

EL MORALISTA CONTRA EL POETA: FEDERICO FELLINI

Por Boleslaw MICHALEK

I

¿PUEDE EXISTIR el subjetivismo en el arte fílmico?

No se trata aquí, claro está, del subjetivismo considerado simplemente como la inspiración subjetiva. Se trata de cierto especial género de creación artística derivada de la inspiración subjetiva, que forma un conjunto de observaciones íntimas. Se trata de un "diario íntimo" del artista, en un concepto amplio. Es una creación artística bastante peculiar que posee una estructura aparentemente desprovista de toda disciplina interna. Por regla general están eliminados en ella, o reducidos al mínimo, los componentes tradicionales de una creación artística: la ficción, los héroes, la consecuencia de los acontecimientos, la lógica de la acción, el transcurso del tiempo. Es un esfuerzo de anotar, aparentemente sin orden, las impresiones fuertes, los sentimientos fugaces, los pensamientos embrollados, las lejanas reminiscencias; a veces una prueba de anotar un humor especial, o de dar forma a una reflexión más profunda. Depende del temperamento del artista lo que será ese diario: para el hombre sensual será una recopilación de experiencias intensas sensuales, para el intelectual — un ciclo de meditaciones. La literatura actual presenta una abundancia de obras basadas en el diario íntimo.

¿Pero la película, que a pesar de las limitaciones es siempre un medio de expresión del artista, puede tomar la forma de un diario íntimo? Todo parece hablar en contra de ello. El principio de la creación colectiva de una película — siempre en las condiciones industriales a menudo excluye toda la inspiración subjetiva de la obra. ¿Y qué decir de una forma que fuese el reflejo más exacto del subjetivismo!

Los sesenta años de la carrera del film demuestran que la forma en cierto modo clásica de una obra fílmica es el drama fílmico basado en principios rigurosos, relacionados con los de la dramática teatral. Los rigores resultan del hecho real de que el espectáculo fílmico (igual que el teatral) se está recibiendo sin interrupción durante dos horas; en ese período la atención del espectador se está debilitando de minuto en minuto y debe existir algún sistema de absorberla, si el artista no desiste de interesar al espectador en su cuento. Ese principio, conocido e investigado en el espectáculo teatral, fue trasladado también al cine. Indudablemente esa forma es una negación de la inevitable amorfía del diario íntimo.

El drama convencional es apoyado también por la naturaleza social de la película y especialmente por el carácter del público cinematográfico. Ese no es un público dado a reflexionar; viene al cine no con el propósito de tomar parte en algún proceso intelectual; viene al cine para distraerse. Es un público pasivo, intelectualmente flojo y en el campo de la estética, conservador por principio. Busca formas fílmicas capaces de

absorber plenamente su atención y que al mismo tiempo supieran ofrecer un espectáculo lleno de ilusión. Es que entonces tiene lugar un proceso característico, tan gustado por el espectador: queda absorbido por el mundo presentado en la pantalla; proceso de la identificación con el héroe, algo como el traslado de la sala de espectáculos a aquella realidad que proyecta el aparato de cine. Parece que, y los muchos años de experiencia lo confirman, la forma que mejor organiza esa ilusión es el tradicional drama fílmico, que cuenta las peripecias del héroe transcurridas en general cronológicamente, con cierto definido desarrollo de las complicaciones de ficción, con cierto sistema de aceleramientos y retardos de la acción, de culminación y de conmoción.

Esa circunstancia es sumamente importante para la estética del film. No se puede remediar: el film es una creación muy distinta que una novela o un cuadro del pintor y existe solamente en relación con el público dispuesto a verlo. Ese hecho es la fuente de la fuerza vital del cine y también de su debilidad. Y es que la forma de una creación fílmica no es flexible. Arrastra siempre detrás de sí a ese público de aficiones definidas y de nivel intelectual no muy alto. Todo ello, al parecer, elimina la eventualidad de utilizar el film como un diario íntimo, directo, sin formas definidas.

Y sin embargo, existieron creaciones de esa índole. Pero casi siempre fueron hechas como la expresión de una creación experimental, de aficionados, y nunca como un film común y corriente. Semejante campo había sido en la época del cine mudo la película documental, y especialmente su corriente impresionista. ¿Qué otra cosa es la película

Las horas pasan, de Cavalcanti, o *La lluvia*, de Joris Ivens, sino una serie de impresiones del artista sobre ciertos pasajeros estados sentimentales? No existe allí ninguna lógica, ninguna otra consecuencia de los cuadros presentados, más que la lógica interna del artista, quien anota en su diario las impresiones fugaces. La creación del sensitivo y poe- tizante Ivens está envuelta en una ligera neblina de melancolía, la de Cavalcanti es más viril y contiene en sus fragmentos más agudeza y dramatismo. Semejantes pruebas habían sido hechas también con películas de ficción. Creo que toda la creación fílmica muda de Jean Epstein debe tomarse como un peculiar diario íntimo del artista. Como ejemplo podemos tomar el sorprendente film *La caída de la Casa de los Usher* basada en los motivos del poema de Edgar Allan Poe. El supersensible poeta trata de crear en los cuadros intensos de las caras humanas, de las casas y de los paisajes las expresiones correspondientes a los delicados y diversificados sentimientos.

Hojeando la historia del film el investigador atento encontraría tal vez algunos ejemplos más de películas basadas en el principio en extremo subjetivo. Pero serían invariablemente creaciones al margen de la gran producción fílmica. El diario íntimo había siempre en la producción fílmica un fenómeno de periferia.

Es una constatación sorprendente. En la literatura del siglo xx el desarrollo de las formas literarias, y especialmente de la novela, había tomado precisamente ese camino. Nació el convencimiento de que la forma clásica de la novela, constituida definitivamente en el siglo xx, tal como la aplicaron Balzac o Zola, ya no era capaz de expresar todo lo que el escritor tenía que decir. El monólogo en varios tomos de Marcel Proust es un reto lanzado a la tradicional forma disciplinada y al mismo tiempo la alabanza de un gigantesco diario íntimo. El autor mismo, subjetivo y caprichosamente, define la lógica, y nunca el mundo ilusorio de acontecimientos y héroes, creado por él. Casa toda la literatura ambiciosa del siglo xx siguió el



I vitelloni.—"constante intensificación y autonomización de los recuerdos"

camino del Proust, sin llegar a igualar su penetración. La forma de anotaciones sueltas como composición novelesca fue llevada a su perfección por James Joyce y Gide y en relación con ese último nació ese término sumamente característico de "romansac", novela-costal, construcción amorfa en la que se reúne todo lo que el artista quiere anotar. *Si le grain ne meurt* de Gide es el más avanzado ensayo de un diario íntimo, y *Los monederos falsos* es una prueba de destrucción de la forma convencional de la novela. Así que en esa corriente, que es para la literatura del siglo xx la corriente principal, ocurre la desaparición del héroe tradicional, de la ficción comprendida tradicionalmente, en la que todo resulta de algo y lleva a algo; la desaparición de la consecuencia de los acontecimientos, del concepto del tiempo, de condiciones lógicas, de entrelazamientos, de causas y efectos. Nos movemos cada vez más en el mar de anotados humores, pensamientos, aforismos, reminiscencias. Esa forma descubre al desnudo a sus autores: muestra a Proust como un esteta autónomo y moralista *sui generis*... En realidad entre los grandes escritores del siglo xx pocos quedaron fieles a la forma tradicional que objetiviza la realidad: Mann, Martin du Gard. Además la forma tradicional fue el dominio de la literatura secundaria, de diversión.

Es un fenómeno muy significativo: en las obras destinadas para los receptores (el público) menos cultivados por regla general se recurre a la ilusión, todo se acerca más a un modelo aceptado maquinalmente por ellos. En eso estriba precisamente esa curiosa coincidencia entre el arte filmico y la literatura secundaria. Es uno de los más curiosos problemas artísticos actuales. Cuantas veces la película trata de adaptar una obra de literatura elevada, está condenada al fracaso. Lo atestiguan muchas sumamente pobres adaptaciones de Hemingway, Mann, Dostoyewski, Tolstoi. Las películas de valor nacen a menudo sobre los temas de novelas típicamente secundarias. Y algo más: la evolución del interés, de los temas y de ciertas formas artísticas en la novela secundaria y en la película ocurre paralelamente. Existe por ejemplo en América cierto paralelismo entre la llamada literatura negra (Chandler, Spillane) y el film negro; en cambio no lo hay entre el film americano y la creación de los grandes escritores, como Steinbeck, Caldwell, Dos Passos o Faulkner. La película que arrastra su millón de espectadores imprevistos tal vez no sentía la necesidad de transmitirles las impresiones y los pensamientos del artista en forma de notas íntimas.

LAS REMINISCENCIAS DEL SENSUALISMO

Pero apareció Federico Fellini.

"Ante todo me gusta hablar de mí mismo — afirma lacónicamente. Hago películas contando fragmentos de mi vida con tanta sinceridad que a veces resulta indiscreto. Mis confesiones me causan disgustos, son exageradas y tal vez hasta molestas. Esa actitud es el punto de partida de todos mis trabajos..."¹

Y otra cita más: "No tengo tanta humildad como para abstraerme de mi persona en mis películas. En ellas quiero conocerme a mí mismo; y como soy un ser humano, seguramente otras gentes se encontrarán a sí mismas en ellas."²



"regresos a determinados motivos: el mar y la playa abandonada"

He aquí el punto de partida del arte de Federico Fellini, artista que por vez primera introdujo en la película destinada para un público amplio el subjetivismo irrestringido, caprichoso. Es conocido el hecho de que todos los motivos principales de la creación de Fellini, empezando por los argumentos escritos para Rosellini y terminando por su última realización, tienen el origen autobiográfico. Citaremos primero algunos recuerdos del artista.

"Llevaba a la desesperación a mi padre, un sólido comerciante de Rimini. Prefería la calle a la escuela. Un día llegó el circo... fascinado daba vueltas alrededor de sus carros. Pronto me hice amigo de un tal señor Pierino, dueño del circo, quien en las noches desempañaba el papel de payaso. Un día Pierino, por broma, me vistió también de payaso. Para un niño de doce años fue aquello una gran sensación. Cuando el circo se trasladó de Rimini a Casena, unos días más tarde dejé mi casa y la escuela: me fui a seguir el circo. Les dije que mis padres se fueron a América y me dejaron abandonado. Esa historia tan inverosímil la conté con tal dramatismo, que Pierino, conmovido, me brindó hospitalidad en su carro. Durante un mes viajé con ellos. Mientras tanto mis padres en Rimini dieron alarma a la policía. Dos granaderos me llevaron a mi casa." He aquí el material del tema principal de *La strada* (*La calle*). Vamos a ver otros.

"En Roma dibujaba caricaturas en los restaurantes. Luego escribía para Aldo Fabrizzi una especie de diálogos satíricos, que él grababa en los discos. Un día Fabrizzi me propuso una gira artística. El conjunto se llamaba 'Las centellas del amor'. Durante seis o siete meses viajé con el conjunto por toda Italia... He aquí los temas de *Luces de la variedad*, *El Sheik blanco*, *I vitelloni*. En la biografía encontramos también los motivos del 'bidone' (estafador), características para el ambiente de la película *Il bidone* (*El estafador*): "Tuve la idea

de los discos. Una idea mala. Los discos de cartón se cubrían con una capa delgada de cierta pasta. La voz podía grabarse, pero no se podía escuchar más que una vez. Los clientes, soldados americanos, decían algunas palabras agradables, propuestas por nuestra firma, como 'Querida mamacita, maté tres leones en el Coliseo. Te beso fuertemente'. O también 'Mi querida esposa, todas las muchachas italianas están locas por mí. Espero estés orgullosa de tu John'. Cuando la grabación estaba terminada, el soldado escuchaba su voz y se iba muy contento. Pero si antes de enviar el disco a América quería escucharlo por segunda vez, se oía nada más un débil zumbido. En los diversos puestos de nuestra 'firma' había pleitos a diario..."³

La juventud de Fellini coincidió con la época crítica de los últimos años de la guerra y los primeros de postguerra. Descartando las anécdotas, Fellini habla en sus recuerdos de sí mismo presentándose como miembro de la generación de la joven intelectualidad italiana de postguerra, un poco anarquista, indiferente a todos los ideales. Dominaba —y eso parece muy importante— una actitud displicente, despreocupada hacia la sociedad y hacia sí mismo. Todo ello sirve de motivo para la creación de Fellini en el argumento de *Miracolo* y de *Paisa* de Rosellini (en el episodio de los capellanes del ejército en el convento), y de una manera ya especialmente aguda en dos películas realizadas por el mismo: *Luces de la variedad* (junto con Lattuada) y en *Sheik blanco*. *Las luces de la variedad* es una especie de diario de la época de las giras del teatrillo "Las centellas del amor" de Aldo Fabrizzi. *Sheik blanco* se basa en los recuerdos de la época en que Fellini era dibujante de las tiras cómicas y hacía reportajes para la prensa amarilla. Todos esos motivos están solamente anotados al margen, entrando en las películas que fuera de ellos tienen su acción normal, construcción dra-

mática y lógica de acontecimientos. Las reminiscencias fueron sujetas a las formas convencionales adoptadas en las películas.

Pero en 1935 surgió la película *I vitelloni*, la primera obra de Fellini y una de las más importantes en la historia del cinema, en que el autor rechazó todas las reglas formales que lo limitaban antes. En esa película todas las reminiscencias al desnudo adquirieron una intensidad poco común y constituyeron casi el tema autónomo de la obra. Ya no se trata aquí de evocar los acontecimientos, hechos, anécdotas. A menudo es el regreso a ciertos ambientes, estados psíquicos, reflexiones fugaces. Fellini en muchas ocasiones no relaciona exactamente los acontecimientos, sino que busca sus equivalentes, otras situaciones imaginadas que llevasen a revivir aquellos ambientes. Parece que Franz Kafka dijo que si quisiese describir "verdaderamente" su situación, el lector jamás hubiera sentido esa enorme tensión de extrañeza y soledad, que fue la suerte del autor. Para poder transmitirla tuvo que crear un equivalente de situación, un hecho imaginado y aparentemente absurdo: el hombre que se volvió una cucaracha.

Y precisamente de esos motivos nacidos de la autobiografía se compone el arte de Fellini. Su creación de escritor y de director cinematográfico hasta la película *I vitelloni* puede ser definida como un proceso de constante intensificación y autonomización de los recuerdos. En cada película subsecuente las reminiscencias obtenían más lugar, el artista cada vez con mayor libertad las convertía en elementos independientes de la obra, esquivando los principios convencionales. *I vitelloni* fue su creación cumbre. Jamás fue más allá de esa creación, como creo que jamás lo hizo el arte fílmico.

Queda la pregunta ¿cuál de las capas de acontecimientos y ambientes pasados queda viva? ¿Quiso Fellini, al igual que los expresionistas, representar voluntarios signos convencionales los grandes conflictos internos? No. Fellini es un sensual, es un poeta de sentidos agudizados que registran todo sin sujetar las impresiones a los rigores de la filosofía aceptada ni a los principios formales. A Fellini no le interesan por lo general las complicaciones psicológicas de los acontecimientos; le interesan —y en ese terreno es un maestro— su manifestación física, su sabor, su olor, su aspecto, su agudeza. En su sensualismo apasionado Fellini se muestra en *I vitelloni* como un antiintelectual. No encontramos en esa película ningunas meditaciones, ni juicios razonados, no existe la horadación intelectual, la búsqueda de las significaciones, la revisión de los conceptos. Es solamente una suma penetrante de las experiencias. Si de allí resulta algún concepto de la vida, será solamente una consecuencia pero no un dogma.

De allí resultan también los primeros indicios para la definición de la estética de Fellini. El poder de la observación y el de mostrar los sonidos, imágenes, casi diríamos los olores; el significado del paisaje y del ambiente que desempeñan el papel tan importante en su arte, el trazo de los héroes, lo inusitado de su aspecto físico, de no mencionar

más que sus dos más notables actores: Massina y Alberto Sordi. Allí se encuentra, en mi opinión, la fuente de la grandeza de su arte. No estriba en la originalidad del tema (los temas de Fellini son a menudo triviales), no en la penetración y percepción de sus reflexiones, sino en el poder, en la intensa observación del mundo exterior.

LA RUINA DE LA FORMA TRADICIONAL.

¿Qué aspecto tiene la obra creada de las reminiscencias? Y digamos más: ¿de las reminiscencias de un sensual?

Pero ante todo hagamos una aclaración. Decimos: subjetivismo, autobiografismo, reminiscencias... Toda creación artística está basada en motivos subjetivos. Pero de allí surgen obras, en las que el material de reminiscencias queda siempre solamente como la materia prima de la anécdota, de alguna trama de la situación, de la silueta de uno de los héroes. Queda siempre digerido, sujeto a los principios generalizados del contenido y de la forma. En cambio en la película *I vitelloni* nos adentramos en el subjetivismo autónomo; subjetivismo que forma su propio método artístico jamás antes visto en el cine. Es el método precisamente que proporciona la garantía de una completa sinceridad de los recuerdos, que no falsifica ningunas experiencias, ninguna manera de ser. En ese "diario íntimo" se recurre a un idioma artístico, semejante al soñado por Flaubert, idioma "vidrioso", a través del que, como a través de un vidrio, se puede leer el contenido crudo de las experiencias.

En cambio el idioma formalizado de las películas está muy alejado del ideal flaubertiano. De modo que el idioma subjetivo tuvo que arruinar muchos de los aceptados convencionalismos de una obra fílmica: la construcción de la ficción y la lógica dramática, el concepto del héroe, el concepto de la dirección temática de la película, etc. Tenía que surgir algo completamente nuevo.

He aquí lo que sucedió con la ficción en *I vitelloni*. El film adoptó una construcción abierta en episodios; no existen aquí ningunas exigencias dramáticas, ningún rigor en el tratamiento del tema que se desarrolla; la ficción se cristaliza de una manera imprevisible, despreocupada, como improvisada. Nunca se sabe hacia qué lado dará la vuelta la narración (si en general se puede hablar aquí de una narración). Vemos un episodio pasajero de una diversión, que no lleva a ningún lado, el episodio de un teatro ambulante, el episodio de Fausto, etc. Todo eso está ligado entre sí de una manera suelta; una vez vemos a un héroe en primer plano, otra vez a uno distinto; Fellini abandona el hilo de la narración y después inesperadamente vuelve a tomarlo.

Podría parecer que precisamente aquí, en el plan de negación de la ficción tradicional, está la similitud del arte de Fellini con el del neorrealismo de Zavattini, de De Sica o de Visconti. Pero ya aquí se puede observar cómo el asunto del neorrealismo de Fellini es aparente, y la controversia que existió alrededor del mismo, sin objeto. Si la película *Ladrones de bicicletas* tenía una construcción tan suelta y abierta, fue con un fin especial: se trataba de

sujetar la narración a la lógica de la realidad cotidiana, de que la "dramatización" convencional no falsease el ritmo natural de la vida. Se trataba, pues, de conseguir una estructura artística que pudiese absorber plenamente la realidad objetivada. En cambio para Fellini la construcción libre de la película es el resultado de la acción de un mecanismo diferente. Para el artista se trataba no de sujetarse a la realidad, sino al contrario, de obtener una libertad completa de sujetar la realidad a su voluntad, de abrir el campo para componer vínculos sueltos de reminiscencias subjetivas. En eso se encuentra el centro de la disputa entre Fellini y los "dogmáticos" del neorrealismo. Uno de ellos, Aristarco, escribió después del estreno de *La strada*: "Fellini trata de encontrar sus sentimientos en los peligrosos caminos de la autobiografía... Toma históricamente sus propios recuerdos, encuentros, situaciones y momentos de su vida, los motivos biográficos no se ligan con la historia ni con ningún lugar geográfico"...⁴ A lo que Fellini contesta con una sinceridad que desarma: "No poseo tanta humildad para abstraerme de mí mismo en mis películas. Quiero en ellas conocerme a mí mismo..." Los neorrealistas se orientan rápidamente: el parecido de *I vitelloni* o de *La strada* con las obras del círculo de su escuela era aparente. La dispersión de la ficción no demuestra todavía nada. La actitud de Fellini, el subjetivista, se encontraba en el polo opuesto a los principios intelectuales del neorrealismo.

La ruina de la forma no significa solamente el rechazo de la ficción y del drama tradicionales. Los cambios van más lejos. En *I vitelloni* encontramos también rechazado el concepto tradicional del héroe. "Los héroes de la película *I vitelloni* —escribió Renzo Renzi en su magnífico librito dedicado a Fellini— no existen. En cambio existen ciertos estados sentimentales análogos a ellos, que expresan la falta de confianza, las aspiraciones irrealizables, las inquietudes internas..."⁵ Así que los héroes de esa película no existen como un fenómeno social, pero tampoco existen como el convencionalismo artístico propio al cine desde su principio. Ninguno de los personajes de esa película es el motor de la acción que se desarrolla, su sujeto; la acción desmembrada se desarrolla de una manera despreocupada, envolviendo una vez uno, otra vez otro "héroe".

En la manera de crear los héroes *I vitelloni* es algo sorprendente. A cada momento nos percatamos de que ciertas características, que estaríamos dispuestos a atribuir al héroe, inesperadamente le faltan; que a veces se comporta como si repentinamente, fuera del alcance de la película, ocurriesen en él cambios poderosos. Otra vez encontramos en él algo que parece contrario a lo lógico del personaje. Llega uno a la conclusión de que el héroe de Fellini no es una creación poseedora de una existencia organizada, de una autonomía. ¿Entonces qué es?

El héroe de Fellini es un fenómeno bastante característico: es el "medium" del autor, la máscara que éste se coloca libremente en el momento que le conviene para expresar por la boca del héroe su propio juicio. Semejante héroe



Federico Fellini: "Hago películas contando fragmentos de mi vida con tanta sinceridad que a veces resulta indiscreto"

no puede ser completo desde el punto de vista de su carácter; una vez es héroe de la película, otra vez héroe de los conflictos internos del autor. El más cercano al autor, más directamente ligado a él, parece ser el joven, algo apartado, Moraldo, pero en realidad todos los héroes de *I vitelloni* a cada momento dejan de hablar como Alberto, Moraldo, Ricardo, para hablar como Federico Fellini. Es un fenómeno común en la literatura. Semejante creación es, en la opinión de algunos críticos, Hamlet, quien unas veces es el príncipe danés viviendo su conflicto propio, y momentos después se transforma en el "medium" de Shakespeare. Extraordinariamente acertada encontramos la observación de Edmonde Magny,⁶ de que la idea del suicidio en el monólogo "ser o no ser" no podía ser el pensamiento de Hamlet, ya que sus peripecias no daban lugar a ello. Era el pensamiento de Shakespeare, quien en ese momento se colocó la máscara de Hamlet.

De allí proviene la especial actitud moral del héroe de Fellini. Se caracteriza por sus varios aspectos. Fellini, para quien su héroe es a veces él mismo, no puede opinar de sí mismo. Su narcisismo natural (constantemente presente en el arte de Fellini) le prohíbe condenarse aun si lo mereciera. Veamos a Leopoldo, el poeta provinciano, en la escena en que lee su drama. A primera

vista Fellini se burla del poeta, de su "arte" grafomaniático, pero si observamos atentamente esa escena, nos daremos cuenta de la determinación y desesperación del joven escritor que quiere salir del rincón de la provincia. Fellini una vez más pintó en el literato provinciano una parte de sí mismo; se detuvo a medio camino; se burló y al mismo tiempo sufrió por esa burla. Y una cosa característica: aún más tarde, en la época en que Fellini formulará claros juicios morales (como por ejemplo en *Estafadores* o *Noches de Cabiria*) los personajes centrales quedan moralmente algo faltos de claridad. El estafador Picasso, o aún el sinvergüenza completo Augusto, gozan de la simpatía del autor a cada momento, justificada por la gracia del narcisismo. Y cuando finalmente se llega al brutal y definido juicio moral sobre Augusto, sentimos que en ese momento se pierde una de las más importantes características de la estética de Fellini. Tenemos que anotar también que los héroes no autónomos, moralmente inestables frenan el proceso psicológico fundamental que ocurre en todo salón cinematográfico: la identificación del espectador con el héroe. ¿Cómo identificarse con alguien que demasiado visiblemente no es de carne y hueso? En eso estriba la primera dificultad para encontrar espectadores para *I vitelloni*, el film más grandioso de Fellini.

Y, finalmente, la última consecuencia del extremo subjetivismo; el último sello del idioma de Fellini. Cuando en el proceso creador no existe ninguna tendencia a objetivizar las experiencias sino constante retorno a las reminiscencias, se crean de esa manera obsesiones, constantes regresos a determinados motivos. El mar y la playa abandonada en las reminiscencias de Fellini se ligan probablemente con el sentimiento de reconciliación con el mundo, de redención y de victoria. En sus subsiguientes películas, cuando quiere expresar ese sentimiento, recurre siempre a esa imagen y el mar se convierte en un símbolo. De esa manera surgió todo el idioma convencional en el arte de Fellini, en el que una plaza con la fuente significa el punto crítico de la soledad, los abandonados terrenos a las orillas de la ciudad — una vida difícil y sin interés, etcétera. El arte simbólico nace siempre en el terreno del subjetivismo.

¹Federico Fellini, *Mon métier*, entrevista. *Cahiers du Cinéma*, 84, 1958.

²Dominique Delouche. *Journal d'un bidoniste* (entrevista) París, 1956.

³François-Regis Bastide, Juliette Caputo y Cris Marker — *La Strada* (álbum) París.

⁴Guido Aristarco, *La strada*, *Cinema Nuovo*, 10, xi, 1954.

⁵Renzo Renzi, *Federico Fellini*, Parma, 1956.

⁶Edmonde Magny, *Sandales d'Empédocle*, París, 1945.