

Fellini, o el sueño de ser Picasso

Orlando Arroyave Álvarez*
(a Carlitos D.)

Un dibujante en formación

Federico Fellini confesó alguna vez un anhelo; que el cine fuera a su manera una pintura. Y dentro de las limitaciones del cine, una *pintura maestra*. A su modo, cumplió ese anhelo; sus películas están compuestas de cuadros *en el tiempo*. Fellini quiso ser el Picasso del cine.

Algunos directores de cine son novelistas secretos que buscan expresar su libro como imagen móvil. Fellini componía su cine como cuadro, fue un pintor que tomó el cine como pretexto para su arte. Esa travesía del director que aún soñaba en su vejez pintar cuadros, es contada por un apasionado de Fellini, Tullio Kezich¹, en su libro *Fellini [Federico. Fellini, la vita e i film, 2001]*, producto de sus investigaciones y además, la puesta al día y reelaboración de su anterior biografía *Fellini* (1988).

Para disolver la *fábula Federico Fellini*, Kezich quién es además, guionista, dramaturgo y crítico de cine, consulta miles de documentos, hace decenas de entrevistas (Guilieta Masina, Ricardo Fellini, Nino Rota, Pier Paolo Pasolini, etc.), revisa el material fílmico de Fellini; casi una vida dedicada a Fellini y al cine.

Este biógrafo recurrente fue, durante más de cuarenta años, amigo de Fellini, el director más importante de Italia. Su amistad con este creador y la devoción al arte de narrar con imágenes, hacen que este libro combine la admiración por un genio, con la sabiduría y la erudición precisa de alguien que considera a Fellini un *artista*.

El gran dibujante italiano, a quien siempre le gustaron las fábulas (neorrealistas o sim-

plemente fellinescas), construyó la propia. Fellini acreditaba la noticia de que había nacido en un vagón de primera clase, durante el trayecto del tren entre las poblaciones italianas de Viserba y Riccones; con precisión en Rímmini, población cerca a la playa preferida de Benito Mussolini para pasar sus vacaciones, en las que Mussolini construyó una autopista para llegar pronto a estas playas de su sosiego.

Kezich mina la fábula. Descubre que aquel día del supuesto alumbramiento en un tren en marcha, el 20 de enero de 1920, había una huelga de ferroviarios. El tren se transforma entonces en el apartamento de los padres de Federico, y el conductor del tren en un médico que ayuda al parto de un niño que se niega a nacer.

Otra fábula que disuelve Kezich; la repetida por los admiradores de Fellini: que a los siete años éste se enrola en un circo. Este biógrafo concluye que real o no, Fellini se enganchó al circo, y nunca lo dejó.

Ese niño nacido de la fábula tenía padres corrientes. Ida, una mujer romana; Urbano, nacido en el campo de Gambottola, comerciante al mayor de cafés y quesos; ella, introspectiva, severa y austera; él, extrovertido, gracioso, campechano y un poco despreocupado. El padre siempre de viaje, deja que su mujer administre con sabiduría las broncas y los pescozones a los críos.

A los cinco años, Federico ingresa a un colegio de monjas; en ese año, 1925, el fascismo se fortifica como un régimen dictatorial en Italia. Esas estampas de niñez las reflejará el director

* Psicólogo, Maestro en Filosofía, Jefe Departamento de Psicología; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: orlandoarroyave@laciudad.com.co

1 Kezich, Tullio. *Federico Fellini, la vita e i film*. [Traducción: Juan Manuel Salmerón Arjona]. Barcelona: Tusquets Editores. Primera edición.

en películas de madurez creadora como **Amarcord** (1973).

El niño terrible que fabulaba Fellini, con sus hazañas y pequeñas fechorías, es atrapado en la memoria de familiares y amigos como un niño que jugaba con marionetas. Insólito, pero el italiano Fellini nunca jugó fútbol o, siendo hijo de las orillas del Adriático, no aprendió a nadar, ni usó un traje de baño en su vida.

Sus lecciones escolares las tomaba de las lecturas y dibujos de Félix el Gato, Bibí y Bibó o Happy Hooligan. También, le gustaba en la adolescencia leer a Emilio Salgari, Conrad, *Robinson Crusoe*, *La isla del tesoro* o “El gato negro” de Poe. Siempre fue un lector compulsivo, de una “desordenada voracidad lectora”, escribe Kezich.

En su niñez y adolescencia Fellini casi no iba al cine; en su vejez afirmaba que no le gustaba (sin confesar que a veces entraba anónimo y solitario a alguna sala de cine). Las salas de cine sirven solo para armar bullicio con los amigos, o tener algún devaneo amoroso con una mujer real o soñada en la pantalla gigante.

Pero, el sediento joven de imágenes, también hace de las suyas. A los 17 años dibuja a jóvenes miembros de un grupo de “*boyscouts* parafascistas”, para el solitario número de La Diana de la Ópera Nacional Balilla de Rímini. El dibujo es firmado por “Av. Fellini Federico”. La “Av” ya era un proyecto político “avanguardista” (“vanguardista”). La fama del joven ilustrador se extiende por la ciudad; el gerente de un teatro contrata al joven Federico para dibujar pósteres de actores famosos que adornan la entrada al cine.

Con sus habilidades como retratista hace sociedad comercial con un pintor amigo, Demos Bonini, para retratar a veraneantes. Pero, para escapar de Rímini no basta con hacer dibujos de turistas que se sienten traicionados por el dibujante con sus monigotes con rasgos alarmantemente zoológicos. Así que, para marcharse de su pueblo, Fellini envía chistes y viñetas a periódicos político-satíricos fuera de Rímini.

En 1939 Fellini llega a Roma. Kezich, este biógrafo del detalle, describe una escena de una película de Fellini que recuerda, tal vez,

la evocación retocada del joven caricaturista llegando a una estación romana: “un joven moreno y delgado, en traje de lino blanco, se apea del tren, le pasa la maleta al mozo de estación que parece un viejo clown”. El joven abre los ojos como “Alicia en el país de las maravillas”; “desfilan curas, soldados, monjas, vendedores, carabineros, marineros, mujeres bonitas”, etc.

Su madre quiere un hijo cura, o al menos un negociante o un abogado. Federico se inscribe en la facultad de derecho, pero, según la queja de su madre, su hijo solo quería ser periodista.

Fellini llamaba a su oficio de escribir para los periódicos, “cronista de novela” de Simenon, quien, por su parte, consideró a Fellini como “su mejor amigo [...] [y] el más grande director de nuestra época”.

Pese a su impuntualidad y formalidad, Federico da siempre una crónica al editor. En esas viñetas urbanas desfila la fauna que poblará las películas del futuro director y Fellini se convierte en un escritor para entusiastas jóvenes intelectuales que admiran sus “crónicas”, en las que se mezclan el tono íntimo y confidencial con el humor y una férrea auto burla.

En la radio adquiere Fellini parte de su fama; las crónicas que transmite se presentan con una consigna que es ya un proyecto artístico: “los sueños son el cinematógrafo de los pobres”. Entre los intérpretes de sus personajes radiales, conoce a Giulietta Massina, futura esposa, y musa de algunas de sus grandes películas (**La strada** (1954), **Las noches de Cabiria** (1957), **Giulietta de los espíritus** (1965), **Apuntes de un director** (1969), **Ginger y Fred**, 1986).

El caricaturista que se convirtió en director de cine

Federico Fellini sobrevive por aquellos años cuarenta con gags y dibujos. La guerra europea llega a Italia. Los soldados alemanes hacen redadas en Roma con el apoyo de las fuerzas fascistas italianas. Fellini es un desertor.

En su vida Fellini hace gags. Con soldados patrullando las calles de Roma, Federico no

deja sus paseos furtivos. Una escuadra nazi lo apresa y es conducido a un camión. Pero la fábula no muere, Fellini inventa un gag para escabullirse: “[...] cuando el camión circula, despacio por Via Baduino, escribe Kezich, [Fellini] finge reconocer a un oficial de la Wehrmacht y, gritando “!Fritz, Fritz!” y agitando los brazos, salta del vehículo, corre hacia el desconcertado capitán alemán y lo abraza” (p. 86). Luego de ofrecer las excusas requeridas se aleja el desertor de su falso conocido.

Entre la desertión, los dibujos y los gags, Federico sobrevive al paredón

Kezich, sin olvidar estos gags en la vida de Fellini, explora la relación con directores como Pasolini o Visconti. Rossellini, fue sin embargo, el maestro y la némesis de este dibujante que luego se convertiría en uno de los nombres sin el cual el cine no sería arte.

Rossellini conoce a Federico en 1944 cuando se detiene ante la vidriera de un extraño establecimiento con el nombre The Funny Face Shop. En su interior se encuentra Fellini haciendo un retrato de un soldado norteamericano. Rossellini lo contratará luego como guionista de su *Roma, ciudad abierta* (1946). Por entonces, Rossellini es el mejor director de cine italiano y Fellini un escritor y dibujante, que ocasionalmente hace de guionista para el cine.

El encuentro Rossellini—Fellini es contado por Kezich con detalles, con aire de cotilleo. Rossellini fue quizá la figura más relevante para Fellini en sus inicios; le inspiró el oficio de director de cine, un arte menor al de dibujante y periodista, según los sueños de Fellini.

Rossellini fue su inspirador, aunque, Fellini a veces decía que de él no había aprendido nada. Por temperamentos se distanciaban. Roberto Rossellini era un hombre de “aventuras transcontinentales, cambios de mujer, viajes a la India y al centro futuroológico universitario de Houston, con hambre insaciable de conocimientos científicos, continuos pronunciamientos sobre la muerte del cine [...]”. A Fellini le gustaba, en cambio, la cultura

popular, la superstición, los sueños, los recuerdos de la infancia y la música con aire de carrusel o fiesta popular.

Se diferenciaban hasta para mentir. Las mentiras de Rossellini eran “funcionales [...], dictadas por la necesidad de sobrellevar una vida complicada y rocambolesca”; las de Fellini “abstractas, infantiles y con frecuencia no [...] tenían ningún fin práctico”. Pero tal era el aprecio de Rossellini por Federico que a veces cuando no quería filmar, o se encontraba enfermo, el guionista pasaba a director sustituto. Para algunos, Rossellini parecía siempre “estar de paso en los rodajes” (p. 112).

Durante esos años en que Fellini no “se preocupa por lo que inventa, lo vende y hasta lo malvende, escribe lo que se le ocurre y luego se olvida”, sin embargo, aprende su oficio de los grandes directores italianos de la primera mitad del siglo XX (Montuori, Ubaldo, Terzano, Brazzi). Luego de diez años como guionista, consejero y director de escenas de películas ajenas, debuta Fellini como co-director con Lattuada. *Luces de variedades* (1950) es el dibujo de la vida de cómicos y bailarines de teatro, que agoniza ante las pantallas de cine cada vez más grandes y coloridas.

Su segunda película, *El jeque blanco* (1951), es igualmente un retrato de oro de un mundo en agonía: los héroes de las fotonovelas. Esta película desconcierta y divide a los espectadores y a los críticos, anticipando el destino de cada película de este director en apariencia frívolo y abstruso.

Un crítico dio una lápida a *El jeque blanco* y un epitafio a su director. La película era “mediocre [...] de mal gusto, narrativamente deficiente y convencional”. El crítico dudaba, en su reseña, “legítimamente de la aptitud de Fellini como director” (p. 134). Otros, por el contrario, tras la apariencia cursi de esa historia de un mundo extinto, veían en *El jeque blanco*, “la primera película anarquista italiana”, como escribió con asombro algún crítico.

En los años cincuenta los títulos dirigidos por Fellini logran tal prestigio, que ya se considera su nombre entre los grandes directores italianos. Kezich llama a ese periodo de Fellini como el

de la “sucesión de adioses”. Sin embargo, esta “sucesión de adioses” no solo estaría en sus primeras obras, sino en cada una de las películas que rodó y en los guiones hechos, desechos, reciclados y luego olvidados.

La Italia de la posguerra, con sus putas de vestidos extraños, sus artistas pobres haciendo números callejeros, los cómicos de variedades, los chicos gamberros, la escoria de las ciudades, los inútiles y los parias con distintos atuendos y vicios, se revelan en **I vitelloni** (1953), **El amor en la ciudad** (1953), **La strada** (1954), **Almas sin conciencia** (1955) y **Las noches de Cabiria** (1957).

Estas películas le dieron tal reputación, que luego cada película de Fellini era un acontecimiento cultural en Italia; su notoriedad sobrepasaría a todos los directores italianos que lo antecedieron, sus coetáneos y posteriores creadores, de un cine tan fecundo en virtuosos (Visconti, De Sica, Rossellini, Bertolucci, Pasolini).

Hasta **La strada**, Fellini todavía tiene “la intención de ser pintor o, en segunda instancia, periodista”. El escritor “de vena fácil, intelectual a su pesar, que por una mezcla de curiosidad y venalidad se ha perdido en los laberintos del cine [...]”, decide convertirse en un director de “cuerpo entero”.

La strada pertenece al periodo “neorrealista” de Fellini. En la película se narra la historia de “Gelsomina, harapienta muchacha mitad fraile mitad payaso, [que] es vendida por diez mil liras al gitano Zampanò, el cual recorre pueblos y ferias rompiendo cadenas con el pecho” (p. 151). Visconti despreció esta película con un juicio conciso; la película no era “neorrealista” sino “neoabstracta”. Federico no se resignaría al desprecio de Visconti; un día en que Fellini aparca su auto en la Piazza de Popolo, le dice a un amigo que lo acompaña: “Cierra bien la ventanilla que como pase Visconti me escupe dentro”.

Con el juicio de Visconti o no, **La strada** fue la obra más memorable durante esa década del Fellini “neoabstracto” o “neorrealista”. Esta película obtiene más de cincuenta premios internacionales en un año. El prestigio de esta

obra ocultó, sin embargo, que estas películas hechas en esta década, no son inferiores a la trágica historia de una pobre mujer con cara de payaso o a las posteriores películas del periodo más “picassiano” de Fellini.

Fellini, el cine como escultura picassiana para despedazar

Kezich refrenda ese sueño de Fellini de ser un Picasso en el cine. En una de las páginas de esta biografía, siempre esclarecedora, leemos: “Si Picasso dijo: ‘Yo no busco, encuentro’, Fellini podría replicar: ‘Yo encuentro, pero sigo buscando’” (p. 237). O al escribir sobre una serie de dibujos de Fellini en color, hechos a bolígrafo, a pincel, a lápiz blando y acuarela, escribe Kezich: “[...] pueden ser comparados a ciertos exuberantes apuntes del último Picasso” (p. 385).

Esa apuesta de Fellini de hacer cine como un cuadro de Picasso, estuvo influenciado por el psicoanálisis (y un experimento “controlado” con LSD). Federico llega al diván del psicoanalista jungiano Ernst Bernhard, residente en Roma, de origen berlinés y refugiado permanente de la guerra. La preocupación como paciente del director se resume en una “auto ironía”: le fascinaban las mujeres y le preocupaba la “fiera insaciable” que llevaba entre las piernas. Esta “auto ironía” la resume Kezich con una infidencia: Fellini confesaba, a los más próximos, que padecía de una “pertinaz impotencia”. Para luchar contra esa fiera insaciable y postrada, Fellini contaba a su psicoanalista cada sueño; luego los escribía y dibujaba en sus cuadernos de apuntes.

Ese espectáculo picassiano-felinesco de **La dolce vita** (1960), toma imágenes tan dislocadas como un cuadro cubista o un sueño contado a un psicoanalista: un falso milagro, una orgía, Roma con sus restaurantes, sus estrellas de *Piazza*, sus sacerdotes o alguna Venus del cine zambulléndose en las aguas de la Fontana di Trevi.... en la antesala de esta película afirmaba: “Tenemos que hacer una escultura picassiana, despedazarla y recomponerla a nuestro antojo”.

Picasso del cine o no, Fellini tramó el estilo más radical que se podía esperar de una película:

imágenes, en apariencia, inconexas; mezcla de juego, ironías, confesiones y miedos, sin olvidar los sueños o los recuerdos tan variados como recreados que exhibía, sin pudor, alguien al que le calzaba bien el nombre de *artista* (en la acepción de Fellini: pintor de *cuadros* perfectos).

La dolce vita generó una reacción de la derecha fascista y clerical. Desde el *L'Ossevatore Romano*, el conde Giuseppe della Torre, exclamó: "No necesito ver las porquerías para condenarlas". Desde la prensa, un entusiasta escritor anónimo le disparaba con panfletos; ese escritorzuelo se convertiría, con los años, ya sin anónimos, en presidente de la República italiana; el opositor embozado era Oscar Luigi Scalfaro. Se suma a la reprobación de la película el cardenal Giovanbattista Montini, que luego se disfrazaría de emperador y santo con el seudónimo de Pablo VI.

(Como soñante, Fellini anotó en una libreta años después un sueño: Pablo VI y el director sobrevuelan Rímini en una barquilla sin globo. "Abajo está la playa de Rímini, repleta. De pronto aparece una mujerona en traje de baño y el pontífice le comenta que es la 'Gran Fabricante disipadora de nubes'").

La película conocerá la censura en varios países del mundo. En España no se estrenaría hasta 1981.

El más perturbado por las condenas contra **La dolce vita** era el pobre Fellini. Se lamentaba de haber propiciado un mal entendido: "[...] me he equivocado [...]; mi película es perniciosa. Y yo que estaba convencido de haber hecho una película católica" (p. 212). Fellini se hacía eco de una frase que le susurró Sophia Loren al oído en la noche de la premier de la película: "Pobrecito mío, ¿qué tienes?"; frase escrita por el propio Fellini para una película que nunca rodó con Sophia Loren.

La dolce vita, afirma Kezich, fue la transición entre el viejo y el nuevo Fellini. La "ceremonia de los adioses" se ponía nuevamente en marcha y el Federico Fellini "avanguardista" ("vanguardista") puede jugar a ser Picasso.

La década de los sesenta traerá nuevos títulos desconcertantes y célebres: **Ocho y medio**

(1963) ("una reconciliación estoica y divertida con el mundo" y una "invocación a la libertad"); **Giulietta de los espíritus** (1965) (que "trata de imitar el colorido de los dibujos del *Corriere dei Piccoli*", aunque nada infantil en su historia y construcción); **Satiricón** (1969) (emparentada "con el mundo del cómic, entre Little Nemo y Flas Gordon"); o su participación en varios episodios para películas colectivas o cortos como **Boccaccio 70** (1968), o la recreación de un cuento de Edgar Allan Poe, "Nunca apuestes tu cabeza al diablo" (*Never Bet the Devil your Head*).

El director del circo

En 1970 filma su película **Los clowns**. Fellini siempre amó la comedia y el humor. Tenía la ilusión de hacer películas cómicas. Quería hacer películas en que los espectadores no dejaran de sonreír. Y sin embargo, en vez de dar sonrisas, desconcertaba. Sus películas, presumiblemente cómicas, se metamorfoseaban en historias nostálgicas, con un humor melancólico y estrafalario, que imitaban al circo con sus artistas y andamiajes, sin olvidar las lágrimas disimuladas por el maquillaje y los sueños.

Fellini se consideraba a sí mismo como un clown. Para defender su cosmovisión, dividía la humanidad en dos, el clown blanco y el agosto; esto es, "el amo y el siervo, el integrado y el rebelde, el rico y el pobre, el cuerdo y el loco". Y para ilustrar su partición de los mares, daba una lista intimidante: "Hitler: un clown blanco. Mussolini: un agosto [...] Freud: un clown blanco. Jung: un agosto".

Al aplicar su teoría a sí mismo, Fellini se nombraba como clown, de la serie agosto, aunque también blanco. O con precisión, no era un algún clown, afirmaba, sino "quizá [solo] el director del circo...".

En su siguiente película, **Roma** (1971) (película "más fragmentaria, inconexa y confidencial" que las anteriores, a decir de Kezich), Fellini da algunos ejemplos de su espíritu satírico y circense. Una escena lo ilustra: el desfile de moda clerical (papas, monjas, monseñores y monaguillos), sobre una pasarela, con vedettes, tendencias y patines.

El clown y director de circo retornará a Rímíni. En **Amarcord** (1973) Federico cincela su infancia anudada a la Italia provinciana, entre guerras, poblada de fascistas (representados por Fellini, según Kezich, “como payasos apenas más siniestros que los demás”) y curas y abuelas vociferantes. La película es una sucesión de adioses o *sketchs* o monólogos, salpicados de recuerdos, entintados con algo de amargura, y con la pretensión, parcialmente lograda, de divertir al público.

Luego, vendrán películas inesperadas y a veces tan estrafalarias como **Casanova** (1976) (personaje literario que Fellini definió como un “funesto Pinocho que se niega [...] [a ser] un niño de verdad”); o una película anarquista y sombría, a pesar de su fanfarria, como **Ensayo de orquesta** (1979) (“la película más apasionada y vehemente de su carrera, así como la más política”, como escribe Kezich); o películas polémicas como **La ciudad de las mujeres** (1980), mostrada, por algunas feministas, como la perla más visible de la misoginia de Fellini (aunque el propio Fellini no la consideraba “una película ni tampoco sobre la feminidad. Es una payasada, un simple número de revista”).

En medio de la fanfarria del circo vanguardista aparecía lo trágico de la existencia. Como un personaje de las últimas películas de Chaplin, Fellini se siente, escribe Kezich, como “un clown demasiado viejo como para obviar el carácter trágico” del destino del hombre. **Y la nave va** (1983), muestra parte de ese destino: “un sueño de derrota y muerte, como un plano inclinado, como el anuncio de una tragedia: explotan bombas, muere gente”. En la barca no se aceptan gaviotas o serbios. Su tesoro más preciado son las cenizas de una diva que sus admiradores quieren desperdigar en el mar. El barco naufraga en las aguas procelosas de un plástico negro que no disimula el decorado.

Fellini como clown, blanco o no, quería hacer reír, era su “misión” y su “vocación” decía, pero las películas tomaban autonomía. Cada película “sugiere o revela cosas que no se habían previsto, ríe o llora por sí sola”, se lamentaba Fellini. El cómico se resigna así a los días que no son fiesta, generosos en padecimientos.

En la vejez le gustaba decir que sus películas eran como barcos, que uno cree conducir, pero que lo llevan a lo inesperado. Él, que se imaginaba abandonar el cine, y ya viejo pintar cuadros, aceptaba, no sin orgullo modesto, al “Gran Fellini”.

Amaba las artes solitarias como la escritura o la pintura, y se encontraba, a su pesar, frente a una multitud para dirigir. En una película se debe mandar como una “tripulación de Cristóbal Colón, que siempre quiere volver atrás”, afirmaba el director. Esa “tripulación” incluía estrellas y famosos que consideraban, como parte del tour a Roma, visitar a Fellini durante la filmación de sus películas.

La esencia del cine es la luz

El director de cine que se imaginaba como un Cristóbal Colón, luchando o encantando a una tripulación arisca e indomeñable, todavía planea en sus últimos lustros retirarse y ser el pintor que soñó en su juventud.

Fellini había realizado, casi a regañadientes, su sueño de ser pintor. Con **Casanova**, confesaba, pretendía llegar a la “esencia del cine”; a la “película total”, esto es, “convertir la película en un cuadro” (p. 321). Se defendía como pintor cuando le reclamaban como director de cine; su pretensión con el cine, decía, no era ni literario ni narrativo “sino pictórico. [Pues la esencia del cine] es la luz, su ideología, el estilo”.

Cada película recibía ese tratamiento del “cuadro” “total”. Seguía como destino su propia sentencia: “El secreto de la supervivencia es tocar bien el propio instrumento”.

Su oficio es una mezcla de duda y obstinación, tentación de desistir y perfeccionismo obsesivo, abrevia Kezich sobre el oficio de este hombre que aspiró a hacer del cine un arte tan perfecto como la pintura y la literatura.

Puede que no lograra ese cuadro maestro que pretendiera, pero Fellini no desistía de esa inútil avidez de la perfección, aun en sus obras breves y, en apariencia desdeñables, como sus medietrajos o comerciales para la televisión.

Pauline Kael, quizá una de las críticas más perspicaces del cine, abandonó irritada la sala durante la proyección de **Casanova**. Fellini malversaba su arte en un exceso de escenografía, de ingenio y extravagancias; el “Gran Fellini” solo daba migajas de su narcisismo desatado.

Kael llamó a Fellini el “Orwell italiano”; hablaba tanto de sus películas que apenas le quedaban ganas de hacerlas. Y sentenció: “[...] la obra de arte es él”.

Era cierto. En su camino, el “Orwell italiano”, había dejado varios proyectos sin realizar (*Viaje a Tulún*, *Infierno*, *Mastorna*); pero Fellini ya había dado tantos “cuadros” maestros al cine, que pocos admiradores de este arte, se sentían incómodos con el viejo que se tomaba a sí mismo como una obra de arte.

La desgracia o el encanto de la mortalidad es que hasta las obras de arte vivientes envejecen y mueren. El “Gran Fellini”, en sus autorretratos cinematográficos, no ocultaba la agonía de un mundo en que fue el rey.

En su película **Ginger and Fred** (1986), dos artistas viejos italianos, imitadores de estrellas de Hollywood, se degradan haciendo, sin fuerza para un paso más, su viejo número coreográfico y nostálgico, en un show de televisión.

Fellini se retrata, según Kezich, en el personaje de Amelia, la bailarina envejecida de **Ginger and Fred**. Su autorretrato, como los de Van Gogh, no olvida las líneas más infidentes, nombradas por Kezich: “tímido, curioso, vulnerable, impaciente, rabioso, irreductible”.

Su película es un manifiesto contra ese mundo que degrada al suyo. Para Fellini, la televisión era la bestia negra del arte. Indignado protestó por la mutilación, con cortes y anuncios, de las películas durante las emisiones de televisión. El cine agonizaba ahora, como en su juventud moría el mundo ligero del teatro de variedades que él amaba. A los sesenta y seis años todavía añoraba el mundo de los cómicos, los bailarines populares y el circo. La nueva bestia devoraba todo en su ínfimo cristal impúdico.

A Fellini se le admiraba como un monumento italiano, junto a la torre de Piza o el Coliseo

Romano; una leyenda puede refunfuñar, pero los *business* son el alma del mundo, su única poesía.

Desencantado, Fellini se vuelve impúdicamente *Fellini*. La obra de arte se mira en el espejo. Su falso documental para televisión, **Entrevista** (1987), es un autorretrato. Su lema era: “Cuando no sepamos qué filmar, daremos media vuelta a la cámara y nos filmaremos a nosotros mismos”. El cine como espejo. La parodia hay que radicalizarla. En este documental, Fellini filma una película que nunca pudo hacer: la novela *América* de Kafka. Lleva, al rodaje de una película inexistente, a amigos, colegas, simples conocidos y una buena porción de japoneses. Fellini es el espectáculo; su *performance* se reduce a Fellini director, leyenda, ícono del cine como vanguardia picassiana.

Pintando el sonido de la luna

Su última película, **La voz de la luna** (1990), propone el silencio en medio de un gran estruendo visual y verbal. Kezich hace una síntesis de la pretensión de Fellini: “Todo el mundo grita, toca instrumentos, alborota y hasta dispara, y entre tanto ruido [...] [olvidamos] para siempre la voz de la luna, su susurro, quizás imaginario, entrecortado, inteligible solo para los locos y los iniciados”. El propio Fellini, en voz de un personaje, decía: “Si nos calláramos un momento quizá podríamos entender algo”. (p. 374).

Pero él, Fellini leyenda, no podía callarse. Antes de morir, hace tres obras “mozartianas”, como las nombra Kezich. Tres comerciales para el Banco de Roma. Los comerciales son un pretexto para desplegar las imágenes “fellinescas”, los proyectos no realizados. Después de dos años de no rodar películas, el director desempleado, como se autoproclamaba, filma estos comerciales para los banqueros. En cada uno de ellos hay soñantes y psicoanalistas; estos últimos indican los caminos más seguros de inversión.

En su vejez, Fellini se quejaba de que lo trataran como un monumento; ese prestigio no servía para que los productores tomaran riesgos por él. Lo trataban como a un director jubilado, se quejaba. Al viejo cuerpo regresa el viejo sueño de ser un pintor.

Muere en el hospital el 31 de octubre de 1993, dejando dispuestos los caballetes, los pinceles y los colores que lo esperaban en casa.

Al director de cine que quiso ser pintor, lo acompañaron 70.000 asistentes a su funeral. Tuvo los honores de un hombre de Estado.

Posdata

Solo un reproche podría hacerse a Kezich. Hay algunos trucos que debe evitar un biógrafo; uno de ellos, recurrir al psicoanálisis como mito de la teoría universal para atrapar a un hombre en su "Edipo".

Obviando esos estereotipos psicoanalíticos, la biografía de Kezich es un documento admirable, y de páginas que siempre estarán asociadas a Fellini. Unas últimas imágenes.

Sutherland, el actor de Casanova, llamó a Fellini tirano; era "un sargento, un bárbaro, un dictador, un demonio". Según Kezich, Sutherland-Casanova era solo para Fellini una figura que convenía a esta película "con la abstracción de un dibujo animado".

Tal vez a ese hombre despótico y caprichoso no le interesaba más que el "cuadro" perfecto. Para Fellini los actores eran menos que marionetas. No les permitía la voz propia;

durante la escena podían recitar lo que quisiera; desde un fragmento de Enrique IV de Pirandello hasta los nombres de los platos de un restaurante famoso de Roma. Fellini suprimía invariablemente la voz del actor y la sustituía por voces que se acomodaran mejor a sus aspiraciones de artista (un artista que en su juventud fue libretista radiofónico).

Pero el hombre que parecía un tirano, siempre hacía de su vida una sucesión de adioses o gags. Una historia contada por Kezich. Después de su apasionamiento por los automóviles deja de conducir hasta su muerte. Conduciendo "un día por el paseo marítimo de Rímimi [...] para visitar el circo Orfei, atropella a un chico en moto" (p. 291). El accidente no es grave pero lo toma como una señal oscura, y al instante vende su carro a un turista que pasa. Luego tomará un taxi. No volverá a conducir.

Kafka está en lo cierto, como siempre, cuando afirma, que "uno [como escritor] no se desarrolla verdaderamente y a su manera sino después de muerto". Igualmente Fellini. Kezich da justicia a esta frase de Kafka.

La biografía de un hombre es una tarea sin precisar. Pero siempre se agradecerá que un escritor como Kezich haga un recorrido erudito, entretenido y tan verosímil de la vida de un creador tan intenso e imaginativo como Federico Fellini. No menor que Picasso.