

¡Arrivederci, Tullio!

Apodado “plumilla de oro” por Pietro Germi, Tullio Pinelli fue el decano de los guionistas del cine italiano y el hombre a quien Federico Fellini confió la génesis de sus largometrajes más importantes. De *Los inútiles* a *La dolce vita*, de *La Strada* a *8½*, las palabras, las situaciones y los personajes creados por él se funden con la visión única de Fellini para constituir una de las filmografías más ricas y personales del cine mundial. Aquí va nuestro homenaje a su vida y obra.



Juan Carlos González A.

La labor del guionista hay que aceptarla como lo que es. Fellini era muy intransigente, pero las ventajas de colaborar con un genio compensaban de muchas cosas, de muchas renunciaciones y hasta de muchas decepciones.

Tullio Pinelli

1.

Esta historia realmente empieza mucho antes del encuentro fortuito entre dos hombres que describiremos a continuación. Pero la importancia de esa coincidencia es tal, que vamos a empezar por ahí. Uno tiene treinta y ocho años y había nacido en Turín. El otro tiene

veintiséis y nació en Rimini, pero ambos viven —en el instante de esta cita tácita— en Roma. Ahora la época: estamos a finales de 1946 y ambos hombres son guionistas para la compañía productora Lux Film, dirigida en ese entonces por Guido Gatti. Han sabido de la labor de cada uno, incluso trabajan en proyectos diferentes para un mismo director, pero no se conocen aún formalmente. Hasta este día particular en que ambos coinciden en un quiosco de Piazza Barberini y se ponen a leer los lados opuestos de un periódico colgado. El de Rimini reconoce al otro y lo aborda: —“Usted es Pinelli; yo soy Fellini”, se afirma que le dijo.¹

El de Turín es Tullio Pinelli, el de Rimini es Federico Fellini. Se descubren cada uno trabajando en un guión para Alberto Lattuada: el primero maquinaba el argumento de *El bandido* (*Il bandito*) y el segundo se encargaba de *Sin piedad* (*Senza*

pietà). Terminarían trabajando conjuntamente ambos guiones: era el inicio de una gran amistad. La misma que uniría a dos enormes talentos en beneficio de la obra fílmica de uno de ellos. Pero que quede claro que muchas de las películas de Fellini —todas ellas una auténtica labor colectiva— tienen la mirada, la voz y el sentimiento de Tullio Pinelli, quién falleció el 7 de marzo de 2009 a los cien años de edad.

El encuentro de ambos en Piazza Barberini fue tan crucial y tan significativo que Pinelli también evocaba ese día:

Nos saludamos, empezamos a charlar y enseguida nos entendimos. Fue como un flechazo artístico. No tardamos en hablar el mismo lenguaje... Dimos un paseo y luego fuimos a su casa, en Via Lutezia, donde vivía con Giulietta y una tía de ella. Allí empezamos a pensar una historia que era diametralmente opuesta a lo que entonces se estilaba: un humilde empleado

que un día descubría que podía volar y saltaba por la ventana agitando los brazos. No era lo que se dice una historia neorrealista, y de hecho nadie la realizó.²

Unidos por el deseo de infundir poesía y lirismo a las historias neorrealistas en boga, empezaron a trabajar mancomunadamente y no sólo en proyectos de tan fantástica factura. Fellini iba por la mañana al domicilio de Pinelli para escribir las escenas importantes de los proyectos consentidos de ambos, los que hacían para directores como Lattuada, Germi o Rossellini. Se dividían las escenas y escribían en sendas máquinas de escribir, una al frente de la otra. En la tarde, el visitado era Fellini: en ese momento trataban con las películas más comerciales —las de Righelli o Matarazzo— mientras en la noche cada uno escribía en casa lo pendiente. Además de escribir pasaban muchas horas conversando, maquinan-



Fellini, el actor Leopoldo Trieste y Tullio

do y visualizando historias: eran los momentos que más disfrutaban. Recordaba Pinelli:

Primero conversábamos en relación con una idea, usando la imaginación. Cada uno tenía una máquina de escribir. Él hacía una escena, yo hacía otra, y nos mostrábamos nuestros respectivos trabajos [...] en forma de bosquejo, Fellini hacía la primera escritura real del argumento. Y después de eso, los dos nos poníamos a desarrollar el guión.³

También tenía mucha importancia para ellos el trabajo de campo: dejar Roma e irse a capturar el sabor de una historia en el mismo lugar donde tenía origen. Para escribir con propiedad sobre *Sin piedad* viajan al puerto de Tombolo, cerca de Livorno; para una historia acerca de la Camorra llegan a Nápoles; para una posible película de Soldati que no se lleva a cabo van hasta Trieste; luego volverán a Nápoles, visitarán Génova y Turín, en Alemania les aguardará un premio... De su contacto permanente con Pinelli, Fellini “aprende a valorar, bien que sin aplicarla en forma dogmática, la concreta lección de dramaturgia tradicional que recibe de Pinelli y reconoce la importancia de un guión bien construido y de unos diálogos escritos y reescritos con tiempo”.⁴

Además de *Sin piedad* —donde Fellini fue asistente de director—, para Lattuada escriben también *El molino del Po* (*Il mulino del Po*, 1949); para el genovés Pietro Germi hacen cuatro películas producidas por Luigi Rovere: *En nombre de la ley* (*In nome della legge*, 1949), *El camino de la esperanza* (*Il cammino della speranza*, 1950) —ganadora del premio que los lleva a Alemania—, *La ciudad se defiende* (*La città si difende*, 1951) y *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952); con Rossellini hacen *El milagro* (*Il miracolo*), un segmento de los dos que contiene *El amor* (*L'amore*, 1948), concebido para el lucimien-

to de Anna Magnani, y en el que Fellini también actúa —con el pelo teñido de rubio— y hace las veces de ayudante de dirección, tarea que repetirá con el mismo director en *Flores de San Francisco* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950). Cada uno de los escritores va definiendo lo que va a hacer en el futuro: Pinelli no asiste a los rodajes, le aburre el ritmo de la filmación y los personajes que en esos lugares encuentra. Le gustaba comparar la gestación de una película a la de una mariposa: la idea era el huevo; el borrador; una oruga; el guión, una crisálida: la belleza que hay adentro la libera el director en el plató. Lo suyo era asistir discretamente a esa gestación, quedarse al margen de la caótica fase final. Fellini en cambio disfruta ese mundo, se le ve siempre ocupado, pendiente de lo que haya para hacer, de colaborar, de asistir a quien lo requiera, de encontrar soluciones recursivas, de estar siempre presente y cada vez menos disponible para escribir.

Una idea de Lattuada sobre el concurso de Miss Italia dio origen al guión que se convertiría en *Luces de variedades* (*Luci del varietà*, 1950), ambientado en el mundo del vodevil, filme que Lattuada les propuso producir de manera independiente. Él aportaría la mayor parte del dinero, su padre haría la música, su hermana supervisaría la producción y además contaban ya con dos actrices, Carla del Poggio —esposa de Lattuada— y Giulietta —esposa de Fellini—; Otello Martelli haría la fotografía. Para acabar de afinar el guión, Fellini y Pinelli convocan a Ennio Flaiano, un guionista de cuarenta años que había sido crítico de teatro y de cine, amén de dramaturgo y novelista. Se convertiría en uno de los socios de Fellini, quien en este filme además officiaría como codirector. Sería el debut de su carrera. Estrepitoso, por cierto, pues la película fue un fracaso de taquilla que los sumió en deudas y alejaría a Lattuada de Fellini, rumbo a convertirse, con la ayuda de Pinelli, en director autónomo.

Bueno, en realidad Michelangelo Antonioni también tuvo que ver. Este había estrenado en Venecia en 1948 un cortometraje documental acerca del fenómeno de las fotonovelas, llamado *La mentira amorosa* (*L'amorosa menzogna*) y queriendo hacer un largometraje con el mismo tema, le propuso el proyecto al productor Carlo Ponti, quien encomendó a Fellini & Pinelli la elaboración de un guión bautizado *El jeque blanco*, como se llamaba el protagonista de la fotonovela. Evocaba Pinelli que:

Durante semanas enteras buscamos las maneras de convertirlo en un relato. No sabíamos cómo desarrollarlo. Un día estábamos los dos sentados en los jardines Borghese, cerca de la Casina della Rosa, hablando de cualquier cosa, menos del tema acerca sobre el cual supuestamente debíamos escribir, cuando de pronto pensé en una joven pareja que llega a Roma y quiere conocer al “Jeque Blanco”. Fellini dijo en el acto: —Sí, y todo tiene que ocurrir en un día—. —Un poco más tarde, de repente—, agregó: —Y ella también quiere ver al papa.⁵

Antonioni no quiso saber de la idea que los dos desarrollaron, Ponti no estaba muy seguro de su viabilidad, pero Fellini tenía fe y, tras no encontrar quién la dirigiera o la produjera, optó por dirigirla él mismo, gracias la confianza de Luigi Rovere, el otrora productor de los filmes de Germi que él había escrito. Ennio Flaiano también colaboró con las fases finales del guión. El filme marcaría también la primera colaboración entre Fellini y el talentoso compositor Nino Rota.

En octubre de 1951 se inició el rodaje de *El jeque blanco*, esa comedia incomprendida que no contó ni con el favor popular ni con el crítico y que, sin embargo, en su aparente inocencia anticipa de manera precisa el mundo fellinesco que nos espera en su cine posterior. Tullio Pinelli acompañaría a su amigo de manera consecutiva hasta 1965. En ese lapso sería coautor de los guiones de *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953), el segmento *Un agencia matrimonial* de *El amor en la ciudad* (*L'amore in città*, 1953), *La strada* (1954), *Almas sin conciencia* (*Il bidone*, 1955), *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), *La dolce vita* (1960), el segmento *Le tentazioni del dottor Antonio* del filme colectivo *Boccaccio '70* (1962), *8½* (1963) y *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965). Flaiano le daba vida al lado irreverente, mordaz e irónico del director, mientras Pinelli ape-laba a la contención ética, a la distancia racional. Pero también había espacio para la simpatía y el pesar por el ser humano. Fue Pinelli quien creó el personaje de Steiner en *La dolce vita*, el intelectual que mata a sus hijos y se suicida, inspirado sin duda en su amigo Cesare Pavese. Uno ve esta lista de filmes y no queda otra cosa que guardar un silencio lleno de total admiración.

2.

Ahora si empecemos esta historia como es debido. La película de Germi *Il brigante di Tacca del Lupo*, con guión de Fellini y Pinelli, es una

adaptación de una novela de Ricardo Bacchelli a la que los guionistas sazonan con los recuerdos familiares de Pinelli, uno de cuyos antepasados, Ferdinando Pinelli, fue militar y participó en la represión del bandolerismo calabrés tras la unificación de Italia. Es el capitán Giordani (interpretado por Amedeo Nazzari) en el filme de Germi. Viene pues Tullio Pinelli de una familia de servidores del estado italiano, en cuyo seno nació el 24 de junio de 1908 en Turín. Hijo de un magistrado, prestó su servicio militar en un regimiento de caballería. Tras estudiar Derecho, ejerció como abogado civilista luego de hacer prácticas en el gabinete de abogados de Manlio Brosio, conspirador antifascista y futuro ministro.

Sin embargo, su interés primordial es el teatro; arte que adoraba desde la infancia cuando con su hermano creó un teatro de marionetas. Compañero de estudios y amigo del poeta Cesare Pavese, empieza a escribir obras de teatro y libretos para óperas en paralelo a su actividad como jurista. Su joven esposa —Maria Cristina Quilico— le envía uno de sus dramas al crítico teatral Silvio d'Amico, que le presenta a Pinelli al gerente de un teatro, quien le comisiona un drama anual. La crítica ve con buenos ojos su labor como dramaturgo y una de sus obras, *Los padres etruscos* (*I padri etruschi*) —un melodrama ambientado entre los campesinos de las colinas alrededor de Pitigliano, a medio camino entre Roma y la Toscana—, es montada en Roma en 1941. El éxito de este drama llama la atención de Valentino Brosio (primo del abogado donde Pinelli hizo sus prácticas), un cineasta que le pide a Guido Gatti de la Lux Film que contrate al joven escritor, quien —según ha revelado uno de sus hijos— era además miembro de la resistencia antifascista, combatió en la Segunda Guerra Mundial en la caballería y fue seriamente herido. Gatti —interesado en darle un buen nivel cultural al cine— le pide hacer una adaptación de *La hija del capitán* de Pushkin, la cual lo deja satisfecho. Le proponen entonces a Pinelli realizar tres guiones al año y leer novelas que podrían convertirse en películas. Su debut es con *In cerca di felicità* (1944). Uno de los más importantes trabajos que realizó en esa época es una adaptación de *Los padres etruscos*, que se convertirá en *L'adultera* (1946), de Diulio Coletti. Previamente Mario Soldati rueda, con un guión suyo, *Las miserias del señor Travet* (*Le miserie del*

signor Travet, 1945). Cansado de viajar entre Turín y Roma, deja definitivamente la práctica del Derecho y se traslada con su mujer y sus cuatro hijos a la capital en 1946, decidido a ganarse la vida con el cine. Tiene ya treinta y ocho años.

Fellini pasa muchas horas en la Lux Film, cuyas oficinas quedaban en ese entonces en el número 36 de la Via Po. Ve pasar realizadores, ejecutivos, productores, actores y actrices. Pero “ve también pasar a menudo, mientras espera en los pasillos, a un señor esbelto de perfil afilado, aire circunspecto y afabilísimo”.⁶ Es Tullio Pinelli. El destino pronto va a unirlos, como ya vimos.

3.

En *Giulietta de los espíritus*, Fellini abandona la línea narrativa convencional y se lanza a perseguir la asociación libre de imágenes y situaciones, al relatarnos la vida de una mujer que vive entre espíritus, fantasmas, fantasías y recuerdos. Mencionaba el director sobre su carrera hasta ese punto que “al principio probablemente suprimí el aspecto narrativo del diálogo e hice filmes a lo largo de líneas literarias menos flexibles y maleables. A medida que progresé adquirí más fe en las imágenes y cada vez traté de hacer menos con las palabras mientras filmaba”.⁷ Pinelli y Flaiano ven que ya no los necesitan. Como bien lo expresó Pinelli refiriéndose al personaje principal: “Esa mujer debía tener singulares sensaciones sobrenaturales, pero en forma realista. Es decir, le inquietaba su extraña capacidad. Y después comenzamos a tener problemas [...] Nosotros pensábamos en un tipo de mujer, y Federico en otro [...]. *Giulietta* fue el comienzo de una nueva fase para él. No le preocupaban tanto los sentimientos humanos, sino las imágenes”.⁸ El guionista se alejó sin estrépito, pero Flaiano se sintió subestimado y ofendido, separándose con amargura de Fellini.

Pinelli continuaría cerca de Giulietta Masina, escribiendo miniserias para televisión que ella protagonizaría, como *Eleonora y Camilla*; además seguiría imperturbable con su labor como guionista para directores como Dino Risi (*El gaucho*), Antonioni (el segmento *Il provino*, de la película colectiva *Las tres caras*), Pietro Germi (*Alfredo, Alfredo*) y Mario Monicelli (*Amici miei* y *Esperemos que sea mujer*). También trabajaría para Liliana Cavani y Nanni Loy. Fellini, mientras tanto, seguía su fulgurante carrera como director autónomo.

¿Arribamos ya el fin de esta historia? Aún no. Avancemos hasta 1985 y leamos a Pinelli: “Una mañana suena el timbre y era Federico. Venía a pedirme que leyera el guión de *Ginger y Fred*... Era como si nos hubiéramos despedido la víspera, y entre nosotros volvió a reinar un gran entendimiento”.⁹ Resulta que Fellini estaba teniendo problemas con la historia que se encontraba escribiendo junto a Tonino Guerra, acerca de una pareja envejecida de bailarines que iban a interpretar Giulietta Masina y Marcello Mastroianni, por lo que resolvió llevar el borrador a Pinelli, como si nada hubiera pasado. Recuerda el guionista: “Trabajamos juntos como en los viejos tiempos, divirtiéndonos, dándoles vida a estos dos personajes”.¹⁰ Y después harían otra más, *La voz de la luna*, que sería la última película de Fellini, que escribieron en dos semanas, basados en la novela *Il poema dei lunatici* de Ermanno Cavazzoni. Al final del camino volverían a estar juntos, como al principio. Luego, en 1993, el de Rimini se iría del todo y Pinelli seguiría escribiendo guiones hasta cuatro años antes de su muerte.

Ahora ya ambos han partido. Su recuerdo alumbraba cuando las luces se apagan y entonces —como magia— la película empieza. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico microbiólogo. Profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista de cine de *El Tiempo* y crítico de cine de las revistas *Arcadia*, *El malpensante* y *Revista Universidad de Antioquia*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, dirige también el cineclub de la Universidad Eafit. Es el autor de los libros *Francois Truffaut: una vida hecha cine* y *Elogio de lo imperfecto: el cine de Billy Wilder*.

Notas

1. Hollis Alpert. *Fellini, una vida*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor. 1988, p. 79.
2. Tullio Kezich. *Fellini. La vida y las obras*. Barcelona: Tusquets Editores. 2007, p. 103.
3. Alpert, *Op. Cit.*, p. 84.
4. Tonio L Alarcón. “Más que mil palabras. La trayectoria de Federico Fellini como guionista”. En: “Dirigido Por”, N.º 389, mayo de 2009. Barcelona, p. 43.
5. Alpert, *Op. Cit.* pp. 91-92.
6. Kezich, *Op. Cit.* p. 103.
7. Chris Wiegand. *Federico Fellini. The Complete Films*. Alemania: Taschen. 2003, p. 112.
8. Alpert, *Op. Cit.* pp. 215-216.
9. Kezich, *Op. Cit.* p. 110.
10. John Francis Lane. “Tullio Pinelli. Obituary”. *The Guardian*. En línea: <<http://www.guardian.co.uk/film/2009/mar/09/tullio-pinelli>> [9 de marzo de 2009].