

EL MORALISTA CONTRA EL POETA: FEDERICO FELLINI

Por Boleslaw MICHAŁEK *

II

EL INFANTILISMO DE LOS "VAGOS" (I VITELLONI)

DE ESA MANERA Fellini crea una realidad substituidora que no es la imagen del mundo, sino una obra construida de los recuerdos nebulosos, de fragmentos de observaciones y de imaginarias equivalencias de situaciones. He aquí el teatro donde transcurre el drama de todas sus obras. Es necesario subrayar, puesto que se trata del punto más importante de la presente demostración, que todos los elementos de ese mundo: las situaciones, los héroes, sus temas revueltos, son dirigidos por una lógica única: la de su autenticidad autobiográfica. Frente a cualquier sistema moral resultan neutrales, compuestos desinteresadamente. Fuera de la lógica de la reminiscencia caprichosa ninguna otra es obligatoria; ni filosófica ni moral.

¿Qué aspecto tiene, pues, ese mundo "sustituido"? A pesar de lo nebuloso de la imagen, se puede, nos parece, definir ciertas características de ese mundo. Los vagos son gentes de unos treinta años de edad, pero que, como los niños, no están fundamentalmente adaptados a la vida contemporánea. Se encuentran fuera de su mecanismo, se niegan a tomar parte en ella, esperan algo. La prueba de contraer el matrimonio y de ponerse a trabajar, hecha por Fausto, acaba en realidad trágicamente: a pesar del regreso al lado de su esposa y a la situación normalizada, permite suponer que eso no durará mucho tiempo. Los vagos están llenos de incertidumbres, son in-

consecuentes; lo que en un momento dado es un argumento en pro, poco después se vuelve un argumento en contra. La mejor definición para ellos es el término infantilismo. Tienen la sensibilidad infantil frente al mundo que los rodea y la falta de dominio propia de los niños. Por la cara poco tranquilizadora de Alberto Sodi corren las lágrimas inmediatamente después de una explosión de coraje, tiene un ataque de aburrimiento, de desilusión, de alegría febril. A cada momento los vagos pasan de un humor al otro, olvidando lo que sucedió hace un minuto. Son crueles como los niños y momentos después indefensos como los niños. El incidente, cuando van en el automóvil y de pura maldad amenazan a los trabajadores, para huir de miedo a poco rato, es la llave para definir su psicología.

Así es que los vagos no están adaptados a la vida. Una cosa característica: una de las escenas más elocuentes, de *I Vitelloni* es la del baile y la que la precede, la escena en que se están disfrazando. El momento de disfrazarse constituye más tarde el motivo predilecto de Fellini. En eso se manifiesta esa fundamental inconformidad del héroe con el mundo. El héroe se tiene asco a sí mismo, trata de huir de sí aunque sea de su envoltura exterior; quiere pasar a otra región de la existencia sintiéndose innecesario en este mundo. Cuando preguntaron a Fellini cuál era el motivo simbólico, contestó: "para mí el hecho de disfrazarse, de hacerse pasar por otra persona, es de cierto modo una representación transportada del sentido de la vida, es la búsqueda de una situación en la que el hombre dispone de un alivio perfecto, en la que se vuelve irresponsable." ¹ La alegría, una cierta expresión de felicidad en las caras de los vagos du-

*Boleslaw MICHAŁEK. Presidente de la Asociación Polaca de Críticos Cinematográficos, miembro del jurado de la Asociación Internacional de Críticos Cinematográficos a la II Reseña Cinematográfica Mundial de Acapulco.



II Bidone.—"debió haber sido una advertencia para el mismo Fellini"

mar. *Todos somos responsables de todo ante todos.* El gran centro vital dostoyevskiano no rige en el mundo de *Moby Dick*. Sin embargo, sólo esto decía, en su media lengua, Queequeg. Sólo esto el Padre Maple cuando, en el magnífico sermón inicial, indica la dificultad de cumplir los mandatos de Dios: para obedecerlo, debemos desobedecernos a nosotros mismos. Melville, como los grandes espíritus del siglo pasado, rasga el velo opaco del positivismo y de la buena conciencia burguesa para abrir paso, nuevamente, a los problemas radicales del hombre. Es, como Marx, Dostoyevski y Nietzsche, nuestro contemporáneo.

¿Quién se salva del desastre? Ismael, el hombre consciente, tanto de su dignidad personal, como de su finitud. Ismael, contrapunto del orgullo demoníaco de Ajab. Ismael, voz de la solidaridad. Se salva asido al ataúd flotante de Queequeg. Lo recoge el "Raquel", el barco que, en la búsqueda afanosa de sus hijos náufragos, sólo encontró un huérfano más. A la oscura necesidad que rige a Ajab, Ismael opone azar, libre albedrío, necesidad: triple trama de la libertad humana que, lejos de contradecirse, se entrecruza. Al individualismo autosuficiente del capitán, Ismael, en su amistad con Queequeg el salvaje, en su trabajo cotidiano, opone la solidaridad como bien supremo: la capacidad de compartir con otros las vicisitudes de la precaria condición del hombre. La inteligencia de Ajab es demasiado aguda para que deje de observar este hecho. Cuando una ballena anónima destroza su pierna de marfil, el soberbio capitán debe acudir al carpintero del barco, exclamando: ¡Oh, vida! Aquí me tienes, altivo como un Dios griego, y sin embargo, en deuda con este necio por un hueso para poder tenerme en pie. ¡Maldita interdependencia entre mortales. Pero el orgullo impide que la inteligencia obre de manera congruente: la *hybris* de Ajab supone el desprecio del hombre; para el capitán, la condición constitutiva del hombre es la sordidez. Ajab es el asesino del gran sueño norteamericano de fraternidad.

El orgullo de Ajab, al fin, cobra un carácter claramente demoníaco. Al guardarse el arponero destinado a *Moby Dick*, los tres arponeros paganos, a instancias de Ajab, se abren la carne para bautizar el fierro con su sangre. Estas son las palabras sacramentales del capitán: *Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli.*

Estamos ante la disyuntiva de Melville. Escoge —nos dice el autor de *Moby Dick*— escoge entre tu persona y tus hermanos. El primer camino te conducirá, detrás de una aparente plenitud egoísta, a la irrealidad y a la dispersión del mundo y de ti mismo. El segundo, a salvar en verdad tu precaria situación, a reconocer al mundo y a los hombres, a contar con ellos y a permitir que ellos cuenten contigo. Ésta es la doble vertiente de la vida. Escoge. Éste es el Ecuador que divide al doblón de oro.

Ésta es la historia de la lucha del capitán Ajab contra *Moby Dick*, la ballena blanca.*

*Introducción a *Moby Dick*, por Herman Melville, que próximamente publicará la U.N. A.M., en su colección "Nuestros Clásicos", dirigida por Pablo González Casanova.

rante la fiesta de invierno, resultan precisamente de su convencimiento de que abandonaron su existencia normal.

En el fondo de su ser los vagos llevan un vacío, la convicción del fracaso. Tratan de matarlo con la burla, a veces sangrienta. Se muestran despreocupados frente a todos y especialmente frente a sí mismos. Pero su supuesta seguridad de sí mismos es una compensación del miedo a los que les rodean, de su mala voluntad hacia el medio. Recuerdan al señor Hulot — un tipo trazado por cierto en categorías artísticas completamente diferentes. Su amarga comicidad proviene también de la falta de adaptación, de constantes pruebas de compensar el miedo al mundo con el juego de la seguridad de sí mismos, lo que los hunde siempre más y más.

Del mismo modo que el mundo de los vagos está desmembrado, desprovisto de orden, cada manifestación de su existencia está presentada por separado, diríamos, sin liga con la actitud humana razonada. De las palabras que profieren, de los gestos, de inesperadas explosiones de llanto, de gritos histéricos y suspiros podemos saber solamente que el mundo no tiene misericordia, que no se presta para vivir; que los vagos son devorados por el sentimiento de que son inútiles. 'Mis películas son historias narradas para el provecho de otras gentes; he mostrado qué difícil es ser sincero, con qué facilidad puede uno descorazonarse de la belleza, qué equívocas son las relaciones entre las gentes, prisioneras de los mitos, de los convencionalismos, de la hipocresía, del miedo'.²

¿No existe en *I Vitelloni* ninguna prueba de un programa positivo? ¿No tienen ningunas aspiraciones? ¿Solamente añoranzas imprecisas e idiosincrasias? ¿Distracción? ¿Amor? ¿Aventura? ¿Un cambio indefinido en la vida? ¿O tal vez un viaje?

Eso precisamente. Volvamos a Moraldo, el personaje más cercano al autor. Éste, resignado, se decide sin embargo a un gesto positivo: se va a la ciudad. Pero su viaje es solamente un signo interrogativo poco claro, que Fellini presenta en la última escena de su gran película.

El artista iba a dar una respuesta a esa interrogación. Después de *I Vitelloni* proyectaba hacer la película *Moraldo en la ciudad*. Iba a ser la historia de Moraldo, quien al arrancarse de la atmósfera deprimente en que se encontraba, llega a la ciudad y allí resuelve los asuntos fundamentales de su vida. No se sabe gran cosa de la suerte de esa película, que fue abandonada por allí en el año 1953-54. Solamente hace poco Lino del Fra, en su libro publicado con motivo de *Noches de Cabiria* la menciona. El argumento narra las difíciles luchas de Moraldo, que iban a terminar con su salida de la ciudad y con las preguntas que el mismo se ponía: "¿Qué busco? ¿Quién soy? Un poco sirvergüenza, pero no demasiado, y sin embargo, no supe adaptarme a la vida, como lo hace un niño".³ Eso significaría que al llegar a la ciudad los asuntos de Moraldo, señalados en *I Vitelloni* no adelantaron nada. ¿Acaso otra vez solamente esas inquietudes imprecisas?

Creo que esa es la causa principal por las que Fellini abandonó la idea de *Moraldo en la ciudad* en esa forma. Por cierto que últimamente habló de ello con toda franqueza: "Se trataba de las



"Gelsomina es una sublimación de la sensibilidad"

peripecias de Moraldo en Roma, de las aventuras de un joven que se busca a sí mismo; de un joven que no cree en nada, no tiene ideales, no tiene prejuicios; es libre como un animalito que por primera vez se va al bosque buscando la vida. Y sin embargo, no hice esa película y creo que no la haré, puesto que yo mismo no he encontrado todavía el sentido de la vida, del modo que yo mismo no sé cual puede ser el final de la historia de Moraldo. El día en que encuentre, a mi parecer, la solución para mí mismo (y eso será una solución que de alguna manera podré sugerir a los demás), ese día filmaré *Moraldo en la ciudad*.⁴

Así que en esa época existía el problema: ¿llegará a encontrar la respuesta a la pregunta presentada en *I Vitelloni*? ¿Sucederá por medio de la intelectualización de la materia poética y lírica de Fellini? Todo parece indicar que Fellini se negó a efectuar meditaciones que resultaban de *I Vitelloni*. Tal vez no debe uno extrañarse. El antiintelectualismo de *I Vitelloni* dio lugar a una de las más sorprendentes creaciones artísticas del cine, llegó al estallido de un lirismo arrasador, libre de todas las normas filosóficas y artísticas.

Y sin embargo, fue creada *La Strada* — una película en la que Fellini dio un salto desde el extremo sensualismo a una doctrina ontológica y moral ya preparada. Ese salto — por encima del nivel

intelectual al que parecía dirigirse *I Vitelloni* — es el asunto más fundamental vinculado con el inquietante personaje del director italiano.

EL NIÑO QUE NO ENCONTRÓ LA RESPUESTA

Al parecer Fellini siguió siendo lo que era antes: sensual, antiintelectual. En las bases de su película *La Strada* se encuentran otra vez ricos temas autobiográficos, que ya fueron recopilados por Renzo Renzi en su libro antes citado, es decir el motivo del circo, de un viaje sin terminar, el personaje de la muchacha idiota, que de algún modo resultaba más inteligente que todos, etc. Ya existe una literatura que confronta ciertos temas de las películas de Fellini con sus propias experiencias; Fellini mismo gustosamente toma parte en ella; últimamente, en su *Bianco e Nero* cuenta con pormenores el incidente del niño enfermo, que encontramos en *La Strada*.

La actitud del artista aparentemente será parecida a la que adoptó en *I Vitelloni*. Pero aparecieron nuevos elementos: primero: aquel mundo, con tanta sensibilidad presentado en *I Vitelloni* quedó endemoniado; segundo: en el mundo desorganizado, anarquista, fue introducido cierto orden, tomado del exterior.

Detengámonos en el primer punto. Fellini, sin haber encontrado una solución para *I Vitelloni*, como lo dijo él mismo, realizó, sin embargo, su película *La Strada*. El niño que no tiene que decir nada más de lo que ya había dicho, hace un gesto característico: dice otra vez lo mismo, pero en voz más alta, más dramáticamente. Es precisamente lo que hizo Fellini en *La Strada*. En eso estriba el característico proceso de hacer más demoníaco el argumento, los héroes y el ambiente. Veámoslo más de cerca.

En *I Vitelloni* la nostalgia, la falta de sentido y la crueldad de la vida se escondían en el escenario de un normal pueblo a las orillas del mar durante la muerta temporada de invierno. Reinaba allí el clima del abandono, del fracaso — pero al fin de cuentas se desarrollaba una vida normal con las compras, los paseos, los bailes y los regresos en la madrugada. En *La Strada* el escenario estaba organizado de tal modo, que el sentimiento de soledad, abandono y fracaso queda exhalado de cada fragmento. El escenario de los terrenos abandonados indefinidos e inhabilitados, terrenos a las orillas de la ciudad, en el clima de invierno y de otoño tardío, contiene algo cruel; cada personaje que allí aparece despierta lástima.

Aparece aquí también el motivo expresivo de un viaje interminable, sin sentido, de dos personas que no pueden comprenderse; su viaje es la materialización del sentimiento de nostalgia, de inseguridad, de lo provisional, de falta de cualquier apoyo. El incidente absurdo de la motocicleta es una expresión de ese estado. Los temas han recibido expresiones insistentes: abandono, muerte, redención. Todo queda señalado ahora con trazos más gruesos.

Y especialmente sucede eso con los héroes. Formalmente son creaciones parecidas a los héroes de *I Vitelloni*; son medio místicos, faltos de autonomía. Pero aquí también tiene lugar el proceso de endemonizarlos. Zampanó es semi-animal, semidemonio, es un "sembrador del mal" medieval. Gelsomina es una sublimación de la sensibilidad, que de una manera sutil estaba dentro de los personajes de los vagos, y especialmente en el personaje que representó Sordi. Aquí todo el infantilismo de ese personaje quedó al descubierto y visible. Gelsomina es supersensible, como desprovista de piel, sintiendo dolorosamente el mundo con cada nervio. Está unida a la naturaleza, forma de cierto modo una parte de ella y siente todas sus palpitaciones. Se alegra con cualquier hojita, pretende que es un árbol, se extasia ante el sol. Tiene la apariencia de una idiota que observa y comprende más que cualquiera gente normal. Cuando aparece en la pantalla, hace pensar en los héroes de Kafka, de Sartre en sus primeros tiempos, en el idiota de Dostoyevski y en los imbéciles de Caldwell; y al mismo tiempo en los grandes cómicos de la pantalla: Harry Langdon, a veces Chaplin, Stan Laurel, y sobre todo el gran lunático de la pantalla Harpo Marx, balbuciente, actuando a tientas, semiconsciente, pero con sorprendente precisión.

En total tenemos aquí una versión más expresiva, más histórica de los conflictos y del ambiente de *I Vitelloni*. El mundo está desprovisto de sentido. Torturado, primitivo, semianimal, Zampanó no se percató su compañera. La sensitiva

Gelsomina no puede hacerse comprender de él ni de los que la rodean. No vienen de ninguna parte, no tienen hogar, viajan de una feria a la otra. Tenemos ante nosotros un drama de vegetación animal, drama de la imposibilidad de comprenderse, ese drama de falta de comunión *drame de la non-communication* que constituye un motivo repetido del arte existencialista. En realidad nos encontramos una vez más en la situación anárquica, pero mucho más brutal, como la en que se encontraba Moraldo al huir de la ciudad. ¿Presentará Fellini finalmente sus proposiciones?

"TODO TIENE SU SENTIDO PROPIO..."

Fellini las presentó dentro del marco de la misma película. La visión de un mundo hostil, en el que el hombre inútilmente busca su acomodo, dura hasta cierto momento. Y después cambia el cuadro. Eso sucede cuando en la pantalla aparece el tercer protagonista: El Loco. Es otro personaje lunático. El Loco es una creación irreal, malabarista de cara resplandeciente se mueve como un bailarín, es ágil, inteligente, amistoso, comprensivo. Es el personaje clave de *La Strada*. Junto con él aparece en la película y en general en el arte de Fellini la prueba de organizar las cosas enredadas, imponer al mundo cruel algún sentido. Gelsomina siente una simpatía orgánica por el Loco. Zampanó está arrestado. Gelsomina puede alejarse de él con gente amistosa y encontrar un acomodo en el circo humanitario de Giraffo. Entonces platica con el Loco.

Loco: Quédate con Zampanó... Si tú no te quedas con él, ¿quién se quedará? No lo sé, aunque leí libros... y no me lo creerás... pero todo tiene su sentido. Toma una piedra.

GELSOMINA: ¿Cuál?

Loco: Cualequiera. Esa. Una piedrita ¿y para qué sirve?

GELSOMINA: ¿Para qué?

Loco: Sirve... ¿qué sé yo? Si lo supiera, ¿sabes quién sería?

GELSOMINA: ¿Quién?

Loco: Dios. Él sabe todo. Cuando naces y también cuando mueres. ¿Quién puede saberlo? No sé para qué sirve esa piedrita, pero con seguridad tiene algún fin. Y si es inútil, entonces todo es inútil, hasta las estrellas. ¿Entiendes? Y tú con tu cabeza de alcachofa también eres útil...

En el argumento leemos: "Hay un momento de silencio, luego Gelsomina es sacudida por una risa profunda, nerviosa, libertadora. Como si dentro de ella se deshiciese algún nudo de pensamientos comprimidos que nunca expresó. Empieza a hablar, se interrumpe con una risa, y a cada momento calla espantada."

"Eres útil..." ¿Servirá para algo la enseñanza del Loco sobre el sentido de la vida? Dentro de poco Zampanó saldrá de la cárcel y estará sorprendido de que Gelsomina no lo haya abandonado. Ella estará mirando la piedrita del Loco. ¿Habría encontrado Gelsomina su lugar en el mundo, la utilidad de su existencia?

La Strada suele ser considerada como una obra existencialista. El arte existencialista es, naturalmente, muy diverso. Sin embargo, parece que todas sus creaciones más sobresalientes tienen una co-

sa en común: describen la situación de un hombre, su soledad y su incompatibilidad, no proponen ninguna salida del callejón, sino más bien su "aceptación heroica". En *El proceso* y en *El castillo* de Kafka el drama del aislamiento y de la enemistad finaliza con un profundo fracaso del héroe. Pero su tercera novela, *América*, sin terminar, es distinta en ese sentido. En el último capítulo de esa novela el joven Karl Rossman, quien experimenta fracaso tras fracaso — en un ambiente de hostilidad, aislamiento e imposibilidad de hacerse comprender, se encuentra frente a "El Gran Teatro de Oklahoma". Los cartelones del teatro dicen: "Todos serán bien recibidos por nosotros. ¿Sueñas con ser un artista? ¡Ven! Nuestro teatro tiene ocupación para todos. Cada uno encontrará en él su acomodo. A medianoche cerramos nuestras puertas y nunca más las abriremos." Karl entra al teatro; por vez primera el héroe de Kafka encontrará un mundo en el que tal vez habrá lugar para él. Max Brod, biógrafo y amigo del escritor lo menciona: "De las pláticas sé que el capítulo sin terminar acerca de "El Gran Teatro Natural de Oklahoma", capítulo que Kafka estimaba especialmente y que leía de una manera conmovedora, iba a ser el capítulo final y con contenido reconciliatorio. Con palabras misteriosas y sonrisas Kafka hacía una alusión al hecho de que su joven héroe iba a encontrar en el teatro ilimitado su profesión, libertad y apoyo, y hasta hogar y padres, como por la gracia de un milagro." La metáfora de la piedra parece señalar que Fellini tomó un camino semejante. Gelsomina encontró su lugar.

El sentimiento de la inutilidad encuentra aquí su respuesta. El martirio de Gelsomina y su muerte no son inútiles: dan lugar a lo que vemos en la última escena: Zampanó, después de lavarse la cara en el mar y de mirar el cielo, empieza a temblar y llorar por vez primera en su vida; se convierte en un ser humano. Revisaremos una vez más el mensaje: el sacrificio de Gelsomina y su resignación a una vida mejor y más ordenada al lado del Loco en el circo de Giraffo, se convierte en algo útil y hasta necesario para salvar la condición humana de Zampanó. A la violencia, al mal, representados por Zampanó, no se enfrentan ni Gelsomina ni el Loco. Solamente el amor y la fidelidad, la aceptación del mal —dice Fellini— pueden suavizarlos. Desde entonces todo tiene su razón de ser, empezando por la piedrita y terminando por el martirio humano. ¿Quién ordena el mundo y es el único que conoce su verdadero sentido? El Loco contesta: Dios.

Toda la proposición positiva de Fellini que se perfila aquí, se encuentra dentro de la doctrina cristiana. No es una doctrina cristiana rígida, sino una fórmula muy amplia. Fellini mismo hablaba de la "inspiración franciscana" de la película (no olvidemos que escribió el argumento para la película de Rosellini sobre San Francisco de Assis). Los temas de la leyenda franciscana están palpables en *La Strada*. Son los temas de los "pobres de espíritu" que mejor comprenden el mundo, temas de "la locura que es una gracia y la pobreza que es una virtud". No se trata aquí, por cierto, solamente de una interpretación definida de la vida y del destino del

hombre. Fellini busca modelos para sus héroes precisamente en el personaje poético de San Francisco, del que el escéptico Bertrand Russel dijo: "Tratándose de la santidad hubo otros iguales a San Francisco. Lo que hace de él un fenómeno extraordinario entre los santos, es su felicidad espontánea, su amor universal y su don poético."⁵ Aquí tenemos a Gelsomina que vive en un contacto íntimo con "los hermanos árboles y flores", su constante admiración por el mundo, por cada gota de agua, su felicidad espontánea, su tranquilidad al soportar los sufrimientos. El himno de San Francisco al Sol, escrito poco antes de su muerte, podría perfectamente ponerse en la boca de Gelsomina. Es la prueba de una nueva versión del pobre de espíritu, del "santo entre los santos, pecador entre los pecadores", como dijo de él Tomás de Celano.

Fellini, al enfrentarse a la crueldad del mundo, busca la salida y encuentra una solución sorprendente: una solución que acepta la crueldad y solamente le atribuye un sentido místico difícil de verificar. Y precisamente esa aceptación del sufrimiento, de la soledad y de la miseria en nombre de un orden superior parece muy dudosa en la proposición de Fellini. Y es que dentro de la demostración artística efectuada por Fellini, el asunto vulgarmente formulado se presenta así: ¿Puede la muerte de dos bellos héroes ser el precio de las lágrimas que aparecerán en los ojos de Zampanó? Tal vez la idea franciscana, y sobre todo la práctica de la vida del Poverello, pudieron ser a fines del siglo XII y principios del XIII una proposición constructiva. Pero la película se desarrolla a mediados del siglo XX. En ese siglo no se puede enfrentar a la miseria, fracaso y soledad una doctrina simplicista medieval. Cuando Zampanó da un golpe mortal al Loco, ese último en su reacción final antes de morir mira su reloj ¿Qué vio allí? ¿La hora? ¿O tal vez el siglo en que vivimos? ¿Ese siglo veinte en que el sufrido y dichoso Poverello es indefenso y perece?

Todo eso es en el fondo ingenuo, anti-intelectual, como todo el arte de Fellini. Pero es demasiado anacrónico, demasiado poético en su concepción para tomarlo en serio. En cambio parece que una introducción inesperada en su obra de soluciones del concepto del mundo, tomada del exterior, es peligrosa para la materia poética de Fellini.

En lugar de la maravillosa y desorganizada lírica aparecen personajes y acontecimientos nacidos de la necesidad de moralizar. Para Fellini —poeta— el final de *La Strada*, por ejemplo, es la escena en que Zampanó abandona a Gelsomina; Fellini —moralista— añadió otro final: la redención de Zampanó en la playa, escena que señala la moral. El anarquismo indefenso idealista queda lentamente absorbido por el fideísmo. Pero la sustancia poética sometida a los rigores de la doctrina empieza a marchitarse.

Todo ello se encuentra en *La Strada* solamente en un estado inicial. Pero significa el inicio de una revolución muy dañina para el bello arte del director italiano. Cuando se observa *La Strada* desde cierta distancia, se nota en esa película claramente dos corrientes muy

distintas: una puramente poética, espontánea, que es el desarrollo de una extraordinaria sensibilidad sensual que encontramos en *I Vitelloni*. Y otra fría, que ilustra solamente soluciones racionales e ingenuas, "bases" del concepto del mundo.

Obviamente en *La Strada* se profundizó el conflicto con el neorrealismo. En *I Vitelloni* la controversia se limitaba al método creativo: he relacionado la controversia con Aristarco acerca del subjetivismo. Ahora esa controversia se trasladó al campo del concepto del mundo. Fellini mismo lo dijo en una frase lapidaria, al contestar a los neorrealistas: "Lo que nos separa, es la visión del mundo: materialista o espiritual."⁶

Fellini se estaba convirtiendo lentamente en un moralizador; los neorrealistas clásicos también eran moralizadores. El tema de su moralización era el hecho de que la sociedad está mal estructurada y el convencimiento de que una mejor organización podría sanarla. Para Fellini la sociedad, las instituciones sociales son solamente el decorado, terreno vacío en el que se desarrolla el drama interno del individuo. Del mejoramiento del individuo, de su conciencia y amor, depende el mejoramiento del mundo. Así todas las relaciones entre Fellini y neorrealistas quedaron rotas.

"CON EL CRIMEN NO SE GANA NADA"

Fellini se quedó en su papel de anti-intelectual; pero en la prueba de ser al mismo tiempo poeta lírico fracasó. Aquí hablamos de la película *Il Bidone*. El tema de los estafadores es aparentemente una lejana continuación del tema de los vagos. Son gentes que, igual que los vagos, se han perdido a sí mismos; vagamente tienen la noción de la diferencia entre el trabajo y el engaño; están llenos de amargura, que tratan de disfrazar ante sí mismos con gestos despreocupados. Poseen la misma gracia infantil, difícil de captar, de los muchachos vagos. En las definiciones morales reina aquí —por lo menos al principio de la película— un característico tono de ambigüedad. Puesto que en los personajes son obvios los motivos autobiográficos, se mezcla en ellos la tolerancia y hasta el embeleso por su propia persona, con el deseo de mostrar la función objetiva del personaje. ¿Debe ser condenado Picasso, lleno de gracia y bondad? ¿Y Augusto, el viejo ya cansado, perseguido por el medio ambiente, causa daño a otros o es el mismo una víctima? Los ambientes son presentados aquí con menos nostalgia que en *La Strada* y *I Vitelloni*, la ficción más fácil de seguir y narrada con mayor sencillez, pero en total encontramos en esa película todavía mucho del arte sensual de Fellini.



Fellini.—"siguió siendo lo que era antes: sensual, antiintelectual"

Pero en cierto momento sentimos que Fellini se comprometió aquí en un grado mucho mayor que en *La Strada* con conceptos morales. Repentinamente, algo así como a la mitad de la película, el poeta queda callado inesperadamente. Queda eliminada del escenario la persona de Picasso, bella, pero moralmente incómoda (porque da un sentido doble). La escena es arreglada de nuevo y entra en ella Augusto un poco distinto. Se transforma en un sirvergüenza decididamente vulgar o más bien en una cómoda ejemplificación, que servirá a Fellini-moralista en su lección de moral. Desde ese momento suceden cosas banales. Tienen lugar "la condena" moral de Augusto en las escenas en que aquel cínicamente engaña primero a los infelices y después a sus socios. Y luego sucede también una satisfacción física: la muerte de Augusto presentada con brutalidad y mal gusto dignas de Clouzot. Pero el moralista puede felicitar. ¡Qué expresivo es esto moralmente! Finalmente —también para la transparencia moral— queda introducido el tema melodramático de la hija de Augusto, construido con las más banales situaciones, exhalando falsedad y sentimentalismo. Que lejos estamos aquí de las relaciones entre las gentes, mostradas angustiosamente en *I Vitelloni*. La aparición del "problema moral" en *La Strada*, fuera de la escena de la "redención" de Zampanó, se limitó a la constatación de la existencia de ciertos instintos morales sin ningún fundamento racional. El drama de *La Strada* fue un duelo entre el mal instinto y el bien institutivo. En *Il Bidone* todas las insinuaciones quedaron al desnudo y apareció el moralista de catecismo.

Aquí con mayor claridad propuso Fellini la solución del drama de la vida en categorías absolutas: el hombre cometió un crimen, y quedó castigado por ello como se lo merecía. Con el crimen no se gana nada. Sencillez digna de la moral medieval. Creo que Fellini mismo debió haberse dado cuenta hasta que punto su enseñanza moral estaba construida sobre la arena. No nos parece superfluo citar un fragmento de la entrevista, llevada a cabo por Dominique Delouche con el fin de documentarse para la película, con uno de los más conocidos "estafadores" italianos, que sirvió al artista para el prototipo de Augusto. Resulta que el Augusto real pensaba que las cosas no son tan sencillas, como las presenta Fellini y que su aspecto social es bastante importante.

La asistente de Fellini hace las preguntas al estafador:

—¿Crees en Dios?

—Sí, le pido que me dé un poco de paz.

—¿Tienes miedo a su juicio?

—No, Él no castiga al que lucha por vivir. En cuanto a la vida del más allá, me importa m... Quisiera nada más dejar buenos recuerdos a los que quiero. Todos somos estafadores, solamente que a algunos de nosotros los protege la sociedad y a otros no. El señor A., que es armador, es uno de los más grandes estafadores... A nosotros nos toca la parte peor.

—¿Qué esperas de la vida?

—Trabajo. 7

Fellini resolvió el asunto de un modo más simplista, dentro del marco de la culpa, el castigo y la redención.

El lirismo quedó ya nada más en las hendiduras del melodrama. He aquí un bello tema, que se repite seguido en relación con Picasso, Augusto y hasta con el cínico Franco: un apego frenético a la vida, una alegría pasional por la existencia, y especialmente en Picasso, un optimismo infantil natural. Dentro de estas hendiduras —especialmente gracias a la sensibilidad artística del actor Broderick Crawford (ese papel iba a presentar Humprey Bogart, más brutal) — se deja oír también la voz del motivo del envejecimiento del hombre, del cansancio, de la madurez. Augusto es —tal vez al contrario de lo que indicaba el argumento— un personaje suave, sediento de amor y de cariño.

Pero eso no son ya más que pequeños estallidos del lirismo. El moralista venció al poeta.

LAS DISTRACCIONES REALISTAS

Il Bidone debió haber sido una advertencia para el mismo Fellini. Tal vez se había dado cuenta de que fue demasiado lejos en su afán de moralizar. Clair, al fracasar con sus operetas filmicas, regresó al tema y ambiente de su gran éxito *Bajo los techos de París*, creando un film parecido: *14 de Julio*. Así Fellini, al no tener éxito, volvió al ambiente y el estilo de *La Strada*. Fellini cambió la ropa a sus personajes, pero el drama era el mismo.

La lógica de esos retornos es curiosa. Fellini impuso a su nueva versión —por lo menos aparentemente— un carácter más realista. Abandonó el carácter demoníaco de los personajes y los acontecimientos. En *La Strada* el drama de la soledad aparecía en su estado puro. El carácter de los personajes, de los temas y del escenario hacía aparecer al mundo brutal ya desde la primera, inmediatamente visible, fase del cuadro.

En *Las noches de Cabiria* se trata la misma visión, pero construida con otros medios. Tenemos allí menos cuadros metafóricos y más situaciones costumbristas, realistas. Pero no nos dejemos engañar por el hecho de que Fellini se sirvió aquí de otros materiales de construcción para su visión. Sucedió aquí algo paradójicamente distinto de lo que ocurre normalmente. La visión expresiva del artista generalmente envuelve y deforma la realidad observada, introduce correcciones en ella. En *Las noches de Cabiria* el punto de partida es la misma visión que en *La Strada*, la visión de ese mismo mundo cruel, en el que el hombre solitario siempre es víc-

tima. Y la realidad —esa suma de observaciones recogidas en las calles de Roma—, es solamente una pequeña corrección, una distracción realista, introducida al mundo de visiones. Y nueva paradoja: el relativo "realismo" suaviza los contornos y no los hace resaltar más; al animalismo del demoníaco Zampanó lo convierte en el decadente Oscar, que sueña con una tienda; le concede a Cabiria una amiga y hasta una casa en las afueras de la ciudad con gas y agua corriente en lugar de la estúpida motocicleta, que constituyó el doloroso fin de los héroes de *La Strada*.

En el mundo de apariencias realistas entran los héroes también reformados. Gelsomina fue la personificación del instinto, de una sensibilidad extraordinaria, ser bueno y puro por su naturaleza. Su manera de la admiración natural por el mundo y de la felicidad natural era visible de inmediato. En cambio Cabiria está envuelta en una especie de cortina de las realidades de la calle romana, se encierra en una concha de amargura, de desilusiones, de malas experiencias. Cabiria tiene un pasado que no poseía Gelsomina, personaje mitad biológico mitad místico. Cada gesto de Gelsomina expresaba claramente sus experiencias, sus temores, su fe; era un personaje transparente. En cambio Cabiria tiene gestos y movimientos que no demuestran, sino al contrario esconden su personalidad. La definición de ese personaje es más difícil. El episodio de Cabiria; juego de seguridad de sí misma, de diversión y hasta de hastío — que son un gesto desesperado de defensa propia ante la humillación.

Pero si Cabiria es una creación artística distinta de Gelsomina, su contenido interno es el mismo. En realidad Cabiria es Gelsomina, pero tratada más realísticamente, más ligada con el ambiente que la rodea. La sesión espiritista, en la que Cabiria se deja hipnotizar y de una prostituta se convierte en una muchacha pura, bella, que recoge flores en el campo. Se descifra el personaje. Aquí sucede algo más que un divertido episodio en un teatrillo de arabal: Cabiria vuelve al personaje de Gelsomina. Bajo la cubierta de la desconfianza profesional, de la amargura y del cinismo, aparece el ser puro, bueno y bello. Y al mismo tiempo esa sesión de hipnotismo será la anticipación de lo que sucederá en realidad: encontrará a Oscar, le tendrá confianza y será violentamente despertada y ridiculizada —del mismo modo como la despertó y ridiculizó el hipnotizador en la escena.

¿Crecimiento del realismo...? ¿O la evolución que sobrevino entre *La Strada* y *Las Noches de Cabiria* habrá de significar que Fellini inesperadamente se interesó por el ambiente que lo rodea, por la sociedad? ¿Habrá abandonado su interés por el aislado "destino del hombre"? Antes de empezar sus trabajos para *Las noches de Cabiria* los argumentistas organizaron una encuesta sociológica sobre el tema de la prostitución en Roma. La encuesta demostró sorprendentes e inesperados aspectos del asunto. Habla de ella detalladamente Lino del Fra en su libro acerca de *Las noches de Cabiria*. Resulta que la encuesta mostró las fuentes sociales y el



I. Vitelloni.—"despreocupados frente a todos"

sentido social de la prostitución romana. "Pero la perspectiva de una obra crítica —comenta del Fra— es decir de un ataque de carácter social a esa explotación organizada del ser humano (prostitución)— no consiguió interesar a Fellini y su mundo fantástico."⁸

De modo que Fellini quedó una vez más en la esfera de las absolutas leyes morales; una vez más rechazó la proposición de solucionar el conflicto de Cabiria en el campo intelectual, lo que se encontraba implícitamente en aquella encuesta preparada para él.

El realismo era una distracción.

Y solamente el sentido de búsquedas absolutas cambió un poco. Si en *La Strada* se trataba de mostrar y encontrar el sentido fundamental general del mundo y del lugar del hombre en él —en *Las noches de Cabiria* se trata más de representar el concepto natural, animal y místico al mismo tiempo de la felicidad en la tierra, la bondad natural—, la que —nota bene— en el idioma cristiano se vincula con el concepto de la Gracia.

Cabiria, a semejanza de Gelsomina, es feliz con la felicidad de la gente sencilla, a la medida de su pequeñísima conciencia. La fuente de esa felicidad no es psicológica, ni siquiera moral — es una felicidad mística. "Si Francois Mauriac —dice Felini— habla de la Gracia como elemento de mi película, lo puedo confirmar con gratitud solamente." Y todavía comenta Delouche: "Si Cabiria no muere al final de la película como Gelsomina, es porque la Gracia, que habita dentro de ella, debe seguir alumbrando e inquietando sus subsecuentes encuentros con la gente." Por cierto que hace poco fue publicada una variación de la escena, que no quedó incluida en la película y que había de ser en ese sentido el punto sobre la i. Se trataba de la continuación del episodio, en el que Cabiria se encuentra con un franciscano, quien le habla de la necesidad de la gracia.

"La puerta se abre. El hermano Giovanni regresa corriendo: 'Soy un iletrado, sabes, un pobre monje mendigante. Pero no se trata de eso para comprender.' Vacila un momento. 'Toma un pocillo.' Cabiria lo toma obediente. 'Llévalo con agua. Ahora toma un dedal, llénalo también con agua. ¿Ves? Uno es pequeño y contiene poco, el otro es más grande y contiene mucho. Y los dos están llenos y contentos. Del mismo modo sucede con la Gracia Divina.' Se calla espantado con su descubrimiento. 'Si me necesitas algún día, me llamo el hermano Giovanni, soy franciscano.'"⁹

Fellini abandonó ese episodio. Tal vez reconoció que en el fondo sería aquello una repetición de la parábola de la piedra, que explicaba el sentido de *La Strada*. Sin embargo, la conclusión de esa escena, o más bien de ese diálogo, quedó incluida en la película. Cuando Cabiria se queja ante el franciscano que quisiera conseguir la Gracia y que en vano la había buscado durante su peregrinaje a Divino Amore, el hermano Giovanni contesta meditando: "Tal vez no necesitas para nada de la Gracia..."

Sea como sea, el mensaje de *Las noches de Cabiria* parece esta vez más cercano a los ideales humanitarios generales que en *La Strada*, que está llena de



La Strada.—"salto desde el extremo sensualismo a una doctrina ontológica y moral"

apología del sufrimiento y de sumisión a la violencia. En el fondo se reduce al convencimiento — tal vez un poco ingenuo, pero humano, de que en cada ser humano duerme cierta cantidad de bondad, que hay que encontrar, despertar y desarrollar.

Por cierto que es característico el hecho de que Fellini mismo da poca importancia a la exégesis dogmática de su última película, y especialmente al asunto de la Gracia, tan discutida por la crítica católica (en sus apreciaciones encontramos obvias contradicciones, pero lo atribuyo a su sinceridad). La última, ampliamente discutida, escena de *Las noches de Cabiria*, en la que después del fracaso la muchacha se repone y empieza a mirar de nuevo el mundo con optimismo, suele ser interpretada como culminante desde el punto de vista de la ideología católica. Veamos cómo la interpretó últimamente el mismo autor: "En relación con *Las noches de Cabiria* he pensado: haré una película que narre las aventuras de una infeliz muchacha, que a pesar de todo de una manera confusa e ingenua sigue confiando en la gente, tiene fe de que las relaciones humanas serán mejores. Al final de la película quiero decirle: "Escucha, te hice pasar muchas desgracias, pero me pareces tan simpática, que mandaré cantar una serenata para ti." Y en esa ingenua idea basé la escena... De modo que al final de la película la hago encontrar un grupo ruidoso de jóvenes, que se burlan ligeramente de ella, pero amablemente le expresan su agradecimiento cantando una canción. De esa idea nació toda la película."

La laicización del mensaje de *Las noches de Cabiria*, acompañada de una discreta crítica de las instituciones eclesásticas, especialmente en el episodio de la peregrinación a Divino Amore, no significa de ninguna manera la resignación a la actitud de moralista. La moral está formulada con menor severidad que en *Il Bidone*, pero su influencia en

la poesía del artista se deja sentir. Al lado de las secuencias sensuales puramente líricas aparecieron otra vez en la película elementos de tonos falsos. Semejante elemento es el personaje de Oscar, necesario exclusivamente para dar expresión a la moral. Oscar se encuentra fuera del campo del arte de Fellini; no se distingue por ningún gesto característico, no se le nota la garra con que Fellini marca cada uno de sus personajes así sea nada más episódico. Oscar es un signo convencional en la ecuación moralizadora construida por Fellini. Una vez más se nota la rajadura en la película.

Existen artistas a quienes los diez mandamientos sirven de estímulo para la poesía más pura, libertando toda su sensibilidad. Es sabido que durante muchos siglos la enseñanza de la moral estaba ligada con el arte y constituía a menudo su gran inspiración.

Pero existen también poetas sensuales, poetas anarquistas, a quienes aniquila el deseo de moralizar. Fellini es un ejemplo característico de ello, aunque no único. Hay algo trágico en esa tendencia obstinada de actuar en un terreno desconocido, hostil; algo que recuerda a los viejos cómicos que toda su vida sueñan con el grandioso día en que representarán a Hamlet.

NOTAS

¹ Genevieve Agel, *Les chemins de Fellini*, París, 1956.

² Genevieve Agel, *Les chemins de Fellini*, citado antes.

³ Lino del Fra, *Le notte di Cabiria di Federico Fellini*, Capelli Editore, 1957.

⁴ Federico Fellini, *Mon métier*, citado antes.

⁵ Bertrand Russel, *A History of Western Philosophy*, London, 1948.

⁶ Dominique Delouche, *Journal d'un bidoniste*, citado antes.

⁷ Dominique Delouche, *Journal d'un bidoniste*.

⁸ Lino del Fra, *Le notte di Cabiria di Federico Fellini*.

⁹ Dominique Delouche, *Notes pour le journal de Cabiria*. *Cinéma* 58, N° 24, febrero, 1958.