

## PARIS DE NOCHE

### Una caligrafía superlativa

Escribe Arturo Despouey

PARIS, agosto (Especial para EL PAIS) — Esta ciudad a principios de agosto es deliciosa. Se ha vaciado casi totalmente de sus gruñones habitantes, y uno puede gustar por fin con tranquilidad del esplendor de las fachadas de la Madeleine y el Palais Bourbon, limpias por fin del polvo negro de los siglos, e imaginar cómo quedarán la Opera y el Louvre, cuyas fachadas empiezan a morder ya los ácidos restauradores. Diezmado el número de coches que corren resoplando y jadeando furiosamente por la ciudad —coches cuyos pequeños motores no responderán nunca a la megalomanía latina de sus ocupantes— hay noches en que parecería posible empezar a escuchar las músicas secretas de París, capital despanzurrada, a la que un municipio enamorado de la pompa y hasta del "confort" está sometiendo a la operación de cirugía estética más extensa e intensa de su historia.

Pero en este atribulado ámbito se firma la paz todas las tardes a las siete, y el cielo la festeja exhibiendo la luz más lujosa de Europa. A las siete se escuchan por fin, más que el tartamudeo de los taladros y los barrenos, las enes nasales de las americanas del Norte y las haches carraspeantes de los alemanes, con las que París sustituye por estas fechas las eses mudas de sus propias mujeres, deliciosos colibríes llenos de mohines gratuitos como la pronunciación de esa vocal (casi un beso).

Para los turistas, condenados a su Bae-dekar y a una paupérrima cuota de teatro de "boulevard", el tópico favorito de discusión, a falta de las parisienses, sigue siendo el "film" que Fellini, en un acceso de modestia y mal entendida honestidad que le ha sido casi fatal, ha llamado misteriosamente *Otto e mezzo*. La discusión ha arreciado particularmente después del premio que la película obtuviera en Moscú.

Casi todos esos turistas se preguntan, para empezar, qué quiere decir la cifra del título. Cuando se enteran —ocho películas que Fellini considera cabales y una, esta última, que encuentra hecha a medias, como si sólo fuera un intento mutilado por orden del productor en la sala de montaje— su perplejidad aumenta. Si este "retrato del artista como adulto", con sus dos horas cuarenta y cinco de extensión, su autobiografía en tres dimensiones —la real, la imaginada y la soñada— sus docenas de personajes y sus centenares de "extras", su exploración, en extensión y profundidad, de todos los elementos latentes en la conciencia y el subconsciente del creador, es media película ¿qué habría de decir del histórico y chillado —aunque felizmente corto— "sketch" de *Boccaccio 70*? Y si se trata de contenido, vale decir, de visión del mundo ¿dónde queda frente a *Otto e mezzo* esa triste colección de efectos de "shock" que se llama *La dolce vita*? Primer punto de discusión. De él tiene la culpa, única y exclusivamente, la mala aritmética del autor; o en otras palabras, su falsa modestia.

#### LA PELICULA QUE QUEDA SIN FILMAR

Y ya que, inevitablemente, hemos caído en la mención del mayor éxito de Fellini, habría que decir ante todo en loor de *Otto e mezzo* que en este extraordinario fresco, a ratos proustiano y siempre danunciano, parecería que el artista, insatisfecho de la hinchazón y la insinceridad de *La dolce vita*, y sospechando por otra parte que de muchas cosas que en ella examina no sabe ni siquiera lo que se aprende mirando por el ojo de una cerradura (v. g.: las orgías de la Roma contemporánea) hubiera decidido hacer en *Otto e mezzo* la historia de aquella trabajosa y abortada creación, tal cual ella iba suscitándose en los entresijos más secretos de su sensibilidad. *Otto e mezzo* sería así la historia de una *Dolce vita* cuyo creador, en un rapto de integridad artística sin precedentes en el medio, decide archivarla como proyecto antes de fijarla en celuloide y confesar públicamente que no tenía nada que decir.

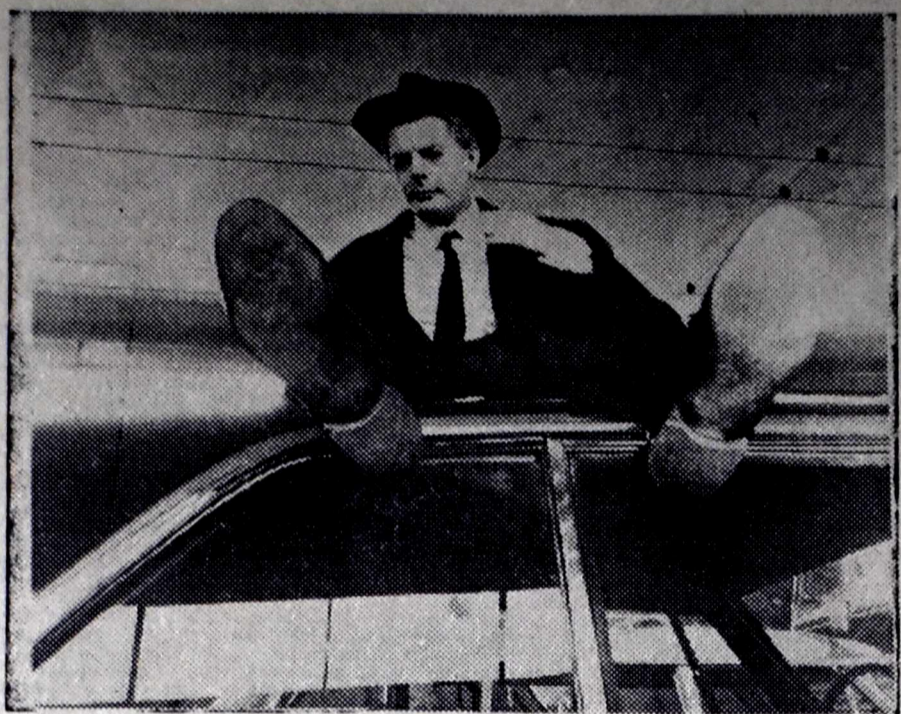
Segundo punto en discusión, y trampa en la que caen inmediatamente esos incautos que al ver *La strada* confundieron a sus tres vagabundos norteamericanos de Nuevo México con tres posibles peregrinos de las rutas de Umbría. Basta con que Fellini les diga por boca de su actor, Marcello Mastroianni, "No tengo nada que decir", para que a pesar de la copia de frases y metáforas de que desborda su obra, se apresuren a creerlo con ese criterio rebafego y literal que tienen las gentes en este crepusculo de nuestra civilización. Cuando vieron *La strada*, película inconfundiblemente realista, cuyo ambiente era por demás fácil de identificar, a nadie se le ocurrió pensar que se encontraba muy lejos de esa tierra de nadie de *En attendant Godot*. Con la clásica tendencia a intervenir en la vida ajena de que padece prácticamente todo latino, el pueblo que aparece en *La strada* como fondo de la acción nunca habría permitido que dos deficientes mentales torturaran en la vía pública a una criatura evidentemente destinada al pabellón psiquiátrico, como lo era el personaje interpretado por Giulietta Masina. En cambio, si nos hubiéramos encontrado frente a un horizonte de alegoría, como el que a veces se complace en poner frente a nuestros ojos un Ingmar Bergman, las exageraciones y aullidos a la Tennessee Williams en que abunda *La strada*, habrían parecido considerablemente menos impostados y ofensivos de lo que son.

*Otto e mezzo*, obra rica y culminante, exige de sus espectadores una percepción y una inteligencia siempre alerta. Se la debe ver, no una, ni dos, sino por lo menos cuatro veces; antes es imposible captar y gozar totalmente de sus ecos, sus infinitas variaciones, o advertir las relaciones sutilísimas que existen entre determinadas secuencias de la obra. Y esto hay que hacerlo con el ánimo abierto, en pleno trance de receptividad, sin aceptar ciceronazo alguno, y mucho menos el del autor.

#### EDIPO Y ADAN DE PROLOGO

Mientras revisa su vida, ese director cinematográfico que, varado en las orillas de la neurosis, pretende no tener nada que decir, dice mil cosas. Cuando no las dice, las muestra, manera de decir que sigue siendo todavía la única razón de ser del cine.

El sentimiento edípico del hombre de todos los tiempos, por ejemplo, está dado en un constante "zig-zag" de imágenes de mujeres mayores que desfilan por to-



Marcello Mastroianni en OTTO E MEZZO de Fellini

das las esquinas de la acción, coronadas las blancas cabezas por esos grandes sombreros de hipódromo o "garden party" que pasaron por la tercera década del siglo ecos de una melancolía de la "belle époque". Un "foxtrot" de Lehar de 1922 lo canta una sexagenaria en la terraza del hotel; otra sexagenaria, erguido el perfil semita y envuelto el cuello en una boa de plumas, pasa de oeste a este de la pantalla tocando un violín gitano.

Nunca se sabe bien si estas imágenes femeninas de la madre pertenecen a la acción real o la acción soñada de la obra; en todo caso, están fijadas en la imaginación afectiva del creador, son luces persistentes de su camino.

Uno de los muchos sueños del protagonista sucede a un juego erótico pueril, de los que realiza puntualmente con una de sus queridas; y estando ambos en el lecho, la madre de Guido aparece de repente en la habitación. Pero es sólo un segundo: inmediatamente reemplaza al cuarto de hotel en la pantalla un cementerio en el cual el director se ve unido a ella, boca con boca, en un beso incestuoso. Pero al apartarse las dos cabezas advertimos con sorpresa que la mujer que estaba besando es la suya propia, su esposa legítima.

El "daydreaming" del idioma inglés —el soñar despierto— constituye una parte tan sustancial de la vida de los seres imaginativos, y quizá de todos los seres, como su observación de la realidad o la revisión y recomposición existencial por medio de símbolos que se opera (¿dónde: en su cerebro, en su subconsciente, en su espíritu?) mientras duermen. Continuamente nos sorprendemos componiendo una ficción con el simple deseo de que nos ocurra algo placentero en el futuro inmediato: la ficción del aplauso clamoroso para el orador o el concertista, la ficción de los delites de amor a que nos entregaríamos si la mujer que nos apasiona se rindiera finalmente a esa pasión.

Otras veces esa ficción puede ser la de la exhibición de una pena que un pudor innato nos impide mostrar, o el anticipo de consecuencias catastróficas que imaginamos en todos sus detalles. A esa forma de divagación se libra el Guido de Fellini con tanta persistencia como a su melancolía mediterránea de italiano nato; y que yo sepa, es la primera vez que tal cálculo de probabilidades —fantasía a la que damos el pomposo nombre de pensamiento— se expresa en el cine con la brevedad, la incoherencia, la frecuencia y la naturalidad que tiene en la vida misma.

Estamos, pues, frente a una manifestación de surrealismo y no, como han dicho por ahí algunos críticos despistados, a una confesión psicoanalítica. Surrealismo absoluto sería la historia de las reencarnaciones de Guido, con todos sus olvidos y traspies, en ese lento y babucante aprendizaje de un sentido moral que va nutriendo y fortaleciendo el espíritu hasta permitirle por fin integrarse en el cosmos; pero la acción de *Otto e mezzo* sólo pretende abarcar el prólogo de una vida humana, vale decir, lo que ocurre antes de la madurez del hombre, o sea del momento en que el espíritu se pone en él de pie y le advierte que juzgar esta vida como un suceso total y finito, que sólo tiene por límites su nacimiento y su muerte, es estar desentendido del Universo, ciego, equivocado y punto menos que muerto. Así ha estado el hombre desde que logró adaptarse con éxito a la vida material de esta tierra —perdiendo su sexto sentido por el camino— y así está también, rata angustiada y angustiada, el genio "manqué" a varios episodios de cuya vida asistimos en este "film" ejemplar.

#### ANATOMIA DE UNA MELANCOLIA

¿Qué premisa filosófica se desprende naturalmente de este que yo llamo "prólogo de una vida"? Los que atacan ahora al maestro Fellini —después de haber admirado tanto sus errores— se encuentran en mejor terreno cuando la discusión llega a tocar este punto. Nada sustancial ni memorable dice *Otto e mezzo* en su conjunto, aparte de recomendar la práctica del amor cristiano y sin discriminaciones como salida al túnel de terror y desconfianza en que la ciencia ha ido metiendo al hombre.

Lo nuevo es que el autor se declara totalmente incapaz de seguir el mismo la receta que propone a sus espectadores, sea cual sea la clase de querer que considere. "Non sa fare l'amore" dicen sus queridas. "Soy impotente" declara Guido, su personaje autobiográfico; y no sólo lo dice con palabras, sino con esa secuencia final en que su duermela diurna de ojos abiertos le propone la vida como una pista de circo sobre cuyo borde circular danzan la ronda de la cordialidad humana todos los

seres que debió querer. Porque en ese momento, acompañando a una patética banda de payasos, Guido niño reaparece con una estilización del uniforme que llevaba en sus días de colegio católico; y en la última imagen del "film", puntualizada su presencia y su soledad por un reflector, se va de la pista tocando en un caramillo tembloroso la nana de su infancia. Solo, radiado de la vida, borrado de los múltiples presuntos del querer.

El hombre creador ha llegado a su crisis por no haber podido dejar de ser niño, por no haber sabido salir de la provincia egoísta y egocéntrica de la infancia. A ese niño no lo satisface que lo quieran porque intuye que el amor es darse uno mismo, cosa de la que se considera paladinamente incapaz.

Pocos minutos antes de ese final ha reaparecido un personaje femenino —la chica de la fuente— que es una concreción de esa necesidad de idealizar a la mujer típica del hombre-niño. En otras ocasiones este personaje —más que personaje una idea fija— se ha colado ya en la imaginación del autor-director, adormeciéndolo con los desprestigiados opios del amor romántico. Es esencialmente la misma criatura que aparece en la playa de *La dolce vita* al finalizar el "film"; mujer que apenas acaba de dejar la adolescencia. Su pureza era en ese otro final como una garantía de la cura espiritual del protagonista (los espectadores cínicos la imaginaban en cambio, seis meses después, fumando marihuana en las tristes orgías de éste).

Fellini mentía en *La dolce vita* queriendo convencernos —con buen sentido comercial— de que esta ilusión podía más en su mente que todo el blanco asco que le inspiraron allí ciertos aspectos de la vida contemporánea. Pero aquí no. Aquí el objeto de asco, en todo caso, es él mismo, y la chica de la fuente acaba por dejarlo plantado. No es culpa de un capricho femenino o de una falta esencial de caridad; ella es el ideal, la Aldonza del artista, y como Aldonza, es incapaz de reacciones, no digamos ya de una conducta determinada. El tiene la culpa; él, niño congelado que no se resuelve a crecer y amar de verdad.

#### NO AÑADIR MAS DESORDEN AL DESORDEN

Con su no decir en el final de *Otto e mezzo* —escena de una sencillez y un lirismo menor que sólo encuentra parangón en los finales mudos de Chaplin— el realizador está diciendo que, si bien otras épocas más plácidas y burguesas admitían toda suerte de "divertissements" y supercherías, esta tan difícil en que nos ha tocado vivir no podrá aceptar ya, si de verdadera satisfacción estética se trata, otra cosa que la honestidad absoluta del artista, y junto con ella una ética vertical que lo salve de la complacencia en el caos y la explotación de la monstruosidad.

En este caso la posición de Fellini no está definida con las vaguedades de oráculo tan caras a sus colegas; la fórmula de una manera expresa y categórica ese personaje del colaborador —especie de "alter ego" de Guido— cuyos apartes autocríticos tanto hacen por vulnerar, en el ánimo del espectador frívolo o el cronista "snob", el respeto que debía inspirarles esta obra sin precedentes. "No debemos añadir más desorden al desorden" dice en cierto momento ese personaje del coautor, como si repitiera con palabras textuales los términos en que me he venido pronunciando estos últimos años toda vez que hablaba de las "nouvelles vagues" y de los teatros del absurdo y de la irracundia.

Objetará el espectador que sólo haya visto el "film" una vez, que *Otto e mezzo* es la imagen misma del desorden. Entre los tres planos en que se mueve el "film" no hay solución de continuidad alguna: apenas si, en ciertos momentos culminantes, invade la pantalla una luz blanca, como ocurre en la película fotográfica en que se vela la imagen. Pero este desorden es sólo aparente; y el espectador que se quede sentado en su butaca a ver la película una segunda vez consecutiva advertirá que la forma laica, suelta, flexible de este gran fresco de nuestro tiempo, refleja con magistral veracidad el modo en que la percepción, la divagación, la contemplación de hechos y movimientos del vivir cotidiano, y su interpretación posterior en el sueño nocturno, se da en cada hombre, aunque ninguna de las artes hubiera logrado reproducir previamente con sus sagrados artificios este proceso de la conciencia y sus suburbios.

Ya veremos en otra cómo vibra, vive y se justifica en la caligrafía superlativa y suntuosísima de esta obra, una manera de composición que coloca a Fellini a la cabeza de los artistas del cine contemporáneo.