

# Anatomía del circo romano

*La dolce vita* de Federico Fellini cumple 50 años

Hace medio siglo, una película inusual conmocionó la cinematografía italiana y anunció la aparición del cine moderno. *La dolce vita* se convirtió en testimonio del genio único de su autor y en símbolo de una época irrepetible, que con sus imágenes inolvidables se encargaría de inmortalizar.

Juan Carlos González A.

*Fellini quiere hacer que el filme sea un esbozo de la sociedad de los cafés, que fluctúa entre el erotismo, la alienación y el aburrimiento... y la buena vida. El título del filme será La dolce vita, y todavía no hemos escrito una sola línea. Uno de nuestros exteriores será decididamente la Via Veneto y, sí, nuestro destino será el mar.*

Anotación del diario de Ennio Flaiano, coguionista de la película (junio de 1958)

## Un rostro absolutamente común

A veces una película gesta a un actor: Marcello Vincenzo Domenico Mastrojanni había nacido el 28 de septiembre de 1923 en Fontana Liri, pero nació para el cine mundial en la Roma de 1960 gracias a Federico Fellini y *La dolce vita*. Obviamente, este no fue su primer papel en el celuloide, pues en los años cuarenta, este agrimensor había participado como extra en varios roles y en 1948 se uniría a la compañía de teatro Quirino, que dirigía un joven magnate de origen aristocrático llamado Luchino Visconti, Conde de Modrone. Combi-

nando su trabajo en cine y teatro —donde incluso fue compañero de labores de Giulietta Massina, esposa de Fellini—, Mastroianni ganó una merecida fama local acrecentada por su papel en *Noches blancas* (*Le notti bianche*, 1957), pero la decisión de Fellini de incluirlo en *La dolce vita* lo puso para siempre en la mira de la comunidad filmica universal.

Incluso con su nombre se bautizó al personaje protagónico de ese filme. Ya no se prolongaría la saga del Moraldo de *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953), un joven recién llegado a Roma para buscarse la vida, sino que se nos contaría la historia de un hombre de más edad, Marcello Rubini, periodista de profesión. Cuando el guión todavía estaba en proceso, Fellini supo que no quería que ningún otro actor distinto a Mastroianni interpretara el papel. El recordado maestro de Rimini confesó que se decidió por él debido a su rostro absolutamente común, y ese rostro común encarnó a partir de ahí a una generación que, como la de los años sesenta, pretendía un rompimiento con todas las estructuras previas.

Mastroianni en su libro de memorias *Sí, ya me acuerdo...*, evoca con humor el primer encuentro entre ambos que tuvo lugar en la playa de Fragne, donde el director tenía una villa:

Naturalmente, yo estaba muy excitado. Y Fellini, con aquel aire de encantador de serpientes, aquella vocación que sonaba como una flauta mágica, exclamó de inmediato:

—¡Ooooh, mi querido Marcellino! (siempre utilizaba diminutivos, en mi opinión porque le servían también para mantenerse “calmado”). Querido Marcellino, me alegro mucho de verte. Tengo un proyecto para rodar una película; el productor es Dino De Laurentiis. De Laurentiis quisiera a Paul Newman para el papel de protagonista. Ahora bien, Paul Newman es un gran actor, una estrella, desde luego, pero es demasiado importante. A mí me sirve una cara cualquiera.

Yo no me sentí en absoluto vejado.

—Muy bien, arreglado. La cara cualquiera soy yo.

—Pues sí, porque el personaje es una especie de mariposón. No tiene que tener la personalidad de Paul Newman.<sup>1</sup>

Era el gracioso inicio de una amistad profesional que se extendería a otras tres películas dispersas a lo largo de más de veinticinco años: *8½* (1963), *La ciudad de las mujeres* (*La città delle donne*, 1980) y *Ginger y Fred* (*Ginger e Fred*, 1986).

### Todos los caminos conducen hacia ella

*La dolce vita* responde a un momento concreto de la realidad europea que incluía la revolución sexual, el derrumbe de mitos morales, sociales y políticos —al parecer imbatibles— y reflejaba a su vez un estilo de vida disoluto, banal, de poco compromiso, que Fellini captó con facilidad: Roma se estaba volviendo un polo de atracción de los cineastas mundiales (como “Hollywood en el Tíber”, se conoció a esa época), y sus calles y cafés se visten entonces de moda, estrellas, glamour, chismes y escándalos. Marcello interpreta a Marcello Rubini, un periodista de farándula



que quisiera escribir algo serio, pero que termina siendo el catalizador, anfitrión y testigo de una serie de aventuras nocturnas por una Roma frívola, despreocupada y borracha. Rodeado de fotógrafos, la vida de este hombre —y por ende la de la ciudad— es la del cine, los escándalos, las *starlets* en vacaciones y los monarcas en decadente exilio que transitan por Roma, para confluír todos en la famosa Via Veneto, que se extiende desde la Piazza Barberini hasta la muralla de Porta Pinciana. A lo largo de la calle se agolpan hoteles, restaurantes y numerosos cafés con sus mesas y sombrillas, y en ellos hierva la vida mundana dispuesta a observar y —sobre todo— a ser observada y fotografiada por nubes de reporteros gráficos ansiosos de una primicia rosa.

Habiendo sido testigos de todo esto y tomando elementos de sus guiones no filmados (como *Viaje con Anita* y *Moraldo en la ciudad*), Fellini y sus colaboradores Tullio Pinelli y Ennio Flaiano fueron dando cuerpo lentamente —a mediados

de 1958— a *La dolce vita*, inicialmente como una prolongación de la mencionada historia de Moraldo, protagonista de *Los inútiles*, quien llega a la ciudad desde la provincia con intenciones de ser periodista. Dos de las principales fuentes de Fellini para intentar comprender la mecánica del ambiente del lugar fueron dos fotógrafos, Tazio Secchiaroli y Pierluigi Praturlon, quienes le revelaron varios secretos de su oficio y recordaron para él algunos movidos escándalos. El director decidió que su Moraldo trabajaría con un fotógrafo.

Pero a medida que avanzaba la escritura, el personaje empezó a hacerse mayor, con más mundo, menos ingenuo. Los aspectos provincianos de la historia original de Moraldo ya no parecían encajar en esta nueva Roma. En la cabeza de Fellini se instaló la imagen de Mastroianni como actor del filme y con esa idea el personaje no sólo cambió de nombre sino también de actitud. Su idealismo fue reemplazado por una actitud descreída y ausente. A él le acompaña un fotógrafo que decidieron llamar Paparazzo —nombre que o bien aparece en el libreto de una ignota ópera o fue sacado de un personaje de una novela de George Gessing—, sin saber que con ese apelativo harían historia y bautizarían a todo un estilo de fotoreportería. Se pensó ubicar la historia en un festival filmico, pero se decidieron por la Via Veneto, una pasarela casi de iguales características antropológicas y que para la ocasión sería visitada por una gran estrella de cine, interpretada por la voluptuosa sueca Anita Ekberg, cuya imagen inverosímil Fellini había descubierto en una revista norteamericana y que había saltado a los titulares cuando en el verano de 1957 se zambulló en la Fontana di Trevi en compañía del fotógrafo Praturlon, quien realizó un completo fotorreportaje del suceso. Contando también con la ayuda del escritor Brunello Rondi se irían sumando al guión situaciones y anécdotas —algunas ficticias, otras correspondiendo a sonoros y trágicos escándalos—, para ir conformando un fresco entre vital y pesimista de la vida moderna.

La filmación se inició el 16 de marzo de 1959 en el estudio 14 de Cinecittà, luego de un largo y difícil proceso que incluyó cambiar de productor: tras una fuerte discusión con Dino De Laurentiis, que había adelantado cien mil

dólares para la preproducción, pero que insistía en Paul Newman para el rol principal e hizo que tres críticos (incluido Luigi Chiarini) evaluaran el guión, para concluir que el relato era débil, Fellini —envalentonado por el éxito que había obtenido con *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957)— escuchó ofertas y firmó contrato con el acaudalado Angelo Rizzoli y su representante, Guisepppe Amato, en octubre de 1958. A De Laurentiis se le reembolsaría su dinero, mientras Fellini recibiría cincuenta mil dólares más un porcentaje de las ganancias del filme. Se concretó la participación de Anita Ekberg, a quién Fellini contactó en Londres, Anouk Aimée, Ivonne Furneaux y Lex Barker, mientras se desechaba la participación de Luise Rainer, Silvana Mangano, Maurice Chevalier y Henry Fonda.

Figura clave en este momento fue Piero Gherardi en el diseño de vestuario y en la escenografía del filme, compuesta por dieciocho sets, incluyendo un club nocturno en las termas de Caracalla, una escalinata en espiral que sube hasta la cúpula de San Pedro y una reconstrucción en estudio de la Via Veneto, que se requirió cuando las multitudes curiosas hicieron imposible filmar en la locación, lo que aumentó tanto los costos de producción que Fellini se vio obligado a ceder parte de sus futuras ganancias. Es de anotar que a partir de esta película se hizo cada vez mayor la dependencia de Fellini por las escenografías en estudio, lo que le permitió construir a su amañó lugares a la medida de sus fantasías. Nino Rota en la musicalización y Otello Martelli en la cinematografía completaron su habitual y confiable equipo de trabajo.

Sobre la filmación, recordaba Mastroianni:

[Fue] quizá el período más hermoso no sólo de mi vida de actor sino también de mi vida de hombre. Sobre aquella gran balsa, dando bandazos de un lado a otro, siempre inmersos en un clima tan festivo; porque con Fellini no había momentos de dramatismo, aparte de alguno que otro problema por falta de dinero o de algo que no llegaba a tiempo para rodar una escena. Para él, hacer cine siempre fue un juego, una fiesta, una fiesta continua.<sup>2</sup>

El rodaje concluyó a finales de agosto de 1959, tras un arduo trabajo de exteriores —incluyendo filmar en el castillo de Basano di Sutri y en una gélida Fontana di Trevi— y, claro, en estudio.



### Las trampas existenciales

Originalísima, episódica y laberíntica, *La dolce vita* es una representación alucinatoria de la vida moderna, en la que se juega con la idea de Roma como un lugar de sexo y decadencia. El filme funciona como una bisagra entre su obra previa y la que vendrá: la bondad y pureza de los personajes de las películas anteriores de Fellini ya no existen aquí; han sido reemplazadas por una visión irónica, de algún modo autobiográfica, de un estado de ebriedad social que echó por tierra la imagen del ser y el obrar italianos que el neorrealismo había exaltado, y que implica para Fellini jugar y experimentar con la narrativa y empezar a encerrarse en un universo introspectivo que terminará por invadir su cine posterior. Empezaban a cobrar más fuerzas las imágenes y lo que éstas simbolizaban en términos de representación, alegoría y ritmo, antes que tener que depender de una estructura argumental convencional donde la continuidad

y las relaciones de causa-efecto fueran centrales. En palabras de su autor:

Así que dije, inventemos episodios, no nos preocupemos por ahora por la lógica o la narrativa. Tenemos que hacer una estatua, romperla y recomponer las piezas. O mejor aún, ensayar una descomposición a la manera de Picasso. El cine es narrativo en un sentido del siglo XIX: ahora tratemos de hacer algo diferente.<sup>3</sup>

Pero este proceso aún está anunciándose. Por eso Fellini, conmovido todavía aquí por sus personajes, les aporta una vitalidad, una calidez y una humanidad que le impide ser tan crítico y ejemplarizante como cierta parte de la sociedad hubiera querido, y a la vez no ser tan distante y caprichoso como veremos en el cine que saldrá de sus manos a partir de ese momento. Lo que hace a *La dolce vita* especial es el genio del director, que aunque no ahorró esfuerzos para caricaturizar una realidad que le preocupaba y le dolía —véa-

se a la nube patética de fotógrafos sedientos de exclusivas, el desborde mediático desencadenado por una supuesta aparición mariana a dos niños, o el espectáculo decadente de la fiesta de los aristócratas—, también fue lo suficientemente justo como para dotar de humanidad a los protagonistas de este filme complejo y alucinante, donde los personajes aparecen, son utilizados y desaparecen. Marcello, Steiner, Sylvia, Maddalena, Emma o Paola son prototipos de seres humanos reales y concretos que Fellini había visto y tocado. Por eso los sentimos cercanos, creíbles y palpables. Nos duele su situación, nos preocupa su manera escapista y vana de afrontar el mundo. Pero los dejamos ser; no podemos hacer nada por ellos.

Desde el momento de su estreno en Roma, el 3 de febrero de 1960 y en Milán dos días más tarde, *La dolce vita* desencadenó una enorme polémica social y religiosa, y hasta fue prohibida por el Centro Cinematográfico Católico, considerándola vedada para todos los públicos. El milagro económico italiano de la posguerra se retrataba —según los detractores de Fellini— como algo vacío, superficial y materialista, lo que le hacía daño a una imagen que Italia se preocupaba por cultivar. La crítica empezó además a buscarle símbolos absurdos o coincidencias esotéricas por todos los costados, vinculando las siete secuencias en que la película se divide (artificialmente) con el libro del Apocalipsis, los siete pecados capitales y con *La divina comedia*. Fellini afirmaba que si la película tenía un significado, este había surgido por sí mismo y que él no lo había buscado. Lo que los detractores no vieron fue que la película era en realidad un gran cuadro social duro y atemorizador por momentos, pero así mismo revelador y aleccionador en la mayoría de sus pasajes. A pesar de la tormenta de opiniones —o debido a ella—, la película fue un enorme éxito en las taquillas italianas y se trajo a casa la Palma de Oro del Festival de Cannes, otorgada por un jurado presidido en esa ocasión por Georges Simenon. También obtuvo, en manos de Piero Gherardi, el premio Óscar al mejor vestuario para una película en blanco y negro.

Ahora podemos ver el filme como un documento de una época lejana, pero en el momento de su estreno *La dolce vita* causó gran revuelo, tal como ocurre cuando alguien se atreve a hablar de frente y sin metáforas. La orden expresa ema-



nada de Roma, que impedía que los católicos vieran este filme, es un buen reflejo de la sociedad en la que está película se gestó y a la que así mismo pretendía criticar. La actitud torpe de los cardenales, la aristocracia y la derecha italiana no pudo leer entre líneas que, en *La dolce vita*, Fellini subraya ante todo una búsqueda espiritual del sentido de la existencia, de la gracia y el perdón. Marcello Mastroianni construye un personaje que es básicamente un observador cansado y aturdido, incapaz incluso ya de ver a la mujer que lo ama: su actitud a lo largo del filme es la de un hombre desasosegado que aún no logra encontrar lo que está buscando, que es, ante todo, sentido a su vida, enfrentada a un enorme vacío moral que lo ha dejado sin paz y sin horizontes. A pesar de sentirse tan atraído por el oropel de las mujeres, el sexo y la fama, nada de lo que existe a su alrededor lo llena, lo complace o lo satisface. La religión no le ofrece tampoco respuesta alguna. Marcello daría lo que fuera por poder comunicarse y relacionarse mejor con su padre, haría lo que fuera por tener una familia como la de su amigo Steiner, dejaría lo que fuera por poder realizarse como escritor.

En esa búsqueda existencial, Marcello cae una y otra vez en una serie de trampas, que no son otra cosa que golpes vitales que van poco a poco alejándolo de una improbable redención social y personal. El suicidio de Steiner, que él ve como una traición a unos ideales personales e intelectuales ejemplarizantes que hubiera querido imitar, lo acaba de lanzar a una espiral de decadencia y de disolución que Fellini no se atreve a decirnos si tendrá fin. Al final de una larga juerga termina en la playa, junto al mar. A lo lejos Paola —ese ángel adolescente— le habla y lo invita a huir de ese mundo vacío. Pero él —ebrio, cansado, decepcionado— no la escucha, no se detiene, no se salva. Marcello —el actor— se muestra impasible, concentrado en un personaje que le atrae y le atormenta. Marcello —el personaje— no alcanza a reconocer en ese candor el bálsamo que requiere para aliviar aunque sea en parte su alma hastiada y herida. Se despidió de ella y de nosotros en esa playa, y alcanzamos a sentir que todavía está muy lejos de encontrar respuestas y que primero tendrá que reconciliarse con él mismo. Fellini, cansado de tanta vida seca

y estéril, nos dice adiós con un primer plano del rostro de Paola. Se lo agradecemos.

### The End

Con la venia de los lectores, vamos a rematar este texto con unas palabras del crítico norteamericano Roger Ebert sobre este filme, que sirven como preciso y oportuno colofón para una película que es ante todo una experiencia humana, tan subjetiva que el propio tiempo se encarga de modificarla ante nuestros ojos:

Las películas no cambian, pero sus espectadores sí. Cuando vi *La dolce vita* en 1960, yo era un adolescente para el cual la película representaba todo lo que soñaba: pecado, glamour europeo exótico, el gastado romance de un periodista cínico. Cuando la vi otra vez, alrededor de 1970, yo estaba viviendo en una versión del mundo de Marcello: la Avenida Norte de Chicago no era la Via Veneto, pero sus habitantes eran igual de coloridos y yo tenía más o menos la edad de Marcello. Cuando vi la película alrededor de 1980, Marcello tenía la misma edad, pero yo era diez años mayor, había dejado de beber y lo vi no como un rol modelo sino como una víctima, condenado a una búsqueda eterna de felicidad que nunca podría encontrar, por lo menos no de esa forma. En 1991, cuando analicé el filme cuadro a cuadro en la Universidad de Colorado, Marcello me pareció aún más joven y yo, que una vez lo admiré y luego lo critiqué, ahora me compadecía de él y llegaba a quererlo. Y cuando vi la película inmediatamente después de la muerte de Marcello, pensé que Fellini y Marcello habían tenido un momento de revelación y lo hicieron inmortal. Puede que no haya tal “dulce vida”, pero es necesario descubrirlo por ti mismo.<sup>4</sup>

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 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. Marcello Mastroianni. *Sí, ya me acuerdo...* Barcelona: Ediciones B, 1998, p. 158.
2. *Ibid.*, p. 159.
3. Peter Bondanella. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 133
4. Disponible online en: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=19970105/REVIEWS08/401010336/1023>>.