

VILLEGAS LOPEZ

chas sin fin, que en diez años ocasionarían un millón de muertos. A los diecinueve años es teniente coronel, con un nutrido historial militar. En 1923, se encuentra complicado en el alzamiento de Adolfo de la Huerta contra el Gobierno de Obregón, y combate con aquél, pero la sublevación fracasa. Se le condena a veinte años de cárcel, de los que cumple tres, porque consigue fugarse y pasar a los Estados Unidos.

En California, exilado y pobre, vive de mil recursos. El principal es el de bailarín, con una academia de bailes que es su principal medio de vida. Otro de sus recursos ocasionales es el cine: unas veces como bailarín y buen caballista, hace de extra y de doble de actores para las escenas peligrosas. Luego consigue algunos pequeños papeles e incluso uno de cierta importancia. Se considera arraigado en Hollywood cuando, en 1933, una amnistía a los «huertistas» le permite volver a Méjico, tras siete años de exilio. En julio de 1934, se incorpora al cine de Méjico, como actor, en el que actuará así durante siete años, interpretando veintidós películas. También escribe o colabora en algunos argumentos, como hará después en sus films, casi siempre en colaboración. En noviembre de 1941, inicia la dirección de su primera película, «La isla de la pasión», y a lo largo de cuarenta años diri-

FERNÁNDEZ

girá treinta y tres películas, en Méjico, Estados Unidos, España, Argentina, Cuba... También ha conenzado alguna película que ha terminado otro realizador, ha colaborado como asesor en films norteamericanos y ha reaparecido como actor en algunos de sus films y en «La Cucaracha» (1958), y «Los hermanos del Yermo» (1961), de Ismael Rodríguez. De esta larga, compleja y complicada obra de Emilio Fernández destacan diez años importantes y fe- cundos, de 1945 a 1953, y en ellos seis u ocho películas que le dan renombre universal, y obtienen varios premios en los Festivales de Cannes, Venecia, Bruselas, Karlove-Vary... Y con Emilio Fernández el cine de Méjico se sitúa en un plano internacional, de la mejor jerarquía artística. En su figura y en su obra se viene a centrar, casi exclusivamente, la representación de este cine de Méjico. Y este es el triunfo y el drama de Emilio Fernández.

El cine de Méjico permanece en un estado incipiente y larvado durante todo el cineasta mundo. Pero, incluso en esa época, ya manifiesta la tendencia general que ha de caracterizarle cuando llegue a ser uno de los más importantes del mundo, industrialmente considerado: un internacionalismo comercial, sin raíz propia, simplemente imitativo. En el cine mudo de Méjico hay un film que marca esta tónica y el estilo, quizá para siempre hasta ahora: «El

VILLEGAS LOPEZ



Gialetta Massina es Charlot



timismo la esperanza ciega que no tiene, quizá, en la mayoría de los casos, posibilidad ninguna de realizarse.

Sobre Fellini y su obra han caído verdaderas catarras de literatura, casi siempre polémica, casi siempre estéril y sin sentido. Porque se adoptan posiciones ideológicas estricías por ambos lados, que tratan de cuadrificar la vida. Y Fellini lo que siente, piensa y recoge en sus películas es la vida tal cual es o él cree que es. Incluso con ese sí como de esperanza imposible y a la vez impercedera que lleva a los hombres adelante, a través de todo y contra todo, hasta la muerte. Ha dicho a sus contradictores: «Lo que nos separa, sin duda, es una visión materialista o espiritualista del mundo». Por eso, la obra de Fellini está llena de contradicciones y resulta inaprensible. Es, a la vez, atractiva con una indefinible fascinación, y decepcionante, con un toque de mixtificación. Pero es que el existir, empezando por el de Fellini mismo, es esto y nada más. Y eso es lo que Fellini quiere recoger: la realidad con su imitación y su esperanza dentro, que la hacen atractiva y engañosa. Esto es, vivible. Eso es todo, en verdad, y lo demás yace en lo hipotético, para unos y otros.

Por eso, es ante todo un creador de tipos humanos, arrancados de la realidad, desde fuera, e iluminados por la esperanza y la ilusión inmorales, desde dentro. Los personajes de Gialetta Massina, esa Gesolmina y esa Cabiria, son el resumen y prototipo de sus nociones de vida. Por eso, sobre ellos se han ensañado sus

adversarios y se han afinado sus apologistas. Ahí se ven desnudas las raíces del arte de Fellini, porque esas personas de Gialetta Massina son simplemente uno solo: Charlot. El neorealismo, como casi todas las facetas del cine, deben a Charlot su primera y entrañable generación vital: el pobre hombre superfluo de nuestro tiempo. Pero en Charlot siempre hay, también, un camino por el que se va hacia cualquier remoto, vaga e inasequible ilusión. El paralelismo entre los personajes de Gialetta Massina y Charlot son tan evidentes que llegan hasta su juego de actriz y su indumentaria pintoresca e indefinible. También tiene, como contraste y referencia, un séquito al lado, sea Zampano o Wanda, Anthony Quinn o Franca Marzi.

Y esta raíz y acento charlotesco significan que la realidad de la vida, por currada y hosca que sea, es infinita, está más allá de nuestras ideas, nuestros sistemas y nuestros esquemas. Sobre todos los hechos concretos hay siempre una solución, por ilusoria que sea: la solución poética. Que es la solución de Fellini. Que es la solución charlotesca. Que es la solución qui-jotesca. Transformar la realidad en ilusión, para que la ilusión sea realidad... Quizá, algún día... Por eso, como en toda poesía, tras el mundo concreto y autenticista de Fellini hay un misterio. Y Fellini se acerca a él por medio de metafóras, último vehículo de lo poético hacia lo indefinible. Sus películas están llenas, en cada escena, de detalles incoherentes y significativos: aslambros, alambreadas, muros, un



«Flor silvestre», con Dolores del Río y Pedro Armendáriz

VILLEGAS LOPEZ

tiempo colgado, un hombre que cruza, el viento, los papeles revolotando, las fuentes en la noche, los platos desiertos, arboles solitarios iluminados, un caballo que pasa, un niño que aparece de pronto... Es lo que llama, muy certeramente, sus recuerdos.—Antonioni desarrolló al extremo estas situaciones y detalles marginales e incógnitas.—Se le reprocha como un truco de pintoresquismo inútil, eruditamente. Es su forma poética, metafísica. Ello da a su sistema de expresión un legítimo estilo barroco, a veces lero, a veces acurrado. Que florece y estalla en sus grandes escenas multitudinarias: las fiestas y las procesiones. En estas cámaras expresivas es donde se ve toda la enorme maestría de Fellini como director de montaje, más que de cámara. Lógicamente, porque su concepción inicial no surge de una idea—con sus tests—ni de una imagen—con su forma plástica—ni de la vida que pasa, con su multiplicidad caótica e indefinible. Recoger esos trozos de vida y darlos un sentido, montarlos para sí, es al fin hacer su película. Esta concepción de lo realista hacia la metafísica es la forma lógica de su concepción esencial, paralela: sobre la autenticidad levantar lo poético.

Y ésta es, creo, la aportación fundamental de Fellini a la necesaria renovación del neorrealismo. La creación de un neorrealismo poético: más allá, de un neorrealismo romántico, vialga la contradicción, porque la vida es contradictoria por definición. Quizá su película más sincera, más suya sea «Il Vitelliano» (Véase). Quizá la más pura, auténtica y directa sea «Almas sin conciencia» (Il Bidone). Fellini se resistió a aceptar la terrible realidad que sus investigaciones sobre el tema le proporcionaban: aquellos estrofeos y timorosos eran simples maldades, endurecidos e inhumanos, sin salidas visibles. No le quiso hacer hasta encontrar un camino para Augusto, el estrofeado empoderado, aunque fuese hacia la muerte. Pero este himno ha sido, después del éxito colosal de «La Strada», el que menos ha gustado al público. Seguramente porque es el más puro, pero el menos felliniano. En cambio, «La Strada» y «Las noches de Cabiria» constituyen la popularización del neorrealismo. La llegada de esta gran escuela minoritaria hasta la conquista total de los grandes públicos. Desde aquí, Fellini comienza a apartarse de sus fuentes autobiográficas más directas, más realistas, para adentrarse en sus concepciones del mundo y de los hombres, aunque siempre a través de sí mismo: «La dulce vida», «Ocho y medio».

Esta personalización es lo que separa a Fellini del contenido social y sociológico general del neorrealismo. No hay en sus films, en sus personalidades y en el mundo en que viven, una conciencia social y solidaria, que pueda transcurrir en una línea aplicable en todos los casos. Tampoco la pretende nunca: expone lo que ve, lo que vive, y éste es ya un planteamiento de la cuestión, con valor por sí mismo. Señalar es empapar a resolver. Pero era negativa a plantear el problema en términos de datos y de

FELLINI-FERNANDEZ

ideas, esa actitud de enfrentar personas, hechos, ambientes, mundos por su propio significado, marca la posición de Fellini en la línea del neorrealismo. Fellini parte de Roberto Rossellini, el creador del neorrealismo como gran tradición universal del cinema moderno. Pero por ese camino de la individualización, conduce directamente al mundo y a los personajes de Antonioni, encerrados en sí mismos, y entre las cuatro paredes de sus problemas personales apenas transmisibles, apenas generalizables. Federico Fellini, este gran realizador de bellos films magistrales, es un cruce de muchos caminos en el mapa del cinema actual.

Como saguam:

Lo vedi come sei, 1939; Non me lo dire, Il pirata sono io, 1940.

Como argumentalista:

Documento Z3, 1941; Quarta pagina, Avanti e e posto, Chi l'ha visto?, 1942; Cam-pio de Fiori, Appartizione, L'ultima carroz-zilla, 1943; Roma, ciudad abierta (Roma cit-la aperta), 1945; Paisa, El delito de Juan Episcopo (Il delitto di Giovanni Episcopo), 1947; Sin piedad (Senza pietá), En nom-bre de la ley (Il nome della legge), El mo-lino del Po (Il mulino del Po), Amor o El milagro (L'amore), 1948; Frangitico, jugar de Dios (Francisco, giullare di Dio), 1949; El camino de la esperanza (Il camino della speranza), 1950; La ciudad se delindec (La città si delindec), 1951; Europa 51, Il br-gante di Racca del Lupo, 1952; Fortualla, 1958. Todos en colaboración.

Como director:

Luces de cascadas (Luci del variab), colaboración con Lattuada, 1950; El sechek balance (Lo scetico bianco), 1952; Il vitelliano, Amor en la ciudad (Amore in città), episodio de la Agencia matrimonial, 1953; La Strada, 1954; Almas sin conciencia (Il bidone), 1955; Las noches de Cab-iria (Le notti di Cabiria), 1957; La dulce vida, 1960; Ocho y medio (Otto e mezzo) 1963.

FERNANDEZ (Emilio)

DIRECTOR, actor. Nació el 26 de marzo del 1904, en Mierzan del Honda (Coahuila), India Kikapi. Su padre era mexicano y su madre las americanas guira ser denominada con el nombre de «El Indio Fernández». Se dedica a la carrera militar para lo que estudia en una academia, y en adolescencia y juventud transcurren en plena guerra civil. Es la gran con-

VILLEGAS LOPEZ

FERNANDEZ



Emilio Fernández

tienda, terrible y caótica, por la formación del país que en pocos años, concentra una considerable evolución histórica. De 1910 a 1917, se cantone contra el feudalismo que representa Fortino Díaz, por la revolución burguesa que representa Venustiano Carranza, con sus tendencias de Emiliano Zapata, Pancho Vi-

lla y Álvaro de Obregón. Este hace triunfar la revolución constitucionista de Carranza, el Partido Revolucionario Mexicano, que permanece hoy en el poder con el nombre de Partido Revolucionario Institucional. Evolución que es todo un símbolo y un hecho nacional importante. Emilio Fernández toma parte en estas lu-