

La caperucita roja en el país de las maravillas. Exposición “Tutto Fellini”

Escrito por :José Carlos Avellar



Traducción: Ellen María Martins

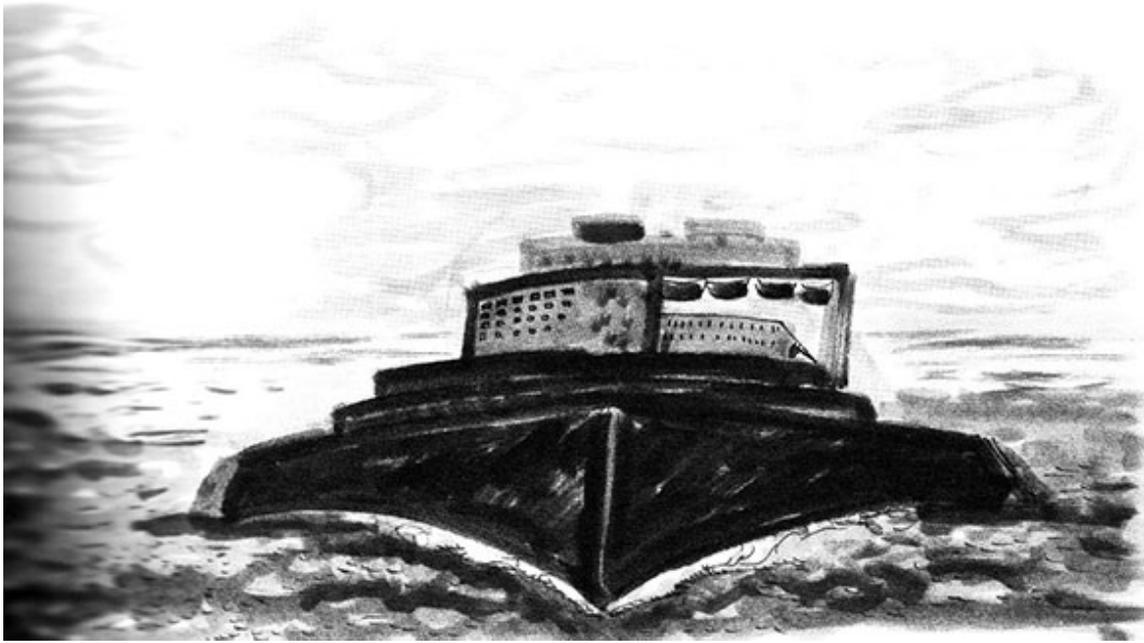
*El presente texto, escrito originalmente en portugués, fue elaborado como una reflexión sobre la Exposición “Tutto Fellini”, la cual se llevó a cabo en el Instituto Moreira Salles de Río de Janeiro, del 10 de marzo al 24 de junio. En julio empezó en São Paulo. En Río, se hizo además una retrospectiva con las películas de Fellini, incluso en las que trabajó como guionista para Rossellini, sus primeros cortos, episodios de largometrajes como **Boccaccio 70**, **Historias extraordinarias** y algunas de sus entrevistas para televisión o declaraciones de otros directores, en especial de Pasolini, que participó en el guión de **Noches de Cabiria**. Fotos, diseños del cineasta italiano para preparar las películas y su cuaderno de sueños. En São Paulo la exposición tiene lugar en el Centro Cultural SESC.

El 4 de enero de 1978 Fellini soñó que entraba en un ascensor con su amigo Miguel. Iban los dos a la terraza del edificio. Una vez ahí, el amigo consiguió salir rápidamente, pero Fellini se quedó preso en la puerta del ascensor que cerró de repente y lo dejó destrozado e inmóvil. Él se despertó así, inmóvil y con una gran aflicción. El dibujo y la transcripción del sueño están entre las piezas que componen la exposición “Tutto Fellini.” Un comentario en el último renglón se refiere a un contratiempo en la producción de **La ciudad de las mujeres (La città delle donne, 1980)**: "En ese mismo día, por la mañana, recibo una carta registrada de [Renzo] Rossellini que cancelaba la producción." solo volvería a ser producida dos años después en coproducción con Francia. Antes de eso, el director realizaría para la televisión el **Ensayo de la orquesta (Prova d'orchestra,**



Ensayo de orquesta (1978)

El 25 de febrero de 1982 Fellini soñó con un inmenso navío negro en alto mar - la transcripción y el dibujo del sueño se encuentran también en la exposición *Tutto Fellini*. El navío impetuoso y poderoso era un evento importante para el país. Italia contaba por fin con un barco de grandes portes. Reinaba una atmósfera de fiesta, aunque las coronas y las banderas de la fiesta fueran pesadas y sombrías. Todo era muy oscuro. En esa misma noche, el director tuvo otro sueño: en su cuarto de dormir, Fellini recibe alrededor de cuatro periódicos. En la primera página, la noticia de su muerte: largos artículos, fotos y dibujos reproducían su propio rostro de perfil. Los subtítulos decían: "El rey del cine desapareció"; "No hay dudas que Fellini murió". Él describió el sueño, dibujó el navío negro y acrecentó el comentario: "El posante navío acaba de ser lanzado al mar, pero el lanzamiento fue hecho en secreto. El navío podía también sumergir, bajar al fondo del mar, como un inmenso submarino. Es negro porque es desconocido, pertenece al inconsciente. Pero se revelará un nuevo y poderoso medio de transporte."



Y la nave va (1983)

Fellini guardó la imagen en la memoria para construir el barco de *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983) que filmaría en el año siguiente. La película, de cierto modo, nace de los dos sueños de esa noche: es la historia de un gran navío negro en alta mar para un entierro (tirar las cenizas de la cantante Edmea Tetua enfrente de la isla donde nació). Durante la preparación de esa película hubo otro sueño: Pina Bausch interpretaba el papel de la princesa Lherimia, la hermana ciega del Gran Duque. En los dibujos que hacía para preparar la película, dibujó el retrato del rostro fino de Pina al lado del rostro redondo que imaginaba para la figura del Gran Duque.



Pina Bausch en *Y la nave va*

En la película, Pina es un personaje discreto, casi borrado entre los gestos lentos y las muchas hablas de una representación del todo operística (dado que *Y la nave va* narra el funeral de una cantante de ópera). La princesa Lherimia está siempre en un área de sombra, de espalda a la luz fuerte de las ventanas del gran navío negro. Tiene la voz baja, casi no sonrío. A decir verdad, ni se mueve. En la escena del comedor, al oír la música en el restaurante, o la voz de los invitados alrededor de la mesa, sólo mueve delicadamente la mano para señalar el color correspondiente al sonido que oye.



Dibujo para *Y la nave* (1983)

Cuando no estaba filmando, Fellini apuntaba y dibujaba las películas que soñaba - como quien produce una crítica de cine para mejor comprender el proceso de la invención cinematográfica.

“Por las noches todos somos directores de cine” observó cierta vez Ana Carolina: “un sueño es como una película que cada uno de nosotros hace con toda la libertad. Hace y ve, mientras

soñamos. Somos al mismo tiempo el realizador y el espectador, pues tanto dominamos el sueño que estamos inventando en aquel momento exacto cuanto somos dominados por ello. Mientras vemos una película somos al mismo tiempo espectador y realizador". Y en los sueños de Fellini lo que empieza como un sueño se realiza como un sueño -**La ciudad de las mujeres** es un buen ejemplo.

Al comienzo de la película, el protagonista duerme en la cabina de un tren que cruza un túnel - vemos un nuevo personaje en la figura inventada por Fellini para transformar Marcello Mastroianni en una especie de dupla y auto-caricatura. Como tantos otros personajes soñados, diseñados y después llevados al cine - antes estuvieron Marcelo de **La dolce vita** (1960) y Guido de **Ocho y medio** (8 ½, 1963)- Snaporaz parece haber sido inventado después de una noche en que Fellini soñó que era Mastroianni o de un día en que Marcello contó al director que soñó que era Federico. Delante de la cámara, Marcelo usa un sombrero como el de Fellini y se mueve con los mismos gestos que el que está por detrás de la cámara: cada sueño, cada quien está dormido, o cara quien se prepara para dormir. En el medio de la historia, Snaporaz se acuesta dos o tres veces para soñar que duerme. En el final, al despertar, en la cabina del tren, sonríe satisfecho y cierra las ojos para soñar otra vez - otro túnel se aproximaba.



La ciudad de las mujeres (1980)

El espectador se queda sin saber realmente si lo que pasa en la pantalla es la proyección de un sueño del héroe o de una aventura que el personaje vive de verdad. Intentar comprender lo que sería la acción real (él en el tren) y lo que sería, digamos así, la acción soñada -todas las otras- no importa. Como explica Fellini, **La ciudad de las mujeres** fue concebida como una cosa líquida, sin contornos definidos. "Es un homenaje al cine, es el cine visto como si fuera

una mujer o una iniciación sexual. Una imagen soñada, impalpable, cosa placentera, ligeramente indecente, llena de obscuridades, cosa líquida y por eso mismo sin contorno definido." Él sugiere que el espectador abra los ojos y sueñe con los ojos abiertos:

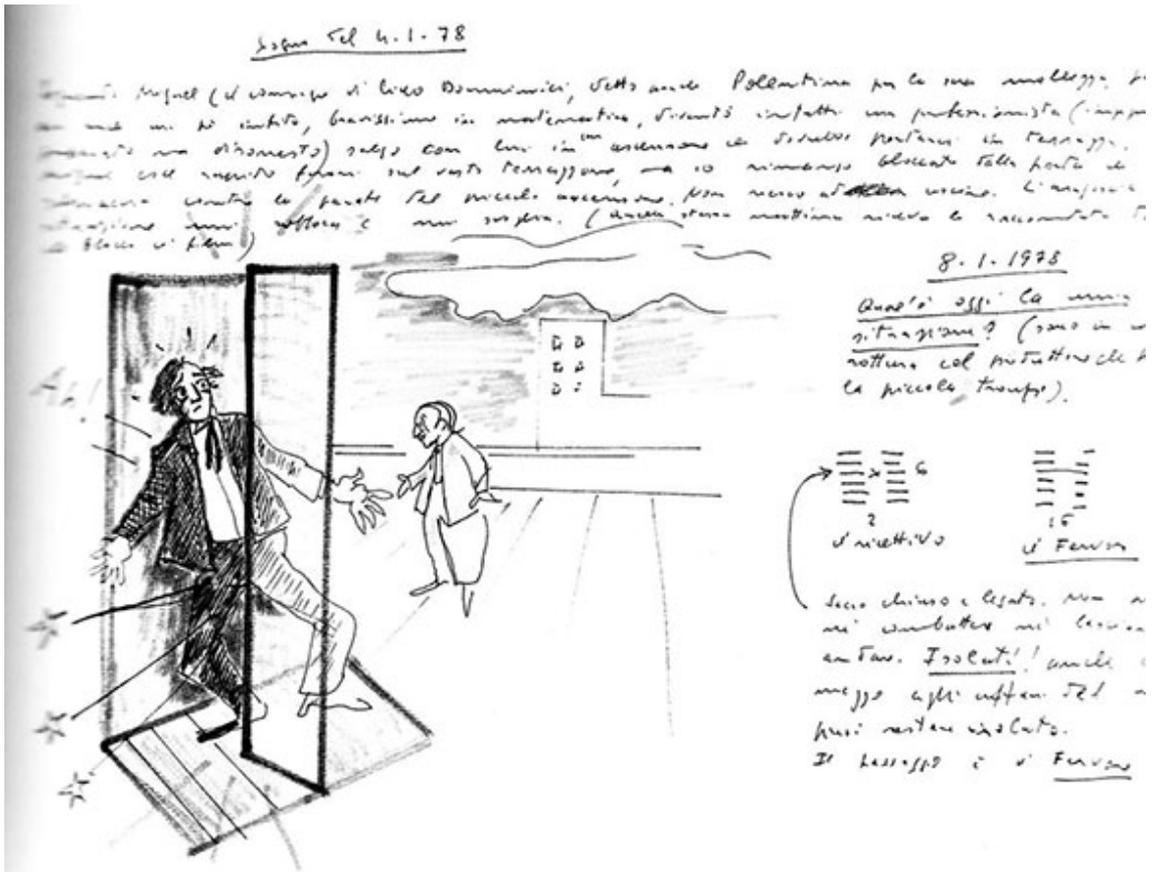
"Mi película es un sueño y emplea el lenguaje simbólico de los sueños. Me gustaría que las personas vieran esta película sin dejarse cegar por la tentación de comprender: no hay nada para comprender. Lo que importa es debruzarse en el inconsciente y curarse de la enfermedad contemporánea, el deseo de una ideología, el vicio de una falsa clareza. Hoy mandamos todo a una especie de tribunal de la racionalidad que analiza, diagnostica y ordena un tratamiento contra lo indescifrable. El inconsciente, nuestra zona oscura, alimentada de líos, de sorpresas y de cambios, es aceptado con dificultad, porque nos da miedo. Sin embargo, es un componente extremadamente precioso de nosotros mismos. ¿Por qué suprimirlo? ¿Por qué mutilarlo?"

Cuando abre los ojos en la cabina del tren, despierto por una sacudida más fuerte del vagón sobre los carriles, (¿despertó del sueño dentro del sueño? ¿o sigue durmiendo y sueña que despertó?), el héroe de Fellini se descubre sentado frente a una mujer. Atraído ("como la caperucita roja por el lobo"), baja en la estación siguiente y va en su búsqueda hasta un hotel en el medio de la floresta. En el hotel está ocurriendo un congreso feminista y la "caperucita roja" es acusada de espía al servicio del poder machista en una asamblea en que las mujeres proponen como solución la castración de los hombres. El héroe es salvado por un noble cazador, Katzone, quien, como el cazador de la historia de la caperucita, dispara su espingarda contra las feministas y abriga al héroe en su castillo. Allá, protegido, el héroe se acuesta y duerme.

La historia de **La ciudad de las mujeres** avanza así, como la larga escena de **Ocho y medio** en que Guido Anselmi (interpretado por el mismo Marcello Mastroianni), sueña con una casa hecha solo de cocina y cuarto de dormir y poblada por todas las mujeres de su mundo. Guido llega a su casa, su mujer, Luisa, limpia el piso; otras mujeres están en la estufa. Él es un hombre de mediana edad, con ojeras profundas y lentes, un poco tímido y sonriente. Habla a veces como un niño (que lloriquea porque no quiere tomar la medicina) a veces como adulto (con voz suave, y susurros para conquistar a la mujer). A veces parece él mismo, a veces a otro. Envuelto en una sábana, con el sombrero en la cabeza y látigo en la mano, grita órdenes a la tía, a las primas, a la amante, a la profesora, a la prostituta, a la enfermera, a la estrella de cine, a la madre, a la hermana. Grita órdenes y sueña con la voz dulce de la azafata.

La escena de **Ocho y medio** parece que inspiró, década y media más tarde, el estilo de composición de **La ciudad de las mujeres**. Tenemos en la parte y en el todo una libre mezcla de fragmentos de la vida del héroe, del tiempo del niño y de la edad adulta, representados con la lógica suelta de un sueño que retiene del mundo real unos pocos pedazos más significativos desde punto de vista de la emoción del personaje. El sueño exagera y caricaturiza cada uno de estos momentos.

En **Ocho y medio**, el director hablaba de sí mismo. Discutía alrededor de la historia de Guido Anselmi las preguntas que se realizaba en cuanto realizador de cine (en cuanto director de películas de estilo y de temas semejantes a aquellas que Anselmi pretendía realizar). En **La ciudad de las mujeres**, el protagonista que se llama Snaporaz es un soñador que sueña (en un tren que partió de la estación de los hermanos Lumière) como director, así como Guido de **Ocho y medio** soñaba con las mujeres. Snaporaz, define Fellini, "no es más un joven y solo consigue encarar el feminismo con una mirada un tanto asustada e inquieta. Es un hombre que no puede conocer a las mujeres porque vive dentro de ellas como la caperucita roja vagando en la floresta."



Fellini en el elevador

Dentro del cine, la floresta guarda similitud con aquella que envuelve a la caperucita roja de Fellini, ese lugar en que estamos "protegidos como un bebé que no ha salido todavía de la panza de su mamá". Es recomendable que el espectador actúe como Snaporaz, que se abandona al sueño "sin intentar descifrar lo que fue inventado por el inconsciente, que intenta percibir lo que pasa con él a través de un intencional chapuzón en el sueño." El realizador, él mismo, para realizar sus películas se abandona de la misma forma.

En el castillo de Katzone Snaporaz se acuesta para dormir. Escucha un ruido debajo de la cama y, como niño, se mete para ver qué es lo que pasa ahí. Cae en un agujero en el piso, entre tobogán y montaña rusa, y en la caída aparece en un espacio en que el tiempo no obedece una orden cronológica, en una experiencia similar a la de Alicia en el pozo que la conduce El país de las maravillas. Como en el cine, el tiempo sigue una orden afectiva en que el pasado y el presente existen casi simultáneamente. Otra vez niño, Snaporaz recibe el abrazo de la empleada de senos enormes, los cuidados de la hermana más grande y el cariño de las primas que, cuando niño, lo llevaban a dormir. Adolescente, va otra vez por la primera vez al cine, la fábrica de sueños con colchones enormes en lugar de las sillas comunes. En este país de las maravillas sin conejo, sin el sombrerero y sin reina loca que quiere cortar la cabeza de Alicia, Snaporaz, cual caperucita roja en la floresta, cierra los ojos, contento a la espera de la loba que lo va devorar.

En el Teatro del despelote

Es como si la provincia recordada en **Amarcord** (1973) hubiera llegado a la metrópolis -o viceversa, como si la capital hubiera retornado a la provincia-. **Roma** (1972): el joven apenas llega y se instala en la casa de los parientes en la vía Albalonga. Por la noche, baja para cenar

en el restaurante de enfrente. Las mesas están distribuidas en la vereda y sobre la mitad de la calle, que se transforma en un inmenso restaurante con una estrecha franja para la circulación del tranvía. Como en *Amarcord*, parte de la escena parece un recuerdo, otra, una fantasía libre y delirante –recuerdo trabajado por la imaginación, comentado por el inconsciente. Para contar la primera noche de un joven de la provincia en la capital italiana, se construyó un escenario de grandes proporciones en *Cinecittà*. En un área de 79 metros de largo por 10 metros de ancho fueron armadas las fachadas de los edificios en tamaño natural, apoyadas en estructuras metálicas. Para el piso del escenario, la base de metal fue cubierta con una capa de asfalto para tener la solidez necesaria para que pasara un tranvía –un tranvía de verdad. En esta calle medio de mentira (en cuanto reconstitución de la vía Albalonga de Roma de 1938), y medio de verdad (en cuanto proyección de imágenes inventadas por el director en esta calle), en las mesas al lado de los carriles del tranvía, doscientos actores y figurantes actúan en un banquete popular.



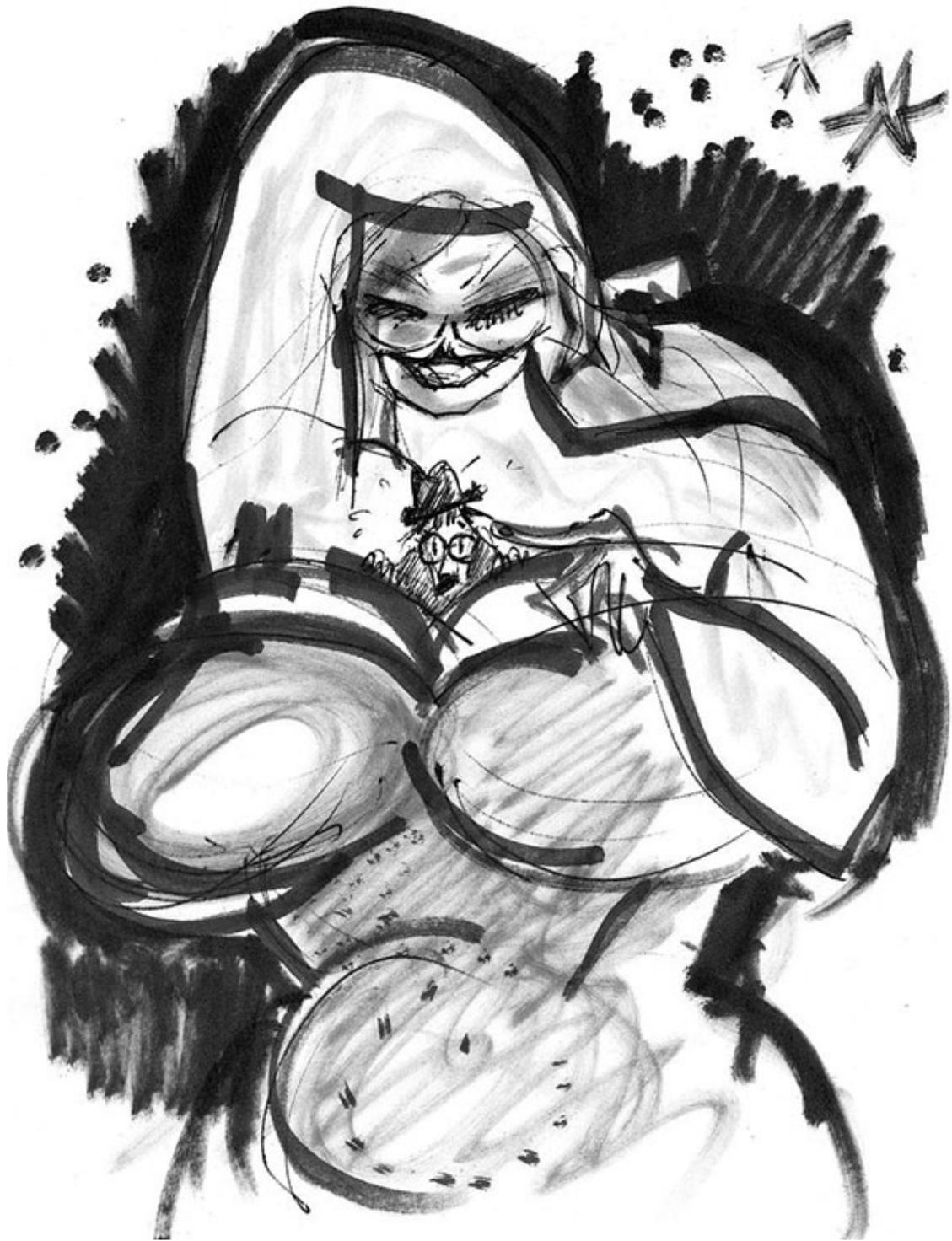
Roma (1972)

En la cena al aire libre en la vía Albalonga, transformada en una inmensa cantina italiana, sin dejar que nadie se dé cuenta de la forma cuidadosamente organizada de la escena, el espectador percibe primero la desorganización del lugar. La película, entonces, parece perderse en una charla sin rumbo. Todo el mundo habla al mismo tiempo. Una frase empieza y no termina nunca: un grito embargado de un lado, una canción igualmente embargada de otro; uno, aún más embargado, pidiendo esmolas, pone otra cuestión en la mesa. Una charla atropella la otra. Oír lo que el otro dice no importa. Lo que es realmente importante es platicar, es mantener una charla abierta para tratar de cualquier cosa, sin efectivamente tratar de nada. Antes de esa escena y después de la misma, *Roma* incorpora el real concepto de qué es una cena al aire libre. Trata de la Roma de entonces y de la Roma de las lecciones de la escuela, de la Roma soñada de la provincia y de Roma que, para Fellini, era la “plataforma ideal para vuelos fantásticos.”

“Cuando estaba en la escuela, Roma era Julio César y Nero, una sociedad decadente y corrompida, poblada por gente gorda, que comía sin cesar y por guerreros invencibles. Era la

loba amamantando Rómulo y Remo, era la aparición de Mussolini, eran los conjuntos populares de la Piazza Venezia, era la imagen plebeya del espagueti y del frascati. Más tarde, cuando era yo un adolescente, amigos venidos de un viaje a negocios o de luna de miel hablaban alegremente de la ciudad. Roma era entonces el Papa, San Pedro, un mar de peregrinos, curas y monjas. Llegué a Roma en tren en 1938. Me quedé sorprendido con el clima, el calor, los pasos lentos de las personas, el acento, los niños jugaban en la calle, las mujeres amamantaban a sus hijos. Roma es una ciudad horizontal, de agua y tierra, una ciudad extendida, la plataforma ideal para vuelos fantásticos. Los intelectuales y los artistas, que viven siempre entre dos dimensiones distintas, la realidad y la fantasía, encuentran en ella el impulso liberador para su actividad mental, con la ventaja de la existencia de un cordón umbilical que mantiene las personas sólidamente presas en las cosas concretas. Roma es una gran madre para todos.”

Una estatua, una escena de teatro, un cartel de una película, una típica canción italiana del final de la década de 1930, las mesas del restaurante en el medio de la calle. La cámara pasea entorno de las cosas sin detener en ninguna de ellas, sin dedicar atención especial a ningún personaje. En un paseo constante, sorprende medio gesto, media palabra, media expresión. Una cualquier “media cosa” de trazos bien definidos como los de una caricatura. Los dibujos que el director suele hacer durante la preparación de sus proyectos son más que simples borradores para la futura construcción de los personajes. En los dibujos ya se encuentra la película.



Dibujo para *La tentación del doctor Antonio* (episodio de *Boccaccio '70*)

“Durante la preparación de una película escribo poco, después, conservé el hábito y el placer de dibujar lo que me viene al pensamiento. Busco traducir toda idea en una imagen, y existen realmente ideas que nacen directamente en la forma de un dibujo. Dibujar, para mí, es un modo de concentrarme en los problemas que surgen en la preparación de una película. Uso los dibujos incluso para explicar lo que pretendo hacer a mis colaboradores. Dibujar es mejor y más eficiente que hacer un largo discurso. Cuando esta fase de estudios preliminares parece

concluida, cuando me doy cuenta que no me sirve más proseguir en este camino, reúno los dibujos, las apuntamientos escritos, en general los diálogos, algunas fotografías, recortes de periódicos – un material desordenado, en suma – rento una sala en un lugar desconocido, y pongo, en los diarios, un pequeño anuncio que dice más o menos: ‘Federico Fellini está listo para encontrar todos aquellos que deseen verlo.’ En los días que siguen, recibo centenas de personas. Es una especie de locura surrealista, una atmosfera muy estimulante. Robo un poco de la personalidad de cada visitante. Todos los locos de Roma surgen, y la policía aparece a veces con ellos. Algunas veces incremento un personaje en la película en función de un rostro que descubro entonces. Veo mil personas para elegir dos o tres, pero asimilo algo de todos los que me visitan, porque cada rostro me dice más o menos lo siguiente: ‘Mírame bien, yo soy una pequeña parte del mosaico que quieres montar.’”



Dibujo para *Las noches de Cabiria*

Roma es una película que se hace como si fuera una exposición de dibujos. La unidad nace de un determinado modo de ver las cosas, del estilo del dibujante. Cada dibujo, cada escena, cada instante de la película parece independiente del otro – y aún así, en conexión con el todo. No existe propiamente una narrativa, las imágenes no se unen para contar una historia, por lo menos no una historia que se reproduzca en palabras. Tenemos un estímulo puramente audiovisual, un inmenso mosaico en que cada pequeña parte se revela esencial. No importa que el intérprete esté cerca de la cámara o alejado de ella, en el centro o en el rincón del cuadro, por mucho tiempo o solo por un instante. Él se comporta como si no existiera cámara alguna, como si tuviera sido sorprendido por una objetiva, oculta, invisible. La ilusión de encontrarse en medio a un acontecimiento no previamente ensayado, no controlado, crece en medida que la secuencia avanza en el tiempo y mantiene las mismas características. Se torna difícil creer que los juegos de los actores fueron planeados, que todo allí es puro cine. Es decir, la cuestión es más complicada: parte de la imagen dice claramente al espectador que él ve una farsa, un fingimiento, un exagero, una caricatura. Otra parte dice lo contrario, dice que no importa que parezca un delirio: todo se mueve como en la realidad. Allí en el cine, la película es un realismo-otro, igual al del sueño mientras soñamos, un delirio indisciplinado como la experiencia vivida de verdad.



Roma (1972)

El gran escenario de la vía Albalonga parece real no por ser una copia idéntica de la vía Albalonga, sino por ser una copia no idéntica, por ser una caricatura. El gran escenario es dividido en una serie infinita de pequeños escenarios, donde se desarrollan acciones diversas e independientes unas de las otras. El marido llama a la mujer en la ventana, furiosa ella no quiere bajar para cenar; una niña hace carapelas, otra sube en la mesa y empieza a cantar; una mujer se queja con el mesero de la falta de bananas; otra hace cara fea al plato ofrecido al joven recién llegado de la provincia. Compuestas las situaciones, el trabajo consiste en coordinar el movimiento de la cámara con lo de los intérpretes, de modo a conducir la mirada del espectador al punto de interés – que mueve de una mesa a otra, y a todo momento. Un figurante entra en el cuadro por un rincón junto a la cámara y camina al centro del cuadro, o la escena empieza con el protagonista en primer plano, pero medio fuera del cuadro. La cámara es dirigida como si fuera ella misma un personaje que interactúa y dialoga con los demás, que participa de la cena entrecortada por el pasaje del tranvía entre las mesas. En un escenario de quinientos metros, antiguas ruinas romanas son recreadas en tamaño natural, algunas pantallas en el fondo de la escena reproducen conjuntos residenciales de la ciudad, se tira

agua sobre el escenario para crear la ilusión de un día de lluvia. Todo parece de verdad porque es una caricatura de paisajes y personas. Para volver a la ciudad de su juventud, para hablar del fascismo, no es necesario salir de la atmosfera del teatro medio circense de Roma. Basta interrumpir el espectáculo en el *Barafonda* para el presentador anunciar la derrumbada de los aviones aliados. Basta apuntar, aquí y allí, el comportamiento inculto de las personas, pues, subraya Fellini, “el fascismo es la ausencia de cultura, antes de ser una doctrina política enteramente loca. El fascismo no permanece hoy en una persona o en un grupo de personas en particular, es uno de los componentes del espíritu humano. Es una actitud psicológica debida a la ignorancia y a una reducida capacidad de pensar.”

Como trabaja en escenarios artificiales, Fellini puede alterar la cara de la realidad para tornarla en el camino ideal para el libre movimiento de la cámara. El mundo pasa de ser hecho a atender a las exigencias del cine, como ocurre también en otra secuencia, la del paseo de automóvil por *Raccordo Anulare* – construido igualmente en estudio en una área de quinientos metros cuadrados – y aún en la secuencia del *Piccolo Teatro della Barafonda*, en que el escenario y su platea fueron hechos según exigencias arquitectónicas impuestas por la cámara. En el teatro (tal como en la cena en la vía Albalonga) lo que importa realmente es mantener la atención en lo que en verdad primero aparece en las películas de Fellini: el rostro y los gestos de los personajes. La elección de los rostros y la caracterización de los personajes son los verdaderos engranajes que sostienen esta ficción que, a rigor, no cuenta con los protagonistas ni con una historia.

Roma es un panel en que las personas y cosas son definidas por sus apariencias. Por la primera apariencia, casi siempre ridícula – la mujer muy gorda, el hombre muy flaco, el gesto muy torpe, el plato muy lleno sobre la mesa, una cualquier señal *muy*, en suma. La caricatura en las películas de Fellini resulta de las ganas de concentrar en una sola imagen los trazos esenciales de una acción, de las ganas de congelar en un instante un movimiento que se larga en el tiempo. Resulta de las ganas de representar el mundo en una imagen entre un dibujo animado y una escena como las del *Piccolo Teatro della Barafonda*. En realidad, ninguna expresión, sea por la sonoridad sea por el sentido, resume mejor el cine de Fellini: *barafonda*.



La calle (1954)

Sus películas se dibujan en la pantalla como un pequeño teatro del despelote.

Leer **103** veces

José Carlos Avellar

Crítico de cine, autor de libros sobre cine brasileño y latinoamericano como *O chão da palavra, cinema e literatura no Brasil* (2007), *A ponte clandestina teorías de cinema na América Latina* (1996), *O cinema dilacerado - Brasil, 1964-1984* (1986) y *Glauber Rocha, boceto de pájaro* (2002). También tiene textos publicados en obras colectivas como *Le Cinéma Brésilien* (1987) y *Framing Latin America* (1993). Fue director cultural de Embrafilme (1985/1987) y director de la distribuidora Riofilme (1994/2000). Actualmente trabaja en la programación de cine del Instituto Moreira Salles en Río de Janeiro.