

# FEDERICO FELLINI

## (UN SIGLO DE CINE ITALIANO)

Gonzalo Larumbe Gutiérrez

**Roma**

Otto e mezzo

**Satyricon**

La città delle donne

Ginger e Fred

*Giulietta degli spiriti*

**AMARCORD**

**LO SCEICCO BIANCO**

*La voce della luna*

**LA STRADA**

**La Dolce Vita**

***E la nave va***

Una de las escenas más características de Federico Fellini es aquella de *Roma* en que aparece, en medio de una proyección de diapositivas de la ciudad eterna, un enorme trasero (el culo, según cuenta Fellini, debía hablar en napolitano, aunque por unas u otras razones al final se prescindió de este gag). En todas las películas de Fellini es fundamental ese tema: las relaciones entre la realidad y el deseo, o si se quiere entre el yo y "lo otro" (el *ello*, lo inconsciente). En *Giulietta de los espíritus* la protagonista, un ama de casa burguesa de mediana edad, se ve tentada por la influencia de una serie de amigas y, muy en particular, por el mundo de Susy, con sus piscinas interiores y sus cabañas en lo alto de los árboles. Mientras el mundo que le ofrece su marido responde un poco a la confortabilidad burguesa de horario bien estructurado y mesa-camilla, el de Susy tiene más que ver con la escenografía delirante, con el libertinaje y la farsa. De la mano de ésta, Giulietta consigue, incluso, tener atractivos pretendientes (dos jóvenes en moto las admiran desde abajo mientras están en lo alto de la cabaña). Claro que el mundo de Susy está un poco del lado del burdel, de lo prohibido, de lo que no tolera la moral burguesa. Susy nos evoca fácilmente a la Paula de Mihura en *Tres sombreros de copa*, con su ascensión premeditada de la inconsciencia y amoralidad del teatro frente a la vida cómoda y aburrida de los señores que desayunan huevos fritos porque desayunar café es "de bohemios". Precisamente el primer filme de Fellini, *El jeque blanco*, recordaba a la obra de teatro de Mihura, por su explícito contraste entre Iván Cavalli, representante del orden y el "jeque", personaje aparentemente amoral que promete una serie de ensueños vagos y románticos –por más que se desvele un personaje tan vacuo como su oponente–. Giulietta no caerá en la tentación pese al indudable atractivo que sobre ella ejerce este submundo interior de caballeros españoles y mujeres hermosas que acaba de descubrir después de largos años de tran-

quilidad y aparente bienestar. Su vida matrimonial es triste –su marido la engaña– pero no obstante al final opta por abandonar su mundo de fantasmagorías y aceptar la vida tal como es. Actitud resignada si se quiere, que es la misma –o parecida– a la del Dionisio de *Tres sombreros de copa*. Al final de la representación, es como si saliera un personaje de detrás del telón para anunciarnos: "Señores, la farsa ha terminado. Bienvenidos a Doña Realidad". Claro que en el caso de Fellini se pueden aducir razones personales, además de las artísticas, para evitar en este caso la caída. De todos modos Fellini ha representado la tentación (el juego, la carne, la sensación fugaz frente a la verdad eterna). Lo de menos es que al final ésta se lleve a su término. Lo fundamental es que exista como virtualidad. Fellini acaba condenando la transgresión, pero la ha representado. En *La dulce vida*, con su retrato de la vida amoral de cierta clase acomodada romana ya había escandalizado a *L'Osservatore romano*. En *Ocho y medio*, bajo la aparente moderación –Guido se entrevista con un cardenal para pedirle consejo sobre la orientación moral de su película– el planteamiento es aún más explícito: la Iglesia aparece del lado de la represión y el castigo frente a la inocencia de los deseos infantiles (la *Saraghina*). A Fellini se le consideró en sus primeras películas el cineasta de la Democracia Cristiana, quizá debido al filme *La Strada*, con su apelación a una bondad a todas luces excesiva y a una cierta épica de la resignación (esa Gelsomina que jamás se rebela, que acepta su condición inferior de mujer y, al fin y al cabo, de puro valor de cambio), su visión centrada más en los problemas interpersonales que en los conflictos sociales y su carácter de fábula atemporal, que le valió la desaprobación de Zavattini y los teóricos del neorrealismo, afines a la izquierda. Sin embargo, ya en *El jeque de blanco* habla cierta ambivalencia hacia Cavalli, personaje que representa la sumisión al orden, obsesionado con la rectitud y las buenas maneras, y que no por casualidad

tiene como firme propósito –que al fin del relato se cumplirá– entrevistarse con el Papa –en Fellini la Iglesia es siempre la sanción del orden–. Mientras su esposa, Wanda, busca la realización de sus sueños, por más que éstos sean quiméricos, Iván no se preocupa más que del “qué dirán”, es decir de la opinión que sobre su conducta tienen los demás: es un conformista en estado puro. En cualquier caso la visión felliniana de una clase media dividida a partes iguales entre la sumisión incondicional a la Iglesia y la fascinación por la cultura de masas no es precisamente benevolente: él supo ver como pocos que el verdadero enemigo de esa Italia de los De Gasperi, Moro o Andreotti no era el comunismo, sino precisamente esa Industria Cultural que aparece en *Lo sceicco bianco*, y que cuatro décadas después se alzaría al poder, al mismo tiempo que se produce el colapso de la Democracia Cristiana, que la llevará a su práctica desaparición después de cincuenta años de poder casi ininterrumpido. Pero si la Iglesia es para Fellini el *superyo*, la autoridad de la sociedad interiorizada en la conciencia –el paradigma de esta visión es la escena del confesionario de *Amarcord*, con el sacerdote exhortando a Titta a la confesión de su pecado mientras éste se recrea en la evocación de las geometrías delirantes de la estanquera y de otras muchachas del pueblo– en la sociedad contemporánea su visión no será mejor, y la actitud progresista del feminismo será para él represiva y castradora. El feminismo será visto como una extensión de la represión más que como una liberación. *La ciudad de las mujeres* –quizá su película peor entendida– es al cabo sólo un sueño. El sueño como no puede ser menos de un italiano algo envejecido, y como italiano, algo católico, algo romántico, algo tramposo, algo *donjuán*. Sus sueños son también los de una época que agoniza, de ahí el reaccionarismo que han creído advertir algunos críticos en lo que no deja de ser una sincera plasmación de los temores de un típico hombre a la antigua (recuérdese el harén de *Ocho y medio*) ante la crisis de la cultura patriarcal. También *Ginger y Fred* lo muestra perplejo ante la sociedad del espectáculo. La reivindicación del circo, del juego, del inconsciente y de lo antañón reprimido por la moral tradicional, ahora resulta innecesaria. Como Foucault en su *Historia de la sexualidad* lo que Fellini encuentra es una explosión de discursos. Porque es precisamente ese discurso de lo reprimido el que en la era de la televisión se ha convertido en dominante. Ahora es precisamente el sexo, el circo y la pretendida diversión lo que domina el discurso de los *media*, que es el de la TV. Discurso que todo lo absorbe y todo de manera torcida –la televisión de *Ginger y Fred* está llena de sosias de artistas: Proust, Kafka, los propios Ginger y Fred, y ni siquiera las mujeres que en ella aparecen son realmente mujeres–. De ahí que la exhortación que cierra *La voce della luna*, y con ella la sostenida emoción en que se desarrolla su obra, (“Si hubiera un poco de silencio podríamos entender algo”) sea quizás más un grito contra la omnipresencia del discurso massmediático, contra la proliferación acrítica de los discursos, que el grito de misticismo desesperado que muchos han querido ver en ella.



*Marcello Mastroianni en "Otto e mezzo".*



*Sandra Milo y Giulietta Masina en "Giulietta degli spiriti".*