

# Dos aproximaciones a Fellini

AUSIÀS MARX AUB

Ausiàs Marx Aub se dice poeta, ensayista y narrador. Mientras tanto, gana dinero (poco) como corrector lingüístico, lexicógrafo, traductor, maquetador y diseñador en el mundo editorial y guionista de cine. Fue barrendero en la ciudad de Valencia; como le dijo Alejandro Jodorowsky, igual que correjía (limpiaba) textos, en ese momento le tocaba correjir calles. También trabajó en la carga y descarga de camiones e hizo de ayudante de topógrafo y de director de doblaje. Suele no firmar sus textos con su nombre. Cree que la mitad de su vida es falsa y de la otra mitad duda. Tiene cuarenta y dos años. Es ateo y hace tiempo que va leyendo la *Biblia* (la pone de cursiva porque la considera como cualquier otro libro); tres páginas al día. Hace poco dejó de fumar; no le ha resultado agobiante: “Esto de no fumar es demasiado fácil”, confiesa sorprendido. Sigue perjeñando una obra poliédrica que titulará *Cosmosaicaos* y que nunca, seguramente, acabará.

*A José Luis Moreno Maicas, hermano de sangre*

**1** . EL PEQUEÑO INQUISIDOR O LA VENGANZA DE FELLINI (ENSAYO SOBRE *LE TENTAZIONE DEL DOTTOR ANTONIO*). Después de sus primeras películas, marcadas por el modo de representación realista; después de haber alcanzado la fama con *La Strada* y una primera madurez con *Le Notti di Cabiria* y, sobre todo, *La Dolce Vita*; a medio camino de conseguir la genialidad<sup>1</sup> con *Otto e Mezzo* y *Giulietta degli Spiriti*, con la cual concluye su primera gran etapa creativa, surge un mediodiámetro de cincuenta y tantos minutos firmado por los mismos guionistas que los del filme anterior (*La Dolce Vita*): *Le Tentazione del Dottor Antonio*,<sup>2</sup> una gran broma, una gran burla... Una burla, que es una reflexión, contra los censores, indudablemente, pero también contra la vanidad, contra el poder, contra la intolerancia.

Como en cualquier país, civilizado o no (¿hay algún país que no sea civilizado?), Italia ha tenido intervención administrativa previa y posterior sobre los filmes, o sea, censura. Esa intervención se sostiene —es un decir— en juicios morales (sexuales, más bien) y políticos. Los protectores del pueblo (comunistas autoritarios, fascistas, nazis, franquistas, democristianos pasados de rosca...: integristas, fundamentalistas) deciden que una película es peligrosa porque incita al sexo o al cambio político, y esa incitación puede venir de una falda demasiado corta —¡nunca son demasiado cortas!, diría un rijoso— o de un obrero de la construcción que comente que su sueldo es

demasiado bajo —¡nunca son demasiado altos!, diría un sindicalista alucinado.

En un interesante libro, *Erotismo y destrucción*,<sup>3</sup> podemos leer algunas de las ponencias del congreso que se celebró en Bolonia en diciembre del 73 promovido por la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta y la Commissione Cinema del Comune di Bologna.

Provocados por dos películas que en esos días del congreso tenían problemas con los censores (*Ultimo Tango a Parigi*, de Bertolucci, e *I Racconti di Canterbury*, de Pasolini), no faltan los comentarios sobre la situación de la censura de los años anteriores en Italia. Así, en la enjundiosa ponencia de Callisto Cosulich<sup>4</sup> nos enteramos de que *La Dolce Vita* fue “un estallido”, un filme lleno de “signos audiovisuales absolutamente inéditos para nuestro cine, con su concepción sacral del sexo, tan distante de lo que se había hecho hasta entonces, en cuanto se nos limitaba todo a repetir sobre la pantalla los dobles sentidos de las revistas teatrales y los chistes picantes”. Después llegaría “toda una nueva manera de afrontar el sexo en el cine, una forma que provoca censuras preventivas y, sobre todo, secuestros *a posteriori* ordenados por la magistratura”: *Rocco e i suoi Fratelli* (Visconti), *L'Avventura* (Antonioni), *I Dolci Inganni* (Lattuada), *Una Giornata Balorga* (Mauro Bolognini), filmes todos ellos de 1960. Y si bien en 1962 se promulgó una ley que eliminaba la censura previa, la magistratura operó sin tener el espíritu de

1 Es opción del autor usar sistemáticamente *je* y *ji* en lugar de *ge* y *gi*.

2 Este mediodiámetro forma parte de *Boccaccio '70*, producción italo-francesa de 1962. Los otros tres mediodiámetros son: *Renzo e Luciana*, de Mario Monicelli; *Il Lavoro*, de Luchino Visconti, y *La Riffa*, de Vittorio De Sica.

3 *Erotismo y destrucción*, trad. de A. M. Torres y B. Díaz, Fundamentos, Madrid, 1983.

4 *Erotismo y destrucción*, pp. 111-121.

esa ley en cuenta. Al parecer había un tal código Rocco —recuerda a otro código, el del malhadado Hays— que consideraba “el arte y la ciencia incompatibles con la obscenidad”. Qué diferencia, comenta Callisto Cosulich, con Dinamarca, donde el Estado había sido declarado “incompetente para juzgar lo que es bueno y lo que es malo en materia de sexo”. El sentido común expresado con rotundidad.

Pues después de *La Dolce Vita* —polémica desde su presentación y premio en Cannes— Federico Fellini y sus guionistas se alejarán del tono sombrío, triste, de esa “buena vida” y harán un cuento alegre, desenfadado: una de las películas más divertidas de Fellini. Y tan densa y expresiva como las demás, aunque desigual, seguramente, pero creo que es así por los fuertes contrastes de los que nace; debemos aceptarla tal cual es: podría haber sido de otra manera, pero esta nos vale. Para la crítica, por lo que he podido leer, es una obra menor. Intentaré demostrar, con cierto detalle, que merece más atención.

*El inquisidor/l'osservatore romano.* El tono no es elevado, ni alto es el tema: un pequeño y fatuo inquisidor se enfrentará a su miedo, y, según como se mire, perderá. El censor Mazzuolo nació para ser uno de los personajes más ridículos de Fellini, aunque muestre hacia él un poco de compasión, de lástima. Y es lójica la ridiculez, porque es el retrato de uno de los grandes enemigos del arte, en cualquier época y lugar: alguien que moviendo un dedo puede ocultar una obra, o destruirla, o ajusticiar al autor. Contra su figura no valen las medias tintas, ni la cobardía ni la caridad mejor entendida.

Desde el inicio (los créditos) se nos sujiere cuál será el tono: el de la parodia: tomarse en broma lo que es serio. Sobre un fondo rojo, con una música “de infierno” y unas palabras que se van incendiando, el que será protagonista del filme, el doctor Antonio Mazzuolo, se limpia las gafas, se las pone y mira con jestos de atención, aprobación y preocupación: primer fragmento del retrato. Y la primera broma: en una esquina de la pantalla sale un círculo (como en un cómic) donde hay una niña, una diablilla que será la narradora del filme, y burlona saca la lengua a Mazzuolo. Ya tenemos el primer contraste: lo adusto contra la alegría.

Pero tras los créditos surge Roma, la ciudad, la ciudad de Fellini, *l'osservatore romano*. Surje la luz: una Roma ancha, alegre, festiva, una Roma con monjas —es el primer plano del filme: se alejan de la cámara separándose, efectivamente, “como las dos cortinas de un telón”—<sup>5</sup> y con niñas uniformadas con faldas amarillas que saltan divertidas, y con una hilera de curas de rojo que desfilan y se mueven al unísono. La composición es simétrica, armoniosa y artificial; incluso hay

unas flores rojas que van cayendo como aroma, como viento pintado.

Después, una sesión fotográfica de la industria de la moda; a la vez, otra hilera de curas, pero esta vez de blanco (¿tímida anticipación, esta imagen y la anterior, del desfile de *Roma*?), y una carrera ciclista que alegra a los ocupantes de los coches, sobre todo una joven que da botes tras dar un refresco a un corredor (por cierto, antes debían de permitir que los automóviles circularan en medio de una carrera); uno de los coches, además, tiene en la baca una estatua, una figura de un niño desnudo a cuatro patas y un gran chupete ante él... (Lo destaco por si es significativo, a pesar de que el plano es demasiado corto. Después de todo, el final del mediometrage es la imagen de la diablilla narradora también en la baca de la ambulancia que se lleva a Mazzuolo; y las dimensiones del chupete están en proporción con la gigante Anita Ekberg.)

Pero hay más pinceladas romanas: el rodaje de un péplum, con la consiguiente crítica: además de que se ve enseguida que tiene muy mala pinta, alguien dice, como un elogio, que es una película muy italiana porque no se ve ni una horca —haciendo referencia al *western*—; inmediatamente vemos al director, que es seguramente estadounidense, puesto que habla en inglés con acento yanqui y dice “ok”. Y planos de ociosos romanos practicando deportes acuáticos o disfrutando del agua, como dos individuos (uno de ellos sostiene una docena de globos) que persiguen en su patinete a dos señoras. Y más jente, unos echados en un jardín y una joven bajando por el tronco de un árbol.

Mientras, una vocecita —la diablilla— nos ha ido diciendo que Roma es una delicia: “*Quanto mi piace Roma, ragazzi!*” es el comienzo de su discurso, aunque más bien el comienzo es su risa, muy infantil y encantadora, nada meliflua ni ridícula: Fellini se toma muy en serio a los niños... Fellini se toma muy en serio todo.

Estas primeras escenas son aire, extensas, tranquilas. La música, no podía ser de otra manera, es vivaz. La jente, pues, juega, salta, se alegra, ríe, se desea, descansa... La infancia. *Carpe diem*. Pero a esta ciudad luminosa de los goces se opondrá la ciudad oscura de los miedos: la misma ciudad, pero dos miradas.

Presentado por la diablilla va a surjir, en medio de esta paz inocente, un *osservatore* bien distinto a Fellini: Antonio Mazzuolo, el señor que en los créditos miraba con suspicacia. Tras contarnos y mostrarnos que Roma es un placer, dice la voz: “Pero hay un señor que me tiene mucha manía. Este es”. Y ante la cámara aparecen dos fotografías de Mazzuolo: es la primera quiebra de “realismo”, ya que no aparecen superpuestas a la toma del jardín por la mano del técnico de efectos es-

peciales, o en planos sucesivos por la mano del montador, sino que alguien, mientras se rodaba el plano del jardín, pone las fotos ante la cámara. Ese alguien es la voz en *off* narradora, según la lógica del filme, pero lo que las pone es el artificio que es un filme...

Es decir, el tono paródico no exige mostrar o contar de cierta manera (los géneros no implican la ocultación de las marcas narrativas del artificio: una tragedia, un melodrama, una comedia, una epopeya o cualquier otro género no exigen la ocultación ni el desvelamiento del artificio), es la obra la que exige mostrar o no las costuras que unen sus fragmentos (*Rayuela*) o los cables que la sostienen (*Don Quijote*, sobre todo la segunda parte); el autor cinematográfico al lado de una cámara (final de *E la Nave va*) o el pintor cuando pinta ese cuadro (*Las meninas*); la charla del escritor con un amigo al que cuenta que está escribiendo una novela, charla que se convierte en fragmento de la obra; o el personaje de una obra teatral que sale al escenario a buscar al autor...

Parece que los artistas más significados del siglo xx se hayan puesto de acuerdo en el aforismo de Wallace Stevens: “*poetry is the subject of the poem*” (“la poesía es el tema del poema”). Y entre los que lo han firmado está Fellini, cuyo culmen teórico será la siguiente película a *Le Tentazioni del Dottor Antonio*: en *Otto e Mezzo* no solo pondrá al director ante la cámara, sino que prescindirá de la película: no hace como Velázquez, sino que quita a las meninas y el bastidor con su lienzo, saca de campo lo que no le interesa: el lienzo es una posibilidad. Y la posibilidad se queda en eso, en un fuera de campo.

Pero volvamos a nuestro Mazzuolo. En la primera fotografía, este personajillo está hablando en un acto público, ante un micrófono, con un índice extendido (el típico índice acusador, amonestador, del orador autoritario) y con un cartel tras él pintado o colgado de una pared que dice, casualmente, “*vietato fumare*” (“prohibido fumar”, pero la palabra *fumare* está bastante tapada por el propio Mazzuolo: por lo que justo sobre su cabeza impera el “*vietato*”). En la segunda fotografía está besando con fervor la mano de un ministro de la Iglesia; “Aquí se ve mejor”, dice la diablilla, pero se refiere, evidentemente, a la personalidad de Mazzuolo, porque es en la primera foto donde se le ve mucho mejor el rostro.

Comienza con estas fotografías el segundo fragmento del retrato de un tipo que se cree con la misma autoridad que *L'Osservatore Romano* (el periódico, ahora sí).

Sus primeras palabras (tan rotundas y sentidas para el personaje como divertidas para nosotros) son: “¡Desvergonzados, licenciosos! ¡Casaos antes de hacer ciertas cosas! ¡Tomad ejemplo de los elefantes, que, cuando se aparean, se esconden en

*En Otto e Mezzo no solo pondrá al director ante la cámara, sino que prescindirá de la película: saca de campo lo que no le interesa*

lo más profundo de la selva!”). Esta reflexión sobre los usos y costumbres de los elefantes se lo dice a las parejas que se solazan en los coches. Es algo que suele hacer por las noches: ir donde el vicio y amonestar a diestro y siniestro con su seiscientos y su faro para iluminar a los pecadores. Y es capaz de llevar a la policía para restablecer el orden. La reacción de los molestados es, lógicamente, la burla y el enfado. Él solo tiene una excusa: la integridad (aparente): “Cómo es que no entienden que lo hago por su bien. Por su bien, solo por su bien”.

Después interrumpe un espectáculo picante de variedades, “en una breve escena que remite a otros filmes de Fellini, como si la agresión de la censura fuera dirigida a diversos momentos del propio cine de Fellini —*Luce del Varietà, Le Notti di Cabiria, La Dolce Vita*—. En este último caso la venganza de Fellini es clamorosa”.<sup>6</sup> El esperpento andante de Antonio Mazzuolo exhorta a la moralidad al público del teatro, pero quien ahora interrumpe es la diablilla con su risa. Va a chivarse (el tono, la entonación son como cuando nos iba a contar qué suele hacer Mazzuolo cada noche) de otra estupidez que hizo *l'osservatore* hace un año, y nos cuenta precisamente esta porque tiene pruebas: una filmación en que sale Mazzuolo que alguien hizo (un fotógrafo aficionado suizo: es extraño, y divertido, el recurso narrativo elegido).

Comienza con esa filmación el tercer fragmento del retrato. Hasta ahora sabemos que es un neurótico obsesionado con el sexo, la moral sexual y todo eso, pero no de los que se quedan en casa sin molestar a nadie sino de los que son capaces de ponerse ante un patio de butacas y gritar que el dinero está para otras cosas. Gracias a esa filmación sabremos más cosas no solo de Mazzuolo sino de con quién va. Nos detendremos en esta reveladora escena.

Se trata de una comida en la terraza de un bar en la que están Mazzuolo y sus amigos. El cortometraje es ridiculizante: en blanco y negro, con música de piano de cine mudo (como si fuera una escena de otra época, sujiriendo un moralismo rancio), y a una velocidad rápida de imagen, así como las voces de los comensales y sus aplausos, pero bien que se “entienden” las sorbidas poco educadas que hacen al tomar la sopa. Es como el cine mudo, pero con una pista de sonido que va a su aire: otra quiebra dentro de un artificio —el cortometraje del aficionado suizo— que está dentro de otro artificio —el mediodía de Fellini—; todo

6 J. LÓPEZ GANDÍA/P. PEDRAZA, *Federico Fellini*.

*Es significativo que Mazzuolo solo tenga una tentación, la sexual. Ni la vanidad, ni la gula, ni la riqueza, ni el poder, ni la sabiduría...*

para ridiculizar esa reunión, no solo gastronómica sino “por la causa”: todos están más o menos igual de obsesionados con la moral pública (todos se fijan sin agrado en una mujer que va con un vestido ajustado y se sienta a una mesa cercana) y gustan de discursos entre ellos, y se aplauden. Les gusta oírse. La burla de Fellini es que nosotros no los oímos. Ni ganas.

Dos detalles no deben pasar desapercibidos: el abundante alcohol que beben (el trajín de los camareros trayendo botellas llenas y llevándose las vacías no cesa) y cierto egocentrismo y vanidad de nuestro Mazzuolo: cuando han soltado sus discursos un señor con barba decimonónica y una señora con gafas de culo de vaso, Mazzuolo se levanta para hablar: es, según cree, su turno, pero a la vez otro comensal se levanta; entonces los dos se sientan para dejar hablar al otro, y los dos vuelven a levantarse, pero en esta ocasión solo claudica el otro, por lo que Mazzuolo puede comenzar su plática, que, aunque interrumpida por la llegada de la mujer de vestido ajustado, consigue acabar y merece el aplauso de sus compadres. Al parecer, Antonio Mazzuolo es respetado en su círculo.

Esta comida sujere algo habitual en los obsesionados con la decencia: a pesar de ser católicos, solo se preocupan por “eso”, y otros defectos o pecados para la doctrina de la Iglesia poco o nada les preocupan: ni la gula, ni la vanidad ni nada. Solo el sexo. Obviamente, el título del mediotraje hace referencia a las tentaciones que sufrió san Antonio, el anacoreta que desde los veinte años se retiró al desierto y que fue uno de los fundadores de la vida monástica eremítica; ha sido un tema tratado por el arte (el Bosco, Bruegel, Flaubert, Dalí...) por la capacidad de síntesis de su historia, que resume en un personaje las tentaciones humanas, por lo cual es significativo que Mazzuolo solo tenga una tentación, la sexual. Ni la vanidad, ni la gula, ni la riqueza, ni el poder, ni la sabiduría... Nada de esto preocupará durante todo el filme al protagonista.

Y algo más, algo muy sutil por parte de Fellini: cuando la señora de vestido ajustado se sienta, se da aire con un pañuelo que saca del bolso (indicio de calor; en cambio, los comensales de la mesa de Mazzuolo llevan más ropa; incluso la de al lado de Mazzuolo lleva un abrigo o chaqueta de paño grueso). Veamos plano a plano.

Al plano en que la mujer se da aire lo podemos llamar plano 1. En él el pañuelo apenas se tras-

parenta, apenas se trasluce lo que hay detrás (el escote: los pechos).

El plano 2 es el “fino” de Mazzuolo, que entre succiones de sopa la mira.

El plano 3 es una prueba más del talento expresivo de Fellini: vuelve a ser como el plano 1, pero en esta ocasión (por un cambio de luz, indudablemente decidido por Fellini) el pañuelo se ha vuelto más transparente y deja ver con claridad el escote.

El plano 4 es como el 2: Mazzuolo poniéndose nervioso y mirando a la mujer.

Y el 5 vuelve a ser como el plano 1, con el pañuelo que apenas se trasparenta.

Gracias a esta sucesión de planos, gracias a la luz, la sugerencia de Fellini es clara: es la mirada del censor, del obsesionado, lo que hace que la realidad sea de una manera u otra. El que *osserva* consigue ver lo que otros no ven o no ven de esa manera. Las succiones, destacadas en la pista de sonido, me sujieren que lo que a Mazzuolo le gustaría sería sorber, chupar los pechos de la mujer (la lactancia, la leche, las mamas, es algo presente en toda la película, algo que pone muy nervioso a nuestro Mazzuolo).

La escena sigue con la indignación de Mazzuolo. Abofetea impunemente a la mujer y esta se va con su chico, que llega en esos momentos. No solo queda impune la agresión de Mazzuolo, sino que es aplaudida por su jente, que se está hartando de vino y vanidad.

El cortometraje acaba con una imagen extraña, o “imposible” tal vez: la diablilla (la primera vez que la vemos de cuerpo entero, con su vestido blanco y su sombrero) llega a la terraza del bar y se sienta en una silla al lado de la cual hay una plataforma escalonada para ella. Su aparición coincide con el final de los aplausos que merece el acto de Mazzuolo; la chiquilla también aplaude, pero no a Mazzuolo —otra ironía de Fellini—, sino al camarero, al que le pide un helado. El último plano es de la niña comiéndose su helado, divertida. Un helado blanco y con guindas, seguramente rojas (¿metáfora de las mamas y los pezones?; dejémoslo estar).

(Por otra parte, no estoy de acuerdo con Juan López Gandía y Pilar Pedraza cuando dicen que la diablilla se sienta en el lugar de la señora abofeteada: es otra la mesa, más cercana a una entrada del restaurante; por tanto, tampoco acepto que la niña pueda insinuar “la imagen idílica de la inocencia anterior al desarrollo de la mujer”; la niña no sujere esa inocencia en el filme: es una rapaza juguetona, chivata y burlona, y es bien consciente de los asuntos amorosos; es más probable que represente la Roma alegre y viva de las primeras escenas, un hálito erótico y gozoso que tiene su contrapunto en el aburrido Mazzuolo.)

La vocecilla, siempre en *off*, y mientras la niña come su helado, comienza a contarnos la historia

de Mazzuolo: “*E a questo punto comincia la nostra storia. Un bel giorno il signor Mazzuolo...*”.

“*Un bel giorno il signor Mazzuolo...*”/“*Bevete più latte*”. Qué duda cabe, Fellini y sus guionistas se sentían alegres y no les importaba romper cierta lógica poniendo fotografías ante la cámara, presentando una escena perfectamente planificada como grabada por un “aficionado suizo” o preparándole a la niña narradora una plataforma escalonada para que pudiera subir a la silla. Esa alegría, esa ausencia de ataduras, ese tono lijero son un buen contraste con la figura monótona de *l'osservatore*.

Y llegamos a lo que podría haber sido un día más en la vida heroica de Antonio Mazzuolo, al que vemos en una colecta para presos en una iglesia, en un nuevo acto de agresión (esta vez contra un quiosquero: le rompe unas cuantas revistas indecentes), en una ceremonia de entrega de premios a escultistas (*boys scouts*)... Pinceladas en el retrato de Mazzuolo. Menos trabajar, hace de todo.

Todos sabemos que los escultistas son una institución militarista e idiotizante ideal para sistemas fascistas de todo tipo. La mirada irónica de Fellini es clara: los premios se otorgan por hechos ridículos presentados como proezas, y las órdenes que da Antonio Mazzuolo y la escenografía son militares. Y, por supuesto, Mazzuolo ha de soltarles un discurso. Pero Mazzuolo es Mazzuolo y, en vez de hablar a sus jóvenes de la naturaleza, de la amistad o del valor, habla de sexo (otra vez). Cuando está en lo mejor de una aventura erótica que le ocurrió en una calurosa tarde con su tía Elmira, es interrumpido por las ruidosas obras para colocar una gran valla publicitaria.

Pero antes, otro dato del retrato del virtuoso Mazzuolo: para hacer creíble ante sus cachorros el honor de que él fue uno de los primeros escultistas, dice que en 1913 tenía quince años, lo que, haciendo cuentas, nos revela que en el 63 (la acción del filme es en el 62) cumpliría sesenta y cinco años (la apariencia del actor no es la de ser un sesentón). La mentira, al parecer, tampoco es pecado para él, como tampoco lo es para un individuo que Mazzuolo se había encontrado en la iglesia y al que llama “director” y que siempre usa gafas negras (sí, dentro de la iglesia también), puesto que cuando Mazzuolo rompe las revistas del quiosco, el director le dice que muy bien, que eso mismo hizo él una semana atrás (no lo creemos; estaba muy tranquilo cuando Mazzuolo se había quejado de las revistas).

Un apunte: ¿Mazzuolo se comporta así cuando tiene alguien delante para que lo aplauda, como en esta ocasión del quiosco y la anterior de la terraza del restaurante? Tal vez: lo único que hace sin público es enfrentarse con el cartel, y ya veremos

por qué. Por cierto, mientras el director y Mazzuolo hablan en el quiosco, vuelven a aparecer los curas de rojo en hilera, y esta vez van por en medio de la calle: un coche ha de dejarles pasar. Son como una plaga.

Llega, por fin, una escena deliciosa, centro del filme: el montaje del cartel anunciador en un descampado, descampado donde Mazzuolo ha dado los galardones a los escultistas y donde les está contando la historia erótica. Es muy interesante la forma en que se nos va presentando el gran anuncio (a nosotros y a Antonio Mazzuolo), pues son paneles que han de montarse y que irán apareciendo nada azarosamente. El primero que vemos es el panel de los pies, calzados con sandalias (las sandalias son la ropa interior de los pies; podría ser una greguería), y cuando Mazzuolo mira el panel, comienza a sonar la música de los créditos: la música “de infierno”, de la tentación, del peligro..., pero ese apunte musical acaba pronto.

Lo segundo que vemos son las piernas, las pantorrillas; Mazzuolo vuelve a estar presente en el plano. Y reaparecen los curas de rojo (de los que sabemos ahora que son extranjeros; no hablan italiano), que también se ponen a mirar el montaje del cartel. Uno de ellos pregunta: “¿Cine?”, y un obrero le dice que no, que es leche. Es curioso: ante algo incitante (ya se han colocado los pies y las pantorrillas y se adivina que completo será una mujer tendida) un cura, no necesariamente italiano, piensa en el cine.

Y en ese momento, sin que venga a cuento, porque sí, porque a alguno de los guionistas se le ocurrió, llega un autobús de alegres músicos estadounidenses que se ríen de todo y que comienzan a tocar piezas de filmes anteriores de Fellini y hacen el acompañamiento de la pegadiza canción publicitaria que comienza a sonar del altavoz del cartel: “*Bevete più latte*” (“Bebed más leche”), de cuyas voces infantiles sobresale una: la de la diablilla.

Todo es delicioso, alegre. El cartel ha reunido gente de todo tipo: los escultistas pululan por ahí, los curitas están atentos, los obreros hacen el trabajo con camaradería, uno lleva un perro en brazos que ladra de vez en cuando, dos o tres dan órdenes a la cuadrilla, gritos, los músicos no paran de tocar y reír, hay niños que corren y saltan, curiosos que se van acercando... Todos disfrutan menos uno: Mazzuolo, que en cierto momento, al jirarse, se encuentra con otro panel, el último, que podemos ver también nosotros por primera vez: el

*Pero Mazzuolo es Mazzuolo y, en vez de hablar a sus jóvenes de la naturaleza, de la amistad o del valor, habla de sexo (otra vez)*

rostro y el busto de la modelo del anuncio (Anita Ekberg): la aparición, la epifanía (que, como en otras películas de Fellini, se ha postergado): ese plano es faraónico, irguiéndose el enorme panel ante el atolondrado Mazzuolo... Un escultista, de veinte años por lo menos y barba de chivo, grita enloquecido como un niño: “¡Viva Anita Ekberg! ¡Viva Anita Ekberg!”. Luego el panel no hace referencia a una modelo “de la película” (como, por ejemplo, las modelos que aparecen en la segunda toma del filme, la de la sesión fotográfica), sino a una actriz “de la realidad”.

A todo esto, es significativo que solo a Mazzuolo se le pida que no estorbe (que hace lo que todos, que están por en medio, ante el enorme anuncio que se va montando), y se lo piden en dos ocasiones distintas. Y es que verdaderamente es el único que molesta.

“*Bevete più latte*”/el cine. El cartel tiene las dimensiones de una pantalla de cine e incluso tiene sonido... La modelo es Anita Ekberg (famosa actriz por *La Dolce Vita*)... La plataforma metálica que aguanta los paneles recuerda a la de *Otto e Mezzo*... Sí, el artefacto que sostiene al artificio: “En definitiva se trata de la creación por montaje de una gigantesca imagen de mujer, como hace el cine en su operación de fabricar un cuerpo inexistente, puro objeto de fantasía y deseo, a través de objetos parciales”.<sup>7</sup>

Y si el anuncio de Ekberg es una pantalla, el descampado en que es colocado es inevitablemente un patio de butacas. Carlos Colón Perales dice que la “memoria del cine aparece por primera vez en *Roma*” y que “en *Amarcord* vuelve a aparecer la sala de cine vista como un oscuro campo de batalla. Ambas representaciones se refieren al cine Fulgor de Rímini y son de gran fidelidad memorialística”.<sup>8</sup> Es cierto lo que este autor opina si el espacio tiene que ser mimético, pero puede ser connotado.

Si tenemos presentes las palabras de Fellini en *Fare un Film*: “Para mí el cine es una sala llena de voces y sudores, patatas fritas, pipí de los niños; una atmósfera de fin del mundo, de desastre, de redada”,<sup>9</sup> indudablemente esa sensación de vitalidad, ese lugar lleno de voces, ese caos, pueden ser perfectamente las sensaciones sugeridas por la escena del montaje del cartel de Anita Ekberg. Por tanto, la memoria del cine no aparece por primera vez en *Roma*, sino en este medimetraje, donde hay lo esencial de esa sala cinematográfica descrita por Fellini: una pantalla y un público vocinglero: el milagro y la jente que lo presencia.

A pesar de lo dicho, este filme de Fellini es tal vez el menos memorialístico. Creo que fue un saludable ejercicio de paréntesis, una bisagra, bien engrasada, entre *La Dolce Vita* y *Otto e Mezzo*; un divertimento, tan riguroso como el resto de su

obra, pero divertimento al fin y al cabo. Y digo más: es el perfecto epílogo, contrapuntístico, de *La Dolce Vita*, y habrían de verse juntas.

En cualquier caso, el plano que clausura esta auténtica fiesta es más bestia, tal vez, que cualquier imagen de *La Dolce Vita*: Mazzuolo se queda mirando el cartel mientras el chorro de agua de una manguera (la analogía con la eyaculación es evidente) es dirigido justo a la regata de los pechos, fabulosos, primitiva promesa de abundante leche, de Anita Ekberg. Si no queráis leche, dos tazas.

La venganza de Fellini se ha hecho presente, y pronto tomará cuerpo.

*Los trabajos y las noches*. Con el anuncio publicitario ya colocado, comienzan los trabajos de Mazzuolo para quitárselo de la vista: los ventanales de su casa son como una magnífica platea dirigida a la tentación. Para ello, acude primero a la oficina del censor y después a la Iglesia, aunque no consigue nada. Decidirá actuar por su cuenta en un tercer y exitoso intento, con la estrategia del intolerante: el escándalo.

A partir de la colocación del cartel, la eficacia narrativa anterior se diluye, es cierto, pero no paran de aparecer detalles significativos del mundo de los censores. Describiré brevemente cada escena y solo me detendré en esos detalles.

La escena en la oficina del censor (que comienza con un plano a lo Jacques Tati, el Tati de *Mon oncle* y *Playtime*: frialdad, geometría, sonido que aumenta de volumen a medida que Mazzuolo sube los peldaños) nos presenta a un impresentable por censor: no para de tocarse las narices y las orejas y se pee en varias ocasiones, además de que mal reprime los eructos; su voz cavernosa, sus jestos extraños, su pretendida lójica a la hora de clasificar los tipos de incitación publicitaria... Todo un retrato de un tipo que cobra un sueldo por negar la libertad de expresión.

Es interesante, por caprichosa, la clasificación por la que se rige la censura; según este comendador —así se le llama—, hay tres tipos de incitación:

-modo estadounidense: consiste en la oferta de un producto (flores, productos alimenticios...) y es normalmente inocente;

-modo francés: es una incitación mórbida, donde la oferta del producto está presentada de manera malintencionada. Por ejemplo: “Tome

*Creo que este filme fue un  
saludable ejercicio de paréntesis,  
una bisagra, bien engrasada, entre  
La Dolce Vita y Otto e Mezzo*

<sup>7</sup> J. LÓPEZ GANDÍA/P. PERAZA, *Federico Fellini*.

<sup>8</sup> C. COLÓN PERALES, *Fellini o lo fingido verdadero*, Alfaro, Sevilla, 1989, p. 31.

<sup>9</sup> Cito por C. COLÓN PERALES, *Fellini o lo fingido verdadero*, p. 32.

el aperitivo”, y se entiende que alude a algo muy distinto. O bien: “Pruebe el bombón” (uno de los secretarios ríe), y la imagen sugiere una degustación diferente de la del bombón;

-incitación a la turca, u oriental: la mujer es degradada hasta el nivel más bajo de la animalidad, como las bestias.

Si por algo se define la clasificación es por la falta de criterio: con ella un censor puede prohibir lo que quiera. Mazzuolo “razona” su crítica al anuncio en que “la función más sagrada de la maternidad: la lactancia” es usada obscenamente.

Mientras tanto, un cuadro de esta oficina aparece en varios planos: una obra vanguardista, de la vanguardia que mira hacia la noche de la humanidad (hacia la *Venus de Willendorf*), con la figura de una mujer con senos y trasero muy desarrollados. Y ante ese cuadro, paradójicamente, unos personajes que ignoran la sexualidad, la humanidad de la sexualidad.

Durante toda la escena, la cámara, aunque mueva el eje, está quieta en una esquina de la oficina. El espacio, con estos personajes, es estrecho. “Me encuentro tan limitado por el entorno”, dice el comendador para explicar que hará lo que pueda para que quiten el anuncio, pero no promete nada. Un entorno moderno, frío, gris, sin vitalidad.

Mazzuolo se va de la oficina y su salida coincide con la marcha de dos empleadas, que lo rodean, pasan por delante, por los lados, por detrás: el personajillo, que las mira con miedo, se siente rodeado, amenazado. Indudablemente.

Enseguida, otra broma de Fellini. Mientras Mazzuolo mira el cartel, se oye la risa de la diablilla y él se vuelve como si la oyera. Entonces aparece la niña jugueteando y casi topa con Mazzuolo, que ha de apartarse (ella ignora a Mazzuolo). Él hace un gesto, breve pero significativo, de enfado: como si fuera a pegar a la niña. En esta escena descubrimos otra mentira de Mazzuolo: está fumando, y en la escena del quiosco había dicho al director que no fuma (desconozco si para la doctrina católica es pecado fumar).

Después, Mazzuolo mira, de noche, con los prismáticos y hace una clara panorámica por el extenso cuerpo de Anita Ekberg. Y no le harían falta: el cartel sigue ahí, no se ha movido; es evidente que desea ver, que es un mirón.

Semanas después, con un plano general del descampado, donde hay niñas que juegan y coches y gente ante el cartel, la voz de Mazzuolo, que está dictando un artículo a su ayudante, el escultista de barba de chivo que había gritado “¡Viva Anita Ekberg!”.

—El veneno continúa surgiendo del cartel obsceno, que es peor que la más peligrosa lluvia radiactiva —dice Mazzuolo, y es la segunda referencia a la radiactividad. La señora que con él

hacia la colecta en la iglesia para los presos de las cárceles le había dicho que está enferma del bazo y comentado que debía de ser a causa de la radiactividad. La lógica impera en estos personajes.

El lugar de la escena es el despacho de Mazzuolo, donde podemos ver un cuadro con san Jorje y el dragón, y en la mesa, evidentemente, un crucifijo.

Una mañana, cuando va a afeitarse, aparece en el espejo del lavabo la primera visión: una mano enguantada que sostiene un vaso de leche. Ante el cariz diabólico que toman los acontecimientos, no es casualidad que el siguiente paso del personaje sea acudir a la autoridad eclesiástica.

El templo al que acude Mazzuolo es frío, grisáceo, de altavoces y estatuas sin sentimiento (ya lo habíamos visto en la escena de la colecta en la misma iglesia), pero contiene elementos góticos, como si Fellini nos insinuara que, a pesar de la frialdad, algo tenebroso es inherente al mundo católico: los típicos lagrimones que forman los cirios y el plano de una mujer que llora a un muerto, plano terrorífico cuando con jesto detenido y demente, con el rímel no ya corrido sino extendido alrededor de los ojos, mira a Mazzuolo.

*L'osservatore* había de ser recibido por una autoridad eclesiástica, pero lo reciben dos secretarios, con los cuales va al descampado. Pero estos mostrarán cierta indiferencia ante el cartel. Como no podían ser menos, también tienen tics: uno se acaricia la mano blandamente y habla como el papa (o al menos con ese dejo que se les supone a los altos cargos de la Iglesia). El otro tiene un tic facial.

Esa indiferencia se consigue expresar tanto con los jestos de los secretarios como con la planificación: el anuncio solo sale en el plano que conecta la iglesia con el descampado, cuando aún no han llegado. Después, los planos son del rostro de Mazzuolo, que intenta convencer de la gravedad del caso, y de los secretarios, de los cuales uno nada comenta y el otro viene a decir que toman nota del asunto. Y además es la primera vez que el anuncio sale por detrás, sale su andamiaje.

Después de un breve plano nocturno (pinceladas de la prostitución, baile, hoguera, juega espontánea), de nuevo Mazzuolo dicta un artículo a su ayudante escultista. El tono apocalíptico de este nuevo escrito ha subido: “¡Babilonia! ¡Babilonia! ¡Cuidado, que te caerá la lluvia de fuego!” que podemos enlazar con la lluvia radiactiva. Y hace referencia a la modelo del cartel como Circe: la “monstruosa Circe, como en los tiempos del antiguo vellocino de oro, ha reunido a su alrededor la corrupción de la ciudad”.

Esa terrible “corrupción” es la feria que se ha montado en el descampado: hay un carro para niños tirado por caballos, sombrillas, un guiñol (se pegan un personaje de blanco y un diablo de rojo),

un fotógrafo que hace fotos a las parejas, globos, una banda militar de soldados (de esos que llevan plumas negras en el sombrero) que tocan la canción de *Bevete più latte*, puestos donde se vende ropa y artículos de plástico, las niñas de falda amarilla del principio del filme... Y justo en este ambiente de feria de pueblo, Mazzuolo comienza a manchar con pintura negra el cartel. Y la cámara, por primera vez, se pone desde el punto de vista de Anita Ekberg. Las niñas de falda amarilla huyen.

Otra vez, ante un público, hace algo por la decencia: arma escándalo. “¡Arrestadme! ¡Os ordeno que me arrestéis! Lo contarán los diarios”, lo que supondría un éxito para él. Él mismo se dice un posible titular, entre los guardias y las quejas de la jente: “Mazzuolo, un hombre honesto. Prefiere la cárcel antes que esta libertad corrupta”, y se va delante de los guardias con las manos juntas como si las llevara esposadas.

Es un arma típica del intolerante, del fascista: “¡Quiero el escándalo!”, grita cuando la jente lo increpa por manchar el cartel. Con este primer ataque consigue que lo tapen con anchas tiras de papel. Y no va a la cárcel, sino que aparece plácidamente en su balcón dispuesto a comer y silbando a dos pájaros que, esos sí, están prisioneros en su jaula; y además lo vemos por fin con otra vestimenta: sigue con la camisa blanca y la corbata negra pero lleva un batín ocre que hace muy fino (la única ocasión de verle de otra manera había sido en la primera visión, cuando se afeita, que está en pijama).

La escena, que comienza con el trabajo para tapar el cartel, es una comida con una mujer que es (lo sabemos después, pero se intuye) su hermana, Donatella: el espectador, sin que se le dijera explícitamente, tiene la sensación de que Mazzuolo no está casado. Con la hermana tampoco hay compasión por parte de Fellini: es una alucinada que admira a su Antonio y tiene visiones por las noches.

Es curiosa la respuesta de una criada a la pregunta de una vecina de cómo es que están tapando el anuncio: “La hemos hecho tapar nosotros. La ha hecho tapar el doctor Mazzuolo”. Ese “nosotros” es indicio de su alienación lumpemproletariada. Y ni siquiera sabe explicar bien por qué lo tapan: “Porque es fotográfico”, dice, en vez de *pornográfico*. Mazzuolo no tiene miramientos: la llama “cretina”. La escena se clausura con la marcha de los trabajadores, que ya han tapado el cartel.

La siguiente escena, una velada musical de Mazzuolo y su círculo de amistades, es espléndida, con una puesta en escena portentosa. Si antes hemos visto el despacho de Mazzuolo en dos ocasiones cuando dictaba sus encendidos artículos, ahora veremos el mismo espacio de forma muy distinta. La percepción era de amplitud, de cier-

to lujo, con ventanales enfrentados a la cámara, una gran mesa, un Mazzuolo que caminaba por la habitación y una cámara que lo seguía en lentas panorámicas. Pero ahora la sala la veremos desde un rincón, llena de personajes que no caben. (De hecho, en la primera visión de la película, yo pensé que era otra sala.)

Así, al comienzo de la escena, la cámara se tira para atrás con el fin de dejar paso a una criada gorda que va repartiendo copas para el champaña, y en un rincón quedará la cámara. El plano general (enmarcado por los personajes, que lo llenan) se intercalará con planos cercanos, siempre con dos o más personajes.

Están presentes:

- las dos criadas y un individuo que no hace nada más que comer, aplaudir cuando toca y, literalmente, hacer bulto (estos tres, de pie);
- el comendador (confiamos en que reprima sus flatulencias);
- el director (el de la iglesia y quiosco, el de las gafas negras, que tampoco aquí se las quita);
- la hermana de Mazzuolo;
- la señora del bazo enfermo por la radiactividad;
- el propio Mazzuolo.

Son criaturas limitadas, sencillamente. Fellini, además, no desaprovecha la ocasión para ridiculizar y apuntalar los retratos de esos mediocres y vanidosos personajes.

La primera frase es ya signo de vanidad. El comendador dice: “El senador es sobrino mío”. Con el corpachón de la criada y esa frase entramos en el interior de un mundo falso y pobre. A la vez, Donatella canta una canción simplona: “El invierno se acaba —aunque aquí suena un trueno bestial—, la primavera se acerca”.

Por esta escena sabremos que la señora del bazo enfermo, que luce un sombrero negro de ala de medio metro por lo menos (más espacio ocupado), está coladita por Mazzuolo. “Canta para mí”, le pide en francés. Después sigue a Mazzuolo para pasarle las páginas de pentagramas (secamente, Mazzuolo le dice que se sabe la pieza de memoria; en otras palabras, no le hace ni caso). Ya cantando su amado, entre verso y verso emite jemidos de ridícula admiración que irónicamente sirven de acompañamiento, y exclama, de nuevo en francés: “Encantadora”.

Esa atracción provoca que la hermana no trate bien a la señora. Se adivina cierta rivalidad entre ellas dos. Así, cuando jime la mujer, Donatella le pide silencio, y cuando dice en francés lo de “Encantadora”, vuelve a pedirle silencio, pero no hace ningún jesto ni increpación al comendador cuando este comenta la delicadeza interpretativa de Mazzuolo.

Por su parte, la hermana, que va en camisón (¿qué hace en camisón en una reunión de sociedad?), confiesa que su afición al canto es gracias a su Antonio, que la guio como un Pígalión por el mundo de las artes.

Y Antonio. Antonio es el único que no aplaude la actuación vocal y pianística de su hermana; es su obra: no debe aplaudir por modestia; solo sonríe orgulloso mientras se ajusta la corbata, porque sabe que su hermana explicará que él ha sido su Pígalión, explicación que oír dando golpecitos en la cabeza de Donatella, como a un perrito que se está portando bien. Mazzuolo se hace de rogar pero acaba cantando y tocando una pieza tan ñoña como la de la hermana pero que merece los elogios de los asistentes. “Tiene un toque realmente delicado”, dice el comendador. Antes de regalarnos su sensibilidad musical, más elogios por su reticencia a cantarles, estos del individuo de gafas negras: “Se hace evidente la natural discreción de Mazzuolo, que es señal de un espíritu noble”.

La idea de Fellini que Pierre Kast recojió<sup>10</sup> es admirablemente puesta en práctica en esta densa escena: “Cualquier plano expresa todo un mundo. Implica por entero la concepción de un mundo. Ni siquiera hace falta decirlo”.

La velada musical acaba con la visión de Anita Ekberg con su vaso de leche y el pavor de Mazzuolo, que se arrincona y se empequeñece. Ha llovido todo el rato.

*La noche y el goce.* Comienza la última parte del filme.

Continúa lloviendo. Se suceden las visiones de una Anita Ekberg burlona, todas en el cartel, del cual han caído las tiras de papel que lo censuraban. Mazzuolo va a la habitación de la hermana: se encuentra con una imagen escalofriante, gótica (pero no se sorprende): su Donatella está teniendo una visión, está en trance, con los ojos abiertos y diciendo: “Sor Dorotea, sor Dorotea beata”; coincidiendo con un trueno, se acurruca como una niña asustada. Mazzuolo, ante tal panorama, se va impotente y acude a las dos criadas para decirles qué ven en el cartel publicitario (Donatella sería capaz de ver a sor Dorotea beata).

Ya he comentado algunos rasgos góticos. La sensación también se logra al poner, en diversas ocasiones, la cámara fuera de la casa, mostrando la ventana y la persiana, con una pista de sonido llena de lluvia. Cuando las criadas le dicen que ven el cartel normal (el plano es desde fuera de la casa), Mazzuolo, asustado (en un plano desde dentro), está al lado de una lámpara de pantalla roja. Las dos criadas, ante un autoritario Mazzuolo, se van a la cama atemorizadas, llorando. El sonido de la lluvia sube cuando él vuelve a mirar entre los listones de la persiana. El cartel ha cambiado: ahora es cuadrado y Ekberg extiende

sus rubios cabellos como Medusa; su jesto es de ira: la cólera de la diosa. La tensión, obviamente, ha crecido desde la visión de Anita Ekberg en la mesa del despacho, pero no es el miedo del cine de género, que busca que sea el espectador quien lo sienta, sino el miedo (del personaje) visto como ridículo por el espectador (no hay, pues, empatía).

Mazzuolo va con su paraguas al encuentro de la diosa. Comienza el desafío.

Este desafío tiene tres partes: en el descampado, entre los edificios y ante una pintura en la terraza de un bar.

En el descampado. La diosa sale del cartel, toma cuerpo (“¿Por qué tanta pureza si después has de dormir solo?”, pregunta a Mazzuolo; cuánta ternura, y profundidad, hay en esa pregunta); son imágenes anchas, con una jiganta juguetona que riñe a Mazzuolo, que le pide dialogar; pero este sigue ciego, protegiéndose con su paraguas.

Entre los edificios. La arquitectura es fría, vacía, deshumanizada, como un cuadro de Chirico; la diosa acosa a Mazzuolo: lo coje como King Kong, lo pone pegado a sus senos y le tararea una nana (recuerda a la Anita Ekberg de *La Dolce Vita* cuando acaricia al gatito; a los censores les habría gustado ser ese gatito, perdido entre las calles romanas, soñando con una Ekberg que les diera *più latte*). Es entre esos fabulosos, homéricos pechos y tras perder entre ellos su paraguas cuando él llega a confesar su antiguo fracaso; el diálogo es de diván de psicoanalista:

—¡Este perfume pecaminoso! Se me mete en la cabeza... Me hace estar mal, me hace estar mal... ¡Qué bien estoy, tía Elmira! —que era la protagonista de la tórrida historia que había comenzado a contar a sus escultistas

—¡Eso! —lo anima la diosa.

—Tía mía.

—Sí...

—Yo te quería.

—Di...

Pero después de hacer lo más difícil, Mazzuolo echa todo por tierra:

—¡No quiero! ¡Bruja, bruja!

Ella, claro, se enfada, pero aún le da otra oportunidad y se le aparece con tamaño natural. Lo llama: “Tonino, estoy aquí. Hagamos las paces”. Pero él ni caso ante una mujer así: disfraza su deseo con el sacrificio: “Estoy decidido a dedicar mi existencia a tu redención”. Cuando él la llama prostituta y la amenaza con hacerle daño, ella vuelve a su tamaño jigante: “¡Eres tú el que miras mal las cosas! Mes das mucha lástima. Yo tal vez soy una... una [prostituta]... Eh, pero ¿qué es esto?”, y se saca el paraguas de entre los pechos. Y lo amenaza con desnudarse, y lo hará: “Doctor, ¿qué mal hay en mirar una mujer desnuda?” (dirá

<sup>10</sup> A. SARRIS, *Entrevistas con directores de cine*, trad. de M. Perrón, Magisterio Español, Madrid, 1970<sup>2</sup>, p. 118.

Benedetti: “Una mujer desnuda es un enigma / y siempre es una fiesta descifrarlo”).

En la última parte del desafío, la frialdad arquitectónica se rompe con la terraza de un bar, que tiene un muro pintado que recuerda a las pinturas y mosaicos pompeyanos, y cuyas mesas y sillas están desordenadas, algunas inclinadas contra la pared, otras caídas... Desde ahí Mazzuolo intentará evitar que veamos la gloriosa desnudez de Anita Ekberg, en una penúltima broma de Fellini: el texto vuelve a ofrecerse en su artificio desnudo: el espectador (nosotros), que miraba tan tranquilo (no tanto: la diosa va a desnudarse) la pantalla, como se ve cualquier película, se encuentra con que el protagonista se le dirige con una orden (“¡No miréis!”). La tendencia tradicional del cine (la cámara invisible, mirona, ante escenas que suceden con personajes que “no saben” que la cámara es testigo) se rompe: la sensación de “realidad” se quiebra con un jesto de Mazzuolo, que es el personaje que no llega a distinguir la realidad y la ficción, que mezcla, como todos los censores, la libertad, la obscenidad, el arte, el peligro, la relación de las costumbres...

Antonio Mazzuolo, entonces, va tapando la cámara con lo que tiene a mano y ella lo va quitando, divertida, permitiéndonos verla. Es él quien se quita ropa (la chaqueta e incluso los pantalones).

Pero mejor que su piel son sus palabras: “Mira mis brazos desnudos. Puedo acojer cien mil hombres y abrazarlos así. Cuando muevo una cadera, tiemblan los conventos. Si cierro un poco los ojos y miro así, un gran, gran placer sube por la espalda, un placer tan grande como la muerte”. (Por cierto, las dos versiones a las que he tenido acceso censuran, al menos, una frase en el filme: la de la “cadera” y los “conventos”; una versión fue emitida en orijinal por la tv3 con subtítulos en catalán y la otra fue emitida por el canal Cinematk, igualmente en original, con subtítulos en castellano; en los dos casos la frase fue cambiada por algún remilgoso que tuvo este arrebató tan vacío como supuestamente poético: “Cuando muevo una cadera, las cenizas vuelan con el viento” —en la versión de la tv3—; “Cuando muevo un costado, muevo el viento —en la de Cinematk—. Ahí es nada. Me parecía divertido comentarlo; no olvidemos que es un filme que va contra la censura. Lo más seguro es que, en vez de traducirse del guion original, la subtitulación catalana se hiciera a partir de la castellana, por ser esta anterior probablemente. El pecado —de censura—, pues, radicaría en la subtitulación castellana, y el error —de no traducir de la fuente— estribaría en la cadena catalana.)

Cuando ella deja deslizar el vestido (negro y con lentejuelas, como la noche; el frufú, que habíamos ido oyendo desde que la imagen sale del cartel, es más que nunca una promesa), él se convierte en un gafudo caballero andante y después

de decir: “¡Amor, amor mío!” le arroja una lanza, lanza que queda temblorosa (¿sujerencia fálica?) en el pecho izquierdo de la imagen del cartel, y Anita Ekberg deja de reír y aparece con los ojos cerrados.

Se ha roto el encantamiento, se ha vencido al dragón (Mazzuolo mismo había pedido ayuda a san Jorje): Anita Ekberg ha muerto —su imagen; el espectador nunca ha tenido la sensación de que era ella en realidad, quiero decir, no había milagro; Ekberg no está jamás presente, ni cuando se hace de tamaño normal, a los ojos del espectador, que sabe bien que se le está presentando un delirio de Mazzuolo—. Ahora Anita Ekberg, en la valla publicitaria (pantalla cinematográfica), tiene los ojos cerrados: el cine ya no mira, ya no ve: la censura ha vuelto a asesinar, a cercenar, a castrar la libertad del artista (que es inmoral y por tanto peligroso) y del público (que es idiota).

La alucinación no acaba: llega un cortejo fúnebre con un gran ataúd (la idea, visualmente, es espléndida). Asisten todos lo que han representado la intolerancia, el fanatismo: los escultistas, Donatella (en camión, por supuesto), el comendador y uno de sus secretarios, la señora enferma del bazo (que está encima del ataúd, triunfante: su rival ha sido vencida), el director de gafas negras, los secretarios a los que había llevado a ver el cartel, el vicario de la iglesia fría y gris... Una voz de mujer dice: “La muerte es vida cuando la muerte purifica”.

Esta ceremonia, con la jente totalmente descontrolada (Donatella se columpia, los demás recitan, como una letanía: “Viva Mazzuolo liberador”...), acaba con la negativa de Mazzuolo de enterrar a la diosa. No enterrar no es muy cristiano...

El corte con el día es directo: se oye la sirena de una ambulancia, en la que meten al enamorado Mazzuolo —*encoñado* es la palabra, tan grosera como apropiada—, a Tonino, como la Anita Ekberg de tamaño normal lo había llamado, como tal vez lo llamaba su tía Elmira; un Tonino que en la camilla murmura: “Anita...”. Sobre la ambulancia, la diablilla vestida como Cupido: con alas y carcaj, sandalias y peplo; su último jesto: saca la lengua, alegre (recordemos: igual que en los créditos, al principio). La burla ha terminado.

No sé si vence Antonio o Tonino: está enajenado. La locura habrá de acojerlo, y que sea feliz en ella, o lo expulsará y tendrá que aceptar su deseo (Tonino vence) o seguir tan neurótico como hasta el desafío con la diosa (Antonio pierde).

He intentado no perderme por los laberintos del inconsciente del personaje, por lo que me he limitado a seguir la superficie de la narración. Así, he dejado de lado la posible significación del paraguas (¿espada de caballero, cruz, pene, instrumento de protección, o de represión?), el plano en que la gigante tapa un gran reloj cuando empieza

a desnudarse (el sexo libera, momentáneamente, de la muerte: deja de haber tiempo: el hombre y la mujer se entrelazan y se perpetúan como especie), o la sugerencia de la propia palabra italiana *mazzuolo* (“maza”, “martillo”, “vara”), pero creo que es claro que Mazzuolo es un neurótico. Jung (autor que interesaba a Fellini) escribe: “El deseo de libertad tropieza con la valla de la moralidad, los hombres incurrir en tentación; quieren y no quieren. Y como ni quieren ni pueden averiguar lo que verdaderamente desean, en gran parte su conflicto es inconsciente. De aquí procede la neurosis”; dice además: “La neurosis está íntimamente vinculada con el problema de nuestra época, y es precisamente un intento fracasado del individuo para resolver en su persona singular el problema general. La neurosis es la discordia consigo mismo. El fundamento de la discordia, en casi todos los hombres, es el siguiente: que la conciencia quisiera adherir a su ideal moral, pero lo inconsciente tiende a ser inmoral (en el sentido presente), cosa que la conciencia rechaza. Esta clase de hombres son los que quisieran ser más decentes de lo que lo son en el fondo”.<sup>11</sup>

Sin duda, uno de los posibles finales del protagonista podría ser acabar como el tío de Titta en *Amarcord*, personaje que de vez en cuando se sube a los árboles y grita: “¡Quiero una mujeee...r!”.

2. APUNTES SOBRE *E LA NAVE VA*. El siglo XIX fue asesinado por la Primera Guerra Mundial. Parece que los historiadores están de acuerdo en lo que esa afirmación tiene de general. La cultura occidental había llegado a un refinamiento, a una exquisitez, que hoy envidiamos con nostalgia: nada como Turner, Gaudí, Wagner, Sarah Bernhardt, Rimbaud, Rodin, Verdi, Balzac, Baudelaire...; nada como la moda burguesa que se paseaba en Viena o Praga, París o San Petersburgo y acudía de noche a los burdeles más canallas y refinados; nada como aquellos militares de *La gran ilusión*, de Renoir, que eran conscientes de ser los últimos de una especie; nada como aquella esperanza puesta completamente en el progreso de la técnica y la ciencia, donde Dios poco tenía que hacer; nada como los primeros automóviles, los primeros gramófonos... Y nada como aquellas óperas, aquel gran arte, el arte total... Cuántos de nosotros no hemos pensado alguna vez que hemos nacido un siglo después de cuando tocaba.

En las postrimerías de aquella época se sitúa, con fría exactitud (julio de 1914), *E la Nave va*, película de muertes, de finales, de clausuras, de decadencias. Un filme lleno del poso de la tristeza y la gloria, de la verdad y la mentira. La excusa: la última travesía de una diva ya muerta, la mayor voz de su época, una época que muere con ella.

*Naturalmente, la ópera es, antes de llegar el cine, el arte de la representación, de la mentira, de lo fastuoso: tenía que interesar a Fellini*

*La ópera*. Naturalmente, la ópera es, antes de llegar el cine (en esa época estaba llegando: todo se solapa: lo viejo está moribundo y lo nuevo es inmaduro), el arte de la representación, de la mentira, de lo fastuoso: tenía que interesar a Fellini. Y la muestra, a la ópera, cuando este magnífico artificio agonizaba. Eran los tiempos de los últimos románticos: las sinfonías de Mahler y las últimas grandes óperas: las de Giacomo Puccini (*La Bohème*, 1896; *Tosca*, 1900; *Madame Butterfly*, 1904) y las de Richard Strauss (*Salomé*, 1905; *Elektra*, 1909; *Rosenkavalier*, 1911).

La ópera romántica se había convertido en la colosal cima de la música occidental. Dice Gerald Abraham: “Durante los doce o quince años siguientes a 1893 el romanticismo musical disfrutó de un último florecimiento y mostró síntomas de decadencia. Fundamentalmente alemán, su declive está íntimamente relacionado con el declive de la supremacía musical alemana, a la que dio el golpe final la guerra de 1914-[19]18”.<sup>12</sup> Y en la misma obra (p. 812): los primeros signos de la crisis “aparecieron a principios del siglo [xx]. La sensación de que la gran tradición se estaba aproximando a un callejón sin salida se reflejó en la armonía no funcional de Debussy, en los experimentos de Scriabin con un sistema armónico totalmente nuevo y en la rebelión de Schoenberg contra la tonalidad”. La tradición también sería minada por otras innovaciones: nuevos sistemas tonales, varias formas de antirromanticismo, el deliberadamente absurdo musical equivalente al dadaísmo, música politonal y microtonal, la *musique concrète*, la música electrónica, la aleatoria... Después de todo, la vanguardia “concede poco o ningún valor a la tradición en cualquier campo moral, económico, político, artístico”. Se exploró “un arte del sonido puro, totalmente carente de las relaciones que la música normal había imperceptiblemente acumulado durante siglos de historia, y además desprovista de significado e incapaz de comunicación”. Se distorsionaron los instrumentos, se usaron contra su propia naturaleza, “al tiempo que se esperaba que los cantantes se las entendieran con las cosas más espantosamente antivocales”.

El juicio de Abraham sobre la música del siglo xx es claro: “Si la música continúa evolucionando en esa dirección, quizá nos veamos obligados a enfrentarnos con la probabilidad de que la mayor parte de los vastos tesoros acumulados por la tra-

11 C.-G. JUNG, ‘Lo erótico como conflicto psicológico’, en *Sexualidad y erotismo*, trad. de N. Sánchez y G. Rodríguez, Caracas, Monte Ávila, Caracas, 1976.

12 G. ABRAHAM, *Historia universal de la música*, trad. de A. Góldar y J. Alfaya, Taurus, Madrid, 1986, p. 787.

*Que no extrañe el penúltimo plano del filme, donde hay el rodaje, el equipo, la estructura en que se mueve la cubierta del barco, una cámara que se acerca a nosotros, encuadra nuestra mirada*

dición occidental serán disfrutados como espléndidas piezas de museo”.

Ya no hay sitio, por tanto, para la ópera, para el gigante. Tras Strauss y Puccini, nadie hará óperas como aquellas. Tras Edmea Tetua (la diva gloriosa) irá una estela de personajes de la música, de la ópera: pueblan (adornan) un otoño mate y lo único que les queda es aceptar con dignidad el fracaso de la historia de la humanidad, la historia del arte...

Es esta la película de Fellini de sabor más antiguo; más verdaderamente antiguo, quiero decir. El espectador entra en la época: no se le presenta tan solo el vestuario, los automóviles y todo lo que es la ambientación de un filme de época; eso lo saben hacer todos los directores con un productor que quiera invertir en esos detalles. Lo que hace Fellini lo han hecho pocos (o nadie más): el comienzo de la película son sucesivas tomas de un cameraman con un primitivo tomavistas: blanco y negro, mudo (completamente, no hay ruidos ni música), apenas hay montaje (lo hay pero no se nota), algunos de los transeúntes que se encuentran en el muelle se asoman al encuadre (para ellos el tomavistas es algo nuevo, algo curioso), hay carteles explicativos (el título *E la Nave va* y el director *Fellini* era el primero de ellos)... Estamos, pues, ante una filmación “auténtica”, con sus errores, tomas desechables y cortes bruscos.

Pero la ausente (el motivo de la travesía) será el resorte para que aparezca la música primero y después el color y el arte cinematográfico como mirada verdadera.

La música (un piano lento y suave) comienza a sonar cuando llega la carroza con los restos de Edmea Tetua, y el color surge cuando son subidos por la pasarela al transatlántico: el color surge sin necesidad de cambiar de plano, ni de ritmo ni de estilo; tan solo el movimiento leve de grúa (imposible que sea del cameraman) nos avisa: el efecto es que nuestra mirada va hacia la escena. No se trata, por tanto, de unas tomas de alguien del equipo de Fellini, sino que esa cámara antigua, ese tomavistas, que era sordo y no veía en color, se transforma aparentemente: lo que se transforma es nuestra mirada, que ha llegado, no a un lugar (seguimos sentados: Fellini se ocupa de decirnoslo: mirada frontal de algunos personajes, palabras explicativas de Orlando durante el filme, escenografía teatral), sino a un tiempo. Lo que podría haberse conseguido con un vestuario, unos pei-

nados, etcétera, Fellini lo consigue también con su instrumento, lo único verdadero que tiene: la cámara.

El filme es una ópera, hecha de restos, fragmentos de obras: hay una obertura de diversos fragmentos operísticos (por montaje musical) cuando el barco va a zarpar, obertura donde todos cantan: no solo los cantantes “de verdad” (de la película) sino también los niños y la jente que en esos momentos está en el muelle, además de los operarios de la sala de las calderas. Como una ópera de verdad. Que no extrañe, pues, el penúltimo plano del filme, donde hay el rodaje, el equipo, la estructura en que se mueve la cubierta del barco, una cámara que se acerca a nosotros, encuadra nuestra mirada: da paso al último plano: Orlando en la barca y el rinoceronte, en blanco y negro: no hemos salido del cine: del hecho cinematográfico: desde el principio hasta el final, todo eso es cine, artificio, también el plano del rodaje en el estudio de Cinecittà.

El hálito musical de la película, desde el coro del muelle, no desaparecerá. Así, la segunda escena es el contraste entre la música rápida de la cocina (con la velocidad de las imágenes propia del cine mudo, pelea de cocineros incluida) y la música lenta de la élite musical reunida en el barco, donde los comensales se llevan la comida a la boca al unísono, en esa atmósfera artificial que los rodea, que han creado para vivir a gusto. Después, como arias, recitativos o coros, la representación operística se hermanará con la cinematográfica, consiguiendo momentos de una belleza inaudita: el de las calderas y el reto de las voces, y las copas de la música frágil, como dibujada en el agua. Además, el final, como el principio, recupera con fuerza la ilusión operística, donde todos cantan (los cantantes profesionales, los fogoneros, la marinería...) mientras el barco se hunde, mientras los pasillos y los camarotes se anegan, mientras las maletas de los futuros naufragos flotan como ataúdes y dos mariposas revolotean por los pasillos (breve plano en que suena un piano lento, la música de la “presencia” de Edmea, que ya comentaré).

*La decadencia.* Aquella fue la época de Oscar Wilde. El siglo xx ha sido de Kafka.

El hedonismo, la blancura, el lirio, los jardines, las fuentes, la adolescencia: la decadencia con sus oropeles más costosos: “*La belle époque* es la *triste époque* y la edad del canchán, del vicio fácil, de la sensualidad complicada”; “*La carne es triste*, suspiraba Mallarmé”; “*Eros* no solo produce placer sino también soledad, desolación, desesperación, melancolía, *spleen*”.<sup>13</sup> Era un tiempo (¿como el nuestro?) en que los deseos habían de ser reprimidos, en que la moral se basaba en la ocultación, en la tortura de los deseos; y eso solo puede producir un ánimo insatisfecho. En este filme los per-

13 L. LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1979, p. 3.

sonajes se esfuerzan por ocultar esa vida interior, los demonios; tendrá que llegar la escena del baile y la música populares para que, al menos durante unas horas, disfruten de la existencia, que es lo que cualquier cultura (cualquier sistema de vida, cualquier modo de vivir) habría de buscar.

Para describir un mundo, Fellini hace zarpar una nave por el mar de la vida, que “es indicado someramente en estudio por procedimientos que se nos antojan irónicos y tienden a romper la ilusión naturalista que el cine inevitablemente produce”,<sup>14</sup> y por ese mar surcará esta “nave de los locos” en que están todos: el arte (el “artificial” y el “popular”), la riqueza y la pobreza, los políticos y los militares, los trabajadores y los desheredados... La sociedad entera. Veremos al admirador romántico (hermano menor de Byron, de Poe) atraído por la muerte (se dice de él que tal vez se enamorara de la diva Edmea una vez muerta, y de ella se viste en la sesión espiritista); la nobleza que solo tiene ganas de pinchar alfileres en su moral (el barón Reginald, gozoso de celos, y esposa, infantil y ninfómana); la vacuidad interior y enormidad exterior del gran duque, ignorante de las intrigas políticas; la envidia de los cantantes; los artistas que solo viven para la música y se avergüenzan de que alguien dé comida a los refugiados; los estudiosos de la danza que quieren enseñar a los que bailan desde hace siglos...

Y todo en una atmósfera postrera, donde se unen el ocaso y la noche. Ese espíritu de qué nos queda por hacer, por ver, por crear, ese espíritu decadentista... Creo que los cuadros que salen durante la película son todos de decadentistas: en el restaurante, lienzos brumosos de ruinas griegas y romanas, una catedral, Venecia...; en el camarote del gran duque, un perro (nobilísimo seguramente) y un retrato de un príncipe niño del XVII o XVIII; en el del periodista Orlando, unas bailarinas que podrían ser de las islas Hawái; en el del matrimonio “sodomosoquista” (se hacen la ilusión de serlo), un velero antiguo; en el de Ildebranda Cuffari, una esfínje... Pero la gran obra pictórica decadente de la película no está en lienzo, sino que aparece en una fotografía de prensa y en la “realidad”: la isla de Érimo, imagen tomada de la serie de seis lienzos de *La isla de los muertos*, obra del melancólico Arnold Böcklin, romántico tardío que pintó, entre otras cosas, un *Autorretrato* muy divertido: él con una paleta de pintor y un pincel, y detrás una calavera que toca el violín; esta, como todas las calaveras, está bien sonriente.

Esta isla tomará cuerpo, ya que es pintura, en un barco de guerra: ¿cómo no pensarlo así si la primera imagen del acorazado, cuando lo ven los serbios desde la cubierta, es parecidísima a la isla? La analogía también se ve claramente cuando, tras la audición del aria de Edmea y tras decir Orlando que ellos no deberían entregar los serbios a los

austrohúngaros, vuelve a salir de manera idéntica el barco de guerra: una auténtica isla de muerte.

*La verdad.* Edmea Tetua ha muerto; “la mejor cantante de todos los tiempos”, “la voz de una diosa”, se dice de ella, y también: encantadora, insegura, siempre huyendo de algo, acomplejada, paranoica, tigresa, agresiva, siempre tirando cosas y gritando, muy profesional, sensible... Y la vemos en las filmaciones: “sólida, risueña, sana”, “sin mácula”, “una especie de alegoría del canto o del arte”.<sup>15</sup>

He comentado antes que hay momentos epifánicos (el reto de las voces, la música de agua), pero hay una escena —central, según creo— tan musical como aquellas, o más. En la estructura operística, es el momento del ballet.

Los serbios ya han subido al barco, ya se ha insinuado la injusticia social con los refugiados mirando cómo se alimenta la jente bien (“Deje que la mano de la providencia aplaque su hambre”, dice una monja: Fellini no olvida sus viejas puyas), ya se han apuntado las relaciones de los personajes que conforman el séquito de Edmea Tetua, pero en la noche anterior a la llegada a la isla de los muertos (o sea, la llegada del barco de guerra) ocurre lo mejor para estas pobres almas de la élite artística: se encuentran con el auténtico arte: los “otros” europeos comienzan a tocar y a cantar y a danzar, y la flor y nata de la ópera europea se unirá a la fiesta, y saldrán los demonios y las voluntades, que nuestra cultura tanto se afana en reprimir.

Es la primera escena del filme donde la música y la danza surgen no por una representación (cuando va a zarpar el barco) o para sorprender (desafío de las calderas) o como juego (las copas) o como atracción de feria (para dormir a un pollo). La escena se basta por sí sola: no hace falta saber nada de los serbios: cantan, tocan, bailan porque quieren; por el instinto artístico... “Vosotros no rezáis, bailáis”, les dice un estudioso de la danza que no puede seguir el ritmo de la fiesta y pretendía enseñarles el sentido de lo que bailan. Y, en efecto, no rezan: no bailan para algo, sencillamente bailan porque quieren, porque es necesario: esa necesidad la cultura peripuesta occidental no la tiene, ya no la tiene. Y es necesario porque el arte libera: para bien y para mal. Los personajes se permean de música y aparentan ser lo que son. El arte es la autenticidad.

En otras palabras, esa “chusma de anarquistas”, como los había llamado el ministro austrohúngaro, viven en el arte y atraerán a los que ya no saben vivir en él (los que lo hacen por vanidad, por los aplausos, por humillar al rival) y destaparán lo subterráneo: el actor homosexual se enfrenta a su madre protectora y masculinizada (“¡Tengo cuarenta años, cuarenta!”, le dice él); se ultima el contubernio entre la hermana del gran duque y el

14 J. LÓPEZ GANDÍA/  
P. PEDRAZA, *Federico Fellini*.

15 J. LÓPEZ GANDÍA/P.  
PEDRAZA, *Federico Fellini*.

ministro, escena donde los gobernantes dan crédito a lo irracional, un sueño, y donde se sella el pacto con un beso lleno de traición; la esposa ninfómana va pasando en brazos de un serbio a otro en una danza liberadora (el esposo ríe, embriagado de celos); la atracción de Ildebranda Cuffari por el director de orquesta deja de ser oculta y baila para él; Orlando pide bailar a Dorotea (la diosa coronada, diría García Márquez), que conocerá a su futuro amado, ya presente (“Conocerte fue el instante”, según Pedro Salinas); una mujer que comienza a bailar y su hijo, avergonzado, la reprende. Los personajes ríen, bailan y cantan de verdad.

Y Dorotea, la joven coronada de flores, a la que Orlando ha acudido escépticamente en ocasiones (no da la impresión de enamorado) y ha sacado a bailar, ve un joven serbio, y este la mira también. Sentíamos de ella su “carácter anjelical”, y, según López Gandía y Pedraza, lo pierde por irse con el “joven terrorista serbio” “a compartir un destino seguramente trágico”; no lo siento así, no creo que pierda el aura el personaje de esta diosa coronada por irse con su amado, ni por ser él un terrorista, hecho que ella podría desconocer.

En realidad, la hemos visto desde la mirada de Orlando: por eso cuando ella decide irse con el joven, debemos conseguir verla de más maneras. Se repite varias veces el abrazo, la decisión de irse con su amado, y en todas las tomas, distintas e iguales, está sonriente y nos mira: nos ofrece su alegría, en un intento de borrar la mirada de Orlando, y debemos aceptar su decisión. La historia de amor no era entre Orlando y ella, sino entre ella y el serbio.

Orlando había visto en Dorotea cierta pureza, cierta inconsciencia, cierta atemporalidad (“No se me da bien adivinar la edad de la jente”, le dice Dorotea); podemos ver en ella la representación del arte: cuando Dorotea aparece por primera vez, suena el piano que pertenece a la “presencia” de Edmea Tetua: los planos de la llegada de la carroza con sus restos, los de la proyección de las filmaciones de la diva, cuando los cantantes hablan de esta en el salón, los planos que anteceden al funeral... Dorotea no necesita explicación: es la presencia de algo, acaso el arte, la pureza, la verdad. Es alguna razón para vivir.

*Los personajes y el rinoceronte.* Colón Perales dice que los personajes “son los más nórdicos de toda la obra de Fellini. No hay ninguna corriente

*Todo lo exterior que vemos y oímos es la materia prima del cine: no tiene más: lo exterior. Y el arte lo que quiere es expresarlo todo. La paradoja, la grandeza de Fellini es ser consciente de todo ello*

de simpatía hacia ellos (excepción lójica: el narrador) ni solidaridad humana en su representación”.<sup>16</sup> Desconozco si son nórdicos, tropicales o mediterráneos, pero sí hay simpatía hacia ellos, y el que más incita a ella no es precisamente el periodista Orlando, un descreído que en el fondo no sabe bien para qué está ahí: ¿para narrar el viaje?; “el crucero de la vida no se narra: estamos embarcados”, dice. La lejanía con que sentimos lo que dice o lo que hace, el escepticismo subyacente a sus acercamientos a Dorotea (él mismo le pregunta cuántos años le echa)... No nos parece que sea el personaje que transmita más simpatía.

Prefiero Rudolf Ziloev, el bajo ruso, el que más castizamente se integra en la fiesta serbia; o los viejos profesores de canto, los hermanos Rubetti, que acaban de hacer la maravilla de las copas y mientras los aplauden se quedan discutiendo de una nota que sonaba mal, y que son los únicos que alaban sin sombra de malicia la voz de Edmea Tetua (la posible paidofilia de uno ellos no deja de ser una posibilidad); y será uno de los Rubetti quien, en una imagen inaugural, conectará con una niña serbia: un viejo y una niña son los que conectan al pueblo llano y a los artistas. Y respecto a los demás, ni hay simpatía ni antipatía, sino lo que sentimos hacia muchas personas: ambigüedad. No son condenables, por ejemplo, las infidelidades de la baronesa ni los celos del esperpéntico marido: cada uno se lo monta como quiere; ni es condenable la envidia de Ildebranda Cuffari, pues sabe que no llegará a la altura de la divina Edmea Tetua, y eso la mortifica. Tampoco es clara la maldad, o ausencia de ella, de Herenia, la ciega, el personaje con el aspecto más mortecino de todos. Ni clara es la capacidad para gobernar del duque de Hedsel, el hermano de Herenia, que tiene la edad mental de un niño de ocho años según uno de los personajes. Es como si Fellini no quisiera opinar sobre los personajes: opta presentarlos como son, sin grandezas ni bajezas, sin extremos morales o artísticos, con una mirada serena y escéptica, como todo el filme.

Pero ¿y el rinoceronte? Aparece después del reto de las voces en las calderas. (Por cierto, antes de decir Dorotea que está el animal está enamorado, ya lo dice otro personaje; el que parece de verdad lleno de ese sentimiento de amor es el cuidador: amor por el rinoceronte). Después de la escena de este animal vienen el gimnasio, intrigas políticas, el ruso hipnotiza al pollo, se comenta el mal olor, ensayo del réquiem por Ildebranda Cuffari, explicitación de que Orlando debe de tener la edad del padre de Dorotea y limpieza del rinoceronte. Después, Ildebranda e hija toman el té con los hermanos Rubetti y la monja, sesión de espiritismo y aparición de los serbios.

¿Ha de significar algo? Tal vez. Según Jung, el animal representa la psique no humana, lo in-

<sup>16</sup> C. COLÓN PERALES, *Fellini o lo fingido verdadero*, p. 233.

frahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente (cito por el *Diccionario de símbolos* de Cirlot).<sup>17</sup> Tras sacar al animal a que le dé el aire (el pobre tiene diarrea, y los personajes se habían quejado del hedor), Ildebranda Cuffari obtendrá una respuesta a su pregunta de si Edmea Tetua tenía algún secreto: ante ella veía una concha marina y su voz subía por la espiral, tan solo había de dejar subir a su voz. En la siguiente escena hay un mensaje de la cantante muerta (la ópera que más la hacía sufrir era *La Gioconda*: el misterio, uno de los cuadros con más interpretaciones) y un simulacro de aparición sobrenatural (pero es su admirador romántico disfrazado). Y entonces aparecen los serbios: enlace de la vejez y la infancia.

Siento el rinoceronte (pero no lo comprendo) como lo auténtico, lo milenario, lo prehistórico: algo que los de la élite cultural han olvidado, imbuídos de técnica vacía, y que recuperan por un tiempo cuando los serbios se lo muestran. Edmea Tetua es como el rinoceronte: algo que llevamos dentro y debe salir, y, si no lo sacamos, se pudre.

Tampoco acabo de comprender por qué es Orlando y no otro personaje quien se va con el rinoceronte y sobrevive alimentándose con su leche. Acaso Orlando represente lo que “somos” como productos culturales y el animal represente lo prehumano, lo que también “somos”, pero de forma subterránea. Las dos concepciones, las dos fuerzas vitales (la cultural y la natural: no deseamos vivir fríamente como meros artefactos y no deseamos vivir falsamente como meras criaturas de la naturaleza), se necesitan: inevitablemente “somos” de las dos maneras, por lo que el arte verdadero (expresión de lo que somos integralmente) se nutre de esos dos hontanares. Tal vez.

*Hipótesis.* ¿Por qué el cámara no es personaje? Es difícil no imaginar diálogos, una relación, entre el periodista Orlando y su colega. Parece que en un primer guion, en vez de un periodista, iban a ser varios, lo cual es una vía más realista: si se muere la mayor soprano del momento, la mayor del siglo, es difícil que no haya el típico enjambre de los chicos de la prensa, no solo en el muelle antes de zarpar sino en el propio transatlántico; ¿uno de esos periodistas sería el cámara? Lo desconozco. Pero es raro. Acaso es porque Orlando es la voz, el narrador, el lenguaje verbal, y su colega —indefinido, ausente y presente a la vez, mudo— es la imagen, el cine. Es decir, el cine es la mirada, como la literatura es el lenguaje. O en palabras de Fellini: “El cine no es fruto de la literatura sino de la pintura”.

Cada autor tiene sus resortes, sus ideas jermen, ideas de las que parte o, mejor, a las que quiere llegar. Y cada autor cinematográfico tiene las suyas. Fellini ha de conciliar su necesidad de expresión con el arte más artificial de todos: el cine:

guion, rodaje, montaje, proyección, pantalla, sonido, volumen, atmósfera, luz, interpretación, color, sombras... Todo falso para dar apariencia de “realidad”.

A Fellini no le interesa la “realidad”, entendida como el espacio que separa dos cuerpos y que es lo único que paradójicamente puede ofrecer el cine: la superficie del rostro, las tres dimensiones de los objetos, de las personas (otra gran paradoja: la pantalla tiene, ofrece, solo dos dimensiones; desde hace bastantes años, no obstante, se intenta superar esta frontera y sumir al espectador en la ilusión de la tridimensionalidad), los colores, las apariencias... Todo lo exterior que vemos y oímos es la materia prima del cine: no tiene más: lo exterior. Y el arte lo que quiere es expresarlo todo. La paradoja, la grandeza de Fellini es ser consciente de todo ello. No quiere engañar a nadie: “Esto es una película”, nos dice desde que realizó *Otto e Mezzo* (yo creo que desde *Le Tentazione del Dottor Antonio*). Ha sido su manera de ser auténtico.

*La última impresión.* Hay cierta muerte en todo ello: los colores, la atmósfera, el motivo del viaje... El admirador romántico que al final se queda mirando las filmaciones de la cantante, la nueva diva que sabe que no puede ser la digna sucesora de la deidad, el periodista que no cree en sí mismo, ni en un posible nuevo amor ni en su profesión, los serbios que han de ir al acorazado como prisioneros de guerra, el propio Imperio austro-húngaro (el gran duque se hunde, muy digno pero se hunde)... Todos muertos, y un rinoceronte enfermo, y la isla de los muertos...

Pero en medio, antes de morir de verdad, el arte: la música, la ópera, el rito, la danza: el amor: un amor sin historia, sin pasado ni futuro. La decadencia, indudablemente, el mar de color ceniza, un mar quemado...



17 J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985<sup>o</sup>.