

Fellini o el festival de la impudicia

HACE varios años se estrenaba en un cine de barrio —concretamente en el Albarrán— en programa doble, y, como película de complemento, «La gran ilusión», de Jean Renoir. Recientemente se ha estrenado también en un cine de barrio, y siendo la película base una de aventuras, «El jeque blanco», de Federico Fellini. En ambos casos se trataba de películas importantes, tanto por sus cualidades particulares como por pertenecer a prestigiosos realizadores. Y en ambos casos han sufrido un estreno de tapadillo, casi vergonzante y al margen, por supuesto, de cualquier lanzamiento publicitario. En el caso del film de Fellini, ni siquiera los críticos de diario —salvo los casos de Gómez Mesa, en «Arriba», y Alfonso Sánchez, en «Hoja del Lunes»— se han dignado ocuparse de él. Y «El jeque blanco» es una obra de muy considerable interés.

Producida en 1952, es la segunda película de Federico Fellini, aunque la primera dirigida completamente por él —su film anterior, «Luce del varietà», la realizó en colaboración con Alberto Lattuada—. En «El jeque blanco» encontramos ya la personalidad de su autor, aunque Fellini aún no posea esa extraordinaria soltura y madurez que se percibe en «Otto e mezzo», por ejemplo. Sobre un guión de Flaiano, Pinnelli —colaboradores en sus posteriores películas— y Michelangelo Antonioni, Fellini esboza ya las líneas fundamentales de su confusa ideología y de su poética filmica.

Las calles solitarias en la madrugada, las estatuas de ángeles, la soledad de los personajes, el mar como elemento purificador, la música —ya de Nino Rota— «explicativa» de los estados anímicos... Fellini traza en «El jeque blanco» los puntos esenciales de su peculiar mitología cinematográfica. Muchos temas que en «La Strada», «Las noches de Cabiria» e incluso «Otto e mezzo» han encontrado su completo desarrollo, se hallan expresados en «El jeque blanco». Así, por ejemplo, hacia el final de la película aparecen dos prostitutas que se detienen ante el protagonista que llora desconsoladamente en medio de una plaza; una de ellas es una mujer menuda, vestida con unas pieles absurdas; su compañera la llama: «Cabiria»... Para mayor precisión, ese personaje está incorporado por Giulietta Masina.

El film de Fellini es una sátira contra la prensa del corazón, los popularísimos «fumetti» italianos, que ahora empiezan a ser traducidos a nuestro país bajo el genérico de «foto-romances». Una pareja de recién casados llega a Roma en viaje de luna de miel. El marido tiene un pariente relacionado en el Vaticano que les ha conseguido una audiencia colectiva con el Papa; la mujer es una ingenua y sencilla provinciana —otro tópico felliniano— alienada por los «fumetti»: ella adora al «Jeque Blanco», seudónimo de un popular actor de «foto-romances» (Alberto Sordi). Sueña con conocerle y al fin lo consigue. La película se reduce simplemente a la extravagante y cándida aventura de esta mujer con el «Jeque» y a las inquietudes del celoso marido que no encuentra a su mujer en toda la jornada.

Las escenas en que se están tomando las fotografías para los «fumetti» son un precedente de las del rodaje de la película en «Otto e mezzo»: Fellini adopta ante este trabajo —pese a su pretensión irónica— una actitud de magnificación y de mitificación que revela un cierto provincianismo. La terrible ingenuidad de Fellini no está aquí contrapesada por el fabuloso despliegue visual que caracteriza sus obras posteriores. «El jeque blanco» es un film de modestas proporciones y aparecen mucho más palpables los defectos típicos de este autor; sin embargo, su ideología está expresada de una forma mucho más sincera, sin las coartadas metafísicas que envolverían sus films siguientes. A continuación de «El jeque blanco», Fellini rodó «Il vitelloni»; es éste un film casi completamente maduro: Fellini se siente seguro, ha asimilado esa fórmula y la expone ya sin pudor, recreándose en ese loguismo que explotará en todas sus películas. Ingenuismo que se expresa en Franco Interlenghi —«Il vitelloni»—, Giulietta Masina y Richard Basehart —«La Strada»—, la misma pareja en «Il bidone» —traducida al español con el inexplicable título de «Almas sin conciencia»—, Valeria Ciangottini —«La dolce vita»— y Claudia Cardinale —«Otto e mezzo»—. Este último film, resumen de todos los realizados hasta la fecha, conecta directamente con «El jeque blanco». Aparentemente, Fellini vuelve a sus comienzos, reflexiona sobre su pasado, está dispuesto a confesarse. Y en esta «confidencia» el realizador abandona todas las justificaciones que habían fundamentado sus obras anteriores, esa metafísica barata y sentimentaloides, para declarar sin ningún pudor sus vacilaciones y sus inquietudes. «Otto e mezzo» es, de verdad, un film fascinante, por cuanto Fellini nos exige una cierta complicidad para entrar en ese fabuloso mundo visual que ha creado. No llega a ser totalmente sincero, pero al menos no pretende dogmatizar como hacía en sus anteriores films, y esto hay que agradecerlo, sobre todo si lo expresa de una forma tan poderosamente inspirada como en «Otto e mezzo». «El jeque blanco» es una especie de borrador, de bosquejo: encontramos un Fellini tímido, sin atreverse todavía a falsificar conscientemente sus propias contradicciones al amparo de una metafísica dudosa y algo impúdica.

Agradecemos que «El jeque blanco» fuera protagonizada por Alberto Sordi; de no ser por la popularidad del actor es muy posible que no hubiéramos visto en un cine comercial —aunque de segundo reestreno— esta película a los trece años de su realización.

JESUS GARCIA DE DUERAS

un triángulo inédito y pinter en la televisión

EN el Valle Inclán, un triángulo inédito: el hombre, la mujer y el fútbol. Este último de condición femenina, puesto que es el que disputa a la mujer la posesión del marido, un famoso futbolista.

La obra tiene el modesto valor de probar hasta qué punto el moderno vodevil, por más picante que quiera parecer, no pasa de una rijosidad abstracta y despersonalizada. Se trata, simplemente, de aplicar, con habilidad de artista circense, y con buen pulso artesanal, una serie de normas de los chascarrillos eróticos del «antes de» y «después de». Los personajes importan apenas; suelen ser, como en los chistes, «uno» o «una», así, sin más para que, el autor primero y los espectadores después, puedan manejarlos a su capricho e imaginar a costa de ellos lo que se les antoja.

A un teatro mojigato, de personajes hechos de palabras acarameladas, corresponde siempre este otro teatro, que vive de las inhibiciones y represiones del anterior. A una supresión del sexo corresponde, lógicamente, este culto en abstracto. A una deformación, otra. Cuando —y no lo digo por ese tomismo casero que consiste en buscar la verdad en el punto medio— la verdad debe estar, simplemente, en integrar al personaje teatral todas las motivaciones que impulsan los actos humanos. Despolitizar, asexual, paternalizar, etc., son males éticosociales y, por tanto, teatrales, que producen deformaciones falsamente compensatorias. Utilizar al «fútbol» como ritual femenino, y plantear a su costa las alternativas del varón —quedarse en casa con su mujer o irse a ver al Real Madrid— es una aberración enormemente significativa. No porque uno vaya a pensar que los públicos deportivos han decidido abandonar a sus esposas, o, más sencillamente, porque no las tengan, sino porque el parangón pone cualquiera de las decisiones a un mismo nivel de masificación, de despersonalidad. Y lo erótico, si personalizado tiene siempre su razón de ser, cuando «da igual», se convierte en un chascarrillo.

En todo caso, hay un capítulo en «Empate a dos» aparte de la innegable habilidad narradora del autor, que quiero citar: me refiero a la labor de sus dos únicos intérpretes. Tanto María José Alfonso como Carlos Larrañaga, eficazmente dirigidos por Fernando Fernán Gómez, realizan un trabajo muy meritorio. Los dos animan, tetera e incansablemente, la pivota de Feraud, a la que prestan toda su juventud, su inteligencia y su lógica hambre de éxito.

El proceso no ha podido ser más rápido: Una obra del «vanguardista» inglés Harold Pinter en Televisión Española, y presentada por Alfredo Marquerie, un crítico que en su dilatada carrera ha conseguido dar —cosa nada fácil— resonancia a dos de sus tomas de posición: la que un día adoptó a favor de Jardiel Poncela y la que, más modernamente, ha esgrimido en contra de Ionesco. Pues bien, ya está, metido en el nivel siempre comedido de la TV, interpretado por excelentes actores, dirigido con seguridad, como si fuera cosa habitual, nada menos que un drama de Harold Pinter, el autor que aquí casi nadie se tomó en serio cuando, en sesión única, hace apenas un par de años, estrenó «El portero».

Claro está que, contando con perspectivas más amplias, Pinter lo es todo menos un francotirador desasistido. Su producción teatral y su labor de guionista —para Losey y Clayton, entre otros— han conocido grandes éxitos. Pero, a nivel español, no hay más remedio que abordarlo como un fenómeno nuevo y exótico.

Ya sé que la obra de Pinter no fue seleccionada por Televisión Española, sino que procedía de un concurso organizado por la Eurovisión. Aun así, no deja de ser sorprendente la seguridad y calidad de la versión española, tras la que, indudablemente, se esconde toda una asimilación de las fuentes de donde Harold Pinter se deriva. Me atrevo también a pensar que una parte del público —al menos de ciudades grandes, donde se desarrolle alguna actividad cultural de una mínima vitalidad— se habrá interesado por la obra de Pinter, adhiriéndose o repudiándola, pero aguantando hasta el final frente al televisor.

Hace muy poco tiempo, muchos críticos sostuvieron que el «teatro de vanguardia» tenía las puertas abiertas en la cultura y el público occidentales. Las razones para ello eran muchas, entre las que contaba, sobre todo, que se trataba de una recta expresión de la crisis, hecha «desde dentro» del núcleo social que la padecía. Bastaba, pues, que la burguesía asumiera vagamente su situación— en lugar de seguir con sermones consoladores que no conculcan a nadie, y en los que nadie cree— para que este teatro de confesión asocial y corrosiva —que es tanto como buscar un terreno propicio para defenderse de los ricos desarrollos del realismo— tuviera su aceptación y nos fuera propuesto como una conquista de esa cultura minoritaria. Así sucedió en Francia, Inglaterra y en los Estados Unidos.

Por mi parte, me parece, en efecto, que es un paso adelante, en la medida que toda coherencia sociológica lo es. Pinter es el autor que realmente corresponde a una sociedad. A partir de este tipo de teatro el debate toma la intensidad que nos está vedada cada vez que la escena nos dice que vivimos en el mejor de los mundos, o que las cosas ya están hechas y dichas de una vez para siempre.

JOSE MONLEON