por supuesto, muy mal comprendido y acogido en su momento. ¿Cómo Fellini, el cantor de las desgracias de *Gelsomina* y del *impasse* creativo de *Guido Anselmi*, se descuelga adaptando un cuento de Poe? Aunque los films que aquí se han dado en llamar “negros” habían tenido abundantes y consistentes prefiguraciones en la obra anterior de Fellini, la incomprensión a estos films -y, en especial, a **Satyricon**, una de las obra cumbre del cineasta- fue general. Aunque esta incomprensión ha ido siendo matizada con el tiempo -al llegar **Casanova** encontró menos oposiciones que las anteriores- lo cierto es que, junto con el estribillo de que Fellini “se repite”, ha empañado mucho la recepción de algunos filma de éste (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, “Toby Dammit: el Fellini negro, primer contacto”, en dossier “Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini (2ª parte)”, rev. Dirigido, diciembre 1986.
José M^a Latorre, “Historias extraordinarias”, en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, diciembre 2006.



(...) Fellini realizó más películas en color que en blanco y negro, aunque hasta el fin de sus días fue un ferviente defensor del blanco y negro porque, en muchas ocasiones, le costó asimilar las trabas en el camino que el color le deparaba, sobre todo en los años sesenta: problemas derivados de la luz y los focos durante el rodaje, errores en el revelado, complicaciones en la fase de etalonaje, etc. No utilizó el color (muy neutro) hasta el episodio de **BOCCACCIO 70**, pero el tratamiento expansivo y delirante del mismo en el sketch de **HISTORIAS EXTRAORDINARIAS** le sitúa en aquel momento, el de una experimentación constante con el color (en Francia y en Italia, especialmente, con los trabajos al respecto de Godard y Antonioni), en la avanzadilla de los creadores que, como ocurrió en la década de los treinta con cineastas del calibre de Rouben Mamoulian, entendieron todo el valor expresivo que el color proporcionaba. Si **Fellini Ocho y medio** (Fellini Otto e mezzo, 1963) es inimaginable en color, **“TOBY DAMMIT”**, el episodio de **HISTORIAS EXTRAORDINARIAS**, sería impensable en blanco y negro: su graduación de pesadilla permanente, de delirio fantasmagórico, le debe tanto o más al tratamiento del color por parte de Rotunno y Fellini que a la composición desmedida de Terence Stamp, los decorados alucinantes de Piero Tasi, la escritura de Bernardino Zapponi, los cambios melódicos de Nino Rota, los efectos ópticos en la secuencia de la desbocada carrera nocturna en coche por parte de Joseph Nathanson y el maquillaje efectuado en el rostro de la chiquilla de tez blanca, pelo rubio y mirada inquietante que representa al diablo.

Situado como máximo reclamo en uno de los tradicionales films de episodios europeos (mejor dicho, italofranceses o franco-italianos) que barajaban prestigio y



comercialidad, **“TOBY DAMMIT”** triunfa allí donde fracasa el relato realizado por Roger Vadim –**“Metzengerstein”**, una prolongación del esteticismo erótico del director, etapa Jane Fonda, tomando prestado un texto de Poe- y mejora lo que logra Louis Malle con su aproximación más fiel a otro texto relevante del escritor norteamericano, “William Wilson” , uno de sus mejores tratados sobre el tema del doble. **“TOBY DAMMIT”** se basa en el cuento muy breve y de estilo irónico titulado “Nunca apuestes tu cabeza al diablo”, subtítulo “Cuento con moraleja” en la traducción de Julio Cortázar, y aunque conserva cosas relevantes del original, en el que Poe se sitúa en primera persona para relatar la historia de su amigo *Toby Dammit*, un tipo cuya precocidad para el vicio era horrorosa y que tuvo una muerte de perros, digna de su condición de pobre perro, se trata de una reinterpretación en toda regla. Fellini convierte al personaje en un actor inglés conocido y decadente, shakespeariano y entregado a todos los vicios, que llega a Italia para protagonizar lo que el cura-productor de la película define como *“el primer western católico de la historia: un argumento sobre el regreso de Jesucristo que estaría entre Dreyer y Pasolini con pinceladas de Ford”*, según sus cinéfilas palabras a las que, por cierto, *Toby* apenas hace caso. El sacerdote cinematográfico en cuestión no duda en considerar a Roland Barthes como su amigo y sentenciar que el western combinará *“a Piero della Francesca con Fred Zinnemann”*, lo que es mucha combinación. El *sketch* se divide en cinco actos, todos envueltos en un clima irreal de distintas texturas luminosas. En el primero, con exagerada y química luz anaranjada, asistimos al aterrizaje de *Toby* en el aeropuerto romano de Fiumicino, con unas imágenes iniciales similares a las del viaje cinematográfico no realizado de G. Mastorna. Fellini puebla el aeropuerto de todo tipo de personajes de razas y creencias opuestas: las panorámicas o planos cortos sobre judíos, musulmanes,

negros, guerrilleros latinoamericanos, paparazzi, viejas damas, azafatas, curas, monjas y simples curiosos pueden hacernos pensar en la acumulación de personajes frente al cartel de Anita Ekberg en “**Las tentaciones del doctor Antonio**”. El segundo acto atañe al viaje en coche desde el aeropuerto hasta la ciudad: los ecos del inicio de **Fellini Ocho y medio** son evidentes, aunque en clave mucho más fantasmagórica, en este descenso a los esperados infiernos urbanos, con humos y nieblas, planos cortos y rápidos, en la atestada carretera. El tercer bloque corresponde a la entrevista en televisión, allí donde Fellini, merced a una planificación y montaje entrecortados y la sencillez del color (casi blanco y negro), desnuda a su personaje: *Toby* declara que toma todo tipo de drogas para ser normal, odia a su público, dice que su mejor cualidad es la de ser un neurótico, se exaspera ante la idea de la felicidad y afirma que no cree en Dios pero sí en el Diablo. Asegura también que su madre se reía siempre cuando le pegaba, razón por la que tiene la sensación de no haber tenido una infancia triste (uno de los pasajes que mejor conecta con el cuento original de Poe, que explica de similar modo los constantes azotes que *Toby* recibía de parte de su madre, una mujer que estaba convencida de que todo niño mejora si se le golpea). El cuarto acto se desarrolla durante la entrega de premios del cine italiano, una pantomima dentro de una fantasmagoría con irreal clima azulado, dantesco decorado y aguas termales frente al escenario por donde pasean personajes salidos indistintamente de **La dolce vita** y de **Fellini Ocho y medio**. El último acto se concreta en la desenfadada carrera nocturna de *Toby* al volante de un Ferrari (el reclamo por el que ha aceptado trabajar en una película italiana), un esbozo de **Roma** que concluye igual que el cuento de Poe, con la cabeza del protagonista cercenada de su tronco, un espasmo fantástico recorrido por imágenes de maniqués inertes y ovejas inmóviles a lo largo del trayecto. Puede contemplarse “**TOBY DAMMIT**” como una especie de pesadilla sobre los artificios, una aproximación libre a la libre escritura de Poe, una ruptura con algunas de las cosas realizadas anteriormente por Fellini y un esbozo (perfecto, bien delineado, a diferencia de los esbozos que no son más que eso, simples probaturas) de lo que vendría después, cada vez más sumidos en océanos de artificio, fantasía e irrealidad: **Fellini-Satyricón** (1969), **Roma**, **El Casanova de Federico Fellini** (1976), **Ensayo de orquesta** (1978), **Y la nave va** (1983). (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Fellini en corto: el cine de episodios”, en dossier especial “Federico Fellini: recuerdos e invenciones, 1ª parte”, rev. Dirigido, mayo 2009



FEDERICO FELLINI

Rímíni, 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*)
- 1957** **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]

¹ imdb.com

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



Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2022

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón, Gema Rodríguez,
Lourdes García & Ana María Araque)

Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol & Dana López-Astilleros)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)

Alejandro Roldán

M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

Organiza: Cineclub Universitario / Aula de Cine

Síguenos en Redes Sociales:

Facebook, Twitter e Instagram

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas



(
/
)

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)

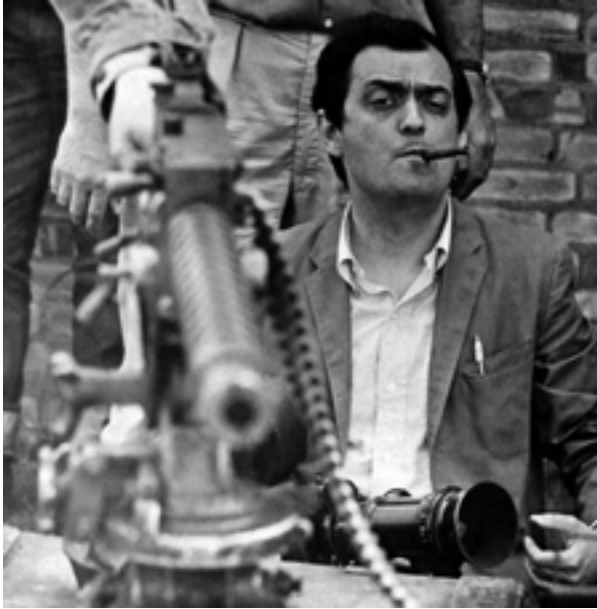


(V) JERRY LEWIS (enero 2018)

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) / (enero 2022)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

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

El gran cuchillo (*The big knife*, 1955)

¡Ataque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, 1957) co-dirigida por Vincent Sherman

A diez segundos del infierno (*Ten seconds to hell*, 1959)

Traición en Atenas (*The angry hills*, 1959)



(VIII) FEDERICO FELLINI (octubre 2021) / (noviembre 2022)

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

El jeque blanco (*Lo sceicco bianco*, 1951)

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, 1953) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli & Alberto Lattuada [episodio Agencia matrimonial (*Un'agenzia matrimoniale*)]

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

Las noches de Cabiria (*La notti di Cabiria*, 1957)

La dolce vita (1960)

Boccaccio 70' (*Boccaccio 70'*, 1962) co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti [episodio Las tentaciones del doctor Antonio (*Le tentazioni del dottor Antonio*)]

Fellini Ocho y medio (*Otto e mezzo*)

Historias extraordinarias (*Histoires extraordinaires*, 1968) co-dirigida por Roger Vadim y Louis Malle [episodio Toby Dammit: nunca apuestes tu cabeza con el diablo (*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*)]

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

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

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (2ª PARTE)

NOVIEMBRE 2022



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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