

DOS FUENTES PARA RECREAR LA ROMA ALTOIMPERIAL.
LA MATRONA DE ÉFESO Y LA FIESTA DE LA RISA EN EL
FELLINI-SATYRICON

Francisco Salvador Ventura
Universidad de Granada
fransalv@ugr.es

TWO SOURCES TO RECREATE ROME DURING THE EARLY
ROMAN EMPIRE. THE WIDOW OF EPHESUS AND THE FEAST OF
THE GOD OF LAUGHTER IN *FELLINI-SATYRICON*

RESUMEN: Entre las películas más singulares de Fellini, se encuentra su *Fellini-Satyricon*. Con ella intenta recrear el mundo romano altoimperial, pero sin seguir literalmente la novela de Petronio. Para conseguirlo utiliza fórmulas muy distintas, como la dos que se estudian en este trabajo. Por un lado, se encuentra uno de los cuentos de la novela original, tratado de manera bastante directa. Por otro, escoge un pasaje de *El asno de oro* de Apuleyo, conocido como la fiesta de la risa. Libertad y erudición se encuentran no sólo en su elección, sino también en la forma de filmarlo.

PALABRAS CLAVE: Roma altoimperial, Petronio, Apuleyo, *Fellini-Satyricon*, Cine e Historia.

ABSTRACT: *Fellini-Satyricon* is one of the most particular Fellini's films. The director tries to recreate the Early Imperial Rome period without a literal translation from the Petronius' novel. This scope is achieved by means of different ways, two of them highlighted in this work. The first one consists in the, nearly, direct interpretation of the original novel. The second one is based on the reinterpretation of a section from the *Metamorphoses* of Apuleius, known as the feast of the God of laughter. Freedom and erudition are based not only on the subject's choice but also on the ways of shooting it.

KEYWORDS: Early Roman Empire, Petronius, Apuleius, *Fellini-Satyricon*, Film and History.

RECIBIDO: 01.06.2011. ACEPTADO: 08.06.2011

INTRODUCCIÓN

La atracción que el director italiano Federico Fellini sentía hacia la célebre novela de Petronio, *Satiricón*, databa de los años de juventud y la realización de una película a partir de ella se convirtió en un proyecto que volvía a cruzarse de forma recurrente en su camino, hasta que finalmente tomó cuerpo a finales de la década de los sesenta en su cada vez más reconocido *Fellini-Satyricon*¹. El título del film fue en cierta medida circunstancial, al haberse rodado poco tiempo antes una adaptación de la misma obra, que obligaba a buscar un título diferente al realizado por Gian Luigi Polidoro. No alcanzó a ser un gran éxito de taquilla; sin embargo, el resultado sólo puede ser evaluado como feliz, puesto que, cuando se visiona la película, queda en todo momento patente que se está contemplando una versión absolutamente personal del modelo literario original. No entraba entre los planes de Fellini el intento de trasladar a imágenes de manera directa la abigarrada e irregular trama argumental de una obra tan compleja como el *Satiricón*, aunque ello en absoluto implicase que se distanciara abiertamente del punto de partida de la novela petroniana. Así expuesta, la situación parece corresponderse con la de una abierta paradoja, pero tal denominación manifiesta una oposición sólo aparente. Si se entiende por respeto a las fuentes primarias la transposición directa a la pantalla de los contenidos de la obra de la que se parte, es evidente que el trabajo de Fellini no se ajusta en modo alguno a un canon estricto de *fidedignidad*². Sin embargo, si se va algo más allá del patrón habitual y se investiga en sus reflexiones a largo de un rodaje que generó una gran expectación³, se puede encontrar una respuesta clara a lo que entendía el director por fidelidad al modelo original. No es partidario de concebirla siguiendo los dictados de un patrón que podría calificarse de arqueologizante, sino de aplicar en su factura el resultado de una reflexión

¹ F. Fellini, *Fare un film* (Torino 1993) 100-101: *Ho letto per la prima volta il libro di Petronio molti anni fa, ai tempi del liceo, in un'edizione extrascolastica corredata da illustrazioni tanto più erotiche perché irrimediabilmente ispirate a una casta brutalità. Il ricordo di quella lontana lettura ha sempre conservato nella mia memoria una vivezza singolare, un interesse che è andato via via trasmutandosi in una costante ed oscura tentazione. A distanza di tanto tempo ho riletto ora il Satyricon, con una curiosità forse meno golosa ma con lo stesso divertimento di allora, e a questa nuova lettura la tentazione di farne un film è diventata appassionante.*

² Este vocablo no existe en español y resultaría de la sustantivación del adjetivo 'fidedigno'. Será utilizado en varias ocasiones durante este artículo, porque resulta muy elocuente para hacer referencia al objeto de este trabajo. El término 'fidelidad' aludiría, a mi juicio, más a la conexión directa con las fuentes, mientras que, en cambio, con 'fidedignidad' se estaría expresando un intento de trasladar el espíritu de la obra original.

³ Se tiene la fortuna de que algunas de estas reflexiones se han reunido por escrito en el libro de D. Zanelli (a cura di), *Fellini Satyricon di Federico Fellini* (Bologna 1969). La expectación que se desató en torno al rodaje del ya por entonces muy aclamado director italiano llegó hasta tal punto que algunos periódicos italianos y extranjeros acreditaron a reporteros para que siguieran directamente el rodaje del film, como en el caso del español Terenci Moix, y además se llegaron a dedicar debates monográficos en la prensa y en televisión. Los contenidos completos de uno de los debates televisivos se encuentra reproducido en el libro citado, en las páginas 16-18.

más profunda. La película sería concebida con la intención de que sirviera como vehículo para aproximarse al verdadero espíritu que Petronio pretendió transmitir con su obra. En concordancia con ello, llegó a la conclusión de que a esta obra le sucede como a una gran parte de las noticias y los vestigios que se han conservado del mundo antiguo. Resulta ser un complejo e incompleto mosaico compuesto por elementos de diversa procedencia, en cierta medida sin conexión entre sí⁴. De la concurrencia de todas sus teselas se puede extraer una visión multiforme sobre esta época, que se quiere configurar con el empleo en este caso de recursos propios del medio cinematográfico.

La puesta en práctica de esta definitiva premisa inicial llevó a la elaboración concienzuda del guión de la película, para la que se hizo uso de una gran cantidad de material, amén de la más que significativa colaboración de un asesor de extracción universitaria, el profesor de latín Luca Canali⁵. La sistemática y meticulosa labor de investigación⁶ comenzó con una lectura metódica de la obra de Petronio, continuó con una serie de viajes a los principales sitios arqueológicos de Italia de la época -Herculano y Pompeya-, para proseguir con un amplio abanico de consultas literarias y bibliográficas, además de la revisión de numerosos repertorios de imágenes de objetos y construcciones procedentes del mundo antiguo. Como se puede comprobar, esta labor de documentación de amplio espectro no se correspondería con una forma de proceder acorde con los métodos de los defensores de una concepción de la erudición según los patrones tradicionales. Tales posiciones se proponen con asiduidad desde los ámbitos académicos cuando se aborda el tema de los filmes ambientados en el mundo antiguo. Desde ellas, se tienen dificultades para distanciarse de una segura posición de partida considerada como científica. El resultado sería permanecer en los parámetros de una aplicación inmediata, casi literal, de lo que se entendería como una suerte de test de *fidedignidad* histórica, que por su rigidez difícilmente alguna película sería susceptible de superar con holgura.

Muy abundantes son las muestras de la aplicación de un singular *modus operandi*, de una erudición entendida con un inconfundible sello felliniano, que se pueden constatar durante el visionado de la película. Y el objetivo de este trabajo es, precisamente, el de poner en evidencia dos ejemplos contrastados de tal método de trabajo, que consiguieran reafirmar la impresión de asistir a una aproximación erudita al mundo romano de la época de Petronio, gracias a dos recursos de origen

⁴ Como una opción deliberada para mantener el espíritu de la obra general manifiesta su postura Fellini, como se hace constar en unas declaraciones recogidas en M. Verdone, *Federico Fellini* (Milano 2002) 76: *Il racconto ci è giunto a frammenti, e il racconto sarà solo a frammenti, con l'alogicità dei sogni, colmo di vuoti improvvisi. Qualcosa come un mosaico dissepolto.*

⁵ N. Pace, "Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon*", R. de Berti *et al.*, *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico* (Milano 2009) 43-59.

⁶ Acerca del laborioso proceso de documentación previa, con referencia expresa a algunos de los libros consultados, se informa en D. Zanelli, *Fellini...*, 20-21.

y factura bien diferenciados. Se trata, en primer lugar, de la elección de uno de los cuatro cuentos incluidos en la novela original, el conocido como *La matrona de Éfeso*, dejando de lado cualquier ambición de exhaustividad, puesto que no se preocupa por la necesidad de tratar ninguno de los restantes. El relato es filmado siguiendo, en gran medida, los condicionantes argumentales por los que discurre el cuento original. Pero al mismo tiempo, una fórmula muy distinta es la que se aprecia cuando se aborda el rodaje de otro de los cuentos utilizados, la narración de *La fiesta de la risa*. En este caso la procedencia corresponde a una fuente distinta, la otra gran novela del mundo romano, *El asno de oro* de Apuleyo. La fiesta a la que acude como inspiración para esta secuencia del film no es referida en momento alguno en la novela de Petronio. Y no sólo es diferente la extracción de la historia, sino que también es abiertamente distinta su factura, puesto que los recursos estéticos empleados para su recreación exceden ampliamente el marco geográfico y cronológico de la Roma antigua, como se tendrá ocasión de comprobar más adelante.

LA MATRONA DE ÉFESO

Este delicioso relato forma parte del *corpus* de los cuentos insertados en la obra de Petronio⁷ y es, como ya se ha indicado, el único de ellos incluido en el guión. Se puede considerar que en la película se sigue la línea argumental de la fuente original y, por ello, sostener que se trataría de una traslación fiel a la pantalla del relato petroniano. Sin embargo, habría que matizar tal afirmación, ya que desde el principio se observa una primera licencia que llama la atención del espectador informado, correspondiente a la dislocación del contexto en el que se inserta la narración. En el film forma parte de uno de los episodios con los que se elabora el variopinto y extenso relato conocido con el nombre de la *Cena de Trimalción*, dentro de una secuencia en la que se está haciendo referencia a temas funerarios. En la novela original, el pasaje se emplaza en un momento muy avanzado de la historia, sin presentar relación alguna con el conocido banquete, y formando parte de las reflexiones que el poeta Eumolpo realiza a propósito de la mudanza propia del género femenino, susceptible en algunos casos de llegar hasta la locura como consecuencia de una pasión⁸.

El relato de este pasaje en la película se inserta dentro de la visita al monumento fúnebre que Habinnas estaba construyendo a su amigo y anfitrión Trimalción. Una vez que los comensales se han trasladado al interior de la construcción, se procede a una simulación del momento de su muerte. A la fingida desgracia los convidados responden con abundantes llantos que conmueven la simulada quietud

⁷ Petr. *Sat.* 111-112. Los cuatro cuentos incluidos en el libro son: el del hombre-lobo, el de las brujas maléficas, el de la matrona de Éfeso y el del muchacho de Pérgamo.

⁸ Petr. *Sat.* 110.6-8.

de Trimalción. Tras *despertarse* felizmente y hallarse reconfortado por tan desinteresadas muestras de afecto, obsequia de manera generosa a quienes se encuentran más cerca físicamente a su posición. En ese momento uno de los presentes aprovecha el ambiente para comenzar el relato de la historia de la matrona de Éfeso, una piadosa mujer que lloraba sin consuelo posible junto al cuerpo de su difunto marido recientemente sepultado. No muy lejos de allí había sido ajusticiado un individuo, cuyo cuerpo permanecía suspendido y expuesto a la intemperie, bajo la atenta mirada de un soldado vigilante ante el previsible riesgo de que los familiares del delincuente intentaran llevarse el cuerpo para darle sepultura. La intensidad de los lamentos de la mujer reclamó su atención y se sintió obligado a aproximarse a ella para invitarle a deponer su actitud accediendo a comer y para, tras ello, brindarle el consuelo de su afecto. Tras cierta insistencia, la afligida mujer no pudo negarse a las invitaciones del sensible joven. La distracción del soldado provocó en el exterior que sucediese aquel hecho que con su presencia se pretendía evitar. La sustracción del cuerpo del bandido por los familiares suponía una falta grave que acarrearía una segura muerte para el descuidado soldado. El temor del inminente castigo le condujo a intentar quitarse la vida. Sin embargo, no lo consiguió por la rápida reacción de la mujer, que no estaba ahora dispuesta a sufrir una segunda pérdida. Por esa razón, decidieron ambos, a propuesta de la mujer, extraer el cuerpo del marido de la sepultura en la que yacía, con la intención de que pudiera suplantar al del delincuente sustraído. De esta manera se habría de evitar la ejecución de la sanción correspondiente al joven soldado.

Como se puede advertir, los elementos sustanciales del cuento se encuentran presentes en la película de Fellini, si bien algunos de los particulares no aparecen retratados. La explicación de tales modificaciones habría que buscarla en parte como fruto de razones de lógica visual y, en parte también, como resultado de la intención de subrayar la impresión de lejanía en el tiempo y la sugerencia de una atmósfera onírica, constantes que son empleadas de manera recurrente a lo largo de todo el film⁹. La primera gran diferencia se descubre en el hecho de que, según el relato original, habían sido ajusticiados varios individuos en las cercanías del túmulo y no uno sólo como aparece en el film. En todo caso el número de los ejecutados resulta poco significativo para el hilo narrativo de la película, como

⁹ G. Grazzini, *Conversaciones con Fellini* (Barcelona 2006) 109-110: *Fragmentos dispersos, trozos que afloraban de aquello que hasta se podía considerar un sueño en gran parte reprimido y olvidado. No una época histórica reconstruible filológicamente en los documentos, verificada de modo positivo, sino una gran galaxia onírica, hundida en la oscuridad entre el centelleo de esquirras fluctuantes, que flotan hasta nosotros. Pienso que me atrajo la idea de reconstruir este sueño, su transparencia enigmática, su claridad indescifrable. Con los sueños sucede lo mismo. Tienen contenidos que nos pertenecen hasta lo más profundo, a través de los cuales nos expresamos a nosotros mismos, pero a la luz del día la única relación cognoscitiva que podemos mantener con ellos es de naturaleza conceptualista, intelectual. Por eso los sueños aparecen en nuestra conciencia tan evanescentes, incomprensibles y extraños.*

tampoco interfiere apenas el hecho de que en la novela se mencione que habían sido crucificados y no ahorcados como aquí se resuelve¹⁰.

Más entidad presenta la diferente forma en la que se trata la dimensión temporal del cuento en la obra original y en la película. El director italiano se ocupa de difuminarla abiertamente para crear así una cuidada imagen de atemporalidad. En la novela de Petronio, en cambio, se menciona de forma explícita que la viuda se mantuvo durante varios días en constante llanto y sin ingerir alimentos. Con tal comportamiento llegó a provocar la admiración de todos. Su actitud se estimaba consecuencia directa de su gran honestidad y de su denodado empeño en manifestar un dolor frente al que no reparaba siquiera en la posibilidad de perder la propia vida. A la intensidad dramática de la historia no habría contribuido demasiado el dato de que no se hallaba sola en tal situación, sino junto a una esclava que la acompañaba en su dolor y que no dudó en animarla a seguir el drástico cambio de actitud que los consuelos del soldado le suponían. Quizá sea la escasa relevancia de este tercer personaje en el desarrollo del nudo argumental la razón por la que en ningún momento se le representa. De nuevo, se desdibuja el tiempo en el momento en el que tras haber accedido la viuda a comer y posteriormente a los ímpetus amorosos del soldado, Petronio refiere que esa situación se mantuvo en el interior de la cripta durante varios días, y sus correspondientes noches, en los que el soldado le procuraba del exterior todo aquello que sus posibilidades le permitían. Sin embargo, la idílica situación se vio bruscamente cortada al descubrir en el exterior que uno de los cuerpos había sido sustraído, algo que implicaba necesariamente la muerte del descuidado vigilante. En la película no se hace referencia alguna a que la dejación de las funciones del vigilante se había prolongado ampliamente en el tiempo.

Pero la diferencia que podría quizá ser más significativa y que obedece a una evidente clave cinematográfica es la elección de un elocuente silencio que preside la mayor parte de los sucesivos episodios con los que compone la secuencia correspondiente a la narración del cuento. La predominante situación silenciosa se ve alterada en escasas ocasiones: por la presencia de la voz en *off* del invitado al banquete de Trimalción que sirve de introducción y de epílogo a la historia, por las escuetas y fructíferas propuestas del soldado y por la lapidaria y elocuente frase de la matrona con la que se cierra el cuento¹¹. Con esta puesta en escena se quiere

¹⁰ Probablemente esta modificación es menos casual. El director italiano hizo mención a que quería evitar cualquier signo visible que pudiera recordar al mundo cristiano, porque en todo momento está muy interesado en subrayar que en esta película intenta reconstruir el ambiente de una época precristiana. Cf. D. Zanelli, *Fellini...*, 26, donde se expresa en los siguientes términos: *Quello che mi affascina, in questa storia, a parte le analogie col mondo di oggi, è la possibilità di raccontare, rappresentare dei personaggi con una psicologia precristiana, e fuori dei nostri concetti, o modi di giudicare.*

¹¹ Dice la mujer en el film, siguiendo casi literalmente a Petronio: *Meglio impiccare un marito morto che perdere un amante vivo*, comentario con el que se cierra la secuencia y que provoca la hilaridad del auditorio de la historia.

subrayar la sensación de alejamiento en el tiempo que la narración de una historia pasada ha de producir necesariamente al espectador, una historia contada en un pasado tan distante como el que supone el mundo antiguo para nosotros. Para compensar esas carencias verbales, los actores transmiten los contenidos con una pronunciada intensidad gestual que recuerda, en gran medida, la habitual durante los tiempos del cine mudo. De esta manera, el espectador puede percibir la sorpresa de la matrona con la llegada del soldado a través de su cara y, más adelante, su mirada es muy elocuente cuando indica la modificación del rigor de su actitud y el abandono a las propuestas de quien la pretendía consolar. Muy en consonancia con las imágenes que las representaciones pictóricas del mundo antiguo ofrecen está la caracterización visual de ambos personajes. La mujer es presentada con un color blanquecino, algo no sólo detectable en su rostro, sino también en la mano con la que acaricia el cuello del soldado. Este último, por el contrario, es retratado con un aspecto más propio de alguien que, normalmente, está ejerciendo sus actividades expuesto al sol. Además de una lógica consecuencia del tipo de vida cotidiana que ambos debían llevar, es resultado también de una extendida convención iconográfica en la diferente representación de ambos géneros en la Antigüedad, atribuyendo colores distintos a los dos sexos.

Resulta difícil pensar que el genio creador de Fellini no sucumbiera a alguna tentación extemporánea, a algún motivo anacrónico que rompiera la fidelidad casi total que mantuvo en el tratamiento del cuento de la matrona de Éfeso. Y en efecto fue así, porque en un momento determinado realiza un enorme salto en el tiempo para inspirarse en una pintura histórica francesa de finales del siglo XVIII. No se podría afirmar que se trata de una absoluta extravagancia, dado que de alguna manera existe un nexo, aunque débil, con la Antigüedad, al tratarse de una pintura ambientada en la Roma antigua, pero que, en todo caso, no tiene nada que ver en su temática con el desarrollo de los contenidos de la obra de Petronio. Se trata del cuadro *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David, obra realizada el año 1784, en plena revisitación de la Roma clásica. El objetivo de tal interés consistía en plasmar discursos revolucionarios del momento francés contemporáneo en clave metafórica, con el concurso de los lejanos y modélicos tiempos republicanos antiguos. El momento en el que el soldado ha decidido darse muerte antes de que otros lo hagan le lleva a sostener su espada frente a su pecho, encontrando la instantánea réplica de la mujer que sostiene sus brazos para interponerse ante una tan fatal decisión para ambos, en una composición muy teatral. La potencialidad comunicativa de la escena llega directamente al espectador, intención que se ve reforzada por la erudita evocación de una de las pinturas más afamadas de la historia de la pintura francesa.

Con todo lo expuesto, se puede apreciar el modo en el que el director italiano saca a relucir sus innegables cualidades de creador, hasta en los momentos en los que se ajusta en mayor medida a los contenidos del relato petroniano. Y lo hace manteniendo las líneas fundamentales del discurso original, pero subrayando al

mismo tiempo su intensidad. A tal efecto le resulta de gran utilidad la elocuencia pergeñada con el concurso de unas imágenes con una marcada carga gestual, además del hecho de apoyarse sin disimulo en las sugerencias evocadoras que una reconocida pintura cronológicamente muy posterior y temáticamente distante podía aportar al dramatismo de un momento que, a su juicio, resulta la clave de toda la historia.

LA FIESTA DE LA RISA

El segundo de los ejemplos que se proponen para ilustrar la original factura de este film es el inspirado en el relato de origen griego que aparece recogido dentro de la otra novela romana, *El asno de oro*, conocido como *la fiesta de la risa*¹². El punto de partida marca ya una nítida diferencia con el ejemplo anterior, al acudir a una fuente de inspiración que poco tiene que ver ni temática, ni cronológicamente, con la novela petroniana. Se da también la particularidad de que la recreación que se realiza abandona de forma perceptible la literalidad del relato original y discurre por vericuetos fruto de una constatable variedad de fuentes. Los guionistas responsables del film, el propio director Federico Fellini y Bernardo Zapponi¹³, mantienen la que se podría considerar como la columna vertebral de la narración, la broma pesada que se gastaba a un forastero para rendir culto a la divinidad de la risa. Pero el resto de los contenidos ofrecen una endeble relación con ella, ya que se ve alterada de manera manifiesta como consecuencia del significativo cambio de los personajes protagonistas y del rico y variopinto espectro visual de motivos con los que se compone la compleja ambientación¹⁴.

El pasaje comienza en el film con una escena en la que el personaje principal de la historia, Encolpio, se ve arrojado por un terraplén hacia un lugar que él desconoce, en donde un robusto y jorobado individuo le ofrece una antorcha mientras le invita a penetrar en unos pasadizos. En su interior le está esperando el Minotauro, a quien se debía enfrentar cual si del legendario Teseo se tratara, obteniendo a Ariadna como premio, si lograba la victoria. El desconcertado joven descubre en el interior al monstruo, que al final resulta ser un hombre con una gran cabeza superpuesta con forma de toro. La desigual lucha les termina conduciendo a un lugar abierto, donde son observados desde una alta tribuna por un amplio grupo de personas. La derrota del protagonista le hace suplicar clemencia para salvar su vida,

¹² Apul. *Met.* 2.32 y 3.1-14.

¹³ Extensas referencias a la libertad con la que trabajan los dos responsables del guión se encuentran en C. Strich, *Federico Fellini. Satyricon. Drehbuch in Zusammenarbeit mit Bernardino Zapponi* (Zürich 1983) *passim*.

¹⁴ He tenido ocasión de analizar con profundidad estos aspectos en una contribución reciente. Cf. F. Salvador Ventura, "La fiesta de la risa en el *Fellini-Satyricon*. Una muestra de cine de fantascienza", *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine ¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el Cine Español* (Córdoba 2006) vol. II, 205-213.

apoyándose en el argumento de su clara inferioridad, al no tratarse de un gladiador sino de un hombre de letras. El procónsul que preside la situación le desvela el secreto, cuando le explica que se trata solamente de una fiesta en honor del dios de la risa y todos, incluido el extranjero en la ciudad objeto de la burla, a continuación se entregan a honrar a la divinidad con la risa. Sin embargo, el premio de Ariadna no es una broma y, por tanto, no puede evadir la obligación de *cumplir* con ella. El fracaso sucesivo de sus intenciones ante la vista atenta de todos los presentes, provoca la ira de la mujer que le lanza una serie de improperios antes de retirarse, actitud que también siguen los demás, defraudados ante la frustración de no haber presenciado el espectáculo previsible.

En lo que a la trama argumental se refiere, los guionistas entretujieron un complejo hilo con el que se aspiraba, con toda probabilidad, a satisfacer las necesidades de un público con una formación y sensibilidad diferentes. Aquellos que exigían menos a las pantallas, más atraídos por los espectáculos que se consideraban propios de las *películas de romanos*, podrían encontrar la confortabilidad de los elementos consabidos en los combates de *gladiadores* que servían de fondo a algunas de las escenas, aunque su presencia no tuviera justificación alguna. Respecto de los más instruidos habría que suponer que a su atención irían dirigidas las alusiones y escenas desarrolladas por protagonistas de ciclos mitológicos, tales como el Minotauro y Ariadna, cuyos perfiles tenían resonancias más eruditas. En cualquier caso, resulta evidente la comprobación de que en el guión no se privaron de traer a colación elementos de procedencia diversa del entorno cronológico del siglo I en Roma, si bien todos adscribibles al mundo grecorromano. Se aprecia, pues, cómo la única fuente argumental no ha sido la novela de Petronio, ni siquiera la de Apuleyo, sino que las referencias se extienden a otros autores e historias del mundo clásico.

Habría que preguntarse llegados a este punto por la fuente de información utilizada. Parece claro que la más importante en relación con estas dos figuras mitológicas es la constituida por las *Metamorfosis* de Ovidio, que, aunque no sea la única vía para obtener información de estos personajes, debió de ser la que con mayor probabilidad emplearon. Pero incluso tampoco se puede dejar aparte la novela de Petronio que, como se ha dicho, no ofrece correspondencias con esta narración. Para los guionistas resultó de gran utilidad insertar en la historia un motivo que en aquélla adquiere una gran relevancia, al ser el motor de una parte considerable de la acción posterior al banquete de Trimalción, motivo que no es otro que el de la impotencia transitoria del protagonista Encolpio¹⁵. En la fiesta de la risa del film de Fellini el actor principal, tras pasar por la amarga experiencia de llegar a temer por su vida, recibe como premio la invitación a poseer el cuerpo de Ariadna. No parece que fueran las mejores circunstancias para el sufrido Encolpio, a juzgar por los fallidos resultados de sus pretensiones. Como en el *Satiricón*, este

¹⁵ Petr. *Sat.* 126-138.

mismo personaje sufre el problema del fracaso de su virilidad, pero la diferencia se encuentra en que tal experiencia ha sido extrapolada para situarla en esta ocasión en un contexto público. Y la *pérdida de su espada*¹⁶ se convierte para él en un desgraciado problema que marcará gran parte de la trama posterior del film, proyección en el tiempo que tiene también su correlato en la novela de Petronio.

La superposición de fuentes y personajes de la que surge la visión de la fiesta de la risa en la película de Fellini es puesta en imágenes manteniendo el mismo recurso de concurrencia de dispares componentes, en este caso de naturaleza visual¹⁷. Las referencias de origen contemporáneo a la ambientación del film son las menos presentes en este relato. Las que pueden resultar más claras son las técnicas constructivas latericias con las que se levanta el paramento que sirve de fondo a los espectadores de la lucha entre el fingido Minotauro y Encolpio. Si se amplían las fronteras cronológicas al resto de la Antigüedad, se pueden ya encuadrar sin dificultad otros motivos iconográficos con identificación más o menos clara. Se trata de la reconstrucción del pasadizo interior de la fortaleza ciclópea del palacio micénico de Tirinto, a través del cual se vislumbra la zona exterior en la que se desarrolla el combate. A ese mismo periodo cronológico habría que dirigir la mirada para intentar encontrar la inspiración de una curiosa y enorme máscara situada sobre el terraplén desde el que es arrojado Encolpio. Más que probables son las resonancias que la relacionan con la célebre máscara del rey micénico Agamenón, si bien han de ser reconocidas amplias libertades en su factura. No se ha de olvidar una mención al hieratismo de matriz claramente egipcia del que surgen algunas de las representaciones de las paredes interiores y que rige los movimientos de gran número de los personajes que, desde lo alto, presencian las tremendas peripecias por las que se está haciendo pasar al infortunado extranjero Encolpio.

Se ha de dar un nuevo paso hacia atrás en la apertura del espectro cronológico para alcanzar a encuadrar otra serie de motivos. El salto conduce hacia la época del megalistismo, algunas de cuyas construcciones emblemáticas sirven de inspiración a ciertas estructuras que aparecen en la pantalla. Se observa junto a la figura de un Encolpio recién arrojado a la arena de la lucha un pequeño menhir, presencia cuya explicación no estaría del todo clara. Pero, más adelante, los lugares cubiertos dentro de los que se encuentra el Minotauro han sido creados partiendo de esquemas propios en las diferentes tipologías de construcciones funerarias

¹⁶ La imagen es tomada de las palabras con las que Encolpio se refiere a la experiencia por la que ha pasado: *Ascilto, ho perduto la spada*.

¹⁷ En F. Slavazzi, "L'immagine dell'antico nel *Fellini-Satyricon*", R. de Berti *et al.*, *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico* (Milano 2009) 59-93, se realiza un repaso a las principales fuentes iconográficas empleadas en esta película que en la página 60 son presentadas de la siguiente forma: *L'analisi delle scene più significative di Fellini-Satyricon permetterà di individuare una serie di temi e di meccanismi che contribuiscano a chiarire la posizione del regista rispetto all'antico*. A continuación agrupa la información en once episodios del film, entre los cuales se sitúa el correspondiente a este relato, que, en la página 77, es reunido bajo el epígrafe de *Il labirinto*.

megalíticas. Se observan elementos propios del conocido conjunto de Stonehenge, así como elementos propios de las cámaras de corredor o de los dólmenes. Más hacia atrás en el tiempo, en el Neolítico, tendrían que ser localizados unos objetos muy singulares en la época que aparecen a la entrada del recinto dentro del que espera el Minotauro. Se trata de unos objetos cilíndricos con decoración en relieve de motivos que recuerdan a ojos, objetos curiosos que han sido interpretados como una suerte de ídolos religiosos, si bien no existen certezas al respecto. El motivo de inspiración han sido ejemplares similares procedentes de la Península Ibérica¹⁸.

Un salto más conduce a la ampliación del espectro cronológico hasta los tiempos del Paleolítico, momento histórico que tiene entre sus principales manifestaciones artísticas las conocidas como Venus esteatopígicas. A su tipo iconográfico habría que dirigirse para encontrar el origen de la figura que preside el frustrado coito entre Encolpio y Ariadna. Aún así restarían algunos elementos fuera de este complicado puzzle con el que se construyeron las imágenes de esta historia. En esta tesitura habría que orientarse hacia la abolición de las fronteras geográficas del mundo mediterráneo y europeo y así el espectador se ve conducido, por un lado, a la identificación de motivos incaicos y aztecas, procedentes de las grandes construcciones de las civilizaciones precolombinas y, por otro, a la asociación de la gran escultura en huecorrelieve que preside el fallido encuentro amoroso con una inspiración en los grandes y malogrados recientemente Budas afganos.

Al mundo contemporáneo habría, en fin, que dirigirse a la hora de entender cuáles son las fuentes en las que se inspira el responsable de todo este apretado, casi sobrecargado, y en cualquier caso abigarrado apartado de la escenografía, Danilo Donati¹⁹. En la pantalla se pueden observar ciertas representaciones plásticas que de forma más que casual están emparentadas con los tipos iconográficos empleados por el pintor Joan Miró, algo que además estaría en consonancia con el afecto que numerosos artistas del siglo XX profesaron hacia el primitivismo. En estas coordenadas habría igualmente que encuadrar el componente sonoro del film con claras resonancias africanas, extraídas de la música tunecina, camerunesa, afgana o tibetana²⁰, que contribuyen a acentuar la atmósfera de exotismo y de alejamiento que quiso el director que presidiera la factura del film²¹.

¹⁸ En F. Slavazzi, "L'immagine dell'antico...", 77-79, se deja constancia de que el ídolo-cilindro está inspirado en uno procedente de Extremadura, conocido a partir del libro de A. Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (Paris 1952).

¹⁹ A partir de su participación en esta película se convirtió en un colaborador habitual en posteriores filmes de Federico Fellini.

²⁰ Información sobre la procedencia de la música elegida se puede encontrar en D. Zanelli, *Fellini...*, 76-77, en el epígrafe titulado *Musiche giapponesi e dialoghi latini*.

²¹ E. L. Hughes, *On the set of Fellini Satyricon* (New York 1971) 180: *In the film, wherever musical instruments appear, the music is adapted to their sounds; flutes, percussion instruments, cymbals, tambourines, drums, and lyres. Besides evoking the sounds of these ancient instruments, Rota also listened to hundreds of Oriental records including an entire UNESCO series of all the Asiatic*

LA FIDEDIGNIDAD FELLINIANA

Parece claro que no se trata de un film sobre la Antigüedad que pueda ser calificado como *fidedigno*, si se parte de una acepción tradicional de este concepto, tal y como se indicaba al principio de este trabajo y como se ha expresado de manera más pormenorizada a lo largo de él, particularmente en la información referida al segundo de los cuentos. Ha sido ya puesto de manifiesto en alguna ocasión que no se trataría de un film que pudiera gustar a los profesores de latín²², entendiendo en esta expresión genérica una alusión a las personas cuya vinculación académica con el mundo antiguo condicionaría rígidamente su visión de esta producción cinematográfica. No obstante, podría considerarse innegable una valoración sobre este trabajo felliniano que lo situara dentro de una categorización de obra cinematográfica respaldada por una amplia y escrupulosa erudición²³. Salta a la vista que las licencias que el director se toma, a propósito del segundo de los ejemplos sobre todo, no son en absoluto fruto de la improvisación, ni del desconocimiento, sino todo lo contrario: serían el resultado de una decantada labor de información y una pormenorizada selección de motivos con los que proceder a recrearla. Por esa razón, resulta pertinente, a mi juicio, no escatimar a esta película felliniana la categoría de retrato *fidedigno* del mundo antiguo, puesto que a él se adscriben la mayor parte de los motivos, tanto literarios como artísticos, a partir de los cuales se ha ido entretejiendo el producto final.

Todo ello no es la consecuencia de una respuesta puntual, inconsciente o frívola ante el reto que suponía llevar a la pantalla una obra de las características de la novela de Petronio. Muy al contrario, es el resultado de una elaborada y compleja visión del mundo antiguo que surge de una reflexión *avant la lettre* a propósito de las características con las que nos podemos relacionar desde el presente con el pasado. Propuestas de teóricos de la Historia de décadas posteriores han venido a

countries as well as other African, Iranian, and Indian recordings, taking pieces which could be useful in the film.

²² Así se expresa algún crítico del momento. Cf. G. Grazzini, *Gli anni sessanta in cento film* (Roma-Bari 1988) 297: *Fellini-Satyricon non piacerà ai professori di latino. Bisogna aver pazienza. Ciò forse non basta a farne un gran film, ma è una prima chiave per penetrarlo, per spiegare la natura dell'operazione poetica compiuta da Federico Fellini sul testo latino, e per darsi ragione di un successo che, sia pure con qualche riserva, non sarà limitato al pubblico colto.*

²³ Con consideraciones en torno a esta cuestión se comienza en J. P. Sullivan, "The Social Ambience of Petronius' *Satyricon* and *Fellini-Satyricon*", M. M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (New York 2001) 259: *Classicists have been particularly troubled by its syncopation of events, its drastic redistribution of incidents among the characters, and above all, its non-Petronian sources. Perhaps a reevaluation of these sources will throw more light on it. I shall argue that Fellini, faced with the battered torso of this ancient novel, with only a tenth or twentieth or it still extant, felt justified as a director and creative translator to supplement the fragmentary narrative with incidents and details from more or less contemporary literary and historical works.*

incidir sobre este particular²⁴, como consecuencia de la constatación del carácter irrecuperable del pasado, puesto que se trata de una realidad imposible de revivir. Las épocas pretéritas se han conservado únicamente de manera fragmentaria y ante tan insalvable condicionante se ha de tener forzosamente la sensación de que cualquier contacto con aquella realidad pasa por el tamiz de una operación de reconstrucción y, por ello, fruto en cierta -o bastante- medida del recurso de la ficción. Tal filosofía precede a la manera con la que el director italiano se enfrenta al proyecto de llevar a la pantalla la célebre novela petroniana, y ello justificaría las amplias licencias que se llega a tomar a la hora de reconstruir esos pedazos dispersos que se han conservado de aquel pasado. En particular, subraya el carácter fragmentario de la obra de Petronio²⁵, que contribuye a acentuar precisamente esa actitud general de aproximación a una época del pasado.

Sería pertinente llegados a este punto preguntarse acerca de la legitimidad de tal opción por parte del director. Algunos argumentarían que les parece estupenda esta exposición, pero que lo que aparece en la pantalla, por mucho que se justifique, no es la obra de Petronio. Y en efecto es así. Pero, acto seguido, habría que preguntarse sobre la posibilidad real de que esa situación pudiera llegar a darse. También se deberían, por otra parte, traer a colación algunos condicionantes que comenzarían a inclinar la balanza del lado del autor del film. De una parte, es importante recordar que una película, o, como se tiende a llamar en los últimos tiempos, un texto fílmico, no es, ni pretende ser, ni un libro de Literatura, ni un libro de Historia. No está sujeta por ello a los principios metodológicos que rigen la elaboración de un texto de tipo académico para el segundo caso, ni a las condicionantes que marcan los pasos de un texto literario en referencia al primero de ellos. Se trata de Cine, un medio diferente en el que se ha de trabajar con aspectos visuales y sonoros, elementos fundamentales sin cuya contribución el producto final resultaría sin duda deficitario por la infrautilización de potencialidades expresivas definitivas en el particular entramado de recursos que le es propio.

Sin embargo, es necesario subrayar una realidad a todas luces determinante a la hora de evaluar una película, que no es otra que la dimensión creadora del responsable del trabajo. Un director de cine es un artista²⁶ y como tal debe de con-

²⁴ A ello se refieren autores como Foucault, Barthes, White, Ricoeur, Ankersmith y La Capra. Cf. F. Salvador Ventura, "El mundo clásico en el Satiricón de Fellini", C. Álvarez, R. Iglesias (eds.), *Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos: la Tradición Greco-Latina ante el siglo XXI. La Habana, 1998* (Murcia 1999) 449.

²⁵ F. Fellini, *Fare...*, 101: *Il Satyricon è un testo misterioso prima di tutto perché è frammentario. Ma il suo frammentarismo in un certo senso è emblematico. Emblematico del generale frammentarismo del mondo antico quale appare a noi oggi. Questo è il vero fascino del testo e del mondo che è rappresentato nel testo. Come di un paesaggio sconosciuto, avvolto in una fitta nebbia che a tratti si squarcia e lo lascia intravedere.*

²⁶ De su consideración como artista deja Fellini constancia en unas declaraciones recogidas en el ya mencionado libro de Zanelli, *Fellini...*, 21, donde se expresa en los siguientes términos: *Non*

cedérsele la libertad creativa que no se le escatima a cualquier creador de otra manifestación artística. Pero libertad no es necesariamente sinónimo de frivolidad, de temeridad o en último término de ausencia de información. El verdadero creador es aquel que, como resultado de los condicionantes y límites propios de su trabajo, es capaz de recrear una obra del pasado respetando el espíritu que la informó y las circunstancias a través de las cuales ha llegado a la actualidad. Si eso se consigue, resulta, a mi juicio, necesario reconocer que la empresa ha llegado a buen puerto. Fellini intentó en este film, partiendo de una exhaustiva labor de recopilación de información, reproducir un mundo lejano en el tiempo e irrecuperable, tamizado por el carácter fragmentario y difuso de los contenidos que han pervivido y, al mismo tiempo, cercano a nuestra realidad a raíz de las cuestiones que de manera explícita o metafórica plasma en la pantalla, haciendo de aquella realidad algo lejano, pero, paradójicamente, con un potencial comunicativo incuestionable en el momento presente. Y todo ello lo consiguió en este film, porque hace vivir, re-vivir, la novela de Petronio de manera creativa, y por ende con libertad, pero manteniéndose siempre dentro de unas altas cotas de erudición que la convierten en una versión *fidedigna*.

è certo un film storico quello che voglio fare; né mi propongo di ricostruire con devota fedeltà gli usi e costumi dell'antica Roma. Ciò che mi interessa è tentar di evocare medianicamente, come sempre fa l'artista, un mondo sconosciuto di duemila anni or sono, un mondo che non è più.