

CHRISTIAN RAMÍREZ

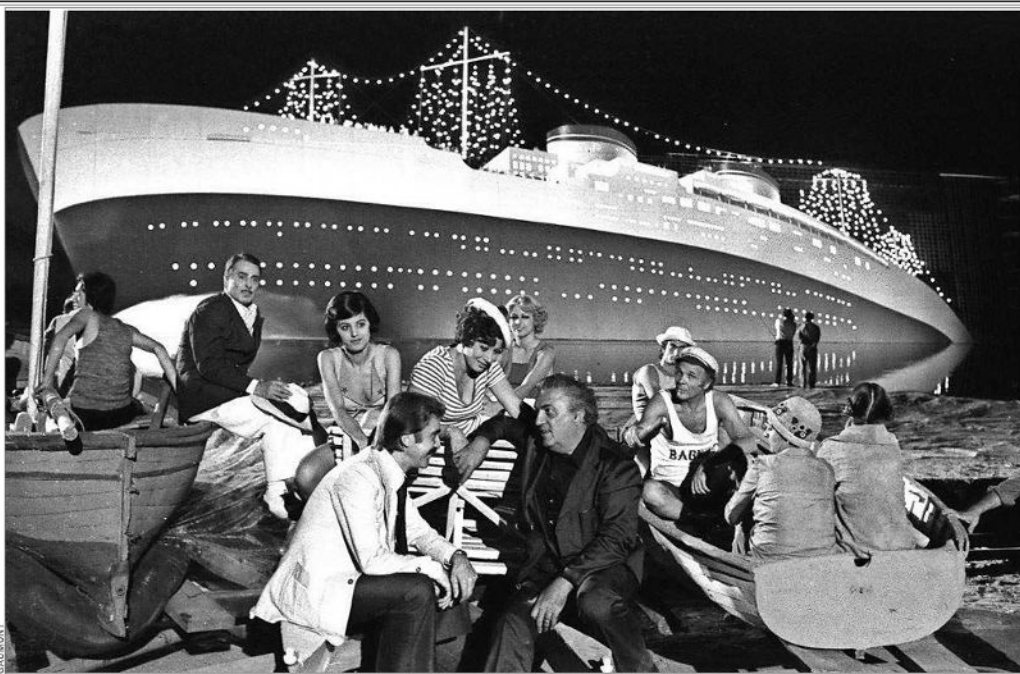
Esta historia parte en Roma, a mediados del 44, en una pequeña tienda de caricaturas abierta por Federico y un par de amigos en Via Nazionale, para ganar unos dólares a costa de los cientos de soldados americanos que circulan por la ciudad, aburridos, con abundante dinero y tiempo libre. A ratos, fantasea que el lugar es como un Saloon, esos bares de las películas del oeste repletos de pistoleros y gente de turbio pasado. Y una tarde, mientras dibuja a un cliente en el mesón, ve entrar por la puerta a un sujeto muy delgado, demasiado bien vestido y próspero para querer un retrato suyo. Federico lo conoce de algún lado, pero no recuerda de dónde; luego le entrega el dibujo al gringo, pero este se molesta, se vuelve loco y dice que no se parece a él en absoluto. El tipo flaco interviene, lo calma y lo lleva directo a la salida; después se sienta en la mesa, le dice que se llama Roberto Rossellini, le dice que necesita ubicar a un amigo suyo —el actor Aldo Fabrizi—, le dice que quiere hacer una película sobre Roma. Fellini aún no tiene idea, pero su vida en el cine acaba de comenzar...

### Rostros y momentos

El cuento cambió muchas veces a lo largo de los años, dependiendo del lugar y del oyente. A veces, Rossellini es el amigo de un conocido; otras, el soldado furioso arma una pelea; en una versión, Federico y Roberto se ponen a escribir ahí mismo la versión inicial del guion de la futura "Roma, città aperta" (1945), mientras los clientes se agolpan en la entrada. Por si fuera poco, Fellini omite que a principios de los años 40 —poco después de dedicarse a dibujante y reportero— se hizo conocido en los estudios Cinecittà mejorando decenas de libretos para películas hoy olvidadas. En fin, los detalles y los hechos podrán cambiar como piezas de un rompecabezas, pero lo esencial no. El instante en que el futuro maestro del neorealismo entra por esa puerta de esa tienda marca un punto y aparte: el kilómetro cero en la carrera del joven que partió como su guionista y se transformó en su amigo y ayudante, para luego eclipsar a su maestro, desplegando un mundo de fantasía y personajes que quieren ser cualquier cosa menos reales. Fellini se pasó la vida entera diciendo que le debía todo a Rossellini, pero mientras este quería filmar el mundo tal como era, en toda su grandeza y miseria, Federico solo quería escapar del aquí y el ahora. Reconstruir la realidad a su imagen. O al menos, eso dice el mito. ¿Será tan así?

La pregunta es pertinente de cara a los numerosos festejos programados en torno a los cien años del cineasta de "Ocho y medio", que se cumplen el próximo 20 de enero; pero, en medio de las reediciones, restauraciones y amplias retrospectivas que se vienen, no es algo tan fácil de responder.

De hecho, a la hora de pensar en su obra, nada cuesta visualizar a Mastroianni embelesado en la contemplación de Anita Ekberg, dándose un baño nocturno en la Fontana di Trevi. Una visión. O —si lo leemos con ánimo contemporáneo— el meme ideal. Fellini tenía un extraño talento para componer esas imágenes alucinadas, esos momentos que escapan a la experiencia del día a día y que, por lo mismo, se convierten en la puerta de entrada ideal a su cine. Los amigos de "I vitelloni" (1953), contemplando la indefinida bruma del océano al amanecer. Un enorme crucifijo atravesando el cielo de Roma, llevado por un helicóptero, en "La dolce vita" (1960). La pareja ambulante de "La strada" (1954), actuando al ritmo del pandero y el tambor. El hombre aéreo, sujeto a la tierra por una cuerda, tal y como los globos de "Ocho y medio" (1963). Decenas de motos acelerando en una noche cerrada por las calles de "Roma" (1972). Las semillas flotantes al principio y al final de "Amarcord" (1973), que gatillan el comienzo de la primavera y de un universo



Fellini y actores en una escena de descanso durante la filmación de "E la nave va", de 1983, en los estudios de Cinecittà.

CENTENARIO DEL CINEASTA | (1920-1993)

# FELLINI: Escapando y volviendo hacia el mundo real

A cien años de su nacimiento y a medio siglo de sus días como emperador del cine, la figura del director de "Ocho y medio" ya no es considerada ni una moda ni una estafa o provocación. Mientras sus clásicos le aseguran un lugar en el Olimpo fílmico, las secciones menos conocidas de su obra evitarán que el legado se momifique en el largo plazo. El privilegio de los inmortales.



Amante y esposa: Sandra Milo y Giulietta Massina, en "Julietta de los espíritus" (1965)

de recuerdos. Cuesta deshacerse de estas postales una vez que se las ha visto, y algo parecido ocurre cuando el cineasta tuerce su mirada al rostro humano: un enorme bestiario de caras que va mutando y creciendo, de película en película: bellas y feas, pálidas y coloridas; a veces, superlativas y otras convertidas en mera pincelada y borrón; gente que semeja dibujos; personas vueltas en personajes y arquetipos, modeladas por la mirada del director que las atrapa con una energía y una voracidad que no se había visto desde los días del cine mudo. Extrañas, singulares y casi siempre tristes, reflejan vida, trayec-

to y desgaste; muchas corresponden a actores y figuras del medio, pero en su gran mayoría eran tipos comunes y corrientes, desconocidos avistados en la calle, en los comercios o en los buses colectivos por Federico y sus asistentes, plenamente conscientes de que esos ojos, esas narices, dientes y arrugas, representaban el verdadero paisaje de su obra. Imágenes que persisten más allá de las escenas, los momentos, los memes y los clips, y que de algún modo cuestionan la clásica y recurrente división entre el Fellini "temprano" y el Fellini "tardío".

### Antes y después

De acuerdo a este prejuicio crítico, existirían dos Federicos. El anterior y el posterior al éxito de "La dolce vita". El discípulo de Rossellini y el maestro autorreferente. El neorrealista noctámbulo que filmó —con actitud entre amorosa y descarnada— artistas fracasados ("Luci del varietà", 1951), malvivientes ("Il bidone", 1955) y prostitutas ("Las noches de Cabiria", 1957); y luego el cineasta de fama mundial, que usó su prestigio para crear espectáculos cada vez más alambicados y caprichosos, a veces con su apellido puesto al comienzo del título ("Fellini Satyricon", 1969) o agregado al final, como sello distintivo ("Il Casanova di Federico Fellini", 1976). Por cierto que el ego jugó su papel en esto: el tipo muy rápido se dio cuenta de que era su figura el componente esencial del paquete, el factor



Fellini y Mastroianni durante la filmación de "La ciudad de las mujeres" (1980).

clave de compra y venta. Eso es algo que colegas como Chaplin y Hitchcock, Almodóvar y Tarantino entendieron también y a la perfección; pero claro, ninguno de ellos (salvo, quizás, Sir Alfred) se permitió ser tan abiertamente autobiográfico, tan parte integrante de su puesta en escena, tan ávido de transformarse el mismo en una caricatura. En su primera década creativa consiguió el efecto evocándose como personaje de ficción —Moraldo, en "I vitelloni"; Marcello, en "La dolce vita"; Guido, en "Ocho y medio"—; pero a medida que los años 60 avanzaban, esa inhibición se perdió, emergiendo en su lugar la figura del narrador/director en perenne búsqueda de historias, en plena posesión de sus facultades (Bloc-notes di un regista, 1969) o algo extraviado en el camino, como le ocurre al "confundido" Fellini de los documentales "I clowns" (1970) y "Roma" (1972), que poco tiene de despistado y mucho de diabólico manipulador.

Consideradas habitualmente como productos menores —y ensayos de prueba y error camino al esplendor de "Amarcord", sus "memorias" de infancia—, ambas películas reafirman algo que los espectadores más atentos habían captado hacía mucho: el mejor Fellini siempre ofició de cineasta episódico, un redactor de anécdotas y sketches que, acumulados, muchas veces resultan más vívidos que la suma de las partes. Si sus primeros filmes le debían por partes iguales a experimentados neorealistas como Cesare Zavatti-

ni y al trabajo del propio Federico como dibujante de viñetas y chistes, sus obras de madurez están más cerca de un cúmulo de impulsos y ensañaciones que el realizador no gestiona en clave autorral, sino más bien como un maestro de ceremonias; alguien que, tras presentar estos actos de magia y fantasía a su audiencia, luego deja que escapen de su control, listos para mandarse solos.

El nuevo método no fue un éxito automático: "Julietta de los espíritus" (1965) hoy está más cerca de una obra didáctica en torno a la emancipación femenina que del ballet onírico que perseguía su director; y toda la morbidez y misterio del "Satyricon" no bastan para que la cinta hilada a partir de los fragmentos conservados de Petronio deje de mirarse obsesivamente al espejo. Irónicamente, este arriesgado y fallido dúo, y su aventurero uso de la cámara, el sonido y el color, son el vivo testimonio del momento en que Fellini desplegó su mayor influencia cultural. A su manera, Julietta o el Satyricon alentaron los desbordes de David Lynch, el barroquismo de Peter Greenaway, las monstruosidades de Cronenberg, los rojos, blancos y verdes de Kubrick; animaron a Bergman a dejar atrás el blanco y negro, la sensación de clausura en Tarkovski, la paleta cromática de Parajdanov y el sentido del kitsch en Brian De Palma.

No es casual que, de ahí en adelante, el cineasta haya comenzado, en esencia, a mirar hacia atrás; a repletar sus filmes de recuerdos y publicar selecciones de artículos y entrevistas ("Fellini por Fellini", "Hacer una película"). En un momento en que radicalizarse se daba por descontado, lo acusaron de marginarse de la discusión pública; pero en ninguna parte, salvo en

"Amarcord", pudo verse como la atroz sombra del fascismo reptaba hasta unirse con las creencias de sus gentiles protagonistas, o la manera en que los discursos históricos de "Ensayo de orquesta" (1979) dejaban suspendidos en el vacío a vociferantes interlocutores. Lo siento por el Titanic de Cameron, pero el transatlántico de latón de "E la nave va" (1983) aún es mejor metáfora de fin de mundo y del fin de las cosas: armada en torno a un crucero de despedida emprendido por un grupo de cantantes de ópera en los inicios de la Primera Guerra Mundial, en su tiempo la cinta fue leída como el adiós a un agotado siglo XIX, pero vista desde 2020 cobra repentina urgencia desde el instante en que el barco recoge del agua a un grupo de refugiados serbios; y lo mismo sucede hoy con "La ciudad de las mujeres" (1980), donde Mastroianni encarna a un nuevo alter ego de Federico, que baja de un tren y cruza el bosque en pos de una mujer ensoñada, solo para llegar a un hotel donde se celebra una convención feminista que le convertirá en objeto y potencial víctima de su cruzada antipatriarcal. Snaporaz, que así se llama este truhan, se sabe soñando, pero al mismo tiempo se sabe tan chivo expiatorio como culpable.

"Todo el mundo vive en su propio mundo de fantasía, pero la mayor parte de la gente no lo entiende", le confesaba el director a Charlotte Chandler, al inicio de "Yo, Fellini", su libro póstumo de memorias. "Nadie percibe el mundo real. Cada persona prefiere llamar Verdad a sus fantasías privadas y personales. La diferencia es que yo sé que vivo en un mundo de fantasía".

Mirando las películas, nadie cuestionaría la veracidad de estas palabras. Pero viéndolas otra vez, la sensación es como la historia del principio: Fellini nunca deja clara la división entre lo fantástico y lo real. No hace falta, no cabe elegir: en lo que a él respecta, ambas coexisten, ambas son.

## Crítica de cine

"El caso de Richard Jewell"

# Un héroe incomprendido

ERNESTO AYALA

Desde "J. Edgar" (2011) en adelante, las últimas siete películas de Clint Eastwood se han basado en casos reales, y de ellas, al menos cuatro han sido específicamente sobre casos recientes, mediáticos, protagonizados por estadounidenses que, enfrentados a situaciones extremas, se comportan de manera excepcional. Puesto de otra manera, cumplido los 80 años, cuando sus compañeros de generación están preocupados de gozar de su soleado retiro, Eastwood decide comenzar a retratar a héroes americanos contemporáneos, la mayor parte de ellos incomprendidos.

Ahora, si los resultados hubieran sido buenos o derechamente kitsch, probablemente no estaríamos más que recordando aquellos días en que Eastwood sí dominaba lo que ponía frente a las

cámaras. Sin embargo, el hoy casi nonagenario director aún no pierde el pulso. "Richard Jewell" quizá no esté entre sus películas más memorables, pero ciertamente merece mirarse con atención.

La cinta, como su título anuncia, da cuenta de la historia de Jewell (Paul Walter Hauser), un guardia privado que, en medio de las Olimpiadas de Atlanta 1996, halló una bomba en un parque durante un recital. Y aunque su acción ayudó a limitar el número de víctimas, el FBI y la prensa más tarde lo convirtieron en el principal sospechoso del atentado.

La película realiza un exquisito trabajo en el retrato de los involucrados en el caso. Es cierto que es poco generosa con quienes encar-

nan al FBI y a la prensa, dos instituciones que rara vez han estado cerca del corazón de Eastwood, pero con Jewell, su madre Bobi (Kathy Bates) y su abogado, Watson Bryant (Sam Rockwell), dibuja personajes complejos, ricos en matices y extremadamente vívidos, pese a no tratarse de personas simpáticas, brillantes ni especialmente carismáticas. Todo lo contrario. Jewell es un gordo lento en movimientos y en expresarse, que a los 33 años continúa viviendo con su madre mientras sueña con convertirse en un policía, pese a los múltiples rechazos que han recibido sus

postulaciones. Su madre es una mujer de esfuerzo, algo resignada a su edad, que solo parece tener ojos solo para su hijo. Bryant, en

**EL CASO DE RICHARD JEWELL**  
Dirigida por Clint Eastwood. Con Paul Walter Hauser, Sam Rockwell, Olivia Wilde y Kathy Bates. 131 minutos, Estados Unidos, 2019. **DRAMA**



Quizá no esté entre las películas más memorables de Clint Eastwood, pero ciertamente merece mirarse con atención.

tanto, es un abogado corto de clientes, posiblemente debido a un carácter impetuoso, franco e insolente, con algunos problemas para someterse a la autoridad. Ahora, Eastwood convierte a estos personajes sin lustre ni éxito, en seres no sólo queribles, sino también indispensables a conformarse en el papel de víctimas. Lejos de encarnar el carácter heroico, sin embargo, hacen de tripa corazón para defenderse de un ataque a todas luces injusto. Como en otras películas del director,

"Richard Jewell" es la fábula de un individuo en conflicto con una burocracia o un sistema que actúa cobardemente. El perfecto reflejo de sistema está en la masa de periodistas anclados permanentemente fuera del edificio de los Jewell, tan deshumanizada como los agentes del FBI que llegan a registrar su hogar.

La cinta posiblemente falla cuando recurre a efectos que traicionan sus pulcras y secas opciones cinematográficas, habi-

mos a algunos flashbacks, a un sueño y a ciertos montajes paralelos algo cuestionables. Es como si el director, por momentos, estuviera más preocupado de lo necesario en que el espectador no se pierda ni en la historia ni en su moral. Quizá por las mismas razones, los antagonistas resultan tan abiertamente antipáticos, lo que termina por convertirse en una oportunidad perdida para comprender mejor los mecanismos de la prensa o de la investigación criminal. Uno puede intuir que detrás de la errada persecución de Jewell hubo más que solo ambiciones personales, más que solo prejuicios contra el gordo loser que Jewell representaba. En ese terreno, la cinta podría haber hecho un mejor esfuerzo. En el otro, al interior del grupo de los Jewell, la cinta es todo lo robusta que uno espera del incom bustible Eastwood.