



Bruscos signos del sueño

♦ Paolo Fabbri

En una carta a Federico Fellini de junio de 1986, Tullio Pinelli, coautor suyo de tantos proyectos, argumentos y guiones, evoca las novelas de Thomas Mann sobre Jacob y José, y en vista de un eventual argumento narrativo, sugiere la figura del segundo, llamado en esas novelas “el Soñador de Sueños”.

Pinelli sabía a quién escribía. Para Fellini hacer películas era como vivir sueños, pasar de la “convulsa lucidez” del tratamiento nocturno de la vida en la vigilia al tratamiento diurno de las actividades oníricas. Los sueños son confusos e imprecisos y su finalidad no es la comunicación; tal vez los recordamos hacia atrás, del final al principio. Para que se conviertan en obra es preciso dotarlos del rigor y la flexibilidad del signo visual y lingüístico. Una transposición creativa y fantástica por la que Fellini no cesó nunca de dibujar y escribir: “Este involuntario, casi inconsciente trazar garabatos, tomar apuntes caricaturales, dibujar monigotes inagotables que me miran desde las cuatro esquinas de la hoja, esbozar automáticamente anatomías femeninas hipersexuadas [...]”

e infinitos otros garabatos, jeroglíficos, [...] es quizás una especie de huella, un hilo al final del cual estoy en el plató, con las luces encendidas, el primer día de rodaje”.¹

Traduciendo sus sueños y sus pesadillas en un vasto fresco de palabras e imágenes y “garabateando monigotes” al comienzo de cada obra, el gran director recoge los materiales visuales que le sirven para construir su propio laberinto y los hilos de Ariadna para salir. En sus propias palabras: película-piloto o espíritu-guía de una copia de trabajo “llena de signos bruscos”, con una banda sonora “constelada por mi voz, mis gritos, mis indicaciones”.²

Los bocetos y monigotes, “gráfica delirante”, son el cuidadoso resumen verbal y visual de treinta años de vida onírica; no se trata de obras autónomas sino de tomas, de inscripciones acotadas que permiten seguir y descifrar el proceso creativo. Y como la coquetería onírica también existe, el Fellini nocturno se complace de que Orson Wells estuviera “mirando con interés unas hojas: son mis diseños. Los muestra a otros con sincera

¹ Federico Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 68.

² Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Bari, Laterza, 1983, p. 176.

♦ Crítico de artes visuales y docente de semiótica visual del Istituto di Comunicazione de IULM (Istituto Universitario di Lingue Moderne) de Milán y de la Facultad de Ciencias Políticas de la Libera Università Internazionale di Studi Sociali de Roma.

Traducción de Alfredo Cid, profesor e investigador, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X).



admiración. Trato de moderar su entusiasmo, que me parece de veras desproporcionado para esos garabatos”³

Los textos y los dibujos que componen el *Librone*, como lo llamaba su autor, no merecen la distracción del ojo puro visibilista o la asignación al surrealismo por parte de la crítica. Se colocan más allá de la estética para interrogarnos sobre su significado; son composiciones pictóricas pero también *rebus* que se debe descifrar por su valor representativo y su relación simbólica. Un pensamiento del sueño puede estar o no expresado o puede manifestarse a través de muchos signos; pero también un solo signo puede estar “sobredeterminado” por muchos significados.

Hasta las palabras se pueden tratar como imágenes: como en el sueño en el que Fellini se representa como “unhappy” y duda entre el significado en inglés, “infeliz”, o *un* (italiano) *happy* (inglés), “un feliz”. El sueño como reino de los logogramas, de los juegos con palabras visibles. Los signos de Fellini son entonces ideogramas coloreados que traducen en sueño la lengua secreta de los pensamientos. Imágenes, diagramas (como los del *I Ching*), historietas y caracteres de diferentes tamaños que manifiestan un significado onírico latente, en principio abstracto e incoloro.

Dos versiones en idiomas distintos cuyos caracteres y sintaxis son difíciles de descubrir son las modalidades de “representabilidad” que atribuía Fellini a su soñar. La expresión pictórica concreta

está dotada de una autonomía de identificaciones y contrastes que reorganiza el material onírico, así como la constricción expresiva de la rima y la prosodia redistribuye en la poesía, con nuevas emergencias, el significado y el deseo.

Esto le pasa a Fellini cuando reconstruye sus recuerdos, que guardan entre sí “la misma relación que los palacios barrocos romanos y las ruinas antiguas: las piedras y las columnas han servido como material para las construcciones modernas” (Freud). Las visiones del sueño no son imágenes-memoria: en la superposición no hay profundidad, en la copresencia construyen una secreta “internidad”⁴ para contraponerla a la interioridad y a la eternidad. Aunque se refieren al pasado, son series de instantes sin dueño que, en espera de un director, le dan tiempo al tiempo. En la sucesión horizontal de la lectura, los signos y los diseños desfilan y se suceden como estribillos semánticos y visuales, libres de toda complicación narrativa.

El Librone

Salvo raras excepciones, la unidad de representación del *Librone* es la página: el director le da la forma de cartel de cine, a la que ha dedicado tanta atención compositiva (tal como aparece en la carta a G. Geleng a propósito del afiche de *Amarcord*).

El cartel es una metonimia de la construcción “alveolar” característica de las películas de Fellini: jaulas, nichos, ventanas, retratos, fotogramas, leyendas (títulos y nombres), en diferentes escalas

³ Sueño del 24 de junio de 1977.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinema. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 2004.



Portadas de *El libro de mis sueños* de Federico Fellini, en la edición digital de Guaraldi publicada en tres tomos.

y colores. Todos coexistiendo en la misma superficie, anticipando el efecto que Federico buscaba desde sus primeros apuntes de director: “terminar con partes cada vez más truncas, laceradas, con fragmentos [...] para lograr una liberación mágica de imágenes”⁵

Abrir y hojear *El libro de los sueños* conduce al género de la fantasmagoría, calco de “alegoría” donde *fanta* evoca “fantasía” y “fantasma”, y *ago-rein*, “decir” y “hablar”.

Una palabra pública que conserva su contradictorio sabor de misterio para expresar una modalidad peculiar de la fantasía *felliniana*, a mitad del camino entre el teatro de variedades, el gabinete de maravillas y la exposición universal privada: “Ver de una manera fantástica los paisajes del mundo mágico [...] no un mundo desconocido que está fuera de ti, sino un mundo que está dentro de ti”⁶. Los lugares del soñar son tropos, figuras

de sustitución en una escena de metamorfosis. En los sueños de Fellini todo se vuelve imperceptible, se convierte en algo diferente, animal o persona. Como “la aparición de una mujer que en una mañana luminosa caminaba por la Via Veneto metida en un vestido con el que parecía una hortaliza”⁷, primera fuente de inspiración para *La dolce vita*. O el paciente internado en el manicomio de *Le libere donne di Magliano* de Tobino que se convierte en caballo,⁸ o su sentimiento de volverse álamo.⁹

El propio soñador puede aparecer de espaldas, como alguien que no termina nunca de mirar (¡no de mirarnos!), en distintas edades de su vida: calvo, peinado de raya en medio o flaco como una “cañita”, por el apodo que le habían dado en su adolescencia a orillas del Adriático.¹⁰

Quien quiera entrar y orientarse en este laberinto gráfico lleno de sentido y difícil en su significado tiene mucho, casi todo, por hacer. Fellini no

⁵ Paolo Fabbri, *Fellinerie. Incursione semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2011.

⁶ Federico Fellini, *Fare un film...*, op. cit., p. 91.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁹ Federico Fellini, *iMAGO: Appunti di un visionario*, a cura di T. Maraini, Semar, Roma, 1994, p. 29.

¹⁰ Sueño del 18 de junio de 1967.



será una gran ayuda: aunque haya retranscrito y titulado algunos sueños¹¹ y a menudo apueste por una interpretación, siempre guardó el secreto de “la transparencia enigmática, la claridad indescifrable” de lo que también para él era un misterio.¹²

Me limitaré a pocas observaciones sobre las figuras de los literatos y el sentido de los colores.

Los literatos

He analizado con la necesaria precaución algunos sueños en los que aparecen extras “literales” como Picasso y Simenon.¹³ Pero por los sueños de Fellini también corren Boccaccio y Tolstoi, Pirandello, Borges, Buzzati, Manganelli, Palazzeschi, Parise y Tobino, además del omnipresente Collodi.

Intento una comparación entre dos protagonistas del cine italiano, al mismo tiempo colaboradores y rivales, a partir de los sueños ambivalentes en los que aparece Pier Paolo Pasolini.¹⁴

En el de 1961, el soñador narra que está “en la cama con Pasolini en el cuartito de Rímini donde estudiaba cuando era adolescente, hace treinta años. Hemos dormido juntos toda la noche como dos hermanitos, o a lo mejor como marido y mujer, porque ahora que se levanta en calzoncillos y camiseta para ir al baño, me doy cuenta de que lo miro con un sentimiento muy tierno de afecto”.

En el primero de 1977, Fellini se representa entre su amigo Titta y Pasolini: “Y aquí estoy en el coche con él. También está Titta. Pier Paolo está sentado entre los dos. Nuestras manos se acercan y se anudan en broma con tierno afecto”.

En una noche luminosa, seguidos por una cámara de televisión que los toma de espaldas, los tres avanzan charlando entre los charcos de una periferia desolada, lavada por la lluvia y recorrida por enormes ratas con alas de murciélago. El color azul parece aludir a Venecia y sus palomas. Venecia, objeto de tantas imágenes y tantos proyectos *fellinianos*, es una ciudad donde al caminar sentimos que podríamos ser lo que ella sueña.

Mientras que, en el de 1968, Pasolini era “gentil, simpático, lleno de buena voluntad. Pensaba haber terminado su pequeño papel y se iba a su casa, cuando de golpe [el soñador] me acordaba de que tenía que tomarle un primer plano. Lo haríamos al día siguiente”. Pasolini se pregunta suspirando, “sonriente y melancólico”, cómo se describen las murallas romanas engarzadas con piedras antiguas y mármoles modernos que desfilan por la ventanilla como en una película. Y canta: “Es la vida también la muerte”, un aria “alegre, de fiesta”, supuestamente de *Il Trovatore*.

¹¹ Véanse Federico Fellini, “El signo del Tao”, del 27 de diciembre de 1960, y Federico Fellini, *Fare un film...*, op. cit., pp. 67-68.

¹² Paolo Fabbri, “Le lait de rhinocéros: Fellini et ses signes”, *Trafic. Revue de cinema*, núm. 77, marzo de 2011, pp. 130-136.

¹³ Paolo Fabbri, “Prima Donna: la Saraghina tra Kafka e Picasso”, *Fellini-Amarcord. Rivista di studi felliniani*, núms. 3-4, diciembre de 2001.

¹⁴ Los del 6 de febrero de 1961, junio de 1968 y 28 de marzo de 1975; así como los del 3 de junio de 1977 y 26 de septiembre de 1977.

“Todavía tengo en los oídos ese canto, esas notas y el sentido misterioso pero clarísimo del verso”, escribe Federico al despertar. La relación sentimental y artística con Pasolini no se puede cerrar con la muerte: esta no es más que la interrupción del proyecto en común.

Colores

“Los colores naturales empobrecen la fantasía”.¹⁵ Además del repertorio de imágenes, que con el juego de desplazamientos y condensaciones a veces se vuelven grotescas y cómicas (algunos sueños tienen estructura de gag), el *Librone* contiene indicaciones inexploradas acerca del uso “alucinatorio” del color.

El Fellini nocturno sueña cuadros y colores que trata de representar con extraños matices tonales. Porque “en el sueño el color es concepto, sentimiento, como en la pintura. Quien sueña puede ver una pradera roja, un caballo verde, un cielo amarillo y no es absurdo. Son imágenes cargadas de sentimiento que las inspira”.¹⁶ Sin embargo, esta “insólita clave cromática” no se traduce literalmente en el cuadro viviente de la toma. Las exigencias narrativas y los cambios de enunciación de la cámara provocan una transformación gene-

ralizada: “la luz cambia de intensidad, los colores se exaltan o se mortifican y ningún valor cromático sigue siendo el mismo”.¹⁷

Para Fellini, “el director de una película en color es como un escritor que después de escribir ‘el cuarto era verde’, relee las galeras y descubre que el cuarto es grisáceo”.¹⁸ Solamente teniendo en cuenta esta diferencia el color puede ser el “medio con el que se traducen”, es decir, se vuelven expresivos en el sentimiento y la estructura de una historia.

Y narrar, para Fellini, médium de medios, era el único juego al que valía la pena jugar.

Los silentes sueños

Carlo Emilio Gadda suponía que los mejores sueños eran los inventados. En “Cine”, un cuento de *La madonna dei filosofi*, una larga y exilarante descripción de una sala de proyección repleta, la concluye así: “en la tiniebla liberadora en la que de repente precipitamos, todos los golpes se atenuaron y el ruido de las pasiones humanas se desvaneció. Entraron en la sala los silentes sueños”.¹⁹

Para entender de una nueva forma la relación entre lo real posible e imposible (Derrida) y para suscitar otros sueños, repitámoslo con Fellini.

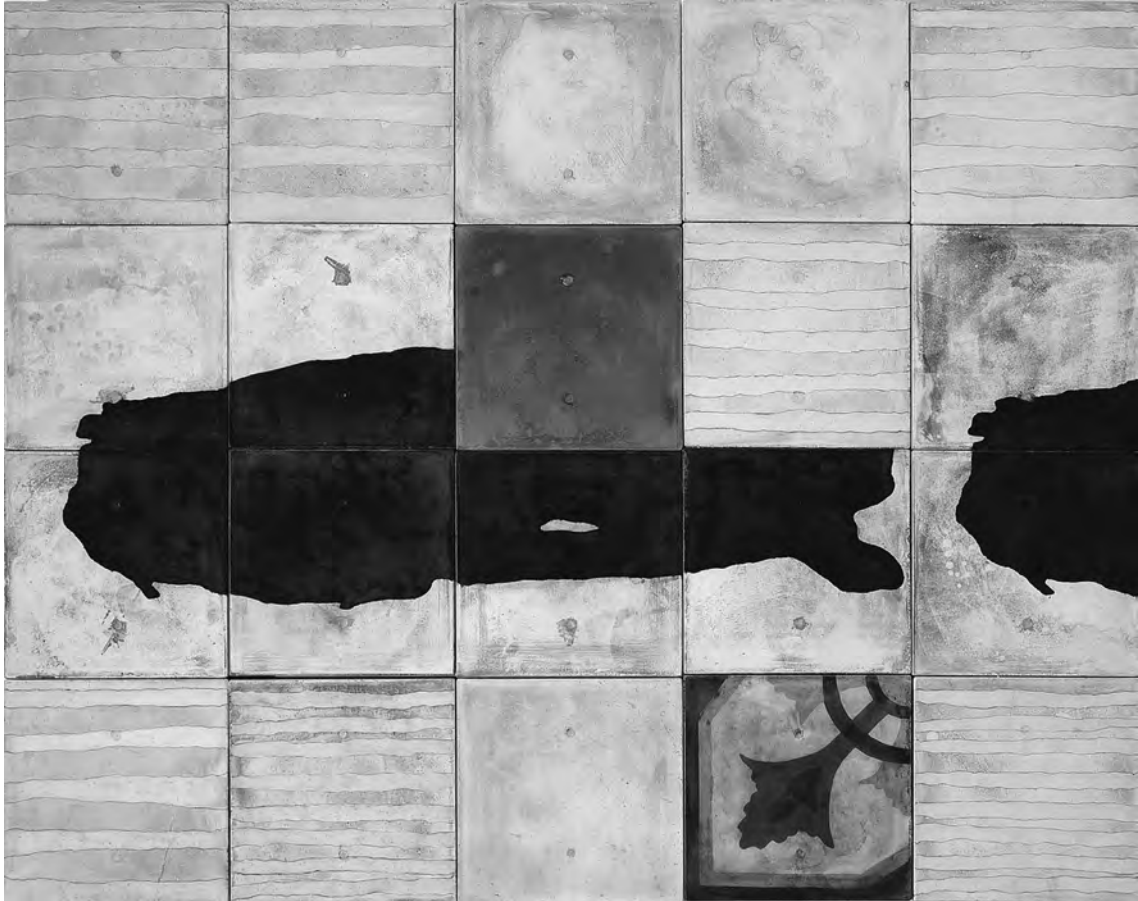
¹⁵ Federico Fellini, *Fare un film...*, op. cit., p. 96.

¹⁶ Federico Fellini, *Intervista...*, op. cit., p. 123.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Federico Fellini, *Fare un film...*, op. cit., p. 95.

¹⁹ Carlo Emilio Gadda, *La madonna dei filosofi*, Torino, Einaudi, 1963.



Venezia 10. Agentes oxidantes y grafito sobre baldosas hidráulicas, 120 x 150 cm, 2008