

Fellini y Fellini

Santos Zunzunegui

Tullio Kezich

FELLINI. LA VIDA Y LAS OBRAS

Trad. de Juan Manuel Salmerón
Tusquets, Barcelona 440 pp. 25 €

Costanzo Costantini

FELLINI, LES CUENTO DE MÍ. CONVERSACIONES CON COSTANZO COSTANTINI

Trad. de Fernando Macotella
Sexto Piso, Madrid 286 pp. 16 €

Probablemente las biografías de cineastas ocupan en la literatura artística un lugar similar al que se ganaron a finales del siglo, las *Vite di più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* de Giorgio Vasari. Sobre todo porque, en el caso del arte de las imágenes en movimiento, su todavía escasa antigüedad permite que, como ocurría en el caso de la obra magna del artista y polígrafo de Arezzo, la indagación en el territorio del cinematógrafo haya podido beneficiarse, hasta hace muy poco, de una proximidad entre los artistas y sus biógrafos de la que, ahora que el cine ha superado el siglo de existencia, comienzan a quedar cada vez más ayunos los actuales estudiosos de los autores implicados en la aventura de la creación fílmica. No es este el caso, obviamente, de Federico Fellini que, aunque desaparecido hace ya casi quince años, fue objeto, como pocos cineastas de la segunda mitad del siglo xx lo fueron, tanto de escrutinio puntual en cada una de sus películas como de seguimiento continuado en su vida aparentemente apacible.

De hecho, los dos volúmenes aquí reseñados se presentan como obras de personas cercanas al cineasta italiano, como el resultado de una larga y amistosa confraternización capaz de asegurar el conocimiento y la capacidad de iluminación de los recovecos más ocultos del alma del maestro de Rímimi. Pero ambos adoptan vías alternativas: ahí donde el libro de Kezich (tercera reencarnación de una obra aparecida por vez primera en 1987, todavía en vida de Fellini) adopta la impostación de una biografía pura y dura, construida con todos los elementos típicos y tópicos del género (consulta más o menos extensa e intensa de fuentes, entrevistas con el biografiado y los miembros de sus círculos de amistades y creación), el trabajo de Costantini opta por ceder la palabra al autor, engarzando en su libro una serie de entrevistas realizadas a lo largo de más de cuarenta años, debidamente completadas por algunas escuetas intervenciones del biógrafo y sazonadas por un irrelevante repertorio de «juicios sobre Fellini», carentes de interés en la medida en que convierten el lugar común (con alguna excepción, como ocurre con la aguda percepción mostrada por un Orson Welles que ve en Fellini a un «soñador provinciano») en elemento hagiográfico.

Estamos, por tanto, ante un díptico que permite, desde el contraste de los puntos de vista elegidos y la diversidad de los métodos de aproximación, evaluar la figura y la obra del cineasta italiano de una manera que, en un caso, podría calificarse de

«objetiva» y en la otra de «subjetiva», si no fuese porque en el caso de Fellini esta distinción es una de las que con más fuerza pueden ser sometidas a impugnación, en la medida en que todo el trabajo del cineasta se apoya en sostener que nada hay más real que lo inventado. Por eso no debe extrañar que, en una de las primeras entrevistas, señale a Costantini su perplejidad ante la misma idea de tener que contar cosas que existan realmente: «Me siento mejor inventando», afirmará de forma taxativa. En el fondo, Fellini pertenecía a esa raza de artistas para quienes, como en el oeste de John Ford, «cuando la leyenda se convierte en hechos, se imprime la leyenda». El propio Costantini deja claro de qué manera Fellini se había construido una biografía imaginaria cuya coherencia defendía con uñas y dientes. En palabras del propio Fellini: «No se trata de hacer las cosas como son, sino de reinventarlas».

En los dos textos se dibuja la imagen de un artista excesivo, insomne, mujeriego (sin que esto le impidiera sentirse fiel, a su manera, a Giulietta Massina, con la que compartió cincuenta años de complicidad artística y familiar), fascinado por el esoterismo y la videncia, apasionado de la versión jungiana del psicoanálisis, atraído de manera irresistible por lo vulgar de ciertas ciudades (de ahí su pasión por Roma, ciudad que valoraba en su dimensión espectacular, escenográfica), lector displicente (la leyenda afirma que no leyó el relato de Poe que adaptó en *Historias extraordinarias*, ni, por supuesto, el *Satiricón* o las *Memorias* de Casanova), consciente de su lugar en la larga tradición del cine italiano (lo que lo lleva tanto a valorar el genio de su maestro Rossellini como a impugnar las cualidades cinematográficas de un inexperto Pasolini), seguro, en fin, de que el cine no es sólo un arte noble, sino «también circo, carnaval, feria, juego de saltimbanquis».

En otro orden de cosas, es obvio que tanto Kezich como Costantini participan de idéntica mitología: la del autor único, la que afirma la radical unidad que subyace a todas las obras que componen el rosario creativo de Fellini. No se trata de dejar de lado las fases que escanden su carrera, sino de trascender las soluciones de continuidad en favor de lo que podríamos denominar el *nombre del artista*. Sin duda esta posición tiene su fundamento en una confusión interesada entre el *autor empírico*, responsable físico de las obras, y el *autor modelo* (o mejor, los autores modelos, en plural), entendido éste como la imagen del autor tal y como se desprende de sus trabajos creativos. ¿Es seguro, desde este punto de vista, que sólo se pueda hablar de *un* Fellini? Sin entrar en terrenos que requieren ulteriores indagaciones, no es impertinente afirmar que hay, cuando menos, dos Fellinis, y que lo que los distingue es la manera en que, del primero al segundo, se da un paso decisivo en su manera de poner entre paréntesis la realidad sobre la que crece su obra. Sin duda, en esta evolución la película decisiva es *La dolce vita* (1960), obra a partir de la cual se multiplicarán los signos que darán cuerpo ulterior a la leyenda de su autor como cineasta excesivo, hipnótico, barroco, capaz tanto de transmutar el mundo de la Italia provincial de su infancia a través del realismo mágico de la memoria (*Amarcord*, 1973) como de aplicar todas las claves de lo grotesco al complejo mundo del siglo xviii tal y como es retratado por Casanova.

Pero seamos prudentes. Porque ya nos advirtió Italo Calvino, en su memorable prólogo («Autobiografía de un espectador») a la edición italiana (1974) de los guiones de cuatro películas de Fellini –después añadido como introducción al volumen titulado *Hacer una película* que el cineasta publicó en 1980 y cuya versión castellana apareció entre

nosotros en 1999 de la mano de la editorial Paidós-, que Fellini era un director fundamentalmente realista. En otras palabras, el barroquismo de Fellini, sostendrá Calvino, «ese constante forzar la imagen en la dirección que lleva del caricaturista al visionario», no es sino la búsqueda de formas expresivas y comunicativas que apuntan hacia la búsqueda de cómo dar cuenta precisa de una realidad que no se revela, de manera automática, a la simple observación directa y de la que es necesario producir una imagen distorsionada para producir ese «sabor de verdad» que es el auténtico refrendo de un realismo entendido más allá de las fórmulas estereotipadas que han ido adjetivándolo a lo largo de los tiempos. A su manera, Fellini no fue sino un gran practicante de lo que Valle-Inclán llamó el género estrafalario, hasta el punto de que buena parte de su obra puede situarse bajo la siguiente paráfrasis de Shelley: «El cine es un espejo que hermosea lo deformado».