





Toby Dammit, la apuesta con el diablo entre Poe y Fellini.

Manuela Partearroyo

Doctoranda en Estudios Literarios

UCM

Resumen

A tres pasos del delirio se encuentra Toby Dammit. Quien no arriesga no gana pero quien lo arriesga todo nunca es consciente del límite de su propia existencia: eso parece avisarnos el narrador testigo del cuento *Never bet your head to the devil*, escrito por Edgar Allan Poe en 1841. La revisión del cuento llega en 1968 de la mano del maestro del cine moderno Federico Fellini, año clave de su obra y también en su propia existencia. *Toby Dammit* es una apuesta casi tan delirante como los riesgos que se toma el mismo Dammit. Mi propuesta tratará de revisar el sentido primigenio del cuento de Poe, y la utilidad del siniestro gótico dentro del universo felliniano, sobre todo del Fellini onírico que surgió de las luces de su *Otto e mezzo* (1963) y de las cenizas de su malparado proyecto inconcluso *Il viaggio de G. Mastorna*. Veremos cómo encaja la breve aunque certera mirada de Poe en la estética del maestro italiano, tan enormemente particular y tan alérgico a las adaptaciones. *Toby Dammit* es la breve pero magnífica herencia de todas esas confluencias. Veremos cuánto apuestan Poe y Fellini en su batalla frente a frente con los ojos sublimes y horrorosamente infantiles del diablo.



Decía siempre Federico Fellini que “el único verdadero realista es el visionario”¹, y nos parece que *Toby Dammit*, su adaptación de un espléndido relato gótico de Edgar Allan Poe, es un perfecto ejemplo de ello. En estas breves páginas trataremos de percibir cuánto apuestan

1. Fellini en Renzi, *Fellini TV: «Block-notes di un regista»; «I Clowns» di Federico Fellini*. Ed. Capelli, Bologna, 1972, p. 109.



Sátira del suicidio romántico

Leonardo Alenza (1839)

Museo del Romanticismo, Madrid

mano a mano Poe y Fellini ante los ojos sublimes y horrorosamente infantiles del diablo.

La obra a la que nos referimos es un cortometraje del año 1968 de escasos cuarenta minutos de duración, perteneciente a una de esas películas colectivas que tuvieron tanto éxito en los cincuenta y sesenta en las que se invitaba a una variada colección de maestros del cine de autor a construir una obra en torno a un lugar común. Mucho éxito tuvieron casos como *RoGoPaG* (1963), donde participó el insigne Pier Paolo Pasolini; o *L'amore in città* (1952), producida por el indispensable maestro Cesare Zavattini; así como la exitosa *Boccaccio 70* (1962), donde aunaban fuerzas Fellini y De Sica, entre otros. La que nos interesa ahora fue una ambiciosa producción de Alberto Grimaldi, tal vez la última de las grandes de esta era de cine moderno en pequeñas dosis, la última intentona de construir un discurso narrativo a través de este sistema de creación colectiva.

Se llamó en inglés *Spirits of the dead*, en italiano *Tre passi nel delirio* y en francés *Histoires Extraordinaires*; su multiplicidad de títulos así como de carteles promocionales aventuraban la desastrosa distribución que efectivamente acabó sufriendo el filme. Razones que sin duda pueden



estar detrás de su poca o nula proyección y fama, dentro tanto de la filmografía del riminés como de las contadas adaptaciones a la gran pantalla del bostoniano. Se estrenó, como decíamos, en 1968, año complejo e importantísimo para el cine y también para la historia. Consta de tres segmentos, dirigidos por Louis Malle, Roger Vadim y Federico Fellini respectivamente, y todos ellos trabajan en torno a la cuentística de Edgar Allan Poe, cada uno a su manera y con resultado desigual. Vadim elige *Metzengerstein*, el debut de Poe en el mundo de la cuentística dado que fue su primera publicación a nivel profesional², para hacer una “prolongación del esteticismo erótico del director”³, con su musa y esposa, Jane Fonda, según apunta Quim Casas. Por su parte, el genial Louis Malle, responsable de *Ascensor para el Cadalso* (1957) o *Atlantic City* (1980), fabrica su muy fiel adaptación sobre *William Wilson*, el célebre doppelgänger apócrifo del maestro gótico⁴, de la mano de los magníficos intérpretes galos Alain Delon y Brigitte Bardot, cuya fama había crecido como la espuma durante esa década por toda Europa.

Tanto Vadim como Malle prefieren unos cuentos quizá más célebres que el que escoge Fellini, y sin embargo es él quien sin duda hace el más memorable de los segmentos, a partir de *Never bet the devil your head*, relato publicado en 1841 y más tarde recogido con el título de *Don't wager your head to the devil*⁵. Un cuento muy interesante desde todo punto de vista, y probablemente muy felliniano dado que se subtitula “a tale with a moral”⁶ y, sin embargo, emplea el tono moralizante desde un plano satírico, es decir, que Poe, y luego Fellini, se ríe del hecho de que todo cuento precise de moraleja y se escapa por las rendijas de lo trascendente. Así nos lo certifica un irónico Poe al inicio de su relato:

There is no just ground, therefore, for the charge brought against me by certain ignoramuses — that I have never written a moral tale, or, in more precise words, a tale with a moral. They are not the critics predestined to bring me out, and develop my morals: — that is the secret. [...] In the meantime, [...] I offer the sad history appended, — a history about whose obvious moral there can be no question whatever, since he who runs may read it in the large capitals which form the title of the tale. I should have credit for this arrangement — a far wiser one than that of La Fontaine and others, who reserve the impression to

2. Fue publicado en las páginas de la revista *Philadelphia's Saturday Courier* en 1832.

3. Casas, Quim. “Fellini en corto, el cine de episodios”. *Dirigido por*, nº 389 (mayo, 2009), p. 81.

4. Fue publicado por vez primera por la revista *Burton's Gentleman's Magazine* en octubre de 1839, y más tarde apareció en la colección de 1840 *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

5. *Nunca apuestes tu cabeza al diablo*, según reza la traducción española que llevó a cabo el insigne Julio Cortázar en 1956.

6. Un cuento con moraleja.



be conveyed until the last moment, and thus sneak it in at the fag end of their fables⁷.

Pero antes de eso, deberemos afianzar qué es lo que nos cuenta Poe. En brevísimas líneas, como nos tiene acostumbrados, ilumina las sombras y oscurece las luces con la misma facilidad, y es capaz de advertirnos todo un universo de cuestiones en torno al destino, a la moral y a la muerte desde una enorme clarividencia y también desde una siniestra ambigüedad. Un narrador, cansado de ser desprestigiado por una supuesta crítica convencional (primer horizonte de expectativas del relato), se dispone a contar la historia pretendidamente verídica de su amigo Toby Dammit como demostración de sus capacidades para escribir en tono moralizante. Dammit es descrito como un desafiante juggedor nato y como hombre de muchos vicios. La culpa recaía, nos dice el narrador, en el sadismo y la zurdera (siniestra en otro sentido) de la figura materna, un dato que por supuesto goza de toda la ironía imaginable por parte del autor. En un tono que recuerda a su célebre relato *Cómo escribir un artículo a la manera del Blackwood*, Poe hace dos ironías paralelas: la que procede de jugar a tomarse en serio las recomendaciones que hacían a su obra y escribir lo que la gente le demanda sin tener en cuenta la integridad de su estilo; y, por supuesto, la que se ríe de esta “enfermedad de lo trascendental”, del *malditismo* romántico tan propio de su época que acaba cayendo en la más grotesca de las comedias. Y ya que nuestra comunicación se produjo en el Museo del Romanticismo, mencionaremos un cuadro albergado en sus salas que viene muy al caso: la *Sátira del suicidio romántico* de Leonardo Alenza (1839). El héroe romántico por excelencia que para ser trágico precisa de autoinmolar-se, aunque ello signifique la más absurda de las muertes. Por otro lado, nadie más “maldito” en sentido estricto que el propio Poe, por lo que el cuento podría entenderse en términos de autoparodia. Así, la absurda peripecia de Toby Dammit (*damn it*, revela un elidido “maldito/maldita sea”), desarrollada en clave satírica, también es rastreable como premonición de su propia maldición personal y biográfica.

7. Poe, Edgar Allan. “Never Bet the Devil Your Head. A tale with a moral” en *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (1850), vol. 2, p. 408. Consulta en línea: <http://www.eapoe.org/works/tales/dvlhdc.htm> La traducción española de Cortázar dice: No hay ninguna justificación, pues, en la acusación que ciertos ignorantes han formulado contra mí; a saber: que jamás he escrito un cuento moral o, con palabras más precisas, un cuento con moraleja. Lo que pasa es que aquellos no son los críticos predestinados a ponerme de manifiesto y a desarrollar mis moralejas; he ahí el secreto. Poco a poco, la *North American Quarterly Humdrum* los hará sentir avergonzados de su estupidez. Pero por el momento, con el fin de aplazar la ejecución capital y mitigar las acusaciones alzadas contra mí, ofrezco el siguiente y triste relato, cuya obvia moraleja no puede ser cuestionada de ninguna manera, ya que cualquiera puede leerla en las mayúsculas que forman el título del relato. Debería reconocerse mi mérito por esta disposición, mucho más sabia que la de La Fontaine y otros, que reservan hasta el último momento la impresión que desean producir y la meten de rondón en el final de sus fábulas.



Así pues, este petulante joven Toby Dammit, presentaba los rasgos y también los riesgos de arriesgar, y acostumbraba a gastar con frecuencia la frase clave del cuento: "le apuesto al diablo mi cabeza". Así nos lo narra Poe poniéndolo por boca del preocupado amigo, quien no era traidor y avisaba que de cerca les vigilaba la suerte:

When he said "I'll bet you so and so," nobody ever thought of taking him up; but still I could not help thinking it my duty to put him down. The habit was an immoral one, and so I told him. It was a vulgar one — this I begged him to believe. It was discountenanced by society — here I said nothing but the truth. It was forbidden by act of Congress — here I had not the slightest intention of telling a lie. I remonstrated — but to no purpose. I demonstrated — in vain. I entreated — he smiled. I implored — he laughed. I preached — he sneered. I threatened — he swore. I kicked him — he called for the police. I pulled his nose — he blew it, and offered to bet the Devil his head that I would not venture to try that experiment again⁸.

La amistad entre ambos jóvenes seguía su curso, pero, implacablemente, también el destino. Así pues, al llegar a un puente cortado junto al amigo que nos cuenta la historia, el fanfarrón de Dammit se fue a apostar con el diablo su cabeza a que conseguiría saltar al otro lado. Pero incluso antes de que el narrador pudiera contestarle con una de sus amistosas advertencias, Poe nos hace sentir una presencia sutil: un enjuto anciano que se interesa por las capacidades de Dammit y le ofrece una buena suma en la apuesta. *Alea jacta est*, claro está. Dammit acepta el reto y emprende un salto perfecto..., pero justo en medio del vacío cae hacia atrás. El anciano desaparece, nada más sabremos de él, mientras que el amigo solo puede ir a observar que a Dammit le falta la cabeza. Y es que justo en mitad del hueco se ubicaba una hasta entonces invisible barra de fino hierro. Nada podrá hacerse. En los últimos párrafos del relato, un sarcástico Poe juega con el diagnóstico del héroe, apostillando que la herida parecía algo seria tal vez. Tras días de tratamiento, el degollado Dammit acababa muriendo, más por impío que

8. Poe, Edgar Allan. "Never Bet the Devil Your Head. A tale with a moral" en The Works of the Late Edgar Allan Poe (1850), vol. 2, p. 410-411. Consulta en línea: <http://www.eapoe.org/works/tales/dvlhdc.htm> En castellano: Cuando decía: «Le apuesto esto y aquello», a nadie se le ocurría formalizar la apuesta, pero de todos modos yo no podía dejar de considerar que mi deber era reprenderlo. Aquella costumbre era inmoral, y así se lo decía. Era vulgar, y le rogaba que me creyera. Era desaprobada por la sociedad, y nadie me desmentiría por decirlo. Estaba prohibida por una ley del Congreso, y afirmándolo así no incurría en ninguna mentira. Le hacía reproches, sin resultado; aducía pruebas, vanamente. Si lo amenazaba, se sonreía; si le suplicaba, prorrumpía en carcajadas. Si rogaba, se encogía desdeñosamente de hombros. Si lo amenazaba... se ponía a jurar. Si le daba de puntapiés... llamaba a la policía. Si le tironeaba de la nariz, se sonaba y apostaba su cabeza al diablo a que no me atrevería a repetir el experimento.



Fotograma de *Toby Dammit*
Federico Fellini (1968)
© Produzioni Europee Associati (PEA)

por descabezado, pues al no haber dinero para los gastos del funeral (por descreimiento, por supuesto) el amigo acababa vendiendo el cuerpo como comida de perros.

Quien no arriesga no gana, eso está claro. Pero quien lo arriesga todo nunca es consciente del límite de su propia existencia, como tal vez le ocurría a Toby Dammit, quien, según Poe, sufría esa “enfermedad de lo trascendental” ya mencionada. Una apuesta casi tan delirante como los riesgos que se toma el propio Dammit es la del mismo Fellini. Se aprovecha de una cita del propio Poe para llevar la historia a su terreno y a su imaginario, y en el exordio de su cinta nos aclara esto: “Horror and fatality have been stalking abroad in all ages, why then give a date to the story I have to tell?”⁹. Como recuerda su entonces guionista de confianza, Bernardino Zapponi, “era la prima volta che Fellini usciva dal suo mondo: qui non c'erano ricordi d'infanzia; qui affrontava un personaggio e una situazione lontanissimi da lui. Era il suo primo film

9. Fellini, Federico. *Toby Dammit en Tre passi nel delirio* (1968). En castellano: El horror y la fatalidad han estado persiguiéndonos en todas las épocas, ¿por qué entonces habré de ponerle una fecha a la historia que debo contar?



letterario, con finale tragico. Tutti notarono la svolta, che fu definita *gótica*, e giudicata positivamente”¹⁰. El riminés convierte a Dammit en un espectral actor inglés, el magnífico Terence Stamp, quien, en paradójico tributo al título colectivo de la obra, está incuestionablemente a tres pasos del delirio. Viajamos, por tanto, con nuestro héroe fanfarrón, esta vez también alcohólico y demacrado, por los laberintos sonámbulos de una producción de cine, pues al bueno de Toby lo han contratado para protagonizar un wéstern católico financiado por el Vaticano. Vuelve, como vemos, el mismo tono satírico que proponía Poe. El británico llega al aeropuerto, es paseado en taxi por toda Roma, concede una entrevista, acude a una ceremonia de galardones, y finalmente escapa en un Ferrari por las calles de la ciudad eterna hasta su destino con el puente cortado. Como dice Antonio José Navarro, “Fellini documenta de manera amarga y aterradora ciertos aspectos de la realidad cinematográfica italiana de la época, aderezada con un peculiar ensayo sobre el terror en el cine y su conexión con la vida, con la muerte real”¹¹. En un casi imposible cruce de tradiciones y culturas, Fellini lleva una historia del XIX norteamericano a la Italia de los sesenta, convirtiendo su Roma *dolcevitesca* en un espectral y sublime paisaje gótico, o tal vez al revés, haciendo de Toby Dammit un héroe romántico capaz de alinearse con las decadencias mediterráneas de Cinecittà.

Fellini convierte al personaje en un actor inglés conocido y decadente, shakespeariano y entregado a todos los vicios, que llega a Italia para protagonizar lo que el cura-productor de la película define como el primer wéstern católico de la historia: un argumento sobre el regreso de Jesucristo que estaría entre Dreyer y Pasolini con pinceladas de Ford, según las cinéticas palabras a las que, por cierto, Toby apenas hace caso. El sacerdote cinematográfico en cuestión no duda en considerar a Roland Barthes como su amigo y sentenciar que el wéstern combinará a Piero della Francesca con Fred Zinnermann, lo que es mucha combinación¹².

Es una adaptación poco convencional desde el principio. Pero es que Federico Fellini sin duda mantuvo durante su carrera una relación muy peculiar con la literatura, aparentemente distante aunque esencial. En sus años de consolidación el director italiano escribe exclusivamente guiones originales. Este distanciamiento

10. Zapponi, Bernardino. *Il mio Fellini*. Marsilio, Venezia, 1995, pp. 20-21. En castellano: Era la primera vez que Fellini salía de *su mundo*: aquí ya no había recuerdos de infancia; aquí afrontaba un personaje y una situación lejanísima de la suya. Era su primer filme *literario*, con final trágico. Todos percibieron el cambio, que se definió como gótico, y fue juzgado positivamente.

11. Navarro, Antonio José. “Fellini en dos tiempos: del neorrealismo al expresionismo” en *Dirigido por*, nº 389 (mayo 2009), p. 73.

12. Casas, Quim. *Ibíd.*



viene dado de un profundo respeto a la autonomía del cine y de un sentimiento muy particular sobre la cultura: "No me gusta verme obligado por la necesidad de contar una historia a través de desarrollos sucesivos. No me gusta contar, me gusta mostrar. El cine no es hijo de la literatura"¹³. Podemos considerar que, si se atiene a la adaptación, lo hará definitivamente desde la traducción libre¹⁴. Son más bien los autores los que entran en el universo de Fellini y no a la inversa, es decir, que el director italiano los lleva a su terreno sin abandonar nunca su estética, sus obsesiones, sus máscaras.

De hecho, aunque deberíamos ponerlo en duda¹⁵, Fellini le contó a Tullio Kezitch¹⁶ que solo leyó la historia de Poe al terminar la película. Una declaración que no extraña a quien conoce la filmografía del director, pues también dijo que no había vuelto a leer el *Satyricón* de Petronio para realizar el guion de su película, y que la había dirigido basándose solo en lo que recordaba de la escuela. Como se puede observar, se trata de adaptaciones que se hacen tanto desde la timidez como del desacato, en un irremediable y fantástico (en los dos sentidos, se entiende) "viaggio nella sconosciutezza"¹⁷. Un viaje hacia la ignorancia, o, mejor dicho, hacia lo desconocido.

Ahora bien, a pesar de su tendencia a aminorar el influjo literario, la cultura de Fellini es vasta y compleja. Cuando nos sumergimos en los libros de su biblioteca personal¹⁸, su gusto no desentonía en absoluto con su cine. Aficionado a la lectura barroca y vanguardista, sintió predilección por leer grandes obras teatrales y poéticas antes que novelas. Fellini mismo dijo: "Leo preferentemente historietas gráficas, actas de procesos, libros de historia, ensayos, a veces poemas, rara vez novelas"¹⁹. Se observa gran pasión por lo

13. Entrevista en *Deux Questions d'Alain Resnais*. Recogido por Carlos Colón en *Fellini o lo fingido verdadero*. p. 243.

14. Nos referimos a la nomenclatura aportada por Peter Torop en *La Traduzione Totale. Tipi di Processo Traduttivo nella Cultura*. Hoepli, Milán, 2010.

15. Hay razones suficientes para no dar por ciertas tales declaraciones, no solo por algunos diálogos y detalles extraídos directamente del cuento, sino por la fama de mentiroso que él mismo se había forjado: «A él mismo le gustaba presumir de mentiroso de vez en cuando», recordaba su amigo Jordi Grau (1985: 11), y podríamos recordar que el último documental que le dedicaron se titula: *Fellini, sono un gran bugiardo* (*Fellini, soy un gran mentiroso*). Francia, Damian Pettigrew, 2002.

16. Kezitch, Tullio. *Federico. Fellini, la vita e i film*. Feltrinelli, Milano, 2007, p. 274.

17. Kezitch, Tullio. *Ibid.* En castellano: un viaje hacia el desconocimiento o la ignorancia.

18. Todo este apartado hace referencia al compendio bibliográfico recientemente publicado por Oriana Maroni y Giuseppe Ricci sobre los libros de la biblioteca de Fellini *I libri di casa mia. La biblioteca di Federico Fellini*. Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2008.

19. Fellini, en Krel, Anna y Christian Strich (comps.). *Fellini por Fellini* (tr. Augusto Martínez Torres). Ed. Fundamentos, Madrid, 1978, p. 63.



visual, lo teatral y lo *bozzettistico*²⁰ entre sus libros, pero en ella no falta, como no podía ser de otra manera, el ejemplar de las *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe. Lo que queda claro al ojear la biblioteca del maestro es que la literatura está presente más como un camino cultural recorrido, como una constante inspiración, y menos como fuente de posibles adaptaciones. Justamente, lo que una transposición cinematográfica requiere: tener una autonomía total frente al original, serle infiel para serle fiel, traducir a otro idioma con herramientas y usos propios. Fellini construye un cine personal pero no adaptado, intelectual pero no literario.

Aunque poco transitado, el caso *Toby Dammit* resulta esencial en la carrera de Fellini dado que significa su estreno en el mundo de la adaptación, y también su reencuentro con el público tras abandonar su proyecto maldito: *Il Viaggio di G. Mastorna*. Nacida de las luces de sus celebradísimos *La dolce vita* (1960) y *Otto e mezzo* (1963), y de las cenizas de su malparado proyecto inconcluso, *Toby Dammit* es la breve pero magnífica herencia de todas esas confluencias, un puente entre el primer gran maestro y el Fellini de la madurez.

¿Pero por qué es tan importante el *Mastorna*? Son muchos los críticos que coinciden en tomar este proyecto frustrado como piedra de toque en su filmografía, el eslabón perdido; su obra nunca será igual y mucho de ella quedará grabado a fuego en su adaptación de Poe. Fellini quería realizar un gran proyecto de ciencia ficción tras *Giulietta degli Spiriti* (1965), su anterior filme, y, para ello, le propuso al enorme Dino Buzzati que colaborase con él. Así, del *Domenico Molo* de Buzzati, la idea original, nace Giuseppe Mastorna, un violonchelista que llega tarde a un ensayo de orquesta y, tras un accidente de avión, emprenderá un viaje iniciático y dantesco a través de la muerte y hacia la vida. Una nueva versión aún más profunda de *La Dolce Vita* y de *Otto e Mezzo*; no cabía duda del necesario protagonismo de Mastroianni. Un viaje, el de Mastorna, incluso profético; puesto que días después de comenzar el rodaje, tras la preproducción más angustiosa de su carrera, con retrasos continuos y tensiones con el célebre productor Dino De Laurentiis, Federico Fellini caería gravemente enfermo, aquejado de un raro síndrome que lo mantendría casi seis meses en el hospital²¹. El viaje de Guido Mastorna nunca saldría a la luz entonces ni nunca porque un vidente le auguró que moriría si llegaba a terminarlo. De sus cenizas nacería *Blocknotes di un Regista* (1968), un falso documental en el que se ven las pocas escenas que se rodaron, y por supuesto, el tono espectral de *Toby Dammit*.

20. Hacemos uso del término italiano “bozzettistico” para referirnos a la rama cómico-satírica del cómic, lo que comúnmente llamamos “tira cómica” o “tebeo”.

21. Kezitch, Tullio. *Ibid.*, p. 261.



Fotograma de *Toby Dammit*
Federico Fellini (1968)
© Produzioni Europee Associati (PEA)

¿Puede extrañar que la primera (película) que realizó después de su enfermedad fuera la fúnebre *Toby Dammit*, donde la llegada del actor a Roma a bordo de un avión tiene la atmósfera de un “descenso a los infiernos”, tal y como atestiguan el tratamiento del color y las fantasmagóricas apariciones en el aeropuerto, del mismo modo que la lúgubre fiesta en que se ve envuelto tiene algo de una celebración de muertos en un “más allá” poblado de lívidas máscaras?²².

El Mastorna será, como dice Carlos Colón, todo “un monumento en ruinas que Fellini utilizará como cantera para sus filmes posteriores”²³, y que inauguraría una etapa nueva de un sombrío y macabro esplendor, el Fellini “dell’aldila”, como lo llama el crítico italiano De Benedictis²⁴. Fellini comienza, a partir del caso inaugural de *Toby Dammit*, a hacer adaptaciones, y no es por motivos casuales, sino porque desea

22. Latorre, José María. “La muerte en el cine de Federico Fellini”. Dirigido por, nº 389 (mayo 2009), p. 75.

23. Colón Perales, Carlos. *Fellini o lo fingido verdadero*. Ed. Alfar, Sevilla, 1989, p. 92.

24. De Benedictis, Maurizio. *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*. Avagliano Editore, Roma, 2010, p. 209.



escapar de la sombría y enigmática coincidencia que se cumplió mientras realizaba su película jamás terminada.

Esta historia casi increíble, esta crisis total y la experiencia de la enfermedad y de la proximidad de la muerte justo cuando está luchando con un filme sobre la muerte, cambiarán la trayectoria felliniana. Para muchos toda la obra posterior de Fellini será un desarrollo del Mastorna [...]. Todo está preparado para la eclosión del sombrío esplendor del segundo modo felliniano. Si la idea es expresar conceptos solo a través de imágenes hipertrofiadas que exigirían el nombre de neoexpresionistas, nada mejor que un texto ajeno [...] que permita, sin vinculaciones temáticas personales, el libre desarrollo figurativo que ha de visualizar el pánico negro del autor²⁵.

Por tanto, Fellini vira su estética hacia caminos más sombríos por un contacto directo con la muerte, y qué mejor que emprender este camino de la mano de Poe y su héroe maldito, incrustando en su microcosmos todo un nuevo horizonte de siniestras conversaciones con cuervos y con diablos. Como demuestran las viñetas de Milo Manara, gran amigo de Fellini, que años después de la imposibilidad de reiniciar el proyecto de Mastorna, iluminó el guion inédito del maestro fabricando una magnífica novela gráfica. Detrás del Mastorna de Mastroianni residen el rostro galante y heroico de John Barrymore y la mirada lunática y espectral de Edgar Allan Poe. El Marcello de *La dolce vita* pecaba por su falta de compromiso, el Guido de *Otto e mezzo* lo hacía por su indecisión, y Toby Dammit se marchitaba en su propio éxito pecando de soberbia y enfermo de transcendentalidad. Por eso no nos extraña que cuando Fellini imaginó a nuestro (anti)héroe, le dibujase con ropa de poeta romántico y rostro demacrado y avisase que debían hacerlo parecerse al viejo maestro bostoniano. El dibujo con el que describiría al personaje tiene una anotación que reza: "Importante! Truccare Terence come Poe ma senza baffi"²⁶.

Así pues, Fellini reinventa un *Toby Dammit* más completo y más complejo, y curiosamente el narrador testigo desaparece, o tal vez, como sospecha quien escribe, se fusiona con el propio Dammit, quien cuenta de primera mano su experiencia al llegar a esta Italia sonámbula y mortecina. Parece como si el doppelgänger que habitaba la distancia entre el amigo testigo y el héroe trágico en el cuento ahora se hubieran transformado en un único personaje en el que conviven ambos. Todo eso a través de los mil rostros de Stamp, que venía de rodar *Teorema* de Pasolini ese mismo año, un *Toby Dammit* que se debate entre la fanfarronería y la autoconciencia, entre el brío y la vergüenza; el que recita

25. Colón Perales, Carlos. *Fellini o lo fingido verdadero*. Ed. Alfar, Sevilla, 1989, p. 93-95.

26. Kezitch, Tullio. *Federico Fellini. The films* (ed. de Vittorio Boarini). Rizzoli, Milano-New York, 2009, p. 172. En castellano: ¡Importante! Maquillar a Terence como Poe pero sin bigote.



a Macbeth por no tener palabras propias y necesitar la máscara del teatro, o el que se emborracha al tener que aceptar un proyecto de *spaghetti western* en el ocaso de su fama, hasta su irremediable cita con la muerte.

Es la de Toby Dammit una pesadilla en color, un camino a los infiernos que brilla y restalla como ningún otro. Como afirma Quim Casas, “si *Ocho y medio* [...] es inimaginable en color, *Toby Dammit*, el episodio de *Historias extraordinarias*, sería impensable en blanco y negro. [...] El sketch se divide en cinco actos, todos envueltos en un clima irreal de distintas texturas luminosas”²⁷. Es la tercera cinta del riminés en color tras *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962) y *Giulietta degli spiriti*, pero aquí ya hay un proyecto cromático definido tan esencial como cualquier otro elemento narrativo. El color resulta siempre protagonista por su siempre innegable incomodidad, siempre irreal, pesadillesco, angustioso: del naranja eléctrico de la llegada al aeropuerto, seguidamente al rojo fuego de su viaje en coche por una Roma infernal, más tarde al blanco artificial de los focos de la entrevista, y después al morado y aguamarina de la entrega de premios, preludio de malos augurios, que lleva al gris blanquecino de su encuentro con la muerte. “Fellini trabaja cada plano como lo haría un pintor”²⁸; los pómulos acentuados de Toby Dammit pasan del pálido encendido en las primeras secuencias al verde regusto de muerte de las últimas por un efecto de fotografía saturado y afinadísimo, una auténtica pesadilla en color, como decíamos.

Detrás de todo este cromatismo está sin duda el Expresionismo alemán, pero también detrás de sus colores, ya tan de los setenta, está un maestro del terror gótico italiano al que Fellini admiró y con el que le unía una vieja amistad: Mario Bava. Fellini y Bava habían coincidido en uno de esos Macondos de la posguerra italiana que había sido el periódico satírico *Marc'Aurelio*, una publicación de donde salió lo mejor del cine que supera el Neorrealismo hacia nuevos horizontes. Allí se gestan los imaginarios grotescos de Fellini y los planos terroríficamente abstractos de Bava, y más adelante, cuando se vaya asentando el color en la tradición europea, durante esos sesenta magistrales del Cinecittà, Mario Bava inventará todo un nuevo lenguaje de género que creará escuela (como es notorio, Dario Argento ha mostrado a menudo su deuda con él).

Como vemos, las estridencias cromáticas con tonos plásticos y saturados se imponen en *Toby Dammit*, algo tan a priori alejado de los cánones del gótico decimonónico de Poe; nada mejor que comparar el segmento de Fellini con los de sus compañeros Malle y Vadim para observar la radical propuesta del riminés. La reconocida afición al género de Fellini, quien se escribía cartas con Simenon, el célebre autor de novela policiaca, aflora también en los juegos de luces que había visto en títulos del terror tan cé-

27. Casas, Quim. *Ibid.*, p. 81.

28. Navarro, Antonio José. *Ibid.*, p. 73.



lebres como *La maschera del demonio* (1960) o *I tre volti della paura* (1965). No podemos ni debemos olvidar el elemento *bozzettistico*, de tebeo hiperbólico y estridente, que rodea los trabajos tanto de Bava como del propio Fellini. Sin duda la lección del *Marc'Aurelio* nunca es olvidada. Pero no queda ahí la cosa. Fellini extrae de otro clásico de Bava, *Operazione paura*, su versión del diablo, que como no podía ser de otro modo, es una virginal y terrorífica niña pequeña con una pelota. Desaparece, como vemos, el anciano retador del cuento de Poe, y es una niña la que, con el juego, apela al instinto de competitividad de Dammit y lo lanza hacia su destino.

Podremos ver que a partir de 1968, tras su crisis existencial y tras Mastorna, el Fellini *segundo tempo* dirige su mirada hacia las grandes crisis de la historia de Occidente, que de nuevo, resultarán viajes "mastornianos" hacia la muerte. El poder de la imagen nos conduce a observar (y digerir) la decadencia de la Antigüedad pagana en el caluroso infierno del *Satyricón* (1969), la putrefacción del Antiguo Régimen en el refinamiento gélido de *Casanova* (1976), la muerte de la provincia y el Fascismo en *Amarcord* (1973) y el naufragio de la burguesía teatral e indiferente, justo antes de estallar la Gran Guerra, en *E la Nave Va* (1983). Cuatro filmes que conectan con la existencia contemporánea del Fellini que observa el fin de la Roma descreída y desarrollista de *La Dolce Vita* para ir en busca de nuevos horizontes filmicos. Y *Toby Dammit* es algo así como el prólogo de todas ellas, una breve pero sabrosísima pesadilla sobre el éxito y el riesgo cuya intención es dar una pátina fantasmagórica a una sociedad en plena destrucción de valores, de estímulos y de objetivos, donde todo el optimismo de los felices sesenta ha quedado, como el salto al puente cortado, en otra apuesta excesiva:

Puede contemplarse *Toby Dammit* como una especie de pesadilla sobre los artificios, una aproximación libre a la libre escritura de Poe [...] y un esbozo (bien delineado, perfecto, a diferencia de los esbozos que no son más que eso, simples probaturas) de lo que vendría después, cada vez más sumidos en océanos de artificio, fantasía e irrealdad²⁹.

Como ya lo hiciera Poe, el maestro Fellini quería reírse sardónicamente de los excesos y las artificiosidades de sus coetáneos para construir la primera de sus muchas parábolas sobre las caídas de Occidente, siempre barrocas y siempre expresionistas, siempre arriesgadas y siempre malditas. Parece que, a pesar del riesgo, Fellini mantiene una esperanza de cambio detrás de tanta enfermedad de lo trascendental, y confiesa: "Bajo mi punto de vista, la decadencia es la condición indispensable del renacimiento. Le he dicho que me gustan los naufragios. [...] Es una época maravillosa porque representa precisamente el naufragio de una serie de ideologías, de conceptos, de convencionalismos. [...] Me emociona esta aurora que llega"³⁰.

29. Casas, Quim. *Ibid.*, p. 81.

30. Fellini, en Krel & Strich, *ibid.* p. 179.



Viñeta de Il viaggio di G. Mastorna, detto Fernet
Milo Manara (1984)
© Milo Manara

Tal vez todo resida en eso, en resquebrajar los puentes, para saltarlos y construir otros nuevos. "Devoutly to be wished to die to sleep! To sleep, perchance to dream"³¹, que diría otro maldito como el príncipe de Dinamarca.

Apostemos por ello, hasta la cabeza.

Referencias Bibliográficas:

- Casas, Quim. "Fellini en corto, el cine de episodios". *Dirigido por*, nº 389 (mayo 2009), pp. 80-81.
- Colón Perales, Carlos. *Fellini o lo fingido verdadero*. Ed. Alfar, Sevilla, 1989.
- De Benedictis, Maurizio. *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*. Avagliano Editore, Roma, 2010.

31. Shakespeare, William. *Hamlet*. Cambridge University Press, Cambridge, 1972. III, i, 64-65, p 60. En castellano: Devotamente desearía morir al dormir. ¿Dormir? Tal vez soñar.