

FELLINI

Post-scriptum a "Casanova"... y a todo lo demás

PIERRE BENICHOU

A usted Casanova no le cae bien. Usted lo detesta. No deja de resultar extraño...

FEDERICO FELLINI.—¿Extraño? ¿Por qué extraño?

—Porque usted le ha dedicado una película o —lo que es lo mismo— tres años de su vida.

F. F.—¿Y?

—Que es demasiado para alguien a quien se detesta.

F. F.—Ah, ¿sabe usted? He dedicado cincuenta y siete años de mi vida a un tipo que se llama Federico Fellini y que tampoco me cae bien. ¿Qué le parece?

—Sencillamente, que le gustan a usted demasiado las frases de autor...

F. F.—Bien, bien, seamos serios. Desde que se anunció que Dios había muerto... ¿Está bien así? Pues bien, no voy a callármelo: ¡estoy hasta el gorro de ese Casanova! Hace tres meses que se estrenó la película en Italia y no sé cuántas cosas se me han atribuido. Suficientes como para hacer con ellas libros enteros. ¡Libros! Todas las mentiras, todas las tonterías, todas las verdades. ¡Qué sé yo! Que Casanova soy yo, que es mi propia antítesis, que le odio por esto o por aquello, que era mi doble y como tal debería amarle, que desprecio a las mujeres...

—Y hay algo de verdad en todo eso, ¿no?

F. F.—La primera verdad es que acepté la película sin haber leído las "Memorias" de Casanova. Eso explica muchas cosas. Claro que usted se preguntará: "¿Cómo es posible que un director como el señor Fellini pase por semejante situación?". Eso es lo que usted se está preguntando ahora mismo. ¿Cierto?

—¡Exactamente!

F. F.—Pues he aquí mi respuesta: no tengo más remedio que firmar ciertos pactos con mis productores. Ellos me dejan hacer "La Strada" o "La dolce vita" y yo firmo contratos para más adelante con títulos que tienen un éxito comercial garantizado. Es lo mismo que pasó con "El Satiricón": también firmé el contrato sin haber leído realmente el libro.



Parecía que todo estaba ya dicho sobre "Casanova", el más felliniano, el más "Fellini" de todos los Fellinis. Pero he aquí que Fellini se ha puesto a hablar, anticipándose a las preguntas, previendo las posibles objeciones, siempre por delante de sus propias contradicciones.

Y el hombre que ha sabido como ningún otro poner en imágenes su propia vida, ha aceptado el juego del diálogo. ¿Autobiográfico su "Casanova"?

Ya ni lo sabe. ¿Que Federico Fellini odia a las mujeres? ¿Cómo? ¿La política? ¿La Iglesia? ¿La televisión? ¿La libertad sexual?...

Cincuenta y siete años, desencantado y provocador, reñido con las modas, constantemente atacado y atacante, he aquí el Fellini 77

—o, mejor, tal y como el entrevistador ha tratado de reconstruirlo en su diálogo con el creador—, el cine inspirado y barroco que es para el italiano sustituto de la propia vida.

Sólo conocía ciertas versiones mutiladas que leí en el Liceo, bajo el fascismo, y que me dejaron alguna impresión más bien vaga. Sólo que "El Satiricón" es una obra maestra —me refiero al libro— que encierra a un auténtico y profundo poder de sugestión, que influyó en mí durante el rodaje. Por el contrario, los miles de páginas de Casanova no me han producido más que una sensación de vacío.

—¿Y usted ya no podía abandonar el proyecto?

F. F.—En primer lugar, me gusta sentirme obligado por las circunstancias a hacer algo. La libertad completa es algo imposible. Nada más peligroso para un creador que esperar puedan darse alguna vez esas condiciones. Si esperas a que coincidan la inspiración, la rabia, el amor y la identificación autobiográfica, jamás crearás nada. ¡Las condiciones ideales son imposibles de encontrar! En Italia todo el mundo se siente más o menos identificado con el arquetipo del artista del Renacimiento que pintaba techos, porque le obligaban el Papa o el gran duque. Para realizar su obra, el artista italiano debe tener siempre encima a una autoridad, ya sean sus padres, el Papa o algún príncipe.

—¿Tuvo usted realmente esa impresión de lanzarse de pronto al vacío?

F. F.—Sí, fue como un suicidio, una especie de vértigo masoquista. Sentía una alergia hacia el tal Casanova y al mismo tiempo...

—¿Al mismo tiempo?

F. F.—Debo confesar que en cierto modo me fascinaba. Era una especie de negativo de mí mismo. Una vida de la que estaban del todo ausentes la duda, la fantasía, el sentimiento de culpabilidad. Lo contrario de la sensibilidad artística. No conoce la neurosis. Una salud de caballo. Y un respeto absoluto. Respeto a la autoridad. Respeto a Dios. Respeto al poder. Sin llegar a sentir apego real por nadie. Eso es también muy italiano: dar siempre la imagen de un buen hijo, buen padre, buen católico. Y esa formidable autosuficiencia: Casanova se cree excelente escritor, artista, poeta... ¡Superficial y fisioló-

gico ¡Como sus "Memorias"! Ni el mínimo esfuerzo de interpretación, nada de representación artística ni de misterio. Todo lo tiene claro. ¡Es como la guía telefónica!

—Vamos, usted exagera.

F. F.—Pero si una guía telefónica está llena de cosas, de millones de personas, de lugares, de historias, una recopilación de anécdotas. Las "Memorias" de Casanova no son más que eso: millares de anécdotas sin talento, sin espíritu, sin inventiva. Ni siquiera a las mujeres sabe describirlas. Falso respeto, falsa poesía: todas tienen labios como cerezas, ojos rasgados igual que almendras, cabellos de azabache. Las conquistas de Casanova son inexistentes.

—¿Cómo explica usted entonces el éxito enorme que alcanzó el libro?

F. F.—Precisamente, por su carácter aproximativo y genérico: todo el mundo puede verse reflejado en él. Es la propia precisión la que favorece la identificación, y cada lector puede tomarse por Casanova, creerse que tiene éxito con las mujeres o que vive rodeado de reyes. Habrá observado que Casanova jamás trabaja, que está siempre bien vestido, que se acuesta con todas las mujeres del mundo, y a nosotros, que somos como niños y anhelamos todo eso, nos regala también con sus caricias. ¿Sabe dónde se encuentra uno a más "casanovistas"? Entre los intelectuales: adoran a esa clase de hombre al que nada cuesta lo que a ellos tan difícil les resulta: escribir, amar, vivir sin esfuerzo. Es lo que llaman virilidad. Cuando en realidad Casanova es alguien incapaz de expresarse: ese supermacho se expresa como lo haría una dama que escribe a otra desde un balneario.

—No se trata simplemente de

odio, sino de rabia. ¿No tiene nada que ver con todo esto los éxitos de Casanova con las mujeres?

F. F.—¿Usted se pregunta si estoy celoso de los éxitos de Casanova? No, no, no me siento competidor suyo. No me quejo de nada a ese respecto...

—¡Qué suerte! ¡Usted parece hablar como Casanova!

F. F.—¡Qué listo es usted si sabe cómo hablaba Casanova! ¡Casanova es alguien que no se expresa! Incluso cuando está en la cárcel, sólo habla de los otros... Anécdotas ajenas, es todo de lo que es capaz, sólo obtendremos una impresión mínimamente interesante sobre el personaje —y me refiero al personaje histórico—, si leemos las cartas que escribió hacia el final de su vida, cuando ocupaba el cargo de bibliotecario en el castillo del duque. Era ya viejo, estaba mortificado, se quejaba de las sirvientas del conde de Wallenstein. Escribió que le maltrataban, no le daban macarones. Eso es ciertamente patético. Es la soledad, la dimensión esquizofrénica del viejo que quiere ser considerado, pero que se da cuenta de que no tiene cualidades para ello. A través de sus cartas podemos adivinar hasta cierto punto cómo era Casanova, pero en ningún caso leyendo sus "Memorias". O en este último caso, habría que ser un gran psicoanalista...

—¿Y no lo es usted en cierto modo?

F. F.—No, pero lo intento, ¿y qué descubro? Una inmadurez total, infantil: italiana.

—¿Es decir?

F. F.—La no aceptación de las responsabilidades, la necesidad de estar siempre cerca del poder, aparecer en las fotos cerca del rey o por lo menos del embajador. Eso se

debe a que Italia ha estado siempre gobernada por extranjeros. El poder lo han representado siempre o los franceses, los alemanes, los árabes, los ingleses, los españoles, la Iglesia católica: no sabemos qué es nuestro país. No ha encontrado todavía, cómo decir, su psicología étnica. En realidad, lo que he querido mostrar en la película es esa inmadurez, que se manifiesta también en el gusto de la representación, ese vivir la propia vida como en un teatro, esa locura de aparentar, de aparentar siempre, nunca de ser.

—Pero casi todos sus héroes son así. La diferencia es que a los otros —a los de "I Vitelloni", o los de "Ocho y medio", o de "Amorcord"— los rodea de cierta ternura. A Casanova no le demuestra, por el contrario, ninguna...

F. F.—¿Ah? ¿Usted cree?

—Ni siquiera le permite hacer el amor; lo único que al parecer sabía hacer bien— sin disfrazarlo con un chaleco de franela o un calzón largo absolutamente grotescos. ¡Casanova hace el amor como quien hace gimnasia!

F. F.—¿Por qué, acaso no es así el amor? ¿O no?

—Usted lo sabe perfectamente...

F. F.—Tal vez yo sí, pero no Casanova. El no puede saberlo. El amor es para él una actividad neurótica. Casanova está siempre buscando algo donde jamás podrá encontrarlo. De ahí que se convierta en una especie de fatiga, en algo así como una gimnasia mítica... Lo que pasa es que los periodistas siempre me obligan a justificarme como si yo fuera acaso Casanova.

—¿Y no lo es en absoluto?

F. F.—Por supuesto que no. Y sin embargo, sí. Después de todo, ese Casanova no es más que el pretexto que he encontrado para realizar una película todavía más autobio-

gráfica que mis verdaderas películas autobiográficas. Una especie de contrarretro, pero más actual que los otros. Hace demasiado tiempo que me dedico a hacer mi autorretrato. Después de terminar "Casanova", me pregunté a mí mismo qué me pasaba. ¿Por qué he hecho un film de dos horas y media, dirigido contra mí mismo? Y sólo he encontrado una explicación: la película es un límite, quiero decir, un fin; el fin de una estación, pasado el cual habrá que tratar de cambiar de punto de vista. Y mi lado "vitellone" hizo todo lo posible por impedirme realizar la película. Era como una voz que me susurraba continuamente: "Escucha, Fellini, debes saber si haces 'Casanova', no podrás ya continuar con ese mismo equilibrio 'compromisorio'. Después de esa película tendrás que hacer algo más adulto, más comprometido".

—¿Y es así?

F. F.—¿Quién sabe? No sé hablar de mis proyectos. Ni tampoco de los films terminados. Si lo hago es porque usted ha venido hasta aquí a verme, y, en fin, he tratado de ser sincero, totalmente sincero, bueno, en la medida de mis posibilidades...

—¿Es decir?

F. F.—Pongamos una sinceridad del ochenta por ciento. De verdad que es un ejercicio que me resulta muy difícil. En cuanto acabo una película, me olvido de ella. No conservo nada, ni el guión, ni las fotos, nada. Y nunca vuelvo a ver mis películas...

—No acabo de creérmelo: los actores que no leen las críticas que les dedican y los directores que no vuelven a ver sus películas, me parecen dos de las mentiras más pueriles del mundo del cine...

F. F.—Los demás acaso mientan, pregúnteles a ellos. Yo sólo digo la



"Superficial y falto de imaginación, de duda, de sentimiento de culpabilidad, Casanova se expresa como una dama que escribe a otra desde un balneario".

FELLINI

verdad. Cuando una película está acabada, ya no hay más que hablar.

—El éxito o el fracaso de sus películas no pueden dejarle a usted indiferente. La opinión de los espectadores —la del gran público y la de sus compañeros— debe contar para usted.

F. F.—Sí, pero cada vez menos, y como algo exterior al autor. ¡Las reacciones de la gente de cine son increíbles! Después del estreno de "La Strada" me encontré en París con Rossellini. Le gustó mucho la película. Eso, naturalmente, me agradó, porque la opinión de Rossellini contaba mucho para mí. Había sido ayudante suyo en "País" y guionista de "Roma, ciudad abierta". Antes de trabajar con él, me imaginaba al director de cine como una especie de capatán autoritario y vociferante. El me demostró cómo habla, por el contrario, que integrarse en un equipo, cómo cualquier película está condicionada por el ambiente del rodaje... En una palabra, me encantó que le gustara el film. Hicimos algunas salidas juntos por París. Una noche, en una "boîte", me señaló una mesa y me dijo: "¡Anda, mira quién está ahí!". Miré y me encontré con que era Charlie Chaplin. Rossellini le había conocido un año antes. "Ven —me dijo Rossellini—, vamos a saludarle". Sabía que Chaplin había visto "La Strada" y que había hablado bien de ella. Y aquello me hacía sentirme un poco molesto, sin embargo...

—Poder conocer a Chaplin es una posibilidad que no debe rechazarse. ¿verdad?

F. F.—Es cierto. Los críticos habían hablado tanto y tanto de que mi película era "chaplinesca", que yo me preguntaba qué iría a decirme... Pues bien, nos acercamos a su mesa; Rossellini hizo las presentaciones, y recuerdo que lo primero que me impresionó fueron sus manos. ¡Manos minúsculas! ¡La mitad que las mías! Totalmente blancas, con manchas doradas. Chaplin me dijo: "¡Ah, usted es Fellini! Pero, ¿cómo se puede ser tan joven?". Lo repitió dos o tres veces: "¡Qué joven es usted!". Así fue como conocí a Chaplin.

—Usted esperaba que le hablase de "La Strada"...

F. F.—Y se refirió a ella. En un momento determinado me cogió del brazo amistosamente y me dijo: "Respóndame francamente, ¿qué resultados taquilleros cree que tendrá su película?". Estoy convencido de que, viniendo de él, aquella pregunta sólo podía ser amable. Era como tratar de decirme que me consideraba como un colega. Así es...

—Bien, usted habló antes de en-

cargos, de obligaciones a las que no tenía otro remedio que plegarse... ¿Se debe acaso a que sus películas cuestan más que otras?

F. F.—¿Quién le ha dicho eso?

—Todo el mundo lo dice. Casanova ha costado seis mil millones de liras...

F. F.—Sí, ¡es lo que dice la gente! Los productores son los primeros interesados en anunciar a bombo y platillo que una película ha resultado carísima. Pero la realidad es que mis films cuestan mucho menos que los de la mayoría de mis colegas, y no sólo de los americanos. Además, escriba usted esto: es imposible conocer el coste real de una película, ya que en este medio nadie dice nunca la verdad. Nunca. Sobre todo cuando se trata de una película de Fellini. Para mí, la película se acaba en cuanto se mezcla la última bobina. Y es a partir de ahí cuando comienzan los gastos: el lanzamiento, la publicidad, las complicaciones de las distintas compañías, que son auténticos universos con millares de empleados. Todo un mundo, en el que cada cual tiene interés en hinchar el presupuesto. Le contaré un secreto: soy el realizador menos caro del mundo. ¡Estoy convencido de ello!

—De acuerdo, pero reconozca usted que reconstruir el carnaval de Venecia en un estudio cuesta bastante más que rodar "Ladrón de bicicletas"...

F. F.—Tal vez, pero en cualquier caso, no sale tan caro como si me tuviese que trasladar a Venecia. No, rechazó totalmente la leyenda según la cual yo sería un director ruinoso. No tengo caprichos, creo

tener las ideas muy claras. Es cierto que con mis películas se hace mucho dinero, y que por eso los financieros tienen interés en hinchar el presupuesto, al máximo, pero a fin de cuentas, ¿quién soy yo? No soy más que el último engranaje. Soy el autor.

—¿No es usted rico?

F. F.—¿Por qué? ¿Necesita usted dinero?

—Sí, sí.

F. F.—Sé que bromea. Usted quiere saber si podría vivir de mis rentas si dejase de dirigir. Pues no. En primer lugar, porque no soy el productor de mis propias películas. Las dos o tres veces que me ofrecieron algún porcentaje, me quedé al final sin ver un céntimo. ¡Ni un céntimo!

—En cualquier caso, de todos los cineastas malditos, es usted el más próspero y el más fecundo.

F. F.—No me gusta dármeles de poeta maldito, y usted lo sabe perfectamente. La verdad es que de dinero yo no entiendo. Lo digo sin orgullo. Lo reconozco como un defecto... Pero hay otra cosa que tampoco dicen nunca los productores, y es que tengo un estilo de trabajar muy artesanal.

—¿En qué sentido?

F. F.—Bien, por ejemplo, cuando me dispongo a hacer una película, lo primero que hago es alquilar un despachito y colocar un anuncio en los periódicos: "Fellini va a hacer una película; busca a gente". Y por allí se pone a desfilar todo el mundo. Actores, autores, locos. Muchos locos. Los primeros días, sobre todo, es algo alucinante, uno no sabe ya dónde está: todo el mundo habla

al mismo tiempo, propone ideas, disfraces, fragmentos de diálogo. Evidentemente, tengo mi guión, pero esas visitas totalmente incontroladas pueden hacerme modificar el ambiente general de la película. Hasta después de dos o tres semanas, cuando ya han desfilado por mi despacho entre cuatro y cinco mil personas, no tengo una idea clara de la película que voy a realizar.

—¡Cuatro o cinco mil personas! ¡Parece imposible!

F. F.—A veces, incluso más! Para "Amarcord" llegué a ver seguramente a diez mil chavales —como mínimo— para quedarme con los trece alumnos que necesitaba para la escuela. Escoger a niños es siempre más difícil porque hay que ir a verlos.

—¿Usted iba personalmente?

F. F.—Claro. Todas las mañanas, durante un mes al menos, me dediqué a visitar los colegios: entraba en las aulas y observaba a los muchachos... No sé si usted se habrá fijado en esto: cuando examinas una vieja foto de clase, lo primero que te sorprende es la diferencia de los tipos físicos de los muchachos. Está, por ejemplo, el gordiflón con la ropa que se le ha quedado pequeña, o el bisojo, el de alto y desgarrado, el de aspecto perverso... Si usted se los vuelve a encontrar cuarenta años después, verá cómo se parecen ya todos entre sí. Se ha nivelado su aspecto. Pero yo quería volvérmelos a encontrar tal y como aparecían en la vieja foto.

Lo fastidioso era que los directores de escuela querían recomendar-



"El amor es para Casanova una actividad neurótica. Siempre está buscando algo donde no podrá encontrarlo".



"Lo que he querido mostrar en la película es precisamente esa inmadurez, ese vivir la propia vida como en un teatro..."

me a su protegido... Siempre pasaba lo mismo. Cuando yo entraba en el aula con el director, los alumnos se ponían de pie y entonces mi acompañante anunciaba: "Les presento al señor Fellini. Busca muchachos para su próxima película". Frase que no estaba del todo mal, si no fuera porque inmediatamente continuaba —esta vez en voz baja, aunque los chicos no perdían rípi—: "Creo que Juanito es el más indicado...". El tal Juanito era el primero de clase invariablemente, el hijo de algún notable o de algún colega del director, o bien un angelito de esos con los que sueñan los directores de colegio. El problema era entonces cómo desembarazarme del famoso Juanito... Pero en fin, en términos generales, fue una experiencia agradable, porque a fin de cuentas logré reconstruir mi vieja clase...

—No es solamente con los productores con quienes sus relaciones dejan bastante que desear, sino también con las mujeres italianas...

F. F.—Usted se refiere seguramente a las feministas italianas o, mejor aún, a algunas feministas italianas. Hay efectivamente un grupo que ha lanzado una ofensiva contra mi "Casanova", que ha publicado un artículo en "Repubblica", donde me tratan de machista, de sexista, de bruto y otras cosas por el estilo.

El director del periódico me había anunciado la existencia del artículo, y yo había aceptado participar en una mesa redonda con las autoras del escrito. Pero cuando leí el artículo y vi el nivel de los ataques, el tipo de argumentos que utilizaban en contra mía, pensé que no valía realmente la pena desplazarse: todo lo que me reprochaban a mí personalmente —me acusaban de odiar a las mujeres, de despreciarlas y tratarlas de meros objetos—, estaba en realidad dirigido contra Casanova, no contra mí. Me confundían con Casanova. Cuando en realidad yo había hecho una película contra el mito de Casanova.

—Usted ha empleado la expresión: "en contra mía"...

F. F.—Contra ese componente de cada uno de nosotros que efectivamente no ve a las mujeres más que como ellas desean ser vistas, que no se conduce siempre con la mayor elegancia o simpatía...

—Debe usted confesar al menos que prodiga ese componente. Y no sólo en Casanova. La Saraghina de "Ocho y medio", la tendera de "Amarcord" no puede decirse que sean imágenes femeninas especialmente delicadas. Y no hablemos ya de la última, la gigante de "Casanova". Esta vez se trata de una gigante de carne y hueso.

F. F.—Sí, sí, mide dos metros cuarenta. Es una americana de dieciocho años. Se llama Sandy y es por lo demás encantadora, un tipo "teen-ager".

—Encantadora, pero monstruosa. ¿Por qué recurre usted siempre a esas mujeres tanque?

F. F.—Porque la italiana es una población muy pobre. Gente que pasa hambre y que sueña con platos pantagruélicos, con grandes festines. Con las mujeres ocurre lo mismo: Cuando uno se ve continuamente privado —por la Iglesia, por las convenciones, por los tabúes—, es normal que sueñe con una mujer que lo tiene todo, una mujer exuberante. Es un sueño de perseguido sexual. Yo muestro sueños.

—Pero también muestra usted a viejas descarnadas y lascivas... Eso más que un sueño es una auténtica pesadilla.

F. F.—¿La pesadilla no es también sueño?

—De acuerdo. Me gustaría hacerle una pregunta un tanto personal con relación a esas viejas. ¿Cómo consigue proponerles esos papeles y convencerlos para que rueden tales escenas? Aunque parezca una pregunta estúpida, ¿cómo se atreve?

F. F.—Pero si eso no me plantea ningún problema! No sé si es que

tengo suerte con esas viejas actrices, pero lo cierto es que están encantadas. Hasta el punto de que si cambio de opinión y trato de romper el acuerdo, me cuesta muchísimo trabajo. Para "Casanova" entrevisté a una comediente —no le diré su nombre, y solamente que tuvo su momento de gloria en los años treinta—, pero luego encontré a otra que me pareció más adecuada para el papel de la marquesa de Urfé, y la contraté. La primera volvió a buscarme. Como soy un tipo cortés traté de disuadirla de modo que fuese ella misma quien rechazara el papel. Yo le decía: "¿Sabe? He pensado mucho en usted, y el caso es que las escenas pueden resultarle un poco fuertes". A lo que ella respondía, dando chupadas a su larga boquilla: "¿Qué más me da, querido amigo?". Yo volvía a la carga: "Cuando digo 'fuertes', quiero decir brutales, obscenas". Nueva chupadita: "No me importa, tratándose de Fellini...". "Bien, obsceno es decir poco; se trata de una situación realmente brutal". "Le repito que no me importa si es usted quien me dirige". Y así, durante una hora. Ya no me acuerdo cómo logré salir del aprieto.

—No habrá tenido esos problemas con la última querida de Casanova, porque es una muñeca de madera.

FELLINI

F. F.—Sí, pero tenga usted en cuenta de que está encarnada por una actriz auténtica. Si aparenta tener un rostro de palo es gracias al maquillaje.

—De acuerdo, pero la idea de esa mujer de palo —la única capaz de suscitar alguna emoción en Casanova— es un símbolo bastante claro, ¿no?

F. F.—Cada cual es libre de interpretar como guste los símbolos. Generalmente se piensa que a través de esa escena yo quise expresar que todas las mujeres son como de palo, cuando uno hace el amor con ellas, que uno está solo aun estando con otra persona... Es una interpretación inmediata, no demasiado interesante. Yo podría proponerle a usted otra. Sólo proponérsela... Cabe imaginarse que es también un poco el símbolo de la soledad del artista, de un hombre que nunca ha vivido una vida auténtica, que ha sido en todo momento el personaje de un espectáculo, siempre vuelto hacia la ilusión creadora. Y así nos lo encontramos en la película, hipnotizando a su marioneta. Hipnotizador hipnotizado: esclavo a su vez de su marioneta y marioneta él mismo. Si he querido rodar únicamente con decorados ha sido precisamente para mostrar ese teatro que es para el artista el sustitui-

to de la vida. Hasta el mar es de plástico.

—Esa afirmación de la soledad del artista equivale al rechazo de todo compromiso. A usted le han reprochado ya...

F. F.—Sí, y para serle sincero, le diré que me es más o menos indiferente. En ningún momento de mi vida creí que mi papel era el compromiso político. Y hoy menos que nunca. La única forma de ser un poco honesto antes del naufragio es comunicar su inminencia y hacer al mismo tiempo el reportaje del propio naufragio. Esa creo que es nuestra única función...

—¿Qué naufragio? ¿Se refiere acaso al cambio de régimen político?

F. F.—Por supuesto que no. Me refiero a la confusión general, generalizada... Ya no quedan mitos. Teníamos a Dios, pero ha muerto. También ha muerto el mito de la ciencia por culpa de la contaminación. El último de los mitos, la gran utopía socialista, corre el peligro de acabar en el archipiélago Gulag. ¿Y usted me pregunta de qué naufragio hablo?

—Existen, sin embargo, proyectos de organizaciones sociales menos inhumanas que las que usted menciona. En Italia precisamente se han llevado a cabo experiencias de autogestión bastante interesantes, según parece...

F. F.—Sin duda, se refiere usted a la región de Emilia, pero Emilia es una región rica. Rica y con una tradición anticlerical. ¿Por qué anticlerical? Precisamente porque es rica. ¿Cómo pretende usted que la Igle-

sia tenga autoridad sobre ciertas gentes, que comentan: "¿Qué se nos da que Dios se enfade? Lo importante es comer bien". Efectivamente, Emilia es una excepción. Pero el Sur, ¡el Sur es otra cosa! De otros países no puedo hablar, porque no los conozco muy bien: no soy un buen viajero, no tengo la curiosidad propia del turista. Las cosas que veo en el extranjero no me dejan huella...

—Por eso se dice de usted que nunca se mueve de Roma...

F. F.—No es cierto. He viajado varias veces por toda Italia. Incluso he rodado en París, durante dos días, en el Circo de Invierno, una secuencia de "Clowns" para la televisión. Tal vez vaya incluso a Nueva York. ¿Conoce usted esa ciudad? La gente lo conoce todo, ¿no es cierto?

—Parece usted lamentar esa apertura...

F. F.—No, pero todos esos periódicos, esa radio, ese teléfono, el bombardeo diario de las informaciones, ¿no le dan a uno vértigo? No puede uno siquiera esperar tranquilo el naufragio general, sólo consigo mismo. Ya no hay soledad, no hay intimidad: está la televisión... y eso es lo peor.

—¿Por qué lo peor?

F. F.—Porque además de la invasión de la vida privada que representa, la televisión ha dado al traste con el poco interés que tenían los italianos en la política. Si ya antes tenían tendencia exagerada a ver en todo un espectáculo, ahora para cómo se les sirve todo en casa, sin variar de plano. Da igual que se tra-

te de fútbol, de "canzonetta", de discursos electorales, publicidad, la mascarada se acentúa... Los italianos eran individualmente furibundos, infantilizados por la Iglesia católica. En lugar de ayudarles a superar su infantilismo, se les hace perder su individualismo...

—La mayoría de los artistas italianos —sobre todo los cineastas— no comparten el optimismo de Fellini...

F. F.—Bueno, tal vez exagero un poco. Pero, ¿no exageran también ellos su optimismo, su fe en el compromiso? Yo siempre me he negado a comprometerme, pero, ¿qué importancia tiene eso? Haga lo que haga, el artista siempre se compromete. Eso es lo que quiero hacer comprender: incluso cuando dice algo reaccionario, su modo de decirlo, su discurso, es revolucionario. El artista suena la alarma, suscita los problemas.

—Comúnmente doy la impresión de manejar esas fórmulas con enorme autoridad cuando lo cierto es que todo eso se halla en mí en estado difuso. El Artista con A mayúscula me hace reír... Hay tipos, es cierto, que tratan de arrojar luz sobre sus propias zonas oscuras, que vuelven sobre lo que parecía olvidado y que luego intentan transmitirlo a los demás...

—Ha dicho usted que su función era crear problemas. Pero cuando la gente le toma la palabra, da usted marcha atrás.

F. F.—¿Cómo que marcha atrás?

—Sí, usted ha predicado como persona la libertad sexual, una cierta inmoralidad en las costumbres, pero resulta que hoy, cuando sus ideas parecen generalizarse, usted habla de naufragio...

F. F.—Pero el naufragio no es eso. Ya le dije que me refería a esa especie de confusión ruidosa que se lo traga todo. ¿Qué es el sexo? Es el misterio, nuestro gran misterio. Se ha intentado negarlo, prohibiéndolo. El sexo era considerado como algo delictivo. Hoy se trata de explicarlo todo a través del sexo. Tampoco es ésa la solución... Eso crea nuevos problemas. Y los llamados artistas no están para solucionar problemas, sino para plantearlos.

—A eso se puede contestar que un artista no es sólo eso —un artista—, sino que puede tener también una influencia directa sobre la vida política...

F. F.—Sí, pero usted habla como francés. La política es para los franceses una tradición nacional. Ustedes hicieron la revolución. ¿Ya es algo la revolución! Pero, ¿qué es entre nosotros? Un anti-Garibaldi, que volviera a fragmentar Italia... ¿Que no estoy hablando en serio? Pues sí, pues sí. Cada cual encontraría su auténtica naturaleza, su verdadera dimensión. Podríamos por fin ocuparnos de cosas serias...

—Pero, ¿qué es eso de cosas serias?

F. F.—Pues ¡las mujeres! ■
Copyright "Le Nouvel Observateur".



"Rechazo totalmente la leyenda según la cual Fellini sería un director ruinoso". Sobre estas líneas, el mar de plástico utilizado por el director italiano para su "Casanova".