

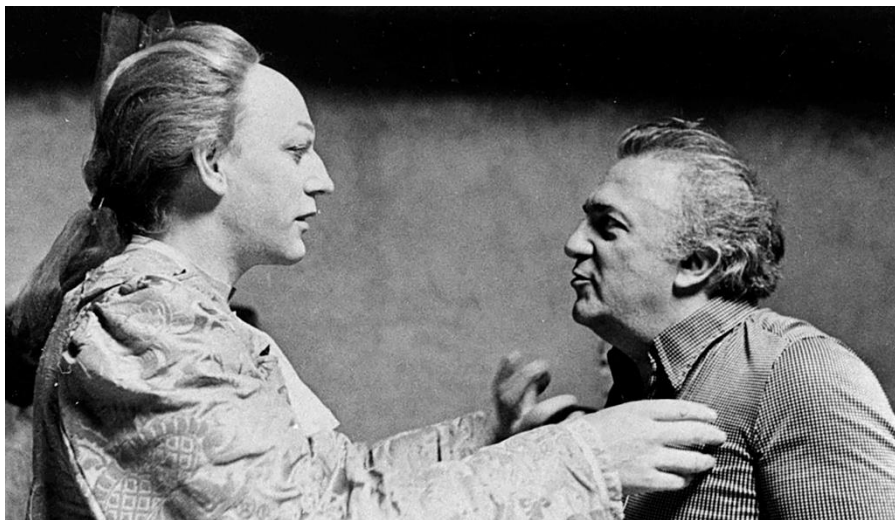


UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

MARZO 2026

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (4a parte)**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"

EN
sa CAPILLA

ontrarán ver-
leras obras de
e en muebles,
dros, mante-
s, porcelanas,
s. Al mismo
mpo que po-
a vender cuan-
desea con la
curidad que
edara satisfecho

entenezuelas, 14

itares

SO A GRANADA.

ro. Inserta en el
rio del Ejército
do el Gobierno
comandante de
é Rodríguez Leal.
a.

Avisos

erá con un apa-
AR BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

imposible el número de estam-
han sido tocados
corruptos de S
cias a todos. G
Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In
mente a la Co
lesianos, Teres
gios de enseña
que no citamos
han acudido en
nuestros actos.
Rendidas gra
granadina, a su
parroquiales; s
tísimas autorid
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci
rio, tan cargad
dos
No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
dia de este Col
ron el honor d
liquias a nuest
lo hicieron, ple
Gracias a to
molesto si aquí
La Escuela P
Escuela Pia un
ble recuerdo de
comunicado a n
Roma.
Y, juntamen
agradecimiento,
modo especial e
Que se arraja
res esta devoción
que estudien su
gia y, lo que e
practiquen. Est
más que un ho
colaborar desde
geñadoras y mi
la Santa Iglesia
Gracias a la s
que han volad
que se ha pres
nas para dar a
dre. También su
tiene que estar
turado de reco
A todos: ¡M

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

El **CINECLUB UNIVERSITARIO UGR**
se crea el **martes 1 de febrero de 1949**
con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.
Así pues en este curso 2025-2026, cumplimos 73 (77) años.

MARZO 2026

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (4a PARTE)**

MARCH 2026

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VIII):
FEDERICO FELLINI (part 4)

Martes 17 / Tuesday 17th

CASANOVA (Italia, 1976) [154 min.]
(IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI)

Viernes 20 / Friday 20th

ENSAYO DE ORQUESTA (Italia, 1978) [72 min.]
(PROVA D'ORCHESTRA)

Martes 24 / Tuesday 24th

LA CIUDAD DE LAS MUJERES (Italia, 1980) [139 min.]
(LA CITTÀ DELLE DONNE)

Viernes 27 / Friday 27th

Y LA NAVE VA (Italia, 1983) [130 min.]
(E LA NAVE VA)

**Todas las proyecciones en versión original
subtituladas al español**

All screenings in original version with Spanish subtitles

Todas las proyecciones a las 21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

All screenings at 9 p.m.

The Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

Free admission up to full room.

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 83

Miércoles 18 / Wednesday 18th 17 h

EL CINE DE FEDERICO FELLINI (IV)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /

Free admission up to full room

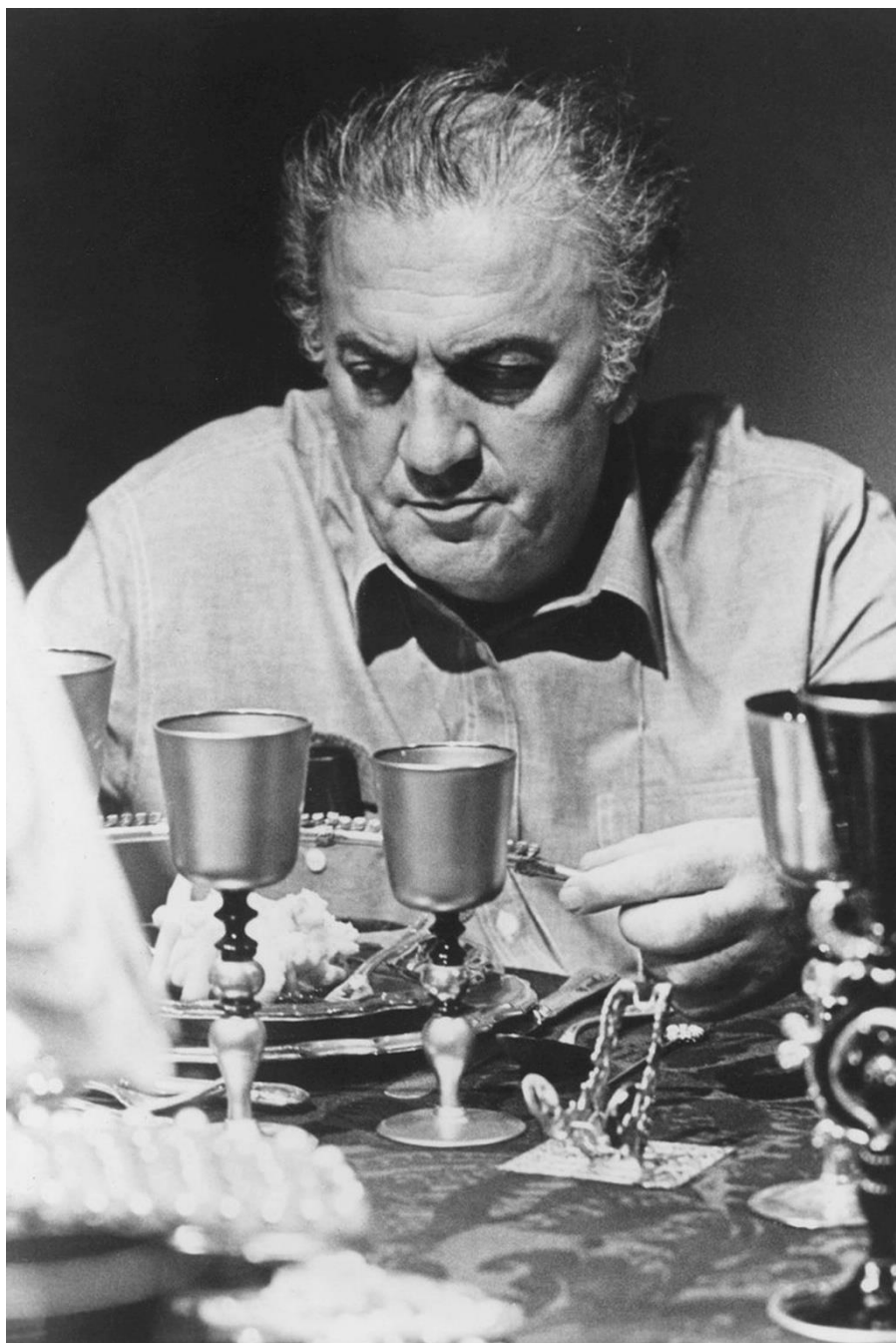
EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS
MÓVILES.

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

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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







Martes 17

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CASANOVA • 1976 • Italia • 154'



Título orig.- Il Casanova di Federico Fellini. **Director.-** Federico Fellini.

Argumento.- La autobiografía “Histoire de ma vie” (1798) de Giacomo Casanova.

Guion.- Federico Fellini y Bernardino Zapponi. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (1.85:1 – Technicolor).

Montaje.- Ruggero Mastroianni.

Música.- Nino Rota. **Productor.-** Alberto Grimaldi. **Producción.-** Produzioni Europee Associate (PEA).

Intérpretes.- Donald Sutherland – doblado por Gigi Proietti- (*Giacomo Casanova*), Tina Aumont (*Henriette*), Cicely Browne –doblada por Lilla Brignone- (*madame D’Urfé*), Carmen Scarpitta (*madame Charpillon*), Clara Algranti (*Marcolina*), Daniela Gatti (*Giselda*), Olimpia Carlisi (*Isabella*), Margareth Clémenti –doblada por Liù

Bosisio- (*monja Maddalena*), Leda Lojodice (*Rosalba*), Clarissa Mary Roll (*Anna María*), Daniel Emilfork (*marqués Du Bois*), Dudley Sutton (*duque de Würtemberg*), John Karlsen –doblado por Gianni Bonagura- (*lord Talou*). **Estreno.-** (Italia) diciembre 1976 / (EE.UU.) febrero 1977 / (Francia) marzo 1977 / (España) noviembre 1978.

versión original en italiano con subtítulos en español

1 Óscar: Vestuario (Danilo Donati)

1 candidatura: Guión adaptado

Película nº 18 de la filmografía de Federico Fellini (de 26 películas)

Música de sala:

Casanova (1976)

Banda sonora original de **Nino Rota**



(...) Casanova es un fascista, una especie de anticipación de ese bruto elemental y satisfecho de sí mismo, que se conocerá bajo el fascismo (...).

Federico Fellini

(...) El Fellini que parte de **Ocho y Medio** (1963) tiene ya institucionalizada su imagen de marca comercial en el mercado cinematográfico: la espectacularización de la memoria convertida en valor absoluto, la confesión en primera persona como suprema garantía de verosimilitud. La obra del cineasta de Rímini se nos aparece así como la de un autor-demiurgo y, como tal, legible –al parecer– tan solo en base a categorías estéticas idealistas/inaprensibles: barroquismo, mediterraneidad, sensualismo... Como dando la razón a sus exégetas -desde **Roma** (1972)- ha manifestado su vocación de rodar en estudio continuando así, en cierto modo, la práctica fílmica de los realizadores más “caligaristas” del Expresionismo cinematográfico alemán con todo lo que eso implica: un control absoluto sobre los materiales de trabajo y una consiguiente exacerbación de los estilemas de autor.

Para que no haya lugar a dudas, el nombre del demiurgo, del creador, aparecerá inscrito al lado de los títulos de sus obras y con los mismos caracteres tipográficos. Tras un largo genérico que emerge del

fondo de la chispeante laguna veneciana bajo los fuegos del Carnaval, el espectador puede leer: “Il Casanova di Federico Fellini”. El film ya se ha estrenado en las principales capitales europeas. Para Fellini ha sido el rodaje más completo y agitado de su carrera. También el más costoso (diez millones de dólares) y el que más tinta ha hecho derramar durante su realización, apoyándose en la gran capacidad discursiva del propio Fellini sobre su obra. Solo que esta vez el hecho de tratarse de un film-encargo (como **Satyricón**) ha contado bastante en el resultado final de la obra. Trabajando al límite de sus posibilidades, Fellini consigue una película que se desmarca bastante de otros títulos de su reciente filmografía. El espectador habitual de su cine no encontrará aquí la gran fiesta circense que todo lo devora y aglutina en su magma (hasta el fascismo: véase **Amarcord** (1974) sino un film particularmente sobrio en recursos dramáticos cuyas imágenes despiden un inequívoco perfume de muerte y descomposición.

Muerte y descomposición nada metafísicas por cierto (ningún parentesco con la tópica decadencia viscontiniana) de las que Fellini parece ser consciente cuando afirma: (...) *Después de todo, este **CASANOVA** no es más que el pretexto que he encontrado para realizar una película todavía más autobiográfica que mis verdaderas películas autobiográficas. Una especie de contra retrato, pero más actual que los otros. Hace demasiado tiempo que me dedico a hacer mi autorretrato. Después de terminar **CASANOVA** me pregunté a mí mismo qué me pasaba. ¿Por qué he hecho un film de dos horas y media, dirigido contra mí mismo? Y solo he encontrado una explicación: la película es un límite, quiero decir, un fin; el fin de una estación, pasado el cual habrá que tratar de cambiar el punto de vista. Y mi lado “vitelloni” hizo todo lo posible por impedirme realizar la película. Era como una voz que me susurraba continuamente: Escucha, Fellini, debes saber que si haces **CASANOVA**, no podrás ya continuar con ese mismo equilibrio compromisario. Después de esa película tendrás que hacer algo más adulto, más “comprometido”.*

Sedicientemente inspirado en las “Memorias de Casanova”, el discurso de Fellini pretende ser un correlato del que fuera minuciosamente descrito por el aventurero veneciano. Correlato basa-



-do en una afirmación-negación que se situaría más allá del texto primitivo -al que Fellini desprecia calificándolo de “*guía telefónica*” prolija e inútil- en principio de acuerdo con la afirmación de Foucault: (...) “*La sociedad que se desarrolla en el siglo XVIII -llámese como se quiera: burguesa, capitalista o industrial- no opone al sexo un rechazo fundamental en reconocerlo. No solo pone en acción todo un aparato para producir sobre él discursos verdaderos, apremiando a cada uno a hablar de él, sino que toma a su cargo formular la verdad regulada, como si sospechara en él un secreto capital y tuviese necesidad de esta producción de verdad. Como si le fuera esencial que el sexo estuviese inscrito no solamente en una economía del placer, sino en un régimen ordenado de saber*” (...). Es decir: si por un lado el discurso sobre el sexo se nos aparece como verdad incuestionable, estructuradora del relato, por el otro Fellini nos lo muestra en el film como un elemento retórico y distanciador. *Casanova* realizará siempre su gimnasia amorosa a los acordes de una cajita de música-fetiché¹. El carácter

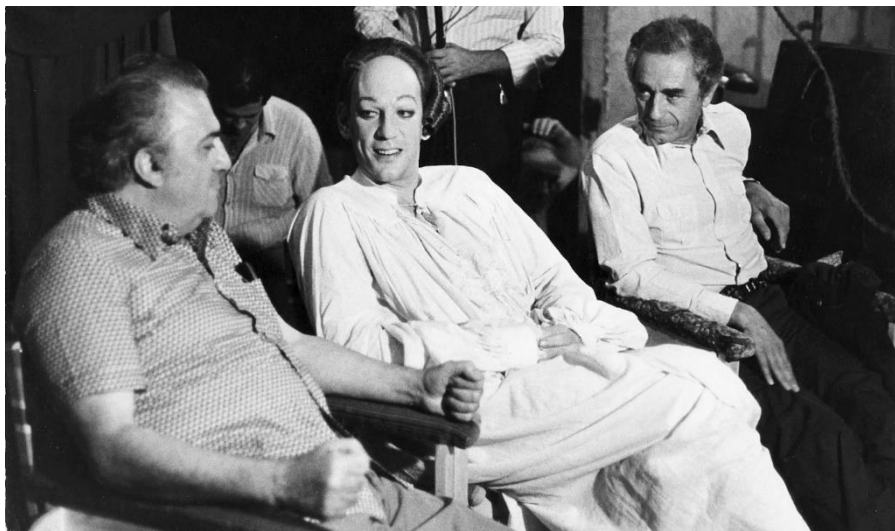
¹ (...) El aspecto mecánico y animal de la sexualidad de *Casanova* es, así, omnipresente y llevado al absurdo por un Fellini que nunca ha ido tan lejos como aquí en la

espectacular del evento (un actor, unos espectadores) aparece ya motivado en una de las primeras escenas: la seducción de la monja. Su amante espía el acto desde una posición de *voyeur* privilegiado que es también la nuestra como espectadores.

Casanova constituye un espécimen perfecto del libertino mundano culto que va de salón en salón sirviendo de entretenimiento a una nobleza corrompida que lucha todavía por mantener impasible la máscara ocultadora de su podredumbre. Opuesto a la radical contraimagen sádica, *Casanova* será un libertino complaciente que -al igual que su coetáneo histórico en la ficción *Barry Lyndon*- apostará, en su itinerario de plebeyo trepador, por una causa perdida: la nobleza de las cortes europeas en una época pre-revolucionaria. En Kubrick, el itinerario de su personaje se disfraza de objetividad (recurso de la voz en *off*, en tercera persona) en abierta contradicción, sin embargo, con los referentes culturales empleados (la pintura cortesana del XVIII) por encima de cualquier dialéctica de clases sociales. El *Casanova* de Fellini tiene su principal atractivo en la interiorización subjetiva que el personaje efectúa sobre todo lo que le rodea² y en una organización de ese mundo circundante en torno al vacío de su persona, convertida en pura apariencia.

pintura de un universo sexual deshumanizado: desde este punto de vista, *Casanova* es la obra maestra de la anti pornografía. (Max Tessier en "Ecran 77", pg. 65. marzo 1977).

² Proceso inverso al seguido por Luigi Comencini en **Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, Veneziano** (1969), film erudito y lleno de datos pretendidamente sociológicos. Dice Comencini: "*La nulidad del personaje principal tiene un gran mérito: convierte en protagonista a la sociedad que describe y en la que se mueve con gran facultad de adaptación y una calculada astucia. Sin embargo el protagonista... no es el centro del film; el verdadero tema de la narración son las condiciones de vida, las costumbres, las relaciones sociales en la Venecia del siglo XVIII en vísperas de la decadencia (...)*". Evidentemente, el *Casanova* de Fellini afronta el vacío integral del protagonista -desdeñado por Comencini- para mostrar, en abismo el mundo que le rodea y que surge como emanación suya. (Declaraciones de Comencini recogidas en "Cinéma 77", pg. 35, febrero 1977).



Dice Fellini: (...) *No he tenido la intención de contar en forma complaciente, divertida o fascinada, las aventuras galantes de Casanova. Es otro el punto de vista: no las Memorias de Casanova, sino Casanova visto como un muñeco que contempla el mundo con sus ojos de vidrio. He ahí por qué no ocurre nunca nada a su alrededor: todo lo que se ve en este film es lo que ve Casanova en el interior de sus ojos de vidrio. Dentro, no fuera... Todos los personajes no son más que proyecciones angustiadas, repeticiones de Casanova, de su manera de ser. Incluso -y sobre todo- los personajes femeninos (...).*

La película se estructura, como en la mejor tradición de la novela picaresca, en torno a un itinerario físico de su personaje central que, a su vez, se va convirtiendo en trasunto simbólico del mismo. A través de las distintas capitales y cortes europeas (Dresde, París, Londres, Würtemberg...), *Casanova* pasea una imagen -la del libertino uniformado por Fellini con un grotesco camisón- diferente por completo a la que él pretende dar de sí mismo: noble intelectual de la carrera diplomática. Pero dicho itinerario comporta un fracaso -una suerte de proceso de castración, como apunta Pascal Bonitzer- en el que *Casanova* adquirirá su estatuto de sujeto. Para ello tendrá que enfrentarse con su propio vacío, emprender la búsqueda mítica

habitual de los héroes fellinianos desde **La Dolce Vita**, el sempiterno encuentro, en un laberinto uterino e iniciático, de las figuras de una Madre arcaica, cloacal y fálica. Y es en una feria brumosa -lugar de encuentros, laberintos y espejos- donde el personaje se verá confrontado a la verdad de su propia inexistencia. En el seno de una ballena disecada, un espectáculo de linterna mágica (dibujos originales de Topor) mostrará a las mujeres como inmensos y vacíos agujeros, sexos absorbentes, omnímodos y, sobre todo, indiferenciados. No puede haber diálogo, ni conquista erótica alguna. A partir de este momento, *Casanova* -muñeco en un mundo de muñecos- queda literalmente colgado en el vacío³. Vacío del que ya no podrá salvarle el fugaz encuentro con la madre -escena clave del film, rodada en lívidas tonalidades de color- y que confirma el fundamental desarraigo del personaje. En el sueño final de éste en la corte de Wurtemberg -un patético anciano muerto de frío que reclama sus macarrones para cenar entre las burlas, anunciadoras de una nueva época, de los criados- vuelve a aparecer la mirada del mascarón de proa hundido en la laguna veneciana al comienzo del film, símbolo de las frustradas aspiraciones de *Casanova*. Y el aventurero veneciano encuentra aquí su única razón de ser bailando con una muñeca mecánica, reducido él mismo a muñeco. La melodía de Nino Rota es la de una caja de música con las campanillas rotas. Hay algo propio de **Candilejas** en las últimas secuencias del film: el momento sin esperanza de quitarse el maquillaje, cuando el artista, el maestro, que es también a su modo un misticador (cuyo arte procede de la apariencia) descubre con horror la hilera de butacas vacías ante él y, en el espejo, el cadáver que, bajo los rasgos del anciano, le contempla con pálida sonrisa.

Casanova es acusado y condenado. Acusado de haber confundido el amor y las proezas de gimnasta, de haber reducido la cultura a la acumulación estéril de conocimientos, de haber hecho

³ (...) Sobre la fusión de los decorados en el film, ha dicho el propio Fellini: (...) *“No he tratado de reconstruir una realidad histórica o arquitectónica. No hay perspectivas, fachadas... Los decorados, bien comunican una sensación de vacío, de soledad o bien son asfixiantes, remitiendo a Casanova a su perpetua condición de feto”*. (“Positif”, nº 191, página 15, marzo 1977).

imposible todo intercambio real entre los dos sexos. Condenado a la vejez, al abandono, a la muerte. La apropiación que Fellini hace de *Casanova* es la de un personaje libresco que se lee en el presente, desde el presente. La máxima limitación del film estribaría, precisamente, en su modo de insertarse en dicho presente. Según la óptica de Fellini, *Casanova* simboliza el fin de una “cultura”, la muerte del libertino, del macho. Es la visión de un individualista romántico, de un moralista. Pero el sentido último del discurso romántico es el de enunciar su propia muerte, elaborar un espacio donde el yo creador quede abolido, donde los espejos se rompan definitivamente. En **Amarcord**, los habitantes de Rímini quedan extasiados ante la contemplación de un mar de celofán por el que se desliza la maqueta de un barco. Su fascinación es también la nuestra, por mucho que descubramos la ingenuidad del artificio, la evidencia de la tramoya. En **CASANOVA**, el mar es una lona plastificada pero la representación queda desnuda, al descubierto; se convierte en materia organizadora del film en su totalidad: un hombre que es pura máscara; una vida que es absoluta representación espectacular. Fellini quema sus naves. Es el final de una larga comedia que empezó con la crisis de un demiurgo (**Ocho y Medio**) y que se ha prolongado durante casi quince años. Al igual que en el suicidio final de **El inocente**, **CASANOVA** anuncia que los conflictos deben ser planteados y resueltos en otra escena (...).

Texto (extractos):

Juan M. Company, “Fellini Casanova”, rev. Dirigido, mayo 1977

(...) El inicio de **CASANOVA** muestra a la multitud que celebra en Venecia la llegada del carnaval en torno a una misteriosa máscara gigante que se está extrayendo del fondo de uno de los canales. El hundimiento accidental de la máscara hace prorrumpir a los espectadores en lamentos por las calamidades que se acercan para Venecia. Poco después se verá que estas calamidades se abaten sobre *Giacomo Casanova*, caballero de fortuna veneciano, hijo predilecto de su ciudad, que es encarcelado por el tribunal de la Inquisición y que, al huir de la Cárcel de los Plomos, debe empezar una vida errante por toda la Europa de su época. El hecho de que el film se abra sobre la



multitud celebrando su carnaval para luego pasar al personaje de *Casanova* y sus evoluciones llevado por los embates de la fortuna de un lado para otro es sintomático. Si lo característico del carnaval para las clases populares es su celebración en cuanto que organismo vivo capaz de superar la entidad individual de cada uno de sus miembros, ello entrañaba una concepción cultural de la vida y de la muerte muy característica. Por el contrario, para los miembros de la clase en el poder que se consideraban a sí mismos detentadores individuales de unos privilegios, la muerte es algo que les atañe en cuanto que individuos, una realidad ante la cual nadie puede escapar y que produce terror y angustia. Así, al igual que en la secuencia de **Roma** en la que, en medio del desfile eclesiástico con toda su pompa y su lujo, aparece la imagen que alude al espectro de la muerte, en **CASANOVA** hay un sinnúmero de comentarios agudos de Fellini en torno al arribismo que, con su obsesión por instrumentalizar su potencia erótica o su cultura para conseguir un brillo en el mundo en

el que vive, solo busca exorcizar su miedo a la muerte. Para una personalidad como Fellini que se considera por esencia sedentaria -en **Los clowns** el viaje a París aparece como todo un acontecimiento-- el personaje de *Casanova*, desligado de sus raíces, realizando un recorrido tras una meta para el inalcanzable, debía parecerle cuanto menos paradójico. Es por esto que el film está concebido como una continua valoración de los escenarios en cada uno de los cuales *Casanova* intenta instalarse. El libertino ilustrado, parafraseando al burlador de Sevilla, sube a los palacios y baja a las cabañas de toda Europa en perpetua demostración de sus habilidades, de las que él es el primer publicista, reclamando siempre, personaje felliniano al fin, su capacidad de constituirse en espectáculo.

Fellini aseguró que la realización de **CASANOVA** fue concebida en principio como un encargo y que hasta que no se le hubo propuesto no leyó las famosas memorias que utilizaría como base para su film, lo cual le mereció la calificación de inculto, por cierto. Es notoria la posición de Fellini en contra de su personaje enfrentándose así a toda la habitual celebración de esta supuesta confluencia del aventurero y del intelectual que se asegura que se daba a *Casanova*. La sorpresa la produjo en su momento el que el *Casanova* que Fellini presentaba no fuese, contra lo que podía esperarse, una encarnación del vitalismo aventurero, sino una persona mediocre que trata de dar una visión magnificada de sí mismo. Fue porque no tenía nada de la complaciente exhibición de picaresca parroquial sobre un telón de fondo propio del tipismo de época como había sido el caso de la conocida **Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova**, veneciano, de Luigi Comencini. Si se cita este film es por punto de comparación dado que en un lamentable artículo aparecido en “Fotogramas” el infame José Luis Guarner aseguraba que el film de Comencini estaba “*diez mil codos por encima*” del de Fellini, al que atacaba con tanta saña como injusticia. Claro que, por entonces, el presidente honorífico de la Asociación pro-Canonización del Beato Rossellini, José Luis Guarner, aún no había descubierto algo que muchos ya sabían, que Barcelona es una ciudad “*muy felliniana*” (entendiendo el calificativo como barroca, mediterránea, vital, llena de



contrastes...), descubrimiento que, por cierto, visto con perspectiva, parece tan repentino como interesado.

Si *Casanova* es para el público mayoritario esencialmente un maestro en el erotismo heterosexual, hasta el punto de que ha acabado por definir con su nombre al prototipo de libertino, resulta interesante ver cuál es el comportamiento con respecto al sexo del protagonista del film de Fellini. *Casanova* utiliza sus dotes físicas no en el sentido de exaltación de uno de los goces más concretos que proporciona la existencia como habitualmente se piensa, sino dejándose llevar por su sentido de la ostentación y por su deseo de conseguir el reconocimiento previo a la concesión de prebendas y privilegios que el poder otorga a quienes le satisfacen.

Navegando por un mar de plástico que no desmerece del de **Amarcord**, *Casanova* recita, enfático, la misiva amorosa de la monja *Maddalena* a cuya cita acude. La cita está organizada por un poderoso e invisible espectador, el embajador francés *De Bernis*, que, oculto tras

un agujero en forma de ojo de pez, asiste a la representación. Cuando *Casanova* se entera de la presencia de tan influyente personaje brinda (a la manera taurina) lo mejor de sí mismo en el número casi circense que resulta ser su relación erótica con la muchacha. Después de haber terminado su actuación *Casanova* es felicitado, con ciertas reservas críticas, por el influyente personaje y éste, a su vez, empieza a recitar sus habilidades y conocimientos entre los que no es el menor “*un método infalible para duplicar los ingresos de un Estado en el espacio de un solo año*” y solicita una carta de presentación para el rey de Francia. Pero, al llegar a este punto, el embajador se ha ido ya. *Casanova* no ha sido para el aristócrata más que un espectáculo. La presencia durante la secuencia del pájaro mecánico que puntúa musicalmente su exhibición, al igual que en las secuencias posteriores, contribuye a dar la idea de una sexualidad que no atiende a estímulos vitales, mecanizada e impersonal en la que no hay satisfacción ni creatividad.

A partir de este primer encuentro amoroso se hará evidente la necesidad del personaje, como algo inmanente a él, de la admiración de los demás. Todas sus aventuras eróticas se realizan ante espectadores. En algunos casos la presencia del espectador es física aunque sin conciencia, como es el caso del *doctor de Berna* que duerme mientras *Casanova* se relaciona con sus hijas, o se sustituye la inmediatez por la cercanía como en el encuentro con la mujer adúltera mientras, en la estancia contigua, las hilanderas les hacen objeto de sus comentarios. Los espectadores pueden ser poderosos como el embajador francés o unos meros comparsas como los que se encuentran en la posada alemana, pero están siempre presentes.

Dos de los escarceos eróticos de *Casanova* resultan especialmente dignos de comentario. Cenando en el palacio de *madame D’Urfé* (Cicely Browne), en una compañía que satisface a su vanidad, recibe la atención de la vieja dama. El propósito de ésta es hacer que *Casanova* le engendre un hijo inmortal siguiendo unos esotéricos conjuros. Para cumplir sus deseos *Casanova* recurre a una teatralización que incluye una corona de supuestas propiedades mágicas y una muchacha de rotundos atractivos que le proporciona



estímulos compensatorios ante la poco atrayente figura de la dama, al mismo tiempo que ejerce de espectadora del patético ejercicio que se ve obligado a realizar. Más abiertamente que nunca se dan las características que definen al personaje como arribista, intentando conseguir el favor de la anciana prostituyéndose a sus deseos, actor, representando a un personaje que es una visión magnificada y grandilocuente de su propio vacío, hombre de mundo, en su deseo de mostrar su desenvoltura en la situación en que se encuentra, fornicando rítmicamente con la dama y contemplando el balanceo de las nalgas de la muchacha, y, finalmente, como personaje dotado de sabiduría, auténtico “hombre universal” al que nada le es ajeno, ya que, como un buen hijo del Siglo de las Luces, se acerca incluso a la magia con una postura de racionalismo omnicompreensivo.

En cuanto a la recepción en casa de *lord Talou*, en Roma, se produce después de su mayor triunfo, la audiencia al *Papa* y es indicativa de lo quiméricos que son los objetivos de arribismo personal del protagonista. Humillado por un aristócrata “*sin maneras*” se le confrontará con *Righetto*, un cochero, el cual al preguntársele las veces que ha hecho el amor en el mismo día y responder “*con el permiso de todos, siete*”, escandaliza a *Casanova* para quien tal proeza amorosa solo puede realizarla alguien con inteligencia, cultura, ingenio;

fantasía y otras virtudes espirituales... alguien como por ejemplo, él. Obligado de inmediato por sus distinguidos participantes a la fiesta a entrar en competición, los escrúpulos de quien se quiere ante todo caballero por enfrentarse con un vulgar cochero son allanados por *lord Talou* que asegura que se trata de un enfrentamiento entre el “*homo sapiens*” y este “*hombre primitivo*” celebrado por el “*aburrido*” Rousseau. *Casanova* vencerá temporalmente, pero mientras es paseado triunfalmente por toda la comitiva de invitados, resulta evidente que la idea misma de la competición entraña una falacia para el personaje: se le ofrecen aclamaciones de triunfador pero no se celebra en él, al igual que aquellos que le aplauden, sino a alguien que ocupa un rango similar a quien ha sido derrotado, como un mero sirviente. Algún tiempo después Ettore Scola compensaría a Marcello Mastroianni por no haber podido hacerse con el personaje de *Casanova* en **La noche de Varennes** que pretende ser una explicitación histórica del discurso sobre la lucha de clases del film de Fellini.

Si *Casanova* es, como se ha dicho, el más acabado paradigma del libertino heterosexual es interesante la confrontación con otros dos personajes del film que vienen a ser las correspondencias de su desmedida actividad deseante en otras orientaciones eróticas: *Enrichetta* (Tina Aumont) y *Du Bois* (Danniel Emilfork Berenstein).

Al azar de un viaje *Casanova* conoce a *Enrichetta*, atractiva muchacha con disfraz masculino, que el veneciano cree arrebatarse a su amante. Huéspedes ambos de *Du Bois* en una fiesta en la que éste se entrega a una delirante representación de sus fantasías homosexuales, cuando, tras ésta, la muchacha interpreta un tema musical al violoncelo, *Casanova*, enfebrecido, exclama en la soledad del jardín: “*Oh, estrellas, decidme vosotras, gritad desde la profundidad de vuestro cielo que el feliz mortal al que pertenece esta maravillosa criatura es Giacomo Casanova... A él solo*”. De inmediato se produce el abandono por parte de *Enrichetta*, en pos de otro amante misterioso y de mayor poder, y será *Du Bois* quien acudirá a dar la nueva a *Casanova*. *Enrichetta* y *Du Bois* se convierten en personajes de una avidez erótica tan errática como la de *Casanova*. *Casanova* cree ser el



poseedor único de *Enrichetta*, considerada así como la mujer que colma todos sus apetitos, pero ésta, a su vez, es incapaz de subordinarse a un hombre o, cuanto menos, a este hombre: de la misma manera que el libertino colecciona aventuras él será, a su vez, una más de las que ha vivido *Enrichetta*.

Por su parte, *Du Bois* entabla un diálogo de sobremesa con *Casanova* de la índole que podía satisfacer al libertino que el anfitrión convierte en una diatriba misógina. Tras él *Du Bois*, travestido en mantis, da una grotesca representación de ballet “devorando” a un muchacho y haciendo una declaración de principios que *Casanova* suscribiría aunque cambiando la identidad sexual de sus destinatarios: “*el amor para mí es como un alimento*”. La hermosa música de Rota que acompaña el ballet subraya el carácter burlesco de las manifestaciones de *Du Bois*, fundamentadas en una doble irrisión, del moralismo estrecho que tiene su representante entre los invitados en una señora española -como no podía ser menos- que exclama “*pero qué es lo que ven mis ojos*” en primer lugar y después, del propio *Casanova* y su impertérito heterosexismo.

Una de las acusaciones más estúpidas que se hicieron a **CASANOVA** en su momento fue la de ser un *digest* del ensayo de

Gregorio Marañón sobre el mito de don Juan. Marañón establecía una concepción de la sexualidad que diferenciaba los diferentes tipos de comportamiento del varón en la que ésta tenía una forma de pirámide en la cual el donjuanismo tenía uno de sus niveles más bajos (obviamente la homosexualidad estaba aún por debajo) por el carácter errático y, por tanto, “inmaduro” del libertino, mientras que la cúspide estaba ocupada por la relación heterosexual monógama y reglamentada, el matrimonio burgués. Pero en el amor no hay jerarquías y Fellini no ejercía de moralista. El rechazo de éste al personaje de *Casanova* no es de pudibundez ofendida como se quiso hacer creer: tanto en la reunión aristocrática en Roma como en la orgía en el albergue alemán, dos extremos diferentes de la escala social que el personaje quiere recorrer en un sentido ascendente, éste recibe el calificativo de semental. Pero de la misma manera que su amplia cultura le sirve tan solo para una exhibición de conocimientos enciclopédicos que no surgen de una auténtica sensibilidad personal - cuando decide suicidarse declama, afectado, que conocerá “*en la paz del limbo*” a Horacio, Dante, Petrarca, Ariosto, Torcuato Tasso ... como si el más allá no fuera otra cosa que un salón distinguido donde él tendrá oportunidad de codearse con difuntos ilustres y de brillar en la sociedad de ultratumba-, su energía sexual está concebida únicamente para satisfacción de su vanidad o para el logro de su estrategia de arribista y tampoco tenía un motivo en un auténtico deseo sentido como tal.

Si a lo largo de todo el film, *Casanova* se entrecruza con numerosos personajes femeninos en la búsqueda perpetua de sí mismo, se produce un momento de inflexión en su visita al interior de la ballena *Mouna*. A través de la posesión, efímera y mecanizada, de los cuerpos femeninos, *Casanova* intenta conjurar su pánico ante la mujer como misterio, dadora de vida, ser primigenio pero también, por tanto, más cercana a lo numinoso, al pozo oscuro al que el veneciano, representante racionalista del Siglo de las Luces, no puede acercarse sin un invencible horror. El ayuntamiento carnal con la vieja *D’Urfé* muestra que, a pesar de toda la esotérica tramoya, *Casanova* se acerca al mundo de la magia con la escasa predisposición de un cartesiano. El



sonsonete se repite en la secuencia de la ballena -uno de los signos inquietantes de la presencia de lo misterioso como la máscara que se hunde en los canales venecianos o el mascarón de proa en el jardín- “de la Mouna ha salido todo. De la Mouna ha salido incluso la Mouna”, remite al miedo que *Casanova* no tiene posibilidades de conjurar. Cuando se le presenta una oportunidad en la hermosa secuencia del encuentro con la *Madre* en la ópera de Dresde, cuando, acabada la representación, los sirvientes están bajando los candelabros y los van apagando solemnemente, *Casanova* se encuentra impotente para entablar un contacto con ella. Incapaz pues, de recuperar sus raíces familiares, desterrado por decreto, desclasado que ha renunciado a sus orígenes sociales pero que no ha logrado sus sueños de arribista y no ha logrado situarse en el seno de la clase en el poder, *Casanova* va cayendo más y más. En Würtemberg intenta lograr que el duque, al que se dirige con una carta de presentación, se interese por unas semillas de propiedades supuestamente milagrosas, sin lograr su atención en ningún momento. La entonación de un cántico atronador, de exaltada ferocidad germánica, al que se entregan los asistentes acompañados con los órganos del castillo ensordece a *Casanova* que ve aparecer entonces a una muñeca mecánica de seductor aspecto. Si la secuencia, con su horrible cacofonía, puede aparecer en principio



discutible, lo cierto es que es coherente con el propósito para resaltar el carácter que para el maravillado *Casanova* tiene la irrupción de la muñeca. El contacto con la muñeca desarrolla de nuevo la idea contenida en la invención del pájaro metálico, la de una sexualidad sin correspondencia, “deshumanizada” si se quiere tal como había prefigurado la secuencia en que poseía a la hilandera desmayada.

Consumado ya definitivamente el tránsito histórico que no tiene representación en el film, pero cuyo carácter está latente en todo él, *Casanova*, envejecido y arruinado, trabaja como bibliotecario en el castillo de Waldenstein. Humillado por el mayordomo y su amante que le insultan y ensucian su retrato en las letrinas, sin conseguir nunca hablar con el conde, objeto de risa para una juvenil pareja cuando él intenta recitar con teatral ademán unos versos de Ariosto, lo único que *Casanova* le pide ya a la vida es ese plato de macarrones semanal que le prometieron y que los cocineros le escamotean. En la extraordinaria secuencia final, *Casanova*, confrontado ya al vacío, sueña con una Venecia helada en la que el *Papa*, con más aire de bufón que nunca, y la *Madre* le saludan mientras se alejan en una carroza y, ante la mirada fría de la gigantesca máscara, baila con la muñeca mecánica una desgarradora danza, genialmente musicada por Rota, que es un adiós definitivo a la vida vacía e inútil. Compañero de baile de una muñeca,

muñeco mecánico él mismo, *Casanova* se despide de la existencia no como habitualmente se piensa con la perspectiva de un hombre que ha gozado de todos los placeres sino con la de alguien que no ha sabido vivir realmente. Pero para él, como para ningún humano, no hay una segunda oportunidad en este aspecto y si ha sacrificado la autorrealización creativa de su existencia al intento de lograr sus banales propósitos de ascensión en la efímera gloria mundana cuando, quizás, se percibe de su fracaso ya es demasiado tarde (...)

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, “Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini (2ª parte)”, rev. Dirigido, enero 1985

(...) El carnaval de Venecia. Entre la multitud de enmascarados que lo celebra hay una figura vestida de *Pierrot* a quien le entregan a hurtadillas un billete. En la siguiente secuencia, el mismo *Pierrot* se desprende de la máscara a bordo de una barca que navega por un mar de plástico: es *Giacomo Casanova* (Donald Sutherland), y en el billete se le ofrece una cita amorosa. Regreso al escenario del Carnaval: varios ciudadanos tiran de unas cuerdas y de las aguas del Gran Canal emerge una gigantesca cabeza femenina; todos corean alborozados su aparición y le efectúan invocaciones, pero una de las cuerdas se rompe, luego sucede lo mismo con otra, y la cabeza queda al fin sumergida; los celebrantes lo interpretan como un signo de desgracia (“*non la vedemo piú 'sta testassa maledetta!*”, grita una mujer en veneciano). Sin embargo, el espectador sí tiene ocasión de volver a verla en un plano misterioso, acuático, posada en el fondo del Canal, con los ojos desorbitados en un silencio oscuro (si se me permite la expresión). Se podría pensar que, en **CASANOVA**, Federico Fellini estaba tan obsesionado por las máscaras y los enmascarados como el *mr. Phocas* de Jean Lorrain o los escritores románticos de relatos fantásticos, en especial E.T.A. Hoffmann (de quien recupera el interés por los autómatas y la fascinación por una Venecia fantástica), mas no se trata de eso. Su admirable y, me temo, aún incomprendido acercamiento a la figura de *Giacomo Casanova* pone especial atención en la importancia del disfraz y la máscara en una época sobre la cual soplaban vientos de profundos cambios (no hay que olvidar que solo

un año después de la muerte del veneciano acaeció el golpe de Estado de Bonaparte del 18 Brumario). Por ello, una escena de la parte final que muestra al anciano *Casanova* bajando emperifollado, cubierto de afeites, por una escalinata del castillo del duque de Württemberg, en Bohemia, para recitar a Petrarca ante un grupo de nobles que se burlan tanto de su aspecto como de su forma de recitar, va más allá de la intención de mostrarlo como objeto de mofa en sus años de vejez: es la representación de un mundo, una sociedad y una forma de vida idos para siempre, expresada con tanta o más contundencia y belleza visual que la de Visconti en la secuencia de la fiesta en **El gatopardo**; un adiós que ya está implícito en una secuencia previa, la fiesta del embajador francés *Lord Talou* en Roma: forzado por unos disolutos aristócratas a confrontar su potencial sexual con el del cochero *Righetto*, *Casanova* protesta por ello, pero al fin tiene que acceder con el pretexto de que se trata de un enfrentamiento entre “homo sapiens” y “hombre primitivo”. *Giacomo* pasea su sexualidad por diversos escenarios de una Europa corrompida y decadente en los que proyecta su pasado a la manera de un espejo mágico en el que se reflejan los fantasmas de una clase social en agonía y la amenaza de la barbarie (la cual va ganando protagonismo a medida que avanza el film). Visto así, el itinerario de *Casanova* sería lo más próximo al ideal felliniano de la idea fijada sobre un escenario en continuo movimiento, y su andadura la de un artista desplazado que presenta una ficción a un público enfermo de mediocridad sobre el que se ciernen presagios de pérdidas de privilegios (los mismos que *Casanova*, tardío hombre renacentista, busca por medio de las relaciones cortesanías y de la adquisición de conocimiento).

CASANOVA va más lejos que los otros films rodados por el cineasta y llega a ser esa gran ficción narrativa (cervantina) como proceso de descubrimiento que solía evocar Robert Coover en el campo de la novela. Como **Satyricón**, es una fabulación fantástica sobre un tiempo pasado (aquí el *settecento*), apoyada sobre el protagonismo de la máscara, pero también sobre los artificios de la representación. Cuando *Casanova* navega hacia la isla donde ha sido citado por la monja *Maddalena*, se despoja de la máscara para leer ante



la cámara el billete amoroso; si se dirige hacia allí, es de suponer que ha debido de leerlo antes, pero lo hace como parte exigida de su actuación: *Casanova* actúa desde el primer momento para sí mismo, para los demás y para el propio espectador, tanto cuando narra su evasión de la prisión de los Plomos como cuando ejecuta una y otra vez su gimnasia sexual a los acordes de la espléndida invención musical de Nino Rota. No es el único en actuar. Los detalles se suceden sin interrupción: el amante de *Maddalena* espía a la pareja a través de los ojos de un pez pintado en la pared; la lección de danza a *Anna María* es en un lugar que se asemeja a un escenario teatral; el forzado coito ritual con la anciana marquesa *D'Urfé* (para el que *Casanova* precisa la llameante corona de Anubis como atrezzo para su representación, y la ayuda de la joven *Marcolina*, quien actúa como estímulo erótico para el veneciano y como espectadora de su teatralidad, único elemento vivo en un dormitorio parecido a un fastuoso mausoleo: el lecho de la pareja está, además, en una pared, al modo de un nicho); la representación de la mantis religiosa que *Du Bois* escenifica en Parma para sus invitados como corolario a su misó-



-gino discurso; la actuación de los clowns en Londres, y el espectáculo de la linterna mágica ilustrado por Roland Topor; el duelo de clases de *Casanova* y *Righetto* coreado portados los presentes; la función de ópera en el teatro de Dresde; el salvaje canto militar en el castillo del duque de Württemberg; incluso cuando *Giacomo* decide suicidarse, se viste con ropajes festivos para internarse en las aguas del Támesis y pronuncia nombres de poetas a los que conocerá “*en la paz del limbo*”: Dante, Horacio, “*conversaré con Petrarca, Ariosto, y contigo, Torcuato Tasso, mi tierno amigo, cuyos versos me vienen a la mente en este momento supremo*”, dice, iniciando el “*O porte, o posa in ogni stato umano...*”, antes de desistir, fascinado por la aparición, entre jirones de una niebla fantasmal, de una gigantesca mujer a quien acompañan dos enanos. La compleja cadena de representaciones posee doble carácter: uno como motivo conductor sobre el cual se apoya la estructura de la película, y otro más estilizado que armoniza su pluralidad metafórica; si uno corresponde a la teatralidad del universo *settecentesco* en descomposición (y, por tanto, al propio personaje), el otro se ajusta a la mirada felliniana sobre esa realidad: una forma de fundir en el mismo discurso el pasado y el presente: los fascistas de



Amarcord asoman aquí su rostro con diferente vestuario y con menos espacio para la sonrisa.

Casanova, a lo largo de su alucinante viaje a través de inmensos y bellísimos decorados sin perspectiva, va coleccionando nombres y conocimientos con el propósito de olvidar su ascendencia plebeya y labrarse una reputación en las cortes por las que atraviesa, y también para evadirse de sus íntimos temores fetales (puestos al descubierto en la secuencia en el interior de la ballena); pero su encuentro con la madre, al finalizar la función de ópera en Dresde, en la soledad de un teatro inundado de candelabros que los criados bajan del techo para apagarlos con grandes abanicos, y luego en un exterior mortecino, invernal, es la prueba de que ya no podrá sostenerse por más tiempo de sus sueños arribistas (el plebeyo que accede a la aristocracia por vía diplomática).

Entre el joven *Casanova* inicial, devorador insaciable de favores cortesanos, y el anciano que al final ve su retrato adherido con excrementos en las letrinas del castillo de Würtemberg, media una graduación diferente del espectáculo, un desprendimiento de los lívidos maquillajes que adornan esta bella función fantasmagórica: de contemplarse en los demás, *Giacomo* pasa a contemplarse a sí mismo en el sueño de una Venecia helada -una de las secuencias más hermosas del cine de Fellini, así como la de la orgía militar en Würtemberg es una de las más brillantes-, donde el *Papa* y la *Madre* le acechan por última vez desde una fulgurante carroza, y la cabeza femenina sumergida en el Gran Canal mira con sus ojos grandes a través de la capa de hielo; al compás de la música de Rota, *Giacomo* gira y gira unido a la muñeca mecánica que halló en el castillo del duque de Würtemberg, convertido él mismo en una especie de figura de esperma congelado, en otra muñeca, en otra invención mecánica (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “El Casanova de Fellini”, rev. Dirigido, enero 2005

(...) Pese a la evolución lógica de cualquier filmografía, Fellini se encuentra entre los cineastas que en un momento determinado dieron un giro y se adentraron por nuevos territorios formales, temáticos, estéticos. Si en su primera etapa la impregnación neorrealista y la comedia costumbrista tienen un peso preponderante, a partir de **Ocho y medio** (1963), la abstracción, la introspección analítica, las atmósferas oníricas y una barroquismo en la puesta en escena marcan el paso a la madurez definitiva. De Fellini dejó escrito el sagaz Indro Montanelli (“Gentes del siglo”, ed. Espasa Calpe, Madrid, 2006): *Fellini es uno de los más deliciosos narradores que conozco. No se diría viendo sus films de corte impenetrable, donde cada personaje parece contemplar la vida con un ojo que ríe y otro que llora y en los que destella la poesía entre “tranches de vie” de una potencia realista a menudo cruel. Ese mozallón desmañado, con su perfil de emperador romano de la decadencia y su mirada buena y sumisa, habla con un hilo de voz, quedamente y sin gestos, con el aire de quien teme no saber pronunciar más que tonterías. No le veía desde*



un par de años atrás, y temía que el éxito le hubiese estropeado. No, no, gracias a Dios, sigue siendo el mismo, el ingenuo gigante de provincia, inseguro de sí y cohibido por su propia mole, que conocí cuando empezó a trabajar en la capital.

Durante toda su trayectoria, Fellini mantuvo esa mirada frente a la vida “*con un ojo que ríe y otro que llora*” de la que habla Montanelli. Con el paso de los años, la melancolía fue agudizándose, pero, por suerte, la ironía y el humor atemperaron el mal solipsista. El festín decadente de **Satyricón** (1963), **Los clowns** (1971), **Roma** (1972), **Amarcord** (1973) demuestran la tendencia hacia un cine onírico y a veces ciertamente abigarrado. Pero tenemos que esperar a **CASANOVA** para encontrar el *tour de force* imaginativo. Como escribió José María Latorre en estas mismas páginas, en el número 341 de enero de 2005: “*Casanova va más lejos que los otros films rodados por el cineasta y llega a ser esa gran ficción narrativa (cervantina) como proceso de descubrimiento que solía evocar Robert Coover en el campo de la novela*”.

Al igual que *El Quijote* en su salida de la segunda parte de la novela se ha convertido en un personaje de ficción merced a la publicación de sus primeras andanzas, el *Casanova* de Fellini goza de fama mundial. Es presa de su propia leyenda y víctima de su propio



personaje. Vive encerrado en las múltiples máscaras. Con *Don Juan*, comparte la desesperación del compulsivo, el deseo que jamás logra satisfacer al completo. Y, no obstante, debe permanecer siempre a la altura de lo que esperan de él los demás.

El festín visual y la teatralización de las andanzas últimas de *Casanova* solo podían iniciarse en Venecia. Los carnavales. El rito de la carnalidad, el exceso y las identidades camufladas tras las máscaras. La puesta en escena de Fellini apuesta por un siglo de las luces manierista, por una escenografía espectral y unos espacios que remiten a las fórmulas del teatro e incluso a las de la grandilocuencia operística: el oleaje de plástico, las brumas góticas de estudio, los salones de decoración recargada, los orgasmos interpretados histriónicamente (ríete tú del porno actual), los afeites faciales desvencijados al amanecer... El *Casanova* de Fellini se sitúa, pues, en una tradición barroca donde la existencia se interpreta desde los parámetros artísticos del teatro. Como apuntaba Latorre, *Casanova* -y aprovechamos para resaltar la intrépida interpretación de Donald Sutherland- es consciente de su condición de personaje ficticio. Tanto es así que escenifica sus cópulas para el respetable. No hay mucha diferencia entre estos juegos de salón aristocráticos y las humillaciones

que padecen *Don Quijote* y *Sancho* con el caballo de madera en casa de los condes. Y al mismo tiempo, la paulatina decadencia del protagonista resalta el canto del cisne dieciochesco. Cierta hastío vital, cierta agonía de vivir, sitúan a *Casanova* en los albores del romanticismo. Esta suerte de frontera estética, metafísica, si se me permite, propicia una indeterminación histórica que Fellini subraya con detalles como el del pájaro mecánico que acompaña cantarín los esforzados coitos del reputado amante.

El trayecto biográfico de *Casanova* es ininteligible sin el azaroso recorrido geográfico. Un recorrido que acumula episodios a manera de farsas pantagruélicas. Verbigracia, la fiesta en el castillo de Würtemberg, tan parecida a la demencia orquestada de **Marat-Sade**. De alguna manera, el periplo se convierte en una tragicomedia -volvemos a la dialéctica del ojo que ríe y el ojo que llora- vivida. El gran teatro del mundo, en el que *Casanova* debe representar día tras día el papel del semental acicalado en suntuosos banquetes donde al mismo tiempo se ejecutan bailes y danzas para solaz de la concurrencia. La ambición del cortesano no puede llevarle más allá que a la lucidez del que por fin acepta la vanidad de sus propósitos. *Casanova* es un trepa zaherido. Y la lucidez de la derrota le lleva al intento de suicidio en Londres. Sin embargo, es demasiado temprano aún para escoger la vía de escape romántica. Ciertamente, se trata de un personaje desubicado en el tiempo, pero que se rige por los códigos sociales de su siglo. El cínico y resabiado *Casanova* escupiría todo su sarcasmo en la cara del joven *Werther*.

Así pues, **CASANOVA** de Fellini es un film irrenunciable para todos aquellos que quieran sumergirse en la filmografía del cineasta. En él se encuentran tal vez las imágenes más arriesgadas y algunas de las más brillantes que Fellini rodó en toda su carrera. Seguramente sea el menos conocido de sus films más representativos (...).

Texto (extractos):

Jordi Bernal, "Casanova: el gran teatro del mundo",
rev. Dirigido, septiembre 2007



(...) El “viaje fantástico” propuesto por el cineasta de Rímini en **CASANOVA** no es menos libre, menos onírico, que el ofertado en **Satyricón**, con la cual comparte más de una idea pero de la cual la separan, asimismo, importantes diferencias tonales. La Italia del siglo XVIII que aparece aquí es tan irreal, imaginaria, como la “romanidad” de la anterior; reaparece, asimismo, la idea visual de la cabeza gigante, como la que en **Satyricón** parecía recorrer mágicamente una callejuela romana, convertida aquí en la testa gigantesca de una divinidad femenina que emerge de las aguas del canal en mitad del orgiástico, espléndido carnaval con el que arranca el relato; la ballena varada que visita *Giacomo Casanova*, un extraordinario Donald Sutherland, en el circo donde actúa otra gigante, *Angelina* (Sandra Elaine Allen) -ésta, real-, recuerda asimismo al gigantesco pez pescado y depositado sin vida sobre la cubierta del barco de *Lica* en **Satyricón** (y, naturalmente, al monstruo marino varado en la playa en el final de **La dolce vita**, ídem, 1960). Puede que haya otras semejanzas, pero lo que interesa destacar ahora son las diferencias; la principal de ellas, el distinto tono introspectivo empleado a la hora de narrar ambos films. **Satyricón** es una aproximación puramente subjetiva del realizador a la obra de Petronio que reinventa por completa el imaginario fílmico tradicional en lo que a la recreación



cinematográfica de la Roma Antigua se refiere; **CASANOVA** es, también, una reinención de otro imaginario fílmico, en este caso el que compete a la recreación del siglo XVIII (lo que se conoce comúnmente como “cine de época”), y se inspira, asimismo, en un famoso texto literario, la autobiografía de Giacomo Casanova; pero, sin despreciar lo que de subjetiva, ende personal, pueda tener la recreación dieciochesca llevada a cabo por Fellini, hay en la película otro componente subjetivo, otra mirada: la del propio personaje protagonista, algo que a mi entender no se daba en **Satyricón** (o, mejor dicho, no se daba con tanta intensidad), de tal manera que la tonalidad entera de **CASANOVA** oscila de una inflexión a otra en función de las circunstancias particulares de su principal personaje. Dicho de otro modo, **CASANOVA** no es tanto un viaje imaginario a la Italia dieciochesca como, sobre todo, un viaje mental (y, en gran medida, también espiritual).

Viaje mental en el que, por cierto, juega un papel fundamental la presencia constante del agua, no tanto como hilo conductor del relato como, si se prefiere, como “símbolo” psicoanalítico de la evo-



-lución del protagonista (partiendo de la base, claro está, de que valorar el cine de Fellini en base a su simbología o carga simbólica puede ser, y de hecho es, un terreno muy resbaladizo). Acaso tomando la idea del agua como representación de la memoria (e insisto en el “acaso”), el film inicia su apasionante recorrido “acuático” desde sus mismos títulos de crédito, con un plano fijo de la superficie de las aguas de los canales venecianos; es de noche, pero sobre la ondulante superficie se reflejan los colores de las antorchas y los adornos que envuelven la celebración del carnaval; incluso las notas de Nino Rota, de una triste solemnidad o de una solemne tristeza, parecen “gotear”, a modo de poético contrapunto musical; a mayor ahondamiento, el título de la película “Il Casanova di Federico Fellini”, aparece ante los ojos del espectador ondulando como si fuera “de agua”. No por casualidad, los créditos dejan paso a la primera secuencia, ya mencionada: la del carnaval, la cual concluye precisamente con un fracaso, un mal augurio: las cuerdas que hacen emerger la cabeza gigante de la divinidad protectora de Venecia se rompen, y el ídolo va a parar al fondo del canal; la secuencia se cierra con un espectacular plano submarino de esa cabeza reposando en las oscuras profundidades acu-



-áticas. En la secuencia del carnaval hemos intuido la presencia de un hombre, enmascarado con una capucha blanca y tocado con sombrero; en la secuencia siguiente, descubriremos que ese hombre es *Casanova*, quien a bordo de una góndola se dirige a una isla cercana para citarse con una nueva amante; la góndola recorre un mar artificial, reconstruido con lonas de plástico en estudio, el cual reaparecerá en *Y la nave va*, y que prefigura la artificiosidad del encuentro amoroso que se va a producir a continuación: *Casanova* copulará con una monja a los sones del pájaro mecánico que lleva siempre consigo y que, al compás de otra genial composición de Nino Rota, marcará cual metrónomo la actividad sexual de la pareja; nuevo detalle acuático: *Casanova* y la *monja* son observados a escondidas por el aristocrático amante de la mujer a través de los falsos ojos de una pintura donde aparecen representados dos gigantescos peces.

Otros elementos acuáticos hacen acto de presencia en determinados momentos del relato. Así, por ejemplo, mientras está en la cárcel, el protagonista rememora un episodio de su vida en común con *Marcolina* (Clara Algranti), visualizado en un *flashback* que se



abre con la llegada de *Casanova* al taller de sastrería de su amante: el personaje desciende en góndola; yendo más lejos, en la posterior conversación con *Marcolina* mientras comen, el protagonista engulle ostras (un manjar “marino” simbólicamente asociado con los genitales femeninos), mientras que la mujer, empeñada en controlar a *Casanova*, muerde ... un huevo duro (sic). Más adelante, cuando conversa en el jardín con *Anna María* (Clarissa Mary Roll), la frágil y pálida costurera de ese mismo taller, ambos reparan en la presencia del mascarón de proa de un bajel que asoma entre la vegetación. Muy posteriormente, *Casanova*, perdido en mitad de un paisaje neblinoso tras haber sido echado de la calesa donde viajaba por dos desaprensivas damas, considera la posibilidad de quitarse la vida y lleva a cabo un fallido intento de suicidio en un río. La película concluye con una imagen “acuática” justamente famosa: un sueño del anciano *Casanova* en el cual se ve a sí mismo paseando joven, por una tenebrosa Venecia nocturna cuyos canales están congelados; bajo el hielo puede verse, todavía, la cabeza naufragada de la diosa protectora de la ciudad; *Casanova* baila de nuevo -ya se lo hemos visto hacer antes- con la muñeca *Rosalba* (Leda Lojodice) sobre el hielo, convertido él mismo en una figura mecánica: una parodia de sí mismo; pero antes se inserta un gran primer plano de los ojos del viejo *Casa-*



-nova, fatigados y un punto asombrados ante el mediocre balance de su propia vida.

De este modo, **CASANOVA** es, entre otras muchas cosas y sin ánimo de exhaustividad, un film sobre la memoria, en el que los elementos acuáticos que hemos mencionado hacen acto de presencia en momentos cruciales de la existencia del protagonista: el carnaval (representación de la falsedad social), la cita con la *monja* (momento en el que *Casanova* es “usado”, como una prostituta, para satisfacer sexualmente a la mujer de otro), su vida en común con *Marcolina* (la cual intenta, por así decirlo, “castrarle”), su aventura con *Anna María* (fallido intento de consecución del amor ideal), su intento de suicidio (constatación de su fracaso) y el sueño de Venecia helada (el delirio final de un anciano cuya sexualidad se ha apagado para siempre). Puede afirmarse que **CASANOVA** es, por eso mismo, la historia de una humillación: la tragedia de un hombre que se sabe más culto, erudito y sensible que la mayoría, pero que tan solo es valorado por su habilidad amatoria, su capacidad para conquistar mujeres, su “talento” como semental, que pasea su dignidad por las fiestas que celebran depravados mecenas como el marqués *Du Bois*, o por teatros de ópera donde lo que menos interesa al sofisticado público asistente es apreciar la bella música que allí se interpreta. *Casanova* solloza, avergonzado

de sí mismo, cuando descubre el propósito para el cual le ha elegido *madame D'Urfé*: participar en una suerte de ritual erótico que la aristócrata califica como “La Gran Obra”, y que no es más que el último goce sexual de una mujer ya decrépita; para fornicar con ella, olvidándose de su anciano cuerpo, *Casanova* requiere de la “estimulación visual” que le proporciona mirar al mismo tiempo el enorme trasero de una amante más joven... Más tarde, *Casanova* participa (y vence) en una competición sexual contra un criado; para él, es un acto de afirmación no solo física, sino también intelectual; pero, para los nobles que así le desafían, no es más que -como dice uno de ellos-, “*el reto de los cuatro cojones*” (sic) (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Los viajes fantásticos de Fellini”,
rev. Dirigido, junio 2009











Viernes 20

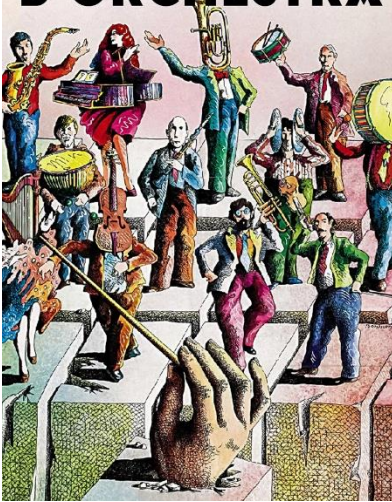
21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

ENSAYO DE ORQUESTA • 1978 • Italia • 72'

PROVA D'ORCHESTRA



Título orig.- Prova d'orchestra.
Director.- Federico Fellini. **Guion.-** Brunello Rondi y Federico Fellini.
Fotografía.- Giuseppe Rotunno (1.78:1 – Technicolor). **Montaje.-** Ruggero Mastroianni. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Renzo Rossellini y Michael Fengler. **Producción.-** Daimo Cinematográfica – RAI – Albatros Filmproduktion. **Intérpretes.-** Balduin Baas (*director orquesta*), Clara Colosimo (*arpa*), Elizabeth Labi (*piano*), Ronaldo Bonacchi (*fagot*), Nando Vilella (*violonchelo*), Franco Javarone (*tuba*), Andrew Lord Miller (*oboe*), Franco Mazzieri (*trompeta*), David Maunsell y Francesco Aluigi (*violín*), Daniele Pagani (*trombón*), Cesare

Martignoni (*clarinete*). **Estreno.-** (Italia) febrero 1979 / (EE.UU.) agosto 1979 / (Francia) junio 1979 / (España) diciembre 1979.

versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 19 de la filmografía de Federico Fellini (de 26 películas)

Música de sala:

La música del cine de Federico Fellini (I)



(...) Cuando se analiza la filmografía de determinados autores, resulta paradójico comprobar que en ésta se dan situaciones que, más allá de lo que en principio tenía un objetivo en sí mismo, son perceptibles posteriormente como algo que alcanza un sentido en su momento insospechado. Así ocurre en la filmografía de Fellini con **ENSAYO DE ORQUESTA** que parece ser, años después de su realización, como un hermoso homenaje del cineasta a la música y, más especialmente, a la del compositor con el que siempre se la había asociado. Cuando se evoca la relación entre Fellini y Rota el buen espectador recuerda una unión entre dos artistas que se compenetraban en sus cualidades y las características de cada uno de los cuales complementaba a las de otro. ¿Quién que haya apreciado el final de **La Strada** con los lloros inconsolables con que *Zampanó* asume su condición de ser humano recordando junto al mar a la desaparecida *Gelsomina*, podrá dejar de notar la importancia que tiene la música en esta secuencia? ¿Y qué decir de la cabalgata circense de **Ocho y medio**, de esa secuencia tan genialmente ritmada con la música que es el desfile de modas eclesiástico de **Roma**, del tema musical tan bello y sensible que su melancolía llega a hacerse desgarradora en **Amarcord** o, por citar sólo una de las composiciones de **Casanova**,

la atmósfera al mismo tiempo mágica y entrañable que da al canto de la hermosa canción “Pin Pinin”? La relación tan fecunda entre Fellini y Rota había llegado a un grado de imbricación tan extraordinario que parecía que las imágenes creadas por el primero y la música compuesta por el segundo eran indisociables como si las unas y la otra surgieran de la misma necesidad de respuesta ante el mundo, movidas por los mismos objetivos, organizadas por medios de trabajo análogos, y que confluían en una obra en que ni aún a nivel de la metodología crítica podían ser concebidas por separado. En ocasión de la vergonzosa retirada del Oscar que Rota ganó por la excelente banda sonora de **El Padrino** un gacetillero con pretensiones se aplicó a negarle sus méritos al genial músico y llegó a decir que en los films de Fellini era como si la música la pusiera el propio cineasta. A pesar de lo estúpido de la afirmación ésta responde de manera primaria a esta idea de la imbricación del trabajo de ambos creadores.

Es por todo esto que **ENSAYO DE ORQUESTA** aparece dotada de un sentido en la actualidad que en su momento no tenía. El film es, en definitiva, y sin que ello agote su sentido, un homenaje de Fellini a la música de Rota, una demostración de respeto al amigo y al artista con el que estaba colaborando por última vez. **ENSAYO DE ORQUESTA** se resintió de una polémica especialmente desafortunada, cuyo origen, sin duda, sería fruto de intervenciones tendenciosas, que la enfrentó a una acusación de obra filofascista. Por atraparte, la coincidencia en la misma época de un film como **El director de orquesta**, de Andrzej Wajda, fúnebre revisitación del cine “de mensaje” –explicitado verbal y farragosamente al final del film lo que algunos de escasa predisposición para el análisis y considerable lasitud mental le agradecieron calurosamente- también perjudicó al film: siguiendo el flujo y reflujo de las modas -que, con frecuencia, son las que parecen dictar, desdichadamente, la validez de una obra estética dentro de esa sociedad en la que todo es consumo, incluso lo que se vende en el apartado “cultura”-, Fellini era “contestado” mientras que el santón polaco alcanzaba un prestigio que, a la vista de las obras a partir de las cuales se le concedía, era particularmente desproporcionado.

En el fantástico escenario de una iglesia del mil doscientos en cuyas paredes los retratos de los santos han sido sustituidos por compositores célebres y en cuyo altar se eleva el atril del director mientras que el espacio en que debían acomodarse los fieles va siendo ocupado por los músicos y sus instrumentos va a celebrarse la prueba de orquesta que da título al film que va a ser filmada por un equipo de televisión que siempre está en *off* en el film. Como a tal prueba, el ensayo solo tiene valor en cuanto que preparación para el próximo concierto. Se trata, pues, de la acomodación de una obra previa, la composición de Nino Rota, a las condiciones óptimas a las que será transmitida al público. Las entrevistas de la televisión son escalonadas y siguiendo un orden jerárquico ascendente: el primero en dirigirse a la cámara es el copista, después los diferentes músicos que hablan de su concepción del instrumento con el que actúan y la relación que tienen con él, mostrando con frecuencia los orígenes y las causas de su amor por su arte mientras, filmados en pausas, casi sorprendidos en determinados instantes, van mostrando sus rasgos humanos que oscilan entre lo ridículo y lo patético. Finalmente en el intermedio es el director de orquesta el que es entrevistado siendo el único que pueden explayarse con amplitud. Otros personajes hay presentes, los dirigentes sindicales, los cuales a pesar de no tener ninguna relación con la labor que allí se realiza son los que en realidad condiciona la posibilidad de su realización. Para un realizador como Fellini cuyo cine no nace de una relación lineal con la realidad social en la que se inscribe sino que la recrea es posible que una de las posibilidades de intervención fuese una parábola y quizá lo sea Ensayo de orquesta, pero lo cierto es que no es tan primaria como se quiso ver en su momento.

La materialización del trabajo -entendiendo el término “materialización” en el sentido relativo al que puedan evocar los sonidos- que se va a realizar surge de la confluencia de los músicos que lo ejecutan, de los dirigentes sindicales que lo organizan y del director que lo dirige. De allí a ver una parábola sobre el funcionamiento de la sociedad capitalista en crisis con el proletariado, los sindicatos y la tecnocracia dirigente no había más que un paso. Si



bien hay numerosos detalles que parecen avalar esta interpretación -la insistencia de los líderes sindicales en que sólo gracias a ellos los “trabajadores de la cultura” pueden gozar de una digna situación en la sociedad, los enfrentamientos entre los músicos que parecen remitir a la conflictividad que produjo en el escenario político italiano la irrupción de los autónomos, el nombramiento como “nuevo director” al metrónomo y su rápido derribo, los grafitis y las consignas a las revueltas anárquicas de ese dorado mayo del 68, eterna referencia de cierta izquierda del momento, la alocución del director alemán en una jerga germánica que evoca los furibundos discursos hitlerianos... -hay que tomar esta alternativa con ciertas reservas. De una parte la insistencia en la singularización de los personajes, los músicos definidos por su amor a su arte -el único punto en común que los iguala a *Gelsomina* y a *Ginger y Fred*-, los dirigentes sindicales por su fatua presunción en la que cristalizan sus evidentes intereses que, por cierto, no surgen en confluencia con los de aquellos a los que aseguran proteger paternalmente, el director haciendo un discurso sobre el arte



entendido como religión en la que ya nadie parece creer, ni tan solo él mismo (“*ahora solo compro casas*” dirá al entrevistador para justificar la continuidad de su dedicación profesional).

Hay un momento magnífico en que parece haber una extraordinaria confluencia entre director y músicos. En un momento que sigue a algunas indicaciones reprobatorias del director se lanzan a la interpretación de un fragmento espléndido muy rotiano, construido en espiral en el transcurso del cual lo músicos se van entregando más y más, sudorosos, febriles, excitados, despojándose de corbatas, chaquetas, incluso algunos de camisa, con una tensión tan extraordinaria que parece que estén punto de saltar. El montaje de los planos de esta secuencia está realizado en una especie de crescendo que va produciendo excitación hasta que al final el fragmento se termina al mismo tiempo que se realiza un zoom brutal que produce una sensación de insatisfacción...momento en que el director da de nuevo inicio a sus reproches. El perfeccionismo autoritario del director es la causa de la rebelión de los músicos y será también el beneficiario del caos en que desemboca aquélla. El derrumbamiento de una pared con multitud de cascotes y una nube de cal que los envuelve a todos es una concretización de la hecatombe que produce este caos. Tras él el



director se dirige sus músicos: *“Vosotros estáis aquí, yo estoy aquí... Somos músicos, y estamos aquí para ensayar. Cada uno debe cuidarse de su instrumento, no se puede hacer otra cosa en este momento. ¿Alguno me quiere ayudar, por favor?... Aferraos a las notas, ellas nos salvarán. ¡Sin miedo, el ensayo sigue adelante!”*

El gusto felliniano por el absurdo y el desquiciamiento de las situaciones, la atmósfera fantástica que proporciona el escenario que tan adecuadamente realza la acción, el cálido toque humano con que son presentados los diferentes personajes, el tema subyacente acerca de la responsabilidad en la difusión del arte se superponen a la parábola política que pudiese haber en el film. De todas maneras para los espectadores a los que les satisface la reducción de una obra de arte a uno solo de los componentes que la forman hay que decir que, en todo caso, **ENSAYO DE ORQUESTA** advertiría sobre el peligro de recuperación, desde el poder autoritario, de la situación de caos en que desemboca una revuelta que, al hacerse generalizada, va produciendo una fragmentación cada vez más radicalizada y menos operativamente válida (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, “Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini (2ª parte)”, rev. Dirigido, enero 1985



(...) A partir de **Toby Dammit**, el cine de Federico Fellini fue adquiriendo un tono más oscuro, en ocasiones casi mortuorio, con la única excepción de **Amarcord** (quizá sea la causa de que este film gustara más, por lo general, que otros de la penúltima etapa de la obra felliniana, incluso a quienes habitualmente no gustaban de ella); incluso dos películas aparentemente amables, **Los clowns** y **Roma**, ofrecían recovecos lúgubres y siniestros en un paisaje dominado por la mascarada: el tono elegíaco de una se hacía extremo en la brillante secuencia de la representación de la muerte del payaso y en el emotivo encuentro final de dos *clowns*, uno de los cuales había fallecido años atrás, en las gradas y en la pista de un circo desierto, con mortuorias llamadas de trompeta; en otra, el hallazgo de la casa romana durante las obras de construcción de una línea de la metropolitana (la descomposición de los antiguos frescos por la corriente de aire es una paráfrasis de la descomposición de la **Roma** que muestra Fellini, un elegante comentario sobre el final de una civilización), el desfile de moda eclesiástica celebrado por la aristocracia negra vaticana, donde lo bufonesco se congela por la progresiva instalación de lo siniestro, y en la *passaggiata* nocturna de los motoristas por la ciudad, una pince-



-lada poco apreciada en general sobre la llegada de los nuevos bárbaros, que sustituyen los caballos por dos ruedas.

ENSAYO DE ORQUESTA, película de apariencia menor, no es una excepción. Retomo una idea que esboqué en el artículo “Rota-Fellini: fantasía musical sin límites” (Dirigido, núm. 340). El casi único decorado es un ex oratorio que fue transformado en auditorio en el año 1781. Es también un cementerio, ya que en él se encuentran las tumbas de tres papas y siete obispos. Y puede verse como una caverna (se encuentra en el subsuelo y en cierto momento debe ser iluminado con velas a causa de un inoportuno apagón eléctrico). Allí va a tener lugar un ensayo de orquesta que será filmado por cámaras de televisión. Pero ni los músicos son auténticos músicos (entre ellos figura uno de los maestros de **Amarcord**), ni el director de orquesta es un director real, ni existe ese auditorio y, por lo tanto, no hay nadie enterrado en él, ni el equipo de filmación llegará a ser visto en ningún momento: todo pertenece al terreno de la fabulación, de la fantasmagoría. Pero, ¿cuál es el propósito de un film que se apoya sobre un documental inexistente para mostrar a unos falsos músicos que ensayan con un falso director en un falso ex oratorio que es un falso cementerio y una falsa caverna? Hubo quienes, aprovechando la difícil circunstancia sociopolítica por la que atravesaba la nación

italiana en aquel tiempo, vieron un discurso sobre la necesidad de la *autoritas* para controlar el caos, apoyándose sobre el hecho de que el director (Balduin Bass) pronuncia al final, dirigiéndose a los músicos, unas palabras en alemán con un tono parecido al que utilizaba Hitler. No puedo estar menos de acuerdo, aunque es sabido que cualquier idea puede ser demostrada teóricamente. Más bien pienso que se trata de un film trampa, de una provocación en la que muchos han caído, y que una de las pretensiones de Federico Fellini era proclamar la necesidad de extraer la música de los límites de los espacios a los que está siendo confinada. Y lo hace por medio de la progresiva identificación del conjunto de músicos con el decorado hasta que llegan a convertirse en una parte más de esa caverna (por ello aparecen cubiertos de polvo después de la destrucción de una de las paredes del auditorio: éste y ellos forman parte ya del mismo decorado; por ello también se van desnudando mientras tocan: no estamos en la Academia ni en una ágora, sino en la caverna): la desacralización simultánea del auditorio y de la música, en abstracto. De ahí que la música interpretada por la orquesta no pertenezca al repertorio clásico ni sea una obra compuesta por Rota en su faceta concertística (y nada habría sido más fácil para él que componer una nueva o retomar una de sus propias obras de música culta), sino unas piezas breves caricaturescas que se prestaran a ser recortadas y sirvieran de apoyo a ese discurso, en el que entra la opinión que cada músico tiene de su instrumento, sugiriendo a menudo que mantiene con él unas relaciones fantásticas, casi hechiceras (hablan de otra dimensión, de sortilegios, de elevación espiritual, de deseo de muerte, del lugar a donde va la música cuando deja de sonar); no es extraño que sea un trabajo muy admirado por los auténticos músicos.

Eso me lleva a otra consideración, estrechamente vinculada con la anterior, que expresó bien Gianfranco Vinay en su escrito “Sacri bagliori abbuianti nella favola della prova”, perteneciente al libro “Storia del candare. Studi in memoria di Nino Rota” (Fondazione Giorgio Cini, Venezia / Leo S. Olschki Editare, 2001): en realidad, el film no describe un ensayo de orquesta, pues -afirma también él- es significativo que ni el director ni los instrumentistas sean músicos

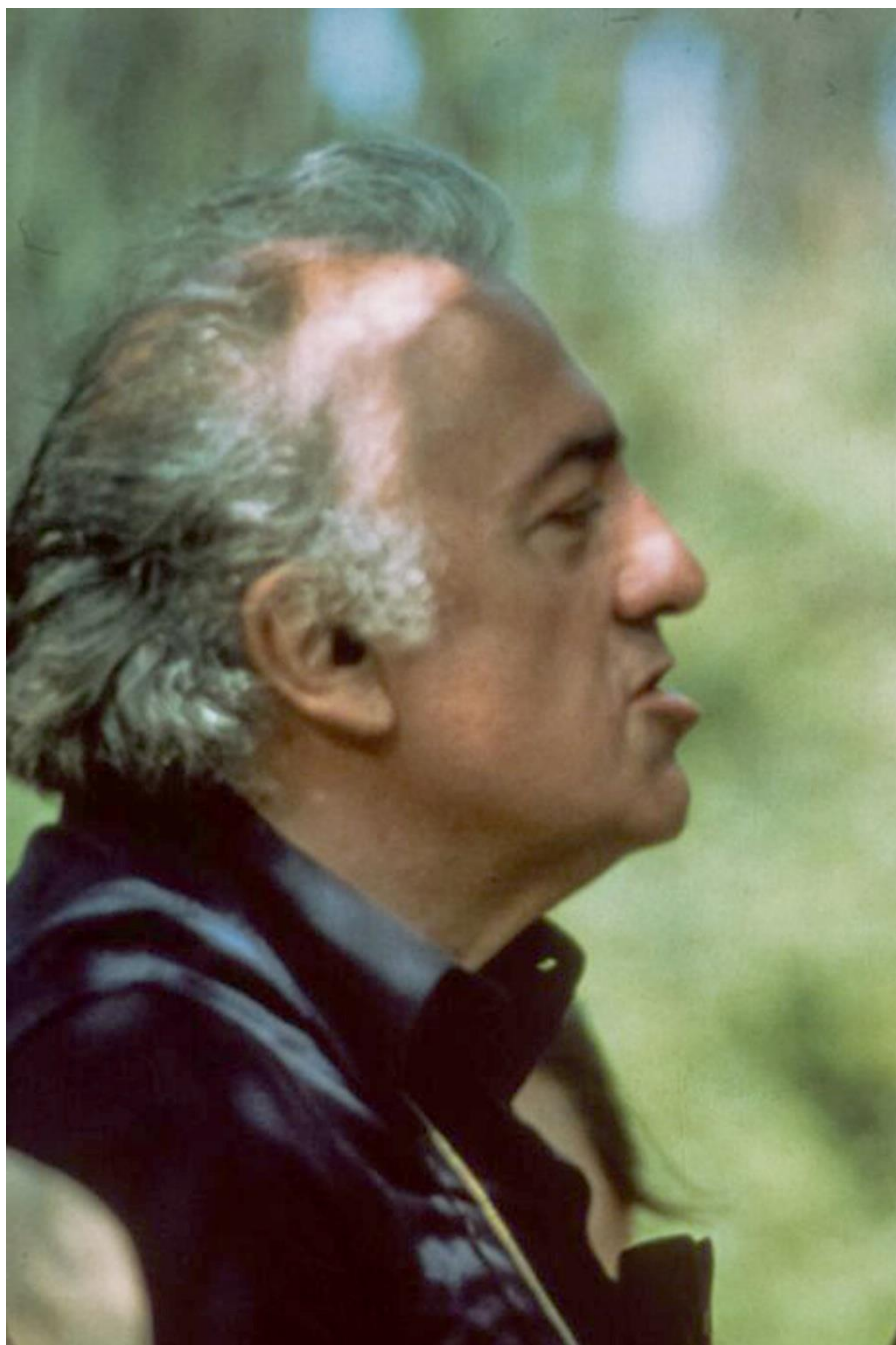


auténticos, y pone un ejemplo revelador de las intenciones de Fellini: *para entender cómo al cineasta no le importan nada la verosimilitud, la filología, la fidelidad y cosas de ese tipo, basta la frase del “basso tuba” cuando, inspirado, afirma que va a tocar unas notas de Verdi que suele interpretar por la noche mirando la luna, y lo que sigue es el tema melódico de “Risatine maliziose” (obra de Rota)*. En este sentido, sucede asimismo que la sucesión de entrevistas con los intérpretes no solo exponen la idea que cada uno de ellos tiene de su instrumento, sino que los aíslan del grupo para formar individualidades en las que todo aparece solitario, incompleto (de ahí la abundancia de intervenciones sonoras rotianas con frases breves, puestas al servicio de esas declaraciones, en un necesario “*estilicidio*”, como lo define Vinay en su magnífico artículo, en el que se dedica a analizar también por qué el bello *valzerino* compuesto por Rota desapareció de la banda sonora del film, aunque se puede escuchar bien en la edición discográfica). Entre unas y otras se van haciendo notar cada vez con mayor frecuencia unos fuertes golpes provenientes del exterior de la cripta, los cuales introducen la idea de una vaga amenaza que flota en el ambiente. La expresión del aislamiento, de lo incompleto, se da a través de dos aspectos complementarios: la tendencia auto excluyente de los intérpretes y la creciente idea del peligro crean una disonancia con respecto a la música, y el revelador final muestra cómo todos se preocupan por convertir esa disonancia, interna y externa, en consonancia. El eterno problema de la armonía.

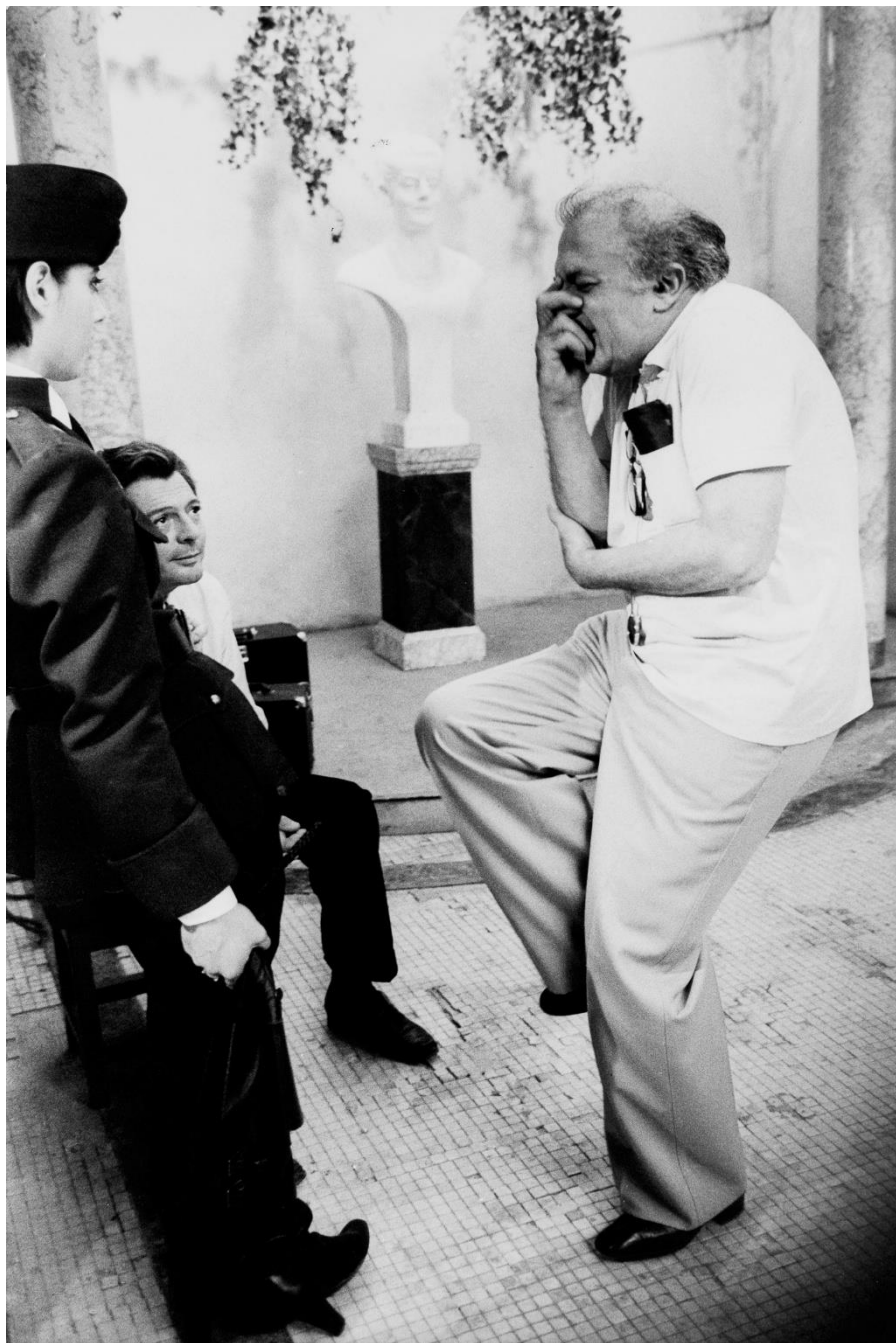
Por aquí se llega a la que creo es la lectura más pertinente del film de Fellini (y Rota): se trata tanto de una fábula sobre la creación de sentido en una obra musical, cuanto de un retrato de cómo se crea, efectuado sin salir en ningún momento de lo emotivo, del *tymos*. La oposición de dos formas de obediencia, la de los intérpretes y la del director de orquesta, en la que éste debe imponer la suya sacrificando aquella (de ahí las reacciones de rebelión de los músicos en grupo: el retorno al estado tribal, a la caverna). (...)

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Ensayo de orquesta: música, maestro”,
rev. Dirigido, marzo 2006







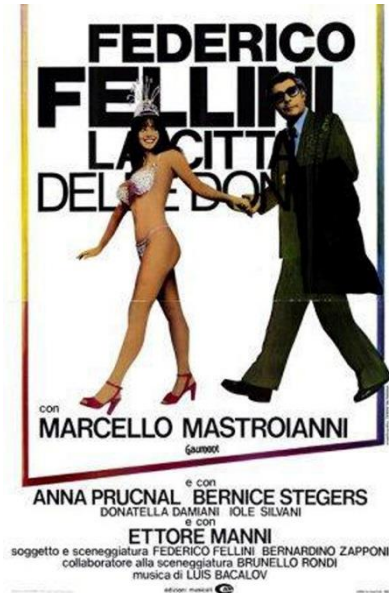
Martes 24

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA CIUDAD DE LAS MUJERES • 1980 • Italia • 139'



Título orig.- La città delle donne. **Director.-** Federico Fellini. **Guion.-** Bernardino Zapponi, Brunello Rondi y Federico Fellini. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (1.85:1 – Eastmancolor). **Montaje.-** Ruggero Mastroianni. **Música.-** Luis Enrique Bacalov. **Productor.-** Franco & Renzo Rossellini y Daniel Tosca du Plantier. **Producción.-** Opera Film Produzione - Gaumont. **Intérpretes.-** Marcello Mastroianni (*Snáporaz*), Anna Prucnal (*Elena*), Bernice Stegers (*mujer del tren*), Donatella Damiani (*Donatella*), Jole Silvani (*motociclista*), Ettore Manni (*Katzone*), Fiammetta Baralla (*Oliver Hardy*), Marcello Di Falco (*esclavo*), Hélène Calzarelli

(*feminista*), Gabriell Giorgelli (*pescadora de San Leo*). **Estreno.-** (Italia) marzo 1980 / (EE.UU.) abril 1981 / (Francia) noviembre 1980 / (España) diciembre 1980.

versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 20 de la filmografía de Federico Fellini (de 26 películas)

Música de sala:

La música del cine de Federico Fellini (II)



(...) Al principio de **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** *Snáporaz* (Marcello Mastroianni) dormita en el interior de su compartimento de tren y éste se dirige hacia un túnel. Al final del film *Snáporaz*, que se ha despertado de su sueño, reconoce a su alrededor algunas de las presencias que han poblado sus pesadillas y el tren se dirige de nuevo hacia un túnel. Siguiendo un tópico de cierto cine *fantastique*, pensado desde una esclerotización cartesiana, **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** está concebida como la visualización de la pesadillas delirantes de su protagonista y ello es tanto un modo de construcción narrativa -ya que la lógica de la acción es la del sueño, no hay que preocuparse de un planteamiento argumental mínimamente riguroso, es el “todo vale” elevado a armazón sobre el que construir la obra- como un consuelo para el espectador –aunque el film no tiene el lirismo perturbador, la poética transgresora que caracterizaba los films anteriores de su autor, es obvio que a muchos espectadores la posibilidad planteada les asustaría pero, para decirlo brevemente, ello no exime al producto de su pésima condición. En una palabra **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** es un film completa, total y absolutamente estúpido desde el primer momento hasta el último feo fotograma. Cuando se ha visto la postura de entusiasmo del autor de estas líneas por toda la anterior trayectoria de Fellini puede parecer



paradójico lo taxativo de esta afirmación. A continuación se esbozan algunos de los elementos en que está basada.

Es evidente que **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** es un film planteado en un momento de fuerte crisis. Pero Fellini a lo largo de su carrera había demostrad que, a pesar de la tendencia a la desmesura, el barroquismo de la puesta en escena, la cada vez mayor complejidad industrial de sus films casi sin excepción, su gusto por los contrastes, su voluntad de rechazo del naturalismo en beneficio del entrecruzamiento del lirismo y la estilización expresionista surgían de una personalidad asentada, de unos métodos de trabajo rigurosos, de la consecución de un equilibrio admirable entre lo que se piensa en hacer y lo que se hace a partir de este pensamiento: dicho de otra manera, Fellini no es un autor que pueda dar lo mejor de sí mismo en una situación de crisis sino que busca siempre vivir y, por tanto, trabajar a partir de la serenidad. **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** es, por el contrario, un film planteado y construido en un estado continuo de histeria, algo así como el film de un aspirante a *Guido Anselmi* de ínfima categoría. La situación de Fellini no era óptima cuando realizó este film. Reciente aún la muerte de Nino Rota, que era no tan solo un colaborador admirable e insustituible –se puso en su lugar a alguien que confeccionó un lúgubre pastiche rotiano despersonalizado e insul-



-so- sino alguien que complementaba admirablemente la personalidad del cineasta, y al que le unían antiguas relaciones de amistad y afecto, sufriendo más que nunca la eclosión del desprestigio crítico y la incompreensión generalizada que se arrastraban desde hacía años pero que habían culminado en **Ensayo de orquesta** y, probablemente, enfrentado a una situación social que se estaba haciendo cada vez más incomprensible para alguien que aún conservaba los presupuestos culturales de su generación, Fellini se encontraba poco menos que desamparado. El cineasta declaró que **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** era un catálogo de todo su cine hasta el momento y que estaba planteada como su visión de la mujer como fuente de inspiración. Estas afirmaciones son toda una confesión soterrada de impotencia. Admitir que se confecciona un catálogo de lo que ha sido la obra anterior es tanto como decir que Fellini se desautorizaba a sí mismo como alguien capaz de hacer algo nuevo, y, si quería dar su visión de eso que se ha dado en llamar el “eterno femenino”, es fácil constatar que ni una sola de las mujeres que aparecen es capaz de retener el interés un solo instante cuando en la obra felliniana anterior



había tantos y tantos personajes inolvidables, mujeres y hombres indistintamente. De hecho es posible que la pesadilla de *Snáporaz*, quizá la de Fellini, no sea más que el producto de una indigestión ideológica que a un pequeño burgués puede producirle la lectura de algún manifiesto propio de ciertos feminismos demagógicos que confunden la necesaria liberación de la mujer con una lucha de sexos. Este feminismo ridiculizado en el film es el que considera a las mujeres como víctimas que luchan por su liberación (cuando muchas no ya ni siquiera luchan sino que están muy a gusto con ciertos privilegios de su aparente esclavitud) y a los hombres como opresores brutales (cuando algunos hay a los que no les importa luchar cuanto sea necesario por la liberación femenina o por cualquier otra causa que, como ésta, sea justa). Las feministas de **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** parecen parafrasear el lema de los animales rebeldes orwellianos cantando poco menos que “*pene malo, vagina buena*” y por entre ellas pasa un asustadísimo *Snáporaz* llegado a un mundo en el que parecen haberse perdido los privilegios que él creía que eran connaturales a su condición de varón. En cierta forma el film plantea la posibilidad de que ciertas revoluciones encomiables (aquí la de la



mujer pero pueden ser también las de cualquier minoría racial, las de los homosexuales...) puedan dar lugar a nuevos autoritarismos, idea probablemente muy propia del sistema de consolación burgués.

Frente a la rebelión del antiguo objeto de placer y reposo del guerrero se alza un personaje añorante del eterno femenino, un *don Juan* en el que confluyen el machismo y los refinamientos del seductor elegante más “camp” *Katzone* (Ettore Manni), otro payaso sin gracia en esta representación circense. *Katzone* (cuyo nombre, probablemente, tenga un sentido paródico, pues parece casi una deformación de *cazzo*) se despide de su pasado amorio y tiene atesorados en una especie de nichos los recuerdos de los diferentes coitos con innumerables amantes, multitud de rostros, miles de rostros para la Mujer Única. El infantilismo masculino confrontado a la agresividad femenina. Una primariedad ideológica femenina que intenta confrontarse con la primariedad emotiva masculina. La lamentable pantomima, coreada por todas las asistentes, en que una feminista incorpora a la sufrida esposa que prepara la comida, plancha la ropa y atiende a los hijos mientras que otra, como el marido-macho opresor-monstruo de *Frankenstein*, le exige la comida autoritariamente y la sodomiza. El agua creadora femenina contra el destructor fuego masculino como proclaman las feministas. La *señora*



Small -la menos atractiva, con mucho de todas las devoradoras fellinianas acompañada, cual ajada *Blancanieves*, de sus siete sometidos enanos-maridos. Vulgares adolescentes agresivas que amenazan al varón asustado. Esposa liberada que aparece para soltar todos los reproches que no pudo soltarle a *Snáporaz* en todos sus años de matrimonio. Recuerdos degradados de la infancia evocada en **Amarcord**, del mundo autónomo tan lleno de fascinación: de los prostíbulos de **Roma**, de la atmósfera fantástica y alucinada que se siente en las tinieblas de los decorados de **Satyricón**, films todos ellos que el espectador que los conozca bien le sirven aún más para añorarlos a la par que para lamentar la brutal insignificancia de **LA CIUDAD DE LAS MUJERES**. ¿A qué seguir? Solo confesar que a quien esto escribe, entusiasta del universo mágico de Fellini, este aberrante film le produjo una lamentable sensación de fastidio, irritación, aburrimiento y aversión que hacen que aún ahora conserve el amargo pesar de haberlo visto. (...)

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, “Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini (2ª parte)”, rev. Dirigido, enero 1985



(...) Es en este film, mucho más que en **Satyricón** y en **Casanova**, 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 *Snáporaz* (Marcello Mastroianni) de **LA CIUDAD DE LAS MUJERES**, es el “homo fellinianus” por excelencia, el que vive de sueños adolescentes y harenes familiares, *“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”*, dijo Fellini. *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. *Snáporaz*, seguido por una nube de feministas enfurecidas, es salvado por una joven “soubrette” con patines de ruedas. *Snáporaz*, que se precipita al infierno en un tobogán (como Orson Welles en la pesadilla final de **La dama de Shanghai**, 1948), es devuelto a la luz por una mujerona en motocicleta, que intenta violentarlo en pleno campo. *Snáporaz*, 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 espiado 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. *Snáporaz*, 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 (...).

Texto (extractos):

Aldo Viganò, “La mujer en el cine de Fellini”, rev. Dirigido, mayo 2009



(...) **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** puede leerse como una personal aproximación a la cuestión de la lucha de géneros. Pese a estar realizada en 1980 muchas de sus imágenes parecen desde luego referirse a comentados hechos actuales. Así, cuadros como los que ilustran la cacería de las mujeres del personaje interpretado por Mastroianni, *Snáporaz*, resultan vaticinios alegóricos y críticos de determinados e injustos sucesos acontecidos en los últimos tiempos. Fellini observa la cuestión e ilustra desde el profundo escepticismo desencantado, colocándose además en el corazón del relato con su doble y adjudicándose responsabilidad. Las dos partes situadas en el tablero del enigmático territorio de las féminas parecen dirigirse irremediabilmente hacia la destrucción. Todas las demás posibilidades ya están anuladas en un marco fantástico y extraño. El acercamiento al tema propicia además la apropiación de varias imágenes célebres de la Historia del Cine. Así, la persecución de *Snáporaz* en el hotel resulta una clara reinterpretación de la celebrada huida de Buster Keaton del centenar de novias en **Siete ocasiones** (Buster Keaton, 1925). En el film silente las mujeres persiguen al héroe para casarse con él y disfrutar de una sustanciosa herencia. A comienzos de los años ochenta el objetivo es aniquilar al varón. Empero, reducir **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** a un tratado sobre la lucha de géneros, por mucho



que presente significativas láminas y además se adivine, es un error. La película supone un paso más en el viaje hacia el fin del mundo emprendido por el cineasta tras regresar, una vez más, a los parajes de la infancia en Rímìni en **Amarcord** (1973). Se trata fundamentalmente de una idiosincrásica pesadilla felliniana. Una pesimista prolongación de los malos sueños detallados en piezas previas, como **Giulietta de los Espíritus** (1965) o la magistral **Toby Dammit** (1968). Como el medimetro inspirado en un cuento de Poe e incluido en el film colectivo **Historias extraordinarias** (co. Roger Vadim, Louis Malle), **LA CIUDAD DE LAS MUJERES** comienza con un viaje. A finales de los sesenta el personaje encarnado por Terence Stamp arriba en avión a una Cinecittá fantasmal. Doce años más tarde *Snáporaz* viaja en tren sin rumbo fijo. Mientras duerme, vigilado por una desconocida, que quizá no existe, el convoy entra en un túnel y cruza a otra dimensión, a un espacio singular y tenebroso levantado sobre los estudios romanos. Desde el primer plano de la película el avejentado galán se encuentra atrapado en un cosmos que tal vez supone un reflejo inverso pero sobre todo una representación de angustias y soledades. El mal sueño de



Snáporaz consiste en un paulatino aniquilamiento de su imagen. Convertido en una patética y decadente figura símbolo, el *tenorio* es primero ridiculizado, recordemos por ejemplo el frustrado encuentro sexual en uno de los aseos del tren, y luego desmembrado. Así, la narración, suerte de segundo volumen, tomo compendio de la filmografía en realidad, recupera y desarrolla notas y conclusiones de **Casanova** (1976). Las dos películas hablan del comienzo del fin - ¿de la civilización occidental apergaminada o del mundo del artista italiano?-a partir de la violenta desaparición de la figura del seductor de celuloide en unos escenarios montados con utilería rota del pasado y visiones del futuro (...).

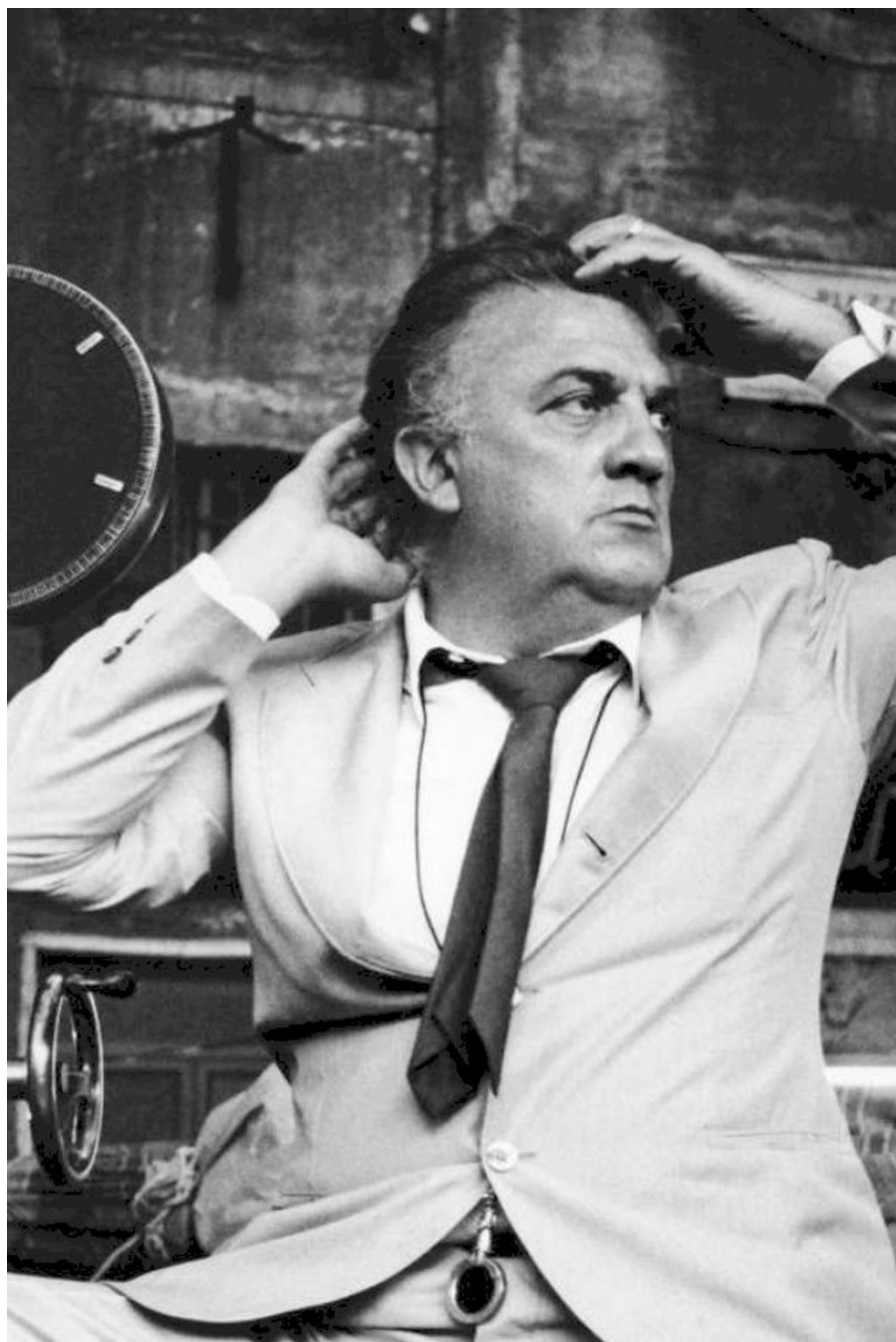
Texto (extractos):

Ramón Alfonso, “La ciudad de las mujeres”, rev. Dirigido, octubre 2019









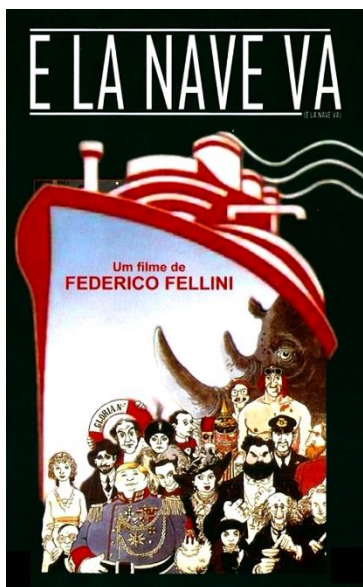
Viernes 27

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

Y LA NAVE VA • 1983 • Italia • 130'



Título orig.- E la nave va. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento y Guion.-** Tonino Guerra y Federico Fellini. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (1.85:1 – Eastmancolor – B/N). **Montaje.-** Ruggero Mastroianni. **Música.-** Gianfranco Plenizio y obras de Verdi, Saint-Saëns, Schubert y Debussy. **Productor.-** Franco Cristaldi, Aldo Nemni y Renzo Rossellini. **Producción.-** RAI 1 – Vides Cinematografica – Gaumont – Societa Investimenti Milanese. **Intérpretes.-** Freddie Jones –doblado por Ferruccio Amendola- (*Orlando*), Barbara Jefford –doblada por Rita Savagnone- (*Ildebranda Cuffari*), Victor Poletti (*Aureliano Fuciletto*), Peter Cellier (*Reginald*

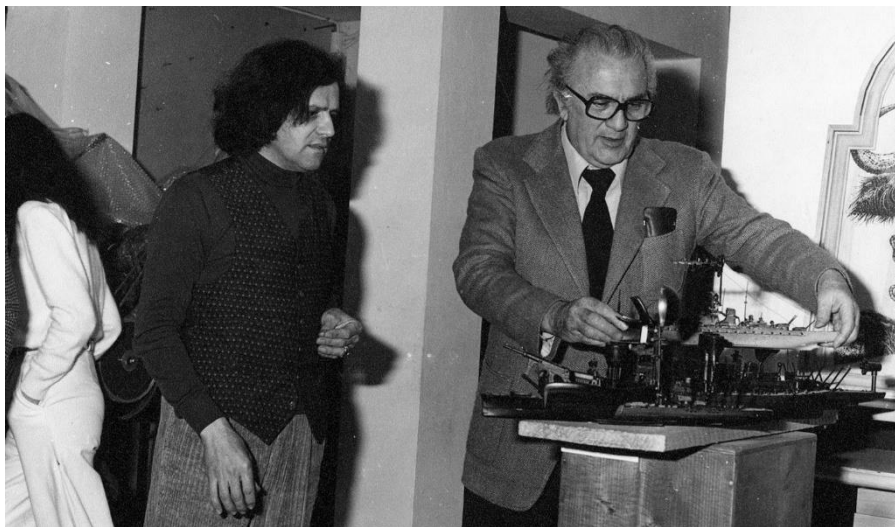
Dongby), Elisa Mainardi (*Teresa Valegnani*), Norma West (*Violet Dongby Albertini*), Paolo Paolini (*Albertini*), Sarah-Jane Varley (*Dorotea*), Janet Suzman (*Edmea Tetua*), Carlo Di Giacomo (*Sabatino Lepori*). **Estreno.-** (Italia) octubre 1983 / (EE.UU.) enero 1984 / (Francia) enero 1984 / (España) febrero 1985.

versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 21 de la filmografía de Federico Fellini (de 26 películas)

Música de sala:

La música del cine de Federico Fellini (y III)



(...) **Y LA NAVE VA** parece enlazar en cierta manera con **Ensayo de orquesta** en algunos de sus planteamientos. Si ésta se planteaba como el desarrollo de una prueba para un concierto **Y LA NAVE VA** es el viaje fúnebre que una serie de personajes amantes de la ópera y de “la más grande diva” de este género realizan para despedir sus cenizas. Si buena parte de la personalidad de Fellini es explicable únicamente desde la comprensión de su constante búsqueda de equilibrio hay que tener en cuenta que éste está fuertemente ligado a un determinante sedentarismo. Incluso cuando realiza films itinerantes como las aventuras que fueron **Satyricón** o **Casanova**, lo hace centrando el recorrido de los personajes en escenarios que más que remitir al mundo externo son transposiciones fantasmagóricas de la personalidad anímica de sus protagonistas. **Y LA NAVE VA** también recurre a un escenario casi único, la nave “Gloria N.” en la que viajan las cenizas de *Edmea Tetua*, que es descrito a través de sus diferentes partes: la cubierta, el salón restaurante, la cocina, el cuarto de máquinas, los camarotes... Partiendo del hecho de que el motivo del viaje que realizan todos aquellos que se vincularon a *Edmea* para darle su adiós definitivo, cuando sus cenizas sean devueltas al mar junto a la isla de Erimo que la vio nacer, es obvio que se trata en buena parte



de la despedida a una forma de arte determinada, la ópera, que, muerta la personalidad unánimemente considerada como más trascendente en su historia, ya no podrá volver a ser jamás lo mismo.

(...) Si recuerdan las diferentes evocaciones operísticas de **Casanova** se retendrá el encuentro del protagonista con su madre al finalizar la representación en la ópera de Dresde, con el suntuoso y fantástico ambiente que proporcionan los candelabros que los domésticos hacen descender para ir apagando. En esta secuencia, el final de la representación y el encuentro con la madre indica el inicio de la pendiente fatal por la que va a deslizarse el mediocre arribista. En **Y LA NAVE VA** el grupo de personajes cuyo introductor es el periodista *Orlando* (un excelente Freddie Jones) van a deslizarse por otra pendiente y si *Casanova* es convertido en una marioneta anacrónica por el devenir de la historia, será también ésta la que hundirá, en un sentido inmediato, no simplemente metafórico, a los allegados de *Edmea*.

La invocación a la ópera por parte de Fellini con una habilísima concatenación de temas operísticos, aparte de ser una inteligente manera de evitar el tener que recurrir a un pastiche rotiano sin el vigor y la creatividad de Rota, personalidad que será siempre irremplazable



en el cine de Fellini, es la sustancia misma del film. Llevando al extremo la tendencia a la irrealidad de los decorados de estudio, éstos cumplen la misma función que la tramoya escénica de una representación operística de la que el espectador es consciente pero con respecto a la cual se abstrae para gozar de la sensibilidad que esta representación despierta. Pero el acercamiento al arte operístico está hecho desde la perspectiva de otro arte, ese mismo que, a pesar de ser calificado como el séptimo, es el primero en lo que se refiere a la integración de las más diferentes experiencias creativas. A la luz de esta consideración y si se piensa en el principio y el final del film - respectivamente una filmación silente, en blanco y negro, estática y con rótulos para presentar a los personajes y la mostración de la entraña misma del decorado y el equipo de realización del film consagrados a su labor- es lógico pensar que, entrelazando ópera y cine, Fellini realiza una reflexión sobre la crisis creativa de la actual sociedad occidental. Tanto el cine como la ópera son manifestaciones artísticas nacidas con vocación de ser universales y populares pero los condicionamientos mismos de su evolución las han conducido a un callejón sin salida limitado, de una parte, por la degradación de sus



componentes originarios agotada toda posibilidad de desarrollo creativo, y, de otra, la reducción a un universo cerrado dominado por la idea de un clasismo cultural que se repliega sobre sí mismo. Paradojas de la sociedad capitalista, en el momento histórico en que existen los medios más amplios y poderosos para la difusión del arte y de las grandes manifestaciones del espíritu humano con el desarrollo de unos medios de comunicación capaces de llegar a sectores cada vez más amplios, éstos solo parece ser utilizados para la imposición de un consumismo embrutecedor y despersonalizado o para la afirmación, a través del refrendo de un perfeccionismo agobiante, de una idea muerta de la cultura que justifique supuestas superioridades. Aplicado al campo del cine de los ochenta hay la confrontación entre el predominio de la banalidad autosatisfecha de la inmensa mayoría del cine de consumo, realizado con tanta sensibilidad artística como una pegatina o una lata de refresco (...) o el enquistamiento en los terrenos de una intelectualidad inoperante.

En cierta forma, **Y LA NAVE VA** parece constituirse en un rechazo de esta lamentable situación de la cultura actual que, habiendo llegado al límite de la estéril confrontación entre clasicismo y modernidad como pares opuestos, ha tenido la necesidad de inventar una denominación nueva, cuyo origen publicitario está fuera de toda



duda, como “posmodernidad”, es decir una modernidad aún más moderna -y, por tanto, con más alicientes para ser consumida de inmediato- que la modernidad misma. Si no fuese porque esto parece casi un juego de palabras, habría que pensar que **Y LA NAVE VA** parece proponer la exploración de otro camino, el “preclasicismo”. La secuencia de apertura se adscribe, como se ha dicho, a unos determinantes propios del cine más primitivo, anterior a la virulenta y genial revolución griffithiana, y cuando *Orlando* se aleja remando y con la apacible compañía del rinoceronte, la fotografía se decolora, el único sonido que se oye en la banda sonora es el característico del proyector y la imagen se cierra en iris.

Pero si fundamentalmente **Y LA NAVE VA** es una obra excelente es debido a que sus formulaciones intelectuales no se imponen al ejercicio de su inventiva de manera tal que personajes y acciones no vienen determinados mecanicistamente por ellas, sino que parecen desarrollarse en completa libertad. Presentados por el respe-



-tuo, irónico, profesionalmente discreto y un tanto dipsómano *Orlando*, los personajes del film -que, como los de **Amarcord** parecen constituir finalmente un personaje único, resultante del conglomerado de individualidades que aparecen en él-, encerrados en el decorado del barco, son manifestaciones diferentes y contrastadas del universo felliniano. Una diva celosa que arrastra la amargura de no poder haber sido ella la más grande como fuera *Edmea*, un poeta enamorado de la cantante, tal como apunta maliciosamente *Orlando* precisamente con auténtica intensidad después de su muerte y que la evoca en un contexto de decadentismo enfermizo, un aristócrata austríaco que parece al mismo tiempo un niño que ha crecido en proporciones físicas pero no en mentalidad y una de las figuras hermafroditas frecuentes en la obra felliniana, su hermana, una médium ciega, conspiradora benévola, que encarna el componente mágico hasta el punto de ser capaz de “ver” los colores que corresponden a cada voz humana, un empresario aristocrático y su esposa, entregados a una vorágine ansiosa y ridícula en la que confluyen el fetichismo y un masoquismo social que les lleva a gozar ambos con las infidelidades de ella con hombres cercanos a la idea que ambos tienen de la plebe.

Si, tal como indica el *archiduque* a *Orlando*, su mundo es como un volcán a punto de estallar en el transcurso del film, la explosión,



abundantemente prefigurada, se materializa con la llegada de los serbios fugitivos que, amparándose en las tinieblas de la noche, asaltan el barco para huir de la represión. Si la sociedad presentada busca la conciliación imposible entre términos contradictorios como arte y comercio, sexualidad y norma social, creatividad y jerarquía o dominantes y dominados, ésta parece cumplirse ocasionalmente: la magnífica secuencia en la que los cantantes, acompañados de los maquinistas, movidos por sus celos profesionales, llevan a cabo una competición de canto con el ruido de las inmensas calderas como acompañamiento, es uno de los momentos más sorprendentes y enérgicos de una obra que abunda en ellos. Pero la coexistencia en el mismo barco de clases histórica y socialmente enfrentadas puede tener algún momento de armonía debido a una entrega jocosa, como ocurre en la noche en la que aristócratas y plebeyos, profesionales de la música bien retribuidos y amantes de la danza en situación mísera, se entrelazan, bailando, pero no hay que llamarse a engaño. Para unos el acercamiento es tan interesado como el de la infiel dama inglesa, siempre deseosa de dejarse dominar sexualmente por hombres a los que ella puede dominar socialmente, y para los parias de la tierra la conciencia de su amarga situación les lleva a una crisis de violencia que ha de desembocar por fuerza en la revuelta tal como deja prefigu-



-rar la sombría imagen del serbio entre las tinieblas de un bar de lujo en el que él no debería estar.

Finalmente, en lontananza, como surgido de un averno de represión, un acorazado austríaco surge para imponer la lógica del autoritarismo y, aunque concilie temporalmente una tregua para que los pasajeros puedan esparcir las cenizas de *Edmea*, precipitará un final apocalíptico que parece un refrendo de que con las exequias fúnebres de la cantante se está despidiendo todo un mundo que no podía perpetuarse más allá de lo que podía permitirlo la propia evolución de la historia. Con la hermosa secuencia en la que los allegados de *Edmea*, llegados todos a un clímax de extraordinaria intensidad y muy operístico carácter, celebran el funeral por la diva mientras se aprestan a seguirla al reino de las sombras, Fellini llega a la culminación del equilibrio que se da a lo largo de todo el film entre intensidad y lucidez.

Es significativa la posición de Fellini ante el romanticismo, tanto en su vertiente pasional como en la ideológica, que confluyen ambas en la pasión amorosa. Esta se expresa en el film a partir de dos diferentes concepciones del amor. *Orlando* se ha sentido atraído por



una jovencilla ataviada como una ninfa virginal pasada por el tamiz de la figuración cristianoide, pero ella preferirá a un joven estudiante serbio y abandona a su familia para seguir a su amado. Cuando la lancha que los transporta, otra vez sobre un mar de plástico, se acerca al acorazado, el muchacho lanza un explosivo que va a caer junto a los cañones provocando una reacción en cadena que supone el hundimiento del “Gloria N.” y del propio acorazado destructor. *Orlando* se interroga a sí mismo ante los espectadores sobre los motivos de este acto suicida mientras, en una genial pirueta de Fellini, se apresura a tomar las medidas dadas para ponerse a salvo antes de que se produzca la explosión, certificando así que es más propiamente un intermediario del propio autor y no un simple personaje inmerso en el relato. La aparente paradoja propuesta por *Orlando* no es tal en realidad. El acto del joven serbio, fruto de la desesperación, no está en contradicción con el amor de la muchacha sino que se acrecienta con él. En uno de los camarotes de la nave, por contrario, el enfermizo y decadente amante de *Edmea* que ha intentado recrear sus imágenes y su voz, e incluso, asumir su figura, va hundiéndose mientras, llevando

al extremo su delirio por la diva muerta, aún la evoca cuando es él mismo quien está a las puertas de la muerte.

El talento de Fellini para integrar dentro del decurso de la acción fílmica elementos que, sin violentarla, la orientan hacia una concreción de lo fantástico, reluce también aquí como en los mejores momentos de **Amarcord**: el concierto que los maestros dan utilizando copas de cristal, la sesión de espiritismo nocturna en que se convoca a *Edmea* para que responda a unas preguntas y los presentes ven aparecer una figura en sombras, la hipnotización de una gallina que provoca reacciones en *Orlando*... Pero, por supuesto, la manifestación de lo extraño más evidente y que más dio que hablar, aunque que solo sea por su situación de desplazado en este contexto, fue el apacible rinoceronte pariente consanguíneo, aunque dotado de mayor bonhomía, del gigantesco pez muerto de **La dolce vita**. El final del film en el que *Orlando* se salva del hundimiento del barco en una lancha con el rinoceronte parece ser una reivindicación de la necesaria unión entre las manifestaciones de la realidad, representadas por *Orlando*, periodista, cronista de sociedad y entrevistador de prominentes personalidades políticas, transmisor del mundo que describe con profesionalidad casi notarial, y frente a la fantasía representada por el rinoceronte, animal cuya coriácea piel soporta una dimensión casi mitológica (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, “Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini (2ª parte)”, rev. Dirigido, enero 1985

(...) Es preciso ver **Y LA NAVE VA**, el mejor trabajo de Fellini en los años ochenta, como una película ópera que es, a su vez, una falsa reconstrucción (igual que la “romanidad” fantástica de **Satyricón**, los reportajes de **Los clowns** y **Roma** o los viajes y los rituales de **Casanova**), y como un canto fúnebre al cine que vuelve la mirada hacia sus orígenes. Como si se tratara de una ópera, los telones pintados, los juegos de luces, el movimiento escénico y las voces de los cantantes proponen un emotivo crescendo que solo se rompe con insertos de planos exteriores de la nave surcando un mar



neblinoso, irreal. Ello hace doblemente necesario el final del film: una vez que el acorazado salta por los aires y el barco en el que viajan los personajes, el “Gloria N”, empieza a hundirse, Fellini muestra el equipo de rodaje y el truco del movimiento oscilante de la nave, de tal manera que, así como el espectador de una ópera es consciente de las necesarias interrupciones de la acción para atender a los sucesivos cambios de decorado, así, del mismo modo, el espectador cinematográfico sea consciente del artificio del film, que es tanto como decir de su imposibilidad. En efecto, el marco de un cine con sonido y color resulta demasiado prosaico para la poética propuesta (los funerales en altamar por una diva de ópera en vísperas de la Primera Guerra Mundial), y el realizador se acoge, como al principio de la película, al virado, al sonido distanciador del proyector y al cierre de la imagen en iris, confesando la fragilidad de su obra y, con ello, el apunte sobre la muerte del cine (pues se hace necesaria una mirada retrospectiva para disfrutar mejor la sustancia poética de los hechos). ¿O es, acaso, una premonición sobre la muerte de la modernidad? No faltan muchos momentos que lo refuerzan. Si Fellini se acoge al artificio de la ópera, aunque persiguiendo aprehender esa belleza fugitiva de la música que tanto le impresionó siempre, se sirve del cine mudo para sensibilizar al espectador sobre la personalidad de la diva muerta, nacida del mar como una diosa y cuyas cenizas retornan a él:



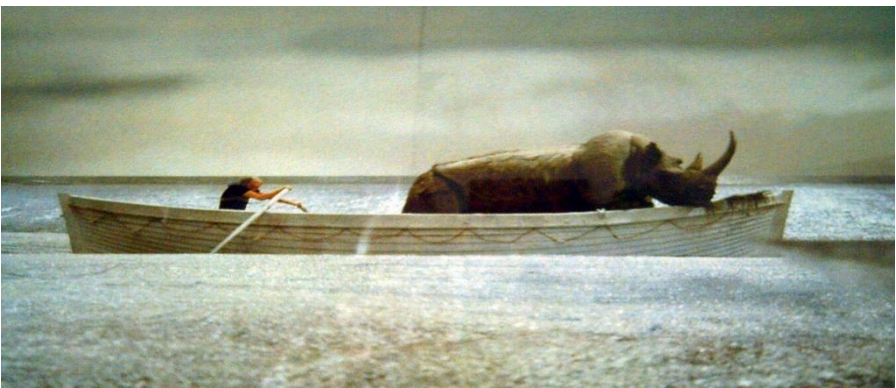
en una barroca y enfermiza escena, un amante de la cantante recupera la imagen de la fallecida proyectando para sí mismo películas familiares sobre una pantalla rodeada de encajes, vestidos y fotografías impregnadas con el sabor de las cosas idas para siempre; en el hundimiento del barco, el mismo enamorado llora mientras se proyecta esas películas, y los objetos (equipajes, sillas, piano) inician un solitario ballet de muerte, los pasillos se inundan y todos, tripulantes, fogoneros y pasajeros, cantan agrupados esperando un fin a camino entre “Aida” y “La forza del destino”. El viaje de la “Gloria N”, que empieza de forma ceremonial y casi festiva, acaba adquiriendo una tonalidad punzante, dolorosa. Hasta ese momento, el amor de Fellini por el contraste y por la yuxtaposición de elementos dispares alcanza secuencia de gran esplendor (el paso, sin transición, de la sala de máquinas del barco al inquietante plano sostenido sonoramente por la respiración del rinoceronte moribundo; el “Claro de luna” de Debussy cantado en pleno día...). Pero desde el descubrimiento de que el fétido olor que se percibe por toda la nave proviene del rinoceronte muerto en la bodega, todo deviene más lúgubre: los personajes no hablan, cuchichean; un libro cae inesperadamente de una estantería y se abre

sobre una reproducción de “La Gioconda”; e incluso el mar se hace más turbio, hasta el punto de que es posible esperar de él una erupción de pus: unos cañonazos que anticipan una guerra: el gesto de un enamorado que provoca una masacre... (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Y la nave va: canto fúnebre”,
rev. Dirigido, noviembre 1999







FEDERICO FELLINI

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

Roma, Lazio, Italia, 31 de octubre de 1993

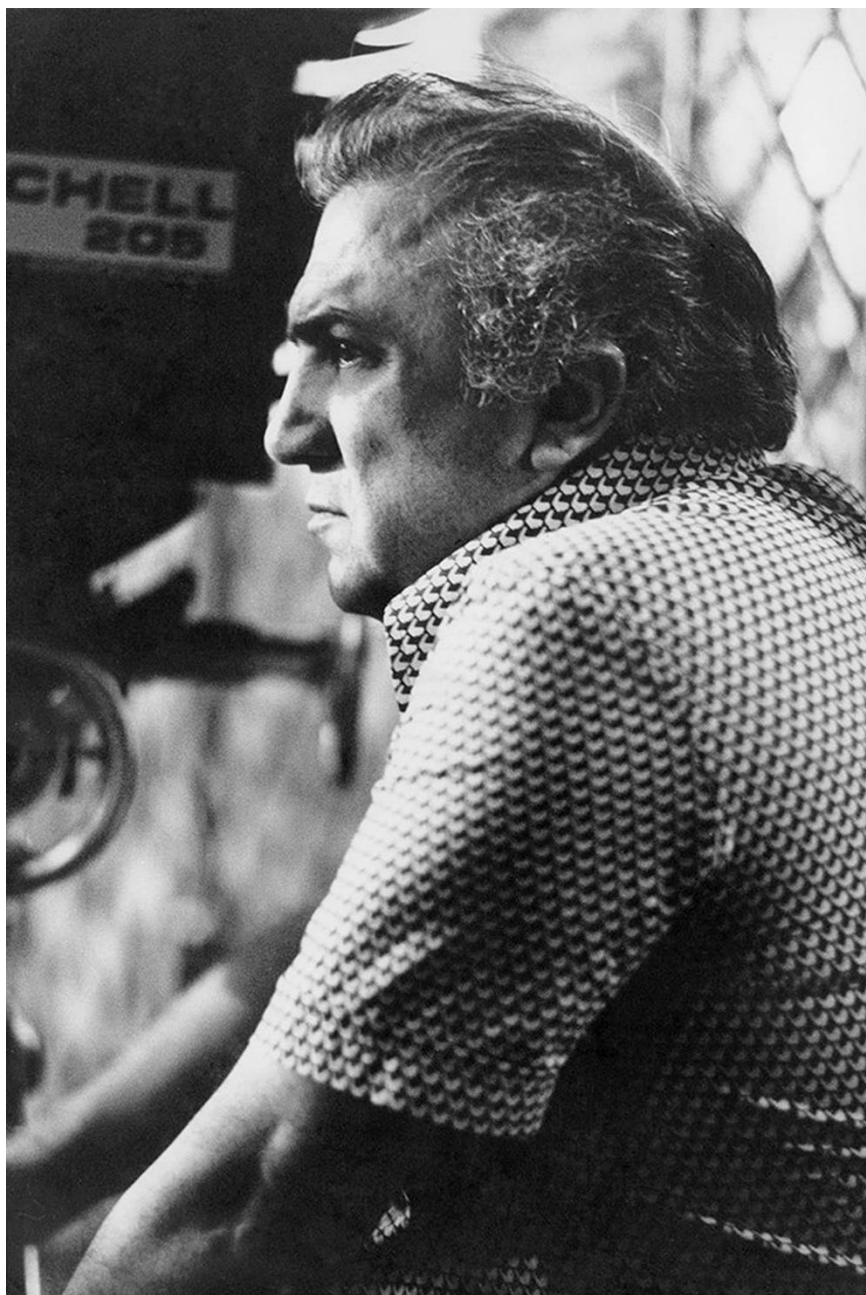
FILMOGRAFÍA (como director)

- 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]
- 1969 **“Fellini: a director’s notebook”**
[episodio de la serie de tv NBC
Experiment in television
FELLINI SATYRICÓN (*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**
[anuncio para Campari]
- 1985 **Alta Società: Rigatoni Barilla** [anuncio 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 UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”
2026

Agradecimientos:
Ramón Reina / Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR
(Patricia Garzón & Melisa Tejero)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
Alejandro Roldán
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(I) **JOHN FRANKENHEIMER** (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)

Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



(II) **FRANÇOIS TRUFFAUT** (noviembre & diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, 1959)

La piel suave (*La peau douce*, 1964)

Fahrenheit 451 (1966)

La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)

El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)

La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)

El último metro (*Le dernier métro*, 1980)

Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)

François Truffaut, una autobiografía

(*François Truffaut, une autobiographie*, 2004) Anne Andreu



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

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)

El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

Lemmy contra Alphaville

(*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) **ARTHUR PENN** (septiembre & octubre 2017)

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

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

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

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

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

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

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



(V) **JERRY LEWIS** (enero 2018)

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

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

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



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

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

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

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

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

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

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

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)

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

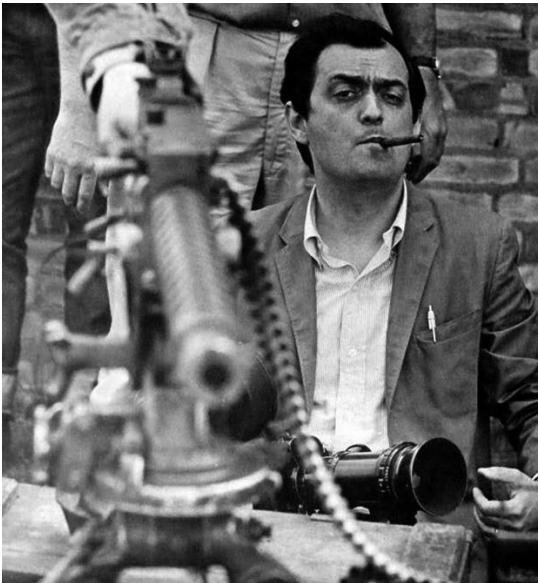
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

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

Eyes wide shut (1999).



(VII) **ROBERT ALDRICH**

(marzo 2020) / (enero 2022) / (enero 2023)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

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

El gran cuchillo (The big knife, 1955)

iAtaque! (*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)

El último atardecer (*The last sunset*, 1961)

¿Qué fue de Baby Jane?

(*What ever happened to Baby Jane*, 1962)

Canción de cuna para un cadáver

(*Hush...hush, sweet Charlotte*, 1964)

El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*, 1965)



(VIII) **FEDERICO FELLINI**

(octubre 2021 / noviembre 2022 / octubre 2023 /
marzo 2026)

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*, 1963)

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*)]

Giulietta de los Espíritus (*Giulietta degli Spiriti*, 1965)

Fellini Satyricon (*Fellini-Satyricon*, 1969)

Los clowns (*I clowns*, 1970)

Roma (*Roma*, 1972)

Amarcord (*Amarcord*, 1974)

Casanova (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976)

Ensayo de orquesta (*Prova d'orchestra*, 1978)

La ciudad de las mujeres (*La città delle donne*, 1980)

Y la nave va (*E la nave va*, 1983)



(IX) **BLAKE EDWARDS**

(mayo-junio 2022 / abril 2023 / abril 2024)

El temible Mister Cory (*Mr. Cory*, 1957)

Vacaciones sin novia (*The perfect furlough*, 1958)

Operación Pacífico (*Operation Petticoat*, 1959)

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)

Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, 1962)

Días de vino y rosas (*Days of wine and roses*, 1962)

La pantera rosa (*The Pink Panther*, 1964)

El nuevo caso del inspector Clouseau

(*A shot in the dark*, 1964)

La carrera del siglo (*The great race*, 1965)

¿Qué hiciste en la guerra, papi?

(*What did you do in the war, daddy?*, 1966)

El guateque (*The party*, 1968)

Darling Lili (1970)

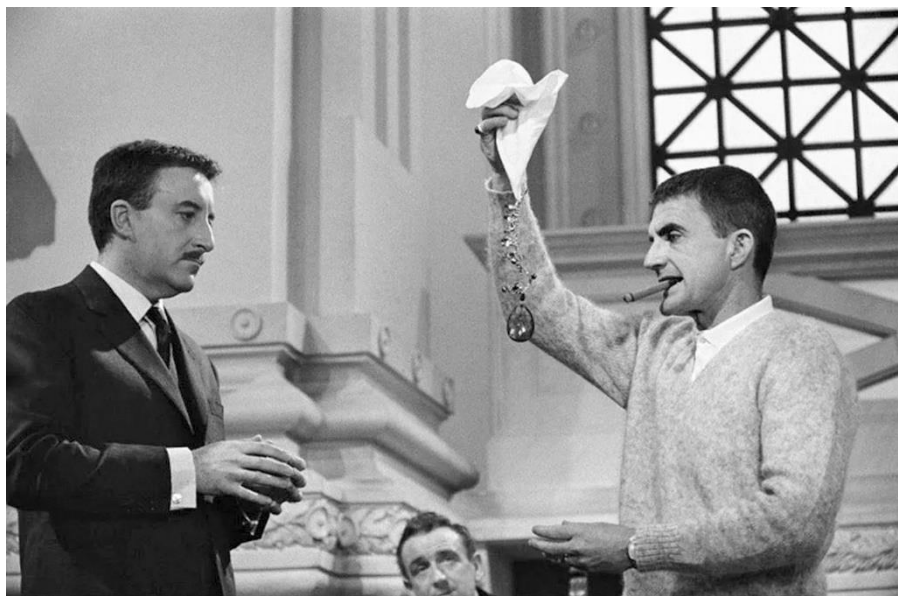
Dos hombres contra el Oeste (*The wild rovers*, 1971)

La semilla del tamarindo (*The tamarind seed*, 1974)

"10" ("*10*", 1979)

S.O.B. (*S.O.B.*, 1981)

¿Víctor o Victoria? (*Victor/Victoria*, 1982)



(X) **SIDNEY LUMET** (noviembre 2024)

Doce hombres sin piedad (*12 angry men*, 1957)

Piel de serpiente (*The fugitive kind*, 1960)

Larga jornada hacia la noche

(*Long day's journey into night*, 1962)

El prestamista (*The pawnbroker*, 1964)

Punto límite (*Fail-safe*, 1964)

La colina (*The hill*, 1965)

El grupo (*The group*, 1966)

Llamada para un muerto (*The deadly affair*, 1967)



(XI) **SAM PECKINPAH** (febrero 2025 / abril 2026)

Compañeros mortales (*The deadly companions*, 1961)

Duelo en la Alta Sierra (*Ride the High Country*, 1962)

Mayor Dundee (*Major Dundee*, 1965)

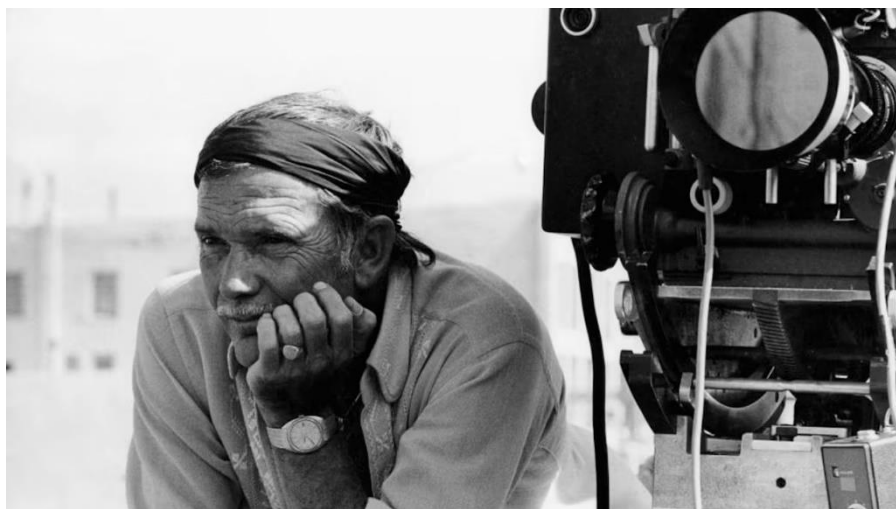
Grupo salvaje (*The wild bunch*, 1969)

La balada de Cable Hogue (*The ballad of Cable Hogue*, 1970)

Perros de paja (*Straw dogs*, 1971)

Junior Bonner (*Junior Bonner*, 1972)

La huida (*The getaway*, 1972)



(*XII*) **ROBERT MULLIGAN** (noviembre 2025)

Perdidos en la gran ciudad (*The rat race*, 1960)

Camino de la jungla (*The spiral road*, 1962)

Matar un ruiseñor (*To kill a mockingbird*, 1962)

Amores con un extraño (*Love with the proper stranger*, 1963)



Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES