

En lo formal, la secuencia del motel en que Janet Leigh es atacada por la pandilla de toxicómanos, todos los episodios desarrollados en los callejones y edificios del pueblo —donde pulula una alucinante y espontánea fauna de jovencitos medio asexuados, medio delincuentes en la mejor tradición de las ambiguas apariciones de "El proceso" y "El castillo"— y, todos los ángulos de cámara significativamente sugestivos que eligieron Welles y Russell Metty indican una fértil asimilación del universo que, después de todo, no es pri-

vativo de Kafka, sino que ha encontrado en él a un poblador atormentado e inteligente que se dio a la tarea de elucidarlo en el papel, así como Welles lo intuyó y rozó en muchas de sus creaciones para el celuloide; que ahora se haya decidido a llevar a la pantalla una obra típica y legítimamente kafkiana como lo es *El proceso*, representa para los aficionados una conjunción de valores que habrá de levantar muchos y muy variados comentarios.

Carlos TRONCONE

El estreno de *La dolce vita* fue ciertamente un clamoroso estreno, y ese film arrastró luego tras de sí una torrentosa marea de público, del todo inusitada en el cine italiano. Las razones del éxito fueron en parte polémicas y en parte escandalísticas, pero al margen de esas deleznablez razones *La dolce vita* triunfó por valores que significaban el punto hasta entonces más alto en la carrera de Fellini.

Después de *La dolce vita* (1959) Fellini hizo una pausa interrumpida sólo por el primer episodio de *Boccaccio '70*, (*El Dr. Antonio*, 1962). Cargado de intenciones y ambiciones, pese a la exigüidad narrativa, *El Dr. Antonio* significó una como breve digresión en el general discurso feliniano. La opinión puritana se ensañó con la fragorosa femineidad de Anita Ekberg y con sus funciones de mito erótico, la crítica sensata señaló en el breve episodio los extremos de una invención plena de estro y de una fatigosa insistencia en explotarla.

"8 1/2" :

## Un discutido film de Fellini

### I - RADIOGRAFIA DE UN DIRECTOR DE CINE

Este preámbulo viene al caso al considerar el reciente estreno de *8 1/2*, última pelícu-

la de Fellini. En ella se advierte de inmediato el retorno del director a las genéricas formas de *La dolce vita*, de aliento y extensión muy vastos, de larga y profunda radiación humana. Se advierte que

Fellini vuelve al 'fresco' de grandes dimensiones y personajes innumerables, con abandono del cuadro pequeño y concentrado, vuelve a una estructura 'abierta' que alude a un fluir y un devenir perpetuos. Pero

vuelve cambiando las conocidas coordenadas y fraguando un producto del todo desusado hasta ahora en su filmografía.

La 'fórmula', digamos así, de *La dolce vita*, se repite en 8ª, invirtiéndose.





Allá existía un personaje, Marcello, el escritor fracasado en periodista frívolo, en torno al cual giraba la farándula de los otros personajes, figuras alegóricas y paradigmáticas a veces, pero siempre seres de carne y hueso. Todos ellos determinaban un ambiente, una sociedad, un mundo moderno y multitudinario que era el verdadero protagonista: ellos definían un estilo de vida afín a nuestra época. Y todo eso era externo, ajeno, objetivo. Marcello, el personaje-clave, giraba en ese mundo, iba y venía por él como una lanzadera que estableciese las pertinentes conexiones entre los grandes bloques que componían el film.

Este plan se invierte en 8½. Fellini no describe una sociedad ni sus modos de entender la vida, describe el interior de un personaje que está quieto en tanto a su alrededor giran imágenes, visiones, recuerdos, sueños, deseos que flotan en la conciencia o emergen de sus subsuelos más profundos. El film no está hecho de grandes masas narrativas sino de una sola,

flexuosa y elástica exposición que sigue las espiras psicológicas del protagonista.

El proceso es casi íntegramente subjetivo. No sólo Fellini acude al recuerdo, a las vivencias, a las pasiones escondidas, al sentimiento del tiempo que pasa, sino que acude también a las remotas presencias de la infancia, a las imágenes oníricas, a los sueños y las imaginaciones. Y acude todavía a las alegorías de tipo surrealista, a los seres y las cosas que operan en el plano de la subconciencia. De esta suerte todo en 8½ es extroversión del mundo interior de un personaje, y ese personaje es un artista, un director de cine, trasfigura (por lo menos en parte) del mismo Fellini, quien 'se proyecta' así hacia el exterior y se expresa en lenguaje a la vez realista y poético, mitad verdad mitad ficción de magia teatral.

Ya se dice y repite que 8½ es una 'confesión', un 'autoanálisis' que Fellini realiza sobre sí mismo. Obviamente, estas palabras sólo valen como fáciles y cómodos rótulos periodísticos, pero no hay



Mastroluani como réplica del propio Fellini



Maculones  
interminables,  
andamios  
de acero,  
recuerdos de  
"Las cárceles  
imaginarias"  
de "Iranesi,  
alusión  
sarcónica a  
la desmesura  
escenográfica  
de cierto  
cine. Todo  
está destinado  
a la inutilidad  
y el desmantela-  
miento. Esta es  
la secuencia  
final de  
"91".

duda de que el film es en parte autobio-  
gráfico, en parte fruto de personales an-  
danzas y experiencias. Es evidente que Fel-  
lini ha querido subrayar el carácter perso-  
nal e introspectivo: no por nada su pro-  
tagonista es director de cine, no por  
nada algunos episodios corresponden más  
o menos puntualmente, a la biografía de

Fellini, como otros corresponden con exacti-  
tud a conocidos mitos y obses-  
iones felinianas. Hasta la figura física  
del protagonista (actor Mastroianni)  
remeda la silueta, las actitudes, los tipos  
de Federico Fellini.

No se puede, claro está, esperar que la  
confesión sea tan sincera como un buen do-

cumento psicoanalítico, ni se debe esperar que sea del todo falsa. En cierta medida el juego de la verdad existe, como existe la ineludible mistificación, cara a Fellini, quien ha sido siempre asiduamente autobiográfico pero con autobiografismo en que el histrionismo coparticipaba en mayor o menor medida. Justamente, acaso sea en este film de ahora donde Fellini descubre mejor la componente histriónica, en un largo (y espléndido) final 'de pasarela' teatral, con desfile de todas las figuras bajo la luz de los reflectores y junto a las monstruosas escenografías de una película de fantaciencia.

El mismo título *8½*, es también juego y realidad, verdad y mentira. Ese título alude únicamente, entre serio y bromista, a la ubicación ordinal que en la entera filmografía feliniana le corresponde a la obra. El número 7 fue *La dolce vita* y el  $\frac{1}{2}$  *El Dr. Antonio* (primer episodio de *Boccaccio 70*). Pero la cuenta no es exacta. También en el inusitado título hay una punta de mistificación, escamoteo para iludir al espectador. Aunque hay asimismo una seria preocupación por evitar definiciones perentorias o restrictivas, y por sentar premisas engañosas. Hay un tácito reconocimiento de las dificultades que este género de cine ofrece a cualquier titulación convencional.

El éxito que va obteniendo *8½* es sólo mediano en cuanto a público, un 'succés d'estime' en el cual el nombre de Fellini y el recuerdo de sus primeros filmes entran en buena parte, en tanto entran muy poco los méritos de este último film. Por ningún lado aparecen ahora las multitudes que se precipitaban a devorar *La dolce vita*, y esto demuestra otra vez, hechos los debidos confrontos, que aquel entusiasmo radicaba sobre todo en las esperanzas de saborear el condimento picante que la obra no tenía. No obstante, es el público quien yerra, no tanto *8½*. Será muy instructivo observar cómo reaccionarán más tarde los espectadores de las salas populares, ante el tema y el lenguaje de esta película, desusados en el 'currículum' de Federico Fellini.

## II - FORMAS Y ESTRUCTURAS

*8½* podría subtitularse 'psicoanálisis de un director de cine', postulando para el subtítulo una generosa latitud. Tiene asunto pero no tiene narración, menos aún tiene 'ficelle' en el sentido tradicional, hilo conductor que vaya enhebrando episodios uno tras otro. Así como *Marienbad* era 'in nuce' la historia de una persuasión, *8½* es la historia de una crisis: la de Guido Anselmi, director que no arriba a concretar ni a definir siquiera el guión de la película que debiera poner en rodaje y pudiera ser su obra maestra. Anselmi naufraga en vacilaciones, abulia, desfallecimiento e impotencia.

Para reparar lo que él supone una neurosis pasajera, Anselmi se va a una estación termal, pero allá lo descubren y rodean todos aquellos que andan en torno del film o de los favores del director famoso: el productor urgido, las actrices y aspirantes a actrices, la amante bella y tonta, la esposa inteligente y desilusionada, los 'press-agents', los amigos. También giran en torno de Anselmi y de su abigarrado mundillo, los clientes del hotel termal, vistos en clave satírica. Y todavía lo asaltan los fantasmas que se remueven en su interior, interminablemente: recuerdos de otros tiempos, personajes de la imaginación, sentimientos secretos y apenas confesables.

Un día Anselmi vuelve al trabajo, a Cincittá, al empeño por sacar a flote el guión que ya está fracasado antes de nacer y que, en último término, no existió nunca. Inútil empeño porque el film no se hará jamás. Para el productor el hecho es, simplemente, un contraste económico, un mal negocio; para Anselmi es mucho más que eso, y aún podría constituir razón suficiente para el suicidio. No obstante, Fellini impone un peculiarísimo modo de 'happy end', como en *Cabiria*. Da un golpe de varita a su complicada maquinaria y todo cambia en ella, mágicamente: la amarga realidad se trasmuta de pronto en encantada ficción teatral. Anselmi siente que recobra la fe en sí mismo, la espo-





na plaza irreal, de atmósfera rarefacta,  
rójima al surrealismo. La "mujer soñada"  
(Claudia Cardinale) prepara la mesa  
amiliar y cordial que imagina el protago  
ista.

sa le otorga su confianza, el productor  
promete sostenerlo tenazmente. Y en un  
clima de fábula todas las innumerables fi-  
guras de la película realizan un desfile  
final sobre una larga pasarela, bajo la  
luz de los reflectores, al son de una mu-  
siquita agridulce que tocan unos clowns  
inesperados. Final del todo arbitrario,  
patético, extra-real; final realizado es-  
pléndidamente por un endiablado mistifi-  
cador que es también, a su modo, ilusio-  
nista y mago de circo.

Tal es la historia, si así puede llamar-  
sela, de *8 1/2*, inevitablemente esqueleti-  
zada en este resumen y por tanto traicio-  
nada en su sinuosa fluidez, en su comple-

jidad inagotable y multiforme. Siempre por vía de esquema, pero sin traición, es posible descubrir en ella algunos planos bien definidos sobre los cuales se distribuye la mayor parte de los infinitos materiales.

1) *Plano realista*. Está constituido por el hotel y sus gentes y sus ritos y sus innumerables aspectos abiertos al humor satírico; por los estudios de cine, con su curiosa fauna siempre abundante en flaquezas caricaturables. Fellini, fecundo en inventar personajes, fragua una profusa galería de tipos diversos que a veces tienen auténtico calor humano, a veces sólo son maquieta divertidas y superficiales.

Por esa realidad discurre un tipo de intelectual, gélido y demoleador, en cuya boca Fellini pone frases y sentencias (a veces plúmbeos lugares comunes) que convienen a la polémica que él mantiene con la opinión pública: es una especie de contrafigura, de anti-Fellini, que hace la crítica 'desde adentro' de la obra (conf. Pirandello y "*Cada cual a su manera*") y que a Fellini le sirve cómodamente de cabeza de turco. Pero el subterfugio es fácilmente advertible.

2) *El mundo onírico y visionario*. Hay en él más aciertos, más estro, más poesía que en el mundo real. Algunos fragmentos son endebles: un sueño premonitor de la muerte con que arranca el film (conf. Bergman y *Cuando huye el día*); varias apariciones de una 'muchacha pura' (conf. Fellini y *La dolce vita*) de confuso significado y vago sabor a fotonovela. Pero en otros momentos este lado del film es excelente, lleno de fantasía y originalidad y ejemplar delicadeza. Inclusive algunas escenas constituyen atinados buceos en las aguas profundas de la conciencia: erotismo, impulsos sado-masoquistas, sentimiento onírico del espacio, transformación del hotel en un absurdo ultramundo 'art nouveau' de engeguedora blancura (conf. Resnais y *Marienbad*). A este plano pertenece el gran final, con su cortejo sobre la pasarela, al ritmo de la musiquita que tocan los melancólicos payaos.

3) *La memoria y los recuerdos distantes*. Aquí es donde está lo más jugoso de la obra y donde Fellini ha derramado lo mejor de su talento, alcanzando merced a los procedimientos más sencillos, acentos de alta y pura poesía. Recuerdos de la infancia campesina en una casona familiar, con niños que juegan y mujeres que hablan un dialecto arcaico; estupefacto descubrimiento del sexo ante la danza de una prostituta cavernícola que baila frente al mar para un público infantil a la vez excitado y divertido (esta es una de las secuencias más felices en toda la obra feliniana, más cargada de significados profundos); incomprendible rigor y severos tabúes sexuales del colegio y los sacerdotes educadores, colegio que semeja una cárcel de pesadilla, blanca y negra. Todo eso tiene un pujante poder alusivo y evocativo, no sólo por sí mismo sino por el modo cómo está enredado en el curso del film; todo se entremezcla con la realidad y con el ensueño, alternándose según ritmos tan diversos como inesperados.

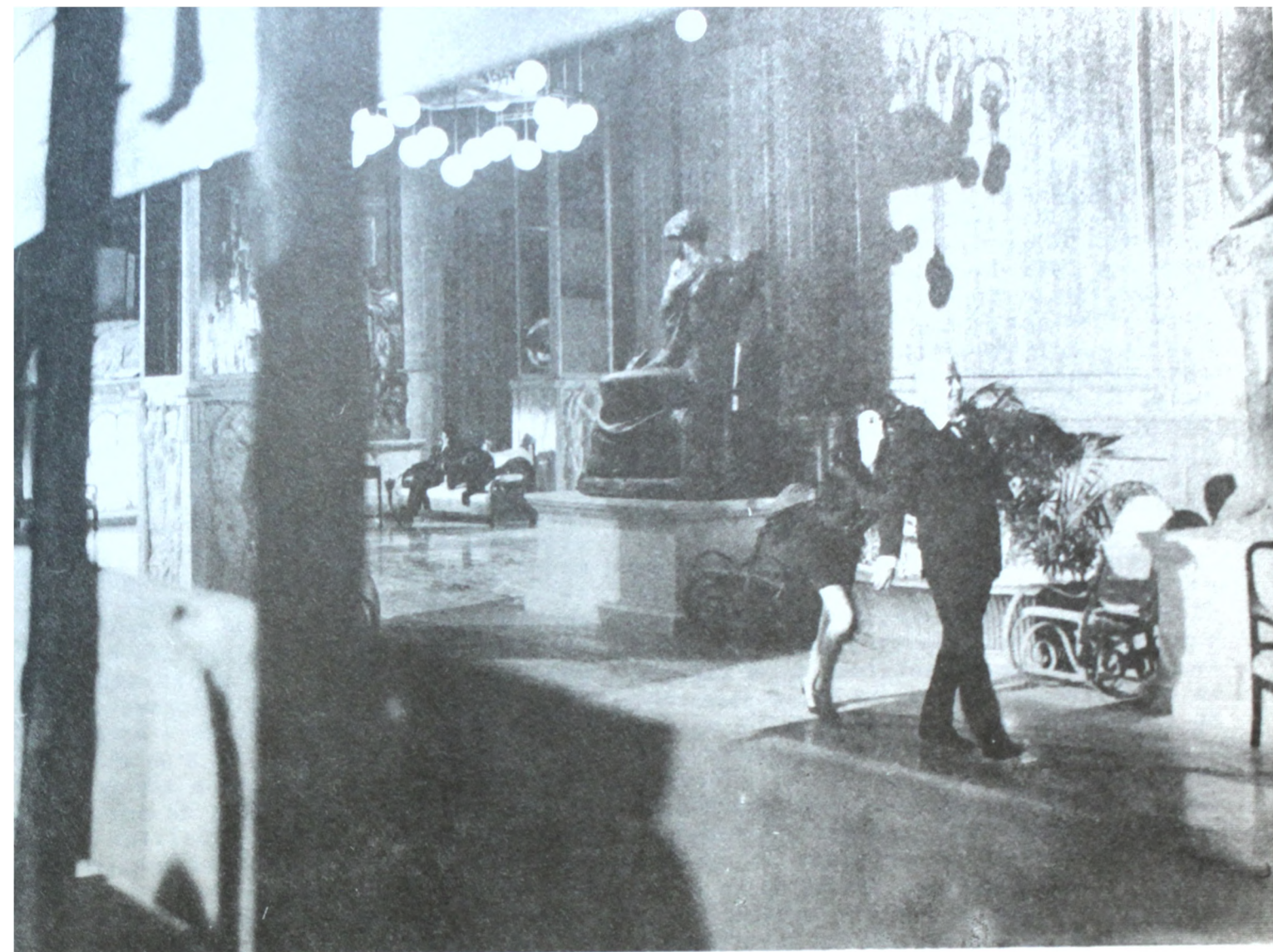
Obviamente, la disección explicativa que aquí se hace y la separación de esos distintos planos, son artificios tendientes a mostrar la armadura del film, tarea difícil cuando el film no ha sido todavía visto por el lector. Pero en el guión y la película todos esos planos se entremezclan íntimamente, aunque no al azar sino según ritmos calculados con penetrante sutileza.

8½ es una obra de estructura 'abierta' como lo fue *La dolce vita*. Ni una ni otra, cierran un círculo ni agotan un tema ni concluyen un periplo. Tampoco narran sino que exponen, como vastas pinturas, o como documentos humanos, sociales, psicológicos, compuestos en tono lírico. Pero de esa estructura no dimana sensación alguna de cosa inconclusa, dimana una sensación de cosa viva, capaz de transcurrir, de devenir, de trasmudarse. Pero queda siempre abierta a cualesquiera posibilidades y prolongaciones. Como la vida misma.

### III - ACIERTOS Y EQUIVOCACIONES

Los 'felinófilos' más entusiastas han pro-





Un inmenso y lujoso establecimiento termal que recuerda a MARIENBAD. sirve de escenario para la sátira burguesa.

clamado la química pureza de 8<sup>o</sup> y han rechazado la idea de influencias y contaminaciones foráneas. Las contaminaciones existen no obstante y son perceptibles para cualquier observador atento medianamente. Lo cual no constituye por sí mismo demérito: ningún artista es como tal hijo de sí mismo, ninguna obra de arte nació jamás desnuda de antecedentes.

En 8<sup>o</sup> abundan las presencias, veladas o evidentes, algunas de las cuales fueron citadas antes. Pero existen dos que se patentizan con particular claridad: el Pirandello de 'el teatro en el teatro', con la crítica hecha 'desde adentro' ("Cada cual a su manera", "Esta noche se re-



presenta improvisando"), el *Deianis* de *Uscosina* y de *Artenbad* de Pirandello, Fellini tomó en peso los personajes de las famosas comedias en que se criticaba a Pirandello y a su obra, y los fundió en uno solo: el intelectual corrosivo y pedante que hace de antagonista; tomó asimismo la idea muy fecunda del film 'por hacer' (en Pirandello la comedia por escribir y los personajes que buscan autor) para polemizar con quienes emitieron acerca de su obra opiniones adversas. En cuanto a *Deianis*, de él proviene el juego de la memoria y los recuerdos y las imágenes mentales, realizado con menor sutileza metafísica y más apego al 'flash back' tradicional, pero con vivo calor y gran fluidez.

Aparte de estas presencias, que no se citan a título peyorativo. *8<sup>1</sup>*, es un film enteramente feliniano, casi diríase que es una 'auma' de felinismo. Por esto también importa especialmente, e importa en este sentido más que *La dolce vita* como resumen de un director y de su entera obra; como manifiesto de las ideas, los impulsos, los sentimientos, la sinceridad, las mistificaciones, las sorprendentes capacidades realizadoras, los inevitables errores de un artista.

Puede también decirse (se ha dicho abundantemente) que *8<sup>1</sup>* se presenta a título de pública confesión de 'autopsicoanálisis' en que Fellini hace de 'paciente' de sí mismo. Esto vale, claro está, como breve esquema indicativo y no debe tomarse por definición exacta. Es obvio que en *8<sup>1</sup>* la sinceridad está más o menos trucada, y el juego trampeado en principio. Pero también es obvio que esos trucos y trampas son modos ineludibles de Fellini, actitudes que lo señalan y lo caracterizan mejor quizás que las confesiones proclamadamente sinceras. Directa o indirectamente *8<sup>1</sup>* expone a Fellini como ningún otro film hasta ahora: en este aspecto es plenamente sincero y puede como pocos llamarse 'film de autor'.

La larga y fluyente exposición que hace Fellini de su mundo personal, interno y externo (también la baraunda de persona-

jes es 'mundo' suyo), arrastra como un río materiales innumerables. 'Caótico', 'incoherente', 'confuso', calificó ásperamente alguna crítica; mejor sería decir barroco, frondoso, sinuoso como una corriente que se retuerce en meandros sucesivos. No obstante, la armadura estructural existe y en ella se patentizan algunos planos fundamentales. Pero esto ya se dijo y no es menester reiterarlo. Lo que resta por hacer es un rápido recuento de valores, por lo menos en los niveles más notorios.

Muchas cosas están en *8<sup>1</sup>* indecisas, otras tantas resultan extraviadas. Se ve a Mastroianni incómodo en el esfuerzo de ser al mismo tiempo Guido Anselmi y Federico Fellini, se le ve asimismo sumido en medio de abrumadoras presencias corales, rebasado por éstas y sacrificado en sus óptimas cualidades de actor. Se ve a Claudia Cardinale en borrosa función de algo que quisiera ser una 'mujer soñada', opuesta a la esposa desilusionada y a la amante procaz y tonta. Se ve a Jean Rougeul bregando por dar vida a un personaje (el intelectual pedante e hipercrítico) que no tiene más razón de ser en el film que la de permitir a Fellini polemizar con sus adversarios, ridiculizándolos un poco. Todo esto es yerro y despietamiento, como lo son algunas referencias de ambientación, de figuración, de composición provenientes de *La dolce vita* y desubicadas en *8<sup>1</sup>*.

Muchos personajes del plano real (mundo del cine, clientela de los grandes hoteles) aparecen abocetados apenas, tanto menos decisivos e incisivos que en el film precedente; muchas figuras del plano visionario no tienen una función del todo rigurosa; muchos símbolos y alegorías resultan por demás oscuros. Y, en fin, la súbita y milagrosa transición que da nuevo optimismo y confianza al protagonista hundido en el fracaso, vale sí como 'golpe de vara mágica' que traslada todo el tinglado al plano de la fábula y fragua el gran final espectacular, pero no vale como solución de la crisis que realmente padece Guido Anselmi ni del fracaso

so de su película. Pasar de un mundo a otro es hacer con maestría una pirueta habilidosa, pero es también trampear en el juego, aunque sea trampear con gracia.

En el lado positivo de *8½* hay que contar todo lo que ya se dijo del plano del recuerdo, y es espléndido; todo lo que sucede validamente en el plano de la realidad, y es abundante, todo lo que se muestra misterioso, inquietante, extrañamente sugestivo, espectralmente poético en plano del ensueño: hay que contar la invención inagotable, la pujanza expresiva, el frondoso barroquismo, la cálida sinceridad, la destrísima mistificación, la robusta capacidad de constructor de filmes que despliega Federico Fellini. Las repercusiones generales de *8½* serán, sin duda menores en cuanto fueron las de *La dolce vita* (y esto por tantas cau-

sas y razones ajenas al cine), como también será menor la fuerza de radiación multitudinaria. Limitará los alcances de la obra ese carácter de vivencia y experiencia personalísima que tiene (habida cuenta de todas las desemejanzas, la referencia a *Le sang d'un poete* es pertinente). Pero esto mismo acentuará la condición de 'film de autor' que pocas han poseído tan marcada. En el panorama actual del cine *8½* significa un fenómeno importante; en el concreto panorama del cine italiano significa irrupción en caminos poco o nada frecuentados.

Roma. Especial para Cuadernos de Cine Club.

José María FODESTA