

## yo, yo, yo... y nadie más

Por esas misteriosas razones del funcionamiento de la distribución y exhibición, "Fellini 8 1/2" se ha estrenado con posterioridad a "Giulietta de los espíritus", pese a que aquel film fue realizado antes que éste. El hecho tiene su importancia más allá del simple dato cronológico.

En un momento muy preciso de su carrera, tras las polémicas que originó "La dolce vita", Fellini se encontraba en crisis: había llegado a un momento peligroso; a través de una serie de films había establecido una particular poética cinematográfica que lo conducía a un callejón sin salida. "La dolce vita", con su apariencia de obra objetiva, justicadora de un cierto estrato de la sociedad romana, era el punto final de las reflexiones marales que el autor había ido acumulando en "I vitelloni", "La strada", "Il bidone" o "Las noches de Cabiria". Se empezó a decir que Fellini era un impostor. Incluso la crítica de tendencia cristiana, que siempre había estimado con respeto la obra del director italiano, manifestó sus dudas sobre la sinceridad de algunas de sus planteamientos.

Durante varias meses, Federico Fellini trabajó en secreto, impidiendo la entrada en el plató de periodistas y fotógrafos. El misterio se mantuvo durante todo el tiempo que duró el rodaje y se llevó incluso al extremo de titular la película "Fellini otto e mezzo", aludiendo a que era el octavo largometraje del realizador: el "mezzo" se refería al episodio que había hecho de la película "Boccaccio 70".

Cuando la película se estrenó en Italia, el juicio de la crítica fue casi unánime: Fellini se había "confesado" en público; renunciando a sus coartadas metafísicas trataba de ser "completamente sincero". Al mismo tiempo se aplaudía la perfección visual del film, su belleza exuberante y mediterránea.

En efecto, Fellini se volvía sobre su pasado, sobre su infancia, para tratar de justificar la crisis intelectual y moral que estaba atravesando en esa época. Y, desde luego, la película es más una justificación que una explicación o un análisis riguroso. Sin embargo, nos encontramos ante una película absolutamente fascinante, un espectáculo tremendamente sugestivo, a veces irritante, a veces fastidioso, pero siempre atractivo y hermoso. Es, posiblemente, la obra más importante de Fellini, muy superior a "Giulietta de los espíritus". Por eso aludía al principio de este comentario al hecho de que el espectador español haya tenido que ver en primer lugar un film que es consecuencia obligada de otro anterior. Si "Otto e mezzo" es importante no lo es sólo por el coraje y el impulso con que Fellini se ha biografiado, sino por la brillantez con que se exponen las contradicciones de un intelectual, un artista de nuestro tiempo. "Giulietta", film calcado sobre el cliché del anterior, queda muy por debajo del alcance de "Otto e mezzo"; en definitiva, las inquietudes y turbaciones de una esposa burguesa tienen bastante menos importancia.

El film está lleno de claves: desde la obsesión del autor por que Marcello Mastroianni se le parezca físicamente hasta planes y escenas que son autohomenajes a su propia obra. Fellini no ha podido —o, seguramente, no ha querido— renunciar a algo que es muy característico en su filmografía: el ingenuismo. Este factor se expresa en sus films a través de una serie de personajes: Franco Interlenghi —"I vitelloni"—; Giulietta Masina y Richard Basehart —"La strada"—; las mismas actrices en "Il bidone" —titulada, inexplicablemente, en español "Almas sin conciencia"—; Valeria Ciangottini —"La dolce vita"— y Claudia Cardinale —"Otto e mezzo"—.

Las escenas del rodaje de la película nos recuerdan las de las fotografías para los fumetti de "El jaque blanco", una de las primeras realizaciones de Fellini. El autor es fiel a una mitología propia, a una serie de situaciones y personajes que ha ido madurando a lo largo de su carrera. El universo felliniano es original e inimitable. Podrá discutirse, podrá rechazarse esa metafísica un tanto blanda o el moralismo inmediato y parroquial de algunos de sus planteamientos, pero está fuera de toda duda su asombrosa capacidad visual, su tremendo sentido del cine.

Tras "Otto e mezzo" y "Giulietta", el porvenir de Fellini es un enigma: en el primer film se ha biografiado a sí mismo; en el segundo ha analizado los celos de su mujer. Tras estas confidencias familiares, después de un par de films síntesis, ¿qué le queda por hacer? Una pregunta semejante se hizo la crítica a propósito del "Deserto rosso", de Antonioni, que —salvadas las diferencias— suponía también un callejón sin salida en la obra del autor. Sin embargo, con su más reciente film, "Blow Up", Antonioni ha emprendido una nueva investigación, en un sentido diferente, sobre la problemática del hombre contemporáneo. Casi con certeza puede presumirse que Fellini será capaz de remontar la sugestión de sus recuerdos y de sus coartadas personajes para ofrecernos una dimensión desconocida de su personalidad.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

## pirandello y beckett

La simultánea presencia en la cartelera madrileña de «Seis personajes en busca de autor», de Pirandello, y «Esperando a Godot», de Samuel Beckett, se presta, sin duda, a muchos comentarios. En el fondo son tramos en una misma dirección dramática, con la diferencia de que mientras Pirandello aparece hoy «academizado», convertido en gloria indiscutible, Beckett anda todavía en lucha con sus contemporáneos. De ahí la paradoja de que una misma crítica haya establecido posiciones radicalmente distintas frente a dos autores íntimamente ligados entre sí.

En 1910, Pirandello escribía:

«Pienso que la vida es una burla muy triste; pues hay en nosotros, sin que podamos saber ni conocer por qué ni por quién, la necesidad de engañarnos de continuo con la espontánea creación de una realidad («una para cada uno, nunca la misma para todos») que bruscamente se revela vana e ilusoria. Quien advierte el juego no logra engañarse ya; pero quien no logra engañarse no puede hallar gusto ni placer en la vida... Mi arte está lleno de compasión por todos los que se engañan; pero esta compasión no puede dejar de estar seguida de la feroz irrisión del destino que condena al hombre al engaño».

Leyendo los mejores comentarios suscitados por la obra de Pirandello, bastantes años antes de nuestra actual «vanguardia», uno descubre a menudo la palabra «incomunicación». Destruída la identidad del sujeto, reducido el personaje a un interrogante sustancial, Pirandello se plantea de inmediato el «drama de la incomunicación». Perdida la confianza en lo objetivo y en lo subjetivo, la realidad se reduce a una insegura divagación, en la que, obviamente, faltan los supuestos necesarios para que la «comunicación» sea posible.

Cuando Silvio D'Amico estudia «Seis personajes en busca de autor», el punto más ampliamente subrayado es precisamente el de la «incomunicación» entre unos y otros, el caos último de historias como la del podastro y la hijastra, irreducibles a estimaciones unívocas y precisas.

Para Pirandello, quien «no se engaña» no puede hallar «gusto ni placer en la vida». Como él no se engaña, no puede menos de sentir una mezcla de compasión y burla por los demás; mezcla —sentimiento de lo contrario— que Pirandello sentirá como humor, según esta la única manera posible de situarse frente a ese terrible espejo en el que la vida pierde el confort del «yo» para mostrarse como una realidad inabismable e inexplorable. Puesto el hombre en el trance de «verse vivo», de ser espectador de sí mismo, el mundo adquiere un sustancial sinsentido. Ni siquiera la tragedia —que implica una identidad del sujeto— es posible; sólo queda, en su dimensión más atomizada, el humor.

Con Pirandello, el «hombre occidental», el buen burgués del XIX, el héroe de todo el teatro romántico, el personaje del teatro de boulevard, el cabeza de familia de las comedias hogareñas, el sujeto único de un teatro seguro de sus valores conceptuales, sufre una terrible crisis. Si Pirandello, tras algunas críticas adversas, se va abriendo camino, es justamente porque su problemática es arquetípica, porque se entronca en una agonia colectiva.

De él a Beckett hay una línea recta y precisa. Llegamos más de medio siglo poniendo en cuestión una forma de cultura, una concepción del hombre cargada de confortadores idealismos; de la crisis o la agonia se ha pasado a un nihilismo poético, definitivo, que muestra el absurdo de una civilización y la angustiada conciencia de sus hombres más lúcidos. Beckett asume el humor de Pirandello, sólo que, a estas alturas, su punto de partida ha de ser distinto. El teatro de Pirandello nos conduce —dicho de otro modo— a los presupuestos de los dramas de Beckett.

Acaso la única manera de llevar adelante el discurso, de no pararse también «delante del espejo», y volver a decir que nada tiene sentido, esté en situar a Pirandello y a Beckett en unas coordenadas históricas. En interrogarnos sobre la base sociológica de su teatro, sobre los orígenes de su pensamiento, sobre la trayectoria en que están situados. El tema, automáticamente, se nos entrecerará. Y en la historia de esta crisis —cuyo sentido y base histórica resultan más que probados en la vista de los caminos trazados por las clases dirigentes en medio siglo agobiado por falsos mitos— introduciremos elementos que nos permitirán replantear el examen de la cultura desde nuevos supuestos. El «hombre» de Pirandello ha llegado a ser el «hombre» de Beckett, lúcido devastador de Hiroshima.

Imposible aplaudir a Pirandello, hacerlo «nuestro» y rechazar a Beckett. O viceversa. Son los dos eslabones de una vieja cadena. Dos eslabones que plantean la misma opción: la necesidad de una nueva cultura.

JOSE MONLEON