

TEXTOS COMPLEMENTARIS

Cicle Federico Fellini

La cita

“Quando dava l’azione con un rombo
il set s’illuminava d’alabastro
era come Cristoforo Colombo
un condottiero come Fidel Castro...”

Roberto Begnini

La literatura sobre Fellini sembla no acabar-se mai i no deixen de sortir noves obres i ressenyes sobre els films del famós megalòman de Rímìni. Degut a aquesta sobreabundància, hem decidit deixar de banda els estudis que normalment oferim aquí, i hem preferit centrar-nos en rescatar certs « documents ». Publiquem una entrevista-trobada del cineasta amb l’escriptor George Simenon. Tots dos van tenir una llarga amistat postal, de la qual han sortit publicades algunes cartes, i el text recull el seu primer encontre cara a cara un temps després. Hem mantingut l’espai en què d’altres parlen de l’autor: unes paraules del seu “pare” Roberto Rossellini, amb qui havia col·laborat abans de dirigir, un fragment d’una entrevista a l’escriptor Alberto Moravia i la defensa que André Bazin va fer de Fellini com a neorrealista. Finalment, i a mode de collage, hem escollit tot un munt de frases i fragments de declaracions de Fellini, on a través de les seves opinions sobre diversos temes, ens ajuda a ficar-nos en el seu univers, no només de les imatges, sinò també de les idees.

Entrevista Fellini - Simenon

CANNES, 1960. El jurado del Festival, influido por Georges Simenon, otorga la Palma de Oro a *La Dolce Vita*, de Fellini. Es el comienzo de una amistad por correspondencia que llegará a su momento culminante en 1977, cuando escritor y cineasta por fin se encuentran en persona y mantienen la siguiente entrevista después del estreno de *Casanova*.

GEORGES SIMENON— ¿Sabe una cosa? Nunca voy al cine...

FEDERICO FELLINI— Yo tampoco.

G.S.— Con todo, tengo que decirle que he llorado viendo *Casanova*. Y nunca antes me había pasado una cosa así.

F.F. — Muchas gracias...

G.S.— Querría intentar jugar con usted al papel de periodista, si no le importa. ¿Es usted consciente de que con *Casanova* ha hecho una obra maestra?

F.F.— Es difícil responder a esa pregunta. Una vez que hago una película, la abandono con verdadero frenesí. Quiero separarme de ella y no volver a relacionarme con ella. De ahí que me sea muy difícil tener un juicio crítico y objetivo de mis películas. Me encanta lo que me dice, pero yo no suelo juzgar mis películas.

G.S.— ¿Cuál es su estado de ánimo después de haber terminado una obra tan monumental? ¿Se encuentra cansado, excitado? ¿Se siente aliviado?

F.F.— En realidad, no soy capaz de gozar del final de una película durante mucho tiempo. Y es que desde que comienzo, quisiera terminarla, porque hacer una película es tremendamente duro y pesado. Pero una vez que la he terminado no tengo tiempo para descansar y tengo que comenzar inmediatamente con otra, porque el vacío me produce un sentimiento de total inutilidad. Es un sentimiento que seguramente también usted conoce y ha experimentado.

G.S.— Efectivamente. Yo, después de escribir una novela, paso dos días de euforia completa, con champán incluido. Pasados los dos días, me digo a mí mismo “Todo esto no vale para nada”.

F.F.— Lo que pasa es que el que trabaja se ve, por ese mismo hecho, liberado de todas las responsabilidades colectivas de la vida. Si trabajas, todo el mundo te respeta y no estás obligado a dar amistad, amor, dinero al Estado, a ir al peluquero o a comprar zapatos. ¡Qué buena coartada es el trabajo! Pero cuando dejas de trabajar, todo se te cae encima. Por eso, creo que estoy deseando volver a ese estado de irresponsabilidad social, para asumir la sola responsabilidad real del creador, esa que tenemos contraída con nuestros fantasmas.

G.S.— ¿Cómo surgió la idea de *Casanova*? ¿Su objetivo, desde el principio, fue hacer esta obra tal y como resultó al final?

F.F.— No. Es un proceso siempre misterioso. La verdad es siempre mucho más misteriosa que nuestros pensamientos. Todo comenzó hace cinco años. Dino de Laurentis, productor de *La Strada* y *Las noches de Cabiria*, deja Italia para establecerse en Estados Unidos y me pide, por amistad, que firme un contrato con él, para que pueda utilizarlo como tarjeta de presentación en América. Quiero mucho a De Laurentis. Es un hombre que goza de una especie de energía animal, de salud brutal, pero que no sabe canalizar toda su humanidad, todo su entusiasmo. ¡Menudas peleas las nuestras! En

resumen, le firmo el contrato y De Laurentis insiste en que le dé un título para esa supuesta película. «Dame un título», me dijo. Para satisfacer a un determinado productor y que me permitiese hacer las películas que yo quería, les avanzaba títulos, como *Satiricón*, *Decamerón* y cosas por el estilo. No era la primera vez que hacía algo parecido. No es que hubiese leído esas obras y me hubiesen entusiasmado, lo único que me quedaban de ellas eran vagos recuerdos escolares.

Para conseguir el dinero para poder rodar *Giulietta de los espíritus*, le prometí al productor un *Satiricón*. Y la verdad fue que la lectura tardía de Petronio me proporcionó una fuerte emoción ¿Por qué no hacer lo mismo con *Casanova*? Entonces, rodé *Amarcord* y, después comencé a leer las *Memorias de Casanova*. ¡Qué desastre! ¿Qué podía tener yo en común con ese tipo? No es un artista, nunca habla de la naturaleza, de los niños, de los perros, de nada. Su obra es una especie de anuario telefónico. Es un contable, un estadístico, un y playboy de provincias que cree haber vivido, pero que, en realidad, nunca ha nacido; que ha deambulado por el mundo sin existir jamás, fantasma errante a través de su propia vida. ¿Lo ha leído?

G.S.— Sí, sí, a los 16 años. Precisamente quería hacerle un regalo. Es la primera edición original de los seis volúmenes de las *Memorias de Casanova* en francés...

F.F.— Cuando terminé su lectura estaba desesperado. Intenté con todas mis fuerzas que la película. no se realizase. Rompí los puentes con De Laurentis. Él quería a Robert Redford para el papel de Casanova. Pero para los productores, la idea de un Fellini-Casanova, *La Dolce Vita* del siglo XVIII, era demasiado tentadora. El primero que se ofreció fue Andrea Rizzoli. Pero la película resultaba demasiado cara para él. Por fin, en abril de 1975, Alberto Grimaldi, con el que había hecho *Satiricón*, reúne el dinero suficiente asociándose con los americanos. Comencé a rodar en julio, con Donald Sutherland, asediado por las dificultades: huelgas y demás obstáculos. Y, para colmo, en el mes de diciembre, Grimaldi decide pararlo todo y sin avisarme. Despidió a toda la gente y sólo mucho más tarde me dijo que la culpa era mía, que había gastado muchísimo dinero y que era «peor que Atila».

G.S.— En aquella época estaba al corriente de sus dificultades.

F.F.— De todas formas, los obstáculos vinieron a confortarme y a justificar mi resistencia inicial a rodar la película. Odiaba el personaje y me negaba a frecuentar un tipo tan estúpido. Pero, muy a pesar mío, había decidido hacer una película sobre él, sobre el vacío existencial, sobre un tipo que está continuamente actuando y que se olvida de vivir realmente, Quizá lo que quería hacer era un retrato del artista, también continuamente actuando en medio del vértigo de su vida. Al pensar esto, me entraron todavía menos ganas de realizar la película. Porque, en efecto, se trata de una película sobre la futilidad de la creación, sobre el desierto árido al que, fatalmente, vuelve el creador, después de habérselas ingeniado para vivir únicamente pendiente de sus marionetas o de sus propias palabras, olvidando dejar expresarse el lado animal y esencial de su ser. Y aquí reside realmente el peligro. Al final, Casanova, convertido en marioneta, se fija mecánicamente en una contemplación sin esperanza de su universo femenino... Simboliza también al artista, bloqueado en esta dimensión neurótica de la ilusión creadora.

Fue entonces cuando comprendí el sentido de la profunda aversión que sentía por Casanova. Esta película que tanto me estaba costando iba a marcar una frontera no tanto en mi carrera, sino en mi vida. Después de ella tendría que matar esa parte de mi yo versátil y cambiante, indecisa, eternamente tentada por el compromiso, la parte de mi yo que no quería hacerse adulta. En realidad, la película fue para mi un «cruzar la

frontera», un dirigirme hacía el último tramo de mi vida. Tengo 57 años y la sesentena está a las puertas. Inconscientemente, tal vez, he puesto en esta película todas las angustias y el miedo que me siento incapaz de afrontar. Quizá la película se haya alimentado de mi miedo.

G.S.— ¿Fue consciente de todo eso desde el momento de la elaboración del guión de Casanova?

F.F.— No. Para mí, el guión es siempre una fase peligrosa, porque en el fondo es del género tonto intentar plasmar en un papel una serie de fantasmas que sólo se van a materializar seis meses más tarde. Tiene que haber un guión, porque hay que organizar la producción, encargar los decorados e iniciar esta especie de desembarco en Normandía que es el rodaje de una película. Pero yo intento que el guión sea lo más impreciso y difuminado posible, que no fije en una expresión semi-literaria las ideas que deberán hacer nacer a las imágenes. Las imágenes que nacerán del guión escrito estarán inevitablemente en contradicción con las que deben nacer de nuestro universo imaginativo. Esta anticipación peligrosa lo único que consigue es traicionar mi imaginación.

G.S.— ¿Cuándo comienza realmente una película para usted?

F.F.— Para mí la película comienza el día en que pongo un pequeño anuncio en los periódicos pidiendo gente para trabajar. No actores, sino gente. Entonces, abro una oficina en algún sitio y espero. Pronto llega una larga procesión de locos, locas, rostros, cuerpos, narices, una corbata, un pie... Quizá exagere un poco. ¿No le pasa a usted lo mismo con sus novelas? A veces todo comienza con un olor, una dirección, una receta de cocina.

G.S.— Yo, cuando comienzo una novela, nunca sé cómo va a terminar.

F.F.— Tampoco yo sé cómo van a terminar mis películas. Miro a la gente que canta para mí, en el interior de mí cabeza, como una especie de cántico de la Anunciación. Tomo muchas notas, muchas fotos y prometo a todos: «Estará en mi película». Por eso me acusan de ser un mentiroso, porque, evidentemente, no puedo contratar a todo el mundo.

Esta fase es también el momento en el que ejerzo más sádicamente mi poder. Por ejemplo, pido mujeres gigantes. «Tráiganme todas las mujeres gigantes del país». Y las gigantas llegan, hacen una cola gigante de gigantas y llaman a la puerta de mi despacho. Y yo, tan pequeño, detrás de mi pequeña mesa, miro a la primera giganta y la echo con un gesto de la mano: “¡No es demasiado giganta!”.

Después de los anuncios y del “casting”, me pongo a hacer dibujos y, de pronto, necesito comenzar. La película no está completa. El guión no está terminado, todavía no he escogido a todos los actores ni imaginado todos los decorados, pero sé que tengo que comenzar. De lo contrario, todo se va a precisar, a fijar, que es precisamente lo que yo no quiero y lo que quieren los productores.

Las dos primeras semanas de rodaje son para mí un viaje contradictorio. Destino desconocido. Después, tengo la impresión de que yo no dirijo ya la película, que ésta me dirige y que sabe perfectamente a dónde va. Entonces, intento permanecer disponible y aceptar los descubrimientos del viaje. Este precario equilibrio entre lo que uno hubiera querido hacer y lo que realmente haces, este intento de fidelidad al impulso inicial, es la única definición que soy capaz de dar de mi trabajo. Cuando leo sus últimas obras, en las que escribe como si estuviese hablando, tengo la impresión de que me estoy escuchando a mí mismo y me siento absolutamente cómplice suyo en lo que se refiere a los problemas de la creación.

G.S.— La única diferencia es que yo estoy sólo y usted está acompañado de cientos de personas sobre un plató. Es más difícil lo suyo.

F.F.— Sin duda. Pero lo cierto es que necesito a mi alrededor gente que me contradiga, obstáculos para crear. Cuando surge la contradicción, lucho. Y no lucho por mí, sino por lo que estoy intentando crear. Creo que los artistas siguen identificándose con el arquetipo del artista del Renacimiento, sometido a un emperador o a un Papa. «Píntame o hazme esto o aquello en tres días o mando que te corten las manos...» Me siento el heredero de estos hombres que necesitaban la presencia de una autoridad malvada para desarrollar toda su creatividad, de su condición infantil.

G. S.— Como todos los creadores, también usted ha estado marcado por su infancia. ¿Le persigue la infancia?

F.F.— En efecto, la relación con la infancia es la marca de todos los creadores. Pero, según la mayoría, esta relación reviste un carácter restrictivo y casi peyorativo. Se mira al artista, como si fuera “un niño grande”, un hombre incapaz de desarrollarse plenamente.

G.S.— En el fondo, se trata de todo lo contrario.

F.F.— Eso es. Hay que entender la infancia como la posibilidad de mantener un equilibrio entre lo inconsciente y lo consciente, entre la vida real y la vida de los recuerdos. El niño vive siempre así y no hace distinciones entre sí mismo y la realidad. Pero todo esto va a ser destruido por la educación, la escuela, la familia, la sociedad, que le van a imponer la infernal rigidez de los sistemas de referencia.

El niño no sabe todavía que debería rechazarlos y el artista tiene que intentar olvidar que se los han enseñado y continuar absorbiendo la vida, aunque para eso tenga que ser la víctima propiciatoria de este inevitable conflicto.

G. S.— ¿Sabe lo que me dijo un día Charlie Chaplin?

F.F.— Sí, lo leí en una de sus obras. Chaplin le dijo: «Ni usted ni yo somos personas neuróticas porque, cuando estamos demasiado angustiados, usted escribe un libro y yo hago una película».

G.S.— ¿Puedo decirle lo que pienso de su Casanova? Ha conseguido, con este fresco, uno de los más bellos de la historia del cine, un verdadero psicoanálisis de la humanidad. Es usted un «poeta maldito», como Villon, Baudelaire, Van Gogh o Edgar Poe. Llamo «poeta maldito» a todos los artistas que trabajan mucho más con su subconsciente que con su razón. Son los que, aún queriéndolo, no podrían hacer otra cosa diferente de la que hacen. Son los que, a veces, crean monstruos, pero son monstruos universales.

Su película me hace pensar en Goya, otro «poeta maldito» y que, sin embargo, era un pintor de la Corte. Y a la Corte le gustaba su obra, a pesar de ser una obra puramente trágica. También usted ha mostrado la Corte: Venecia, las fiestas, las comidas, los bailes... Y, con todo, tanto en su obra como en la de Goya, por detrás de todas esas risas, se pasea la muerte. Su fresco es también una forma de bucear en las profundidades humanas.

F.F.— También usted ha hecho un fresco. Su obra entera es un auténtico fresco.

G.S.— No. Yo nunca lo he conseguido. Sólo logré hacer un mosaico: pequeñas piezas, sólo pequeñas piezas, unas al lado de otras.

F.F.— Con todo, en sus obras se ocupa de las desgracias de los que usted llama los «hombres pequeños». Yo, en cambio, tengo el sentimiento de no haberme interesado más que por mí mismo.

G.S.— Pues puede estar tranquilo, porque a mí me pasa exactamente lo mismo. Me atormento a propósito de esto de una manera increíble. Por eso, cuando me jubilé y sentí que ya no me quedaban más fuerzas para crear personajes, decidí no utilizar más a los intermediarios entre el público y yo. Desde entonces, dicto esta especie de Diario. Y cuanto más dicto, más me doy cuenta de que no he creado nada de nada. Lo único que hice fue exteriorizarme a mí mismo.

En esto somos hermanos. Quizá por la facultad que tenemos de partir de lo particular para ir hasta lo general. Cuando supe que iba a adaptar las *Memorias de Casanova*, me dije: “¿Qué va a poder hacer con ellas?”.

Porque conozco Casanova de memoria. En una primera lectura lo encontré seductor. Después... Las mujeres, para él, no son un fin, sino un medio. No más que un pequeño aventurero, que hoy hubiera sido un gángster o hubiera trabajado en una inmobiliaria.

G.S.— Ese lado de Casanova no me interesaba en absoluto. Por eso quise evitar la trampa de lo pintoresco y recrear una vida artificial. Esa fue la razón por la que rodé en estudio. Para que todo fuese mucho más verdadero y real, pero sin que fuese natural. Mandé construir en Cinecittà el Gran Canal de Venecia, una taberna londinense, el hotel parisino de la marquesa de Urfé y el Gran Teatro de Dresde.

G.S.— Lo que usted hizo fue construir su propio Casanova, del que Donald Sutherland ofrece una imagen, cómo diría yo, una imagen sintética.

F.F.— El pobrecillo. Llegó aquí pensando que él, Sutherland, se iba a convertir en la encarnación del «latin lover». Se trajo carpetas enteras llenas de documentación. Se quedó sorprendido cuando le dije: «Tire todo eso, no le va a valer para nada». Y le puse una nariz falsa, un falso cráneo, arrugas falsas y una piel falsa. Temo que todavía hoy no se haya repuesto del susto. Por eso, lo único suyo que le dejé, su mirada, es sumamente patética.

G.S.— Quizá por eso, incluso cuando hace el amor, y bien sabe Dios que su Casanova lo hace a menudo, está como atraído y nunca se quita los calzoncillos.

F.F.— Eso es lo que más ha llamado la atención a los productores americanos. Vinieron a Roma todos. El presidente y varios vicepresidentes de la Universal, para convencerme de que cortase una hora de la película. Estaban decepcionados: «La película no es erótica, no es sexy», decían.

Precisamente por el asunto de los calzoncillos viví el otro día una aventura. En la plaza de España, en Roma, un señor distinguido, acompañado de su mujer, me aborda y se presenta: «Señor Fellini, soy profesor de mineralogía en Palermo y un gran admirador suyo». Entonces, hace una señal a su mujer para que se aleje y me dice: «Señor Fellini, vi su película y tengo que plantearle una cuestión técnica. ¿Cuáles eran las verdaderas medidas del pene de Casanova?» ¿Por qué un profesor de mineralogía está tan interesado en esta cuestión? Le pregunté. Porque cada vez que su Casanova hace el amor, se aleja muchísimo de su pareja y porque... Le interrumpí, todo eso en mi película es un mimo. Entonces el rostro del profesor se iluminó y llamó corriendo a su mujer: «El señor Fellini dice que es un mimo». Aliviado de su complejo de inferioridad, se fue dándome efusivamente las gracias.

G.S.— Casanova no sólo guarda sus calzones, sino también una pequeña camiseta. ¿Existía esta pieza en el siglo XVIII?

F.F.— No. Yo llevaba una idéntica a esa cuando hacía el amor de jovencito. Y ahora también. La verdad es que quise inventar una pequeña prenda para acentuar el aspecto infantil de Casanova.

G.S.— Con su camiseta está más desnudo que si realmente estuviese en cueros. Es curioso, porque una de mis obsesiones es encontrar al «hombre desnudo». Y la suya también. ¿o no? ¿No es precisamente eso lo que ha buscado en todas sus películas? Lo que pasa es que es muy duro ir hasta el final del desnudo, porque sabemos que lo que nos vamos a encontrar da lástima. La escena en la que Casanova se desnuda realmente es aquella en la que baila con esa extraordinaria muñeca. Después de todas las mujeres de carne, esta mujer de cera es la única que le aporta un poco de calor y de ternura.

F.F.— En efecto, al rodar esta escena hice un descubrimiento. Imagínese una “troupe” cinematográfica, sobre todo la compuesta por romanos. Pues bien, cuando rodé esta escena, los tipos más duros de pronto se callaron por completo y se emocionaron profundamente. Creo que esta escena materializaba, por una parte, sus sueños infantiles de tener una mujer así y, al mismo tiempo, despertaba una especie de remordimiento típicamente italiano. El remordimiento de considerar a la mujer como un objeto, como algo para hacer el amor y nada más. Fue algo curioso.

G.S.— ¿Sabe una cosa? Creo que yo he sido más Casanova que usted. Tuve 10.000 mujeres desde los 13 años. Y no se trata de ningún vicio. No tengo ningún vicio. Se trata simplemente de la necesidad de comunicarme. E incluso las 8.000 prostitutas de entre las 10.000 mujeres eran seres humanos y hembras. Me hubiera gustado conocer a todas las hembras. Desgraciadamente, a causa de mis matrimonios, tuve que prescindir de muchas aventuras. ¡Es increíble las veces que pude haber hecho el amor! De todas formas, por mucho que se busque el contacto humano, no siempre se encuentra. Lo que se encuentra es el vacío. ¿o no?

F. F.— Se haga lo que se haga, no se encuentra la paz.

G.S.— Pero la paz no existe. Es algo que hemos inventado. Es lo que mantiene en su lugar al Papa, porque promete la paz del alma y del corazón. Les dice: “Ahora sois desgraciados, pero en cielo cantaréis hosanna con los ángeles”. La paz ha sido el principal engaño de las religiones. Nada nos puede determinar. Somos un ínfimo momento de la evolución del hombre, un ser que está evolucionando desde hace 20.000 millones de años y, desde entonces, ha pasado de ser una ostra a lo que es hoy. ¿Cómo vamos a gozar de la paz?

F.F.— Es evidente que no podemos ser muy optimistas.

G.S.— ¿Cómo vamos a ser optimistas, si tenemos raíces en este mundo?

F. F.— ¿No tiene usted el sentimiento de haber hecho algo?

G.S.— No. Mi sueño era tener una pequeña habitación en una calle peatonal y llena de comercios y escribir para sobrevivir. Era ver pasar la vida debajo de mi ventana. Nunca fui ambicioso.

F. F. — Al final, tanto usted como yo, sólo hemos contado fracasos. Todas las novelas de Simenon son la historia de un fracaso. ¿Y las películas de Fellini? ¿Qué son, sino historias de fracasos? Sin embargo, cuando se termina uno de sus libros, que casi siempre terminan mal, se saca de él una nueva energía. Creo que eso es el arte: la posibilidad de transformar el fracaso en victoria, la tristeza en felicidad. El arte es un milagro.

El Mundo 6 de novembre de 1993

Fellini vist pels altres

André Bazin

Resulta absurdo e irrisorio pretender excluir a Fellini del neorealismo. Esta condena no podría pronunciarse sino en nombre de criterios puramente ideológicos. Es cierto que el realismo felliniano, si bien es social en su punto de partida ya no lo es en su objeto, que siempre resulta individual, tanto como en Chéjov o Dostoievsky. El realismo, una vez más no se define por los fines sino por los medios, y el neorealismo por una cierta relación de esos medios con su fin. Lo que De Sica tiene en común con Rossellini y Fellini, no es por cierto la significación profunda de sus films - aunque se dé el caso de que estas significaciones coincidan más o menos- sino la primacía que unos y otros dan a la representación de la realidad sobre estructuras dramáticas. Lo que yo no estoy muy lejos de pensar es que Fellini es el realizador que en el momento actual va más a fondo en la estética neorrealista, tan lejos que la atraviesa y se encuentra del otro lado.

Roberto Rossellini

Fellini trabajó conmigo durante varios años en colaboración muy estrecha: era a la vez voluble y voluntarioso, indolente y obstinado; de repente se abandona, sueña y se despierta de golpe; revelando su capacidad para concretar sus sueños, para actuar. Es todo al mismo tiempo: impreciso y preciso. Nunca escribimos una historia juntos ni redactamos un guión. Hablábamos. Me devolvía la pelota.

Cuando me mostró *Lo Sceicco Bianco*, antes del montaje, me sentí atravesado por innumerables sensaciones porque sobre la pantalla veía a Fellini tal como lo conocía en la intimidad desde hacía tantos años. Trastornado, me sentí viejo y lo sentí a él, joven.

Alberto Moravia

¿Qué prefiere en Fellini, el narrador o al filósofo?

Prefiero al narrador. A pesar de que Fellini, en realidad pueda reprocharme que no tenga en cuenta sus esfuerzos ideológicos y tendría razón porque toda ideología, incluso errónea, resulta algo indispensable para un artista. La mayoría de los artistas atienden más a su ideología que a su representación, porque realmente sin ideología no habrían hecho la representación. Entonces, hay que confesar que la ideología de Fellini, aunque no se destaca por ser exclusivamente original, esta en la base de sus representaciones, que son muy originales. Es decir: comprendo la ideología, pero aprecio, me gusta el narrador.

(...) En mi opinión, evidentemente Fellini es un decadente. Encontró una construcción que se adapta muy bien a la decadencia, al espíritu decadente. El estilo clásico quiere una construcción cerrada, una arquitectura, el decadentismo quiere una construcción abierta adonde la construcción se ve reemplazada por la aliteración, por la

reiteración. Por ejemplo, tomen el Bolero de Ravel; se trata de la repetición de un motivo que podría durar todo el día. En Fellini tienen la misma cosa: la reiteración de un mismo tema casi obsesivo u obsesionante hasta el final del espectáculo, pero que no es el final del film en sí. Me parece que allí es donde se produce un encuentro feliz entre el espíritu decadente de Fellini y un sentido de la arquitectura que se halla muy bien adaptado a ese decadentismo.

Fellini opina

- EL CINE Y EL ESPECTÁCULO: “El cine se parece muchísimo al circo: es una mezcla de técnica, precisión e improvisación” “Un hombre de espectáculo es una mezcla de mago y prestidigitador, de profeta y payaso, de vendedor de corbatas y de predicador” “La mentira es el alma del espectáculo. Lo que debe ser auténtico es la emoción que se experimenta al ver y al expresar”

- BORGES: Borges me proporciona siempre una exaltación singular y apacible. Posee el prodigioso arte de apresar, aunque sólo sea por un instante, los entes ambiguos y raros, como el tiempo, el destino, la muerte y los sueños, en operaciones mentales poderosas y refinadas, en mecanismos conceptuales extremadamente sencillos, liberados de los oropeles de la lógica y de la dialéctica. Borges es un autor exultante, sobre todo para un hombre del cine.

- CLOWN: Todo lo más maravilloso y lo más inquietante del mundo se encuentra en un bufón: los hombres deformados por el alcohol, por la alegría o por el odio, los rostros apenas vislumbrados en los tugurios, los que una tenue luz ilumina un instante en una calleja oscura, los rostros que están pintados en los muros de las iglesias... Encontré a algunos viejos «clowns» en las últimas pistas del circo, pero a la mayoría los vi en los hospitales, en los asilos o encerrados en sus casas convertidas en cementerios. Antaño, el «clown» era la caricatura de una sociedad bien establecida, ordenada y apacible. Pero hoy que todo es provisional, desordenado y grotesco, ¿quién puede reír todavía con los «clowns»? Hippias, ministros, gente de la calle, hoy el mundo está lleno de hombres y mujeres haciendo el payaso. ¿Qué vamos a hacer, entonces, con el pequeño hombre de la gruesa nariz roja que está en medio de la pista?

- TOTÒ: Frente a Totò sentía el mismo asombro que uno siente cuando, de niño, estaba ante una feria, una aparición sorprendente, un animal fantástico...Y todo eso mezclado con alegría y con un sentimiento de gratitud por el milagro, por el prodigio, por este cuento de hadas al alcance de las manos y al que se podía tocar.

- ANIMACIÓN: La esencia de la comicidad la aprendí en los dibujos animados. A éstos y al circo los descubrí en la misma época de mi vida y, en el fondo, los personajes de los cómics no son más que payasos.

- DIÁLOGOS: Para mí los diálogos no son importantes. La función del diálogo es únicamente la de informar. Creo que en el cine es mejor utilizar otros elementos, como la luz, los objetos o los decorados en los que se desarrolla la acción. Cualquiera de estos elementos es mucho más expresivo que páginas enteras de diálogos.

- MÉTODO: A mi juicio, partir de una idea bien definida, clara y completa y, después, filmarla, sería un método falso y peligroso. No debo saber lo que voy hacer. Sólo encuentro salidas cuando estoy sumido en la obscuridad y en la ignorancia. El niño está a oscuras en el momento en que se está formando en el vientre de su madre.

- EL CINE Y LA VIDA: “El punto de partida de mis películas es, a menudo, algo que me ha ocurrido y que me parece que tiene una cierta relación con los demás”

- JOVEN Y BOHEMIO: En aquella época, era grande y delgado. Calzaba zapatos blancos de tela y deambulaba por las pizzerías miserables y por los restaurantes más cutres, pero mi principal preocupación era que nadie descubriese los agujeros de mis pantalones.

- ROMA: “Desde que llegué a Roma, me dio la impresión de estar por fin en mi casa. Hoy considero a Roma como mi apartamento privado. Ese es su encanto secreto “.

- CINECITTÀ: “Quiero a Cinecittà. Allí he pasado el tiempo más lúcido de mi vida. Es la fábrica donde trabajo y donde me siento mejor”

- MASTROIANNI: La verdadera ayuda que me aporta Marcello Mastroianni no es sólo su habilidad profesional, sino su actitud de abandono confiado en mí, lo que me permite llevar a cabo operaciones arriesgadas. Y eso se produce, además, de una manera totalmente natural, sin el compromiso del profesional fanático.

- PRODUCTORES: La mediocridad de los productores me ha ayudado a tomar conciencia de la naturaleza de mi trabajo, a buscar una especie de equilibrio sin el que me hubiera abandonado al idealismo, al desconocimiento de los problemas prácticos cotidianos y banales que también forman parte de la realidad del cine.

- ROBERTO ROSSELLINI: “Mi encuentro con Rossellini fue determinante, no en lo que hace referencia a mi forma de ver las cosas, sino porque me enseñó a rodar una película como si estuviese dando un paseo por el campo con los amigos. No hay que hacer cosas complicadas con la cámara, sino filmar la vida a medida que se va degustando. Rossellini es el antepasado del que todos descendemos.”

- EL NEORREALISMO: “El neorrealismo para mí, es un modo de ver la realidad sin prejuicios, liberándose de las convenciones, sin ideas preconcebidas “. “El neorrealismo no está en lo que se muestra sino en cómo se muestra. ¿Por qué iría la gente al cine si el filme mostrase sólo la realidad vista por un ojo frío y objetivo? Mejor, entonces, irse a pasear.”

- REALISTA: Alguien ha dicho que «el único verdadero realista es el visionario». El visionario, en efecto, da testimonio de acontecimientos que forman parte de su propia realidad, es decir, de la cosa más verdadera que existe.

- LÓGICA: Detesto los esquemas lógicos. Me horrorizan las órdenes, que, en vez de explicar la realidad, la domestican para un uso supuestamente colectivo, pero que al final no sirve para nadie.

- Su FILOSOFÍA: “La única filosofía en mi obra es que no existe filosofía oficial”

- POLITICA: A mi juicio, el compromiso político impide el desarrollo del individuo. Mi antifascismo es de orden biológico. Jamás podré olvidar el aislamiento en el que Italia ha estado sumida durante veinte años. Hoy siento una profunda aversión hacia la política y en este punto soy incluso muy vulnerable por todas las ideas que pueden traducirse en fórmulas. Me he comprometido en no comprometerme. En cambio, me encanta comprometerme a fondo en las cosas frívolas. De hecho, me entrego por completo en todo lo que hago.

- TELEVISION: ¿Han pasado toda una tarde de domingo ante la pantalla de la televisión? En todos los programas se nota una atmósfera de relax dominical lleno de buena voluntad, un aire festivo y una petulancia obligada. Todo esto subraya a la perfección el carácter lúgubre, depresivo e hipnótico propio del placer televisual. Y el espectador se sumerge en la animación de una tarde irreal, como la de los recreos de los hospitales o los asilos, lugares donde la vida se ha interrumpido y ausentado, y donde sólo queda su eco, un efecto monstruoso.

- IR AL CINE: «Voy al cine en contadísimas ocasiones y, cuando lo hago, no me intereso por la historia. No me fijo tampoco en los movimientos de la cámara, en los primeros planos, en los «travellings». Tampoco conozco a los clásicos del cine, aunque quizá no debiera confesarlo. Cuando era niño, iba al cine por el ambientillo: me gustaba el ruido, el olor a pis de los niños, la salida de socorro y el final de las películas, cuando la gente salía a la calle todavía aturrida por el espectáculo que acababa de ver y sorprendida, de pronto, por el frío. Me encantaba ese ambiente de fin del mundo, de desastre, de redada policial».

- BUÑUEL: «Háblale fuerte, está sordo», me hablan dicho al presentarme a Buñuel en 1960 en Cannes. Me gustó de inmediato, por su aire de zapatero, de marionetista o de minero que se felicita con un colega por el éxito de una huelga. Y, cuando se fue, después de estar charlando un rato, su andar era el de un obrero que lleva encima una carga o que empuja una carretilla.

- ORSON WELLES: “Era como un rey gitano exiliado de todas las capitales de Europa. Un poco Cagliostro, un poco Casanova, un poco Rossellini, con una pizca de pícaro real y una calidad intelectual de gran tradición anglosajona “.

- ÉXITO: “Mentiría si dijese que me importa un bledo el éxito. El fracaso provoca un sentimiento de soledad y, además, es triste. Debe ser francamente bonito ser aplaudido todas las tardes. Por eso los clowns envejecen bien. Se alimentan de las aclamaciones

diarias.”

- LA CALIDAD DE UN FILME: “Una buena película tiene que tener defectos, como en la vida, como en la gente. Lo importante es que el filme esté vivo “.

- CRITICAS DE CINE: “Lo que más me llama la atención en los críticos, es que siguen aplicando los métodos de hace cien años a obras que, hace cien años, no habrían podido existir”

- ETIQUETAS: No me gustan las definiciones ni las etiquetas, que sólo son buenas para las maletas.

- ENTREVISTAS: “No hay que creerse mucho lo que digo en las entrevistas. Tengo tendencia a ser retórico y a dejarme llevar por la imaginación “.

- EL CINE Y LA VERDAD: “Al hacer cine, sólo cuenta la verdad absoluta. En la vida puedo ser un estafador, un embustero, pero en los filmes nunca. La película de un hombre es como un hombre desnudo”