

***Perspectivas actuales,
horizontes insólitos.***

Dinámicas y aportaciones teóricas en Historia del Arte

Edición a cargo de:

Helena Carvajal González

Patricia García-Montón González

Herbert González Zyma

Laura Palacios Méndez

Sergio Ramiro Ramírez

Manuel Viera de Miguel

Aguja de Palacio

Ediciones

Perspectivas actuales, horizontes insólitos. Dinámicas y aportaciones teóricas en Historia del Arte.

Primera edición: marzo de 2018.

Ilustración de portada: fotomontaje de pintura [© Beratúa: *Paysaje de infancia* (detalle), c. 1991] y grabado [detalle tomado de *Manière universelle de Mr Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le Geometral. Ensemble les Places et proportions des Fortes et Foibles Touches, Teintes ou Couleurs. Par A. Bosse, Graveur en Taille Douce...* París, Imprimerie de Pierre Des-Hayes, 1648 (1647), Lámina III, p. 61].

© de esta edición: Aguja de Palacio Ediciones, 2018. Cualquier tipo de reproducción de la obra deberá contar con autorización expresa y por escrito de la editorial.

ISBN: 978-84-947613-5-5

Depósito legal: LR 1401-2017

Aguja de Palacio Ediciones

www.agujadepalacio.es

ediciones@agujadepalacio.es

Apartado de correos 253. 26080, Logroño.

La Rioja, España (UE/EU).

Buñuel a través de Fellini.

Una lectura surrealista de *Ocho y medio*

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA

Universidad de Córdoba

Introducción

“Otra forma de surrealismo, si se quiere”¹

El objetivo del presente trabajo se circunscribe al propósito de elaborar un diálogo intertextual entre la producción fílmica de Luis Buñuel y la de Federico Fellini, tomando la película *Ocho y medio* (8 1/2) (*Otto e mezzo*, 1963) como caso principal de análisis y vía de apertura a ulteriores conexiones formales y referenciales; pues, como se argumentará, no son pocas las razones que permiten entablar una importante afinidad creativa entre los dos cineastas. No en vano, si nos remitimos incluso a las declaraciones de ambos realizadores, advertiremos que tanto Buñuel como Fellini reconocieron la mutua admiración que sentían por sus respectivos trabajos. Así, en sus memorias, Buñuel no prescinde de Fellini cuando enumera sus preferencias cinematográficas: “Me gustan *Los senderos de la gloria*, de Kubrick, *Roma*, de Fellini, *El acorazado Potemkin*,

¹ Jan van den Brink, programador del EYE de Ámsterdam, sobre la muestra *Fellini. The Exhibition*, en FERRER, Isabel, “Federico Fellini o el carnaval de la imagen”, *El País*, 2 de julio de 2013, p. 36.

de Eisenstein, *La gran bouffe*, de Marco Ferreri (...) De Fellini me gustan también *La strada*, *Las noches de Cabiria*, *La dolce vita*. No he visto *I Vitelloni*, y lo siento”². Tampoco Fellini olvida a Buñuel cuando compone su pódium de directores reverenciados y no escatima en elogios al hablar de la obra del de Calanda: “Y después está Buñuel. Solo vi un filme de él y me entusiasmó; sentí el deseo de verlos todos. Era *El discreto encanto de la burguesía*. ¡Qué gran película! ¡Cuánto encanto!”³. Esta admiración de Fellini por el cine buñueliano se materializa en varias cartas enviadas al aragonés, en las que se hace explícita la fascinación del italiano por el universo estético del creador surrealista, en quien vislumbra a un auténtico “maestro”. Véase por ejemplo la siguiente misiva, fechada el 3 de mayo de 1973:

“Queridísimo Luis,

Anoche vi *El discreto encanto de la burguesía*. Sólo decirte cuánto me ha gustado tu película, cuánto me ha divertido y encantado [pero] en un instante me parece obvio e inadecuado expresar el sentimiento y la emoción tan profunda y personal que me han animado a escribirte enseguida.

La vitalidad, la espléndida naturalidad, la fantasía imposible e inquietante, el humor despiadado y humanísimo, la libertad provocadora y a la vez posible de tu última obra, en un determinado momento te han hecho aparecer a mis ojos como una especie de encarnación, de nutritivo numen tutelar de la creatividad que se permite ignorar las mortificaciones y los atrevidos cambios del tiempo.

² BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 218.

³ GRAZZINI, Giovanni, *Algún día haré una bella historia de amor. Conversaciones con Federico Fellini*. Barcelona, Gedisa, 1985, p. 54.

He sentido entonces un gran consuelo, una reconfortante confianza y una confusa vívida gratitud hacia ti. Esto es lo que quería decirte, queridísimo maestro.

Un saludo afectuoso y te deseo de corazón buen trabajo y buena suerte.

Tuyo,

Federico Fellini.

Vía Margutta 110 Roma”⁴.

Así pues, si ya por testimonios directos se observa una relación “empática” entre la producción de ambos cineastas, emprender al respecto un estudio temático e iconográfico no hará sino reforzar la citada convicción al respecto de la conexión entre Fellini y Buñuel; vinculación que, sorprendentemente, ha sido apuntada de soslayo por escasos autores. Entre estos destacaremos a Yves Kovacs, autor de *Surréalisme et cinéma* (1965), en quien se basa a su vez Colón Perales para aludir a dicha relación entre los dos directores, aunque sin entrar a exponerla en detalle⁵. Por nuestra parte sostenemos, en efecto, la posibilidad de un diálogo “pseudo-surrealista” entre Fellini y Buñuel, articulado por abundantes puntos de conexión, que merecen ser abordados de manera pormenorizada. Con el propósito de proceder a su esclarecimiento, tal y como se ha apuntado previamente, centraremos nuestra labor de análisis en la película *Ocho y medio* (8 1/2) de Fellini, protagonizada por Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo y

⁴ Recogido en *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, n° 236 (diciembre 2003), pp. 164-165. Accesible a través de la Biblioteca de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:

http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?posicion=1&idValor=36235&forma=ficha&id=608

⁵ *Vid.* COLÓN PERALES, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla, Alfar, 1994.

Claudia Cardinale; filme en torno al cual distinguiremos cinco apartados principales que pasamos a exponer a continuación.

1. Sueños y alucinaciones

“- ¿Y los sueños qué le dicen?

- Me ayudan a confundirme”⁶

Destaca en primer lugar la tendencia felliniana a la ensoñación y la disolución de barreras entre la realidad diurna y la imaginación inconsciente, algo que tendrá mucho que ver con las propuestas del surrealismo en general y con el cine de Buñuel en particular. De hecho, la importancia del sueño es un componente clave en el imaginario buñueliano. Así se expresaba el aragonés: “Si me dijeran: te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños (...)”⁷. Y añade: “Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo”⁸. Muy en consonancia con esta opinión de Buñuel, Fellini defendería siempre un directo paralelismo entre cine y sueño, declarando además: “No veo una línea divisoria entre imaginación y realidad”⁹. La película *Ocho y medio*, desde su comienzo con la pesadilla del protagonista, el director de cine Guido Anselmi (el papel que interpreta Mastroianni),

⁶ FELLINI, Federico, *Fellini por Fellini*. Madrid, Fundamentos, 1990, p. 200.

⁷ BUÑUEL (1982), *op. cit.*, p. 92.

⁸ *Ibid.*

⁹ FELLINI (1990), *op. cit.*, p. 171.

plasma con singular acierto este maridaje entre vida y sueño gracias a su fuerte atmósfera onírica de sesgo autobiográfico, en la que se entrecruzan recuerdos y alucinaciones. Se trata de un ambiente que preside buena parte de las películas de Fellini, como *Giulietta degli spiriti* (1965), *E la nave va* (1983), etc. Y es que, como nos recuerda Tullio Kezich, “esta ecuación, sueño igual a cine, más allá de lo que pueda tener de populista, será uno de los pilares de la concepción felliniana del séptimo arte”¹⁰.

Así lo entendía también Luis Buñuel, quien desde su primer filme, *Un chien andalou* (1929), supo aunar a la perfección cine y sueño. Como es sabido, la idea de la película surgió precisamente a raíz de la síntesis de los sueños de Buñuel con los de Salvador Dalí, con quien acometió el cineasta la realización del proyecto¹¹. No en vano, en su conferencia “El cine como instrumento de poesía”, impartida en la Universidad de México en 1958, Buñuel definió el cine como “el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. (...) el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño”¹². De esta forma, los elementos oníricos, que serán propios del cine de Fellini –sobre todo a partir de los años sesenta–, atraviesan igualmente las películas de Buñuel. Sirvan de ejemplo títulos como *Subida al cielo*

¹⁰ KEZICH, Tullio, *Fellini: La vida y las obras*. Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 49-50.

¹¹ Así lo recuerda Buñuel: “Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: ‘¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?’”. BUÑUEL (1982), *op. cit.*, p. 103.

¹² MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona, Anthropos, 1993, p. 96.

(1952), *El ángel exterminador* (1962) o *El fantasma de la libertad* (1974). Tanto es así que este protagonismo de los sueños en la obra de Fellini y Buñuel ha sido observado por igual en los estudios realizados por distintos autores, caso de Chris Wiegand y Maurice Drouzy, que titulan de manera parecida sus trabajos dedicados a cada uno de los referidos cineastas¹³. Es más, en *8 1/2* asistimos al empleo por parte de Fellini de un recurso sistemático al encadenamiento de escenas oníricas, que se confunden con las propiamente “reales”; recurso que usará también en otros filmes, como *La città delle donne* (1980). Una práctica que no por casualidad había cultivado Buñuel, elevándola a su máxima potencia en *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972)¹⁴; película que, como se ha señalado, tanto apreció Fellini.

Se logra así un tipo de experiencia análoga al estado de duermevela — que Freud llamó *ensoñaciones* o sencillamente *sueños diurnos*—, la cual abunda incluso en la propia biografía de Buñuel, como la conocida alucinación ocurrida tras la muerte de su padre, cuando velando el cadáver en la casa familiar, el joven Buñuel vio a su progenitor en pie, extendiendo las manos hacia él con gesto amenazador. La visión duró unos pocos segundos, pero fueron suficientes para marcar hondamente el carácter surrealista de Buñuel. De hecho, son numerosos los personajes de sus filmes dados a las ensoñaciones —recuérdese la protagonista de *Belle de jour* (1967), por ejemplo—. Pues bien, en Fellini también es común este hecho, dejando huella en sus películas. Como

¹³ Vid. WIEGAND, Chris, *Federico Fellini; el mago de los sueños 1920-1993*. Madrid, Taschen, 2003; y DROUZY, Maurice, *Luis Buñuel: architecte du rêve*. París, Lherminier, 1978.

¹⁴ Vid. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 279-289.

afirma Tullio Kezich: “Ya de niño vivió Fellini experiencias alucinatorias en un estado intermedio entre el sueño y la vigilia, fenómenos que volvieron a repetirse entre 1953 y 1954, durante la gestación de *La strada*”¹⁵. En lo que respecta a *8 ½* son constantes las escenas de ensoñaciones, a caballo entre la fantasía y el recuerdo. Remitimos sin ir más lejos a la secuencia del balneario, en el momento de la angelical aparición de Claudia Cardinale, con la pieza wagneriana de *Las Valquirias* de fondo¹⁶. Otra escena onírica de las más potentes de *Otto e mezzo* es el momento en que el protagonista se encuentra con su padre muerto, en un despersonalizado ambiente de cementerio; su madre vestida de luto, que lo besa y a continuación se transforma, por arte de trasposición alucinatoria, en su esposa. También se cuentan entre las más representativas del filme la ensoñación en la que Guido visualiza la ejecución de su guionista, o incluso su propio suicidio escondido bajo la mesa, ante los periodistas en una rueda de prensa. Sin olvidar, por supuesto, los viajes mentales a su infancia, a través de recreaciones imaginarias.

2. Sobre locura y psicoanálisis

“Detesto los esquemas lógicos”¹⁷

El gusto de Fellini por el sueño y la imaginación alucinatoria se extiende al campo clínico de la patología mental, como evidencian su declarada

¹⁵ KEZICH (2007), *op. cit.*, p. 223.

¹⁶ Casualmente, Wagner era el compositor favorito de Buñuel, que incorporó algunas de las partituras wagnerianas como banda sonora de sus películas; en concreto la obertura de *Tristán e Isolda* para *L'âge d'or* (1930) y *Abismos de pasión* (1953).

¹⁷ FELLINI (1990), *op. cit.*, p. 67.

simpatía por los locos y sus varios proyectos cinematográficos frustrados que versarían precisamente sobre la locura. “Me interesa mucho el problema de la alienación mental”, dice en un momento de $8 \frac{1}{2}$ el orondo productor de Guido; una atracción que de nuevo conecta a Fellini con Buñuel, quien llegó a plantear una película sobre la esquizofrenia, finalmente irrealizada.

Fue durante la Segunda Guerra Mundial, cuando Buñuel, que por aquel entonces trabajaba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, sugirió el proyecto al célebre doctor Alexander, discípulo de Freud. Como este se mostró en un principio muy interesado, Buñuel le envió una copia de *Un chien andalou*, ya que en su momento la película había sido calificada por el psicoanalista Carl Gustav Jung como un rotundo caso de esquizofrenia. Pues bien, la carta de respuesta de Alexander no se hizo esperar. En ella decía, según relata Buñuel en sus memorias, que “ha visto *Un chien andalou* y se declara (con sus palabras exactas) *scared to death* (mortalmente asustado, o, si se prefiere, espantado). No deseaba tener más relaciones con el tal Luis Buñuel”¹⁸. A pesar de este infructuoso proyecto, era notorio el interés de Buñuel por rodar películas de tema psicopatológico. Los ejemplos más evidentes son *Ensayo de un crimen* (también titulada *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, 1955) y *Él* (1953). Esta última decía Buñuel que era una de sus películas favoritas, por ser el retrato de un paranoico en el que él mismo llegaba a reconocerse en parte. Además, resulta interesante señalar que el psiquiatra Jacques Lacan quedó fascinado con la película y habló largamente de ella con Buñuel, proyectándosela incluso a sus alumnos.

¹⁸ BUÑUEL (1982), *op. cit.*, p. 223.

Una vez más, en todo ello presenta Fellini puntos de conexión con Buñuel. En 1955 el director italiano se embarcó también en la realización de una película sobre la esquizofrenia, que al final quedó igualmente en el tintero. Se trataba de una idea basada en el libro *Las mujeres libres de Magliano*, de Mario Tobino, quien fuera médico del hospital psiquiátrico de dicha localidad. Fellini visitó a Tobino para hacerle partícipe de su proyecto, pero en lugar de una breve visita, se quedó allí varias semanas por invitación del doctor, conviviendo a diario con los enfermos mientras se hacía pasar por un médico más. En palabras del propio Fellini: “Atraigo irresistiblemente a los locos. Así es. Me los encuentro en todas partes. Sienten en seguida una gran simpatía por mí. Y debo decir que en general me ocurre lo mismo”¹⁹. También barajó Fellini la posibilidad de una película sobre el infierno de Dante, plagada de imágenes esquizoides y psicóticas inspiradas en las obras de Giotto, El Bosco y Signorelli. Siendo así, no han de extrañarnos los poderosos lazos de unión de Fellini con la estética surrealista, tan involucrada en el efervescente mundo de los desórdenes mentales, el automatismo, la hipnosis y el mentalismo. *Ocho y medio* incluye, por ejemplo, una escena de este cariz cuando a Guido le leen la mente en un espectáculo de magia. En este contexto, Fellini se descubre un ferviente admirador de Jung, cuya obra conoce a través de su propio psicoanalista, Ernst Bernard, por cuya recomendación escribiría el cineasta *Il libro dei miei sogni* (en el que Fellini anotaba y dibujaba sus sueños y visiones nocturnas). Secuencias oníricas de *Otto e mezzo*, como la ya citada en la que Guido habla con su padre salido de la tumba (que recuerda, por cierto, a la experiencia alucinatoria de Buñuel con su padre fallecido), no pueden

¹⁹ FELLINI (1990), *op. cit.*, p. 66.

entenderse sin un guiño edípico. Ocurre así también en el universo buñueliano, que desde su primera concreción fílmica, *Un perro andaluz*, daría muestras de una profunda influencia psicoanalítica, a raíz de las lecturas freudianas emprendidas por Buñuel en su juventud.

3. Mujeres, sexualidad y violencia

“(...) pero ¿qué es la feminidad?”²⁰

Otro aspecto que conecta la obra de Fellini con la de Buñuel es el acercamiento, a la vez erótico y agresivo, a la mujer. El eterno femenino, siempre enigmático, que provoca en el hombre atracción y a la vez rechazo. Una confusión que en *Ocho y medio* lleva a Fellini y a su personaje – *alter ego* (“Guido Anselmi – Marcello Mastroianni”), a descomponer el imaginario femenino en los diversos roles tipificados para la mujer; esto es, en las funciones de madre, esposa, amante, mujer ideal, objeto sexual... De este modo, nos encontramos con un amplio abanico de concepciones de la feminidad, concebidas desde la perenne incertidumbre que despierta en la actitud masculina. Por un lado, está la “mujer-fetiché”, representada por el personaje de Saraghina, (inspirado en la prostituta Gradisca, “musa erótica” de la niñez de Fellini) que personifica la mole carnosa, mítica, que trae consigo la introducción al descubrimiento sexual. Está también la “mujer-amante” (el papel de Sandra Milo), que es remanso de paz y de recreo, voluptuosa y nutriente, aunque boba e inocente. Figura asimismo la “mujer-esposa” (encarnada por Anouk Aimée), que es inteligente, pero celosa, posesiva y

²⁰ FELLINI (1990), *op. cit.*, p. 206.