



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ARAGON"

ANALISIS DE LA OBRA ARTISTICA DE  
FEDERICO FELLINI

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN COMUNICACION Y PERIODISMO**

**P R E S E N T A :**

**SINDY ESPINOSA DE LOS MONTEROS LOPEZ**

ASESOR: LIC. MARIO MONROY SANTOS

MARZO DEL 2000.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres que, una vez más, representan el mayor apoyo. Papá, gracias por haber permanecido, por apoyarme y por ser un total desastre. Mamá gracias por tu amor incondicional a todos y por tu fortaleza moral.

A Siggy, que has estado siempre y me has salvado de caer y llorar, por demostrarme aceptación, apoyo y amistad; también por el gran respeto que siento por ti.

Al corazón libre de Bertha, la mejor amiga que he descubierto, porque se que estoy más cerca de ti, tú sabes lo que quiero decir.

A Diana, por haberme regalado una infancia feliz y Armando, porque siempre me has ofrecido un refugio en tu casa y un corazón abierto.

A Beto, sabes que eres el mejor amigo, eres a donde siempre llevo, no importa el camino que haya recorrido.

Abuelita Mary, aunque ya no estás, este trabajo te lo dedico por haber sido mi protectora, mi inspiración y mi ejemplo a seguir.

A ti, por todo el apoyo que alguna vez me diste, porque también formaste parte de este esfuerzo y por impulsarme a superarme a mí misma.

A mi profesor Mario Monroy, que siempre demostró disposición y colaboración.

A mi Universidad.



<b>ÍNDICE</b> .....	1
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>CAPÍTULO 1 De la historia del cine y de un artista llamado Fellini</b> .....	5
Principales corrientes cinematográficas.....	5
<b>COMEDIA ESTADOUNIDENSE</b> .....	6
<b>EXPRESIONISMO ALEMÁN</b> .....	12
<b>FORMALISMO RUSO</b> .....	19
<b>NEORREALISMO ITALIANO</b> .....	24
<b>NUEVA OLA FRANCESA</b> .....	31
Cine de autor.....	36
DEFINICIÓN.....	36
HISTORIA BREVE.....	37
CARACTERÍSTICAS DEL CINE DE AUTOR.....	41
CARACTERÍSTICAS DE UN AUTOR.....	42
EJEMPLOS DE AUTORES.....	43
Biografía y filmografía de Federico Fellini.....	44
INFANCIA.....	44
ADOLESCENCIA.....	48
JUVENTUD.....	50
MADUREZ Y OBRA ARTÍSTICA.....	56
<b>CAPÍTULO 2 Elementos que hacen posible el cine</b> .....	84
Definición de cine.....	84
Plano.....	84
Toma.....	86
Escena.....	86
Secuencia.....	86
Encuadres.....	86
Ángulos.....	87
Movimientos de cámara.....	87
Ritmo.....	88
Montaje.....	89
<b>CAPÍTULO 3 Análisis de contenido</b> .....	92
Cómo analizar el contenido de un filme.....	93
Cómo se dividen las películas <i>La calle</i> y <i>Ocho y medio</i> .....	94
<b>ESCENA (UNIDAD DE REGISTRO)</b> .....	94
<b>TEMAS (CATEGORÍAS)</b> .....	95
<b>DIÁLOGOS</b> .....	96
<b>PERSONALIDAD DEL PROTAGONISTA</b> .....	96
Sinopsis de <i>La calle</i> .....	97
Análisis de contenido cuantitativo de <i>La calle</i> .....	97
Resultados:.....	110
<b>CUADRO 1- TEMAS (CATEGORÍAS) ENCONTRADOS EN <i>La calle</i></b> .....	110
<b>CUADRO A- PERSONALIDAD DE GELSOMINA</b> .....	111
<b>CUADRO B- PERSONALIDAD DE ZAMPANÓ</b> .....	112
Sinopsis de <i>Ocho y medio</i> .....	113
Análisis de contenido cuantitativo de <i>Ocho y medio</i> .....	114
Resultados.....	127
<b>CUADRO 2- TEMAS (CATEGORÍAS) ENCONTRADOS EN <i>Ocho y medio</i></b> .....	127
<b>CUADRO C- PERSONALIDAD DE GUIDO</b> .....	128
<b>GRÁFICA 1- MANEJO DE ESCENAS DE <i>Ocho y medio</i></b> .....	129
Interpretación de resultados.....	130
<b>CONCLUSIONES</b> .....	135
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	138

## INTRODUCCIÓN

El siglo XX, a punto de extinguirse, ha contado a lo largo de sus diez décadas con una de las industrias de entretenimiento de mayor auge, el cine. Esta gran rama de la comunicación constituye el único arte que, aunque nacido a finales del siglo XIX, se ha desarrollado plenamente como medio expresivo en nuestra era. Mas su evolución tecnológica continúa. No obstante, todos los avances tecnológicos de los que el cine goza hoy día jamás podrán minimizar el valor expresivo ni los intentos de los primeros filmes: Por eso es importante no perder de vista que la magia del cine se manifiesta en cuanto asistimos a grandes y modernas salas de exhibición, pero también cuando recurrimos a las viejas cintas de video. Como ya decíamos, se trata del único medio masivo que informa y expresa de manera artística. Por todo lo anterior, la presente investigación retoma un poco de su historia, de sus elementos y de aquellos que le han dedicado su vida; con la finalidad de entender más ampliamente el fenómeno.

Concretamente lo que más nos interesa es realizar un análisis de contenido cuantitativo que nos permita, por un lado, conocer los mensajes implícitos de las películas *La calle* y *Ocho y medio*, y por otro, descubrir la proyección personal de un director a través de este complicado y fascinante medio. El cineasta en cuestión es Federico Fellini, mundialmente conocido por su excentricismo, su manejo de la moral; sus personajes fellinianos... y por su humanismo. Lo encontramos particularmente interesante por dos motivos: primero, por formar parte de una generación artística que encontró en el ser humano común y corriente su principal inspiración, en un periodo histórico que fue el parteaguas de muchas cosas (como son los 50's y 60's); en segundo porque Fellini fue capaz de autoprojectarse hasta el cansancio y no por ello dejar de ser un tipo misterioso, con un gran atractivo personal que invariablemente despierta la simpatía de la investigadora, además el hecho de saber que él ha estado tan distante en el tiempo y el espacio y que ha dejado de existir engrandece aún más esa fascinación y curiosidad.

En este estudio se desarrollan tres capítulos. El primero de ellos se dedica a los aspectos históricos de los que se origina el tema de nuestro interés, subdividido en tres partes: en primera instancia las principales corrientes cinematográficas, abarcando cinco escuelas importantes en el mundo (sus particularidades, sus antecedentes, obras maestras, características, maestros, aportaciones a la evolución del cine y motivo de sus finales). De esta manera obtenemos una idea general de lo que ha acontecido en el séptimo arte durante 50 años, de 1912 hasta 1930 y de 1945 hasta 1978.

Es un apartado básico porque todo ello afectó de alguna manera a Fellini y a cualquier cantidad de cineastas; ellos gozaron y gozan ahora de los avances que las corrientes han acarreado. Aclaramos que no son todas las corrientes que existen, hay algunas más, pero no se mencionan. Una vez que tenemos la base histórica contemporánea del cine podemos dedicarnos a otro aspecto muy discutido hoy día, en segundo lugar el cine de autor. Aquí conocemos la definición estricta del término y, después, damos un repaso a las razones que gestaron la necesidad de diferenciar al cine común del cine de autor. Más adelante se mencionan algunas características de este cine y también de lo que se considera un director-autor, así como los nombres de algunos directores que han conseguido esta distinción (para algunos) o etiqueta castrante (para otros). Todo ello nos es útil sobretodo porque nuestro cineasta pertenece a dicha categoría. En tercer lugar centramos la atención en la biografía y filmografía de Fellini, de modo que podamos comprender, quizá, un poco más sobre su personalidad, sus gustos y aflicciones, acercándonos más a él; en otras palabras para acceder con mayor facilidad a la obra que de él analizamos.

El segundo capítulo habla de los elementos que hacen posible el cine, de manera superficial; la intención es tener los conocimientos básicos del lenguaje cinematográfico, pues de ello depende facilitar el desmenuzamiento de las dos películas analizadas. Con este capítulo nos familiarizamos con la complejidad del cine y nos damos una idea general y sencilla, pero bien clara, de todo lo que implica llevar al celuloide una idea, un mensaje, un deseo de comunicar y expresar algo.

El tercer capítulo nos conduce al análisis de contenido, aquí ya entramos de lleno a la cacería de mensajes y a la búsqueda de Fellini. Para efectuarlo recurrimos a la corriente funcionalista por varios motivos: por haber sido la primera en la sociología que estudió los medios de masas y sus efectos; por ser totalmente práctico, es decir, toda investigación de tipo funcionalista se consagra en buscar lo que viene después de que un mensaje ha sido lanzado, busca la consecuencia y no la causa, ello lo convierte en un sistema muy aplicable: el objeto de estudio es analizado en sí mismo, de modo que podemos investigar al emisor, al receptor, al mensaje mismo, al medio o al efecto; es totalmente útil. Una tercera razón es que Bernard Berelson, siendo funcionalista, desarrolló el análisis de contenido interesado en conocer el mensaje, y al llevarlo a la práctica no perdía de vista que el emisor juega un papel determinante en la elaboración del mensaje, por ende en la significación del contenido, en el que influyen las intenciones, los estados psicológicos, la ideología, etcétera.

Aclaremos que no por ser un análisis de dos películas es un análisis comparativo. La idea es conocer sus contenidos, dando explicaciones detalladas sobre la manera en que han sido divididas para el estudio, agregando la correspondiente sinopsis, los cuadros del análisis y los cuadros de resultados de cada una. Los filmes fueron divididos en diez partes destinadas a un fin específico. Los cuadros de resultados están en forma descendiente, dependiendo de la frecuencia con que se encontraron las categorías o temas y las características de personalidad de los personajes. Inmediatamente después se hace una interpretación de dichos cuadros, agregando observaciones y aclaraciones sobre los inesperados que surgieron durante el análisis. Por último cerramos esta tesis con las conclusiones y la bibliografía.

81



## **CAPÍTULO 1 De la historia del cine y de un artista llamado Fellini**

### Principales corrientes cinematográficas

A lo largo de la historia del cine, han surgido diferentes movimientos que lo han ido definiendo como un arte siempre vanguardista, que ha servido de modo de expresión eficaz y que también ha venido evolucionando paulatinamente. Por eso es que hemos elegido cinco de las principales corrientes cinematográficas en el mundo, sin que ello implique que las demás no son importantes. Pero ¿qué son las escuelas, corrientes o movimientos cinematográficos y artísticos?; en realidad nadie ha sabido definir cada una. Esto se debe quizá a que no existe una diferencia clara entre lo que quieren decir, simplemente se trata de términos que implican casi lo mismo.

Palabras más, palabras menos Joaquim Romaguerra y Homero Alsina (1) comentan que las corrientes nacen como reacción de un grupo de creadores, a la realidad del cine de su tiempo y es una respuesta a las condiciones sociales y a la evolución de otras artes. Esos movimientos casi siempre estuvieron referidos en su comienzo a un sólo país y sujetos luego a una ampliación y una influencia sobre otros cines, hasta que se extinguieron por sí mismos. Así mismo Mario Verdone (2) opina que para considerar un movimiento como escuela debe tener una zona de operaciones, una época, principios, maestros, y alumnos. Por su parte Andrew Tudor (3) define "movimiento" como aquellas rupturas estéticas que son consecuentes con una actuación colectiva y consciente de los artistas implicados, y asume que un movimiento cinematográfico será una clase de fenómenos que tienen una supuesta relación con sus diferentes contextos sociales. Pese a las definiciones, en ningún caso la teoría va del todo con la realidad, pues los diferentes movimientos cinematográficos han carecido al menos de un punto mencionado en ellas. Hemos elegido cinco países representativos en materia de cine:

1. Estados Unidos = comedia de 1912 -30
2. Alemania = expresionismo de 1920 -24-27
3. Rusia = formalismo de 1918 -30
4. Italia = neorrealismo de 1945 -64
5. Francia = nueva ola de 1958 -78

(1) ROMAGUERRA, Joaquim y ALSINA, Homero, *Fuentes y documentos del cine*, 1985.

(2) VERDONE, Mario, *El neorrealismo*, 1979.

(3) TUDOR, Andrew, *Cine y comunicación social*, 1974.

## COMEDIA ESTADOUNIDENSE

Escuela nacida en Estados Unidos, caracterizada por la presencia de grandes cómicos y sus enredos, pleitos, persecuciones, pastelazos y que tuvo su edad de oro entre 1912 y 1930. Se distinguen dos formas de comedia: la de Mack Sennet y la de Hal Roach, donde el primero gustaba de la improvisación, con un ritmo alocado por eje y encadenamiento de gags (4) sin hilo conductor, pero fue cediendo paso al de Roach, quien situaba la trama y la estructura por encima de la comicidad visual: era mucho más aceptada por el público cada vez más refinado de los 30' s. La época muda pertenece al gag visual. En este caso nos interesa la comedia de Mack Sennet, ya que la segunda pertenece a otro periodo. Esta corriente encuentra sus antecedentes en John Bunny de 1909, un gordinflón que usaba toscos shorts, al lado de Flora Finch, gorda y maligna. La pareja por sí misma provocaba un efecto cómico, en sus encuentros dentro de lo que se denominó "domestic comedies". Otro de sus predecesores es Max Linder, considerado el primer gran cómico inspirador y promotor de la edad de oro de la comedia. Su porte elegante de señorito, lo distingue de tantos bufones grotescos y extravagantes de circo: su porte más bien lo ubica dentro de una clase social específica, su aspecto menudo y nervioso combina con su comicidad lejana de cabriolas, caídas, acrobacias, persecuciones o pleitos. No era partidario de ese estilo primitivo y destructivo, prefería las situaciones comprometidas en las que por ningún motivo perdía la compostura, su apogeo fue entre 1911 y 1913: Victima de la quinina, 1911, obra maestra; Max y la naufragación, 1911; El casamiento de Max, 1912; Max torero, 1913 y Max pedicurista, 1913. Este actor, muy querido y admirado por Chaplin, sufría a causa de su hipocondría, que se ve agudizada debido al uso de drogas. En 1925 sus problemas maritales y su carácter depresivo lo llevan a suicidarse en compañía de su esposa.

También procede de diferentes formas de espectáculo como son el vaudeville y los music halls, de todo ello se forma el más sistemático repertorio de lugares, situaciones y objetos típicos del espacio urbano. De hecho también tiene cierta influencia europea, el burlesque toman las historias criminales y los dramas sociales. Por aquel entonces empezaban a sobresalir tres actores: Douglas Fairbanks, como el buen muchacho ortamericano, íntegro y noble; Charles Chaplin quien trajo a la comedia un profundo sentido de la soledad humana, además de defender al hombre sin atributos y Mary Pickford "la novia de América" homóloga de Fairbanks en femenino. Todos ellos tenían un humor pedestre y sobreexplotaban el "pastelazo" y se basaban en persecuciones. La crudez favoreció el movimiento, los malentendidos, las situaciones absurdas y la trama generalmente optimista, vital, que supera obstáculos, pero que lleva un trasfondo melancólico o amargo. En ellas ya se ve la crítica social.

(gag: parte cómica de una película, momento especialmente ideado para hacer reír al espectador.)

Formalmente el padre de esta escuela fue Mack Sennet y su equipo. Sus cortometrajes no parecían tomar las cosas en serio y la risa era provocada por gags, más que por palabras, así como por las ocurrencias que daban vida a efectos visuales jocosos. Su trabajo fue conocido como "Keystone comedy", pues su compañía productora, fundada en 1912, se llamaba Keystone. El elemento clave en esta corriente es sin duda el intérprete, porque constituye el atractivo principal, sin un cómico nato no hay comedia. Estudiosos del tema opinan que más que cualquier otro género, la comedia va ligada a la personalidad del actor, porque siempre que se habla de comedia, se habla de los actores, y por ello es difícil determinar con exactitud las características generales de ese género. Cada exponente dio un estilo muy particular a las películas que protagonizó.

Mack Sennet apadrinó a grandes personajes del cómico mudo: Chaplin, Roscoe Arbuckle "Fatty", Buster Keaton, Ben Turpin, Mabel Normand, Slim Summerville, Gloria Swanson, Phyllis Haver, Wallace Beery, María Dressler, Carole Lombard y a directores como Frank Capra, Leo McCarey (creador del gordo y el flaco) y George Stevens. Su comedia solía obtener resultados superiores a todo; más a decir verdad ninguno de los primeros cómicos se esforzó por tener forma artística consciente, aunque casualmente la logró. Las características generales de lo que Sennet producía eran: un ritmo más rápido y efervescente que el de la vida real; dotaba de vida propia y maliciosa a los objetos; rompía con trucos fotográficos todas las leyes de la física. La gente bien, tildó su trabajo de vulgar e ingenuo, los menos engraidos se dejaron conquistar por su dulzura, sinceridad, inocencia y vitalidad. Poco después Sennet empezó a escoger cómicos en los music halls, en teatros de vaudevilles o de variedades y en circos, y con ellos la comedia adoptó un tono más grueso y atrevido, así como bufonería y mimo-drama. Su estudio llegó al máximo de libertad, cualquiera podía hacer lo que fuera, se aceptaban todas las ideas, no habían reglas de ningún tipo, lo único que se prohibió estrictamente fue el alcohol. Las discusiones sobre los argumentos se daban en un ambiente informal, nada se escribía, todo era hecho sobre la marcha de la filmación. Pero Sennet fue un tipo de poca visión empresarial y le costaba gran dificultad expresar sus ideas. Mack Sennet también perteneció al "slapstick comedy"(5), del mismo modo que Chaplin, Buster Keaton, Harold Loyd, Harry Langdon y Larry Semon, entre otros. Trató de incorporarse al cine sonoro con Bing Crosby y W. C. Fields, pero la mudéz era lo suyo.

(5) Término proveniente de la comedia italiana y que representa el sonido producido por dos tablillas que al golpearse simulaban el ruido de bastonazos entre los actores. El slapstick fue también un cine de directores. Caracterizado, además, por la incertidumbre e inestabilidad en la relación cuerpo-espacio, dificultad en coordinación motriz, obstáculos imprevistos insuperables en las situaciones más simples y elementales, son la base de un tipo de gag llamado Slow-burn.

Con el paso del tiempo Chaplin rechazó ese esquema primitivo e implementó el guión como parte de la preproducción, luego se separó de la compañía por no recibir mejor paga, llevándose de paso a Pickford y a Fairbanks, con quienes formó su propia compañía. En sus inicios Charles Chaplin compitió con Ford Sterling, pero Chaplin lo derrotó casi en minutos con el ligero movimiento de sus bigotes y dándole tirones a su pantalón. Hasta el día de hoy sigue siendo insuperable, considerado por muchos el actor cómico más agudo y comprensivo de los conflictos humanos. Por otra parte, trató de alejarse de lo mero humorístico y lo entretendió con lo sentimental, enriqueciendo los temas y superando los estereotipos de la comedia. Sus mejores películas son: *Easy street*, 1916; *The gold rush*, 1925; *City lights*, 1931; *Modern times*, 1936; *Monsieur Verdoux*, 1947 y *Limelights*, 1952, por mencionar algunas. Las características de su trabajo eran aprovechar meditamente el espacio para acrobacias dancísticas, los acontecimientos se desprendían unos de otros naturalmente, el contraste entre su pequeñez física y lo inmenso del espacio geográfico y visión desencantada del mundo con final optimista. Supo sobrevivir ante la llegada del cine sonoro, era suficientemente rico, orgulloso y popular como para seguir en cine mudo. Pero aún así hizo dos mudas en plena avalancha del cine hablado, aunque en ellas solo añadió sonidos burlescos. Debutó hablando inglés en *The great dictator*, en 1940, para después irse a vivir a Suiza. Al parecer pierde casi todo su público, pero con el tiempo reconquista su lugar en el espectáculo, como uno de los más estimados y admirados actores y directores en el mundo entero. Los méritos más mencionados de Chaplin son:

- hacer reír cada minuto
- imponer nuevas y cada vez más exigentes normas de actuar
- capacidad genial de inflexión
- matiz cambiante de actitud física y emocional en relación con un chiste
- gracia superada por miradas de terror, impotencia y deseo sólo zante de venganza contra un objeto
- finísima pantomima,
- profunda emoción
- poética y enternecedora
- podía hacer cualquier cosa con cualquier objeto
- creó la figura del "hombrecillo" y así dignificó a los desheredados
- criticó agudamente las injusticias sociales

Buster Keaton no cede en calidad ante Chaplin como actor y se ha dicho que incluso lo supera como director. Empezó su carrera como acróbata y pasó al cine como pareja de Fatty con breves comedias. A él se debe la creación de otro "hombrecillo" asombrado y atónito, que sin mover un músculo de la cara era capaz de reflejar las situaciones más disparas, era el joven que nunca perdía su dignidad, que intentaba ser sereno pese a los obstáculos.

Su carrera fue decayendo debido a que firmó con la MGM, donde se mostraban indiferentes a sus necesidades expresivas, forzándolo a lo comercial, así que ganó sustento creando gags para otros. En 1935 todavía intervino en algunas películas, pero la entrada del sonido al cine, es decir, su voz, hizo añicos su propio mito. Se dice que una cláusula de su contrato le prohibía reír en público; al parecer esa constante agresión psicológica fue la causa de la crisis de locura que sufrió en 1937 y que lo dejó imposibilitado para cualquier actividad. Entre sus mejores películas encontramos: One week, 1920; Our hospitality, 1923; Sherlock jr., 1924 y The general, 1929. Sus características son:

- hacer de cada obra un entretendido de secuencias cómicas, cada una explotada al máximo, en sus películas cada secuencia valía en sí misma y en conjunto
- excelencia de puesta en escena
- protagonista empeñado en no rendirse ante la adversidad
- jamás sonreír, expresión imperturbable, lo que le valió el título de "el hombre de la cara de palo"
- el más profundamente silencioso de la comedia, ningún otro sacó mejor partido de la imposibilidad, su actuación contiene cierto murmullo de melancolía
- estereotipo del hombre americano, incontinentemente gracioso y sarcástico
- enorme inventiva, a él se debe el chiste "mecanizado"
- nunca permitió que los sentimientos intervinieran en su trabajo
- al igual que Chaplin, parecía captar el subsuelo del malestar de su sociedad

Harold Lloyd fue otro grande, comenzó en teatro, entró al cine en 1912 como extra sin pena ni gloria, luego lo lanzan como imitador de Charlot y para ello crea a "Loke, el solitario", pero cansado de las comparaciones y de estar siempre a la sombra del otro, decide cambiar. En 1917 crea su propio personaje, nada excéntrico o grotesco, más bien un joven auténtico, creíble. Se transforma en el típico estadounidense con capacidad de triunfo y que aspira al sueño americano, superando obstáculos hasta vencerlos, más con el tiempo no logró sobresalir a la manera de Chaplin ni de Keaton. Logra la fama con Ahora o nunca en 1921, crece con Marinero de agua dulce en 1921 y El mimado de la abuela en 1922. Al año siguiente funda su propia empresa de producción y se consagra en todo el mundo. Otras de sus películas son: El tenorio tímido, 1924; ¡Ay mi madre!, 1926; Relámpagos, 1928; Cinemanía, 1932 y Profesor Beware, 1938. Aunque gran parte de su actividad fue durante la plenitud del sonoro, lo mejor de su obra queda dentro del cine mudo y se le recuerda como a uno de los mejores triunfadores de esa época. Por lo mismo tomó la sabia decisión de retirarse definitivamente del cine a finales de los treinta, solo hará una película más en el 47.

Sus aspectos más notables son:

- dependió más que nadie del argumento y las situaciones
- gracioso, de vocabulario cómico y excepcionalmente amplio
- dientes más que expresivos
- combina su sonrisa con una exagerada despreocupación e imbecilidad
- películas más extrovertidas, más ordinarias
- dueño de una comedia corporal más o menos elaborada
- siempre sonriente y optimista
- intrépido
- de ojos dulces
- los lentes le daban un aire de ex seminarista o de vendedor de casa en casa

Los tres anteriores tenían al menos algo en común, no así Harry Langdon quien hizo su aparición en cine en 1924, después de 20 años como artista itinerante. Llegó a su máximo esplendor de 1926 a 28. Su personaje procede de la pantomima: hombrecito con cara de niño pintada de blanco, alma infantil que se enfrenta a un mundo adulto con ingenuidad y desconcierto, y que por buena suerte sale bien librado del mal. Sus mejores trabajos son para Long pants, 1926; Tramp, tramp, tramp, 1926 y The strong man, 1927. Su decadencia inicia con See America thirst, 1930. La llegada del sonido al cine destruyó irremediablemente su carrera (al igual que sucedió con Buster Keaton) sobre todo porque nunca tuvo ni la menor idea de lo que era un argumento, ni de las escenas. En suma no fue capaz de manejar un guión con sonido y texto, así que acabó en total miseria. Fue comparable a Chaplin, solo que en Europa obtuvo menos popularidad. Fue conocido por:

- su aspecto de hombre pequeño, como bebé enorme con ropa más chica que él
- su expresión infantil e ingenua
- buscar siempre cosas más grandes que él
- caminar como si acabara de aprender
- su rostro pálido
- sus ojos brillantes
- las mejillas redondas con hoyuelos
- el mechón napoleónico y ratonesco
- ser virtuoso de la vacilación y movimientos delicados, casi indecisos
- aprendió de Chaplin a expresar sutiles procesos emocionales y mentales
- ser tan infantil como su personaje

Stan Laurel y Oliver Hardy son un par de cómicos que trabajaron de forma independiente hasta 1926 (cuando Leo McCarey los une por lo contrastante de sus fisonomías), uno activo, caprichoso y tiránico y el otro descuidado y despreocupado.

Pasaron al cine hablado sin problemas, pero al cambiar de estudio su sólida carrera se vino abajo, pues tratando de ganar dinero desviaron su arte. Algunas de sus películas son: De bote en bote, 1931; Dos veces dos, 1933; Compañeros de jerga, 1934; Laurel y Hardy en el Oeste, 1937 y ¡Qué par de locos!, 1942. Desde el primer corto cautivan al público por:- su comicidad sin problemas

- que ya tenían notable celebridad por su trabajo individual
- que nada de lo que hacen tiene un trasfondo intelectual ni comprometido
- explotar eficazmente y con gracia sus caracteres complementarios
- capaces de traer caos a su medio ambiente a partir de un incidente menor
- en sus intentos por solucionar los destrozos, causaban mayores percances
- se antojaban personas ingenuas, poco brillantes
- dominaban el ritmo y eran dueños de una fina pantomima

Cómicos menos afortunados, pero de talento fueron Larry Semon, mejor conocido como "Jaimito", de carrera breve, ingenua y honesta, pintaba su rostro de blanco, su cuerpo era estilizado y elástico, su vestimenta fuera de toda medida lo acompañaba a aventuras frenéticas, de las que salía siempre triunfante. Acabó quemándose a sí mismo, y después de un tiempo solo representa su propia sombra. Algunas de sus actuaciones fueron para La ley del hampa, 1927; Jaimito explorador, Jaimito toma mujer y Jaimito vizconde. Por otra parte Roscoe "Fatty" Arbuckle quien, pese a su gordura, poseía gran habilidad física; su talento fue injustamente desperdiciado por el cine, no pudo llegar más lejos en su carrera debido a que en 1921, casi cuando comenzaba, la prensa se encargó de desprestigiarlo por un lío de faldas. Otro más es Ben Turpin, descubierto por Chaplin en 1915 y fue uno de los mejor dotados para simplificar, inventar y encontrar nuevas formas de usar el lenguaje. utilizaba clisés, logrando expresar emociones y una psicología cómica. Superó casi todo lo que se ha podido decir oralmente. James Finlayson, Charlie Chase, Andy Clyde y Bily Bevan también contribuyeron con su talento al cine cómico. Los cómicos que continuaron a Sennet y revivieron el interés en la comedia son los hermanos Marx, pero ellos ya no pertenecen a la edad de oro de la comedia muda. Debutan en 1910 en teatro y en cine hasta 1926. Sin mucho éxito al principio, pero su irresistible fuerza cómica entusiasma enormemente al mundo entero hasta la década de los 30's, cuando el esplendor del mudo cómico ya se opacaba.

Desde la primer película hablada, en 1927, la comedia muda está destinado a desaparecer. Como vimos el cambio fue demasiado drástico para algunos de los mejores comediantes, aunque de cualquier forma pasan a la historia como verdaderos triunfadores. Por otro lado, la tendencia, cada vez mayor, de las compañías productoras de seguir criterios comerciales también propició que la comedia claudicara ante filmes musicales y otros.

## EXPRESIONISMO ALEMÁN

Cuando se da una definición sobre alguna corriente artística, se trata más bien de cómodas referencias que de verdaderos conceptos. Georg Marzynski dijo sobre el expresionismo: "A través de una definición seleccionada y creadora, el artista dispone de medios que le permiten representar intensamente la complejidad psíquica; al ligarla a una complejidad óptica puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su alma". (6)

Se trata de un movimiento vanguardista, en el que la literatura, la música, la arquitectura y la pintura ya estaban inmersas en 1910; el cine se incorporó hasta 1920. El expresionista persigue la expresión que se halla oculta tras el objeto, ya que los hechos en sí no tienen ningún valor, por lo tanto él debe distinguir esa esencia y buscar su significación. Es la herencia de toda una tradición gótica o fantástica, pero además es el resultado de causas tanto artísticas como históricas, sociales, económicas y políticas. En general, el expresionismo se ve reforzado después de la Primera Guerra Mundial, cuando Alemania entera parecía estar bajo la disposición *Aufbruch* (7). En ese momento tanto intelectuales como artistas y estudiantes, estaban intoxicados por las perspectivas en el futuro, leían *El Capital*, de Carlos Marx e incluso lo citaban sin haberlo leído; creían en el pacifismo, el colectivismo, el socialismo y en la resurrección nacional, había una mezcla confusa de sus ideales y a todo esa excitación intelectual se atribuye que el movimiento artístico tomara más fuerza.

En el cine, el expresionismo es casi plástico, pues valoriza la sugestión emocional por medio del decorado, la fotografía de ángulos intencionales, del claroscuro. Como todo gran cine, también tiene sus antecedentes. Poco antes de la Primera Guerra Mundial surge la película *El estudiante de Praga* en 1913 de Stellan Rye, durante la guerra *El Golem* de Paul Wegener y Henrik Galeen en 1914, *La casa sin puertas ni ventanas* en 1914 de Stellan Rye, y *Homunculus* de Otto Rippert en 1916. En 1917 la puesta en escena titulada *El mendigo*, que dirige Frederic Hollaender, es decisiva para el expresionismo en el terreno del cine. Por su parte, la revista berlinesa *Der Strum* incitaba a muchos artistas a unirse y era considerada la bandera del movimiento. En 1919 se proclamó la República de Weimar; con ella se suprime la censura y, por primera vez en el Reich, todos pueden expresarse libremente, proliferando los temas extraños, turbios, sin escrúpulos y pornográficos, dando origen al más amplio libertinaje.

(6) MARZYNSKI, Georg, *Métode des expressionismus*, 1921; referencia tomada de la *Enciclopedia ilustrada del cine*, 1970, p. 37.

(7) Término que significa abandono de un mundo, derruido de ayer, mirando hacia un mañana edificado en terreno de concepciones revolucionarias.



En medio de aquel turbulento ambiente, en 1920, nace la triunfante película con la que el cine ingresa propiamente al movimiento: El gabinete del Dr. Caligari, de Robert Wiene y con ella nace una de las escuelas de mayor interés y más alta calidad del mundo, pese a la brevedad de su duración -hasta 1924- aunque hay autores que la extienden hasta 1927. El gabinete del Dr. Caligari fue triunfante en dos sentidos, primero porque en aquel periodo no se hacía cine de calidad, salvo excepciones como Ernst Lubitsch, Dimitri Buchowetzi y Richard Oswald, entre otros; y segundo porque marcó claramente las características representativas del expresionismo. En su nacimiento el expresionismo estuvo en contra del impresionismo y también negó las tradiciones burguesas, pero estuvo a favor de las fuerzas que el hombre tiene para cambiar su entorno, su sociedad y su naturaleza libremente. Los alemanes se encontraban en un conflicto porque debían reconsiderar su tradicional creencia en la autoridad, estaban perturbados por la quiebra de su universo, entonces el cine atrajo esa ansia de expresión, pues además era el único medio masivo tan rico en posibilidades inexploradas.

El Gabinete del Dr. Caligari, está considerada como el modelo del género, por eso sus características se vuelven importantes y se habla del expresionismo casi en referencia a ella. Robert Wiene, con Carl Mayer y Hans Janowitz, dieron lugar a la película que inició el reino del terror. La primera intención fue hacer una película realista de denuncia social contra el autoritarismo, pero Erich Pommer, el productor, para reducir costos decidió pintar los decorados en la pared. A él se unió Walter Reiman, que convenció a los demás de imponer una concepción expresionista al filme y dibujar las paredes con líneas y formas plásticas. Lo único que justificaba tal escenografía era la demencia, así que Wiene modificó el argumento original para narrar las alucinaciones de un loco, aunque basadas en un hecho real. Con Caligari culmina la perfección del movimiento porque expresa plásticamente el aspecto interior de la persona, el valor moral de las cosas y representa el universo, no según las proporciones generales, sino según las relaciones individuales momentáneas y variables. Se dice que su mayor logro fue exprimir con extrema evidencia la angustia, el fondo de terror, la base turbia e inquieta del alma colectiva germánica. Además hizo un firme empleo de los medios escenográficos para representar la ciudad. Las características reconocidas de El gabinete del Dr. Caligari son:

- expone simbólicamente la mentalidad y el estado anímico de los personajes
- descubre posibilidades inéditas de expresión cinematográfica
- acentúa intencionalmente las formas adecuadas para expresar el drama
- las telas y decorados abundan en complejos de formas dentadas y agudas
- incluye fuertes reminiscencias de modelos góticos
- estilo casi vuelto amaneramiento

- el decorado es una perfecta transformación de objetos materiales en ornamentos emocionales
- las sombras pintadas no armonizan con los efectos luminosos y por tanto niegan todas las reglas de perspectiva
- letreros como elemento de decoración, que en lugar de "hombres trabajando" decían "alma trabajando", por ejemplo
- los dos actores principales parecían producto de la imaginación de un dibujante
- todo el filme da extraña vida a lo abstracto
- parece ser la traducción de la fantasía de un demente en términos visuales
- inaugura una larga procesión de películas hechas en estudio
- pone en juego la iluminación como recurso expresivo, las sombras y luces, lo cual significa su máxima contribución al cine.
- es un esfuerzo logrado por coordinar decorados, actores, luz y acción, es una imitación al teatro

Si en el caso de la comedia se hablaba más de actores, en el expresionismo se habla más de películas representativas y de directores. Robert Wiene, protagonizó en el expresionismo casi por casualidad y nunca volvió al éxito de *Caligari*, aunque lo intentó con *Genuine* en el mismo año. Posteriormente, en 1923 llevó a la pantalla *Raskolnikoff*, una adaptación de Dostoievsky bien lograda, pero al año siguiente ni *Las manos de Orlac* ni *El caballero de la rosa* lograron nada trascendental. Para muchos *Caligari* representa la primera aportación verdaderamente importante del cine alemán, sin embargo no debemos olvidar a la UFA (Universum Filme Allgemeine Gesellschaft) que, desde 1917, ya constituía un vehículo propicio para la difusión de películas, sin su firme cimiento no hubiera sido posible el posterior desarrollo de la industria fílmica en Alemania. Inevitablemente los franceses vieron algo más que un filme excepcional en *Caligari* y acuñaron la palabra "caligarismo" para referirse al subvertido mundo de posguerra. Después se usaría ese mismo término para denominar la escuela que derivó de *Caligari*. El cine caligarista era todo aquel con:

- tendencias fantásticas
- ambiente deformado
- gestos estilizados y lentos
- movimientos lentos y exageradamente acentuados
- escenografías y métodos de interpretación con raíces teatrales y pictóricas
- visión deformada de situaciones y ambientes en consonancia con los temas
- personajes patológicos y fuertemente emblemáticos
- el estilo propio del caligarismo rebasaba siempre la temática

Evidentemente se dieron muchas imitaciones equivocadas pero sirvieron como pauta para mejores obras. De esa escuela, se pretende que derivan directores como Richard Oswald, Henrick Galeen, Paul Wegner, Fritz Lang, Friederich Wilhelm Murnau, Carl Dreyer, Erich von Stroheim, James Whale y hasta Eisenstein, entre otras tantas. La obra de Wiene dio múltiples enseñanzas al cine, pues hizo del sentimiento de realidad una deformación plástica objetiva; comprobó la absoluta necesidad del trabajo en estudio; con gran esfuerzo, separó al cine de la estética teatral y literaria; afectó la escenografía y la realización; penetró en todo dominio del arte cinematográfico e hizo de la luz, juiciosamente utilizada, un potente elemento de sugestión. Sin duda otro gran maestro para los expresionistas fue Max Reinhard, aunque Lotte H. Eisner (8) lo considera un antiexpresionista y claramente impresionista. Sus alumnos declarados son Ernst Lubitsch, Paul Leni, Arthur Robinson, Ernst Stern, F. W. Murnau, Erno Metzner, Leopold Jessner y Alfred Junge. Incluso la influencia de Max se extiende a todo el cine alemán. Las obras maestras del expresionismo son:

1. El gabinete del Dr. Caligari, 1919-20, Robert Wiene
2. Las tres luces, 1921, Fritz Lang
3. El testamento del Dr. Mabuse, 1921-22, F. Lang
4. Vanina, 1922, Arthur von Gerlach
5. Nosferatu, 1922, F. W. Murnau
6. Sombras, 1923, Arthur Robinson
7. Der Schatz, 1923, G. W. Pabst
8. El gabinete de las figuras de cera, 1924, Paul Leni
9. Los Nibelungos, 1924-25, Fritz Lang

Obras menos comentadas, pero de cierto alcance fueron:

1. Der Knabe mit der Blau, 1919, F. W. Murnau
2. La cabeza de Jano, 1920, Murnau
3. Escalera de servicio, 1921, Paul Leni y Leopold Jessner
4. El rafi, 1921, Lupu Pick
5. Schloss Vogelöd, 1912, Murnau
6. La tierra en llamas, 1922, Murnau

Entre todas ellas los elementos en común son:

- subrayar un denso, concreto y casi físico clima de horror
- expresar la crueldad del dominio del hombre sobre sus semejantes
- la figura del tirano representada como la de un monstruo
- incitar a la resistencia contra el despotismo, demostrar que la tiranía siempre genera caos y el tirano a su vez lo aprovecha, como en el caso de *Dr. Mabuse*

(8) cfr. ROMAGUERRA, *op. cit.*, p.111.

- bellísimos paisajes, muchas veces reconstruidos en el interior de un estudio
- misteriosos interiores
- existencia de un criminal poseído por la manía de poder
- cine psicoanalítico, de clima grotesco y alucinante
- obsesivos entornos de pesadilla y temas relacionados a obsesiones
- en algunos casos, sustituir los decorados pintados con decorados de luz, iluminación sobrenatural = decoración del alma
- el surgimiento de grandes directores y de grandes operadores
- sombras y extraños claroscuros, cierta armonía de luces, más de un director de fotografía generó sombras muy exuberantes, adornos caprichosos
- presentan algunas previsiones que se volverían realidad con el nazismo y parecen presentir a Hitler
- muchas de las películas contenían guiones de Carl Mayer
- los actores deben adaptar su actitud y comportamiento al decorado, tarea nada fácil
- efectos resultado de la iluminación
- el cine expresionista es grafismo viviente
- los guiones tienen frases breves
- sintaxis distorsionada, preguntas retóricas
- repentinas exclamaciones
- en algunos casos fuerte sadismo y apetito de destrucción, como reflejo del alma colectiva germana
- en ocasiones: autoridad y tiranía contra anarquía, diversión y caos

Supuestamente el expresionista buscaba lo más profundo de la conciencia subjetiva y, en desesperada rebelión, se oponía a todo valor tradicional de la vida. El arte se convirtió en un grito improvisado e inmediato, profundamente humano, en una atmósfera cargada de matices alucinantes y macabros. El expresionista no es receptor sino creador, ya no veía, sino que tenía visiones, las cadenas de hechos, fábricas, casas, gritos o hambre ya no existen, los hechos y los objetos nada son por sí mismos, era menester entonces profundizar en su esencia, desligarse de la naturaleza e intentar liberar al objeto de sus lazos con otros objetos; el expresionismo simboliza la retracción general, encerrarse en la propia concha; se refería con frecuencia a lo abstracto. "Oficialmente" el expresionismo culmina en 1924, con Los Nibelungos, sin embargo, en 1922 se empezó a gestar un derivado del expresionismo llamado "Kammerspiel filme" (o teatro de cámara), orquestado por Carl Mayer, quien otrora se dedicara a elaborar los más destacados guiones del expresionismo. Pero esta nueva vertiente, que pretendía compartir algunos aspectos con el expresionismo, deformaría en una "bofetada naturalista para los snobs expresionistas", como diría Lupu Pick.

Al igual que el movimiento artístico del que había nacido, estaba lleno de contradicciones y la mezcla de estilos era muy abundante, como ha ocurrido siempre en las escuelas de cine. No se puede hablar del Kammerspiel como algo ajeno al expresionismo, por eso aunque revelaba su carácter anti- expresionista por su claro retorno al realismo, por tratar desgracias individuales y por sus derivaciones metafísicas, seguía debiéndole gran influencia, de hecho sus mejores obras están marcadas por el sello distintivo del expresionismo:

1. La noche de San Silvestre, 1923, Lupu Pick

2. El último, 1924, Murnau

3. La calle sin alegría, 1925, G. W. Pabst

4. Varieté, 1925, Ewald André Dupont

Otras películas kammerspiel menos importantes fueron:

1. El nuevo Fantomas, 1922, Murnau

2. La calle, 1923, Karl Grune

3. Die flame, 1923, Ernst Lubitsch

4. Nju, 1924, Paul Czinner

Todas ellas compartían:

- la colaboración de Carl Mayer
- la ambientación en espacios rigurosamente delimitados
- asumían complejos valores simbólicos
- eran películas sobre los instintos
- trataban de la pequeña burguesía o la baja clase media
- criaturas oprimidas y atormentadas, incapaces de sublimar sus instintos
- refleja época de anarquía que vivía toda la población
- personajes sin nombre, son llamados en función de su rol: "madre", "guardavías"
- hay una evidente pasión por los objetos (conquistar su ámbito enriquece el vocabulario visual)
- el movimiento de la cámara liberado desembocó en gran variedad de ángulos y tomas
- todos los personajes encarnan impulsos, pasiones y figuras alegóricas requeridas para la exteriorización de visiones interiores
- películas pioneras en asumir el mundo de los objetos favoreciendo la acción dramática
- aún fragmentos del cuerpo humano son arrastrados hacia el mundo de los objetos
- luz irreal, como si emanara de los objetos mismos, contribuye a destacar los eventos irracionales de la vida instintiva
- ya no son criaturas alucinantes, ahora son gente común y sus dramas cotidianos

Hablando de Carl Mayer y su teatro de cámara, es justo mencionar que su nombre está inevitablemente ligado al del expresionismo, por haber sido su guionista más activo; además dejó una herencia muy significativa para la realización cinematográfica: liberó la cámara, fue el primero en ponerla sobre rieles para quitarle su estado inmóvil y provocar ángulos casi imposibles. El cine demoníaco fue otra derivación del expresionismo. Después del apogeo expresionista se siguieron produciendo películas con la misma resonancia, incluso en otros países, pero con menor fuerza:

1. Metrópolis, 1926, Fritz Lang
2. Fausto, 1926, Murnau
3. El legado tenebroso, 1927, Paul Leni
4. El loro chino, 1927, Paul Leni
5. Spione, 1927, Fritz Lang
6. El demonio y la carne, 1927, Clarence Brown
7. El hombre que ríe, 1928, Paul Leni
8. La mujer en la luna, 1928, Fritz Lang
9. El teatro siniestro, 1928, Paul Leni
10. El ángel azul, 1930, Joseph von Sternberg
11. La duquesa del Folies-Bergere, 1930, Robert Wiene
12. M. el vampiro de Düsseldorf, 1931, Fritz Lang
13. Frankenstein, 1931, James Whale
14. Ultimatum, 1938, Wiene, Erich von Stroheim, Dita Parlo, Abel Jacquin

El expresionismo llegó a su fin después de un marcado auge: sus posibilidades de expansión se limitaron por razones políticas y económicas tales como la pérdida de mercados a causa de la guerra, el elevado costo de las cosas por la inflación, la escasez de materiales que provocó el boicot aliado, la incertidumbre económica, la desintegración social y la prohibición de exhibir películas alemanas durante 15 años en países aliados. A esto hay que añadir el factor temático, que también contribuyó a su decadencia, pues la fórmula caligarista se sobreexplotó tanto, que terminó por hastiar al público nacional, ya nadie estaba dispuesto a ver historias de locos ni de tiranos, porque de hecho solo así se justificaban la iluminación y el decorado ilógicos, así como sus excesos plásticos. La misma influencia, más difusa, en años intervalos se da con los franceses: Marcel Carné, Pierre Chenal; el austro-americano Joseph von Sternberg y el británico Sir Carol Reed. El expresionismo alemán aportó al lenguaje cinematográfico dos cosas, principalmente: el uso de la luz como un elemento más de expresión, y por otra parte la liberación de la cámara, ya no era inmóvil, sino que ahora se desplaza físicamente, lo que hoy conocemos como *travelling* (9)

9) ver capítulo 2, en movimientos de cámara.

## FORMALISMO RUSO

El movimiento formalista se da en Rusia después de la Revolución de Octubre, desde 1918 a 1930. Se caracterizó por el papel propagandístico en favor del movimiento bolchevique, su intención era exaltar los mismos móviles y conclusiones de la revolución. Ese proyecto fue más político que estético. Stalin denomina como formalista a toda aquella manifestación artística que vaya más allá del "realismo socialista" (10). La escuela formalista vio sus mejores tiempos entre 1924 y 1929. Los doce años siguientes también gozaron de buenas realizaciones, pero nos concentraremos únicamente en el primer período, debido a que el segundo comprendió ya su continuidad. Antes de la Revolución de Octubre, el cine se dedicaba a asuntos melodramáticos inspirados en el cine danés, con alguno que otro aliento futurista, así como también a los asuntos relacionados con el Zar Nicolás II; pero en general eran de poco valor. En 1919 se nacionaliza la industria cinematográfica y Lenin decreta que el Comisario de Educación se encargue del ramo. En ese mismo año Vladimir Gardin crea la Escuela Cinematográfica del Estado, que junto con Lev Vladimirovich Kulechov fue el primer teórico del cine soviético. En 1921 terminó la Guerra Civil, y entonces el cine tuvo más probabilidad de desarrollo, pues con la situación anterior se frenó su afianzamiento y su progreso; aquel período sirvió como escuela a operadores y documentalistas quienes, a pesar de la escasez de película virgen, demostraron el vigor y la personalidad del nascente estilo. En 1921 Kulechov se dedicaba a dar clases en el Instituto de Cine y en 1922 funda el Laboratorio Experimental, con ello consigue que el cine ingrese a la ebullición vanguardista que ya absorbía a la literatura, el teatro, la pintura y la arquitectura rusas. El movimiento toma su nombre del grupo de lingüistas formado por Roman Jakobson, Shklovski, Tiranov y Eichenbaum, ellos participaron como teóricos o guionistas y su influencia en la vanguardia cinematográfica fue netamente formalista. Paralelamente, Kulechov y otros estudiaban las leyes de la comunicación fílmica y los elementos del lenguaje cinematográfico, en otras palabras, se estaban formando las bases teóricas que iban a revolucionar ese arte. En 1922 Lenin fue el primero en el mundo en reconocer la importancia del cine como medio cultural y de propaganda. El ambiente de grupo fue indispensable para los cineastas del formalismo, que vio su primer obra maestra en 1924, pero en el ínter el cine era estudiado como una ciencia experimental, así como sus reacciones conocidas y no conocidas. En aquel entonces no se hacía cine, se estudiaba cine, por eso la transición del período zarista al nuevo cine soviético no fue brusca o discontinua.

(10) Realismo socialista se refiere a la presentación concreta, histórica y verdadera de la realidad, desde el punto de vista de su desenvolvimiento revolucionario. Requiere héroes positivos, acción convincente, intención persuasiva y apelación a la emoción del público.

Corresponde a Sergei Mijailovich Eisenstein dar vida a la primer obra maestra de Rusia, en cuanto al cine. Eisenstein durante la Revolución tomó partido por los bolcheviques, de hecho en 1918 se alistó en el Ejército Rojo. En 1920 ingresó al Teatro Obrero de Proletkult como decorador y poco después ya dirigía. Luego se pasó al cine, influenciado por Griffith, la idea del "montaje de atracciones" y la teoría cinematográfica formalista. Las principales obras de la Escuela Rusa vienen después de:

1. La huelga, 1924, Eisenstein, obra que desató el formalismo
2. Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques, 1924, Kulechov, su obra más importante
3. El acorazado Potemkin, 1925, Eisenstein,
4. ¡Soviet adelante!, 1925-6, Dziga Vertov
5. La sexta parte del mundo, 1926, Vertov
6. La madre, 1926, Pudovkin
7. El fin de Sn. Petersburgo, 1927, Pudovkin
8. Tempestad sobre Asia, 1928, Pudovkin
9. Octubre, 1928, Eisenstein
10. El año décimo primero, 1928, Vertov
11. La línea general, 1929, Eisenstein
12. El hombre de la cámara, 1929, Vertov
13. El arsenal, 1929, Petrovich
14. La tierra, 1930, Petrovich

En la lista anterior se encuentran las principales obras del formalismo, y en ella podemos ver cinco nombres: Eisenstein a la cabeza, Pudovkin, Petrovich, Kulechov, y Dziga Vertov. Los dos primeros se colocan como pioneros del cine al lado de Griffith, Murnau, Stroheim y Sternberg, cada uno en su respectivo país. Ambos procedían de una formación técnica y llegan al cine a través del Laboratorio Experimental de Kulechov, la diferencia es que Pudovkin aceptaba la toma de conciencia política de sus personajes individualizados y Eisenstein, por su parte, repudiaba al actor más estaba en pro del cine de masas. Con Petrovich, Eisenstein comparte el intento por reflejar una etapa de cambio: de anarquía y guerra a paz y trabajo. Los dos últimos se dedicaban a hacer ensayos, experimentos y a comprobar sus teorías en la práctica.

De Kulechov hemos dicho que se convirtió en el primer teórico experimental de cine en el mundo y que su trabajo influyó en Eisenstein, Pudovkin, Ermier..., además pese a su juventud, 20 años, era el más entusiasta de aquel clima colectivo de revolución industrial y utopía estética; mientras tanto Dziga Vertov, uno de los formalistas más renombrados, consideraba que el documental sin argumentos y sin actores era la única manifestación viable de la pantalla.



Vertov además era autor de filmes de montaje y de realidad, su obra estableció una relación entre la naturaleza documental del material y el artificio del procedimiento de su organización rítmica, es decir, del montaje (11). Se basaba en un método parecido a la técnica poética de Maiakovski y del método formal. Hablaba del *cine-ojo*, que se refiere a desembarazar la captación de imágenes de todos sus artificios, para conseguir una inalcanzable "objetividad integral", que creía posible debido a la inhumana indiferencia de la pupila de cristal de la cámara. Junto al *radio-oreja* se convirtió en una anticipación del *cinéma vérité* de Francia, 35 años más tarde. Eisenstein opuso al *cine-ojo* de Maiakovski, el *cine-puño*, es decir, el cine interpretado que daba como resultado la escenificación y las atracciones hechas a propósito de influir profundamente en la mente del espectador. Rechazaba la toma larga, su propósito era la "continuidad de la visión". Su teoría primero fue teatral y luego la aplicó en el cine. Por ejemplo en *Potemkin*, que conmovió a todo el mundo y abrió el campo para las que venían atrás, dio a conocer la Rusia real y por eso merece mención aparte. Esta película es de un dinamismo irresistible y sus aportaciones nuevas fueron:

- utiliza al máximo la expresión directa y retorna a los elementos de la naturaleza
- abandona deliberadamente a la "estrella" de cine
- maneja temas de propaganda eficaz
- tiene gran resonancia social de aliento revolucionario
- es lenguaje puramente cinematográfico, que nada debía a otras artes
- es una lección de sencillez en su temática profundamente humana
- goza de perfección formal y ritmo bien manejado
- continúa siendo modelo de rigor y de construcción, actualmente
- algunos lo consideran la primero de entre los 12 mejores del mundo

A Eisenstein se debe la teoría del montaje intelectual, él vio en el cine un lenguaje complejo, apto para practicar procedimientos análogos a la novela y la pintura. De hecho el cine le significó un campo de experimentación de procesos lógico-comunicativos que la lingüística y la psicología ya investigaban; él veía una estrecha relación entre lenguaje cinematográfico y escuela ideográfica, supo entender la importancia del montaje, la significación de los encuadres (12), era un hombre de acción y un pensador de extraordinaria precisión. Las dimensiones dramáticas de sus obras es excepcional. A medida que se imponía, el cine ruso conseguía que teoría y práctica se homogeneizaran del todo, fue una corriente muy bien cimentada en la investigación teórica.

(11) ver capítulo 2 en montaje.

(12) ver capítulo 2 en encuadre.

Y hablando de teoría, Viktor Shklovsky, uno de los más destacados formalistas rusos (amigo y biógrafo de Eisenstein también) defendió la idea de hacer *no familiares* a los objetos, hacer difíciles las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción; la percepción la veía como un fin estético en sí y el objeto mismo carecía de importancia; todo eso debía perseguir una obra de arte formalista. Por otra parte, los formalistas llamaban arte a las actividades que moldeaban objetos sin propósito, objetos que sólo existían para ser percibidos y contemplados, por tanto el arte no era un asunto de contenidos significativos ni de inspiración o imaginación, sino de técnica, percepción y trabajo. En teoría, técnicamente se debía atraer la atención hacia el objeto, mediante un proceso global, para luego *desfamiliarizarlo*, pero con ello no querían decir que la más desviación más arte, *desfamiliarizar* era separar el arte del mundo. Planteaban una teoría sobre el lenguaje poético y sobre la actividad humana; sin embargo los formalistas empezaron a degenerar su actitud, al volverse más partidarios de un estilo particular de arte, que de una filosofía aplicable a cualquier arte y estilo. Para Shklovsky, sólo lo *adelantado* era artístico, lo cual daba lugar a equívocos, pues en el intento de ser artística, una obra podía exagerar el número de momentos *adelantados*, es decir, buscaban la cantidad más que la calidad. Pero otros sí se dieron cuenta de que el estilo de una obra dependía más del tipo de *adelantamientos* que de su cantidad. No siempre fue sano seguir la teoría, a veces se exageraba (burda y peligrosamente, sin embargo el formalismo tal vez ha sido el movimiento artístico con más coherencia entre teoría y práctica. Otras películas importantes fueron:

1. Tres en un sótano, 1924, Abram Room
2. El rayo de la muerte, 1925, Kulechov
3. Dura Lex, 1926, Kulechov
4. Camá y sofá, 1927, Room
5. Nieves sangrientas, 1927, Grigori Kozintsev
6. Una de vuestras conocidas, 1927, Kulechov
7. La nueva Babilonia, 1928, Kozintsev
8. Electrificación, 1928, Kulechov
9. El expreso azul, 1928, Ilya Trauberg
10. El fantasma que no viene, 1929, Room
11. El alegre canario, 1929, Kulechov

La escuela rusa tuvo las generalidades de:

- elaborar una gramática de comunicación visual basada en el montaje
- intentar librar al arte del aislamiento que le imponía la cultura burguesa
- los cineastas participaron políticamente: estaban a favor de convertir su arte en un elemento propulsivo de la construcción de una nueva sociedad, lo que causó la incompreensión de un público acostumbrado al *Hollywood* y sus estrellas

- fue un cine de descarada propaganda política, pero innovador y sustentado por la investigación teórica

- tender a colocar estilos altamente visibles sobre otros más naturalistas

- "hacer extraño el objeto", *desfamiliarizarlo*, arrebatarlo del flujo de la vida

- interesarse por el objeto y los detalles, lo que originó el plano estrecho o primer plano (13)

- usar el *adelantamiento*: elevar al lenguaje artístico fuera de lo inmediatamente comprensible, en cine se lograba mediante el ritmo y el montaje

- no pretender engañar a su mundo, a veces no daban categoría más que a lo documental

- cuidar la puesta en escena, prodigiosa y eficaz, por lo general, alcanzar la verdadera perfección, no superada después

- dominar a las masas

- simplificar y primitivizar la técnica de lenguaje cinematográfico, para hacerlo entendible al público, que lo desconocía. Eso dio como resultado lo más característico de la escuela soviética: la creatividad.

El formalismo evolucionó a principios de los 30 en aras de la literatura, entretanto algunos directores de cine se encargaron de desarrollar la *desfamiliarización* y el *adelantamiento*, vigilando que el primer plano no eliminara el fondo o el relieve. En 1930, cuando el movimiento todavía tenía mucho que dar, empezó a decaer, frenado por razones políticas, Stalin censuró toda obra que no perteneciera al "realismo socialista" y así acabó parcialmente con la creatividad artística. La burocracia del Partido Comunista prefería menos investigación formal y más eficacia propagandística, de modo que recurrió a métodos represivos; por otro lado tanto cine de propaganda terminó por cansar a la gente, y así se apagó la luz del formalismo cinematográfico. La expansión y vitalidad de aquel nuevo cine soviético tuvo resonancias en Friedrik Markovitch Ermler, Dovjenko, Mark Donskoi, Grigori Kozintsev, Alexandr Alexeiev, Abraham Room (ex ayudante de Kulechov), Vladimir Petrov, Sergio D. Vassiliev y Jorge N. Vassiliev; Sergio Yutkevich, Kozintzev, Trauberg, N. Foregher y M. Krijitsk. El formalismo aportó al cine mundial una auténtica revolución expresiva en teoría y práctica, por el implacable realismo de sus imágenes, además hizo un empleo magistral de las posibilidades creativas del montaje, como nunca antes en el recién nacido séptimo arte, incorporó al drama coral la tragedia clásica y retrató las costumbres y los problemas cotidianos de Rusia, pero sobre todo brindó al cine la riqueza de contenido y estilo de un buen número de exponentes, que fueron capaces de expresar sus ideas revolucionarias, en forma revolucionaria.

(13) ver capítulo 2 en planos.

## NEORREALISMO ITALIANO

Sorlin (14) nos dice en su libro que neorrealismo es una etiqueta con la que los cinéfilos y especialistas clasifican a un grupo limitado de filmes italianos realizados durante la década que siguió a la Segunda Guerra Mundial, para él no hay definición sobre el movimiento. Monterde (15) por su parte aclara que, contrario a lo que se podría pensar, neorrealismo no es nuevo realismo, sino nuevo cine, debido a las condiciones sociales, políticas, económicas y estéticas entre las que surge, -además el nuevo realismo en todo caso es el cinéma vérité francés-. Ese mismo mote de "nuevo cine", es el que adoptan después otras corrientes cinematográficas en Europa, y que algunos dan por llamar "nuevas olas". Por eso se dice que el neorrealismo es el primer ejemplo del "nuevo cine", ya que creó, si no nuevos géneros, por lo menos sí nuevos estilos en Europa. El neorrealismo o "cine del hombre" surge en Italia, después de la Segunda Guerra entre 1945 y 1964, aproximadamente 20 años. Sus antecedentes se remontan a 1914, en un filme italiano llamado Perdido en la oscuridad de Nino Martoglio, sobre todo por que ya es una muestra de interés por lo social; otro filme se titula Acero dirigido por Walter Ruttmann en 1933, en él vemos la crónica de carácter popular, que también pertenece a las particularidades del neorrealismo; así también 1860, de Alejandro Blasetti en 1933 por el uso de actores no profesionales; Uomini sul fondo, Francisco De Robertis en 1941, por su estilo documental y por que las actuaciones corren a cargo de auténticos marineros. Los antecedentes inmediatos los vemos en Cuatro pasos por las nubes, Alejandro Blasetti, 1942; Los niños nos miran, Vittorio De Sica, 1943 y Obsesión, Luchino Visconti, 1943 que tienen en común estar próximos al fin del fascismo, al que se oponían, y a favor del espiritualismo. Con Obsesión se tiene el primer ejemplo de verismo (16) en Italia, proveniente de los filmes franceses de toda la década de los 30.

El neorrealismo también se nutre del verismo literario de finales del siglo XIX; del cine dialectal de Amleto Palermi, sobreviviente durante el Fascismo; de la cultura norteamericana y de la vanguardia revolucionaria soviética. A las películas anteriores, en conjunto, los franceses las llamaron "nueva escuela italiana", ya que presentaban coincidencias que les daban homogeneidad. Pero el paso definitivo le corresponde darlo a Roberto Rossellini en 1945, cuando dirige Roma, ciudad abierta, que oficialmente marca el nacimiento de un nuevo cine que surge en respuesta a la retórica oficialista y se opone al heroísmo fascista, con pretensiones de contradecir toda aquella ola de frialdad académica, condenando lo impersonal. Ese nuevo cine es el neorrealismo en su primera etapa.

14) SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, 1996.

15) MONTERDE, José Enrique, *Nuevos cines europeos 1955-70*, 1987.

16) cinéma vérité es un estilo de cine surgido en Francia en los años 30, que tuvo sus primeras bases en el formalismo ruso de los años 20, y que se atrevía a exhibir episodios de la vida real, tal cual son y por crudos que fueran. No alcanzó el grado de corriente artística.

Roma, ciudad abierta se impone internacionalmente a su antecesora Obsesión, más que nada por su autenticidad y modernismo. Paradójicamente no solo no consigue ser anti-fascista, sino que para colmo suyo, muchas veces repite elementos de aquella dictadura, por lo que no se trató de un rompimiento con el pasado cinematográfico, sino de una constante dialéctica con él. Incluso su primer promotor, Rossellini, se había formado bajo las ordenes del hijo de Mussolini y primero trabajó para el fascismo haciéndole propaganda; lo que decimos es que el neorrealismo desde su inicio estuvo marcado por la contradicción. Pese a todos los obstáculos que lo rodeaban, la nueva escuela supo resistir a la escasez de película virgen, a los estudios destruidos y convertidos en refugios, a la dispersión de las empresas productoras y a la destrucción de salas para exhibición, sin que todo ello pudiera frenar al movimiento vanguardista más grande de los "nuevos cines" (17). La tarea fue doblemente difícil para los fundadores de esta corriente, ya que no solo se trataba de cimentar un nuevo estilo, sino que debían empezar por reconstruir toda la infraestructura de la industria cinematográfica en su país, devastada por la guerra; con el neorrealismo pasaron dos cosas importantes en ese sentido: se restablecía el viejo cine y al mismo tiempo nacía uno nuevo. Después de Roma, ciudad abierta viene el talento de directores como Luchino Visconti, Vittorio De Sica, De Santis, Pietro Germi y, el teórico del movimiento, Cesare Zavattini. Bajo su tutela se organizaban las bases del primer neorrealismo, lo promovían con filmes que iban a convertirse en grandes obras maestras para sus seguidores. Mientras Rossellini se dedicó a un neorrealismo documental-periodístico; Visconti le dio un sentido social y polémico de profunda inspiración, entre lírica y épica y De Sica lo dotó de un generoso sentimiento humano con relámpagos de agudo humorismo, fue un gran observador. Se convirtieron en ejemplo a seguir las que hoy son consideradas obras maestras clásicas, pertenecientes al primer neorrealismo:

1. Roma, ciudad abierta, 1945, Roberto Rossellini
2. El limpiabotas, 1946, V. De Sica
3. Paisa, 1946, R. Rossellini
4. Sin piedad, 1948, Alberto Lattuada
5. Tiembra la tierra, 1948, L. Visconti
6. Ladrones de bicicletas, 1948, V. De Sica

(17) Se denomina como nuevos cines a aquellos que, a diferencia del "cine clásico" o "antiguo", ya tiene un pasado artístico consciente de su existir, nacidos en el seno de una cultura cinematográfica, de tal modo que los directores ya no son primerizos como Griffith, Eisenstein o Murnau, sino que ahora gozan de los avances técnicos y estéticos que se han ido gestando anteriormente. Las características del nuevo cine son: ausencia de una doctrina claramente expuesta de entrada, más allá de algunos principios generales; por lo tanto diversidad de productos; dificultad para ubicar con certeza determinados filmes por sí mismos, sin recurrir a orientaciones generacionales; y novedad en las formas estilísticas. Podríamos afirmar, con cierta precaución, que a partir de los 60 el mundo entero ha vivido esa fase denominada nuevos cines: "free cinema" en Inglaterra; "Nouvelle Vague" en Francia; y en América: "nuevo cine mexicano" o "cinema nuevo brasileño", por citar algunos.

7. Arroz amargo, 1949, De Santis
8. En nombre de la ley, 1949, P. Germi
9. Milagro en Milán, 1950, V. De Sica
10. Umberto D., 1952, De Sica
11. Amor en la ciudad, 1953, varios con guión de Zavattini
12. Los vagos, 1953, Federico Fellini
13. La calle, 1954, F. Fellini
14. Il bidone, 1955, Fellini
15. La dulce vida, 1960, Fellini
16. Rocco y sus hermanos, 1960, M. Antonioni
17. El eclipse, 1962, M. Antonioni

1948 fue un año importante porque en torno a él se dieron las máximas cintas, aquellas que afirmaron y expandieron el neorrealismo. Simultáneamente se realizaban otras de menor renombre como:

1. El bandido, 1946, A. Lattuada
2. Aún sale el sol, 1946, Aldo Vergano
3. Caza trágica, 1947, De Santis
4. Prohibido robar, 1948, Luigi Comencini
5. El camino de la esperanza, 1950, P. Germi
6. El cielo está rojo, 1950, Claudio Gora
7. Bellísima, 1951, Visconti
8. Anna, 1951, Lattuada
9. Los infieles, 1952, Steno y Monicelli
10. Fiebre de vivir, 1953, Claudio Gora
11. El sol en los ojos, 1953, Antonio Pietrangeli
12. La provinciana, 1953, Soldati
13. Senso, 1954, Visconti
14. Camila, 1954, Luciano Emmer
15. Tiempos nuestros, 1954, Biasetti
16. Escuela elemental, 1955, Lattuada
17. Noches de cabiria, 1956, Fellini
18. El grito, 1957, Antonioni
19. La aventura, 1960, Antonioni
20. La noche, 1960, Antonioni
21. El desierto rojo, 1964, Antonioni

En su inicio las películas hablaban de la realidad que se vivía después de la guerra, la tristeza y el dolor; se oponían al espectáculo artificioso y fabricado. Además en el primer neorrealismo se descubrieron paisajes italianos y los directores parecían muy rebeldes, pero ante todo eran humanistas. Las propiedades en común son:

- se basa en la realidad y es sincero, espíritu de confusión
- el eclecticismo es una de sus principales características
- es crítico. Por primera vez acusa en forma una conciencia social, de estilo anti-intelectual
- se tratan historias colectivas y no individuales
- reducción de medios y de presupuesto
- se filma en el lugar auténtico de los hechos, no en estudios. No habían sets
- buscaba "tipos" en vez de actores profesionales: espontaneidad en la interpretación
- a veces sugiere remedios, trata de dar una moraleja
- directores de espíritu documentalista e interés por la crónica, pero sin acudir a guiones minuciosos
- sostuvo la teoría del *espionaje* del hombre
- deseo de libertad y fe en la resistencia
- sentimiento de profunda desesperación
- relato de los horrores de la guerra, de tristeza y dolor
- anti-estelar y anti- heroico, invita a reflexionar sobre el cine espectáculo
- propone un nuevo tipo de estrella, el héroe de todos los días, de cualquier ciudad
- asimila y adapta modelos cinematográficos y literarios muy distintos entre sí

En teoría, claro está, porque en la práctica no siempre era así. Es muy difícil imaginar un solo movimiento artístico con cualidades perfectamente homogéneas, son muchas personas las que los integran. Zavattini, teórico y guionista de los primeros filmes al lado de Fellini y Amidei, confirma que no hay ningún film totalmente neorrealista, tan solo aproximaciones. Para muestra un botón: Arroz amargo, considerado uno de los más notables del neorrealismo, es el primero en destrozarse sus postulados. Mientras, De Sica ligado siempre a Zavattini, dibujaba el cuadro social de Italia, con sucesos triviales que terminaban en tragedia, demostrando la soledad humana y la desesperación de un pueblo. Con veinte años de duración, el cine del hombre se ramificó y, sin notarlo, empezó a negar parte de sus orígenes, con un neorrealismo burgués, que ya no habla de los pobres solamente. Algunos de los filmes de aquel neorrealismo burgués son:

1. Juventud perdida, 1948, Germi
2. Muchos sueños por las calles, 1948, Mario Camerini
3. El cielo sobre el pantano, 1949, Augusto Genina
4. Crónica de un amor, 1950, Antonioni

5. Nápoles millonaria, 1950, Eduardo De Filippo
6. Roma a las 11, 1951, Giuseppe De Santis
7. Tres historias prohibidas, 1952, Genina
8. La dama sin camelias, 1953, Antonioni
9. Los vencidos, 1953, Antonioni
10. Las amigas, 1955, Antonioni
11. La dulce vida, 1960, Fellini

El neorrealismo también encuentra seguidores en las películas:

1. El molino del Po, 1949, Lattuada
2. El bandido de Tacca del Lupo, 1952, Germi
3. El abrigo, 1952, Lattuada
4. Proceso a la ciudad, 1952, Zampa
5. Caradura, 1954, Giuseppe Bennati
6. Días de amor, 1954, De Santis
7. Oro de Nápoles, 1954, De Sica
8. Romeo y Julieta, 1954, Castellani
9. La patrulla perdida, 1954, Pietro Nelli
10. Livia, un amor desesperado, 1954, Visconti
11. El eclipse, 1962, Antonioni

Después, el neorrealismo se va refinando con diálogos elaborados, buenos guiones, escenografías; hace énfasis en el entorno cultural y social (su mejor arma contra Hollywood), calidad fotográfica, interés por la historia, dejan que el público descubra los contrastes de la vida contemporánea, no agota el tema de la vida urbana ni la rural, a veces eran superproducciones. Además, cuenta con la participación de los mejores documentalistas de entonces como son Francesco Pasinetti o Giovanni Paolucci. Gentes como Antonioni, Luigi Comencini, Luciano Emmer, Carlo Lizzani, Maselli, Piero Nelli, Dino Risi, Roberto Rossellini, Pontecorvo, Giuliano Tomei, Valerio Zurlini... Todos realizaron sus pininos experimentando en el documental por su bajo costo.

También se dio el neorrealismo de comedia o sátira, que ya desde el 46 se asomaba tímidamente, para después entrar de lleno en "cine del hombre". De todos los directores que se mencionan a continuación, el único preocupado por reseñar las costumbres italianas de los últimos 50 años fue Zampa, y algunos ejemplos de este neorrealismo de comedia son:

1. Vivir en paz, 1946, Luigi Zampa
2. Bajo el sol de Roma, 1948, Renato Castellani
3. Domingo de agosto, 1950, Luciano Emmer
4. Policías y ladrones, 1951, Steno y Monicelli



5. Años fáciles, 1953, Zampa y Bracati
6. Totó y Carolina, 1954, Monicelli
7. La playa, 1954, Lattuada
8. El seductor, 1954 Franco Rossi
9. El arte de acomodarse, 1955, Zampa y Bracati
10. Las muchachas de San Frediano, 1955, Valerio Zurlini
11. Un héroe de nuestros tiempos, 1955, Mario Monicelli

Otro que vio la luz fue el neorrealismo rosa con Dos centavos de esperanza, que compitió con Umberto D, pero que logró más aceptación entre el público por ser más ligera y optimista; no obstante, el tiempo haría justicia a Umberto D ya que en su momento no fue comprendida. El neorrealismo rosa trató de comedias populares, que se basaban en las tradiciones más vivas de la cultura italiana, como podemos ver en:

12. Es primavera, 1949, Renato Castellani
13. Dos centavos de esperanza, 1952, Castellani
14. Pan, amor y fantasía, 1953, Luigi Comencini
15. Pan, amor y celos, 1954, Comencini
16. Pan, amor y..., 1955, Dino Risi

Por su parte el neorrealismo de folletín, del que R. Matarazzo es indiscutible líder, pone en la cima el estilo del melodrama cinematográfico, con amplias zonas de coincidencia con el lenguaje común de la iconografía neorrealista. En el cine de folletín se dan complejas y profundas relaciones entre el cine italiano y el teatro de revista, las variedades y la noción popular y descubrió la grandiosa capacidad física de sugestión de las actrices italianas, convirtiéndolas en verdaderas divas, algunos ejemplos:

1. Catene, 1950, Raffaello Matarazzo
2. Tormento, 1951, Matarazzo
3. Los hijos de nadie, 1952, Matarazzo
4. Sensualidad, 1952, Clemente Fracassi
5. La loba, 1953, Alberto Lattuada
6. Un marido para Anna Zaccheo, 1953, De Santis
7. Nosotros los caníbales, 1953, Antonio Leonviola
8. La romana, 1954, Luigi Zampa
9. La dama del río, 1955, Mario Soldati

Pero después de 1950, el movimiento pasó a manos de Antonioni, Fellini, Lattuada, Lizzani, Maselli y Risi; principalmente de los dos primeros, ellos se encargaron de darle otra orientación. Con Antonioni se vio enriquecido en cuanto a los ambientes y los temas. Con Fellini adquirió un tono místico, fantástico y espiritual.

No fueron muy buenos, pues, en la tarea de continuar el neorrealismo, ya que prefirieron dedicarse a un estilo más personal, sin preocuparse de las absurdas normas formales del grupo que les dio vida artística. No se les culpa por eso, de hecho sucedió lo mismo con todos. Solo unos cuantos se aferraron a los antiguos dogmas del neorrealismo y pretendieron regresar a aquellos orígenes. El más interesado en reestablecerlo fue el señor Zavattini que en 1953 publicó un manifiesto que proponía la idea del *testimonio* y del *espionaje* del hombre, al que consideraba único intérprete de sí mismo, y pedía no convertir en realidad lo imaginado, sino ver lo significativas que son las cosas en su estado natural, casi contadas por sí mismas. Él intentó devolverle al neorrealismo sus temas predilectos, con la ayuda de directores que lo secundaron en cintas como:

1. La rebelde, 1951, Carlo Lizzani
2. Crónicas de pobres amantes, 1954, Carlo Lizzani.
3. Los dispersados, 1955, Francesco Maselli
4. El techo, 1956, De Sica, -última falsa esperanza de que resurgiera-

...pero ya era tarde para que recuperara la fuerza de sus mejores años. En 1950 el clima de restauración política empezaba a perjudicar al cine de oposición, y con ello las esperanzas de continuar decrecían, ya en 1954 disminuyó notablemente la producción, por la censura. Para reponerse, los productores optaron por realizaciones con tendencia a la superproducción, y aunque el neorrealismo no se había agotado del todo, no volvió a retomar aquel empuje. El neorrealismo finalizó por diversas razones:

- nunca había sido un grupo compacto, ni tuvo la menor estructura colectiva
- sus grandes maestros, eran de temperamentos tan fuertes y dispares entre sí, que cada uno formó escuela. Su evolución siguió la senda de lo individual
- aunque pudieron derrumbar el cine anterior, no lograron construir uno nuevo, fueron incapaces de ofrecer un planteamiento en común
- cuestiones políticas: falta de libertad para la creación
- sus primeros poetas habían desertado: Rossellini se fue al extranjero, después de ser el primero en decaer y en perder la inspiración; De Sica permaneció inactivo y Visconti optó por el neorromanticismo, por mencionar a los más importantes.

Por último debemos reconocer que el "cine del hombre" pudo consolidarse como el movimiento cinematográfico más duradero y fuerte que ha existido en Europa, pese a la variedad de estilos y de temas, y que ni siquiera Hollywood sobrevivió a su esplendor en los 50' s y 60' s. Encontró algunas resonancias en países como Alemania, Suiza, Estados Unidos, Francia (André Bazin y otros), Japón, España, Grecia, India y México: lugares donde marcó enseñanzas decisivas para futuras generaciones inmediatas, aunque no de manera demasiado relevante.

## NUEVA OLA FRANCESA

Análoga del neorrealismo, la *nouvelle vague* es, antes que una escuela, una nueva manera de hacer cine, es una nueva actitud para enfrentarse al hecho cinematográfico, abarcó desde 1958 al 78, aproximadamente, y fue dirigida por un grupo de jóvenes y novatos cineastas franceses, deseosos de explorar a través de un estilo personal de creación. Antes de su eclosión, el movimiento fue precedido, durante los 40's, por cine-clubs, por la escuela cinematográfica, por la crítica seria en periódicos importantes, por los profesores de *La sorbona* y por André Bazin, quienes en conjunto intentaron legitimar el estudio de cine y lucharon por que se reconociera su importancia. Bazin trajo al estudio de cine métodos y disciplinas reconocidas como la filosofía, la historia del arte, la crítica literaria y la psicología. Los sucesos que también anteceden la formación del movimiento, son principalmente artículos de revistas firmados por personas interesadas en el séptimo arte. En 1948, Alexandre Astruc profetizó en un texto publicado en *L'écran français*, lo que después se entenderá como un cine muy personal y habló del *caméra-stylo*, que es un método que sugiere utilizar la cámara como el escritor usa la pluma. Es importante mencionarlo porque representó uno de los primeros preceptos teóricos que el grupo retomó después llevándolos a la práctica. Astruc, conocido crítico de cine y novelista, vaticinó una nueva era cinematográfica, cuando vio que el cine era un medio similar a la escritura: flexible y sutil. El *caméra-stylo* se refería al cine convertido en el lenguaje, mediante el cual el artista expresa su pensamiento y lo traduce en obsesiones, al igual que en un ensayo o novela. Se trata de elevar el nivel del cine, no verlo más como un simple espectáculo, sino como un medio de expresar pensamientos también.

En los años 50 el cine francés se encontraba sumido en la mediocridad, los directores se limitaban a realizar *cine de calidad*, es decir, aquel que adaptaba obras literarias clásicas que les aseguraban éxito y recurrían a guionistas profesionales. En el *cine de calidad* prácticamente el director no tenía ningún mérito, su participación en el guión era mínima. Las estrellas muchas veces eran estrictamente nacionales, había un rechazo por lo nuevo y aceptaban todo lo que asegurara el fervor del público. Aquel era un cine de consumo interno únicamente y la tradición *academicista*, es decir, la perfección técnica era sobreestimada al grado de sacrificar lo poético, con tal de parecer muy profesionales; solo unos pocos intentaban crear y hacer arte verdadero. Ese ambiente mediocre, iba provocando el disgusto de los críticos de cine serios como André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol y Erick Rohmer. Todos ellos se reunían en la Cinemateca Francesa para discutir la situación. Hasta que en 1951 Bazin fundó con Jacques Doniol-Valcroze la revista de cine más famosa del mundo, *Cahiers du cinema*, dando permiso a sus colegas de escribir en ella.

El movimiento ya tenía su primer base sólida, en manos de los críticos de cine de la revista. La publicación se encargó de "seguir" el trabajo artístico de cineastas como Agnès Varda, Chris Marker y Georges Franju y se caracterizó por el amor al cine, por la rebeldía, la jovialidad, el aprecio por Hitchcock, por revalorizar el cine de Hollywood, por no caer en temas sociales, por revisar todo tipo de filme, por pugnar a favor de un estilo propio, y por su escepticismo hacia la "tradición de calidad". En seguida, los críticos se iban convirtiendo en cineastas y se lanzaban a dirigir. Todos querían romper con el cine actual y para ello debutaron prácticamente en masa. Hubo dos elementos que favorecieron ese hecho: la resonancia que había alcanzado el trabajo teórico de Bazin y el bajo costo de cortos y largometrajes. Las cintas que anteceden el movimiento son:

1. Van Gogh, 1948, Alain Resnais
2. Gauvin, 1950, Resnais
3. Guernica, 1950, Resnais
4. Muerte de un ciclista, 1955, Bardem,
5. Calle mayor, 1956, Bardem
6. Toute la memoire du monde, 1956, Resnais
7. Charlotte et son Jules, 1956, Godard
3. Ascensor para el cadalso, 1957, Louis Malle

Todos ellos rechazaban los valores comerciales tradicionalmente aceptados, desconfiaban de las técnicas convencionales de montaje y se entusiasmaban con las composiciones profundas. Concedían admiración a Hitchcock, para ellos era el gran exponente del *cine de autor* (18) junto con Renoir, Rossellini y Bresson. En 1958 la nueva ola (aún con la muerte de Bazin) adquirió un uniformismo más real, aunque relativo al mismo tiempo, con dos películas: 1. Les mistons, 1958 de F. Truffaut y  
2. El bello Sergio, 1958 de C. Chabrol.

Al año siguiente el Festival de Cannes otorgó un reconocimiento a la *nouvelle vague* y empezó a llamar la atención. Su primera obra maestra fue A bout de souffle, 1959 de Godard. En la nueva ola tampoco se puede hablar de homogeneidad, es más, sus maestros han negado la existencia del movimiento argumentando que fue tan solo un hábil truco publicitario. Hay dos factores que posibilitaron la transición de estos jóvenes de la teoría a la práctica, por una parte el estado de crisis que atravesaba el cine francés orilló a los productores a apoyar proyectos baratos y modestos; por otra, se dio la oportunidad de usar dinero de la industria privada, trabajando bajo parámetros comerciales. Algunos otros pudieron autofinanciarse o recibir ayudas estatales, debido a o barato de sus filmes.

18) ver siguiente apartado de este mismo capítulo.

En suma hablamos de un marcado incremento en la producción de películas en las que el director era primerizo. Las cifras hablan por sí solas: en 1959, veinticuatro directores realizaban su primera película y en 1960 la cantidad aumentó a cuarenta y tres, por eso decíamos que el suceso fue masivo. Los directores solían ser contrarios entre sí. Según Truffaut todo buen filme debía ser capaz de expresar simultáneamente la concepción de la vida y la del cine. Truffaut, era fiel a la tradicional vocación narrativa del cine. Su obra tiene elegancia y sentido de la medida, expone el abismo entre arte y vida, entre total armonía de obra, texto, espectáculo, incertidumbre y desarmonía de existencia. Sus temas recurrentes eran las inquietudes adolescentes, la dificultad de dar forma a la necesidad de amar y comunicarse con los demás y hacía continuas referencias a momentos, mitos, estilos y situaciones del cine precedente. Su carrera fue compleja, tuvo tanto grandes éxitos como fracasos comerciales. Además fue el primero en volverse *academicista*, y con ello traicionarse a sí mismo. Después de Les mistones, Truffaut dirige:

1. Los cuatrocientos golpes, 1959, que causa gran sensación en Cannes
2. Tirez sur le pianiste, 1960
3. Jules y Jim, 1961
4. La piel suave, 1964
5. La novia vestía de negro, 1967
6. Las dos inglesas y el amor, 1971
7. La noche americana, 1973
8. La chambre verte, 1978
9. L'amour en fuite, 1979
10. Vivamente el domingo, 1983

Jean-Luc Godard, otro de sus mejores exponentes, orgulloso de su ventaja sobre cualquier cineasta de antaño, decía que él y sus contemporáneos eran los primeros directores que sabían que Griffith había existido, que tenían conocimiento de las bases teóricas sobre el avance histórico del lenguaje cinematográfico. La nueva ola no fue producto de la casualidad porque tuvo todo un marco teórico e investigación crítica de la semiología (19) por detrás. En todas la películas de Godard, más que su estilo podemos ver un ensayo sobre imágenes y sobre cine, sobre las relaciones entre el director y su obra, entre el actor y su personaje, las palabras y las imágenes. Godard opinaba que toda película debía tener un principio, un medio y un fin, pero no necesariamente en ese orden, le gustaban los guiones torcidos, embrollados, la voz en off (20), y las referencias a otros filmes.

(19) semiología: ciencia general que estudia los signos de la vida social, entre ellos los lingüísticos e icónicos.

(20) voz en off: efecto sonoro que hace que la voz de una persona (que no vemos hablar) se escuche diciendo algo, es decir, el espectador oye una voz, sin saber de dónde o de quién proviene, aunque a veces lo deduce.

Godard además retrató los aspectos de su sociedad: prostitutas, terroristas, gánsters. A fines de los 60's tomó compromiso político y se convirtió en el único revolucionario cinematográfico, dejando de ser un autor público para ser underground.

Entre sus cortos y películas, destacan:

1. Une histoire d'Eau, 1958
2. À bout de souffle, 1959, obra maestra de la nueva ola
3. Al final de la escapada, 1959
4. Sin aliento, 1960
5. El pequeño soldado, 1960
6. Une femme est une femme, 1961
7. Vivir su vida, 1962
8. Los carabineros, 1963
9. La mujer casada, 1964
10. Pierrot, el loco, 1965
11. Dos o tres cosas que sé de ella, 1966
12. Todo va bien, 1972

Alain Resnais generó gran sensación en el Festival de Cannes con Hiroshima mon amour en 1959. Sus películas muestran el contacto más estrecho que puede haber entre el cine y las nuevas técnicas de narrativa literaria. Son una ingente investigación sobre la interioridad, el tiempo y la memoria, conjugando una excepcional disciplina en el estilo y la investigación formal. Resnais tenía un intenso compromiso con los problemas contemporáneos; dirige:

1. El año pasado en Marienbad, 1961;
2. Muriel, 1963;
3. La guerra ha terminado, 1966.

Otros películas y cineastas de alto nivel y gran interés son:

1. Les amants, 1958, Louis Malle
2. Los primos, 1959, Chabrol
3. Le bel age, 1959, Pierre Kast
4. Cleo de 5 a 7, 1960, Varda
5. Lola, 1960, Jacques Demy
6. Paris nous appartient, 1960, Jacques Rivette
7. La religiosa, 1965, Rivette
8. Mi noche en donde maud, 1968, Eric Rohmer

Y mientras muchos recibían jugosas ganancias por sus películas, los menos afortunados iban quedando fuera de la lista de los productores. En dos años el ímpetu por financiarlos se desvaneció, no así el entusiasmo de los directores. Decimos esto porque en los cuatro años siguientes al inicio de la nueva ola, no menos de 170 directores franceses rodaron por primera vez. Durante la temprana nouvelle vague, 1958-60 se desarrollaron temas y particularidades que le dieron carácter de corriente artística. En 1962 ya estaba totalmente consolidada y presentó las siguientes similitudes:

- reiterar la importancia de la libertad absoluta de la cámara, (siempre en movimiento)
- el rodaje debía ser directo, fuera de estudios, para mejorar la calidad emotiva
- dar atención primordial a la forma
- poco interés en la reacción del público
- directores ávidos de encontrar mecanismos susceptibles de interesar a los cinéfilos
- directores autocríticos, que modifican constantemente su cine y que, por lo general, no tenían formación técnica
- estaban contra la idea de que para ser director había que haberse preparado largamente, les bastaba con su formación de críticos
- escribían sus propios guiones y se autoproclamaban, "autores"
- actitud deliberadamente negativa de no ocuparse de problemas sociales, ausencia de involucración política
- rechazan la estética cinematográfica vigente
- ensalzan cierto cine americano
- acercamiento personal e informal a los asuntos tratados
- rodar desde la ventana de un auto, en la calle, en casas reales
- es el debut de toda una nueva generación
- cine espontáneo, directo, barato, que prescinde de aparatos procedentes de un estudio y de la artificiosa perfección formal
- superan el momento mágico de los 30' s y 40' s, en época de realismo poético francés
- en contra del *cine de calidad*
- en pro de la *política de autor*, lema del grupo que reconocía al director como autor universal de una película
- respetar más que la objetividad del hecho, la subjetividad del espectador
- tener menos de 30 años de edad y filmar por menos de 30 millones de viejos francos, cuando el costo medio era de 90 millones
- la narración avanzaba a golpe de cortes, improvisaciones y desviación
- los géneros clásicos, comedia, tragedia, documental, política, comedia negra... eran entremezclados sin hacer caso de convenciones
- en contra del *academicismo* no porque fuera necesariamente malo, sino por su ausencia de buenas obras
- en la nueva ola el romanticismo está explorado a través de amantes y nihilistas

En 1963 la primera fase de la nueva ola amainó, coincidiendo con el desmoronamiento mundial del cine. Por otro lado, Bazin antes de morir fue incapaz de demostrar que una filmación puede prescindir del montaje y su teoría del plano-secuencia se volvió insostenible: Bazin simplemente propuso mantener la cámara lo más objetiva posible, para ver un hecho sin la intervención del montaje (que según él era una técnica de manipulación artificial). Pensaba que debía respetarse la continuidad y duración real de un hecho filmado. Pero no por ser una teoría demasiado radical y forzada la ignoraron directores como Godard, Jean-Marie Straub o Philippe Garrel; todos ellos intentaron seguirla sin éxito. El mismo André Bazin tenía sus dudas sobre cómo lograr un cine sin montaje, pero defendió su idea hasta el fin. En ese sentido la *nouvelle vague* no consiguió nada; nadie fue capaz de abolir el montaje completamente.

Los méritos del movimiento son haber renovado la técnica cinematográfica; dar oportunidad a muchos jóvenes; ser los primeros en tener conciencia del medio utilizado, conocer su naturaleza como nunca antes; y defender la idea de que el director es el autor universal de un filme. Sus resonancias llegaron a España, Rusia, Italia y Argentina. En la nueva ola no hubo un final bien delimitado, más bien el movimiento fue perdiendo fuerza, casi desde su principio, cuando se rompieron los lazos que unían al grupo de *Cahiers du Cinema*. Escasamente fue un movimiento estético coherente, pero los fermentos de renovación que dejó se continuaron por todos lados, por eso es que se extiende hasta la década de los 70, pero en realidad lo más significativo ocurrió al inicio. Con la decadencia de la nueva ola, también se dio la deserción de la mitad de los espectadores de cine en Francia.

Cine de autor

#### DEFINICIÓN

Ahora entramos al centro del problema, desde el punto de vista humano y artístico. Sin duda el cine es el resultado del trabajo de un gran número de personas, no obstante el director es la figura a partir de la cual intentamos entender el cine, pues de esa forma podemos involucrarnos mejor en sus obras. En torno al él surge la idea del *cine de autor* y por *cine de autor* debemos entender toda aquella creación cinematográfica que es realizada y concebida en todos sus aspectos por una sola persona, con la participación menor de otros técnicos. Para considerarlo *cine de autor* el realizador, además de dirigir, debe haber escrito el guión y ser el creador de la idea o en su defecto el responsable de la adaptación del argumento, es decir, entre mayor sea su participación creativa, más se convierte en el autor.



A continuación tres definiciones de director:

- "... persona capaz de transmitir a los especialistas lo que se espera de ellos, ya que es la persona poseedora de la maestría en el concepto y en la ejecución de la técnica cinematográfica, en la cual va implícito su estilo personal, ya que en él afloran los medios expresivos propios, que son los que vienen a establecer la diferencia entre él y el resto de los directores" (1)

- "alquimista y creador supremo, él es quien realiza el filme a partir de un guión. Director de los actores y de todo el equipo técnico, es el personaje central del rodaje, del montaje y de la mezcla de un filme" (2).

- "Considerado creador del filme. Da forma definitiva en imágenes al guión, coordinando actores, acción, diálogos, decorados, tomas de cámara, vestuario, supervisión del montaje, etcétera" (3).

### HISTORIA BREVE

El *cine de autor* se ha puesto en boga justamente a partir de la nueva ola francesa. De acuerdo con Michael Chion (4) el *cine de autor* ha existido desde el nacimiento del cine, solo que antes de la nueva ola nadie consideraba a Griffith, Méliès o Hitchcock como autores de nada. Sin embargo, los dos primeros de hecho han sido de los pocos autores-directores que han existido, porque estaban involucrados en sus películas desde el menor detalle hasta el momento de la exhibición: escribían, interpretaban, cortaban, decoraban, vestían actores, filmaban y montaban. Aproximadamente entre 1915 y 1920, Griffith fue el primero en la historia que reclamó el crédito de sus películas, se peleaba siempre con la idea de ceder terreno a los actores (cosa usual en el naciente Hollywood), tan aferrado fue que finalmente consiguió su objetivo. Pero lo que él logró, se perdió en los diez años siguientes: a partir de entonces ni siquiera directores venidos desde Europa, de la talla de Lubitsch, Murnau o Lang, tuvieron la libertad absoluta sobre sus filmes, fueron limitados y controlados, tanto económica como artísticamente. Muchas películas (por no decir todas) eran montadas por terceras personas y el director se tenía que conformar con estar presente, sin intervenir, aunque ello le robaba gran parte de expresión personal que es tan necesaria en el *cine de autor*. Durante toda esa temporada del cine mudo, solo cuatro directores tenían el privilegio de colocar su nombre encima del título, debido a que ellos mismos podían financiar lo que hacían: Griffith, Chaplin, De Mille e Ince.

(1) CONTRERAS y Espinosa, Fernando, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, 1973, p.92.

(2) *Gran Enciclopedia Universal Quid*, 1983, Tomo IV, p.136

(3) *Nueva Enciclopedia Universal*, 1984, p.2127.

(4) CHION, Michael, *El cine y sus oficios*, 1992.

Con la llegada del sonido, en 1927, también se marcó una gran diferencia entre dos tipos de directores en Estados Unidos: el director que lo quiere hacer todo por sí mismo y el que se limita a dirigir a los actores, por desgracia son los más. Después, en 1936 Frank Capra reconquista el derecho de los directores, después de una huelga parcialmente dirigida por él, y obliga a los productores a reconocerlos, aunque todavía los mantenga al margen del montaje. Aún así, los directores siguen reducidos a simples artesanos y relegados a un segundo plano después del productor, durante lo que siguió de los 30's y 40's, pues en aquel entonces florecían los grandes estudios de producción, de modo que hubo una tendencia al trabajo fragmentado y departamentalizado. En aquel entonces las películas se anunciaban como una realización de... y en seguida el nombre de la Metro, la 20<sup>th</sup> Century Fox, etcétera; el anzuelo para atraer a la gente era el nombre de actores famosos, pero nunca el del director; así fue hasta que finalizó la Segunda Guerra Mundial. Una vez más Frank Capra intentó luchar contra el aplastante sistema hollywoodense y fundó una asociación de directores independientes, al lado de William Wyler y George Stevens, para poder trabajar libremente; desgraciadamente fracasó en su intento. Desde entonces así se ha mantenido y solo hasta hace poco los actores ya comparten el crédito con el oscuro director. En cambio en Europa, después de la Segunda Guerra, el *cine de autor* se vio favorecido y el director comenzó a emerger como el creador absoluto, buscando otras alternativas de expresión y llevando a la pantalla temas de su interés personal. Es por ello que se habla del *cine de autor* como un fenómeno exclusivamente europeo, aunque también existe en Rusia y partes de Asia, ya que se dan mejores condiciones para su desarrollo que en la mayor parte de América. Con ello no queremos decir que no hay *cine de autor* en estos países (hay autores independientes en cualquier parte del mundo), pero se mantienen fuera del alcance de las mayorías y de las instituciones encargadas de la industria cinematográfica. En Estados Unidos su trabajo recibe el nombre de cine underground o de culto, mientras que en el resto se habla de un cine independiente o alternativo; es por eso que no podemos hablar de una cultura del cine en un país como México (al menos no como se da en el viejo continente), y mucho menos de *cine de autor*, ya no digamos de cine cultural, es decir, en nuestro país el buen cine es privilegio de unos cuantos, un lujo para intelectuales en general. No obstante, podemos encontrar algunos ejemplos de autores dentro del cine que se realizó en la "época de oro del cine mexicano", como Emilio "el indio" Fernández y otros.

Sin embargo el trabajo de dirigir ha ido ganando terreno a nivel internacional. Algunos le atribuyen el logro a la *nouvelle vague*, por haber sido el primer movimiento artístico, más o menos importante, en demandar la autoría en favor del director, en proponerlo como candidato único a ocupar el puesto de honor en los carteles y trascender, no tanto por sus obras como por su carácter de artistas.

Al mismo tiempo lo incitaba a reconquistar ese lugar privilegiado en cada realización con esfuerzo, un mínimo de carácter, autoridad y genio. Y sí, fue el primero en prestarle la suficiente atención como para atribuirle total autoría sobre un trabajo que, invariablemente, es resultado de un numeroso equipo de colaboradores. Ese fue uno de los puntos que se prestaron a discusión acerca del *cine de autor*; ya en 1955 la "política de autores" (jamás definida con exactitud) sentó las bases para otorgar la paternidad al director. Quince años después se vio que se cometían muchos abusos, por eso sus promotores advirtieron que no debían alabarse las películas más pésimamente realizadas, tan solo por tratarse de un director catalogado como autor, asimismo aclaran que el estilo y los temas de un realizador no tienen porqué estar forzosamente relacionados con el argumento ni con las instituciones, sino con la manera de enfocarlos, de transformarlos. También afirman que la autoría se define en función de la mirada del realizador, y que debe tenerse cuidado de no dar por hecho que todos los autores lo son siempre en idéntico grado en cada una de sus obras, ni todos los filmes son, en consecuencia, de idéntico nivel; ya que ese fue otro de los puntos que le ha hecho mala fama al *cine de autor* hasta la fecha.

Del otro lado de la moneda se encuentran personas como Michael Chion, que no atribuyen la autoría a la nueva ola francesa, sino a la evolución misma del cine, incluso asegura que en sus inicios el cine era más apto para los autores-directores, dadas las condiciones primitivas, precarias y/o desinteresadas de aquel arte, pues el director no era tan observado ni perseguido, así como tampoco dependía de la aprobación indispensable de nadie, siempre que pudiera autofinanciarse, además él mismo era el principal interesado en reunir los talentos necesarios para llevar a cabo su trabajo y, de ese modo, supervisar directamente cada detalle. Su condición baja en recursos, casi siempre daba pie a desarrollar su inventiva, para improvisar y crear a partir de la nada, no tenía detrás a alguien que lo presionara, como sucede hoy día, en la mayoría de los casos. Sea como fuere el *cine de autor* también ha creado polémica toda vez que pudiera tratarse de una trampa, que en el fondo esconde un secreto e insospechado desprecio por el cine como forma de libre expresión. Como todas las artes, el cine también tiende a caer en los extremos y en excesos intelectualoides, por tal motivo, se debe tener cautela y no sobrevalorar el famoso *cine de autor*, ya que muchas veces los críticos de cine, los aficionados o las "personas cultas", caen en el error de olvidar que el cine se ha convertido en un medio de expresión auténtico, que puede ser usado por cualquiera que se interese, de la forma que sea, en el género que sea; hay que recordar que el cine siempre puede dar sorpresas, de modo que alguien que tradicionalmente es aceptado como autor puede no serlo y viceversa, en ese punto coincidimos con Chion.

Por otro lado nos llama la atención un hecho particular, y es que se tienden a confundir los conceptos. Para algunos el *cine de autor* es lo mismo que obra maestra, es arte, aunque estrictamente debiera entenderse que es aquel en el que la participación del director resulta mayoritaria, y es allí precisamente donde entramos en otro conflicto. Para empezar se trata de un problema en el que los teóricos, los críticos de arte y, aun, los aficionados no logran ponerse de acuerdo, un conflicto que no alcanzan a solucionar y que surge en torno a la siguiente pregunta: ¿Qué es arte, o, qué es digno de ser considerado arte y por qué?, evidentemente hay tantas respuestas como modos de pensar en el mundo; por lo tanto no nos vamos a quebrar la cabeza con tal cuestionamiento. Pero a cambio nos apoyamos en lo que ha dicho uno de los críticos de arte más serios en México, Adolfo Sánchez Vázquez (5) en torno al malentendido, y dice, palabras más, palabras menos algo así como:

En el acto creador el artista se encuentra solo, tiene que aventurarse por senderos desconocidos, no hay señales que puedan orientarle. Lo que diga el crítico después de haber recorrido el incierto y doloroso camino, le llega demasiado tarde. El artista está condenado a ser libre y darse su propia ley, no podrá buscarla fuera de sí mismo, su azarosa tarea consiste en pisar terrenos jamás pisados. Más vale una Estética distante, inocua, que una Estética vecina y entrometida, empeñada en poner camisa de fuerza al impulso creador.

Lo anterior viene a cuento principalmente por una razón: el *cine de autor* sirve, según Perkins (6), como base para el análisis estilístico y semántico de filmes concretos, realizado por el crítico de cine, debido a que aporta la mayoría de las claves para su comprensión, misma que debe ser precedida a la valoración de la obra. Y si hacemos caso de lo que nos dice Monterde (7), una vez que se ha identificado al autor de la misma (ya sea el director, el guionista o el productor), se debe evaluar su particular aportación al conjunto del filme y, entonces, situar su posible autonomía expresiva en relación con el aparato industrial e institucional del que surge. Pero volviendo a lo primero, no debemos olvidar que no podemos encasillar el arte, ni poner etiquetas al cine, por eso Chion recomienda que lo más objetivo es revisar detenidamente los créditos al final de una película, para así poder determinar quién es autor y quien no lo es, lo cual puede sonar muy superficial, pero en caso contrario se cae en el problema de multiplicidad de percepciones del que hablábamos. A decir verdad, como es comprensible, no todo el trabajo que implica el realizar una película puede, ni debe, estar en manos del director, hay conceptos y áreas que no tiene por que dominar, sería una pérdida de tiempo, dinero y talento, para ello existen especialistas encargados de realizar labores técnicas, por ejemplo, y otros para las peligrosas y demás.

(5) ver SÁNCHEZ, Adolfo, *Invitación a la estética*, 1992.

(6) PERKINS, V. F., *El lenguaje del cine*, 1976.

(7) MONTERDE, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, 1986.

Las actividades menores no deben ser realizadas directamente por él; su función principal es supervisar lo más posible y dirigir, que ya con eso es suficiente, pues con ese solo hecho gasta demasiada energía, pero sobre todo, imprime en la obra un estilo personal, es decir, revela su personalidad y pone su sello, por lo tanto se convierte en el autor. Lo que decimos es que ni siquiera un mismo guión o argumento, representado por el mismo equipo artístico y técnico resultará igual si es dirigido por dos personas distintas. *Cine de autor* es una frase acuñada a partir de los 60' s, y desde entonces se han dado diversas manifestaciones de lo que se supone que debe ser en la práctica.

### CARACTERÍSTICAS DEL CINE DE AUTOR

- hallar en el hombre real su denominador común
- preferir el drama, la denuncia, la crítica o la comedia en lugar de la sátira
- descubrir la vida provinciana y a sus personajes soñolientos o idealistas
- humanizar el filme cómico, excavar profundamente en sus protagonistas
- solidificar la relación entre cine y cultura, por inspirarse en novelas
- fenómeno exclusivamente europeo
- consagrarse como cine sin actores, triunfa el personaje
- es un cine más consciente y exigente
- no tender a lo excepcional, sino a lo cualitativo
- ir más allá de los intereses del individuo para pasar a los universales
- guionistas que pronuncian un verdadero discurso, usando palabras directas y sobrias, pero significativas
- entre actor y director no existe una verdadera colaboración porque se mueven en esferas distintas, el director participa más cercana y profundamente con el guionista
  - el actor no debe comprender, sino simplemente ser y entregarse en manos del director olvidando sus propias exigencias, mostrando su instinto, sin pensar, ser humilde
  - el *cine de autor* nace bajo la connotación de obra maestra o de obra insólita
  - debe ser bien concebido desde la planeación, el guión debe ser compatible en cada detalle con lo que el director visiona
- día a día consigue nuevos hallazgos, nuevos progresos
- buscar la verdad, reflejar el punto de vista social o filosófico del director
- hacer a un lado al actor y al productor
- dar vida a grandes películas y cambiar e influir el arte
- la composición e iluminación, la textura de cada escena deben corresponder perfectamente al modo, atmósfera y tema de la película
- hacer un adecuado uso de los movimientos de cámara, el ritmo, el montaje, etc.
- es un ámbito de expresión y decisión personal, sea quien sea el autor

- hacer un adecuado uso de los movimientos de cámara, el ritmo, el montaje, etc.
- es un ámbito de expresión y decisión personal, sea quien sea el autor
- cometer el error de aplicarse a películas limitadas, solo por la fama de autor del director

- marginar a los directores que no son considerados autores, tachándolos de artesanos o de obreros por encargo

- marginar géneros como la comedia, la aventura, el musical, el cine fantástico, el western o cualquier otro que sea de distracción

- abrir paso a las mujeres directoras, sobre todo en Francia

### CARACTERÍSTICAS DE UN AUTOR

- hallar el contacto con la verdad del hombre de nuestros días, absorber su sentido histórico

- los guionistas deben demostrar siempre un auténtico culto a la verdad

- el autor no lo es en función de la teoría sino de la práctica

- siente una necesidad de libertad y de intimidad, que el actor profesional no ofrece por faltarle "virginidad"

- tiene la necesidad de no comprometerse ni revelar sus intenciones

- le da nuevo uso al actor, ahora se sirve de él

- no debe preocuparse por el montaje

- experimenta nuevas formas de expresión cinematográfica, desarrolla conceptos y temas de su interés

- no siente como sagradas las convenciones tradicionales, las modifica en función de sus impulsos creativos

- imprime su estilo en cada fase del proceso de realización

- el guionista es menos autor que el director

- debe idear una manera de hacer sentir su presencia y su autoridad entre todo el equipo de trabajo (que son cientos) y responsabilizarse del resultado final, del ánimo y del ambiente moral del rodaje. Los impulsa, los inspira para que aporten creativa y gustosamente, convencerlos de su importancia fundamental y asegurar el éxito

- en ocasiones el autor es el guionista, otras el director o el productor, depende del momento histórico y del país

- tiene el poder de articular una difusa demanda social

- el autor es a la vez escritor o guionista, intérprete, cortador, decorador, el que diseña el vestuario, el que filma y monta

- el director muchas veces aporta un toque personal, unidad y continuidad

- puede ser coautor del guión, pero lo oculta o lo es de manera informal a través de pláticas con el guionista

• dirigir es el arte de apropiarse de un boceto al que se dota de puntuación y tiempo personales. Al fijar su interpretación, el director "se convierte" en el autor total o parcial, aunque no lo sea en principio

• Hitchcock, Hawks y Ford son ejemplo de autores que fueron ignorados como tales, pero que gozaron de mayor libertad. Aquel anonimato relativo impedía que les atribuyeran los sentimientos de sus personajes.

• hay toda una gama de categorías distintas de autores: constructivistas, narradores, demiurgos, etcétera, pero ninguna tiene un sentido extenso o perdurable

• autor es el director que realiza distintas funciones en una película, y aunque no tuviera el crédito, no deja de intervenir muy de cerca en cada una de las actividades

• el director debería estar familiarizado con todas las técnicas de la película, ser actor, escritor, decorador, etcétera, para no depender de juicios ajenos

• es capaz de inventar una auténtica poesía cinematográfica

• algunos autores deben hacerse a la idea del desprecio, por parte de los críticos y el público tradicional, y consolarse con las manifestaciones de culto que les rinden revistas especializadas.

#### EJEMPLOS DE AUTORES

Directores que han conseguido, por voluntad o sin quererlo, el codiciado lugar de autores:

- |                                   |                            |
|-----------------------------------|----------------------------|
| 1. Woody Allen                    | 21. Vittorio De Sica       |
| 2. Théo Angelopoulos              | 22. Doniol-Valcroze        |
| 3. Michelangelo Antonioni         | 23. Marguerite Duras       |
| 4. Dario Argento                  | 24. Blake Edwards          |
| 5. Jack Arnold                    | 25. Eustache               |
| 6. Mario Bava                     | 26. Federico Fellini       |
| 7. Jacques Becker                 | 27. Trence Fisher          |
| 8. Ingmar Bergman                 | 28. John Ford              |
| 9. Charles Bitsch                 | 29. Jean-Luc Godard        |
| 10. Peter Bogdanovich             | 30. Griffith               |
| 11. Bresson                       | 31. Howard Hawks           |
| 12. Richard Brooks                | 32. Alfred Hitchcock       |
| 13. Tod Browning                  | 33. Tobe Hooper            |
| 14. Luis Buñuel                   | 34. King Hu -no reconocido |
| 15. John Carpenter                | 35. Huston                 |
| 16. André Cayatte                 | 36. Milkos Jancso          |
| 17. Claude Chabrol                | 37. Stanley Kramer         |
| 18. David Cronenberg              | 38. Stanley Kubrick        |
| 19. Michael Curtis -no reconocido | 39. Akira Kurosawa         |
| 20. Manuel de Oliveira            | 40. Fritz Lang             |

- |                                  |                      |
|----------------------------------|----------------------|
| 41. Georges Lautner              | 54. Ettore Scola     |
| 42. Mankiewicz                   | 55. Martin Scorsese  |
| 43. Georges Méliés               | 56. Preston Sturges  |
| 44. Mizoguchi                    | 57. Syberberg        |
| 45. Ophüls                       | 58. Jacques Tourneur |
| 46. Pier Paolo Pasolini          | 59. Truffaut         |
| 47. Roman Polanski               | 60. Ching Tsieu Hieu |
| 48. Alain Resnais                | 61. Agnes Varda      |
| 49. Dino Risi                    | 62. Andrzej Wajda    |
| 50. Martin Ritt                  | 63. Orson Welles     |
| 51. Jaques Rivette               | 64. James Whale      |
| 52. Rohmer- Schérer              | 65. William Wilder   |
| 53. Paul Schrader -no reconocido | 66. Claude Zidi      |
- ... por citar solo algunos

### Biografía y filmografía de Federico Fellini

"... me lo he inventado todo para luego poder contarlo: una infancia, una personalidad, nostalgias, sueños, recuerdos..." Federico Fellini

### INFANCIA

Rimini, Italia. 20 de enero de 1920, en la mitad de la noche cae una fuerte lluvia acompañada de estruendos y relámpagos. El viento sopla fuertemente sobre el mar embravecido. Entonces, se oye un trueno que sacude la casa de los Fellini y en ese instante Ida Barbiani da a luz a uno de los más grandes cineastas de nuestro siglo: Federico Fellini. Esta breve crónica fue hecha por la misma madre de Federico, quien conforma matrimonio con Urbano Fellini.

Los padres de Federico se conocen en una fábrica de pastas, ella asegura que fue amor a primera vista, sin embargo la relación no será bien vista por los padres de Ida, porque pertenecían a una familia burguesa y católica mientras él era miembro de una familia de comerciantes y agricultores. Cuando Urbano pide matrimonio a su novia ella lo rechaza y más tarde decide fugarse con él. Su familia la deshereda y a él no le queda más remedio que llevarla a vivir con su familia a Gambettola y después a Rimini, donde se establecen definitivamente. Pronto Urbano se desempeña como vendedor y puede mantener bien a su familia, pero sus constantes viajes impiden que conviva mucho con sus hijos.



La madre es la que lleva el orden de los hijos: Federico, Riccardo y Maddalena. Federico opina que su madre es una mujer dulce, hermosa, inmensamente religiosa, sonriente y de ojos pícaros; y se siente más orgulloso de la sangre romana de ella. A su padre lo ve como una persona digna de confianza, no de mucho mundo, aunque Urbano se considerara así y también siente cierto rechazo por la cultura romana que su padre le heredó, no acepta parecerse a los romanos por su fama de ser sensuales, buenos conversadores, gregarios, y medio ateos, ya que no cree poseer ninguna de esas características. Al madurar Federico lamentó no haberse comunicado más con su padre, por su constante ausencia, pero el amor que sentía por ambos padres es innegable. Debido a las creencias de la madre Federico asiste a una primera escuela, bajo la dirección de las Hermanas de San Vicente, por lo tanto su educación tendrá matices religiosos. En esa institución experimenta su primera sensación erótica, cuando la más joven y bondadosa de las Hermanas lo abraza cariñosamente, envuelta en un olor a caldo y jabón rancios y a cáscara de papas. Ese último olor le seguirá estremeciendo hasta su madurez. También aquí tiene lugar su primer encuentro traumático con los ritos religiosos, pues los cantos melancólicos y trágicos de una procesión lo asustan tanto que termina llorando, con su vela en las manos. No hay mucho por descubrir en esta etapa infantil, el mismo artista reconoce lo poquísimo que recuerda de ella. La personalidad de Federico niño fue más bien tranquila, introvertida y solitaria en un principio, prefería apartarse de los demás: "Vivía una vida apartada, solitaria, buscaba modelos ilustres, Leopardi, para justificar aquel temor al bañador, aquella incapacidad mía para divertirme como los demás, que se iban a chapotear en el agua", comenta (1). Algo que sí le gustaba era jugar con el teatro de títeres, que su tío le había regalado en Navidad, y más adelante, leer historietas en el semanario *Corriere dei piccoli*. Una más de sus características personales era la de desear parecer indescifrable, misterioso, incomprendido y víctima. Un día llegó a simular un suicidio que, suponía, iba a impresionar a su familia: se tiró debajo de las escaleras de su casa y se embarró pintura roja, se quedó inmóvil y esperó pacientemente. Después de mucho rato llegó un tío y se burló de su payasada, Federico que quedó triste y decepcionado.

Un hecho fundamental en su estilo y personalidad es su encuentro con el circo. La primera vez que asistió fue acompañado de su padre, y el espectáculo le fascinó tanto que fue día tras día a ver los ensayos. He aquí una de las contradicciones de su historia. Para empezar la edad a la que ocurre, hay quien dice que fue a los siete, mientras otros aseguran que a los 10 años de edad. Aunque a fin de cuentas esto no importa.

(1) FELLINI, Federico, *Fare un filme*, 1987, Trad. Pilar Gómez Bedate: p.28.

La anécdota ha sido contada por el cineasta más de una vez, y en cada caso ha dicho cosas diferentes: Una mañana, con un pretexto cualquiera, el pequeño logra salir del colegio, o de su casa, llega al circo, se mete bajo la carpa y nadie lo ve, entonces un gemido lo lleva hasta una cebra enferma, se queda observando mientras un payaso, una mujer y unos cuantos niños la rodean. Llega el veterinario y le pide a Federico que traiga agua para el animal. Otra versión supone que un hombre le da una esponja y un cubo y le pide que lave a la cebra. Al cabo de unas horas come con los cirqueros y después de la función le ofrecen una cama improvisada. Alguien reconoce su uniforme escolar y lo cuestiona, teniendo que confesar que escapó debido a los malos tratos. El payaso, que oyó todo, queda tan conmovido como enfurecido, así que decide ir a pedir cuentas a la institución. A la madrugada llegan el payaso y el director del colegio, con lo que Federico es desmentido y llevado de vuelta a la escuela (o a su casa) y no por el director sino por su familia que, después de todo un día, todo un mes, unas semanas, unos días de búsqueda (según la versión de que se trate) lo encuentran a pocos metros de distancia. Esta fábula ha tomado dimensiones un tanto fantásticas para algunos autores. Así mismo, su madre ha negado esta aventura diciendo que es inconcebible que su pequeño hijo se haya podido escapar, un día siquiera, sin que alguien lo advirtiese. Al respecto el cineasta comentó: "Lo que hay de cierto es que me hubiera gustado muchísimo que fuese verdad" (2), además confiesa que "Al entregar mis recuerdos al público los borré y ahora ya no sé distinguir aquello que realmente sucedió de aquello que inventé" (3). A pesar de que esta versión "felinesca" no obedeciera plenamente a la realidad, nos sirve para orientarnos un poco acerca de la imaginación y deseos del artista, porque ha sido él y nadie más quien ha insistido en contarla una y otra vez. Lo cierto es que sentirá una atracción por el "clown" (4) toda la vida y lo proyectará en su obra artística, intentando recrear aquel pasaje, así como a sus figuras representativas directa o indirectamente. En especial lo que le agrada de la gente dedicada a este oficio es la manera en que pueden entremezclar elementos de fantasía y realidad, de espectáculo y mentira, pero adora, por sobretodo, al payaso, por ser a la vez cómico y trágico. En palabras del propio Fellini es:

el vagabundo que aparece con un aspecto miserable, vistiendo los trajes de escena del infeliz, del desheredado, de la víctima o también del golfo, en suma todo lo que hay de reprobable en esa figura de andrajos, torpe y feliz, que arranca aplausos y simpatía, siempre me ha causado una profunda emoción... y admiración por el pobre vestido de payaso, que intuía como un ser extraordinario, libre, que necesita muy poco para subsistir... para pasar indemne a través del desprecio y del escarnio, manteniendo al final una actitud alegre; divertido y divirtiendo, como sólo hasta este límite podría hacerlo un bendito. (5)

(2) GRAZZINI, Giovanni, *Algún día haré una bella historia de amor*, 1985, p. 29.

(3) ídem: p. 30.

(4) Clown: rústico, patán, payaso o gracioso.

(5) UNGARELLI, Paola, *Fellini por Fellini*, 1978, p. 164.

Por otro lado está el recuerdo del cine "Fulgur", del que tanto ha hablado también, y que recuerda como un lugar pequeño y donde sucedían cosas chuscas, como aquella vez en que él mismo, acarició la pierna de una mujer para después huir avergonzado; o como la presencia de un hombrecillo, miembro del partido, que tenía por objetivo vigilar detrás de las cortinas, las reacciones del público cada vez que aparecía Mussolini en la pantalla y otras más. Ese era un lugar de refugio para los asistentes llenos de hastío, a los que protegía ofreciéndoles sueños y diversión, según Fellini, ese es el único cine verdadero, porque era capaz de proyectarles un mundo diferente, divertido, repleto de mujeres hermosas y héroes de carne y hueso, y nos referimos, claro, a la época de oro de Hollywood y a algunas otras películas italianas o europeas del momento. Por eso, algunos opinan que Hollywood influyó, de alguna manera, en su pensar y su sentir, pues, al igual que sus compatriotas fantaseaba con la riqueza, felicidad, y libertad que les mostraban las películas procedentes de Norteamérica. La primer película que vio en el Fulgor era Maciste en el infierno y otra que también recuerda es Voce nella tempesta.

Las anteriores son las dos experiencias que podemos considerar más significativas en su infancia. Pero, por otro lado, se encuentra su gusto por los cómics, pues éstos le proporcionaron el primer entendimiento de la comicidad: "Lo paradójico e incomprensible nunca muere si se afronta con alegría. Sólo se muere de aburrimiento y afortunadamente, las historietas gráficas están muy lejos del tedio".(6) Específicamente se ha referido a *Flash Gordon*, como el cómic más importante, entre los de su generación, porque aparecen justo cuando en Italia operaba el fascismo. A los chicos les parece que por fin ha llegado un héroe verdadero, más atractivo que los que les imponía la dictadura del Duce. En definitiva resultaba más real y más creíble que los héroes fastidiosos del fascismo, no importando que sus hazañas se desarrollaran en mundos lejanos y fantásticos. Asiste a una segunda escuela, de educación primaria, en donde revela sus aptitudes para el dibujo, lo cual agradó mucho a su madre, quien cuenta que se la pasaba haciendo viñetas en cuanto superficie veía. Esta etapa también le reserva un segundo episodio del encuentro con la temprana sexualidad, mientras jugaba en la playa con sus compañeros, un día descubren a una mujer despeinada en la arena, ella se vendía a los pescadores a cambio, principalmente, de sardinas - de ahí su apodo de Saraghina-. Vivía en un búnker abandonado tras la guerra. Al saberlo, los chicos ahorraron, para que ella se levantara la falda frente a ellos. "Saraghina" accede y les permite ver su inmenso trasero, y por un poco más de dinero se voltea; esa experiencia la describe como un " Dragón horrendo y espléndido que representa la primera y traumática visión del sexo...". (7).

(6) UNGARELLI, Paola. *op. cit.*, p. 162.

(7) COLÓN Perales, Carlos: Fellini o lo fingido verdadero; Alfar; Sevilla, 1989; p. 27.

Los veranos descansaba de la escuela e iba a casa de su abuela, en Gambettola. La ocasión se prestaba para que los gitanos llegaran vendiendo cosas y con ellos el circo. En cambio, en Rimini las turistas alemanas, suecas y noruegas llegaban para tumbarse al sol, cosa que él aprovechaba para espiarlas, pues se sentía atraído por su piel dorada, su bello rubio, su esbeltez y que eran altas, ya que las comparaba con las viejas gordas, de cabello oscuro y cabeza agachada de su pueblo. Un día es sorprendido por una de ellas, entonces lo carga y lo lleva hasta donde se encontraban las otras, solo para hablarle de él, que en cuanto es liberado huye rápidamente.

### ADOLESCENCIA

Todavía no entra en la adolescencia cuando ingresa a la escuela eclesiástica de verano, que había sido fundada por los padres Carissimi. Fellini la describe como sucia, burrida, provinciana, de mala comida y severos castigos. En ella aprende, más que nada, a observar a la gente, el silencio y las cosas. También a partir de esa instrucción, le surge la idea de ser sacerdote, pero pronto desiste, quizá por las tremendas bofetadas que recibía, por parte de estos, en las confesiones, en las que, aún sin haber contado su pecado, ya sentía la mano contra su cara. De hecho llegó a especializarse en el salto ágil que lo libraba de tal castigo, porque esta práctica lo desconcertaba; además para cuando acababa de hablar, el sacerdote ya dormitaba, y él se preguntaba si realmente lo habría escuchado, por eso, toma el hábito de decir barbaridad y media, con la confianza de no ser escuchado, ni castigado. También aprende a clasificar a sus compañeros en diferentes categorías de italianos, es decir, a él, más que interesarle el conocimiento teórico, le interesaba la vida, pero ambas cosas chocaban y hasta se contradecían en la escuela, por lo que no fue un alumno muy destacado, salvo para la historia del arte y la clase de dibujo. Aunque su hermana Maddalena afirma que era tan bueno, que a menudo era puesto como ejemplo de la clase. Titto Benzi, compañero de escuela, apoya la versión parcialmente, pues dice que aún cuando sus calificaciones fueran buenas, no garantizaban que sus conocimientos fueran reales. La adolescencia le permite despertar a la realidad, aunque claro, muy a su manera, sobre todo en lo referente al catolicismo, que para él estaba muy ligado a la escuela, eran casi una misma cosa. De la escuela recuerda sólo algunas travesuras menores, que lideraba casi siempre. La pandilla de 14 jovencillos, lo mismo peleaba a palabras con los trabajadores, que molestaba a parejas escondidas en la playa, despertaban a los monjes con agua, se desnudaban solamente para pedir la hora, espiaban a la Saraghina y celebraban las victorias, por pequeñas que fueran, de Mussolini, con la sola intención de divertirse, sacar a los estudiantes de las aulas y mofarse del director. En cambio los recuerdos más gratos correspondientes a la adolescencia están asociados a hechos naturales, como el enorme resplandor del sol de verano, la niebla que lo desaparecía todo en invierno y lo convertía en el "hombre invisible", dándole una emoción que lo estremecía hasta la punta de los cabellos.

Le gustaba ser espectador, sobre todo de la niebla que siempre lo apasionó. Pero volviendo a la escuela, dice que no podía ser más que tétrica, irreal para sus compañeros y para él, peligrosa en el sentido de crearles grandes complejos de culpa y traumas psicológicos, el temor y la sensación de perder el tiempo en las clases inútil e irremediamente. También se refiere a los padres y a las monjas como seres llenos de crueldad, inhumanos y quiméricos. La escuela fue, antes que otra cosa, el lugar donde los pupilos llegaron para ser mutilados de su creatividad e imaginación y donde se les enseñó a ignorar la capacidad de fantasear y a despreciar la ensoñación.

"Gradisca" es otra mujer que lo impactó en la adolescencia, la veía pasar frente al Café Comercio, siempre bien vestida no podía ser ignorada por ninguno de los hombres a su paso, ya que, si bien no era bella, era vanidosa y siempre llevaba atuendos muy a la moda e iba acompañada por diferentes hombres que la pretendían. Para él era la encarnación de una belleza "cinematográfica". Un día en el bar *Corso* se emborrachó por primera vez con su amigo Titta, pero no le agradó y sólo lo hace una vez más en toda su vida. A los 15 años se enamora de Rebeca Bianchina, su vecina de 14 años. Vestida con el uniforme fascista pasa por ahí, otro día se asoma a la ventana y entonces Federico aprovecha acercándose para escribir en el vidrio la hora y el lugar para una cita; él le da un ramillete de flores y de regreso a casa trata de agradarle contando sus aventuras. Pasados los años Federico pretende hacernos creer que se la llevó en un tren rumbo a Ravena en lugar de Bolonia, con la intención de trabajar allá y mantener a la chica, pero ella se negó a acompañarlo después que la comida y el dinero se acabaron y le pide volver. Ella aclara burlescamente que jamás tomó tren alguno a ninguna parte con él y que sus paseos siempre fueron a pie o en bicicleta, también dice que le dio un anillito y hablaron de comprometerse, pero cuando ella se mudó a Milán perdieron un poco el contacto. Bianchina recuerda al Fellini de esos días como un muchacho reservado, testarudo, elegante al vestir, soñador y acomplejado por su esbeltez. De esta forma transcurre su adolescencia, hasta llegar a los 17. El empieza a llevar una vida ociosa y agitada, es su periodo "vitelloniano" (8), se vuelve bromista, libre y jubiloso. Trabaja como caricaturista del Fulgor y ejerce el oficio en playas y cafés, fingiéndose un profesional. Publica sus dibujos en el único número de *La Diana*. Abre una bodega de retratos para turistas con su amigo Demos Bonini. Para entonces, la convivencia familiar lo asfixiaba tanto que a menudo decía a sus amigos que deseaba irse. Sorpresivamente le llegó una oferta de trabajo en Florencia; porque Bonini había mandado sus dibujos al semanario 420. Sin explicaciones ni despedidas Fellini se mudó y comenzó verdaderamente a vivir, porque antes de esta edad considera haber estado muerto.

(8) En este caso, nos referimos a un periodo de su vida que fue retratado a detalle en su película "Il vitelloni".

## JUVENTUD

Antes de relatar su estancia en Florencia, haremos un comentario breve sobre la universidad, cuando tiene que decidir su profesión. Él decía que no sería ni abogado como insistía su padre, ni doctor como quería su madre. Pero en realidad tampoco tenía una idea bien definida de lo que iba a hacer a lo largo de su vida, era incapaz de autoprojectarse en el futuro, únicamente había dicho algo sobre ser periodista a sus amigos, pero de manera vaga y como consecuencia de la seducción que ejercía en él la idea de ser enviado especial. Tal vez por ello se enroló en esa profesión, además de que contaba con habilidades de caricaturista. "Nunca había dicho: 'cuando sea mayor voy a ser tal cosa'. No me parecía que iba a hacerme mayor y en el fondo, tampoco me he equivocado tanto". (9) De esta manera, parecía que la universidad también iba a ser, como las otras escuelas, inevitable. Por eso, antes de abandonar Rimini, sus amigos lo notaron cambiado, ya no era divertido, curioso, alegre ni creativo, más bien se había vuelto solitario, pensativo y desdichado. No obstante, como veremos más adelante, Fellini no tendría que pisar la universidad, ya que ejercería el periodismo antes de eso, así como tampoco haría la carrera de leyes.

Una vez instalado en Florencia, en el año de 1938, colabora para el semanario *La Domenica del Corriere* así como para el *420*, en donde le publican cuentos breves, rubricas, viñetas y dibujos hasta 1939. Esta temporada también contiene una de las vivencias, consideradas embustes, de la biografía del artista. Según se cuenta, debido a la tensión política entre Estados Unidos e Italia, se prohibió la exportación de tiras cómicas norteamericanas al país europeo, de modo que a Fellini le encomendaron la tarea de continuar con los textos del famoso *Flash Gordon*, junto con Giove Toppi, encargado de ilustrarla. Pero un periodista llamado Oreste del Buono, investigó la anécdota, años más tarde, y la encontró totalmente falsa. Hasta aquí llega su aventura en Florencia, porque después decide ir a probar suerte a Roma, pero para conseguirlo necesitaba de la ayuda de sus padres, así que regresó a Rimini, donde le darán apoyo con la condición de que se inscriba a la Universidad de Roma y estudie derecho: él se inscribe, aunque nunca se gradúa. Antes de partir a Roma, va con sus amigos en busca de Bianchina, pues, aunque ya no era la única, seguía despertando su amor. Se reencuentran un par de veces, hasta que se casa con otro. Cuando se va a Roma, sus mejores amigos Titta y Mario Montanari, quedan sorprendidos y tristes, en el fondo no creían que abandonara el pueblo como había dicho. Llegó a Roma, con su madre y su hermana, ellas se van al año siguiente de que lo dejan instalado e inscrito. No permaneció mucho tiempo en esa vivienda y se mudó a un lugar cercano a la estación del tren, que iba diariamente a Rimini, o cual lo ayudó a sentir menos nostalgia.

9) FELLINI, *op. cit.*, p.51.

En ese momento se encuentra con De Torres, a quien conoció alguna vez en la playa, mientras descansaba. Retomemos un poco del pasado en esta ocasión. Fellini reconoce a De Torres tomando el sol y durante todo el día lo observa a lo lejos, sus fotos y viñetas eran publicadas en el *Marc Aurelio*, y después de largo rato De Torres le pide cerillos (o un cesto de frutas) y uno o dos días después Federico le entrega algunos de sus dibujos y acuerdan encontrarse en el bisemanario romano. Así ocurre, sólo que no en el *Marc Aurelio*, sino en *Il piccolo*, donde también trabajaba De Torres. Después de verlo, éste último le encomienda su primer artículo, que se publica meses más tarde modificado y reducido. Durante el periodo en que no se publicó (previo a la guerra), él siguió buscando la forma de sobrevivir. A veces su situación era tan grave como para obligarlo a mudarse constantemente, le fue muy difícil ganarse el pan en aquel entonces y en ocasiones su inestabilidad llegó a ser incluso dramática. Eso lo llevó a vender, clandestinamente, diamantes falsos; a dibujar en las calles, sin mucho éxito, esbozos parroquianos hechos en colaboración con Rinaldo Geleng (otro ilustrador pobre, y amigo de por vida) y a decorar escaparates en las tiendas, donde una vez hizo el ridículo ante los transeúntes y una muchacha que le sonreía, por arruinar torpemente el vidrio que adornaba. El enojado dueño no escuchó sus disculpas y tuvo que huir avergonzado.

El desorden y la confusión eran el común denominador de aquellos días. Entre ese caos se encuentra otra fábula, su supuesta huida con una rubia prostituta. Si bien este episodio no es del todo negado, tampoco es aceptado como real; en todo caso se le atribuye más a la imaginación del realizador. La lucha por subsistir sigue y de alguna manera se las arregla para mandar, de vez en cuando, sus notas humorísticas al *Marc Aurelio* y a otras publicaciones. Entre tanto funge como reportero de nota roja en *Popolo di Roma*, pero su gran imaginación lo hace escribir más de lo que debe, y su nota es rechazada. También le encomiendan cubrir noticias de tribunales locales, y le resulta tan aburrido que se despide para siempre del oficio de reportero. Por fin, cuando su nota para *Il piccolo* es publicada, Federico decepcionado, enfadado y ofendido pasa a su amado *Marc Aurelio*. Aquí surge una de las 2 oportunidades más provechosas para él en el periodismo. Logra rápidamente un ascenso a jefe de redacción, debido a que le simpatizaba al director Vito De Bellis, que, de manera casi paternal, le facilita las cosas, le publica viñetas, cuentos y rúbricas en serie que con el tiempo cobrarán cierta notoriedad. Su amistad con De Bellis rebasa las fronteras laborales, y a menudo es invitado a cenar, el director aprovechaba la ocasión para enseñarle buenos modales en la mesa, pero a Federico siempre le resultaban confusos y absurdos.

También era protegido por mujeres mayores que él. Este primer año de estancia en Roma es retratado en el guión "*Moraldo en la ciudad*", de Fellini y Tullio Pinelli, que debió ser filmado. Retomando la universidad, diremos que, aunque figura en los registros como

estudiante, no hay constancias de que acudiera a una sola clase. En el '39 la guerra de Hitler le es indiferente. Lo que ocupa su mente y su tiempo son otras cosas, a decir verdad nunca le atrajeron las cuestiones políticas, nunca sintió orgullo por los actos de heroísmo de los soldados italianos, ni se identificó con los patriotas y mucho menos con los fascistas, por lo que no es difícil suponer que tampoco imaginó que la guerra estaba a punto de entrar en el país. Así las cosas, sus colegas de trabajo pasaban horas discutiendo los asuntos noticiosos, sin que él intentara intervenir, sobre todo porque no tenía esa tendencia y se sentía del todo ajeno: "... tenía la sensación de que cuanto decían no me concernía en absoluto" (10). Efectivamente, el Fellini de 19 años no lograba captar la influencia que los acontecimientos nacionales podían causar en su vida y en la de sus compatriotas, por ello, aún cuando le prohíben una de sus publicaciones en el *Marc Aurelio*, dos o tres años después, sigue sin entender el problema de manera global y lo siente como algo personal, confiesa sin pena.

Por entonces empieza a laborar en radio, vendiendo breves notas cómicas, hechas en complicidad con amigos del *Marc Aurelio*. También ofrecían sus textos a Erminio Macario, relacionado con el cine y, por ende, su primer contacto con ese mundo. Su colaboración en *Lo vedí come sei?* le vale su primer reconocimiento filmico, aunque no necesariamente formal. Del mismo modo trabaja ya para la revista *Cinemagazzino*, que también lo ubica dentro de las filas del espectáculo y el arte. En aquella revista se encarga de entrevistar a las figuras del "show bussines". Precisamente en uno de esos encargos conoce al actor de variedades más popular del momento, Aldo Fabrizi. Tal encuentro se da cuando Fellini, en compañía de Ruggero Maccari, lo visita en su camerino para hacer una semblanza de él. Posteriormente se vuelven a contactar en el *Bar Castellino*, donde se daban cita artistas y gente controvertida. Era frecuente que permanecieran allí hasta la madrugada y regresaran caminando juntos a su casa. Fabrizi aprovechaba para contar al atento periodista las desventuras, penurias y chascos que posó antes de ser lo que era. Va naciendo entre ambos una amistad fundamental, que dará fruto a colaboraciones excepcionales. Federico debe a Aldo su encuentro con el espectáculo y con sus restaurantes preferidos. Empiezan a trabajar juntos en guiones de cine, y con ellos obtienen buenas ganancias, Fellini recuerda lo que sentían él y los otros al recibir el cheque en las manos, era tan emocionante que apenas lo creían. Su ocupación dentro de los estudios de Cinecittà, (11) apenas son pequeñas colaboraciones, pero durante los tres años allí, alcanzó a trabajar en 11 realizaciones.

(10) GRAZZINI: Op. Cit.: p. 41

(11) Cinecittà es el nombre de los estudios de cine inaugurados en 1937 por Benito Mussolini. Son 12 estudios, edificios industriales, anexos y jardines que ocupan 14 km cuadrados. Allí muchos artistas, (entre ellos Fellini) han realizado el rodaje de películas importantes. Fellini filmó gran parte de su obra en ese lugar, siempre que pudo hacerlo. Actualmente figura entre los estudios mejor equipados del mundo.



Siendo honestos diremos que se trataba de minúsculas aportaciones, sin embargo constituyeron un pilar en su carrera y además, sin imaginario, figuraba ya dentro delaciente neorrealismo. Esas cintas estaban dando pauta al surgimiento de un nuevo grupo de cineastas más jóvenes, más realistas, más humanos y, cada vez, más alejados del viejo esquema hollywoodense que, decaía por su ausencia y daba lugar a una visión más clara de la guerra. Pero como antes mencionamos, Federico se mantenía al margen de la situación política y sólo llegó a preocuparse el 10 de junio de 1940, cuando el llamado a las armas de Mussolini en la radio lo hace lanzarse a las desiertas calles de Roma. Toda Italia se encontraba "pegada" a su aparato receptor. Para entonces su trabajo en la EIAR (Ente Italiano de Audiciones Radiofónicas) se hace más frecuente. Sus sketches, rúbricas y programas humorísticos, a menudo escritos con Ruggero Vaccari, continúan hasta mediados del 43. Del mismo modo pone su grano de arena en su primer guión formal, como ideador de gags, en *El pirata soy yo!* de Mario Mattoli y participa en varios periódicos, algunos especializados en cine. El Estado requería que todos los hombres sanos cumplieran con las funciones militares, pero Fellini es reacio a participar, por lo que, gracias a la simpatía lograda por su trabajo en el *Marc Aurelio*, al pretexto de ser estudiante universitario y a la complicidad con los médicos que lo encubren en sus falsas enfermedades (que iban desde un corazón débil hasta loquera y por las que recibía certificados clandestinos); consigue zafarse de la responsabilidad. Así se lo pasó tres años. En una de esas es descubierto por el Ministro de Cultura que lo manda a llamar a una revisión médica más, pero cuando está a punto de ser examinado, una bomba cae en el hospital y él huye despavorido, sin más vestimenta que unos calzones y una toalla en la cabeza, pero además aprovecha la confusión para no ser convocado. Nuevamente abrimos un paréntesis para seguir otro de los mitos de su historia. Fellini cuenta que durante el periodo de guerra, anduvo por toda Italia con la compañía de teatro de Aldo Fabrizi, en donde Fabrizi era director y actor principal. El espectáculo, *Chispas de amor*, no tenía buena calidad, pero cuando ambos unen su talento para hacer guiones y sketches, tienen tanto éxito que Aldo lo invita a permanecer en el grupo y realizan una gira por la provincia. Durante esa jornada se hospedan en hoteles de mala muerte, partiendo al amanecer y sufriendo el ajetreo propio del teatro. Federico recuerda la presencia de ocho bailarinas feas, porque seis estaban enamoradas de él, y generaban divertidos líos. Esta vivencia es la fuente de inspiración de la película *Luces de variedad*. Pero Fabrizi aclara que nunca tuvo una compañía llamada *Chispas de amor*, ni tampoco era director, tan sólo el actor principal. Además, niega que Federico los haya podido seguir en alguna gira, ya que éste nunca se ausentó de Roma por tanto tiempo antes de volverse famoso. Lo que sí es cierto es que su amistad los conducía a frecuentarse, pero no en teatros ni hoteles de quinta, sino en el *Bar Castellino*, donde se reunían artistas y celebridades.

Todo ese lío suscitó que la prensa, años más tarde, propusiera un encuentro público, para que entre ambos aclararan lo ocurrido, no obstante nunca se llevó a cabo. La guerra no sólo destruyó vidas, sino también la relación entre Fellini y De Bellis, puesto que el fascismo, disfrazado de nacionalismo, termina por absorber la conciencia editorial del *Marc Aurelio*, al punto en que Fellini es reprimido por su "sección sentimentaloides", acusada de apagar el ánimo de los soldados combatientes. Queda muy consternado por ello, ni siquiera entiende de qué se trata la guerra, ni le parecen suficientes sus causas; lo que sí comprende es que, de pronto, un amigo lo ha juzgado por su trabajo periodístico. A finales del 42 presenta su renuncia y permanece fiel a su antibelicismo, con más tristeza que convicción. El mismo ministro de Cultura Popular, no logró arrastrarlo a su dominio ideológico, ni convencerlo de que la publicación debe ser un instrumento más de la guerra: "El fascismo era la ignorancia y la estupidez en su omnipotencia. No puedo decir que haya militado en las filas del antifascismo, no sería exacto, pues no he hecho jamás política" (12), dijo. De cualquier forma seguía trabajando para la radio y el cine, por lo que su renuncia no lo dejó en el desamparo. Otro de los guiones que elabora es Documento Z-3, de Alfredo Guarini. En este periodo trabaja por poco tiempo en la oficina de la Alianza Cinematográfica Italiana, sociedad ideada por Vittorio Mussolini, hijo de Benito, y allí es donde conoció el trabajo de Rossellini, pues para entonces, éste último ya había elaborado algunos guiones documentales y filmes poéticos y patriotas, que le habían acarreado cierto reconocimiento. Luego conoce a Giulietta Massina en la radio, ella había sido elegida para representar el papel de Pallina, personaje inventado por Federico; salen juntos. A ella le pareció que el aspecto del realizador era más bien de un pobretón, y se preguntaba por qué no invertía su dinero en mejores ropas. Pero aún así se enamoró de Fellini, que se sentía atraído por el rostro de la actriz, pues representaba a la perfección el de Pallina. Cabe mencionar que la cara de las personas fue algo que le llamó siempre la atención, nunca cesaba de observarlas, quisiera conocerlas todas, una por una.

Continúa colaborando en guiones para Mattoli, Bonnard, Nicola Manzari, Jean De Limur y Goffredo Alessandrini. Roma sufría los estragos de la guerra con bombardeos, muertos, soldados en combate, desaparecidos. Mussolini empieza a decaer, y los aliados alemanes se convierten en enemigos. En medio del caos la pareja se casa, un 30 de octubre del 43, y se van a vivir a un pequeño apartamento. Federico busca otra forma de ingreso e inaugura, con otros compañeros, la *Funny Face Shop*, una tienda dedicada a comerciar con los soldados, que grababan un mensaje con su voz y lo mandaban a sus familiares, junto con una caricatura de su cara. Debido a la demanda abren otra sucursal.

(12) UNGARELLI, *op. cit.*, p.173.

En cuanto a dinero, fue la época más lucrativa de Fellini ya que nunca volvió a ganar tales cantidades en el futuro, ni siquiera con sus películas más famosas. Por cierto, la única razón de arrepentimiento en su vida entera, radica en haberse hecho pagar tan poco por sus creaciones cinematográficas. En una de esas, Rossellini entró a la tienda, y le pide que convenza a Fabrizi de protagonizar su nuevo proyecto de cine. Sin darse cuenta, lentamente se ve involucrado con lo que se iba a convertir en Roma ciudad abierta, colaborando con parte del guión, esfuerzo, compromiso, propuestas y hasta dinero. Todo, antes de que se imaginara la importancia que alcanzaría aquella obra que, además del éxito monetario, también representa el inicio de una nueva forma de hacer cine en Italia, con otro estilo y que dio origen al neorrealismo. A partir de la experiencia, su vida se orienta al cine irremediamente. Había experimentado en cine desde 1939. Federico describe a Rossellini como instintivo, desprejuiciado, muy poco preocupado por las normas teóricas, por los férreos y vacíos convencionalismos, ya que seguía su estilo personal, exacto en su expresión; su ejemplo y personalidad constituyeron una primera inspiración, él lo orientó por un camino y no por otro. En su propio libro, *fare un film*, le reconoce como a un padre, especie de progenitor universal del que descendemos todos, además de haber favorecido su paso de un periodo nebuloso y circular a la fase del cine. Por otra parte sucede lo tan esperado: el nacimiento de su hijo, a quien planean llamar como su padre, pero el bebé presenta dificultades para respirar y el 1º de abril, dos semanas después, muere de insuficiencia respiratoria, el matrimonio nunca más vuelve a concebir. Poco más tarde Mussolini es capturado y finalmente fusilado, cae el fascismo. La apariencia y personalidad de Fellini, aquellos días, es contada por Rossellini: alto, delgado, de enormes ojos y cabello negro, es a la vez dócil y empecinado, sueña y luego despierta de golpe para revelar su capacidad de materializarlos, preciso e impreciso al mismo tiempo. Y Massimo Mida opina que por lo delgado que era daba la impresión de ser enorme. No sólo poseía una personalidad atrayente, sino que además impresionaba con su velocidad mental. El 46 es al año en que Roma ciudad abierta se presenta al público y tiene éxito, Rossellini decide seguir la fórmula y llama a Fellini para su siguiente filme que es Paisà. Viajan por Italia, devastada por la guerra, y Fellini descubre una nueva patria, conoce a sus desesperados habitantes, que luchan por levantarse y resurgir lentamente, y le parece gratificante. Por otra parte, hasta este momento en Italia no se habían dado manifestaciones artísticas tan grandes, de hecho el arte estuvo muerto durante la guerra y antes de ella, como es comprensible. Fellini mismo pensó que no se volvería a hablar de un cine italiano, no había manera de competir contra las divas y los héroes de América del norte y tampoco había periódico, estación de radio, revista, ni cine que no estuviera bajo su control.

Durante los siguientes cuatro años sigue reforzando sus actividades cinematográficas, con guiones para Il Passatore de Duilio Coletti; Sin piedad, El molino de Po y El delito de Giovanni Episcopo de Alberto Lattuada; El judío errante de A. Alessandrini; En nombre de la ley y El camino de la esperanza de Pietro Germi; La ciudad doliente de Mario Bonnard; Francisco, juglar de Dios de Rossellini; Persianas cerradas de Luigi Comencini y debuta como actor en El milagro de Rossellini tiñendo su negra cabellera de rubio y con barba. En el ínter comienza a crear por su cuenta ideas propias, para futuros guiones. Así se le van los años hasta 1951 cuando viaja por vez primera a París y colabora en Europa 51 de Rossellini, así como en El bandido de Tacca del lupo y La ciudad se defiende de Germi y también en Camarera de bella presencia de Giorgio Pastina.

### MADUREZ Y OBRA ARTISTICA

De alguna manera hemos venido siguiendo las andanzas del periodista, colaborador y hasta actor; pero ahora veremos la trayectoria del director, por lo que unimos la biografía a la filmografía, ya que están íntimamente ligadas. Podemos adelantar que a partir de aquí, Fellini se dedicó a crear incesantemente, y en la tarea puso todos sus esfuerzos, esperanzas y decepciones. En los lapsos que estuvo sin dirigir -para él mismo tiempos perdidos- seguía trabajando ideas en la mente, la imaginación siempre tenía trabajo por hacer. Así, la lectura de un libro, algún suceso cotidiano y hasta sus mismas ideas redundantes, servían de punto de partida para un nuevo proyecto, que muchas veces se concretaba en película. Esos tiempos muertos, eran descansos involuntarios que le significaban un verdadero martirio, un castigo que, no en pocas ocasiones, era consecuencia de la falta de un productor, o en su defecto, la existencia de alguno con quien no congeniaba. A lo largo de su carrera siempre tiene dificultades con ellos por sus censuras, sus limitantes y sus ideas de comerciar ante todo, por ello juegan un papel molesto pero inevitable en su historia. Cabe aclarar que los comentarios recopilados sobre la manera en que se conciben y elaboran sus películas, no incluyen información detallada -para ello hay trabajos mucho muy completos que se dedican exclusivamente a ese fin-. Así, pues, no tratamos de reiterar lo que ya tanto se ha dicho y tampoco sirve a nuestra labor, de modo que se trata sólo de una explicación superficial sobre los filmes y en todo caso nos inclinamos un poco más a comentar los detalles curiosos.

#### 1950- Luces de Variedad

Hay dos puntos que favorecen este primer trabajo como director que son:

- a) Fellini ya había logrado cierto renombre como guionista y
- b) el hecho, más bien accidental, de que Lattuada decida invitarlo a dirigir a su lado.

La idea era que en los créditos apareciera primero el nombre de Lattuada y luego el de Fellini. Con los años Luces de variedad será declarada oficialmente como su primer trabajo artístico, pese a las rabietas de Lattuada que insiste en ser el autor y descubridor de Fellini, cuando en verdad lo fue Rossellini. También Fellini pelea la autoría que, a decir de muchos, es justa porque la cinta tiene el inconfundible toque felliniano. Con un presupuesto limitado empiezan a rodar la película que da a Giulietta Masina, su primera oportunidad en cine, justamente igual que a la esposa de Lattuada. Ambas familias, Lattuada y Fellini quedaron arruinadas por la cinta que superó la cantidad estimada. Los problemas legales que engendra se solucionan 14 años después. Así que la resistencia y el entusiasmo de Fellini son puestos a prueba exitosamente, ya que continuará así a lo largo de toda su carrera. Aparentemente se trata de un filme autobiográfico, ya que recoge algunas vivencias de Fellini al lado de Fabrizi. Nosotros sospechamos que sea autobiográfico en ese sentido, porque finalmente Fellini aceptó que él inventó tal episodio. Coincidimos con la idea de Carlos Colón Perales quien afirma que tiene elementos autobiográficos porque se trata de un filme que "recoge temas de su experiencia como gagman (13) para estrellas de revista", pero no es exactamente autobiográfico. Desde este primer intento, Fellini ya empieza a formarse un estilo propio cuando trata uno de los temas que lo apasionan desde siempre: la condición humana, teñida de comicidad y acompañada de un sentimiento conmovedor. En este punto de arranque, era considerado como uno de los más prometedores dentro de los directores de la nueva comedia.

#### 1951- El jeque blanco

Con Luces de variedad no ganó muchos adeptos, pero volvió a intentarlo, estimulado por su amigo Rovere. Esta vez dirigió solo y se basó en una idea de Michelangelo Antonioni, que modificó con Pinelli y Enno Flaiano. Fellini confesó estar tan emocionado de dirigir y confundido que adoptó actitudes estereotipadas, se viste y comporta como creía que debía hacerlo un director; en realidad no recordaba nada del filme y solo quería escapar. Cuando menos lo pensó estaba dirigiendo, gritando y enfadándose, se volvió exigente y caprichoso, en suma, ya tenía los defectos y virtudes de un director. Por primera vez Nino Rota compone la música para Fellini y en adelante contribuyó a su obra de manera determinante. Se puede decir que Rota es parte del estilo fellinesco. Cuando terminó la película la manda a concurso para el Festival de Cannes y la aceptan. Fellini empaca y se dispone a viajar, pero entonces le cancelan. Lejos de sumirse en la tristeza; el enojo y desencanto lo hacen insistir, esta vez en el Festival de Venecia que la selecciona pero que no le otorga ningún premio. De hecho la crítica es muy dura con la cinta, solo algunos pocos verán en ella una pequeña obra maestra. Algunos creen que su fracaso reside en la aparición estelar de Alberto Sordi, actor impopular y muchas veces repudiado.

(13) Gagman es la persona encargada de hacer la parte cómica de un quién.

### 1953- Agencia matrimonial

Es un filme que dirige dentro de la película Amor en la ciudad. Es una producción no muy conocida, porque en su tiempo se exhibió poco y actualmente los derechos pertenecen a la televisión privada. La intención de la película en su conjunto era la de mostrar al público lo fantástica que puede ser la realidad, mucho más que la fantasía misma. Así que entre Antonioni, Lattuada, Lizzani, Masellu, Risi y Zavattini arman la composición. También invitan a Fellini y le encomiendan que investigue un hecho real y extraordinario, para dar un verdadero realismo a su historia. Para no fallar a sus costumbres él inventa la historia de cabo a rabo: un hombre lobo que se une en matrimonio con una mujer desesperada por casarse. Amor en la ciudad será considerada como lo que entonces se denominaba "cinéma vérité". Obviamente Fellini no confesó su engaño ni tampoco hubo quien lo notara. Este tipo de cine, el que se hacía entre varios autores, denotaba el cansancio por el que atravesaba la industria cinematográfica en la Italia de esos días, pero también su resistencia a morir y sus ganas de reponerse. Sobre este sketch también Saviero Vóllaro dice que el carácter rónico de Fellini se desliza por este episodio, y que ojalá hubiera hecho más fragmentos breves, de igual modo Fellini advierte que es un hecho real, pero ¡qué lejos están la realidad y el realismo del director!, diría Saviero.

### 1953- Il vitelloni o Los inútiles

Se halla entre los guionistas del filme Cinco pobres en automóvil de Mario Mattoli. Pero su película Los inútiles también se está gestando, de hecho será la primera en despertar el interés de la crítica. Debido a lo intraducible de la palabra vitelloni diremos que en Rimini vitellone o "ternero" se le llama a aquellos jóvenes inexpertos y novatos. En español se acercaría más a vago o al hijo de familia que no hace nada productivo, tal vez también se asemeja a gigoló, por la temática del filme. Pero Fellini dio una mejor explicación: "vitellone son los desocupados de la clase media, los mimados de mamá que brillan durante la temporada de vacaciones y la espera de ella les ocupa el resto del año. Es un ser que no produce, ni crea pero que a veces desgraciadamente procrea" (14). Este filme supuestamente contiene elementos de su infancia (al menos de la que se inventó). No dudamos que el retrato de esos holgazanes tenga una base real, pero a Fellini no le es ajena la capacidad de hacer parecer falso lo verdadero, así bien podría decirse que esos vitelloni son más creación suya. El guión se da a partir de una plática informal entre Fellini, Flaiano y Pinelli sobre su adolescencia. De igual forma le fue difícil encontrar un productor, pues le pedían aunque fuera un nombre famoso en el reparto. Se propone a Vittorio de Sica, pero después de entrevistarse con él, Fellini lo descarta por ser demasiado agradable para el papel.

4) HOLLIS, Alpert, *Fellini, una vida*, 1988, p. 76.

Preocupado por el posible fracaso de la película, el productor decide encerrarse en el baño durante el primer día de filmación. Cada película que contenga elementos de su vida, servirá al director para liberarse de viejos recuerdos, de modo que con esta película, él intenta "purificarse" de la familia y nos muestra que, aunque es el centro mismo de la neurosis por la convivencia diaria, también es una pequeña sociedad por la que fluye una corriente subterránea de amor. También agregó que si en películas, como Los inútiles, La calle ó Il bidone el espectador encuentra emoción mezclada con cierto malestar, han cumplido su cometido y él se sentirá satisfecho. Los inútiles también tuvo dificultades con el distribuidor, debido al poco éxito de los anteriores trabajos del director nadie quería arriesgarse. Pero él no se desanima y la manda al Festival de Venecia, donde la eligen para concurso sin mayores contratiempos y poco más tarde le otorga su primer premio: un León de Plata. De ahora en adelante ganará tantos, que tendrá que dedicar una habitación entera de su casa para guardarlos. Cuando es exhibida se le ovaciona, y la crítica la recibe bien, no tanto el público. Así las cosas, cobra la atención de los interesados en materia de cine. Fellini cree que en términos de estilo y competencia técnica, es un salto hacia adelante, respecto de El jeque blanco.

#### 1954- La calle

Debido al modesto éxito que logró con la anterior película, puede concretar una idea que ya tenía en mente: La calle, que nace antes que las dos anteriores. Se deriva de una idea que escribió para L'Amore de Rossellini, cinta en la que un vendedor ambulante embaraza a una disminuida, y los lugareños la maltratan por pensar que ese bebé es hijo del diablo; más o menos así nacen Gelsomina y Zampanò, (protagonistas de La calle). El primer productor contemplado fue Luigi Rovere que, si bien lloró al leer el primer esbozo del guión, no tuvo la suficiente fe en el proyecto como para financiarlo, pues consideró que como novela literaria era bellísima, pero como obra cinematográfica no valía, además no le gustaba Giulietta Massina para el papel de Gelsomina. Un segundo prospecto era Lorenzo Pegorón, que tampoco estaba de acuerdo con que la esposa de Fellini hiciera el papel. Pero finalmente la voluntad del director se impuso, negándose a cambiar una sola cosa de las que había concebido. Internamente, de seguro, se preguntaba cómo era posible que no quisieran a su esposa en el papel, si era precisamente ella quien le había inspirado al personaje. En una ocasión contó que Massina tenía la misteriosa facultad de sugerirle personajes, pero que, cuando debía representarlos se mostraba profundamente hostil, también dijo que su vida con ella, lo que pensaba de ella, la idea que tenía de ella, de lo que podría ser su existencia y su sentido de la vida, eran las causas que le habían inspirado a Gelsomina y a Cabiria. Si por un lado tenía la idea firme de quién interpretaría a Gelsomina, no era así con Zampanò.

Un día en Cinecittà Massina rodaba con Anthony Quinn, entonces Fellini encontró el rostro perfecto de Zampanò en Quinn; cuando se le acercó para proponerle el papel fue rechazado, el director insistió una y otra vez sin éxito. Ninguno de los dos habían sido hablar del otro, hasta que un día Anthony vio Los inútiles, calificándola de inmediato de obra maestra. Rossellini, a su lado, le informó sobre Fellini, entonces reflexiona y decide aceptar a Zampanò. Empiezan a rodar y nadie se imaginaba lo que estaba por venir. Decían que el filme tenía muchos inconvenientes y malos augurios; pero el día su estreno fue un éxito. Con el pasar de los años se hace acreedora de más de 50 premios en todo el mundo. En su tiempo también vio la gloria, la música de Rota se vendía por doquier, y recaudó tanto dinero que algunos se enriquecieron, excepto Fellini, debido a contratos que lo comprometían a cubrir los excedentes que surgieran de La calle, además había cedido su parte de las ganancias para trabajar libremente. Fellini confesó que no dudaba en ser el director italiano peor pagado de su tiempo. También pudo hacerse rico y vivir de los frutos de esta película durante 20 años, pero fue mucho más que sensato y se negó a explotarla. No quiso hacer segundas partes, ni vender a Gelsomina, algún día se arrepentiría de haberse hecho pagar tan míseramente. Por lo pronto se conformó -si se permite el término- con el renombre internacional que obtuvo; con revivir parcialmente el interés mundial por el cine italiano; con haber hecho las cosas a su manera; con la proyección que alcanzó también su esposa, de quien el público, la crítica y hasta Disney se habían enamorado; con haber conseguido un estilo inconfundible, al crear una figura absolutamente nueva en la historia del cine de su país, como lo era la "clownesca" Gelsomina. Algunos hasta se atrevieron a bautizarla como "el Chaplin femenino" o como "la expresión total de la ética de Fellini". Él logró arrancar de Giulietta una actuación magistral, le exigía mucho más que a nadie, ella se quejaba constantemente de su trato especialmente severo hacia ella, discutían a menudo, pero el resultado final le dio la razón al director, que además le ayudó a crear esa sonrisita avergonzada y la expresión de pilluela que la llevarían a volverse inolvidable e inconfundible. Curiosamente Giulietta no recibió ningún premio por esa interpretación, pese a la gran dificultad que le implicó realizarla, porque su personalidad era totalmente opuesta a la de Gelsomina; Massina era de carácter más fuerte así que le costó dos años preparar el papel; lo que sí recibió fue reconocimiento, miles y miles de cartas de gente conmovida, que la ensalzaba y le pedía su regreso a la pantalla. Incluso las fábricas de dulces y muñecas pedían a Fellini la concesión de su nombre, los mismos Estudios Disney querían dibujarla pero Fellini no aceptó nada de eso. Su ingenua, casi estúpida, casi santa, casi loca e irreal figura fascinó a muchos, su fidelidad incondicional, su representación de mártir de la sociedad, su falta de amor, su caridad, su graciosa como sencilla disposición de complacer, su patética aferración al único punto de arraigo con la realidad, la llevan a la cima.



Ante todo lo justo o injusto del suceso La calle, Fellini solo reconoce que con esta obra ya ha dicho todo lo que tenía que decir. No era así, todavía faltaba mucho más. Fellini se impone, por encima de la mayoría de sus contemporáneos y concede un nuevo enfoque al neorrealismo. Más, a pesar del éxito, también se le acusa de traicionar los postulados ortodoxos del neorrealismo. La iglesia hace lo propio y tacha la obra de ser una parábola del amor cristiano. A fin de cuentas lo que trasciende con el tiempo no es si pertenece o no a determinado movimiento artístico, ni si fue aceptada o no, sino su contenido humano. Fellini alguna vez declaró que se sentía muy apegado a La calle porque le dio mucho más trabajo y dificultades que ninguna de las que había hecho antes. Sus personajes favoritos son Zampanò, Gelsomina y Augusto de Il bidone. Cuarenta años después, se ha creado una página en internet llamada "Fellini Fan Club", de donde tomamos la afirmación de que es una obra que lo hace crecer como director, no por ganar el Oscar, sino porque marca su propio estilo. Gelsomina y Zampanò aparentan ser personajes pequeños, pero en el fondo son psicológicamente muy complejos. Esta cinta nos invita a la reflexión de nuestra humanidad. La Muestra de Venecia otorga un León de Plata por esta película a su creador, que un poco después recibe un Oscar, y más premios. Los Fellini deciden mudarse a una zona más elegante y sus productores están tan contentos que regalan a Federico un convertible nuevo. También viajan a muchas partes del mundo.

#### 1955- Moraldo en la ciudad

En los últimos meses del 54 Fellini, en complicidad con Pinelli elabora un nuevo guión llamado Moraldo en la ciudad. En él planea narrar todo lo que le sucede a Fellini en su primer año de estancia en Roma. La historia empieza a los tres meses de su llegada a la capital, pero Moraldo (protagonista que representa a Fellini) la pasa mucho peor que Fellini. Dato curioso resulta que Fellini accede a mostrar el guión a sus colaboradores y de hecho permite que la revista Cinema lo publique. Contrario a sus costumbres, porque no le gustaba dar a conocer sus trabajos antes de lanzarlos. En realidad no existe razón por la cual no lo lleve a la pantalla, más, en todo caso la idea sirvió para posteriores realizaciones. De hecho retomar elementos, situaciones o personajes es una de las características más conocidas del director. Fellini-Moraldo, joven periodista tímido y algo apocado, no es la excepción. Este guión no se filma por razones que algunos autores o allegados explican:

- por miedo a ser observado directamente
- porque algunos, identificados en el filme, podrían ofenderse o sentirse heridos
- porque era muy cuidadoso a la hora de ofrecer detalles demasiado semejantes con su vida
- por miedo a repetir personajes anteriores, sobre todo algunos de Los inútiles.

### 1955- Il bidone

Durante el tiempo que duró La calle, planeaba e investigaba otro fenómeno social que también vería la luz en una de sus películas. La situación que lo había fascinado y de la que había sido víctima, le era causada por los estafadores de vida nómada, aquellos que vivían de timar gente inocente. Para conocer más de estos bribones, realiza una amplia encuesta sobre su inframundo, pero la investigación lo lleva a descubrir que detrás de esas figuras no hay ni gracia, ni fascinación, porque son gente desagradable, inhumana, a veces. Se desilusiona de ellos y le molestan al grado de casi abandonar el proyecto. El argumento que antes le parecía humorístico, se había convertido en despreciable, mezquino y angustioso. De todos modos lo termina y así nace Il bidone, cuya traducción no existe. Fellini explica que por bidone debe entenderse un tipo de estafa de la que las víctimas no se quejan, por temor a parecer estúpidas. Durante la filmación una prostituta llamada Wanda, se ve afectada por la misma; al entablar Fellini una breve plática con ella, surge la idea de Noches de Cabiria. En términos de finanzas y aceptación Il bidone fue otra desilusión. En Estados Unidos la llamaron "realización barata", y a otros tantos no les gustó el final, los únicos que siempre apoyaron cada una de sus películas fueron los franceses. La prensa publica entonces que Giulietta se había enamorado y fugado con Richard Basehart (actor de La calle y amigo del director). Molesto, Fellini decide amenazar con emprender acciones legales en contra de los periodistas, porque rumoraban que la relación con ella tambaleaba. El día de la exhibición de Il bidone la gente abandonó al final la sala, dejando a los Fellini sentados allí, en completa soledad. En Il bidone podemos encontrar su predilección por la soledad humana y por las secuencias sugestivas, como el vagabundeo nocturno.

### 1957- Noches de Cabiria

En seguida dirige Noches de Cabiria, alentado por la plática que sostuvo con Wanda, como ya comentábamos. Fellini cuenta sus impresiones sobre ella y la describe como una criatura independiente, con la cáscara dura de la cólera, tenía un terrible orgullo solitario, era incapaz de contactar con los demás, pese a su evidente deseo de hacerlo, era como un animalito asustado que reacciona a la defensiva y que se acerca poco a poco a las personas, una vez que se asegura que no corre peligro. El "anzuelo" para conquistarla fue un cesto de comida, que el equipo de producción puso afuera de su puerta. Al poco rato lo tomó sin que nadie se diera cuenta y de ese modo se empieza a acercar. Por otro lado Fellini, Pinelli, Piero Gherardi y Flaiano empiezan a visitar bares nocturnos, para relacionarse con esa gente y vivir el ambiente. Así escriben el guión. De cualquier forma Cabiria, el personaje central ya había sido concebido por Fellini, inspirado, como ya decíamos, por Giulietta. Pese la investigación, al final lo que apareció en la película fue más la imaginación de Fellini que los hechos reales, muy a su estilo.

Esta película empezó desde el final, la última escena inspiró el resto de la película. Se compone de episodios que aparentan no tener nada en común excepto a Cabiria. La historia se repite una vez más y el director no encuentra productor, pues temían a la censura, la cárcel o el fracaso comercial. Un día un productor comentó a Fellini que le daba curiosidad saber de qué trataría su próximo filme, toda vez que sus temas anteriores hablaban de estafadores, vagos y prostitutas, entonces él, que gozaba de agilidad mental, le respondió sarcásticamente que de productores. Nos podemos dar cuenta que desde siempre se llevó mal con ellos por su evidente choque de intereses. Ilustrémoslo. Dino De Laurentis, productor de Cabiria, le pide al director firmar un contrato que lo comprometía a realizar cinco películas más para él, de ese modo se aseguró de que las pérdidas de Cabiria fueran pagadas por Federico. Al saberlo Giulietta se molestó sobremanera, pero no pudo evitar nada, para su famoso esposo lo primordial era poder hacer lo que sabía hacer. Al exhibirse tiene éxito inmediato en Italia; los Fellini se consolidan en la fama y la fortuna, viajan a menudo y él decide comprarse un Mercedes, por entonces se vuelve aficionado a los autos. La crítica asegura que se encuentra entre los mejores de los nuevos directores. Massina sorprendió a todos con esta nueva interpretación, que contrasta mucho con la anterior, y Cannes le otorga el premio a mejor actriz. Pero algunos lo acusan de evadir la realidad y de no sugerir soluciones a sus historias, que carecían de un final. Sobre todo en Cabiria no había un punto de vista comprometido (15) o preciso que lo definiera, ni como director ni como persona -cosa que jamás querrá hacer- así que declara:

Al final no les digo a mis personajes ¿entendieron bien?, no les digo nada, parecerá una actitud inhumana de un autor a sus criaturas, pero no podría sugerirles nada porque tampoco sé que decirme nada a mí mismo. Lo único que podría ofrecerles es mi solidaridad: Escucha, yo no sé explicarte lo que no anda bien, pero en todo caso te amo y te ofrezco una serenata, te hice pasar por toda una serie de desgracias pero me resultas tan simpática que quiero hacerte una pequeña serenata. Y el público tendrá que decidir cual será el final de Cabiria, su destino está en los manos de cada uno de nosotros. Si nos ha emocionado, si nos ha conmovido, debemos de inmediato empezar a mantener nuevas relaciones con la Cabiria (la víctima) de nuestro mundo, con el prójimo; pero yo no sugeriré nunca soluciones ni finales.(16)

De este filme deriva en 1959 un musical norteamericano llamado "Sweet Charity". En el 56, gana su primer Oscar por La calle, pero también pierde a su padre, quien muere de un ataque cardíaco. En el funeral, Fellini reflexiona un poco sobre la gran distancia que hubo entre ambos y siente cierto remordimiento, por eso escribe un guión donde el motivo principal recae en la figura de Urbano Fellini. Hablamos de Viaje con Anita.

(15) La palabra comprometido molesta mucho a Fellini, ya que a su parecer, el compromiso es una amenaza a la libertad real, un impedimento al desarrollo individual, y pienso que el cine no debería comprometerse a nada.

(16) SALACHAS, Gilbert, *Fellini*, 1971, p. 171.

### 1957- Viaje con Anita

Tullio Pinelli le ayuda a escribir el guión, tratando de reflejar aquella distancia física y espiritual, así como la falta de apego que le fueron revelados a Fellini en el funeral de Urbano. Viaje con Anita será un filme parcialmente autobiográfico, no en la medida que Moraldo en la ciudad, pero retoma elementos de su vida. Al respecto Fellini no quiso comentar nada. Por primera vez aparece Guido (personaje central de Ocho y medio) como un escritor falto de entusiasmo, que quiere visitar a su padre enfermo de vejez y que, para hacerlo, pide a su amante Anita que lo acompañe a su pueblo natal, pleno de sencillez y nostalgia. Ni siquiera por resultarle atractivo lo lleva a la pantalla. No se filma. Algunos insisten en que al cineasta no le gusta mostrar aspectos demasiado íntimos de su vida. Gran paradoja, pues pese a que mil y un veces se ha calificado de autobiográfica su obra, sigue prevaleciendo la discreción del artista en ciertos aspectos de su vida. Lo que nos lleva a pensar que no está dispuesto a exhibirse totalmente. En fin, otra de sus facetas.

Por otro lado realiza parte del guión de Fortunella de Eduardo De Filippo, donde su esposa es protagonista. De 1957 al 58 su prestigio iba en aumento. Italia también se encontraba en la cúspide del cine, era su época dorada, nombres como Fellini, De Sica y Rossellini lo fundamentaban. También entonces Fellini se encontraba indeciso, tenía en mente dirigir Don Quijote, Barrabás, El Decamerón, Casanova y, aún, Moraldo en la ciudad. Pero de todas ellas solo hace Casanova 20 años después. Abandona Viaje con Anita de manera irrevocable cuando vende los derechos a Alberto Grimaldi, que a su vez los da a Mario Monicelli. Este último si lo realiza, con 22 años de distancia, pero con tantas variantes que ni remotamente se salva la esencia poética y sensible del guión original y se convierte, en cambio, en una cosa cómica muy al estilo de Goldie Hawn acompañada de Giancarlo Giannini. En Nueva York se exhibe con el nombre de Lovers & Liar. Volviendo a lo del Oscar por La calle, Federico y Giulietta viajan por primera vez a Estados Unidos, donde ya era todo un personaje; tanto que Burt Lancaster y su sociedad le proponen rodar una película ambientada en su país. Cuenta el mismo que era admirado tanto por sus películas como por sus corbatas, su corte de pelo y su manera de hablar inglés. En una ocasión se golpeó ligeramente la rodilla, pero, en su afán de cuidarlo y protegerlo casi lo hospitalizan, de no ser porque dijo a gritos que no era para tanto. También ponen a su disposición intérpretes, secretarías, periodistas y hasta amigos. Confiesa que Norteamérica le gustaba, le seducía la idea de filmar en un lugar donde todo parecía estar dispuesto, como un gran set; pero al cabo de un mes de permanecer allí, la nostalgia lo abrumaba tanto que diariamente llamaba a viejos amigos, conocidos y hasta a gente que no frecuentaba o que ni siquiera recordaba. Finalmente aceptó que quería regresar a Roma para volver a recordar cómo se dirigía una película, pues, de lo contrario era incapaz de rodar.

### 1960- La dulce vida

Escribe el guión con Pinelli y Flaiano y prepara el rodaje. La trama gira alrededor de un periodista que se dedica a tomar fotos y a seguir a los famosos. El título no sugiere vida dulce, sino más bien vida fácil, que es un tipo de vida que el director detesta por despreocupada y disgustante. Discute con Dino De Laurentis por el protagonista. Una broma improvisada durante la grabación, ocurre cuando Fellini y Mastroianni, a bordo de un helicóptero, telefonan a alguien pidiéndole que se asome a la ventana para recibir un mensaje, la sorpresa fue cuando éste se asomó y descubrió que solo querían saludarlo. Se ha dicho que esta película lo convierte en un severo crítico de las orientaciones sensuales del hombre moderno. Ciertamente un crítico, más no un juez. La dulce vida refleja a la perfección la diferencia entre libertad y libertinaje, al que considera una reacción desafortunada ante la represión. Si hay algo de lo que Fellini se sentía orgulloso, era de nunca lanzar mensajes moralistas en sus películas, nunca pretendió dar un sentido específico a nada de lo que hiciera o hablara. No se puede evitar hablar del escándalo que acompañó a esta cinta después de su exhibición. En su tiempo despertó mucha inquietud por parte de las autoridades y atrajo mucha gente curiosa. Fellini se sintió desconcertado. Por las grandes ganancias Fellini creó su propia compañía productora con Rizzoli, pero no prosperó. Los sectores más indignados fueron el político y el de la iglesia. El Vaticano declara al filme moralmente inaceptable, mientras que el Papa sale aterrado de la proyección y la Oficina Católica prohíbe a los fieles ir a verlo. También los demócrata-cristianos lo califican de rara ofensa a la dignidad de Roma, y el adjunto del alcalde de Roma dice que se trata de un filme "cripto-cochino". Pero hubo quienes lo aprobaron como el secretario de Estado de espectáculos, quien declaró: "En Italia el arte del cine que es serio no puede ser ahogado y mortificado por la censura". También algunos críticos de L' Osservatore Romano se convencieron de que La dulce vida solo podía apartar a la gente del mal. El arzobispo de Génova, el Cardenal Siri y un subsecretario de estado autorizan su proyección, salvo a menores de edad. Dividió al público y a las autoridades con opiniones diversas y contrarias. Pero después de todo La dulce vida recibe la Palma de Oro que le otorga el Festival de Cannes. De todas las críticas que recibió, la que ciertamente lo ofendió más fue la que hizo Rossellini cuando expresó que se trataba de la película de un provinciano. Entonces Fellini respondió de la siguiente manera:

"... no sabía lo que decía (Rossellini), pues, a mi parecer, definir como provinciano a un artista es la mejor definición que se puede dar de él... debe sentirse atraído por lo que ve y al mismo tiempo conservar el distanciamiento de un provinciano... a lo que quiero llamar provincia es a éste límite de lo interregno, a esta frontera entre el mundo de lo sensible y el de lo suprasensible, el auténtico reino del artista". (17)

(17) UNGARELLI, *op. cit.*, p. 175.

Gilbert Salachas, uno de sus biógrafos serios, opina que tal vez éste sea el filme que mejor representa su estilo. Dice que Fellini encuentra en el desorden y el desenfreno sus puntos de equilibrio. Además de eso, también piensa que descubrir a Fellini en este filme es algo extraño y difícil porque no denuncia, ni equilibra, ni defiende causa alguna, más bien ausculta la temperatura de un mundo enfermo. Por su parte René Jeanne historiador de cine, declara que La dulce vida no puede dejar de ser considerada como la mejor realización del maestro. Incluso hay quien se atreve a afirmar que en términos de impacto social es el filme más importante jamás hecho, por la polémica que desató en su tiempo, casi como ningún filme lo había hecho. A la edad de 40 años, Fellini tenía un buen auto, un renombre, algunos grandes éxitos en su carrera y algunas dificultades también. Pero no sólo eso, sino que tenía la inquietud de saber quién era, adónde iba y por qué razón estaba aquí. Así que busca responderse lo que todos quisiéramos saber, y realiza un viaje interno para explorar sus sueños, sus ideas olvidadas, las vagas certidumbres y demás. Asimismo se interesa más que nunca por conocer las teorías esotéricas y psicológicas de la vida, uno de los autores que más le impresionan es Carl Gustav Jung, con quien coincide en muchos puntos. Dijo que después de leerlo se sentía más a gusto con sus defectos, lo veía no como a un maestro erudito y lejano, sino como a un hermano mayor que viaja a su lado que, a diferencia de Freud, no lo hacía sentir inferior. De este modo llega a conocer al Dr. Erst Bernhard, un discípulo de la doctrina jungiana. Del resultado de esta crisis existencial surge un nuevo filme, acaso más interesante que los otros. Hablamos de Ocho y medio, en el que algunos creen reconocer elementos de la teoría de Jung. Pero antes de que eso suceda hará un pequeño sketch para la película Boccaccio '70.

#### 1962- Boccaccio '70

Las tentaciones del Dr. Antonio, es el título que lleva su participación dentro de Boccaccio '70. La intención era la de captar el espíritu burlón y terrenal del erudito poeta italiano Giovanni Boccaccio, que vivió en el siglo XIV, primer gran poeta italiano. Dentro de Boccaccio '70 el director encontró la oportunidad de vengarse por lo que había sucedido con su, tan criticada, dulce vida. Era ante todo una ocasión que se le prestaba para arremeter contra la censura. A decir de algunos, fueron como unas vacaciones, realmente su interés era divertirse y nada más. Para el rodaje, Piero Gherardi, su colaborador, construyó un set en miniatura, en el que habría de pasearse Anita Ekberg (actriz de La dulce vida). Desde aquí vemos de manera más clara, y hasta descarada, el gusto del director por el gigantismo, su tendencia a alterar el tamaño de las cosas, como elemento de expresión, de modo que Anita tiene la mejor oportunidad para lucirse. Técnicamente también marca una diferencia respecto a los anteriores, porque utiliza el color por primera vez con cierto recelo, ya que siempre se oponía al color.

### 1963- Ocho y medio

En Ocho y medio, Fellini habla de un director que ya no sabe qué debe filmar, y que trata de desarrollar un nuevo proyecto. En realidad se refiere a sí mismo, Guido (el protagonista) es Fellini, él así lo reconoce. Como ya decíamos, él se encuentra en crisis. Sus principales preocupaciones son Dios, las mujeres, su esposa y los impuestos. Fellini-Guido se encuentra en graves problemas creativos, en verdad se siente confuso, y trata de renunciar a Ocho y medio. El título tiene relación directa con el número de películas que hasta entonces había realizado, pero también con su dificultad para ponerle nombre a sus creaciones. También dudó mucho respecto a la profesión de su personaje principal, no sabía a qué se dedicaba Guido. Por su parte los obreros, carpinteros y demás personal de producción, confiaban en que Fellini sabía lo que hacía, tan sólo lo mantenía en secreto. Justamente cuando Fellini quiere iba a desertar ellos lo invitan a festejar el cumpleaños de un trabajador y aprovechando brindan por Ocho y medio. Ante algo como eso, queda avergonzado y continúa el proyecto. Otra dificultad surge cuando debe escoger a la actriz que interpreta a la amante de Guido. Recurre entonces a su viejo método de solicitar aspirantes en el periódico. Pronto se llena el lugar de mujeres. Encontrar a la Saraghina, igualmente fue tarea poco fácil. Tuvo que viajar a Milán para buscarlas a ambas, finalmente encontró a Saraghina: ¿ella?... una mujer que caminaba por la calle. Luego, después de muchas peripecias, decidió que Sandra Milo sería la amante, Sandra ya se había retirado de la actuación para evitarse problemas con su esposo, pero el director la fue a buscar a su casa con todo y el equipo de producción: la sientan, la maquillan y prenden el reflector en su cara, ella no puede evitarlo y accede a las peticiones del acosador Fellini. Para el papel Sandra Milo subió cinco kilos y Mastroianni los bajó. Durante el rodaje improvisa constantemente, tomando decisiones de último minuto, sin preocuparse de productores, ni actores, ni presupuesto, ni nada, porque no le agradaba sentir que ya todo estaba hecho por escrito, eso le quitaba el interés en filmar, lo aburría. También era común que los actores se quejaran de no conocer el guión, ni sus parlamentos, hasta un día o unas horas antes de empezar. De todos modos eso no tenía que ser problema, ya que para eso existía el departamento de post-producción, de edición y doblaje. Siempre que el sentido de la obra lo exigía, la voz original del actor era sustituida por una más acorde. Hay que decir que para Fellini nunca fueron importantes los diálogos, tanto como los rostros, los movimientos de cámara, la música o la escenografía. A su parecer había mil cosas más que interpretar en la película que el discurso, en definitiva, no apoyaba el peso en las palabras, por eso, cuando alguien no se aprendía sus líneas, él lo ponía a contar números, a decir una receta de cocina o lo que fuera. El que nunca pareció molestarse por esa manía, fue Mastroianni. Él pensaba que no tenía ningún sentido saber por anticipado, lo que le ocurriría a su personaje, prácticamente, le excitaba más la idea de ir descubriendo, junto con el futuro.

Por esa razón se coloca entre los favoritos de Fellini, aunque eso no le impide reconocer en los demás actores cierta bondad para con él, que no puede sino agradecer. Le conmovía verlos fumar, moverse, repetir y hacer lo que él les decía, le parecía maravilloso verlos en persona cuando hasta hace poco no existían más que en su imaginación. Y decía "Nunca tuve problemas con los actores, me gustan sus defectos, la vanidad, los aspectos neuróticos, su psicología a veces infantil, a veces un poco esquizoide" (18). Por su parte, no hubo actor que no se sintiera entretenido en alguno de sus filmes, quienes tuvieron la oportunidad de trabajar con él coinciden en que el ambiente de trabajo era interesante, relajado, jubiloso, excitante. Ni siquiera Donald Sutherland (actor protagónico de *Casanova*), se quejó de sus exigencias; el único hecho lamentable ocurrió en *Ciudad de mujeres*, cuando el alcoholizado actor Manni se suicidó en el set. Las muchas mujeres que actuaban en la cinta eran halagadas por la atención que Fellini sabía brindar a cada una. Sandra Milo decía que las trataba como un pájaro a sus pichones. Respecto a ella, se divulgó que era amante de Fellini, a raíz de un libro que ella misma publicó, y donde narra las aventuras amorosas de una actriz con su director. No sabemos si en realidad fueron amantes, solo que después de *Julieta de los espíritus* (última película de Fellini en la que Sandra actuó) se despidieron, aunque el director, evidentemente triste, no quería dejarla ir porque presentía que nunca más la volvería a ver. Él tenía éxito con las mujeres, más de una vez sus amigos y conocidos han declarado que era una persona atrayente, y que mantuvo aventuras que no llegaban a más. Durante la grabación de esta película una actriz trató de seducirlo invitándolo a su casa, él acudió inocentemente pero cuando se dio cuenta de sus intenciones, escapó por una ventana del baño. Cada cosa que le sucedía era susceptible de convertirse en un elemento de sus creaciones, para él no había horas vacías, ni momentos sin sentido. Absolutamente todo le era útil, y podía ser parte de la narración. *Ocho y medio* será su película más taquillera. Algunos autores la consideran la mejor, de hecho en un principio se convirtió en un género más del cine tal como el western, el drama, la comedia, los thrillers o la ciencia ficción, pero a la postre se le ubicaría dentro del género psicológico. Al lado de obras como las de Ingmar Bergman, Visconti, Lang, Hitchcock y otros, porque coloca al hombre y sus pensamientos en el centro mismo de la atención, además de que va dirigida a un público reflexivo. También, se le imitó mucho, sin embargo *Ocho y medio* se siguió manteniendo al margen de todas ellas, y de todas las tendencias estilísticas en la expresión cinematográfica. *Ocho y medio* se consagró como el primer filme en la historia que trata de la angustia creadora de un director de cine. También por este mérito artístico Fellini fue considerado como el director de directores.

8) GRAZZINI, op. cit., p. 63.



Un dato curioso: se presume que, en las tomas en las que el rostro de Guido es cubierto por el sombrero felliniano, a quien vemos no es a Mastroianni, sino al mismísimo Fellini, que, con afán travieso lo sustituía ya fuera para hacer gala de su sentido del humor o por el puro placer de auto identificarse secretamente. También se le ha tomado como el único filme autoanalítico, largo y difícil, pero apasionante del director; hecho con creatividad y técnica mágica. Guido será uno de los más intensos estatutos personales jamás hechos en celuloide. En el 63 vuela a Rusia para acudir al Festival de Moscú, donde por cierto concursa Ocho y medio. Después de discusiones y dimisiones del jurado, Ocho y medio gana por unanimidad el Gran Premio. Será la última vez que uno de sus filmes concursa en una manifestación cinematográfica; en adelante sus obras sólo serán exhibidas. En aquel país Fellini se siente como en casa, porque lo relaciona con Gambettola, el pueblo de su abuela, donde los saludos y la religiosidad campesina le hacen encontrar cierta familiaridad. Todavía preocupado por su existencia, acudió a las ciencias esotéricas. También probó con LSD, para conocer su inconsciente bajo observación médica. Más tarde se avergonzó con el resultado, le dijeron que había estado hablando y caminando solo, durante horas, cosas sin sentido. Le pareció tan bochornoso que prefirió no enterarse de lo demás, ni oír las grabaciones. Aquí vemos uno de sus rasgos de personalidad, ya que era, pese a lo que se piense, un hombre tímido. Lo único que supo fue que lo declararon como un ser de naturaleza inquieta, que necesita estar en constante actividad y que es incapaz de mantenerse inmóvil. Gana su tercer Oscar por Ocho y medio. De Ocho y medio deriva un musical, puesto en escena en 1982 en la ciudad de Nueva York.

#### 1965- Julieta de los espíritus

Dirige su primer largometraje a color, donde reaparece su esposa. Algunos opinan que para recompensarla por haberla olvidado tanto tiempo, o por remordimiento del cineasta. Se supuso que muchas de las cosas que se exhiben en Ocho y medio, tenían relación directa con la realidad matrimonial de la pareja. En Julieta de los espíritus ocurría un hecho sin precedentes, pues era la primera vez que los guionistas habituales discutían y estaban en desacuerdo con el argumento. Nunca antes había ocurrido esto, pero ahora Tullio Pinelli, Enno Flaiano y Federico Fellini no lograban concordar. Haciendo memoria, Fellini recordó el día que conoció a Pinelli, en el 46: Un día ambos se paran frente a un puesto de periódicos para ver algún encabezado, entonces Fellini lo reconoce así que se presenta y se van platicando. A Tullio le pareció que estaba hablando con un genio, y posteriormente conoció la habilidad con que Fellini sabía ser el centro de atención de las fiestas y reuniones, también se percató de su carisma y su don para atraer a la gente con su encanto. Fellini contaba entonces con apenas veintiseis años, pero ya daba la apariencia de ser una persona importante, recordó su amigo y colaborador.

De hecho cuando se conocieron Tullio era más famoso, aún así quedó impresionado con aquella personalidad. Fellini declaró que el sentido de lo maravilloso y lo místico en los guiones era aportación de Pinelli, que además tenía la vocación y el temperamento de un auténtico novelista. Del mismo modo que Enno Flaiano sabía neutralizar el lirismo y el entusiasmo de lo creado, introduciendo la nota cáustica, burlona, satírica, lúcida, terrenal y realista de comedia humana a los guiones. El director solía decir que para trabajar necesitaba crear una verdadera y total complicidad con sus colaboradores, además de sentir hacia ellos una amistad plena. Juntos tenían que vivir la aventuras, los encuentros comunes y los recuerdos. Veía en Tullio y Enno temperamentos bastante disímiles, pero complementarios en el fondo. Pinelli era más serio, Flaiano le parecía un escritor particularmente sutil, de humorismo fino, un cronista apasionado por las costumbres italianas; se sentía más identificado con su sentido del humor, con su tendencia a no dramatizar, su manera de burlarse, con la bufonería y el toque de melancolía neurótica, que lo hacían sentirse muy amigo de él. Comentaba que la colaboración de ambos hasta ahora había sido feliz y fértil, agregando que el secreto estaba en no frecuentarse demasiado, para que cuando se vieran, el ambiente fuera agradable y no de pesado trabajo. Pronto acabaría esa unión, al menos con Flaiano, precisamente después de terminar Julieta de los espíritus. Por entonces, tampoco mantenía buenas relaciones con su esposa Massina, al protagonizar esta película ella se mostraba poco dócil con él; no acataba sus peticiones y constantemente se peleaban. Objetaba todo y Fellini se enojaba y le decía "quiero que te interpretes a ti misma", es decir, una ama de casa, pequeña burguesa, sensible, engañada por su marido; como si la cinta revelara los defectos de su propio matrimonio, una vez más; no obstante, el director aseguró que se trataba del filme menos autobiográfico. Con esta realización, la fantasía felliniana quedó destapada y se desbordó en detalles; su gusto por lo barroco y su delirio ornamentalista. En ella muestra lo caricaturesco de la relación matrimonial, en su opinión la más degenerada, problemática y profundamente individual. Fellini está convencido de que la única fidelidad verdadera es la que tenemos por nosotros mismos y por nuestro destino. No duda que todo debe cambiar. En el estreno y aún después fue pésimamente recibida, ni siquiera la riqueza visual, ni el costo que implicó la salvaron de ser su peor película. Algo similar va a ocurrir con Ciudad de mujeres años después. Ya para entonces tenía fama de ser un autor caro, que siempre superaba el presupuesto inicial. El único hecho relevante que acompañó esta cinta, fue la cena que Jaqueline Kennedy brindó en su honor, aunque cuando le pidieron declaraciones al respecto pareció no recordarlo. Mientras tanto Fellini rompió relaciones con Enno Flaiano. Todo indica que su antiguo colaborador estaba celoso, se sentía incómodo por tener que estar siempre bajo su sombra, sin brillar con luz propia, ese éxito pertenecía más al director que a cualquiera de sus colaboradores y eso lo convertía en un simple subalterno que ya empezaba a incomodarse con la situación.

Enno Flaiano además creía que el cineasta no lo valoraba en su justa medida. Un día Fellini y su equipo debían viajar a otro país para recibir un premio, pero por alguna razón, Enno Flaiano tuvo que viajar atrás del avión, ofendido por no viajar en primera clase, le reclamó. Fellini lo tomó como un berrinche y le gritó "si quieres no vayas". Al director no le preocupaba mucho lo que pensara o sintiera Enno en aquel momento, pero al final Fellini termina golpeándose con él. Nunca más se vuelven a ver. El lugar de Enno, fue ocupado por Bernardino Zapponi, él contribuirá con los guiones, pero fue mucho más cauteloso que su antecesor, pues se había percatado del carácter del famoso director. Un día comentó que a Federico no le gustaba que la gente discutiera con él, prefería alejarse y convivir solamente con aquellos que compartían sus ideas y con quienes se llevaba bien.

### El viaje de G. Mastorna

Fellini vuelve a mudarse, cada vez se aleja más de Roma, y prepara El viaje de G. Mastorna, que es inspirado por la muerte de su buen amigo, el Dr. Ernest Bernhard. Pero tampoco lo hace jamás. Sin embargo, El viaje de G. Mastorna ya había cobrado mucha fama, como ninguno otro en la historia de su país, tanta que fue declarado el filme más famoso entre los que nunca se realizaron. El país de los juguetes o Pinocho, también jugaban en la mente del director como posibilidades de creación. Siempre quiso hacer Pinocho, pero al contrario de Mastorna, procuró que nadie se enterara. El viaje de G. Mastorna trata de un hombre que al morir, recorre el otro mundo para explorarlo. Debía contener tintes cómicos, absurdos y fantásticos y contemplaba a Mastroianni para el papel principal. Estando a punto de empezar la filmación, Fellini es declarado indispuesto por el doctor, recomendándole reposo absoluto, debido a su agotamiento físico y nervioso. También estaba deprimido e irritable, porque seguía rompiendo relación con sus antiguos camaradas y finalmente entró en un estado de estancamiento, fue un largo periodo improductivo. La filmación se pospuso cuatro semanas, pero el contrato con Dino De Laurentis lo obligó a escribirle una carta explicando su situación y disculpándose. De Laurentis se ofende tanto que se encarga de enterar a los medios de la irresponsabilidad del director, también le busca problemas legales y trata de embargarlo, sin conseguirlo, ya que todo estaba a nombre de su esposa. Finalmente llegan a un acuerdo. El filme ya estaba marcado por dificultades de todo tipo, con actores, productores y con la ley. Fellini enfermó en abril del 67, sufrió un colapso y lo internan por un mes. De Laurentis supuso que se trataba de una trampa que Fellini preparó para escapar del compromiso, y envió a alguien a verificar. Aún cuando le confirman, siente rencor y lo único que le preocupa son las deudas que El viaje de G. Mastorna ya había dejado. Ante su estado, el director renuncia irremediamente, pero promete al productor pagarle con filmes posteriores. Entonces, Alberto Grimaldi paga las deudas de Fellini.

Los médicos temían que se tratara de cáncer, lo sometieron a muchas radiaciones, sedaron y metieron a una cámara de oxígeno. Él pensó que se moría y pidió al doctor que pusiera en su puerta un mensaje para Giulietta, donde le pedía que no entrara, por si ya había fallecido. Afortunadamente ni se murió ni tenía cáncer, pero aprovechó ese tiempo para escribir "Mi Rimini" y dibujar personas y escenas de su infancia y adolescencia. Algunos jefes de estado, amigos de la niñez y gente común mandaban telegramas y flores, entre ellos Enno Flaiano. De los amigos de Rimini llegó un botanista que descubrió la causa real de su enfermedad, así que suspendió el tratamiento a escondidas y le administró inyecciones que lo curaron. Pasa otro mes en un sanatorio de convalecencia y aprovecha para releer *El Satiricón*. Al recuperarse viaja a su natal Rimini y la nota cambiada. También abre una oficina, ofrece entrevistas y se encarga de agradecer a la gente que se preocupó por él. La gente lo nota optimista y con muchas ganas de seguir viviendo. Al año siguiente intenta retomar a *El viaje de G. Mastorna*, después de 10 años, pero nada pasa. Sin embargo algunas partes del guión volvieron para *Y la nave va*, *Satiricón* y *Entrevista*. En 1990 lo retoma pero en forma de cómic que narra las desventuras y aventuras de un payaso, luego de su decadencia en la actividad circense. Abre una compañía propia llamada "Fulgor Filmes", pero fracasa pronto debido a las deudas.

#### 1968- *Toby Dammit*

Por una propuesta dirige un episodio en *Historias extraordinarias*, basándose en "Nunca apuestes tu cabeza al diablo", de Edgar Allan Poe, pero tan a su modo que lo único que se reconoce del original es el nombre del protagonista y el final. Para tratar de recrear el tema, se iba a restaurantes desiertos, bares a las afueras y sobre todo paseaba por la orilla del mar en invierno, cuando todo estaba desolado y fascinante. Así nació la idea del actor loco que llegó a Roma para morir. Fue la primera vez que renunció a los guiones originales para ir a los textos literarios, parecía que intentaba distanciarse de sí mismo abandonando sus temas, pero no lo logró, sigue habiendo fellinismo en *Toby Dammit*. Luego planea dirigir un cortometraje para los Estudios Universal, al que llamaría *Ciudad de mujeres*, compartiendo créditos con Ingmar Bergman, para lo cual deben encontrarse en Roma. Los dos se admiraban mutuamente y se consideraban como hermanos, pero el proyecto no cuajó.

#### 1969- *Apuntes de un director*

Filma un reportaje especial para la NBC. Un falso documental que más bien es un ensayo autobiográfico, en el que el autor nos induce a su mundo de manera semi-humorística. Fellini aparece rodeado de sus mastodónticas escenografías en Cinecittà, onde aparecen ideas de *El Viaje de G. Mastorna*. Es una obra en la que no pretende objetivarse a sí mismo, pero sí mostrar su propio mundo fantástico.

### 1970- Fellini Satiricón

El guión fue elaborado casi en su totalidad por Bernardino Zapponi, que a partir de Toby Dammit empezó a colaborar con él, en lugar de Enno. La ventaja de la nueva alianza fue que se conocían desde el Marc Aurelio y compartían los mismos gustos por "... lo oculto, lo fantasmal, la aventura mitológica, la ciencia ficción, los telones y una conciencia de nuestra condición de empleados que oscilaba entre la pillería y el temor de un despido"(19), confiesa Fellini. El Satiricón de Fellini es una obra 20% Petronio, 80% Fellini. La historia se construye a partir las partes oscuras entre los episodios de "El Satiricón" de Petronio, aquellas sin aclarar, cosas que no se dijeron. No fue una epopeya histórica o documental, tampoco daba la idea personal del *modus vivendi* de aquella época, era la idea de un sentir y un pensar. Fellini trató de dar una sensación de lejanía, algo que pareciera extraño, onírico o deformado. Buscó entre miles las caras de su reparto, quería adolescentes hermosos. Esta realización fue visitada por periodistas de varios países y se les permitió grabar, fotografiar y armar documentales sobre la misma principalmente por dos razones, primero por no decir que no y después por publicidad, de manera que fue uno de sus filmes más anunciados. Esta vez el director pretendía liquidarse, ridiculizarse y exasperar al público con su propio estilo, llevarlo hasta la parodia, hasta el límite, a lo grotesco. Fue la segunda vez que renunció a guiones inéditos y a su viejo estilo. Fellini se quejó del cinismo de un imitador que hizo otra versión, le molestaba tanto que salieran dos Satiricón al mismo tiempo que demandó a su autor y este a su vez lo contrademandó. Fellini ganó y su obra se exhibió primero, para no confundir al público la nombró Fellini Satiricón. Viajó a Estados Unidos para promoverla, la premiere fue en el Madison Square Garden después de un concierto de rock, Satiricón encontró su ambiente natural en plena hippiosidad setentera. Al final muchos jóvenes aplaudieron entusiasmados, otros ni siquiera se percataron de nada por estar drogados o haciendo el amor. Para entonces Fellini era considerado un legendario. El mismo Henry Miller mandó una carta al autor, dijo sentirse impresionado. A su parecer Fellini se sobrepasó a sí mismo, hizo lo que desea cualquier creador: hacer lo que quiere, fue un momento de triunfo. Admitió que le gustaba su honestidad y su manera de crear mientras hablaba y concluyó: "Una vez me dijiste que estuvo loco un tiempo (dijo al entrevistador). Espero que todavía esté "loco"... como los poetas y los creadores deben estarlo. Loco en un mundo de idiotas y de asesinos, de esclavos y drogadictos. Me quito el sombrero ante el Signor Fellini. Que viva mucho para darnos más divina dinamita" (20).

(19) GRAZZINI, *op. cit.*, p. 120.

(20) Publicación de L'Arc, No. 45, 1970, retomada por HUERTA, David, *Federico Fellini*, 1979; p. 11.

Ente tanto Giulietta se mantenía activa con una columna de consejos para mujeres, aunque ya no actuaba, mantenía una notable fuerza y energía, era buena ama de casa y sabía contestar con diplomacia las preguntas sobre su esposo. En este lapso Fellini dejó de fumar y de conducir autos, en adelante prefería ser llevado y traído por amigos, colaboradores o desconocidos. Siempre estaba dispuesto a tomar taxis o a saludar conductores fingiendo conocerlos, con objeto de que lo llevaran.

### 1971- Los payasos

El monopolio italiano de radio y televisión, la RAI (caracterizada por no limitarse a complacer gustos populares, sino también por atender las necesidades culturales y políticas de su país), ha dedicado parte de su producción a creaciones de altísima calidad e incluso se considera uno de los mejores del mundo en cuanto a programación y contenido. Por aquel entonces se había comprometido a apoyar proyectos de grandes artistas, así que le encomendaron a Fellini hacer un reportaje sobre su país, él escogió el tema de los payasos. La industria cinematográfica otra vez se encontraba en crisis, había problemas financieros para artistas deseosos y demandantes. Los trabajos que se lograron fue con capital procedente de varios países y organizaciones de arte. Fellini realizaba casi 200 llamadas por día para lograr financiamiento para sus ideas. Los estragos de violencia, terrorismo e inquietud que el movimiento estudiantil del 68 habían dejado, hacían que todo tambaleara, y se cerraron muchas salas de cine. Esta vez tampoco logró un documental, sino una excursión personal a su infancia. Viajó a París, (donde los payasos son considerados artistas) y visitó el *Cirque d'Hiver* donde filmó algunas escenas pero usó muy pocas y prefirió crear un circo propio, sobre todo por un incidente ocurrido en el hotel que lo hospedaba, pues al tratar de abrir una ventana se cortó un dedo y ya no le quedaron deseos de permanecer en París por más tiempo. En Italia se entrevista con más payasos, algunos ya ancianos y retirados, así como con especialistas del circo. En la cinta no apareció ninguno de éstos payasos, en cambio los clowns principales son encarnados por un extra y un mimo sordomudo venido de Suiza, en la vida real.

En suma, no eran payasos, ni siquiera actores, por eso Fellini los maldecía, les gritaba e insultaba todo el tiempo, orillándolos a cobrar vida verdadera e intensa. Los payasos es uno de los más atrayentes filmes y el más caro hecho para la televisión italiana, hasta entonces. Al principio el director se quejaba de que la televisión no era el medio idóneo para crear, expresar o exhibir nada, luego de un tiempo se contradijo, como de costumbre. Y se volvió a enfurecer cuando vio que el estreno era en blanco y negro.

### 1971- La mujer desconocida

Nuevamente la RAI le pide un documental, pero él trata de hacer Moraldo en la ciudad o Ciudad de mujeres. La mujer desconocida hablaría de un hombre que ya no puede quedarse con una mujer, porque ha proyectado todo sobre ella y por eso la abandona, pero después de un tiempo se va obsesionando con ella, la busca por todas partes y termina convirtiéndola en un fetiche, después se vuelve travestí, su búsqueda lo lleva a convertirse en ella. Una vez más esta idea se quedó en la cabeza del creador. Para algunos parece más idea de Zapponi que de Fellini, pero de cualquier forma algunos extractos sirvieron para filmes posteriores.

### 1972- Roma

Como ya decíamos, el dinero escaseaba en ese periodo, por lo tanto la realización de Roma fue financiada por cuatro compañías, por otra parte también se le dificultaba convencerlos de que prestaran su dinero por su bien ganada fama de no cumplir los contratos de tiempo y de presupuesto estimados. La historia no refleja a una Roma lineal, sino una comparación constante entre la Roma del pasado y la actual, mientras una era la ciudad de sus recuerdos, imaginación y afecto, otra representa a la ciudad que teme por su propio futuro. Muchas de las escenas son apuntes para el posterior Amarcord. Fellini tiene la intención de liberarse de sus relaciones con la "ciudad eterna" y desea agotar sus recuerdos. Ni que decir de las diferencias entre la Roma real del 39 y la de los 70, con la representación que él hizo, pues más que lugares reconstruyó emociones o impresiones. No era Roma real, prefirió recurrir a la falsedad y la ficción para restituir la verdad de sus sensaciones más importantes.

### 1974- Amarcord

Un día garabateó en una servilleta "hammarcord". En romañolo amarcord significa yo recuerdo, y así nació el nombre. Comenzó la preparación de Amarcord, buscando caras, la solicitud de personas atrajo multitudes. Vendió su pequeño apartamento en Vía Margutta, para ir a vivir a Roma. Cuando concedía entrevistas siempre era interrumpido por llamadas telefónicas incesantes. Ocasionalmente se mostraba chocante, prepotente o grosero cuando se le preguntaba sobre cosas que aborrecía o cuando presentía que el entrevistador era un intelectual pedante. También era vulnerable a las críticas por dos razones, porque de ellas dependía en cierta medida su fracaso o éxito comercial y porque pensaba que tal vez ellos tenían razón (máximo peligro para un creador que necesita sentir la aprobación de sus obras). A menudo se preguntaba por qué sus personajes disgustaban; si era por que parecían desagradables y grotescos o si era por que sus críticos no entendían que el mundo real no sólo tiene gente hermosa. A veces los invitaba a mirar a su alrededor para observar cuántos de los que pasaban por la calle eran bellos.

En dos fiestas le habían recriminado llenar de espantajos sus películas, él concluyó que los anormales eran ellos porque a fin de cuentas a él le gustaban las gordas y no tenía que pedir perdón por ello. También aseguraba tajante que el 80% de las críticas provenían de analfabetas y deficientes mentales. Cuando se enteraba de las críticas desfavorables fingía no molestarse mucho, pero era demasiado orgulloso para pasarlo por alto. Y cuando sí gustaba declaraba cosas como la siguiente: "sé que parece cruel pero no tengo afecto por las personas que me siguen de un filme a otro, están algo locos, dicen necesitarme, pero yo los necesito más a ellos" (21). Era de personalidad irayente y seductora aunque contradictoria y desconcertante. Los altos costos de sus filmes se recuperaban principalmente en el mercado norteamericano. *Amarcord* se llenó de halagos y elogios por dequier. Fue un resurgimiento después de 10 años de estar out. La única causa de enfado para el artista surgió en Rusia con la censura, imposibilitado de hacer algo. Ganó el cuarto Oscar con ella, por entonces accede a aparecer en la cinta *Alex in wonderland*, de Paul Masursky, representándose a sí mismo, y también en *Nos habíamos amado tanto* de Ettore Scola.

#### 1976- *Casanova*

Un proyecto caro y ambicioso de hacía dos años atrás. El productor pone la condición de que se haga en inglés y que el protagonista sea un famoso. Fellini ya tenía a veces leídas las Memorias de Giacomo Casanova, y cuentan que fue arrancando cada página que leyó, era tal la repulsión que sentía hacia este personaje histórico, que no le aportó que se tratara de una edición inencontrable. Incluso tuvo la extravagancia de comunicarse con el espíritu de Casanova en una sesión espiritista, a través de un médium escandinavo. Otra condición para financiarla consistía en que el libreto fuera reconstruido por un viejo amigo de Fellini, el reconocido escritor Gore Vidal, por quien Fellini sentía admiración. Gore aceptó reescribir el guión hecho por Bernardino Zapponi y después lo mandó para la aprobación del productor. Una vez Fellini obtuvo el dinero confesó a su amigo Gore que no iba a usar su guión, Vidal le preguntó la causa; pasó que el director no le había gustado nada la forma en que Casanova era favorecido por él, entonces Vidal lo confrontó y se percató de la aberración que el director sentía hacia Casanova. Así terminó otra buena amistad. Al parecer Fellini se había convertido en un hombre intolerante cuando se le acorralaba o criticaba. No solo cambió parte del guión del escritor, sino también otras de Zapponi quien declaró "necesita transformar personajes complicados, odiaba a Casanova, era un hombre de mundo, activo, Fellini lo contrario, es algo cobarde en la vida real, su valentía reside en lo que hace" (22). No eran buenos tiempos para él y parecía especialmente amargado.

(HOLLIS) Alpert, *Fellini, una vida*, 1988: p. 290.

(ibid)



Además existía un escándalo que lo involucraba en aventuras amorosas con sus actrices nuevamente, de modo que se vio obligado a dar una conferencia de prensa, a la que acudió su esposa y entre los dos desmintieron toda acusación. Lo más probable es que Giulietta lo encubría. Zapponi tampoco dudaba que hubiera algo de cierto en las acusaciones, pero creía que Fellini no renunciaría a la protección matrimonial por cualquier actriz. Su esposa se mostraba sonriente en público, siempre diplomática, mantenía el orden hogareño y atendía a los amigos de su famoso compañero. Lo cierto es que la película no hablaría de las vivencias de Giacomo, sino de la visión de Fellini sobre un hombre que detestaba, así que muchos auguraron que sería un fracaso, ninguna cosa que fuera producto del desprecio podía ser bien recibida. Del mismo modo era un intento por desmitificar al famoso seductor, era reinventarlo para desilusionar a sus fanáticos, terminar un poco con el casanovismo que consideraba una enfermedad infantil. En cierto modo era una película feminista y la definió así "una película sobre el vacío, no hay ideología, sensación, sentimientos, no hay emociones (ni siquiera es histórica), ausencia total de todo" (23). Era un Casanova Pinocho, pero que nunca cobra vida. Le disgustaba que artistas, intelectuales, y hombres comunes lo admiraran, se le antojaba imposible que hubiera un hombre que lo hubiera hecho, visto y conocido todo: la mejor sociedad, alcoba o juego no le guardaban secretos, parecía tan invulnerable y adaptable que podía ser hijo de cualquier patria, no había alimento que le cayera mal, hablaba todas las lenguas vivas y muertas, dominaba toda ciencia oculta y académica, la poesía no lo impresionaba, bailaba como un ángel, montaba como centauro, virtuoso de la espada y el violín y puede hacer el amor 10 veces por noche. Todo en conjunto le repugnaba enormemente a Fellini. Con toda el rechazo que sentía la concluyó gracias al contrato. Declaró que la película lo había escogido a él, así que trató de dominarla. Le costó tanto esfuerzo que duró casi tres años y por eso decía "el mío no es un contrato sino una sentencia" (24). Todo indicaba que no se terminaría nunca, varias veces se interrumpió por accidentes de todo tipo, había nacido bajo malos augurios y las enfermedades, los imprevistos, las hospitalizaciones y hasta el robo de algunos negativos marcaron la producción. "Será la peor película que haya hecho nunca, te prohíbo ir a verla si alguna vez se estrena" (25), dijo a uno de sus colaboradores. Fellini ve a su Casanova en la figura del actor Donald Sutherland, pues a su parecer tenía un aspecto maravillosamente estúpido. Pese a esa opinión cuando Donald supo que tenía el papel, mandó un ramo de flores a su director. De hecho el actor leyó las memorias, ensayó e investigó lo más que pudo sobre su personaje, estaba simplemente fascinado con la idea, entonces trató de discutir algunos aspectos de su interpretación, pero nada que estuviera fuera de la concepción original del director fue bienvenido.

(23) HOLLIS, *op. cit.*, p. 290.

(24) *Ibid.*, p. 300

(25) UNSARELLI, *op. cit.*, p. 208.

En definitiva todo debía ser orquestado por el director, cada detalle, cada idea, fue el filme en que se mostró más quisquilloso que nunca, Sutherland, en cambio, fue asombrosamente dócil y accedió a cada deseo del autor, después de todo iba a hacer el Casanova de Fellini, pero aún con su buena voluntad le parecía difícil entender exactamente lo que requería de él. A cambio de su obediencia era recompensado con las atenciones de Fellini, y confesó no haberse sentido tan mimado en toda su vida, indiscutiblemente se lució por su entereza y disposición, pues además sufrió varios accidentes y resistió pruebas desanimadoras. El carácter de su director lo impresionaba y le imponía tanto, que cada vez que le hablaba o le indicaba algo ponía cara de susto. Por ello en la última escena, el equipo de producción le dedicó un merecido aplauso al actor. Y Fellini terminó por reconocer parcialmente a Casanova: "siempre he dicho que lo odiaba, ahora empiezo a tener un poco de simpatía por él. Después de todo no es tan malo, pobrecillo" (26). Inmediatamente la fama se ligó al aspecto pornográfico, las salas se llenaron de curiosos en Italia y Japón, y en otros países fue un fracaso. Quedó claro para los productores el riesgo que existía en financiar a un artista empeñado en su visión intransigente, que no respetaba las reglas más elementales de taquilla. Quizás es el filme más odiado por el cineasta y el más valiente, completo y determinante.

#### 1979- Ensayo de orquesta

Surge de filmes anteriores y del asesinato de un personaje político en Italia. A él le fascinaba la idea de un grupo de gentes distintas entre sí reunidas para dar un concierto. Quería mostrar que es posible hacer algo juntos sin perder la identidad. Era una banda musical conformada de individuos con sus propios problemas que podían unirse ignorándose unos a otros. Lo presentó en la televisión italiana. Escogió entre su archivo de 20 mil caras al director de su orquesta; recayó en un holandés. Para acentuar las diferencias entre los músicos, cada uno debía hablar con diferente acento el italiano. Evidentemente Rota compuso toda la música, pero a muchos disgustó que no se hubiera referido un clásico para justificar los 70 minutos de estar oyendo sentados, y a otros no le gustó. Se estrenó en el Palacio Presidencial de Italia, porque el gobernante en turno admiraba a Fellini. Ensayo de orquesta fue interpretado políticamente en Italia, por eso alcanzó cierta importancia, más en otros lugares carecía de significación. Es el más complicado de sus falsos documentales. Ya se hallaba preparado para comenzar su siguiente plan, y se reunió con "el más valioso de todos" sus colaboradores Nino Rota, para empezar a trabajar sobre la columna sonora de Ciudad de mujeres, pero Rota cayó enfermo, había sufrido dos crisis cardíacas, y justo cuando se disponía a abandonar la clínica donde se había internado por una semana, sufrió un tercer y último ataque.

(26) UNGARELLI, op. cit., p. 202

La noticia dejó a Fellini sin habla, en verdad había muerto un amigo entrañable, además la importancia que tuvo en su obra es indiscutible, Rota es parte de lo fellinesco y a raíz de esa muerte la obra de Fellini cobró mayor fuerza, se volvió más prestigiada y analizada. Fellini divagaba ideas del filme y Rota, sentado al piano, tocaba bajo la sugestión de su hipnótica voz, de pronto el realizador encontraba la tonada perfecta, pero para entonces Rota ya no la recordaba e intentaba volverla a tocar. Un rasgo muy positivo de ese dueto, dicen los expertos, fue que la música de cada filme, nacía desde la fase del guión y no era un agregado final. La música era fruto de la misma urgente necesidad de expresión de las imágenes: Eso era porque el cineasta sabía la importancia de la música, rodaba sus películas con música en el plató (27) y de ser posible era la misma que ilustraba la cinta: "la música es muy importante para mí, puede condicionar una escena, darle un ritmo determinado, hacer cambiar el comportamiento de un personaje, sugerir diversas soluciones" (28).

Es también otro elemento que se debe analizar, tal como José María La Torre (29) lo hizo en un artículo titulado "*Fellini a través de la música: Nino Rota*", donde reconoció que Rota adaptaba sus partituras a las necesidades argumentales del cineasta. Nino Rota lo concebía así: "la música debe ser un medio expresivo al servicio del realizador, para contribuir a clarificar la estructura de los personajes, la semejanza de un acontecimiento" (30). La mutua colaboración dio vida a una de las obras más llenas de fantasía, paradojas e ironías, pero también imaginación, equilibrio y sabiduría. Rota se fue alejando del cine porque después de trabajar para Coppola y Castellani fue más y más solicitado, pero se dio cuenta de que nadie de ellos trabajaba como Fellini, es decir, la mayoría no daba la importancia que se debe a la música pues la consideraban un elemento decorativo, nada más. No obstante de su cercanía y su amistad, el cineasta no fellinizó al compositor, pues dicen los que saben que las composiciones anteriores a Fellini ya incluían la ternura, desgarró, medida desmesura, patetismo e ironía que también aparecían en lo felliniano. También afirman que aún siendo tan abstracta por naturaleza propia, era un elemento de concreción sentimental en estas películas, porque extrovertía la cálida voluntad de comunicación humana, el acento personal, la mano tendida del realizador al espectador, que salvaba a veces al posible distanciamiento producido por un texto visual de extremado rigor. También han tomado a la música como a un personaje más. Entre el director y el compositor se dio una comunión humana y creativa poco frecuente, que dejó como fruto 17 películas pero sobre todo, una de las más deslumbrantes muestras del arte de hacer películas.

(27) Plató se le llama al escenario de un estudio de cine.

(28) *El viejo topo*, No. 57, 1981; p. 65.

(29) *Ibid.*, p.62.

(30) *Ibid.*

#### 1981- Ciudad de mujeres

Se sentía tan dolido con la muerte de Rota que habló de retirarse, pero no lo hizo, pues era como renunciar a su vida, y en cambio emprendió una búsqueda desesperada de su amigo, no quiso reutilizar su música hasta estar bien seguro de poder controlarla y controlarse emocionalmente, e intentó que Plenzio y Bacalov siguieran con el fácil recurso de acudir a músicas ajenas en las que Rota y él habían coincidido antes. Era la primera vez que una de sus películas no llevaría la música de Nino, desde El jeque blanco, a excepción de Agencia matrimonial. También fue la primera vez que se llevó bien con su productor, Guccione Rossellini (hijo de Benito) pues éste lo protegía. El trabajo se suspendió a los cuatro meses de empezar, porque el actor Manni se suicidó, él interpretaba a un millonario machista y excéntrico; todo sucedió cuando (faltando pocas escenas de su parte) decidió matarse en estado de ebriedad, tal vez porque su carácter no resistió los insultos y desalientos que Fellini le propinaba, además era alcohólico. Igual que Julieta de los espíritus, fue otra película pésimamente recibida. Su intención era autoanalizarse por medio de Snaporaz. Intentando conocer su parte femenina, descubre que nada sabe de lo femenino, en su imaginación no hay un sólo ser real, y deja abierta la pregunta de ¿qué pasaría si las mujeres remplazaran y dominaran al hombre en la sociedad?. Pero en ese feminismo, no deja de haber cierta ironía.

#### 1984- Y la nave va

Al terminarla enfrentó sin remedio la mala fama que tenía últimamente y trató de conseguir alguien que capitalizara su siguiente plan. Perdía el tiempo irremediamente y necesitaba con desesperación dedicarse a algo, aunque fuera publicidad, cortos o fotografías. En ese momento el público le dio la espalda, pero él siguió trabajando porque a fin de cuentas siempre trabajó para satisfacerse a sí mismo. Vivía el comienzo de la decadencia, entonces reapareció la RAI que lo salvó encomendándole una serie policiaca y pero hizo Y la nave va. Con ella renovó el interés de la gente. La RAI lo respaldó debido a que era un personaje nacional, que pese a todo, gozaba de la simpatía y admiración general ganada a lo largo su trayectoria. Fellini quería dar una nueva versión sobre las causas de la Primera Guerra Mundial, no usó tecnología moderna, sus efectos especiales son totalmente mecánicos. Fue considerada como postmodernista porque, entre otras cosas, era la reflexión del mismo autor sobre su obra. Esta vez el director ya no necesitaba contar su vida, porque ahora su vida verdadera eran sus películas y no prescindió de símbolos personales. El estreno sirvió de pretexto para hacer fiestas en su honor, en Rimini duraron una semana en el Gran Hotel (su favorito), que se llenó de periodistas ansiosos de entrevistar a conocidos y viejos amigos del cineasta. En Milán célebres personalidades le aplaudían. Y la nave va no tuvo éxito comercial.

Más tarde expuso sus dibujos en una muestra importante en París, con mucho éxito. En Broadway un joven montó una obra teatral basada en *Ocho y medio*. Giulietta aparecía en televisión y cobraba nueva popularidad. Fellini anhelaba seguir trabajando en lo que sabía hacer, pero la única ocupación que encontró fue dirigir un spot publicitario para Campari, avergonzado lo negó y luego aceptó que no fue tan mala experiencia. Pero su inactividad cobró preocupación nacional y se presionaba a Cinecittà para que lo empleara, ellos tal vez sí querían hacerlo pero no podían ceder dinero a sus proyectos, porque de hacerlo, tendrían que apoyar también a otros cineastas desocupados. En lugar de eso, recibió críticas que lo acusaban de vivir de su mito, de no renovar su inventiva, tal vez su inspiración era menos explosiva que antaño. Él respondió de la siguiente manera: "No sé cuál es mi mito, en cuanto a la memoria creo que el daño y al mismo tiempo, la fortuna es que uno no se da cuenta de ello. Si lo que quieren saber es si se agota la voluntad de hacer, la respuesta es no, tampoco disminuyen las ideas o estímulos, siguen igual que en mi juventud, lo único que me falta es un programador que me organice el trabajo." (31). Aseguró desconocer su mito pero la verdad ya era una leyenda viviente. Para algunos, un mito que él mismo se había encargado de ir creando astutamente: tierno y fiero, voluble y cariñoso, irascible y bromista, tímido y seductor a la vez. Hace su primer viaje a México vía Los Angeles, a fin de encontrarse con el escritor y antropólogo peruano Carlos Castaneda, admirado por él y luego pierde a su madre.

#### 1986- *Ginger y Fred*

Lleva a la pantalla un filme protagonizado por Mastroianni y Giulietta Massina, que no actuaba hacía 20 años. La combinación fue un anzuelo para el productor. Grimaldi puso el dinero y compró los derechos. Fellini aprovechó la ocasión para criticar severamente la idiotez de la televisión, estaba muy en contra de ese medio (aún cuando gracias a él le fue posible concretar *Ginger y Fred*) y aconsejaba al público que viera la televisión de forma más crítica y más libre. Interrumpió el rodaje para recibir reconocimientos y acudir a celebraciones. Recibió el premio anual por su destacado logro cinematográfico otorgado por la Sociedad Cinematográfica de Lincoln Center, que exhibe cortos de su obra, acompañado por Mastroianni, Anouk Aimé, Donald Sutherland y Giulietta. La muestra de Venecia lo hace acreedor a un León de Oro por su carrera. Cuando concluyó *Ginger y Fred* comprendió que tachaba la demencia e irresponsabilidad moral de la televisión, reconocía su gran nostalgia por la juventud perdida y despreciaba la actualidad de un mundo inundado de vulgaridad, era sana indignación.

(31) GRAZZINI, *op. cit.*, p. 116.

Sin adoptar el tono de predicción o consejo únicamente empleó la afrenta y el escarnecimiento feroz contra las costumbres prefabricadas, dentro de una humanidad de "repetidores". Para él eran inanimados maniquíes sin personalidad, carentes de una idea de la vida, de un mundo que va más allá del abyecto y miserable hedonismo consumista. Fellini se encontraba en su última etapa y declaró: "tras tantos años esto es lo único de lo que estoy seguro: la dignidad, la seriedad, la fascinación del hacer"(32). En Ginger y Fred el carácter de cansancio y melancolía habituales van en disyuntiva hacia la pasión por inventar imágenes, donde la obsesión por el trabajo bien hecho era como una corriente de honestidad y antigua vitalidad artesanal. Entonces sufre un breve colapso circulatorio y es internado por unos días. Asiste a la premiere de Ginger y Fred en París. En aquel entonces el cineasta tenía la reciente sensación de enfrentarse a sus películas como si fueran enfermedades. A la edad de 65 años, un día común para él era levantarse temprano (desde siempre durmió poco), caminar por la casa vacía y silenciosa, abrir las puertas, encender las luces, sentarse en el diván y luego detrás del escritorio para probar todos los lugares. Cantaba, bostezaba, abría y cerraba cajones descubriendo objetos olvidados, abría las ventanas, incapaz de encender ni el gas ni la televisión por su ineptitud manual. Entraba al baño, pasaba tres o cuatro veces frente al espejo, como por casualidad, se espía de reojo luego se decidía y observaba los nuevos daños, la decadencia. Se concentraba en la mirada preguntándose a sí mismo si se podría confiar en alguien con esa cara. Llegaba a la cocina y se convertía en el viejo personaje cómico de los platos rotos, las heridas, las quemaduras y los accidentes. Tampoco cocía un huevo, ni calentaba el café porque no soportaba la espera. Comía lo necesario y sin excesos. Publicó un relato donde narra la expedición que lo llevó en busca de Carlos Castaneda, en forma de idea cinematográfica, en el diario *Corriere della sera* y lo tituló *Viaje a Tulum*. Dirigió un spot publicitario para *Barilla*, y publicó también su libro titulado "Fare un filme".

#### 1987- Entrevista

En esta ocasión nos sorprendió narrando el día que descubrió el cine como oficio, aquel en que el joven Fellini tuvo su primer encuentro con una cámara en Cinecittà. También reconstruyendo parte de sus primeros años romanos (como lo pensó en Moraldo en la ciudad) es el joven periodista que se abre camino imitando a los gringos. También se autorrepresentó filmando el momento en que lo vemos maquillando a su doble, (50 años más joven) y nos hace testigos de su maniática y profesional forma de preparar el filme Amerika, de Kafka, que realmente quiso llevar al cine. De nueva cuenta el pasado y el presente, lo inventado y lo real. Publica el libro "Un director en Cinecittà", dedicado a describir su relación quincuagenaria con los estudios donde realizó casi todos sus filmes.

32) HOLLIS, op. cit., p. 320.

### 1990- Las voces de la Luna

Dirige su último filme a los 69 años. Su cumpleaños número 70 es festejado por el mundo del cine internacional, por amigos, admiradores y medios. Luchó apasionadamente con otros cineastas italianos para impedir que la ley televisiva interrumpiera los filmes que emiten, sin conseguir nada. Supervisa entonces los dibujos de *Viaje a Tulum* y dirige un spot publicitario para el Banco de Roma. Está al tanto de los dibujos de *El viaje de G. Mastorna*. Recibe el quinto Oscar en mérito a su obra en Los Ángeles flanqueado por Sofía Loren y Marcelo Mastroianni, mientras Massina desde su lugar llora conmovida. El 16 de junio de 1993 después de ser operado para remediar una insuficiencia cardiaca, se inicia el agravamiento de salud del cineasta. El 2 de agosto padece una apoplejía y al día siguiente sufre la primera embolia cerebral, cuando lo internan bromea sobre realizar una película de su vida, declara: "me siento un objeto, una cosa". El 19 de septiembre decidió abandonar la clínica para visitar a Giulietta, convaleciente por la enfermedad de su esposo. El 9 de octubre lo trasladan a Roma para estar cerca de ella e inicia el estado de coma que dura tres semanas. El 17 de octubre sufre otra embolia, insuficiencia respiratoria, pérdida de reflejos y de vida cerebral. El 29 de octubre recibe la última visita de Giulietta, nunca nadie sabrá lo que ese día platicaron entusiastas los Fellini. Finalmente a los 73 años el 31 de octubre, poco después de sus bodas de oro, el artista deja de existir; los amigos cercanos opinan que su regalo de bodas fue no morir el día exacto de su aniversario. Giulietta se enteró por medio de la televisión. Fellini dejó inconclusa una película. El 1º de noviembre los periódicos de todo el mundo daban la triste noticia, en México *La Jornada* encabezó "La dulce muerte visitó a Fellini" y *El Financiero* "Se ha apagado una gran luz". Sus restos fueron velados en una cámara instalada en los estudios de Cinecittà. Radio Vaticano emitió un programa dedicado a su obra. En Rusia y Yugoslavia todos los canales de televisión y radio interrumpieron sus transmisiones para dar la noticia. En el mundo del cine existía una obvia consternación. Mastroianni llorando criticó a la gente que lo fastidió antes de su muerte sólo para hacerse notar. Vittorio Gassman, afirmó: "Fellini se sentía muy cercano al mundo de los símbolos, amaba y sabía contar las locuras que son por lo demás, las grandes sabidurías"; Woody Allen lo calificó como "el realizador más original de nuestra época"; Gene Reynolds de "genio intransigente, individualista, valiente, siempre en pos de la verdad, instintivo y sorprendente"; Gilles Jacob: "con su muerte desaparece un poco el arte del siglo XX"; la ANSA no dudó en asegurar que era uno de los pocos que aún podían hacer frente a la invasión de Hollywood; Carlo Ciampi, Primer Ministro declaró: "lamento la desaparición de un gran poeta nacional"; François Mitterrand coincidió: "el mundo pierde a uno de sus más grandes creadores"; y los medios lo reconocían como el admirado director de directores, como el increíble inventor de fábulas, como el agudo artista del mal humor de la sociedad contemporánea o como el artista que ha hablado del mundo y de sí mismo.

## CAPÍTULO 2. Elementos que hacen posible el cine

El cine, único arte nacido en este siglo, tiene sus particularidades. Conforme ha evolucionado, ha desarrollado su "natural" forma de expresión. Hoy por hoy puede presumir de tener un lenguaje propio. Anteriormente hablábamos de que el director era el principal elemento humano para hacer cine; ahora veremos los elementos técnicos con los que cuenta.

### Definición de cine

No sin antes definir qué es Cine: todo lo que está registrado en una pantalla es cine; pero ese concepto, un tanto simplista, deja inconformes a los cinéfilos, por ello Cohen-Séat se tomó la libertad de marcar una diferencia: el simple registro de una cosa en movimiento, sea lo que sea, es un hecho cinematográfico; mientras que lo filmico consiste en expresar. Y Jean Mitry añade: "Ser cine no consiste entonces en ser conforme a los hábitos, a las convenciones, más bien en renovarlos, transformarlos, pero haciéndolo de tal modo que estas operaciones sean planteadas en términos cinematográficos" (1). Y esos términos cinematográficos conforman su lenguaje: el desglose de la historia, la luz, los decorados, la distancia focal, posición y altura de la cámara, los encuadres, el ritmo, el tiempo y el espacio filmico, el montaje, los movimientos de cámara, etcétera. Todo ello en conjunto y armonía, da vida al arte en movimiento. Pero hablar a fondo de todos y cada uno de los pasos que implica el proceso filmico es casi imposible, porque, como se recordará, el cine es un trabajo de grupo, a veces hablamos de cientos, y pensar que cada uno desempeña una labor específica. Somos de la idea de que para comprender del todo ese proceso, hace falta más que leer; haría falta seguirlo: desde el guión o pre-producción, hasta la post-producción o montaje, pasando naturalmente por el rodaje o producción. Y sin embargo la teoría no es del todo desechable, por eso es que retomamos los elementos técnicos más básicos del lenguaje filmico, es decir aquellos que se dan en torno a la composición de la imagen, a continuación.

### Plano

Se trata nada menos que de la escala, o sea, la relación que existe entre la superficie que ocupa en la pantalla una imagen determinada y la superficie total de la pantalla. La escala la determina el tamaño de lo fotografiado, por la distancia entre el objeto y la cámara y por el objetivo que se emplea. La intensidad dramática de una imagen depende, normalmente de su escala.

(1) MITRY, Jean, *La semiología en tela de juicio*, 1990, p. 152.





Por **plano** también se entiende que es la parte del encuadre que se ve en la pantalla, es el límite temporal de una acción filmada sin interrupción alguna. El hombre es el parámetro de los planos, con excepción del **tight shot**, pero no deben hacerse a partir de las articulaciones ni "cortar" las partes del cuerpo de manera brusca, ya que puede dar un efecto grotesco, violento o antiestético. Los planos más comunes son 14:

- **tight shot o plano estrecho**: sirve para enfocar en detalle a los objetos únicamente, p. ej. un reloj, el nudo de una corbata.

- **big close up o gran plano cerrado**: para ver una sola parte del rostro o del cuerpo humano, de efecto dramático, p. ej. boca, ojos, manos.

- **close up o plano cerrado**: enfoca el rostro, los gestos del actor. Se dice que la calidad histriónica del actor queda descubierta en los planos cercanos o cerrados, así como la calidad artística y la sensibilidad del director, quien los usa para crear un efecto irónico. Un bien realizado primer plano es percibido no por la buena vista, sino por el buen corazón. Es uno de los principales elementos poéticos con que cuenta el director.

- **bust shot o plano de busto**: va desde los hombros o el pecho hacia arriba, la atención se centra en el rostro.

- **medium shot o plano medio**: enfoca más o menos de la cintura hacia arriba

- **american shot o plano americano**: puede ser desde un poco antes o después de las rodillas hacia arriba

- **full shot o plano completo**: ahora sí se ve la persona de pies a cabeza

- **medium long shot o plano general**: se ve a la persona desde una distancia más o menos de 30 metros, se destaca la figura humana sin aislarla de su contexto. Cubre zonas amplias, con el fin de dar a conocer la ambientación o el lugar

- **two shot o plano de dos**: enfoca la figura entera de dos personas

- **group shot o plano de grupo**: enfoca un conjunto de personas

- **full long shot o plano panorámico**: se define en relación al escenario, encuadrado en su totalidad. Si el escenario es un corral de establo, el exterior de una fábrica, el interior de un local o una residencia, el plano total es el único capaz de abarcarlo por completo, así vemos lugares y locaciones que sirven como introducción y para brindar un contexto amplio, nos da idea del lugar de la acción.

- **profundidad de campo**: cuando hay varias escalas dentro de un solo plano, se dice que hay profundidad de campo, en la que objetos y personas están perfectamente en foco. En este caso ya no se trata de un solo plano, sino de una segunda o tercera dimensión.

- **plano-secuencia**: es una escena tratada, si no en un solo plano, al menos en una sola toma. Un encuadre móvil puede ser su equivalente.

- **plano autónomo**: no se reduce solamente al famoso plano-secuencia, sino que comporta también algunas imágenes llamadas insertas, así como diversos casos intermedios

### Toma

Es lo que hay en una película de un corte a otro, es el tiempo entre corte y corte, es el tiempo que se filma de una vez durante el rodaje. Suelen realizarse varias tomas de un solo plano, para decidir su elección durante el montaje. Para no confundirlas a la hora de seleccionarlas, se utiliza una pizarra pequeña en la que se anota el título de la película y el número de toma al principio y al final de las mismas, ese artefacto cuenta con una pestaña superior que sirve de referencia sonora y recibe el nombre de cliqueta.

### Escena

Es todo aquello que transcurre en un solo lugar y tiempo fílmico. Son como las escenas de teatro, pues se desarrollan ante nuestros ojos, con la diferencia de que la realidad representada se reconstituye por medios fílmicos, y entonces el espectador se ve forzado a seguir la acción de acuerdo al "capricho" del director, que lo condiciona a ver el encuadre que él prefiera, jugando con las tomas y demás. Nos ofrece una pequeña acción particular y concentrada ya sea resumida o alargada y esa es la diferencia: que cuenta con un tiempo especial, fílmico. El significado se siente como unitario, aunque sus partes sean fragmentadas.

### Secuencia

Unidad más específicamente fílmica aún; la de una acción compleja que se desarrolla en varios lugares. Se conforma de escenas, aunque estas estén separadas, pero que representan una acción, por ejemplo una persecución, es un lugar móvil, pero, sobre todo, retoma un acto que pudo ser interrumpido por una escena intermedia.

### Encuadre

La cámara cinematográfica cubre un campo visual limitado por sus propios bordes físicos, a ese límite de imagen se le llama encuadre, mismo que está determinado por la posición de la cámara. Se trata de un espacio plano ocupado por ciertas figuras, la sabia combinación del lugar de la cámara y del objetivo utilizado dan como resultado un elemento expresivo y plástico importante y conforman, a su vez, una unidad lo suficientemente completa como para mostrar algo al espectador.

Ahora bien, hay dos tipos de encuadre:

- el móvil, que como su nombre lo indica, sirve para enfocar mejor y en distintas fases al mover la cámara de lugar, y para producir ciertos efectos de intensidad expresiva
- y el fijo, es el que, por pura necesidad, utilizaba el cine primitivo, y el que se limita a adoptar un punto de vista único, una distancia fija.

El encuadre es primordial cuando se trata de establecer un centro de atención, que permita al espectador descubrir con precisión y rapidez la significación de la imagen y los elementos importantes que la componen, con él se puede jugar de modo que se de una perspectiva más favorable y llamativa a lo que se desea enfatizar, así, la vista del espectador se dirigirá a aquello que parezca más brillante o iluminado (diferente), a lo cercano más que a lo lejano, pero dependiendo de la intención del autor. Se puede lograr un equilibrio en torno al centro de atención de dos maneras: la interna, que es el encuadre, y la externa, que es por medio del montaje. El encuadre tiene cuatro finalidades:

- .la descriptiva, que sirve para mostrarnos el ambiente en que se desarrolla la acción
- .la narrativa, nos ayuda a entender la acción en sí
- .la expresiva nos cuenta el mundo desde el punto de vista subjetivo del autor
- .la simbólica que aporta a la imagen mayor profundidad y significación

Todas las formas y finalidades de encuadre se pueden alternar, o mezclar, dotando a la imagen de riqueza visual. Por otro lado el encuadre se divide en varios planos, que veremos más adelante.

#### Angulo

Cuando el eje óptico de la cámara no coincide con la línea del horizonte, decimos que la cámara está en ángulo. Valga la redundancia, es el ángulo o enfoque desde el que se filma al sujeto u objeto. Puede ser frontal, vertical, horizontal, de arriba abajo o de derecha a izquierda, o viceversa. Las angulaciones típicas del cine son las siguientes:

**Picada:** siempre que la cámara ve hacia abajo, es como la vista de un pájaro desde lo alto y algunos afirman que sirve para empequeñecer lo observado, hacerlo parecer insignificante, para dar efecto de humillación y todo lo relacionado.

**Contrapicada:** siempre que la cámara ve hacia arriba, da el efecto contrario y engrandece al objeto que es visto desde abajo, suele usarse para crear admiración, temor o respeto, aunque no siempre, pues algunos directores hacen caso omiso y crean sus propias convenciones.

El ángulo se sirve también de trucos, de efectos, de decorados o artificios para lograr cosas físicamente imposibles, a eso se le llama ángulo imposible, por ejemplo el ver viajar personas por dentro del organismo humano.

#### Movimientos de cámara

Son la base técnica del encuadre móvil, y son los desplazamientos que pueden ser de varios tipos y de toda clase, separados o unidos unos tras otros. Sobre la marcha, el director va haciendo indicaciones a los actores para que se comporten o hagan gestos específicos, que son integrados a los movimientos de la cámara.

Algunos suelen darles demasiada importancia, los principales son:

- **panning**: es similar al movimiento de la cabeza de un hombre, la cámara gira sobre su propio eje fijo, ya sea de manera vertical (de arriba abajo o viceversa), horizontal (panorámica hacia la derecha o izquierda, si la rotación es completa, será una panorámica de 360°) u oblicua. Para que las imágenes no pierdan nitidez debe hacerse suavemente, de lo contrario se "barren". También puede ser de balanceo, parecido al de un péndulo o una silla mecedora. Se usa para describir un escenario, o para ver con los ojos del protagonista.

- **travelling**: cuando la cámara se desplaza físicamente, por medio de carritos, grúas o "jirafas". La cámara es colocada sobre un soporte móvil que la traslada en cualquier dirección: atrás o adelante, derecha o izquierda, arriba o abajo, o en sentido oblicuo. El travelling puede simularse por medio del zoom, es decir un objetivo de foco variable que permite realizar efectos de acercamiento o alejamiento respecto al objeto encuadrado, mediante el zoom puede pasarse de un plano general a uno de detalle, sin necesidad de mover toda la cámara. De acuerdo a la dirección que tome el travelling recibe un nombre:

1. dolly in: cuando la cámara se traslada de un plano lejano a otro más cerca;
2. dolly back: de un plano cercano a uno general o de conjunto
3. tilt up: cuando la cámara recorre una imagen de abajo arriba, sobre su eje.
4. tilt down: cuando la cámara muestra algo de arriba abajo
5. travelling vertical: la cámara sube o baja como si estuviese situada en un ascensor
6. travelling lateral: se consigue al acompañar con la cámara a una persona u objeto, como si lo siguieran desde un automóvil, caminando a la par suya
7. travelling de grúa: cuando la cámara se monta sobre un brazo móvil, con lo que pueden lograrse movimientos y combinaciones en diversos sentidos
8. cámara en mano: se trata de movimientos obtenidos por medio de los desplazamientos del propio operador, que manipula la cámara sin la ayuda de los instrumentos tradicionales. Este método es posible gracias a la existencia de material muy ligero, que primero se utilizó en el cineá vérité y luego pasó al cine narrativo.

#### Ritmo

Es la cadencia que se produce por el montaje según la diversa longitud de los fragmentos montados. Será bueno o malo según se adapte o no al contenido del filme. Hay ritmo visual, por la imagen; auditivo, por el sonido y narrativo, por la acción. Puede crearse por la concordancia entre la duración material y psicológica de las tomas, por los elementos visuales encuadrados y por los elementos de la banda sonora.

El ritmo puede ser creado por:

- la concordancia entre la duración material y psicológica de las tomas: los objetos cercanos exigen un cambio rápido de shot porque su contenido se capta rápidamente. Lo contrario sucede cuando lo fotografiado está lejos. Los planos de mucha duración consiguen un ritmo lento (languidez, monotonía), los planos cortos por el contrario, crean un ritmo vital (actividad, emoción, esfuerzo).

- los encuadres: la combinación de los diversos planos puede agilizar o retardar el ritmo. Así, una sucesión de primeros planos puede producir un ritmo de gran tensión dramática

- los elementos de la banda sonora: también se adecuarán al contenido del filme...

Los tipos de ritmo son:

a) analítico: numerosos planos cortos

b) sintético: pocos planos largos.

c) arrítmico: planos cortos o largos. No habiendo tonalidad especial, los cambios bruscos producen sorpresa

d) in crescendo: planos cada vez más cortos (para incrementar la tensión) o cada vez más largos (para provocar relajamiento).

Algunos investigadores de cine le atribuyen gran importancia al montaje, y otros al ritmo. El ritmo es el medio más sutil, el menos visible de todos, pero calcula cuidadosamente la velocidad de las escenas, y de ese modo guía a los espectadores hacia un estado de ánimo específico, con toda la intención. Se dice que es el toque personal de muchos directores famosos, puede alternar momentos frenéticos con otros más lentos. El ritmo no se decide de manera definitiva durante el rodaje, el montaje puede remodelarlo, pero lo que no puede hacer es contradecir ni ignorar el ritmo interno de los planos rodados. "Mi convicción profunda es que el elemento fundador del cine es el ritmo, y no el montaje", dice Michael Chion (2).

## Montaje

Es sinónimo de manipulación, así como la unión de diversos planos en una ordenación determinada, pero a veces modificable. Dicha operación la hacen uno o varios montadores, a menudo bajo la dirección de un jefe montador o del realizador de la película. Es, para algunos, la fase resolutive de la elaboración del filme. Para ordenar las tomas o escenas (que nunca se filman conforme al guión) se hacen algunos recortes en la cinta grabada o en el negativo de la película, a eso también se le nombra edición, aunque algunos autores sí marcan una diferencia entre edición y montaje.

(2) CHION, Michael, *op. cit.*, p. 62.

Una vez sincronizadas las imágenes y el sonido, se supervisan los procesos técnicos subsiguientes. Se dice que su importancia es decisiva para el acabado final de la película, puesto que un montaje defectuoso puede arruinar el trabajo de meses de rodaje, pero también se puede llevar a cabo una retórica similar a la de la literatura. Es un proceso que manipula, por ejemplo, en tiempos del formalismo, en Rusia se llevaban a cabo experimentos sobre el cine y sus efectos, y así fue como descubrieron el poder del montaje: Kulechov exhibió en una proyección el rostro inexpresivo del actor Mosjukin, en plano cerrado, al que siguió la imagen de un plato humeante, después el mismo rostro aunado a la foto de una seductora mujer y finalmente ligado a la visión de un difunto; en cada caso a la gente le significó un rostro de hambre, luego de deseo sexual y después de tristeza, así que salieron convencidos de la calidad interpretativa del actor, que ni siquiera se había esforzado, ya que todo había sido hecho por el montaje. Sus finalidades son:

- unir o empalmar los fragmentos del filme
- jugar con las posibilidades expresivas que confiere la sucesión o yuxtaposición de los planos
- encontrar un hilo conductor del desarrollo temporal (ideas, conceptos, imágenes)
- elegir y sintetizar los momentos significativos
- imponer una ordenación y ritmo justos
- dar un desarrollo o narración determinando

La sucesión de planos, escenas y secuencias dan pauta a un tipo de desarrollo de la historia, logrados por el montaje y son:

- a) el lineal: tiempo continuo, hacia el futuro, como el real
- b) el invertido: se alteran fragmentos narrativos autónomos o paralelos, o cuando hay rupturas temporales hacia el pasado (flash back) o hacia el futuro

Finalmente, el montaje se divide en diferentes tipos:

- analítico:
  - .aumenta la función expresiva
  - .fragmenta la realidad en una relación de planos próximos
  - .son planos de escasa duración
  - .ritmo: cambio rápido de encuadres, que provoca tensión emocional
  - .sumerge al espectador en la acción dramática
- sintético:
  - .carga su acento en lo que ocurre dentro del encuadre
  - .tomas largas, muy estudiadas, cuyo soporte es el plano-secuencia y la profundidad de campo
  - .coacciona menos al espectador, quien tiene más libertad de elección dentro de las mayores posibilidades del encuadre

- metafísico: se logra mediante paralelismos y asociaciones de imágenes, que intentan evocar algo
- poético: provoca sentimientos por medio de asociaciones profundas basadas en la secuencia de imágenes alternadas
- alegórico: cuando da significados simbólicos

Y aún más tipos, pero lo importante es reconocer que, con el montaje, el director no nos permite contemplar libremente la escena, ya que fuerza nuestros ojos a seguir un orden impuesto y prescrito; mediante esa sucesión de imágenes, el director no solo nos muestra el filme sino que, además, lo interpreta.

Evidentemente hay mucho más que lo mencionado aquí, sin embargo, como ya decíamos solo se trata de echar un vistazo superficial al abecé del cine.



### **CAPÍTULO 3 Análisis de contenido**

Tratando de conocer el quién dice qué, en qué canal, a quién y con qué efecto, surgió en Estados Unidos el estudio de los medios de comunicación masivos. En los años treinta se estudiaba más la radio porque tenía mayor aceptación que la prensa, el interés era a nivel política. Más tarde los problemas político-económicos que vinieron tras las guerras mundiales, suscitaron que la Mass Communication Research, se esforzara en obtener y divulgar conocimientos sobre el control de la opinión pública, ya que en ese tiempo se intentaba condicionar a la gente por medio de la propaganda política en tiempo de elecciones. Conforme pasó el tiempo, la ciencia de la comunicación desarrolló cinco áreas:

- 1.- análisis de forma (aplicado a tanto al emisor como al receptor)
- 2.- análisis de contenido (aplicado al mensaje)
- 3.- análisis de medio (aplicado al medio)
- 4.- análisis de audiencia (aplicado al público receptor)
- 5.- análisis de efecto (aplicado a la respuesta del receptor)

Como vemos se abarcan todos los elementos del proceso de comunicación. Dependiendo de lo que se quiera conocer, se elige alguno de los anteriores análisis y en nuestro caso es el número dos. En 1952 Berelson dio la siguiente definición de análisis de contenido: "técnica de investigación que sirve para la definición objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación" (1). En 1995 Allen y Gomery dieron esta otra: "método para hacer inferencias cuantitativas acerca de los aspectos no observables de una fuente de información, con base en un conjunto de dicha fuente" (2). El estudio de la comunicación puede verse desde la corriente marxista, estructuralista, funcionalista, hermenéutica, entre otras. En el **funcionalismo** Harold D. Lasswell y Paul Lazarsfeld fueron pioneros, al lado de Schramm, Bernard Berelson y David K. Berlo. Mientras Schramm concedió importancia a todo el proceso de comunicación, Lazarsfeld habló de sus funciones y disfunciones en la sociedad; Berelson, por su parte, investigó el mensaje o el qué y desarrolló el análisis de contenido; en tanto que Berlo añadió el concepto de "proceso", además de esclarecer los propósitos y objetivos que toda comunicación implica. Nosotros, al igual que Berelson, nos interesamos en el mensaje y su modo de abarcarlo desde el funcionalismo. De tal manera que el análisis de contenido es una herramienta de esta corriente teórica.

(1) TOUSSAINT, Florence, *Crítica de la información de masas*, 1984, p. 25.

(2) ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas, *Teoría práctica de la historia del cine*, 1995, p. 213.

Tradicionalmente en México el análisis de contenido se aplica con fines sociológicos (académicamente) o con fines comerciales (mercadológicamente). Se pretende que sea científico, seguro y lo más objetivo posible para conocer el mensaje sin que el analista intervenga en la interpretación: de modo que cualquier otro investigador llegue a las mismas conclusiones siguiendo los mismos procedimientos del primero. Sin embargo, como Schramm mismo reconoció, eso es casi imposible, pues la interpretación es cien por ciento subjetiva y responde a la concepción del mundo y experiencia de cada analista. Se ha dicho que para que un mensaje sea entendido es necesario que el receptor piense de igual forma que el emisor. Pero ante la frustración que ello generó y genera, solo nos resta afirmar que el análisis de contenido únicamente se puede acercar a lo que un autor quiso decir. El análisis de contenido se aplica en el periodismo, la sociología, la psicología, la política, la publicidad y propaganda, etcétera

#### Cómo analizar el contenido de un filme

Para conocer el mensaje debemos separar los elementos implícitos en él y luego hacer un recuento. Según Berelson el análisis de contenido responde a preguntas tales como ¿qué quiso decir el autor con tal palabra, con aquella toma?, ¿cómo descubrir la personalidad del autor a través de su obra?, ¿qué temas toca una película y de qué forma?, lo cual estamos por contestar. Mientras otros como Simon Feldman añaden que es preciso analizar el porqué de cada toma, de cada movimiento de cámara, de cada solución de encuadre, pero sólo cuando se desea conocer el estilo del autor y este no es el caso. Wagner decía: "cuando uno crea, no explica" y por eso, han proliferado tanto los críticos de arte y los analistas, intentando acceder a esa verdad que solo pertenece al autor. Fellini mismo negó ser quien le diera un sentido a sus películas y pensaba que ellas se lo daban a sí mismas. Pero por más que lo negara, sus películas no carecen de un contenido con cierta orientación hacia algo. En este caso analizaremos dos películas por medio de un análisis de contenido cuantitativo, que no es comparativo y que se divide de la siguiente manera:

**unidad de contexto:** se refiere a la porción más grande de contenido que se puede analizar, o sea las películas Ocho y medio y La calle

**unidad de registro:** es la unidad más pequeña del contenido (dentro de la cual se encuentran las categorías) que para nuestro fin es la escena

**categorías:** en este caso no son otra cosa que los temas que tocan las películas, mismos que propone el analista de antemano; ellas le sirven como guía para conducir su investigación dependiendo de lo que espere encontrar.

**Diálogos:** también se tomarán parcialmente en cuenta cuando sirvan de apoyo.

**Características del personaje:** se mencionarán algunas características personales de los protagonistas, con adjetivos calificativos.

**manejo de escenas:** solo en el caso de Ocho y medio.

Cómo se dividen las películas *La calle* y *Ocho y medio*

La forma en que ambas películas han sido fraccionadas para ser analizadas es exactamente la misma, con leves variantes que serán explicadas en su momento, por lo que cabe aclarar que la siguiente dilucidación es válida para los dos largometrajes.

### ESCENA (UNIDAD DE REGISTRO)

Hemos dividido las películas *La calle* y *Ocho y medio* en escenas, que es la porción de una película que comprende un mismo lugar y tiempo filmico. Lo que sucede en ellas es la narración de algo que se desarrolla ante nuestra mirada, aunque en diferentes tomas, encuadres, con muchos movimientos de cámara..., es decir, con la intervención de los elementos técnicos del cine y la interpretación del autor del filme. Toda la acción de una escena transcurre en partes, pero el espectador percibe una sola situación sin cortes pues tiene un efecto unitario en su mente. Para nuestro fin la escena es la unidad ideal, por contener los temas y los personajes. La escena está subdividida en tres casillas fundamentales:

1. la que corresponde al **número**, donde contamos en cuál nos encontramos. En los casos en que veamos comillas en lugar de un número, significa que se trata de la misma escena que la de la hoja anterior
2. la del **lugar** donde ocurre la acción. Las comillas indican que se trata del mismo lugar que en la hoja anterior y en ocasiones esta casilla también se usa para poner el tiempo
3. la de **descripción**, donde se hace breve semblanza de lo que está ocurriendo

En los cuadros del análisis de *La calle* aparecerán de la siguiente manera:

Escena		
No.	lugar	descripción
1	choza	panorámica del mar, llega él...
2	carretera	Gelsomina recoge varas y...

Y en los cuadros del análisis de *Ocho y medio* se verán así:

Escena		
No.	lugar	descripción
1	nubes	(sueño) - Guido vuela por...

Como vemos la **descripción** es exactamente igual que en *La calle*, con la salvedad de que esta vez se toma en cuenta un elemento más: el manejo de escenas, pudiendo existir cinco modalidades:

- **fantasía**: cuando lo que vemos son invenciones mentales de hechos que ocurren en la cabeza del personaje principal (en este caso Guido)
- **recuerdo**: cuando lo que vemos son las evocaciones de la infancia de Guido
- **sueño**: cuando la escena se enfoca en lo que Guido sueña mientras duerme
- **realidad fellinesca**: se refiere a aquellas situaciones que, si bien suceden dentro de lo que podemos considerar real, presentan aspectos descabellados, absurdos, "disparados", totalmente locos y hasta imposibles

### TEMAS (CATEGORÍAS)

Ahora bien, dentro de dichas **escenas** se espera encontrar **temas** o **categorías** propuestas a priori, que para el caso son:

Categoría 1= soledad

Categoría 2= relaciones afectivas difíciles

entendiendo que son aquellas que los protagonistas establecen de manera muy cercana e íntima, sin llegar al grado de verdaderamente profundas

Categoría 3= aspectos autobiográficos de Fellini

Categoría 4= relaciones interpersonales conflictivas

son aquellas que se dan entre todos los personajes, no son necesariamente cercanas

Categoría 5= otros temas

es una ventana abierta para conocer qué otros temas existen además de los arriba citados, para lo cual se usarán palabras que describan la situación contemplada

En los cuadros de análisis de La calle y Ocho y medio aparecerán de la siguiente manera:

	C	C	C	C		
	1	2	3	4	Cal:5	
					huída	
					reencuentro	

Cada vez que se considere que alguna de las **categorías** propuestas con anticipación (**soledad**, **aspectos autobiográficos**, etc.) está presente en la **escena** en cuestión, se marcará con un recuadro negro, teniendo en cuenta que dicha categoría sólo podrá ser marcada una vez por escena, sin importar que aparezca en más de una ocasión dentro de esa misma escena, tanto en La calle como en Ocho y medio.

## DIÁLOGOS

Los diálogos serán parcialmente usados a manera de apoyo, es decir, solo aquellas partes que brinden una idea o información importante, así como cuando refuercen la acción descrita a un lado. Se utilizará la puntuación necesaria con el fin de que se comprenda cabalmente el sentido de las palabras: signos de admiración e interrogación y puntos suspensivos que pueden aparecer entre paréntesis (para indicar que la frase ha sido cortada por el investigador) o sin paréntesis (cuando así aparece en los subtítulos originales del filme). El nombre de los personajes no siempre aparece tal cual, habrá ocasiones en que solo se trate de referencias tales como "madre", "el loco", "pelirroja", etc. También puede que se use la pura inicial del nombre cuando no se preste a confusión o, en su defecto, un asterisco para casos en los que se ignora quién dijo qué y carece de importancia. Dentro de esta casilla también se incluyen algunas actitudes de los personajes tales como gestos, ademanes, estados anímicos o acciones y para destacarlas se hallan entre paréntesis y subrayadas. En los cuadros de La calle y Ocho y medio aparecen como sigue:

diálogos
hermanas- ¡Gelsomina..., ven rápido a casa (...) Rosa ha muerto!
Gelsomina- ¿quién es este hombre? (con timidez)

## PERSONALIDAD DEL PROTAGONISTA

Por último, consideramos importante conocer los rasgos de personalidad de los protagonistas de ambas películas, con el objeto de encontrar implícita en estos la propia personalidad de Federico Fellini. Aclaremos que en una misma escena puede haber más de un adjetivo calificativo. En La calle tenemos dos casillas al final con la inicial de Gelsomina y Zampanó; en los cuadros del análisis aparecen así:

G.	Z.
Mártir	solitario
triste	trabajador

En Ocho y medio únicamente habrá una casilla destinada al protagonista. En el análisis se ve:

Guido
evasivo

A continuación viene la sinopsis, los cuadros de análisis de contenido y los cuadros de resultados de La calle y de Ocho y medio para su posterior explicación.

La calle

1954



## Sinopsis de *La calle*

director: Federico Fellini  
productor: Dino de Laurentis y Carlo Ponti  
guión: Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano  
distribución de escenas: Federico Fellini  
música: Nino Rota  
con: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart  
duración: 94 minutos  
realización: blanco y negro  
año: 1954  
montaje: Leo Catozzo

*Gelsomina* es vendida por su madre a Zampanó debido a lo precario de su situación económica. Así empieza para ella un ir y venir entre alegrías moderadas, tristezas y llanto, provocado por Zampanó. Ella lo sigue en su trabajo que consiste en ir de pueblo en pueblo presentando su actuación. Él es un artista rodante, sin rumbo preciso ni lugar estable. Se gana la vida en las plazas públicas cuando hace su acto espectacular: romper una cadena de acero con la fuerza de su pecho. En todo ese Zampanó la maltrata (en más de un sentido) la abofetea, la insulta, la abandona a su suerte, es infiel y agresivo, y demás. Él le enseña el oficio de tocar el tambor para presentar su acto pintado de payasa. Así conviven algún tiempo hasta que *Gelsomina* se harta de Zampanó y decide huir, sin embargo no tiene mucho éxito y la encuentra al poco tiempo, la golpea y obliga a permanecer a su lado. En una de esas se integran a un circo pero no duran más que una función. Allí *Gelsomina* hace migas con "el loco" que se encarga de molestar a Zampanó, con bromas que lo ponen en el centro de sus burlas, para las pocas pulgas de éste. A Zampanó eso lo enfurece y su pleito termina con la intervención de la policía. A ambos los corren del circo, pero en el ínter "el loco" hace consciente a *Gelsomina* de su misión en la vida de quedarse con Zampanó, pues de lo contrario el quedaría irremediablemente solo. A partir de entonces *Gelsomina* lo ve con otros ojos y se da cuenta de que no lo puede abandonar. Zampanó y *Gelsomina* vuelven a rodar de un lado a otro y se vuelven a topar con "el loco" pero en esa ocasión Zampanó lo mata casi sin querer y *Gelsomina* queda afectada de por vida. Zampanó la tolera por un tiempo pero al darse cuenta de que ya no le es útil, se convierte en un estorbo que él decide abandonar. Pasan los años y Zampanó tiene noticias de que *Gelsomina* murió en condiciones lamentables así que se emborracha y se tumba en una playa, donde llora por primera vez de tristeza y arrepentimiento.

La Calle, 1954

Escena No. Lugar	Descripción	Diálogos					Gelsom. trabajadora solitaria	Zampanó
		C 1	C 2	C 3	C 4	C 5		
1 plaza	Gelsomina recoge varas en la playa. Llegan sus hermanitas y la llevan a casa. Su otra hermana ha muerto	<p>hermanitas- ¡Gelsomina... ven rápido a casa! Dice mamá que enseguida. Llegó un hombre en un moto enorme. Dice que Rosa murió</p> <p>madre- (...) Mira Zampanó, cómo se parece esta otra hija mía (a Rosa) (...) Esta pobrecita es muy buena. Hace lo que uno le dice. Se ha vuelto muy rara, pero si come todos los días cambiará (llora) ¿quieres irte con Zampanó en lugar de Rosa? También te enseñaré un oficio, ganarás dinero y en casa habrá una boca menos que alimentar. Oye Gelsomina, Zampanó es bueno, te tratará bien (...) podremos reparar el techo y darte de comer a las criaturas (...) no tienes la culpa de no ser como las otras; ¿no quieres ayudar un poco a tu madre? ¿Usted le enseñará el oficio señor Zampanó?</p> <p>Zampanó- Seguro; puedo enseñar hasta a los perros (...)</p> <p>Gelsomina- Voy a trabajar. Mandaré dinero a casa. Seré artista. Bailaré y cantaré como Rosa (...) ¿cuando vuelvo?</p> <p>madre- No te vayas hija mía</p> <p>Gelsomina- Nos vemos</p>						
2 choza  ... más tarde	La madre llora por la muerte de su hija Rosa, a quien se había llevado Zampanó, pero ahora la venderá a su otra hija (Gelsomina) y mientras le explica por qué debe irse, Gelsomina se pone triste y mira a Zampanó con timidez, luego se resigna y se hinca frente al mar.  Gelsomina se despidió y abraza a su madre, se sube a la moto de él y dice adiós con alegría y luego con tristeza; la madre se queda lamentándose.	<p>madre- (...) Mira Zampanó, cómo se parece esta otra hija mía (a Rosa) (...) Esta pobrecita es muy buena. Hace lo que uno le dice. Se ha vuelto muy rara, pero si come todos los días cambiará (llora) ¿quieres irte con Zampanó en lugar de Rosa? También te enseñaré un oficio, ganarás dinero y en casa habrá una boca menos que alimentar. Oye Gelsomina, Zampanó es bueno, te tratará bien (...) podremos reparar el techo y darte de comer a las criaturas (...) no tienes la culpa de no ser como las otras; ¿no quieres ayudar un poco a tu madre? ¿Usted le enseñará el oficio señor Zampanó?</p> <p>Zampanó- Seguro; puedo enseñar hasta a los perros (...)</p> <p>Gelsomina- Voy a trabajar. Mandaré dinero a casa. Seré artista. Bailaré y cantaré como Rosa (...) ¿cuando vuelvo?</p> <p>madre- No te vayas hija mía</p> <p>Gelsomina- Nos vemos</p>					separación sacrificio tristeza machismo despedida	indiferente macho
3 moto en marcha	Zampanó y Gelsomina se van	<p>madre- Tu chel, tu chel Gelsomina ¡mi hijita! Pobre hija mía</p> <p>Gelsomina- Nos vemos</p>						
4 plaza pública	Zampanó presenta su acto de explotar una cadena con la fuerza de su pecho. Gelsomina observa confundida y la gente avienta monedas.	<p>Zampanó- Aquí está una cadena de más de medio cm de grueso. Es de hierro, más fuerte que el acero. Con sólo mis pectorales, es decir, con el pecho voy a romper el gancho (...) Para hacer esto me llenaré los pulmones como una cámara de aire. Se me puede reventar una vena y hacerme escupir sangre (...) pues el nervio óptico hace todo el esfuerzo (...) las personas delicadas, será mejor que no miren. Podría bromearle</p> <p>Z- Nunca cocinaste en tu casa ¿eh?, está como para los otros (...) tienes que verte bien (...) mis mujeres siempre se ven bien. Toma. Pruéba a decir: "ha llegado Zampanó"</p> <p>G- ha llegado Zampanó</p> <p>Z- haz solo lo que yo te diga. Ven acá, acú, aquí. A ver (le</p>					trastado	trabajador confundida solitario macho
5 orillas de la carretera (tarde)	Zampanó como afuera de la "moto-casa". Gelsomina bra su comida sin que él la vea mientras este se queja de su sazón. Luego le da ropa para que se vista y ella se alegra. Zampanó le enseña cómo deberá	<p>Z- haz solo lo que yo te diga. Ven acá, acú, aquí. A ver (le</p>					triste confundida	prepotente macho



Escena			c	c	c	c				
No	Lugar	Descripción	Diálogos	1	2	3	4	cat. 5	Gelsom.	Zampanó
		presentarlo en actuaciones públicas. Ella lo hace mal y por eso él le pega con una vara en las piernas, ella se asusta y lo obedece con miedo y tristeza	pega)							
6	orillas de la carretera (noche)	Gelsomina habla sola y mira el cielo prediciendo lluvia, entonces Zampanó le ordena entrar en la "moto-casa", pero lo desobedece ingenuamente, por lo que la obliga a subir adentro.	Zampanó- ven acá. Entra Gelsomina- yo duermo aquí afuera Z- ¿ah, sí?; escucha... ¿cómo te llamas? G- Gelsomina Di Constanzo Z- bien Gelsomina, camina G- mañana Z- ya sube, anda (le grita y la carga)					sometimiento machismo	extraña ingenua	agresivo macho
7	dentro de la "moto- casa"	Zampanó duerme. Gelsomina se incorpora y lo mira, lo mira con ternura, sonríe un poco y vuelve a llorar						tristeza	solitaria triste mártir	
8	plaza pública	Zampanó presenta su número. Gelsomina pintada de payaso toca el tambor. Luego hacen un acto burlesco y cuando les aplauden Gelsomina sonríe complacida						vs trabajo en común	alegre trabajadora	trabajador
9	restaurante	Entran a un restaurante, se sientan y ordenan. Gelsomina observa a Zampanó y lo limita, luego come hasta dejar limpio el plato y hace preguntas a Zampanó sobre su lugar de origen, pero él la evade con bromas; entonces ve a una mujer y la invita a sentarse, la naigues y ella ríe escandalosamente. Gelsomina se ríe también, pero apenada, mientras Zampanó la ridiculiza ante la otra. Cuando salen Gelsomina los sigue y les lleva el vino	Gelsomina- Zampanó, tú ¿de dónde eres? Zampanó- de mi pueblo (ríe) G- ¿porqué no hablas como nosotros, dónde naciste? Z- en la casa de mi padre. Camarero más vino (grita) (...) oye pelirroja... ven acá (...) pelirroja- ¿dónde los he visto? Z- soy un artista viajero. Ella es mi asistente, le enseñé todo, cuando la tomé no sabía rebuznar. Mira, toca qué músculo pelirroja- ¡qué macho!					vs intento fallido de comunicación pregunta personal sin respuesta machismo	ingenua curiosa amigable cómplice	evasivo infiel burlón cínico macho
10	calle (de noche)	La pelirroja sube a la moto-casa con Zampanó a risotadas. Él ordena a Gelsomina dejar el vino atrás para luego elejarse con la otra y dejarla sola en medio de la calle. Ella confundida y triste se sienta	pelirroja- ¿qué es esto Zampanó- es de Estados Unidos, una Davidson. No me ha fallado nunca en siete años (...) Gelsomina- ¿me voy atrás? Z- tú espera aquí							

Escena			c	c	c								
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos				1	2	3	4	cat. 5	Geisom.	Zampanó
	... más tarde	con cara de tonta a esperar Geisomina espera sentada en la banqueta y ve pasar a un caballo sin dueño	pelliroja- buenas noches G- ¿adónde vas?								abandono machismo tristeza	resignada indiferente solitaria	infel. cinco macho
11	la misma calle (de día)	Geisomina sigue sentada allí, algunos niños la miran con curiosidad. Llego una señora que antes le llevó sopa y le da informes de Zampanó, ella corre a buscarlo	señora- oye, dime... ¿es tu marido el de la motocicleta que estaba ayer en la plaza? Lo vi cerca de los jardines con la carreta G- ¿dónde?								compasión de un tercero tristeza	fel. triste solitaria preocupada	
12	orillas de la carretera	Geisomina llega corriendo y ve la moto, luego lo ve a él dormido a la intemperie, le habla, le pica un ojo y reacciona, pero se vuelve a dormir. Ella se tranquiliza y se va a curiosar por ahí; ve a unos niños solitarios y se ríe con ellos. Zampanó se despierta mareado y confundido. Geisomina siembra tomates y él le avisa que es hora de partir	Geisomina- ¿ya despertaste?. Sembré tomates Zampanó- ¿tomates...? G- encontré unas semillas muy grandes y las sembré Z- muévete G- ¿ya nos vamos? Z- ¿qué quieres esperar a que crezcan los tomates?, ¡empuje!								señal de necesidad de estabilidad	curiosa alegre solitaria amigable preocupada	indiferente solitario
13	moto en marcha	Geisomina pregunta a Zampanó si hizo lo mismo con Rosa que con ella; él evade la pregunta y le ordena callarse, ella se voltea triste y él le regala una naranja	G- ¿porqué te fuiste con esa, también lo hiciste con la Rosa? Z- ey, déjame... ¿ahora qué? G- ¿ahora eres uno de esos que se van con las mujeres? Z- ¿cómo? G- que se van con las mujeres Z- si quieres estar conmigo tienes que aprender a tener la boca cerrada. ¡Tomates!, ¿qué cosa tienes en la cabeza?								intento fallido de comunicación tristeza pregunta personal sin respuesta	ingenua	evasivo hostil macho
14	boda al aire libre	Geisomina y Zampanó presentan su número sin que se les presta ninguna atención. El ama de casa los invita a comer									vs trabajo en común	trabajadora	trabajador
15	habitación	Geisomina es llevada por unos niños a una habitación de la casa, donde está un niño enfermo, aislado de todos y los niños le piden que lo haga reír, para lo cual ella bailotea; después se acerca con curiosidad a su cama, pero los sorprende una monja y los corre a todos furiosa									aislamiento	curiosa amigable	

Escena			C	C	C	C				
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos	1	2	3	4	cat. 5	Gelsom.	Zampanó
16	afuera de la casa	Zampanó platica con el ama de casa cuando Gelsomina llega a contarle lo que vio adentro. Zampanó se entera de su parecido físico con el del difunto esposo del ama de casa, y decide pedirle a esta que le regale sus ropas, ella acepta y lo conduce adentro; Zampanó guiña un ojo a Gelsomina con complicidad	Zampanó- oiga, dígame... ¿de veras no le sirve esa ropa? ama de casa- ¿quién quiere que se la ponga? hay pocos hombres como usted Z- ¿no tiene un sombrero?, me gustaría un sombrero ama de casa- sí, ven, ven a ver G- <u>(guiña un ojo a Zampanó y se alegra, luego entristece)</u>				vs	complicidad	ingenua cómplice	oportunista cómplice
17	boda al aire libre(stardecer)	El auto de los recién casados se va					vs	alegría		
18	granero (de noche)	Gelsomina intenta convencer a Zampanó de que le enseñe a tocar la trompeta, ella quiere establecer comunicación, pero él no le presta atención porque se está probando la ropa que le regalaron. Ella se da cuenta de su indiferencia y deja de bailar y de cantar, se molesta mucho con él, se arrinconca, se deprime y se aleja hasta caer en un hoyo	G- ¿porqué no me enseñas a tocar la trompeta?, aprenderé rápido (...) Z- ¿cómo me veo?... ¡las mujeres...! (...) G- <u>(llora)</u> Z- ¿qué diablos tienes? G- ¡nada! Z- ¿y porqué lloras? G- ¡porque se me da la gana! <u>(cae en un hoyo)</u> Z- anda, sube G- ¡no! Z- ¿ahí te vas a quedar? G- sí, ¡toda la noche!					intento fallido de comunicación	crisis personal sofista sensata rebelde	hostil sofista
19	granero (de día)	Zampanó duerme y Gelsomina sale del hoyo, se le acerca, se queja, lo patea y él se despierta pero no le hace mucho caso	G- no es justo, ya me harté, ya me voy y no es por el trabajo porque el trabajo me gusta, me gustaría ser artista. Tú eres el que no me gusta <u>(lo patea)</u> Z- ¿qué pasa? G- que yo ya me voy. Me voy a mi casa Z- déjate de tonterías G- ¡y te dejo tus zapatos y el abrigo, te dejo todo! <u>(se va)</u> Todos los días lo mismo, yo furiosa... y él como si nada. No, yo ya no <u>(grita)</u> ¡yo ya me voy!					huida	crisis personal sensata sofista rebelde	indiferente
20	carretera	Gelsomina se va caminando en la carretera, luego se sienta a descansar en la orilla y se entretiene viendo un insecto, lo						libertad alegría	evasiva alegre	

Escena			C	C	C				
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos				cat.5	Gelsom.	Zampanó
			1	2	3	4			
		toma y lo sopla al viento. De pronto oye una música y se levanta para seguir a los tres hombres que van tocando en fila, y mientras baila contenta						sofista amigable	
21	ciudad (de día)	Gelsomina de pronto se ve envuelta en una procesión católica que se dirige a una iglesia. Ella mira alrededor son esombro infantil y se deja llevar por la gente					libertad	evasiva alegre solitaria	
22	ciudad (de noche)	En una feria "el loco" (equilibrista) hace malebaríamos en la cuerda floja. Gelsomina se divierte viéndolo y le aplaude con entusiasmo. Cuando "el loco" termina su número baja y se abre paso entre la gente hacia su coche. gelsomina lo sigue y lo ve con cara de tonta, el loco al ver su expresión se burla y se va					libertad	alegre solitaria	
23	ciudad (de madrugada)	En un callejón sucio, donde los papeles vuelan con el aire, se encuentra Gelsomina borracha. Hay algunos hombres en la fuente, uno de ellos la molesta, pero los otros la defienden, ella se lava la cara y otro hombre la tira al suelo, al rechazarle más vino. Luego ella se limpia la boca y mira al cielo. Llega la moto de Zampanó, se detiene, baja por ella, la golpea y la obliga a subir	Z- ya súbete G- ¡no, no (se atela) Ya no quiero ir contigo, ya no quiero, no, nunca, no! Z- te digo que subes G- ¡no! Z- toma G- no, no (corre, la alcanza y golpea) Z- ahora camina, ¡súbete y cállate!... ¿tiene algo que decir?; ah, yo creía (le dice a un testigo)				reencuentro sometimiento machismo tristeza	indefensa solitaria mártir rebelde	agresivo macho
24	campamento (noche)	Gelsomina se despierta y sale de la moto. Algunas personas la saludan. Hay una carpa y dentro está el loco tocando la canción favorita de Gelsomina, ella se acerca a disfrutarla, cuando le llama Zampanó para presentarle a los dueños del Circo Jirafa, luego recorren el lugar y el Sr. Jirafa le presenta al resto de los tra-	el loco- hola, miren quien está aquí: "chifle". Hizo bien en tomarlo, un circo necesita animales. Siempre estoy bromeando, ya sabes; ¿gustas un cigarró?, ah, ya tienes. De veras es un gran artista, ¡qué variedad de programa! Haz el número de la cadena. Nunca se ha hecho antes (intenta tocarlo pero Zampanó le mancha) Zampanó- te voy a dar un consejo amigable. No me hables o vas a acabar mal ¿entendiste?				reencuentro	fiel evasiva	agresivo

Escena			C	C	C							
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos			1	2	3	4	cat.5	Gelsom.	Zampanó
		bejadores. El loco empieza a bromear a Zampanó, pero él se enoja y lo corta con una advertencia. Gelsomina sale atrás de él y se pega en la puerta	loco- pero si solo estaba bromeando, no lo tomes... Z- ¡ya te lo dije!									
25	circo	El loco presenta su número con éxito, luego se va a sentar entre el público. Zampanó entra a la pista y se concentra, toma aire para romper la cadena y en eso el loco lo interrumpe con un chiste; cuando acaba, sale en su búsqueda y no lo encuentra	Sr. Jirafa- señoras y señores, ahora un nuevo número del Circo Jirafa: ¡Zampanó, el hombre de los pulmones de hierro! loco- (aplaude) Bravo, increíble, ¡increíble! (y después lo interrumpe) Zampanó... disculpa, te llaman por teléfono (la gente se ríe) Zampanó- ¿dónde está? lo voy a matar, lo mato (...) ¡sal corbarde, sal!, yo haré que se te olvide cómo reír							persecución		trabajador agresivo solitario macho
26	campamento (de noche)	Gelsomina y Zampanó hablan un poco del loco, luego él se va a dormir. Gelsomina se queda abajo y oye tocando al loco su melodía favorita, se acerca y ambos sonríen con cierta complicidad	G- ¿le hiciste algo? Z- ¡nada; no la he hecho nada! Él es quien se burla de mí. Llegaré el día que me las pague todas G- ¿hace mucho lo conoces? Z- demasiado tiempo G- ¿también lo conocía Rosa? Z- él no sabe nada de Rosa y yo, ¡nada! y no quiero ponerme a hablar. Ven a la cama, tengo sueño							vs intento fallido de comunicación	cómplice	incapaz de comunicar sentimientos
27	campamento (de día)	el loco invita a Gelsomina a preparar un número nuevo y le enseña cómo tocar la trompeta, al principio ella lo disfruta, pero luego entristece pues sabe que Zampanó no la dejaría actuar con él; entonces el Sr Jirafa le da permiso de ensayar como una forma de trabajo común del circo. Al llegar Zampanó le arrebató la trompeta a Gelsomina y al loco lo persigue. Gelsomina se queda florando preocupada	Sr. Jirafa- ¿qué pasa?, está trabajando, Yo se lo pedí Z- sólo trabaja conmigo Sr. J.-aquí trabajamos todos juntos Z- ¡con él no! (zanjolotea al loco) loco- oye tú, ¡ya basta! yo a ti no te hablo (...) Sr. J.-Gelsomina, ve con mi mujer mientras hablamos Z- aquí te quedas. Yo soy quien la da las órdenes ¡Y si yo digo que no trabaje con ese vago, no lo hará! (grita)							persecución	amigable asustada mártir preocupada cómplice	agresivo macho
28	cuarto	llega el loco corriendo a esconderse en un cuarto, se encierra tras una puerta, Zampanó grita y fuerza la perilla, lleva un cuchillo en la mano. En eso la policía lo sorprende	loco- hey ¡cuidado!, tiene un cuchillo Zampanó- al primero que venga lo mato. Abre la puerta, sal carroña ¡abre! policia- quietos, todos quietos ¿qué sucede?									agresivo solitario

Escena			C	C	C	C		Gelsom.	Zampanó	
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos	1	2	3	4	cat. 5		
29	campamento (de día)	El Circo Jirafa desmantela mientras el dueño le reclama lo sucedido a Gelsomina. Una mujer la invita a quedarse con ellos; el dueño no se niega pero impide que Zampanó regrese	<p>Sr. Jirafa- nunca habían avergonzado así al Circo Jirafa, ¡la policía aquí, interrogando... nunca!</p> <p>Gelsomina- él tiene la culpa</p> <p>mujer- ahora ¿adónde vas a ir? Quédate con nosotros. Él te buscará aquí</p> <p>Sr. J- (...) tú haz lo que te venga en gana, si quieres venir ven, si quieres esperar...háizlo, pero ya no trabaja aquí (...)</p>					compasión de un tercero tristeza	asustada indefensa solitaria mártir	
30	campamento (de noche)	Gelsomina llora acostada, entonces llega el loco y comienza entre ambos una conversación importante para ella	<p>loco- cómo apesta aquí ¿cómo lo aguantas? (...) ¿lo quieres?</p> <p>Gelsomina- ¿yo?</p> <p>l- ¡sí, tú! ¿quién? Ya podrías haber escapado</p> <p>G- lo intenté una vez y nada</p> <p>l- eres exasperante (...) si no quieres estar con él, véte con ellos</p> <p>G- si me voy con ellos es lo mismo (...) no cambia nada (llora)</p> <p>¡a nadie le sirvo! Estoy cansada de la vida (...) ¿porqué vine a este mundo?</p> <p>l- (se ríe y la empuja) ¿qué tal si vienes conmigo? (...) pasearíamos siempre, nos divertiríamos mucho, ¿te gustaría?</p> <p>G- (cara de ilusión)</p> <p>l- (adivina) "Nada". Te quedas con Zampanó y sus cretinerías (...) así es la vida. Pero bueno, de algo le has de servir a Zampanó ¿qué te hizo cuando te escapaste?</p> <p>G- me abofeteó mucho</p> <p>l- ¿por qué no te dejé ir? ¡Qué raro! yo no te tendría conmigo un solo día. Podría ser... quizá te ama</p> <p>G- Zampanó ¿a mí?</p> <p>l- ¿y porqué no? Él es como los perros. Un perro te mira, quisiera hablar, pero solamente ladra</p> <p>G- pobrecillo</p> <p>l- sí... ¡pobrecillo!, pero si no te quedas tú con él ¿quien lo hará? Yo soy ignorante, pero he leído algunos libros. No lo crearás pero cuanto hay en el mundo sirve para algo (...) Y hasta tú sirves para algo, con tu fea cara de sicachofa (...)</p> <p>G- ¿por qué dijiste que morirías pronto?</p>				vs	oferta a Gelsomina tristeza compasión de un tercero	mártir crisis personal solitaria amigable cómplice curiosa preocupada	macho solitario incapaz de expresar sentimientos

Escena			c	c	c							
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos			1	2	3	4	cat.5	Gelsom.	Zampanó
			I- es una idea que siempre tengo. Con mi oficio (...) un día de estos me romperé el cuello y nadie me recordará G- ¿y tu mamá? I- (evade la pregunta) entonces... ¿qué vas a hacer? (...) G- (pone cara de vengencia) I- (achina) Ven, sube, te llevo a la estación de policía. Cuando lo sueñan te verá							pregunta personal sin respuesta complicidad	fiel	
31	la calle (de madrugada)	Llegan a la estación de policía. El loco se despide de Gelsomina y le reitera su oferta, luego le canta una canción con su nombre y le obsequia un collar de recuerdo	loco- (...) allí está la cárcel. bueno... hasta luego Gelsomina- ¿me dejas? I- sí; de veras... ¿no quieres venir conmigo, eh?, ¡¡ ¡¡ ¡¡; no me llevaría a una muchacha que no sirve para nada. Esto es, ¿sabes? solo... un recuerdo. Hasta luego (se va cantando) G- (le dice adiós y lo mira con profunda tristeza)				va			despedida tristeza oferta a Gel. complicidad	solitaria amigable triste cómplice	
32	la misma calle (al medio día)	Zampanó sale de la cárcel. Gelsomina sale a su encuentro y le explica lo del Circo Jirafa, él la deja en libertad de irse mientras ella lo abriga	Gelsomina- Zampanó, aquí estoy. Me dijeron que me fuera a trabajar con ellos, pero yo... Zampanó- te puedes ir							reencuentro	fiel	hostil
33	moto en marcha	Gelsomina y Zampanó van de camino; se estacionan a orillas de la carretera, cerca de la playa								traslado		
34	playa	Gelsomina se baja y corre hacia el mar. Zampanó se quita los zapatos y se arremanga el pantalón. Ella entristece y recuerda su casa, luego le confiesa a Zampanó que ya no se quiere separar de él, pero la malinterpreta y se burla de ella, cosa que molesta mucho a Gelsomina, aunque a Zampanó parece no importarle y ríe a carcajadas	G- antes sólo quería irme a casa. Ahora ya no me importa tanto. Ahora mi casa me parece a tu lado Z- ¿ah, sí?, ¡cómo no, que gran esfuerzo!, con el hambre que hay en tu casa, claro que quieres estar conmigo G- eres una bestia. Nunca piensas Z- (ris) ¿te dio hambre, eh? G- ¡nunca!							intento fallido de comunicación	círculo personal solitaria rebelde	solitario burlón incrédulo
35	moto en marcha	Llevar a una monja de aventón. A Zampanó le queda poca gasolina. Llegan al Convento y la monja intercede para que la Madre les dé asno por una noche					va			traslado		oportunista

Escena			C	C	C	C							
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos				1	2	3	4	cat. 5	Gelsom.	Zampanó
36	afuera del Convento	Zampanó y Gelsomina comen lo que la monja les da. Gelsomina toca la trompeta para que la monja vea su trabajo, y toca su canción favorita. Zampanó se sorprende de que se la sepa bien, la monja la felicita y Zampanó se incomoda con el acercamiento entre ambas, trata de impedirlo pero entonces va a ayudar a la Madre con una tarea ruda. La monja y Gelsomina platican y comparan sus vidas	<p>G- <u>(toca y luego calla con honda tristeza en el rostro)</u> monja- ¡qué bello, que bien toca!</p> <p>Z- basta, ahora lava estos platos</p> <p>monja- yo lo haré</p> <p>Z- <u>(la arrebatá)</u> a ella le toca (...) hey, ¿qué hace? esa no es tarea para usted; deme eso</p> <p>monja- (...) las dos viajamos, usted sigue a su esposo y yo al mío</p> <p>G- <u>(cara de ilusión)</u> cada quien al suyo</p>								complicidad machitamo revelación para Gelsomina	triste amigable cómplice alegre	cooperativo macho
37	granero (de noche)	Llueve y Zampanó está acostado fumando. Gelsomina empieza a hacerle preguntas, pero él no contesta, más bien se desazona y la manda a dormir. Ella le confiesa que ahora lo acepta y desea saber porqué él la conserva aún	<p>G- ¿por qué me tienes aún? No soy bella, no sé cocinar ni hacer nada</p> <p>Z- ¿qué diablo quieres?, ya duérmete ¿quieres hacerte la chistosa?</p> <p>G- ¿te dolería si me muriera?</p> <p>Z- ¿te quieres morir?</p> <p>G- una vez quisó morir. Dije: "antes que estar con él..." Ahora hasta me casaría contigo (...) ¿tú nunca piensas?</p> <p>Z- ¿en qué debo pensar? Anda! ¿vas a seguir con esas necedades? Ya duérmete, tengo sueño</p> <p>G- ¿me quieres un poco?</p>								intento fallido de comunicación pregunta personal sin respuesta	sensata resignada solitaria curiosa	evasivo sofístico incapaz de comunicar sentimientos
	... más tarde	Gelsomina despierta por los truenos y busca a Zampanó, lo ve junto a una ventanilla tratando de robar a las monjas; ella le pide que desista pero él la abofetea por no ayudarlo y le ordena callarse. Ella se arincona en el suelo y llora	<p>G- No, no debes hacer eso</p> <p>Z- cállate, cállate!</p>								complicidad tristeza sometimiento	asustada preocupada mártir	macho agresivo
38	Convento (de día)	Zampanó agradece a las monjas su hospitalidad. Gelsomina se despide de la monja y esta nota las discretas lágrimas y tristeza de ella, así que la invita a quedarse, Gelsomina no responde y sube a la moto, después de empujarla, sonríe y se despide llorando									vs compasión de un tercero tristeza despedida	fiel amigable triste solitaria mártir	agradecido



Escena			C	C	C	C				
Nº	Lugar	Descripción	Diálogos	1	2	3	4	cat.5	Gelsom.	Zampanó
39	moto en marcha							traslado		
40	orillas de la carretera	Se estacionan y ven al loco en su auto averiado. El loco piensa que Zampanó lo va a ayudar, pero en cambio empieza a agredirlo, entonces el loco responde pero Zampanó fácilmente le gana y lo golpea un par de veces. Gelsomina los separa y se disponen a irse cuando ella nota que el loco quedó muy mal herido y se le acerca para notar que el loco se muere. Llama a Zampanó, que incrédulo piensa que se trata de otra broma del loco, pero al voltearlo se muere Gelsomina entra en estado de crisis y Zampanó idea rápidamente la forma de hacrelo parecer un accidente, luego huyen	loco- "chifle" ¿vienes a darme una mano? (canta) Yo también te ayudaré algún día "chifle" Z- cobarde, eres un cobarde G- Zampanó, ya basta, ¡Zampanó, ya basta! I- ¿estás tratando de matarme? Z- anda, es un regalo de "chifle". La próxima vez será peor I- ¿peor... que esto? Oye... me rompiste el reloj (caca y agoniza) Z- ya levántate, no seas payaso G- se muere, se está muriendo Z- ¡ya cábelte! ¿te quieres cañar?, ¡cábelte ya! G- ¡No... no... no... no! Z- estoy perdido					reencuentro pelea complicidad muerte	solitaria preocupada mártir crisis personal	agresivo macho solitario
41	moto en marcha							traslado		
42	plaza pública	Zampanó presenta su acto, pero al momento en que Gelsomina debe tocar el tambor empieza a delirar con el loco, así que termina sin su colaboración	Z- (...) el tambor sonaré tres veces. Señora Gelsomina, por favor... señora Gelsomina... Señora Gelsomina, el tambor G- el loco está mal Zampanó (...) (cara de angustia)					distanciamiento tristeza	crisis solitaria ausente mártir	solitario resignado
43	moto en marcha							traslado		
44	montaña	Se estacionan a orillas de la carretera en una montaña nevada. Zampanó habla a Gelsomina y trata de tranquilizarla, pero ella solo llora. Él se desespera y se cocina algo. Al poco rato ella sale de la moto y camina sin rumbo, él la alcanza y ella sigue en su delirio, él ofrece regresarla a su casa	Zampanó- ¿adónde quieres ir? dime. Oye ¿quieres regresar a tu casa?					oferta a Gelsomina	crisis ausente mártir solitaria	preocupado sentimiento de culpa cómplice
45	moto en marcha							traslado		solitario
46	montaña (tarde)	Zampanó pide a Gelsomina que coma y que deje de gimotear, intenta entrar para dormir pero ella lo rechaza	Z- oye... come algo ¡deja de gimotear, ya no puedo más! Tengo frío, voy a venir a dormir G- ¡no, no entres, no entres!					distanciamiento	crisis asustada mártir	preocupado solitario/ crisis/ comuni-

Escena			c	c	c		Gelsom.	Zampanó.	
Nº	Lugar	Descripción	1	2	3	4	cat. 5		
"	"							solitaria	cativo/ sentimiento de culpa
47	montaña (de día)	Zampanó cocina y Gelsomina sale por fin. Él se sorprende, ella se sienta al sol, sonríe, se toca la cabeza, la ropa. Zampanó prueba la sopa y ella se ofrece a mejorarla. Entonces zampanó le explica lo que pasó el día que mató al loco. Ella serena le sirve la sopa mientras él habla, ella permanece ausente y de pronto vuelve a ese estado de trauma, bora, glime y habla del loco. Zampanó le vuelve a ofrecer llevarla con su madre Gelsomina se acuesta y se duerme. Él fuma y se le ocurre abandonarla, se levanta y recoge utensilios. La cobija y la deja algo de ropa y dinero bajo su cabeza. Casi se va, cuando mira la trompeta y se regresa a dejársela, pues sabe que le gustaba mucho y se marcha							
	... más tarde								
48	pueblo	Años más tarde Zampanó se encuentra trabajando para un circo, pero antes de comenzar la función decide ir a caminar solo, en eso oye a una mujer cantando la canción favorita de Gelsomina y se le acerca a preguntarle dónde la aprendió, entonces se entera que Gelsomina ha muerto años atrás en condiciones lamentables							
	... más tarde	Zampanó presenta su acto en el circo							

Z- ¡cállate!, dormiré afuera

Z- ¡el fin!. Duraste 10 días sin moverte. Yo no quería matarlo. Solo le di dos puñetazos, solamente sangró un poco de la nariz, di la vuelta y estaba muerto, ¿debo pasarme la vida preso por dos puñetazos? (...)  
G- (gime)  
Z- ¿qué cosa, qué pasó?  
G- (bora) el loco está mal  
Z- voy a llevarte a tu casa (...) ¿no quieres que te lleve con tu madre?  
G- ¿y quién se queda contigo?  
Z- no puedo seguir así. (grita) tengo que ganarme la vida, tú estás enferma de acá (señala su cabeza)  
G- (se acuesta y dolira)

vs  
reencuentro  
amigable  
ausente  
crisis  
complicidad  
mártir  
preocupada  
fiel  
solitaria  
tristeza  
abandono

mujer- la cantaba una muchacha que estuvo aquí hace mucho  
Z- ¿hace cuánto?  
m- mucho: 4 ó 5 años. Siempre la tocaba en su trompeta (...)  
Z- (se exalta un poco) ¿dónde está ahora?  
m- murió la pobrecita (...) Aquí nadie la conocía, ella nunca hablaba, parecía como tonta. Mi padre la encontró una noche en la playa. La pobre estaba enferma, tenía fiebre, la tomamos en casa. No explicaba, solo lloraba, no comía nada. Cuando estaba mejor se ponía al sol, decía "gracias" y tocaba su trompeta  
Z- (cabizbajo)  
m- un día ya no despertó (...)

arrepentimiento  
tristeza  
compasión de un tercero  
muerte  
solitaria  
ausente  
mártir  
trabajador

Escena		Descripción	Diálogos	C	C	C	cat.5	Gelsom.	Zampanó
Nº	Lugar			1	2	3			
49	cantina  afuera de la cantina	Zampanó está muy ebrio. El cantinero le pide que deje de tomar, pero se niega. Lo convence de salir y rehusa ser ayudado para caminar. Un cliente lo provoca así que lo golpea, los separan y entre cuatro hombres sacan a Zampanó. Luego lo golpean tres de ellos, lo tiran y se reincorpora gritando cosas, desahoga su ira contra unos botes y se va	<p>cantinero- ya deja de beber. Vámonos a dormir</p> <p>Zampanó- ¡déjame!</p> <p>Zampanó- cobardes, uno por uno (...) qué, ¿le dan puntapiés a un ebrio?</p> <p>cantinero- vas a acabar solo</p> <p>Z- no necesito amigos (...) (tira un bote) No tengo necesi... no tengo necesidad de nadie. Yo, yo quiero estar solo. ¡Solo!</p>				<p>compasión de un tercero</p> <p>pelea</p> <p>tristeza</p>		<p>agresivo</p> <p>solitario</p> <p>crisis</p>
50	playa (de noche)	Zampanó llega a la playa y maste los pies al mar, también se moja la cara y se tumba en la arena a descansar. Agitado voltea a ver el cielo, luego mira a su alrededor y se tira en la arena, la resga y llora en infinita soledad por primera vez. <u>FIN</u>					arrepentimiento		<p>triste</p> <p>solitario</p> <p>sentimiento de culpa</p>

Cuadro 1

**TEMAS (CATEGORÍAS) ENCONTRADOS EN LA CALLE**

Categoría o tema	Frecuencia de aparición en las escenas	Porcentaje
1- C1- soledad	29	18%
2- C4- relaciones interpersonales conflictivas	23	14%
3- tristeza	15	9%
4- VSC4- relaciones interpersonales buenas	12	8%
5- intento fallido de comunicación - pregunta personal sin respuesta	11	7%
6- despedida - distanciamiento - abandono - separación - huida - aislamiento	11	7%
7- traslado	8	5%
8- machismo	7	4%
9- complicidad	7	4%
10- compasión de un tercero	6	4%
11- reencuentros	5	3%
12- sometimiento	4	3%
13- oferta para Gelsomina	4	3%
14- libertad	3	2%
15- trabajo en común	2	1%
16- persecución	2	1%
17- pelea	2	1%
18- alegría	2	1%
19- muerte	2	1%
20- arrepentimiento	2	1%
21- sacrificio	1	1%
22- señal de necesidad de estabilidad	1	1%
23- revelación para Gelsomina	1	1%

total= 100%

## Aclaraciones:

la categoría 2 quedó anulada por su insignificante aparición en la película

lo contrario a la categoría 2, o sea VSC2 también anulada

la categoría 3 anulada por no aparecer ni una vez

Cuadro A

**PERSONALIDAD DE GELSOMINA**

Característica	Frecuencia de aparición en las escenas	Porcentaje
1- solitaria	23	18%
2- mártir	15	12.00%
3- amigable	10	8%
4- crisis personal	9	7%
5- preocupada	7	5%
6- triste	7	5%
7- cómplice	7	5%
8- fiel	6	5%
9- alegre	6	5%
10- curiosa	5	4%
11- asustada	5	4%
12- ingenua	4	3%
13- ausente	4	3%
14- rebelde	4	3%
15- trabajadora	3	2%
16- evasiva	3	2%
17- indefensa	3	2%
18- sensata	3	2%
19- resignada	2	2%
20- confundida	1	1%
21- extraña	1	1%

total= 99%

Cuadro B

**PERSONALIDAD DE ZAMPANÓ**

Característica	Frecuencia de aparición en las escenas	Porcentaje
1- solitario	16	18%
2- macho	14	16%
3- agresivo	9	10%
4- sentimiento de culpa	5	6%
5- trabajador	5	6%
6- evasivo	4	5%
7- comunicativo	3	3%
8- preocupado	3	3%
9- cómplice	3	3%
10- indiferente	3	3%
11- incapaz de comunicar sentimientos	3	3%
12- hostil	3	3%
13- crisis	2	2%
14- infiel	2	2%
15- burlón	2	2%
16- oportunista	2	2%
17- cínico	2	2%
18- triste	1	1%
19- prepotente	1	1%
20- cooperativo	1	1%
21- agradecido	1	1%
22- resignado	1	1%
23- tierno	1	1%
24- incrédulo	1	1%

total= 96%

Ocho y medio

1963



### III.6. Sinopsis de *Ocho y medio*

director: Federico Fellini  
productor: Fellini y Angelo Rizzoli  
guión: Fellini y Enno Flaiano, idea de Fellini  
distribución de escenas: Fellini  
música: Nino Rota  
con: Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Anouk Aimée  
duración: 138 minutos  
realización: blanco y negro  
año: 1963  
montaje: Leo Catozzo

Historia que trata sobre un director de cine y su modo de ser. Narra la manera en que es visto por los demás, de sus relaciones tanto afectivas como laborales. Es un director de 43 años llamado Guido, que se nos muestra sereno y al mismo tiempo desesperado; que trata a los demás de forma amable pero distante, es superficial y escurridizo; y nunca da respuestas que lo involucren de manera personal. Nos cuenta el ajeteo que ronda en torno a la realización de una película, también que en todo ese tiempo Guido debe decidir constantemente, algunas veces parece indiferente, otras confundido, así como ausente. En el filme sus relaciones afectivas importantes son con Claudio (su mujer ideal), Carla (su amante), sus padres y Luisa (su esposa), según el orden de aparición. Con todos ellos, y con amigos, colaboradores y público, desea establecer comunicación (a su modo, claro), pero parecen intentos fallidos. Él trata de hacer una película, más ignora cómo; se encuentra en un momento de confusión y crisis creativa, y cuando está todo ya listo, decide renunciar, huir del compromiso; sin embargo medita un poco sobre sí mismo y resuelve que su vida es hacer cine y que no puede abandonarlo, porque sencillamente es lo que sabe hacer. Retoma ánimos y también su papel de director. Como un acto simbólico se pone el sombrero, para dirigir, y con el altavoz empieza a dar indicaciones a los actores, equipo técnico, amigos y familiares, de esa manera finaliza en medio de esa locura que es dirigir.



Ocho y Medio, 1963

Escena		Descripción	Diálogos	c	c	c	c	cat. 5	Guido
No	Lugar			1	2	3	4		
1	tráfico citadino	<u>sueño</u> - vemos una panorámica* que nos muestra una ciudad. Los autos avanzan a vuelta de rueda, los conductores van indiferentes y Guido solitario dentro de su auto se está asfixiando, lucha por salir, golpea los vidrios; los demás lo miran indiferentes hasta que logra salir. De pronto lo vemos volando encima de todos los autos						onirismo necesidad de expansión	solitario crisis personal
2	nubes	<u>sueño</u> - Guido vuela por los cielos						libertad onirismo	solitario libre
3	playa desierta	<u>sueño</u> - Un hombre galopa y llega donde otro Observan a Guido volar, y uno lo sostiene atado de un pie, cual si Guido fuera una cometa y de pronto él cae estrepitosamente al mar	jinete- ya bajaré					onirismo sometimiento	solitario
4	cuarto	<u>realidad</u> - Guido gime asustado en su cama (como quien sueña pesadillas) y súbitamente se incorpora. Entra un doctor a examinarlo y de paso lo critica en broma. Después Guido entra al baño y se observa en el espejo.	doctor- (...) ¿en qué trabaja ahora; en otra de sus películas sin futuro? (...)					crítica de 3º	asustado despreocupado
5	parque- bosque	<u>realidad felinesca</u> - Guido camina solitario mientras montones de gente de toda, hace fila, desde curas y ancianos, hasta mujeres viejas y glamorosas También una orquesta toca música injustificadamente <u>fantasía</u> - Guido recibe un vaso con agua de manos de su mujer ideal (Claudia) <u>realidad</u> - Guido recibe el agua de otra mujer. Un crítico de cine le comenta las fallas del guión de su próximo filme a Guido, que lo escucha impávido y luego le explica a medias su intención al crítico. En eso ve a Mario (un viejo amigo) con su amante y los va a saludar. Luego el crítico sigue reprobando detalles del guión.	crítico- (...) nos ofrece una serie de episodios injustificados. Es del tipo de realismo ambiguo, que podría resultar divertido, pero uno desearía saber qué pretendía el autor, si quería hacernos pensar o asustarnos. Francamente desde el principio extrañé la inspiración poética. Quizá sea la más patética prueba de que el cine está atrasado 50 años respecto a las otras artes (...)					crítica de 3º intento fallido de comunicación reencuentro	solitario cordial evasivo amigable cómplice

\*panorámica: toma cinematográfica que nos muestra de un vistazo el lugar donde se desarrolla la acción

Escena		Diálogos	c c c c			cat.5	Guido
No	Lugar		1	2	3		
6	estación de tren	<u>realidad</u> - Guido espera la llegada de Carla (su amante) Pero se retira pensando que ella no llegó, en eso la ve y se saludan. Guido la acompaña a su hotel					reencuentro solitario resignado cordial infiel
7	comedor del hotel de Carla	<u>realidad</u> - Guido habla consigo mismo frente al espejo del baño, asegurando que ella hablará de su esposo. Carla come y le pregunta si la ha extrañado, si se ha portado bien y si empleará a su esposo. Guido la oye con cierto tedio	Carla- (...) mi esposo carece de empuje, se deprime pero no es tonto... Necesita una ayudecita para trabajar y gastar decentemente Guido- ¡mhhi! Carla- ... estás bien relacionado y me lo habías prometido (...)				preocupación por otros oportunismo indiferente
8	habitación de Carla ... más tarde	<u>realidad</u> - Guido maquilla a Carla como prostituta y le pide que simule serio Desde arriba se ve la cama donde Guido ya duerme, mientras Carla lee y se ríe <u>sueño</u> - de una toma a otra aparece la figura de la anciana madre de Guido, dentro del mismo cuarto de Carla, de espaldas viendo a la pared	Carla- imagina que esto es real (ser prostituta) ¿sentirías celos? Guido- ¿qué, lo harías en serio? C- no lo sé (...) Guido ¿me quieres aunque sea un poco? G- claro que sí			ve	complicidad onirismo imagina un personaje infiel
9	la calle	<u>sueño</u> - la madre de Guido está parada frente a un aparador en la calle					onirismo
10	ruinas a campo abierto	<u>sueño</u> - en toma subjetiva* Guido ve a su mamá agachada, luego ve pasar a su padre rápidamente y lo intercepta tratando de dialogar con él, pero llega su productor e interrumpe	Guido- ¿eres mamá, verdad? mamá- cuánto te he librado hijo mío G- espera papá, no te vayas. Hablamos muy poco tú y yo. Papá, quiero hacerte muchas preguntas papá- aún no puedo contestarlas (...) quisiera saber cómo va mi hijo (dirigiéndose al productor) acompañante del productor- ¡cuidado!, es listo y aprovecha su simpatía papá- ¿quiere decir que no va bien? Es triste para alguien ver que fracasó G- pero yo... papá- tu mamá preparó algo para que te lleves, un poco de pan y duraznos. No te preocupes por mí. Aquí es un poco solitario, pero tu madre me visita todos los días. Hablamos y ella limpia y arregla todo (se refiere al cementerio). Necesitamos un altar				reencuentro onirismo intento fallido de comunicación muerte curioso

\*toma subjetiva: es cuando lo que vemos en la pantalla es lo que el personaje también está viendo, es decir, el espectador ve a través de los ojos del personaje

Escena			C	C	C	C		
No Lugar	Descripción	Diálogos	1	2	3	4	cat.5	Guido
	<p>... la charla entre padre e hijo queda inconclusa cuando el primero se despide cubriendo a Guido con una capa (símbolo de protección) y después se hunde bajo la tierra (símbolo de sepultura)</p> <p>La mamá se acerca a Guido y lo besa en la boca. De un plano a otro aparece Luisa, en lugar de la mamá, besándolo también (comparación de la esposa con la madre)</p>	<p>¿verdad?, así nos criamos. ¿Te va bien con tu esposa?</p> <p>G- sí, Luisa...</p> <p>papá- ustedes son la alegría de mi vida. Adiós hijo mío</p> <p>G- ¿qué lugar es este, por qué estás aquí?</p> <p>papá- aún no lo tengo muy claro Guido, pero las cosas han cambiado. Están mejor. Al principio, verás hijo, al principio... (va desapareciendo)</p> <p>mamá- Guido, hago lo que puedo, pero ¿qué más puedo hacer? (se acerca y lo besa)</p> <p>Luisa- (se aparta de Guido, después de besarlo) Debes estar cansado Guido, vamos a casa. Soy Luisa, tu esposa ¿no me reconoces, en qué piensas?</p>					despedida comentario inconcluso separación	preocupado confundido
11	pasillo del hotel	realidad - Guido camina por el pasillo, baila, canta, chifla y entra al ascensor					libertad	despreocupado
12	dentro de ascensor	realidad - Guido saluda y observa las caras de los demás						curioso
13	lobby del hotel	<p>realidad - periodistas, escritores, reporteros, ayudantes, técnicos, actrices y demás parte del equipo de filmación se encuentran allí; se acercan a Guido para recordarle citas, pendientes, compromisos, para hacerle preguntas sobre el reparto, el guión; para saber su opinión o para saludarlo. Él trata de ser cordial y no desesperarse. Saluda a algunos, intenta huir de otros, se esconde payaseando sin éxito.</p> <p>Luego se irrita con un colaborador (Conocchia)</p> <p>Una actriz se le acerca para quejarse de ignorar su papel en el filme, Guido responsabiliza al guionista y se va después pide a un ayudante que le quite de encima a un sujeto que lo aborda. Otro más va y le hace preguntas; Guido se empieza a irritar. Una mujer desea conocer detalles de su vida amorosa, Guido logra evadirla sin contestarle nada</p> <p>Le llevan unos ancianos para un papel, después de mirarlos no le convence ninguno</p>	<p>Guido- no me gusta que me tomen del brazo Conocchia; ponte una chaqueta</p> <p>Guido- (a una actriz) ¡es una visión de encanto, bellísima, bellísima!</p> <p>actriz- (...) siempre me dices así y no me hablas de mi personaje, ¿cómo salió mi prueba?</p> <p>Guido- excelente; te di el papel</p> <p>columnista- (...) podría decirme algo sobre su vida amorosa?</p> <p>Guido- (no responde porque alguien interrumpe)</p> <p>Guido- lo siento les falta edad</p>					trabajador nervioso cordial payaso irritable desconsiderado amigable evasivo escudriño

Escena		Diálogos	c	c	c	cat.5	Guido	
No	Lugar		1	2	3			4
		Llega el productor y Guido se arrodilla ante él payasando						
14	restaurante-bar del hotel	<p><u>realidad</u> - En la mesa de Guido el escritor y el crítico discuten sobre el filme. Guido aburrido vuelve a ver a Carla, se miran con complicidad y ella le manda besos con discreción. La actriz insiste en conocer su personaje, sin lograr nada. Mario se acerca a Guido y lo invita a caminar, él acepta de buena gana con tal de escapar. Mario le habla de su romance con Gloria, pidiendo aprobación indirectamente, al tiempo que se justifica</p> <p>Un mago entra al bar y hace una acto de telepatía con su ayudante Maya, mientras él toca un objeto personal o la cabeza de alguien, Maya advina qué es o qué está pensando la persona con los ojos vendados. Carla le pregunta al mago si puede pensar en una persona, mientras Guido la observa nervioso.</p> <p>Guido y el mago se saludan, son viejos amigos</p>					<p>crítica de 3°</p> <p>complicidad</p> <p>crisis de 3°</p> <p>magia</p>	<p>aburrido</p> <p>infiel</p> <p>cómplice</p> <p>evasivo</p> <p>curioso</p> <p>amigable</p> <p>nervioso</p>
15	casa de la infancia de Guido	<p><u>recuerdo</u> - Guido es correatado por su madre, él huye del baño y cuando lo atrapa, lo mete en una tina con otros niños que se burlan de él en coro. Una abuelita se queja de su vida y de su esposo muerto. Los niños también se burlan de un niño que mojó la cama. Luego a Guido lo acuesta su mamá y lo besa. Cuando apaga la luz una niña le cuenta algo a Guido.</p>					<p>escurridizo</p> <p>cómplice</p>	
16	recepción del hotel	<p><u>realidad</u> - Guido recibe mensajes en la recepción y se dispone a descansar, pero la actriz lo intercepta y se desahoga con él de sus frustraciones, luego asegura que Guido la tortura al no hablarle de su rol y habla de su soledad. Guido recibe la llamada de su esposa y ella se comporta irónica e incrédula con él.</p>					<p>crisis de 3°</p> <p>distanciamiento</p> <p>mentiroso</p>	

Escena		Diálogos	C	C	C	cat.5	Guido
No	Lugar		1	2	3		
17	hotel de Guido	<i>realidad</i> - Guido sube a checar algo con sus colaboradores, uno de ellos lleva a dos amigas, una opina que Guido no sabe hacer buenas historias de amor y Guido lo acepta					crítica de 3° solitario trabajador despreocupado
18	pasillo de hotel	<i>realidad</i> - Guido piensa en el comportamiento travieso de sus colaboradores. Se encuentra a Conocchia (el más viejo de los colegas) quien le reprocha a Guido ya no tomarlo en cuenta, y estaba en una crisis. Guido intenta calmarlo, pero al fracasar se da la media vuelta y camina a pasos agigantados y lentos, payaseando y huyendo, pero voltea y ve a Conocchia llorando.					crítica de 3° crisis de 3° discusión sensato payaso indiferente desconsiderado
19	cuarto de Guido	<i>realidad</i> - Guido a solas en su habitación se habla a sí mismo <i>fantasía</i> - aparece Claudia (su mujer ideal) en su imaginación. Le tiende la cama, pone sus sandalias y sonríe candidamente por las ocurrencias de Guido Claudia le besa las manos y la cara, lo acaricia y él se queda dormido <i>realidad</i> - Suena el teléfono. Carla se siente mal y le pide que vaya con ella, él acude sin ganas				vs	Fellini se apodera de Guido resignado solitario confundido
20	hotel de Carla	<i>realidad</i> - Guido se muestra preocupado por la salud de Carla e insiste en llamar a su marido pero Claudia se lo impide. Se siente preocupada por su esposo y sus hermanos. Además le inquieta saber qué es lo que Guido busca en ella. Guido se distrae pensando otra cosa				vs	preocupación por otros pregunta personal sin respuesta cordial infiel evasivo

\*Guido en off: es un efecto sonoro que consiste en escuchar la voz, los pensamientos o la narración de parte de alguien a quien no vemos hablar

Escena									
No	Lugar	Descripción	Diálogos	c	c	c	c	cat.5	Guido
				1	2	3	4		
21	bosque-parque	<b>reflexión</b> : Guido visita al Cardenal y a Monseñor. El Cardenal evoca la leyenda de un pájaro, mientras Guido <b>recuerdo</b> : tiene en la mente a la Saraghina (la prostituta de la infancia de Felini)	Monseñor- ¿el tema de la película es religioso? Guido: explicaba los antecedentes del papel principal. Como todos tiene educación católica y le ha creado ciertos problemas y complejos (...) M- tiene una gran responsabilidad, puede educar o corromper millones de almas Guido (en off)- los recuerdos no respetan				vs		cordal evasivo
22	patio escolar	<b>recuerdo</b> : los niños juegan fútbol, incitan a Guido para ir a ver a Saraghina. Salen todos corriendo a buscarla en la playa	niños- vamos a ver a Saraghina. Anda Guido, ven Guido- ya voy				vs		cómplice
23	playa	<b>recuerdo</b> : los niños le pagan a Saraghina para que baile, ella saca a bailar a Guido y los demás se embocionan, bromean, gritan y aplauden divertidos, en eso llegan los monjes de la escuela y corretean a Guido al estubo de las películas de Chaplin					vs	complicidad	cómplice alegre asustado
24	jurado de la escuela	<b>recuerdo</b> : Guido es llevado de la oreja ante un jurado y es reprochado por su conducta inmoral, y experimenta un pesado sentimiento de culpa. Su mamá lo rechaza y reprueba su conducta delante del jurado, e impide que Guido se le acerque. Guido se retira consternado.	Padré- has cometido un pecado mortal (...) mira a tu madre, ¡que te mira! Guido- ¡mamá! mamá- ¡detente, qué vergüenza, la peor vergüenza de todas! (llega) qué vergüenza ¡qué vergüenza!					crítica de 3º	sentimiento de culpa solitario
25	salen de la escuela	<b>recuerdo</b> : Guido es ridiculizado ante sus compañeros de clase con un sombrero y un letrero en la espalda que dice "vergüenza"						castigo	sentimiento de culpa solitario
26	comedor de la escuela	<b>recuerdo</b> : ponen semillas en el suelo para que Guido se hinque sobre ellas						castigo	sentimiento de culpa solitario
27	espada de la escuela	<b>recuerdo</b> : Guido llora ante un santo demacrado y corre al confesorio. Después de confesarse Guido se hinca ante una imagen	Padré- ¿no sabes que Saraghina es el diablo? Guido- no lo sabía, no lo sabía						asustado sentimiento de culpa solitario
28	playa	<b>recuerdo</b> : Guido se acerca al escondite de Saraghina, ella canta a lo lejos frente al mar, Guido se le aproxima y le hace señas, ella lo saluda con una sonrisa y sigue cantando					vs	reencuentro	solitario alegre cómplice

Escena	Descripción	Diálogos				cat.5	Guido
		1	2	3	4		
29	restaurante-bar del hotel	El crítico discute una vez más las falias del mismo guión				crítica de 3º	
30	baño de vapor	parte del equipo de producción está ahí. El productor habla con Guido, en eso le llaman por el sitio le piden a Guido que interceda por ellos				oportunismo	indiferente
31	otra sala del baño de vapor	Guido entra y solo hace un comentario personal; el Cardenal lo hace reflexionar sobre la salvación de su alma				intento fallido de comunicación	solitario
32	la calle	Luisa curiosa por allí. Guido la mira, se muere las uñas y la sigue. Ella prende un cigarro, camina, voltea y lo ve, se sonríen y se acercan para saludarse cordialmente	vs			reencuentro	cordial
33	pista de baile	Guido y Luisa bailan mientras ella aprovecha para hacer algunos comentarios cargados de sarcasmo				reencuentro	cordial mentiroso
34	la calle	Después se separan y Rosella (amiga de la pareja) interviene en un punto de encuentro entre ambos				preocupación por otros	trabajador desconsiderado confidencial
35	set de filmación	los actores llegan al lugar. El productor guía al grupo de interesados. Guido se aparta con Rosella para hablar de Luisa. Luisa sigue al grupo y mira el trabajo que han hecho, tan asombrada como los demás. El productor elogia a Guido, mientras una señora lo critica				falta de comunicación crítica de 3º	curioso (intrigado)

Escena		Diálogos	C	C	C	cat. 5	Guido	
No	Descripción		1	2	3			4
	<p>Enrico (amigo de Luisa) se preocupa por la esposa del director, trata de hablar con ella sobre lo que le molesta haberlo, aunque su actitud demuestra coraje</p> <p>Guido sigue hablando con Rosella</p> <p>De pronto Fellini habla a nombre de Guido, sobre su confusión y lo que intentaba hacer con su película</p>	<p>productor- no hables así de nuestro genio ¿no lo amas?            ra.- ¿qué?; gracias a Dios no es mi esposo            + .....            Enrico- de pronto te pusiste triste ¿qué fue lo que pasó?            Luisa- nada, como siempre            + .....            Guido- ¿qué piensa Luisa de mí?. ¿qué quiere?            Rosella- no habla de ella, ni siquiera a mí que soy su mejor amiga. No sé lo que le pasa Guido, un día dice una cosa y al otro dice otra. Quizá desea que seas diferente a como eres            G- ¿porqué?            R- ¿y por qué no? ese error lo cometemos todos            G- pero ¿qué me dices de su amigo Enrico, está enamorado de ella?            R- te encantaría ¿no?, así acatarías tu conciencia. ¡Qué gusano eres! (...)            Guido- creí que todo lo tenía muy claro. Quería hacer una película honesta, sin mentiras ni compromisos. Creí tener algo muy sencillo para comunicarlo y que ayudara a todo el mundo. Que ayudara a enterrar lo muerto dentro de nosotros, y yo no tengo el valor para enterrar nada. No; estoy sumido en la confusión.            (...) No sé porqué estallo así todo, ¿cuándo fue que se echó a perder? De veras que no tengo nada que decir. Aún así quisiera decirlo ¿por qué no me ayudan tus espíritus? (...)            Rosella- (...) dicen que eres libre Guido, pero que debes decidir y no tienes mucho tiempo, debes apurarte</p>					oportunismo	indiferente
35	<p>cuarto de Guido</p> <p><i>reel/cad.</i> - Guido está acostado en su cama a oscuras pensativo, cuando Luisa entra fingiendo dormir. Ella prende un cigarrillo, se sirve un trago y ve las fotos de aspirantes mujeres a actuar en las películas de su esposo. Tomó una aspirina, Guido la observa y sorprendido la emplea a cuestionar. Empezó una discusión, cada uno ofendió al otro desde su cama. Al principio él pa-</p>	<p>Guido- ¿los tomas a menudo?            Luisa- de vez en cuando, para dormir ¿porqué de pronto te preocupa? (<i>se ríe</i>)            G- ¿de qué te ríes?            L- Jamás podría ser infiel. Esa tontería de esconderte y mentir es ridícula, ridícula y absurda. Para ti es fácil ¿verdad?</p>					discusión	evasivo



Escena			Diálogos	c 1	c 2	c 3	c 4	cat.5	Guido
No	Lugar	Descripción							
"	"	rece avergonzado, luego se evade y después se ofende del hotel	Guido- mira Luisa, me da gusto que estés aquí, pero estoy muy cansado (...) Luisa- entonces duérmate, buenas noches (se volta) G- no sé porqué deseas averiguar mi vida (...)						sentimiento de culpa
37	restaurante al aire libre	<i>realidad</i> - Guido, Luisa y Rosella están sentados, de pronto llega Carla y al darse cuenta de la situación titubea, pero decide sentarse en el lugar con desfachata alegría. Luisa la ve con desaprobación y recelo, Guido se tapa la cara con un periódico y empieza otra discusión entre ellos, y una crisis de Luisa	Luisa- ya puedes tranquilizarte la vi anoche cuando llegábamos Guido- te juro... L-no te pregunté nada. Ahórrame la vergüenza de oír tus mentiras G- Luisa, no sabía que estaba aquí. Es la primera vez que la veo, no sé porqué te sorprendes, es un lugar público. hiciste tus conjeturas al verla. ¿Por qué me lo dijiste? Lo que me duele es que me unas a alguien vestida así, mira su ropa (...) por favor Luisa, todo terminó hace tres años Luisa (a Rosella)- me seca de mis castañas. Se supone que debo creer lo que me dice. Miralo, se hace el ofendido. ¿Por qué vienes mintiendo?, y actúas tan bien que no sé si mientes o no. ¿Será que ni tú distingues? (grita) (...) quisiera saber de qué hablan Carla y tú. Lo que más me duele es que seguramente le dices todo lo nuestro. Esa cerda, ¡vaca saquesora! (grita) Rosella y Guido- ¡Luisa! Rosella- ¿cuándo madurarás Guido? Guido- Quién sabe (pavasa, se ríe y se reclina en el asiento)					discusión	despreocupado mentiroso inmaduro payaso
	mismo restaurante	<i>fantasia</i> - Carla empieza a cantar desde su mesa. Luisa se le acerca y la felicita por su voz y belleza, confesándole que deseaba conocerla. Carla se muestra modesta y amable, se besan y voltean a ver a Guido, él las saluda y les aplaude complacido. Ellas bailan y rien.	Luisa- ¡qué elegante se ve! Carla- usted es la elegante. Es algo exagerado L-no; es de muy buen gusto C-qué bueno que le gusta. Lo vi en Vogue, luché hasta conseguirlo, porque cuando deseo algo lo consigo		vs		vs	complicidad	imagina situación evasio autocomplaciente
38	harén de Guido	<i>fantasia</i> - Llega Guido lleno de regalos para todas sus mujeres, que lo esperan con alegría. Luego lo alaban, consienten, atienden, divierten y obedecen. Todo es perfecto. De pronto una empieza a protestar, no quiere ser mandada al piso de las más viejas, pide demencia a Guido, él se niega y ella se rebela, otras la apoyan	Guido- ¿son felices? mujeres- sí, muy felices Jaquelin- no iré arriba con ellas Son más viejas que yo. Solo tengo 26 años (...)¿ podrías una vieja hacer esto? (brinca) Ve mi agilidad y mis piernas, ¿quién tiene un cuerpo como el mio? Mira qué senos (...)		vs		vs	complicidad machismo discusión crítica de 3º	cordial Imagina situación autocompla-

Escena			Diálogos	c 1	c 2	c 3	c 4	cat.5	Guido
No	Lugar	Descripción							
		Guido oye ofensas y halagos, toma su látigo y les azota, para dominarlas, por igual. Algunas disfrutan los golpes, otras se mueren de risa. Una aeromosa despidse formalmente a Jaquelin y le concede el honor de bailar su última danza para el director, con luces espectaculares y le reconoce el mérito de haber sido la primer corista en la vida de Guido. Cuando baila sus adornos se caen y ella los recoge, con lo que su acto resulta patético y grotesco, en lugar de derrochar su encanto hace el ridículo. Suspende su acto y se despide con lágrimas en los ojos de su querido Guido.	actriz- esa regla la hizo un hombre inseguro, un verdadero hombre ignora la edad (... ¿qué le hace pensar que él es joven? Guido- atrás, dije que te retiraras (lea golpes con un látigo) Gloria- oh, es delicioso  Guido- creí que la escena sería muy divertida (...) hasta preparé un discurso para ustedes, iba a comenzar así : " Queridas mías, la felicidad consiste en poder decir la verdad sin herir a nadie. Carla tocaría el harpa y habríamos estado contentos, escondidos aquí, lejos del mundo. ¿Qué salió mal, por qué tanta tristeza?"  actriz- hicimos que el pobre sintiera culpa					feminismo  sometimiento masoquismo  crisis de 3º  despedida  tristeza	ciente infiel machista sádico inmaduro irritable resignado triste confundido  sentimiento de culpa
	más tarde	Todas las mujeres de Guido están sentadas a la mesa y oyen hablar a Guido							
39	teatro	<u>realidad</u> - crítico, productor, Luisa, Rosella, actrices y amigos se reúnen en un teatro alquilado para hacer las pruebas de actuación. Guido se sienta apartado de todos y debe escoger al reparto de su película. El crítico insiste en sus comentarios molestos	crítico- (...) ningún actor puede recrear a los personajes vagos y casi inexistentes que hay en su guión  productor- esta película no será la burla de la industria. Por tu bien y por el mio. Desean acabarte. Casi no tienes amigos, ni de derecha ni de izquierda (...)					crítica de 3º	solitario trabajador
	mismo teatro	<u>fantasía</u> - Guido imagina que el crítico es llevado por dos hombres que le tapan la cabeza para colgalo, y lo ahorcan  <u>realidad</u> - el productor presiona a Guido y le recuerda su posición desventajosa en el cine. Algunas actrices representan a la amante, luego a la esposa, que debe ser cálida, comprensiva, derrotada y sin impetu. Luisa mira la representación y se muerde las añas, prende un cigarrro. Guido mira y escucha inquieto, se acomoda en su silla y murmura para el mismo.  Las personas junto a Luisa notan que todo es una alusión a su vida con Guido, Enrico se acongoja. Luisa se arrinconca en su asiento, se quita los lentes, boseza y se va. Guido sale tras ella	actriz-esposa- te estoy dando tu libertad, pues ya no me necesitas. Te estorbo y ya. Ya lo he decidido, lo estoy diciendo en serio señora- ¿a quién interpretará? Luisa- ¿no lo sabes?, es la esposa  Guido- te amo Luisa (murmura)  productor- es obvio que esta es perfecta. ¿no respondes? Guido, Guido G- No está mal, solo que...					faña de comunicación  distancia- miento	sádico  imagina situación  resignado tiemo confundido decidido
40	pasillo de teatro	<u>realidad</u> - empieza otra discusión entre Guido y Luisa	G- ¿adónde vas? L- al hotel, tengo sueño					discusión	

Escena	No Lugar	Descripción	Diálogos	C C C C				cat.5	Guido
				1	2	3	4		
			<p>G- ¿te ofendió algo de las pruebas? Es una película L- sé que solo es eso, otra creación. Puras mentiras, pero dices lo que te conviene, la verdad es otra historia. Tienes suerte de que no te desenmascare. ¿qué esperas?, haz tu película G- no la voy a hacer</p> <p>L- te emarán, crearán que eres estúpido ¿qué esperas esperar? no eres tonto ni con quien vive y envejece contigo G- no seas melodramática Luisa</p> <p>L- (loma alta) ¿qué bueno que vine. Tenía que tomar una decisión y ahora ya lo he hecho: ¡pídate en el infierno!</p> <p>Guido- (murmura) si pudiera te contestaría, créeme, créeme Claudia- ¿es bueno mi papel?</p> <p>Guido- sí, luego te digo</p>					<p>intento fallido de comunicación</p> <p>renuncia</p> <p>separación</p>	<p>sentimiento de culpa</p> <p>decidido</p> <p>resignado</p> <p>solitario</p> <p>confundido</p> <p>aburrido</p> <p>cómplice</p> <p>mentroso</p> <p>descurrido</p>
30	teatro	<p>Termina la discusión. Guido tira su cigarrillo con fuerza y regresa al teatro</p>							
41	afuera de teatro	<p>realidad: - Guido se sienta y voltea, recarga su codo en su brazo. El productor le pregunta su opinión sin recibir respuesta. Guido murmura para sí mismo. Llega Claudia (su mujer ideal) y sale a buscarla</p>							
42	dentro de auto	<p>realidad: - Claudia y Guido suben al auto, escapan</p> <p>realidad: - Guido le habla de su papel y le explica la película, le hace preguntas personales, entremezclándolas con ideas para sus personajes</p> <p>Llegan a unas ruinas. Guido pide a Carla que apague las luces del auto y se estachan</p>	<p>Guido- llegaste justo a tiempo ¿porqué sonríes así? no sé si me tomas en serio o te burlas (...) ¿dejarías todo para empezar de nuevo, te decidirías por algo y serías fiel y harías de eso la razón de tu vida, que sea todo porque así lo crees, podrías hacerlo?</p> <p>Claudia- ¿y tú crees poder hacerlo?</p> <p>G- No; el personaje que pienso no podría. Él desea poseer y devorar todo. Necesita de todo. Teme perder el rumbo, se siente vacío (...) ella sí podría salvarlo. Irás de blanco, el pelo largo como ahora</p> <p>Claudia- (...) un hombre como el que dices, no le tengo compasión, es su culpa, no debe esperar nada</p> <p>G- eso lo tengo muy claro. Te estás poniendo pesada (...)</p> <p>C- (...) no entiendo; conoce a una mujer que puede salvarlo y dar sentido a su vida pero la rechaza</p> <p>G- porque no le cree (...) ya no deseo mentir</p>					<p>va</p> <p>va</p> <p>Falhti se apodera de Guido</p> <p>pregunta personal sin respuesta</p> <p>complicidad</p>	<p>cordial</p> <p>amigable</p> <p>curioso</p> <p>evasivo</p> <p>confundido</p> <p>imagina personaje</p>
43	ruinas mismas ruinas	<p>realidad: - Claudia está dentro de las ruinas vestida de blanco y sonríe con dulzura</p> <p>realidad: - Guido sale del auto y camina. De pronto nota que Claudia se vuelve pesada como los demás y le confiesa que no hará película alguna</p>							

Escena			Diálogos	C	C	C	cat.5	Guido
No	Lugar	Descripción		1	2	3		
44	set de filmación (medio día)	<p><u>realidad</u> - Llegan autos, hay mucha gente, se dará una conferencia de prensa sobre la próxima película de Guido. Cuando él llega payasea, aparenta que su peso lo vence impiéndole caminar, pero dos tipos lo sostienen de cada lado y lo obligan a caminar. Se incorpora y trata de zafarse y huir pero no lo consigue y vuelve a payasear</p> <p>Guido escapa corriendo, rodea el lugar sin hallar la salida y la gente lo empieza a acosar. Periodistas, grupos ideológicos, un fotógrafo lo bombardea con flashazos y preguntas. Un grupo de hombres lo rodean y lo toman por el brazo (lo que más le disgusta en la vida) él cede.</p> <p>El productor intenta aclarar las dudas y justificar el silencio de Guido, y por debajo lo amenaza</p> <p><u>fantasía</u> - Guido imagina a Conocchia llorando</p> <p><u>realidad</u> - el productor intenta arreglar todo</p> <p><u>fantasía</u> - Luisa va vestida de novia</p> <p><u>realidad</u> - Guido se esconde bajo la mesa, para burla de todos y vergüenza del productor</p> <p><u>recuerdo</u> - Guido oye la voz de su padre</p> <p><u>fantasía</u> - Guido tiene una pistola en la mano y apunta a su cabeza</p> <p><u>recuerdo</u> - Guido ve a su mamá que lo regaña</p> <p><u>fantasía</u> - Guido jala del gatillo y se oye un disparo</p>	<p>colaborador- que no huya</p> <p>otro- vamos Guido</p> <p>Guido- me voy a casa</p> <p>colega- ya estás viejo para esto</p> <p>otro- ya llegó, ¡ya está aquí! (grita) Bienvenido Guido</p> <p>colega- Guido ¿adónde vas?</p> <p>.....</p> <p>- ¿cree en Dios?</p> <p>- ¿se ha enamorado de alguna de sus actrices?</p> <p>- ¿por qué prostitutas en sus películas?</p> <p>Guido- de acuerdo, mejor mañana, mejor mañana</p> <p>- es la vida de un impotente, está perdido, no tiene nada que añadir (se burla)</p> <p>productor- como productor opino que ustedes son hostiles, el director está muy bien</p> <p>Guido (en off)- ¿qué tengo que hacer?</p> <p>Guido (en off)- perdóname por haberte tratado mal Conocchia, eres de lo mejor, lo mejor de lo mejor</p> <p>productor- les suplico tener paciencia... contéstales, que yo pagué tu confusión</p> <p>Guido- (niega con la cabeza) ¿dónde estás Claudia? (...)</p> <p>Luisa- ¿qué tengo que hacer, irme, desaparecer, podría ser todo como antes, te casarías conmigo en serio?</p> <p>Guido- (murmura) Luisa ¿de veras quieres que nos separemos?</p> <p>Luisa- ya no puedo continuar así</p> <p>Guido- (murmura) en un momento, estoy pensando lo que diré</p> <p>papá de Guido- eres un romántico empedernido</p> <p>mamá de Guido- ¿adónde crees que huyes?, maldito muchacho</p>	<p>huida</p> <p>escuridizo</p> <p>payaso</p> <p>nervioso</p> <p>asustado</p> <p>inmediuro</p> <p>irritable</p> <p>clíca de 3º</p> <p>evasivo</p> <p>feminismo</p> <p>confundido</p> <p>complicidad</p> <p>sentimiento de culpa</p> <p>castigo</p> <p>pregunta personal sin respuesta</p> <p>preocupado</p> <p>solitario</p> <p>crisis</p>				

Escena		Descripción	Diálogos	c	c	c	cat. 5	Guido
No	Lugar			1	2	3		
45	set de filmación (anochece)	<p><u>realidad</u> - Ya sin gente de prensa, ni grupos radicales los obreros dismantelan la escenografía y todo; ya no se hará la película. Guido se despide del equipo de trabajo, mientras el crítico se ocupa de felicitarlo por su decisión de desistir, porque esto es prueba de su seriedad</p> <p><u>fantasía</u> - empieza un desfile silencioso, lento y alegre de algunos personajes reales o inventados por Guido: Claudia, Saraghina, curas, Guido de niño y su madre... entre otros</p> <p><u>realidad</u> - de pronto Guido se percata de algo y Fellini habla por medio de Guido</p> <p><u>realidad fellinesca</u> - Guido no habló, solo pensó, pero su esposa Luisa le contestó de manera física a sus pensamientos</p> <p><u>realidad fellinesca</u> - comienza un desfile de todos los actores de la película, amigos, conocidos, familia, payasos y demás</p> <p>Guido sale del auto, se pone el sombrero, toma el altavoz y empieza a dirigir, a dar órdenes. Se oye música, risas, vemos actores danzando tomados de la mano en círculo. Guido va por Luisa, la agarra y la lleva con los demás, se incorporan en la fila. Guido niño va guiando a los payasos, se retiran y se apagan las luces. FIN</p>					<p>despedida</p> <p>crítica de 3º</p> <p>Fellini se apodera de Guido</p> <p>libertad</p> <p>reencuentro</p>	<p>resignado</p> <p>evasivo</p> <p>imagina personajes</p> <p>solitario</p> <p>sensato</p> <p>confundido</p> <p>amigable</p> <p>trabajador</p> <p>alegre</p>
			<p>Guido (en off)- ¿qué es esta felicidad repentina que me da nueva fuerza y vida?, por favor dulces criaturas perdonenme (a sus personales) Yo no entendía, no sabía. Los acepto buena mente y los amo. Qué fácil me resulta, me siento libre. Luisa, todo parece bueno, con sentido y real, ¡cómo me gustaría poder explicarlo! pero no sé cómo hacerlo. Todo es como solía ser antes, vuelve a ser confuso. Pero esta confusión soy yo, porque soy como soy y no como quería ser y ya no temo. No temo decir la verdad... y admitir que no sé qué busco y aún no encuentro. Solo así puedo sentirme vivo. Miro tus ojos de lealtad sin vergüenza (a Luisa) La vida es una fiesta, disfrutámosla juntos, lo que puedo decirles a ti y a todos es: acéptenme como soy, si pueden, solo así podemos encontrarlos</p> <p>Luisa- no sé si lo que dices está bien, pero lo intentaré si tú me ayudas</p> <p>Carla- (le dice a Guido) Sí; creo que no vives sin nosotros, ¿me llamarás mañana?</p> <p>Guido- sí, pero ahora ve con los demás. Sigamos, dense las manos, abránse más, todos juntos.</p>					

Cuadro 2

**TEMAS (CATEGORÍAS) ENCONTRADOS EN OCHO Y MEDIO**

Categoría o tema	Frecuencia de aparición en las escenas	Porcentaje
1- C1- soledad	32	15%
2- C3- aspectos autobiográficos	26	12%
3- C4- relaciones interpersonales conflictivas	21	10%
4- C2- relaciones afectivas difíciles	18	9%
5- VSC4- relaciones interpersonales buenas	15	7%
6- distanciamientos - separación - despedida - huida	12	6%
7- crítica de un tercero	12	6.00%
8- pregunta personal sin respuesta - falta de comunicación - comentario inconcluso - intento fallido de comunicación	11	5%
9- complicidad	9	4%
10- reencuentros	8	4%
11- onirismo	6	3%
12- discusiones	5	2%
13- crisis de un tercero	5	2%
14- Fellini se apodera de Guido	4	2%
15- VSC2- relaciones afectivas buenas	4	2%
16- libertad	3	1%
17- preocupación por otros	3	1%
18- castigo	3	1%
19- sometimiento	2	1%
20- oportunismo	2	1%
21- feminismo	2	1%
22- renuncia	2	1%
23- necesidad de expansión	1	0%
24- magia	1	0%
25- machismo	1	0%
26- masoquismo	1	0%
27- muerte	1	0%
28- tristeza	1	0%

total=96%

Aclaración: A partir de la categoría número 23 el valor en porcentaje es de cero, por el efecto de cerrar las fracciones, sin embargo no han sido anuladas debido a que cada una representa un mensaje único e insustituible.

Cuadro C

**PERSONALIDAD DE GUIDO**

Característica	Frecuencia de aparición en las escenas	Porcentaje
1- solitario	18	11%
2- evasivo	11	7%
3- confundido	10	6%
4- cordial	9	6%
5- sentimiento de culpa	9	6%
6- imaginativo	9	6%
7- cómplice	8	5%
8- resignado	6	4%
9- infiel	6	4%
10- amigable	5	3%
11- curioso	5	3%
12- trabajador	5	3%
13- irritable	4	2%
14- mentiroso	4	2%
15- asustado	4	2%
16- despreocupado	4	2%
17- escurridizo	4	2%
18- payaso	4	2%
19- indiferente	4	2%
20- desconsiderado	3	2%
21- inmaduro	3	2%
22- alegre	3	2%
23- decidido	3	2%
24- nervioso	3	2%
25- sádico	2	1%
26- libre	2	1%
27- sensato	2	1%
28- preocupado	2	1%
29- aburrido	2	1%
30- autocomplaciente	2	1%
31- crisis	2	1%
32- tierno	1	0
33- macho	1	0
34- triste	1	0

total= 95%

Gráfica 1

**MANEJO DE ESCENAS EN OCHO Y MEDIO**

Manejo de escenas	Porcentaje
Realidad	76%
Fantasia	24%
Recuerdo	22%
Sueño	13%
Realidad felinesca	4%



### Interpretación de resultados

Cuadros 1 y 2.- A las categorias (temas) propuestos para este análisis se añadieron otras dos, pues al momento de avanzar en el mismo se consideró necesario mencionar lo opuesto a las categorias 2 y 4, marcándolo con VSC2 y VSC4. Veamos qué pasó con ellas.

#### Cuadro 1: Temas (Categorías) que se encontraron en La calle

En La calle quedó anulada la categoría 2, por aparecer una sola vez (0.6% del tiempo total). Nos fue difícil determinar el tipo de relación que hay entre Gelsomina y Zampanó, porque nos dimos cuenta de que al principio fue simple dependencia mutua y después se convierte en afectiva, sin embargo es imposible determinar el momento exacto en que eso sucede: así que pensamos que lo más adecuado era manejarla como relación interpersonal conflictiva, más que afectiva. Otra de las categorías propuestas a priori que se anularon fue la tres, puesto que se relacionaba a los aspectos autobiográficos del director y no se encontró ninguno. De los otros temas propuestos encontramos que la categoría más alta de todas fue la soledad (18%) y luego vienen las relaciones interpersonales conflictivas (14%). Después la tristeza (9%) seguida por las relaciones interpersonales buenas, es decir, no siempre los personajes se llevan mal (8%). Un 7% es dedicado a las fallas que se dan al momento de comunicarse entre sí de los personajes. En la misma medida (7%) están los distanciamientos entre unos y otros, por diferentes motivos. El 5% del tiempo Gelsomina y Zampanó se están trasladando de un lugar a otro. Un 4% va para las situaciones típicas del machismo, en igual medida que la complicidad (4%), sin contar el 4% en que alguien más se compadeca de ambos protagonistas por sus dificultades y desencuentros. Los reencuentros ocupan un 3%, igual que el sometimiento y las ofertas para ayudar a Gelsomina de 3% c/u. El filme abunda en desolación, pero nos da cierto respiro los momentos en que Gelsomina experimenta libertad (2%). El trabajo que los protagonistas comparten abarca el 1% y los hace coincidir al menos en un punto. Debido al carácter de Zampanó se dan lugar algunas persecuciones (1%) y pleitos (1%). Muy pocas veces hay una escena alegre o divertida (1%). Otro tema, oscuro y disimulado pero presente es la muerte con 1% - parece poco tiempo pero tiene su importancia- como un elemento que forma parte de la vida cotidiana. El arrepentimiento (1%) no es algo que los protagonistas padezcan a lo largo del filme, sin embargo al final Zampanó lo experimentará profundamente. El sacrificio está presente todo el tiempo, pero solo está claramente pronunciado en la fracción de una escena (0.6%), el sacrificio es reflejado más bien en el rasgo de personalidad "mártir", de Gelsomina. Una sola vez (0.6%) aparece una señal que interpretamos como necesidad de pertenecer a un lugar. Por último, el filme también habla de que algunas veces la vida puede darnos una idea de nuestra misión en la vida, como le sucedió a Gelsomina en una plática reveladora (0.6%).

## Cuadro 2: **Temas (categorías)** que se encontraron en *Ocho y medio*

En este caso si aparecen toda las categoría propuestas de antemano. La más alta es la de soledad (15%), sobre todo porque refleja la manera tan individualista que tiene el personaje de pensar, gozar, sufrir y vivir las cosas. Después vienen los aspectos autobiográficos con 12%, ya que sí se trata de un filme muy relacionado con la vida del autor en aquel entonces y parte de su infancia; incluso podríamos ir más allá, y tomar como autobiográficos los momentos de discusión entre Guido y Luisa (Fellini y Giulietta), cuando Guido despierta de aquel sueño en que volaba con un pie atado y más, pero nos limitamos a lo que sí está debidamente documentado por más de uno de sus biógrafos. Las relaciones interpersonales conflictivas son de 10%, pudiendo ser laborales o entre amigos; después las afectivas difíciles (9%) entre esposos, amantes o familiares, pero esto no impide que también puedan convivir bien algunas veces (7%). Será más o menos común que existan entre los personajes razones para distanciarse unos de otros (6% del tiempo). Los momentos en que Guido recibe ataques a su forma de trabajar o de ser ocupan 6%. Es fácil que la comunicación no logre su cometido, y las personas no lleguen a comprenderse ni hagan un esfuerzo por saber qué piensa el otro, esas fallas también se dan en forma de evasión o bien por algún accidente que impide que unos contesten preguntas a otros (5%). Los personajes también son capaces de reconciliarse o reencontrarse (4%), así como también pueden convertirse en cómplices de un momento a otro (4%). Un 3% se dedica a los sueños. Las discusiones abarcan el 2% y en cinco ocasiones (2%) algún otro personaje (que no sea Guido) sufre una crisis personal. Además el otro 2% del tiempo Fellini nos está mandando mensajes personales directos por medio de Guido. En la misma medida (2%) se dan las buenas relaciones interpersonales. La libertad es abordada 1%, al igual que la preocupación por otros y que el castigo. Sometimiento, oportunismo, feminismo y renuncia son de 1% cada una, mientras que necesidad de expansión, magia, machismo, masoquismo, muerte y tristeza son las más bajas (0.4%), pero contienen un mensaje específico e insustituible.

## Cuadro A: Personalidad de Gelsomina

Gelsomina tiene una personalidad solitaria (18%) y mártir (12%), siempre se sacrifica y trata de ser útil, se esfuerza pero de todos modos es impotente ante algunas circunstancias, sus sacrificios son inútiles siempre. A los lugares que llega es bienvenida y hace por lo menos un amigo (8%), pues despierta compasión en los demás. Sufre crisis personales (7%) porque algunos hechos rebasan su capacidad de aceptación o comprensión, es una superviviente que debe adaptarse a todo y a todos, al final es vencida y su mente se trastorna de modo conmovedor y pasivo. Se preocupa por los demás (5%) y sufre tristeza (5%). De un momento a otro se vuelve cómplice de los demás (5%) con lo que se acerca más al prójimo. Es fiel (5%) a Zampanó, primero por temor y resignación, luego por convicción.

En algunas ocasiones se alegra con simplezas (5%), como una niña; tiene la curiosidad (4%) de un gato, todo le sorprende y atrae. A veces vive asustada (4%). Es ingenua (3%) y nunca ve maldad en las personas. En la crisis final se torna ausente (3%), como autista y nunca vuelve a ser la misma. Cuando siente que algo es injusto tiene la suficiente sensatez (2%) para darse cuenta y rebelarse (3%), su rebeldía nunca es gratuita. A veces no logra superar algo, pero no se deprime, más bien se evade (2%) de la realidad, y en ocasiones se ve del todo indefensa (2%). Es capaz de trabajar (2%) en cualquier oficio, porque tiene la disposición para aprender. Sabe resignarse (2%) cuando no le queda de otra. Es muy raro que se confunda (1%) porque medita lo que pasa y observa y aunque su carácter es raro en general, no hay más que un momento en que es muy evidente (1%).

#### Cuadro B: Personalidad de Zampanó

Zampanó también es un solitario (18%), machista (16%) y agresivo (10%). Experimenta sentimientos de culpa (6%) y siempre será un hombre trabajador (6%) (hasta en sus peores momentos) y evasivo (5%) porque no le gusta hablar de su persona, prefiere cambiar la conversación. Luego es comunicativo (3%), pero eso solo ocurre al final, es decir, que su personaje sí sufre una modificación importante, pues de ser hostil (3%), indiferente (3%) e incapaz de expresar sus sentimientos (3%) o intenciones se vuelve lo contrario; y se muestra preocupado por Gelsomina (3%) siendo que antes la ignoraba y maltrataba. . A veces gusta de hacer complicidad (3%) con otros. Solo sufre crisis personales al final (2%). En baja medida, pero significativa ha sido infiel (2%) y cínico (2%); se burla de los demás (2%) despreocupadamente y sabe aprovechar las pocas oportunidades (2%) que se le presentan. Raras veces lo veremos triste (1%) y su prepotencia (1%) no es tan abierta, más bien es señal de que necesita sentir que él tiene el dominio sobre las cosas o las personas, no le gusta perder el control de lo que considera su derecho u obligación. También sabe ser cooperativo (1%), más que por humanitario, por instintivo. Es agradecido (1%) cuando considera que le han hecho un favor, y su forma de dar las gracias es mediante palabras y actitud humilde, pero no mediante hechos. En ciertos momentos no le queda más que resignarse a las cosas (1%). Puede ser tierno (1%) y hasta protector, pero nunca lo demuestra a nadie. Zampanó es más bien un hombre solitario y práctico, un superviviente que no se detiene ante sentimentalismos y prefiere seguir adelante, casi por inercia, pues no parece razonar nada de lo que hace y también es incrédulo (1%).

### Cuadro C: Personalidad de Guido

Guido otro solitario (11%) muy evasivo (7%) tanto para huir de la realidad, como para evitar algunas situaciones o personas incómodas. Constantemente es presentado como alguien que sufre momentos de confusión (6%). Nunca demuestra sus verdaderas intenciones y disfraza de cordialidad (6%) su desesperación. Una de sus formas favoritas de evadirse es mediante la imaginación (6%), de ese modo pone a la gente como quisiera ver y así compensa sus fallos o carencias. También usa su imaginación para crear personajes de sus películas. Pide al mundo que lo comprenda y acepte, sobre todo porque se siente muy culpable (6%) de las cosas. Le preocupan los demás en gran medida (4%), aunque raras veces. Por momentos se vuelve el cómplice (5%) de sus amigos, de su amante o algún otro, también se resigna (4%) constantemente a aquello que no puede evitar. Es infiel a su esposa (4%). Es amigable (3%), curioso (3%) y trabajador (3%). Se irrita (2%) con cierta facilidad cuando lo tratan con paternalismo, le dicen lo que tiene que hacer o lo critican. Es mentiroso (2%) porque le divierte serlo o porque cree que es la única forma de no herir a los demás, también miente compulsivamente. Los momentos de tensión lo asustan (2%) y lo hacen sentirse incapaz paradójicamente en la misma medida (2%) es despreocupado e indiferente con lo que en otras ocasiones lo enoja, es decir, es voluble e indescifrable. Le gusta payasear (2%) huir de los compromisos (2%) que lo aburren o desagradan. Aunque es cordial, también es desconsiderado (2%) ante el sufrimiento ajeno o cualquier otra cosa que no tenga que ver con él directamente. Es inmaduro (2%) en cierta medida, lo mismo que alegre (2%) y decidido (2%). Cuando no sabe qué hacer sufre crisis nerviosas (2%). Goza imaginando que la gente está a su servicio y capricho y que pueden sufrir cualquier cosa que él desee en su rasgo más sádico (1%). Sus crisis personales (1%) son muy pocas. Tiene espíritu libre (1%), aunque salió bajo, pero eso se explica por el tipo de trabajo y el contexto que lo rodean. Es lo suficientemente sensato (1%) para darse cuenta de sus errores y pedir disculpas por ello, aunque nunca delante de nadie, solo habla para sí mismo. Le preocupan los demás en gran medida (1%) pero raras veces. Se aburre (1%) y es autocomplaciente (1%) en sus fantasías, porque en la vida real no se atrevería, es cobarde y además se da perfecta cuenta de que no puede hacer ningún cambio verdadero ni en los demás, ni en sí mismo. También es tierno, machista, y triste en baja medida (1% cada uno).

### Gráfica 1: Manejo de escenas en *Ocho y medio*

En *Ocho y medio* Fellini juega con el manejo de escenas, intercala lo real con lo imaginario y el presente con el pasado. Lo que mayor peso o frecuencia tiene es la realidad con 76%, después está muy por debajo la fantasía o todo lo que ocurre en su imaginación con 24%, luego casi al parejo está el recuerdo con 22%, en seguida los sueños con un 13% y al final 4% del tiempo ocurren cosas aparentemente reales pero

con incoherencias del todo ilógicas, como una orquesta que toca sin una razón justificada, personajes ficticios mezclados con los reales, etcétera.

Por otro lado tenemos que se trata de películas muy diferentes entre sí pero con temas en común. Los temas más recurrentes en la obra analizada de Federico Fellini son los 12 siguientes:

1. soledad. - 18% del tiempo total en *La calle* y 15% en *Ocho y medio*.
2. relaciones interpersonales conflictivas. - *La calle* 14%; *Ocho y medio* 10%.
3. tristeza. - *La calle* 9%; *Ocho y medio* 0.4% casi nula
4. buenas relaciones interpersonales. - *La calle* 8%; *Ocho y medio* 7%
5. distanciamientos. - *La calle* 7%; *Ocho y medio* 6%
6. fallas de comunicación. - *La calle* 7%; *Ocho y medio* 5%
7. complicidad. - ambas tienen 4% de su tiempo dedicado a esta categoría
8. reencuentros. - *Ocho y medio* 4%; *La calle* 3%
9. machismo. - *La calle* 4%; *Ocho y medio* 0.4% prácticamente anulada
10. sometimiento. - *La calle* 3%; *Ocho y medio* 1%
11. libertad. - *La calle* 2%; *Ocho y medio* 1%
12. muerte. - *La calle* 1%; *Ocho y medio* 0.4%

## Conclusiones

- La obra de Federico Fellini refleja al hombre de su tiempo. Las realidades de la Italia de la posguerra en La calle, la manera de vagabundear de Gelsomina y Zampanò después de la pobreza generada por la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado Fellini nos muestra su propia realidad en Ocho y Medio, pero lo más importante es que tanto sus temas como sus personajes son atemporales y universales, ya que pueden ser comprendidos en cualquier país y época.

- El cine de Fellini coincide con el neorrealismo en cuanto a la sinceridad, al humanismo, al reflejar una profunda desesperación, y al proponer al héroe de todas las clases. En cambio lo contradice al tratar historias individuales en lugar de colectivas, al utilizar actores en lugar de "tipos", al desechar el cine documental, al ignorar la teoría del "espionaje del hombre", al no apelar la fe en la resistencia, al no sugerir remedios ni fracasar moralejas, al rebasar los medios y el presupuesto y al filmar en estudios y no en lugares reales.

- Se trata indiscutiblemente de cine de autor ya que Federico Fellini se encargó de dirigir, de realizar los guiones y de distribuir las escenas de las dos películas analizadas, es decir, elaboró todo el trabajo creativo imprimiendo su estilo. En ambas vemos la mirada del realizador, su personalidad, su búsqueda e interpretación de la verdad, su filosofía, su manera de experimentar en el cine y de desarrollar temas de su interés (no importando si estos eran típicos o no, si eran intelectuales o superficiales, tontos o inexistentes, personales o reinventados), es un autor-creador de formas y de tipos.

- En su obra Fellini es parcialmente autobiográfico, pues no da detalles muy íntimos si lo hace es de manera indirecta o incluso tan específica, que uno termina dudando si realmente así sucedieron las cosas. En algunos casos sí se puede afirmar que habla de sí mismo descaradamente, por ejemplo, cuando Guido piensa no dudamos que es Federico quien manda un mensaje subjetivo al público, a su esposa, a sus críticos y a todo el mundo es muy claro. Por otro lado descubrimos que no todo el cine de Fellini contiene aspectos autobiográficos, pues en el presente estudio La calle no contiene ni uno solo de éstos.

- Los personajes de sus películas dan muestra de la profunda dificultad del ser humano para relacionarse afectiva o personalmente con los otros, por eso se antojan seres solitarios desde el interior, ninguno de ellos es apto para ser comprendido por sus semejantes ni a la hora de sufrir, ni de gozar, ni de mofarse, ni de existir: por más que quisieran no van a poder compartir nunca sus emociones ni pensamientos con nadie, por

eso es significativo cuando Guido en Ocho y medio pregunta a un mago cuál es el secreto para leer un pensamiento ajeno y transmitirlo?

- Cada personaje, Guido, Gelsomina o Zampanò vive encerrado en sí mismo. No obstante a veces pueden coincidir en un lugar, en alguna circunstancia o en algún estado anímico y es entonces cuando logran acercarse un poco, todos esos encuentros se dan en forma de complicidad. Todos sus personajes son seres libres en espíritu y dependientes en su contexto, son muy evasivos, y escapan a su modo de la realidad que viven, se esfuerzan por huir de lo que les molesta, pero aún así no son depresivos, ninguno reniega de la vida, no son tristes, y son capaces de adaptarse a todo sin adaptarse, paradójicamente.

- Fellini es tan solitario como sus personajes, no abriga ninguna esperanza de acercamiento profundo entre los humanos, cualquier convivencia cercana o superficial va a desembocar en una enorme soledad, tampoco tiene la esperanza puesta en el cambio, aunque cree en él; acepta la vida como es y le hiere no poder consolarse con la compañía de los demás; no es capaz de revelar sus intenciones abiertamente, es difícil de conocer y nadie puede apartarlo ni un poco de su soledad; prefiere evadirse o alejarse y es autocrítico, sin llegar a ser duro consigo mismo. Él es un moralista al revés, muestra todo lo inmoral en su afán de sustituir todo el vacío que acarrearán las normas sociales establecidas; cree en sus ideas (o ideales) y sus personajes solo pueden despertar compasión, aunque estén plagados de defectos, lo que interpretamos como una búsqueda de aceptación de los demás hacia él mismo, pues deseaba la aprobación del mundo aunque fuera falsamente. Es sincero y mentiroso a la vez, amable y amargo, sensato e inmaduro, atractivo y evasivo, imaginativo, creador y sobre todo muy consciente de su condición humana.

- El análisis de contenido parcial y cuantitativo aplicado al cine, es una herramienta ordenada, relativamente práctica, absolutamente válida, seria y confiable, pues podemos afirmar que ahora conocemos los aspectos básicos en la obra de Fellini. Un estudio de tal naturaleza arroja información importante sobre puntos que escapan a la simple vista e incluso a la observación del espectador común.

- Por otro lado, el cine es un juego sin reglas escritas, así, el analista o el crítico no debe cometer el error de pensar que los significados son universales, no hay color, movimiento de cámara, escena, tema, género o música alguna que tenga el mismo simbolismo de una película a otra, ni de un receptor a otro, más bien estamos a favor de que el cine o cualquier otro mensaje sea analizado y entendido libremente y a nivel personal.

- Es necesario que los comunicadores mantengan una mente y un corazón abierto a las formas de expresión, ya que todas son igualmente válidas; y no como una demostración de objetividad, sino de humanismo y respeto al prójimo.

- Sugerimos que el análisis de una película sea complementado con métodos auxiliares tales como la hermenéutica, el análisis cualitativo, la historia, la psicología, la biografía del autor, etcétera, para no dejarlo en un nivel tan cuadrado.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas, Teoría y práctica de la historia del cine, Paidós, España, 1995.
- ANCA García, Asunción, Visión del cine espectáculo (lineamientos para una interpretación), Conac, Caracas, 1985.
- BURKE, Frank, Fellini's films, from postwar to postmodern, Mac millan/Twayne, Trad. Enrique L. M. Ochoa, (de la página de fans de Fellini en internet), Nueva York, 1996.
- CASTELLO, Giulio Cesare, El cine neorrealista italiano, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965, trad. Juan Carlos Bosetti.
- COLÓN Perales, Carlos, Fellini o lo fingido verdadero, Alfar, Sevilla, 1989.
- CONTRERAS y Espinosa, Fernando, La producción, sector primario de la industria cinematográfica, UNAM, México, 1973.
- COSTA, Antonio, Saber ver el cine, Paidós, España, 1985.
- CHION, Michael, El cine y sus oficios, Cátedra, Barcelona, 1992.
- DE MORAGAS Spa, Miguel, Sociología de la comunicación de masas, gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- DE MORAGAS Spa, Miguel, Teorías de la comunicación, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Diccionario de términos cinematográficos usados en México, UNAM, México, 1989.
- Enciclopedia ilustrada del cine, Labor, Barcelona, 1970.
- El financiero, México, D.F., 1 noviembre 1993, periódico.
- FELLINI, Federico, Apuntes, recuerdos y fantasías, Muchnik, Barcelona, 1987, Trad. Pilar Gómez Bedate.
- GORTARI, Carlos y BARBACHANO, Carlos, El cine. Arte, evasión y dólares, Salvat, Barcelona, 1981.
- Gran Enciclopedia Universal Quid, Tomo IV, México, 1982.
- Gran Larousse Universal, Tomo 9, Plaza y Janes, España, 1981.
- GRAZZINI, Giovanni, Algún día haré una bella historia de amor, Gedisa, Barcelona, 1985.
- HOLLIS, Alpert, Fellini, una vida, Javier Vergara, Argentina, 1988.
- HUERTA, David, (Trad.) Federico Fellini, Cineclub UAM Iztapalapa, México, 1979.
- La Jornada, México, D.F., 1 noviembre 1993, periódico.
- LA TORRE, José María, El viejo topo, mensual, Barcelona, No. 57, Junio, 1981.
- MÉNDEZ-Leite Fernando, El cine, su técnica y su historia, Ramón Sopena, Barcelona, 1984.
- MÉNDEZ-Leite, Fernando, Las grandes escuelas del cine, Circe, España, 1980.
- METZ, Christian, et al., Análisis estructural del relato, Premia, México, 1991
- MITRY, Jean, La semiología en tela de juicio, Akal, Madrid, 1990.
- MONTERDE, José Enrique, et al., Los nuevos cines europeos 1955-1970, Lema, Barcelona, 1987.

- MONTERDE, José Enrique, Cine, historia y enseñanza, Laia, Barcelona, 1986.
- NAIME Padua, Alfredo, El cine: 195 respuestas, Universidad Iberoamericana, México, 1987.
- Nueva Enciclopedia Universal, Carrogio, Barcelona, 1984.
- PATÁN, Federico, El cine norteamericano, Instituto de Investigación Dr. José María Luis Mora, México, 1994.
- PERKINS, V.F., El lenguaje del cine, Fundamentos, Madrid, 1976.
- POSADA V., Pablo Humberto, Apreciación de cine, Alhambra, Madrid, 1980.
- ROMAGUERRA I Ramió, Joaquim y ALSINA Thevent, Homero, Fuentes y documentos del cine, Fontamara, Barcelona, 1985.
- RUIZ Lego, Marcela, Glosario de términos del teatro, Trillas, México, 1979.
- SALACHAS, Gilbert, Fellini, Monte Avila, Venezuela, 1971.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, Invitación a la estética, Grijalbo, México, 1992.
- SORLÍN, Pierre, Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990, Paidós, España, 1996.
- TOUSSAINT, Florence, Crítica de la información de masas, Trillas, México, 1984.
- TUDOR, Andrew, Cine y comunicación social, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- UNGARELLI, Paola, Fellini por Fellini, Fundamentos, España, 1978.
- VERDONE, Mario, El neorrealismo, UNAM, México, 1979.