

Cine y literatura: Tributo a Federico Fellini. Proyecto Universidad CINE qua non en la Universidad de Puerto Rico en Ponce

Federico Irizarry Natal
Departamento de Español
UPR-Ponce

Luis Raúl Sánchez Peraza
Departamento de Ciencias Sociales
Coordinador del Proyecto Universidad CINE qua non
UPR-Ponce

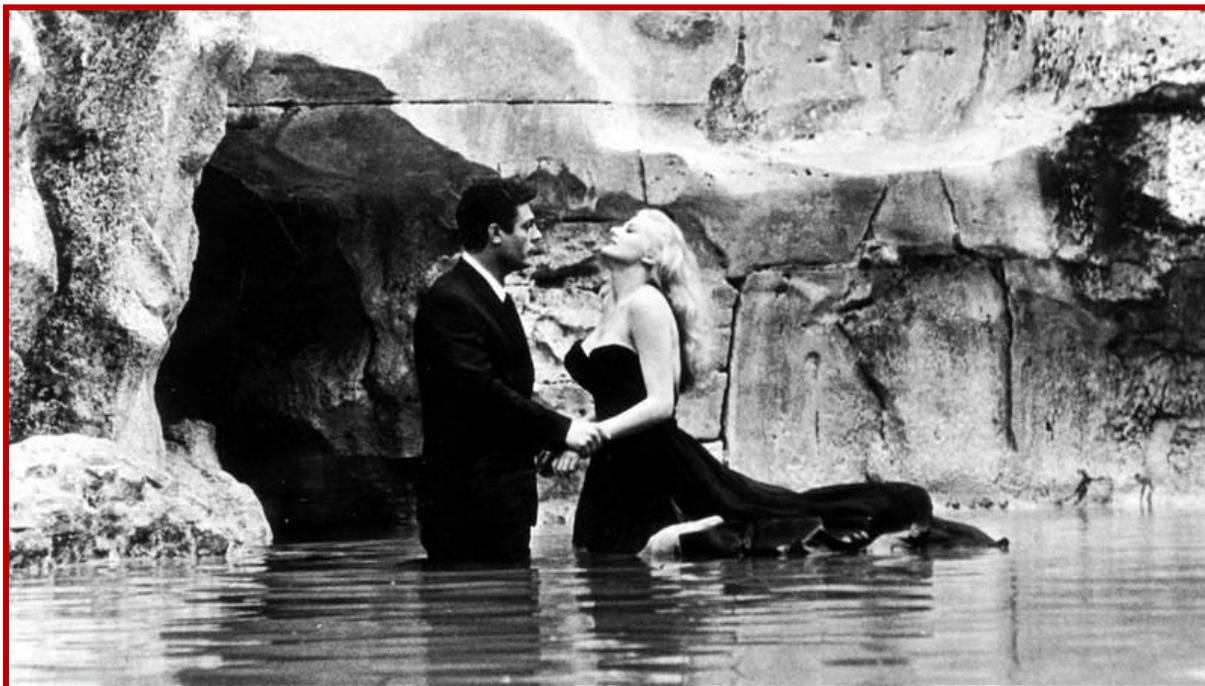
Durante el *Primer Semestre del Año Académico 2019-2020* y como parte de la oferta de actividades educativas que la *Universidad de Puerto Rico en Ponce* ofrece a la comunidad universitaria y a la comunidad en general, se presentó, a través del *Proyecto Universidad CINE qua non*, un tributo al trabajo cinematográfico de Federico Fellini. En esta ocasión, el tributo perseguía explorar, por medio de una selección de sus producciones, el diálogo entre el cine y la literatura. Participaron en el ciclo de tres (3) cine-foros el Dr. Federico Irizarry Natal del *Departamento de Español* (y quien comenzaba durante ese semestre sus funciones como Decano Interino de Asuntos Académicos), y el Dr. Luis Raúl Sánchez Peraza del *Departamento de Ciencias Sociales* y coordinador del Proyecto Universidad CINE qua non. La misión del proyecto es enriquecer la experiencia universitaria del estudiantado por medio de la proyección de trabajos cinematográficos de directores reconocidos a nivel mundial. La experiencia educativa que persigue es crear el escenario para un ocio reflexivo; un espacio en el que se pueda apreciar la experiencia del cine para intentar entender el cine como teoría, una forma de producir conocimiento que no requiere descomponer la realidad para captar su significado. A su vez, la visión del proyecto es ampliar la exposición que los participantes tienen al cine y posibilitar una mayor flexibilidad, como espectadores, en su

aproximación ante las imágenes que evoca la experiencia cinematográfica. Sus objetivos son, en primer lugar, promover la apreciación del cine, en segundo lugar, posibilitar una aproximación al cine como teoría y, finalmente, discutir características del lenguaje cinematográfico. Compartimos con ustedes el producto del diálogo entre el cine y la literatura que se materializó en los escritos de los profesores que participaron del mismo.

Diálogo entre el cine y la literatura: A propósito de la obra de Federico Fellini

En el Tributo a Federico Fellini, organizado por el Proyecto Universidad CINE qua non, se decidió incluir tres (3) películas del director. De igual forma, fueron tres (3), básicamente, los criterios utilizados para la selección de las películas. En primer lugar, se tomó en consideración el valor de la película para el desarrollo del cine a nivel mundial. En segundo lugar, se prestó particular atención al valor ilustrativo de la película para entender las transiciones por las que atravesó el director a lo largo de su trayectoria cinematográfica. Finalmente, se evaluó la contribución de la película para identificar y entender la dimensión autobiográfica de su propuesta fílmica. Las tres (3) películas seleccionadas fueron *La Dolce Vita* (1960), *8 ½* (1963) y *Amarcord* (1973).

La Dolce Vita (1960)



Sinopsis de *La Dolce Vita*

La trayectoria del director a quien rendimos tributo en este ciclo de cine-foros resulta fascinante, pues, a pesar de sus contribuciones al desarrollo del cine a nivel mundial, Federico Fellini se pensaba a sí mismo como un pintor y no, primordialmente, como director de cine. Nacido en un pequeño pueblo a las orillas del Mar Adriático, su llegada a Roma ocurre a los 28 años. Esto le permitirá la distancia necesaria para identificar, como observador partícipe, las contradicciones inherentes a una ciudad y a un país en un periodo de transición. Inicialmente, Fellini logró reconocimiento por sus caricaturas de sátira política y por su trabajo como reportero. Su ingreso accidental al mundo del cine es catapultado, precisamente, por el valor de sus caricaturas, pues fue contratado para diseñar los afiches de películas taquilleras. Luego de trabajar, por un periodo de tiempo, como asistente de un director que, progresivamente, delegaba en él las tareas de la dirección,

finalmente le fueron asignadas en propiedad tales funciones. Sin embargo, su verdadero interés se encontraba en la pintura. Pensaba las imágenes de sus películas como secuencias de cuadros. A su vez, su aproximación al cine se movió del neorrealismo a la exploración del mundo onírico (sueños) atribuida tanto al psicoanálisis como a su expresión en el arte: el surrealismo. En *La Dolce Vita* podemos cotejar tanto sus referentes anclados en la pintura como la transición de un cine neorrealista hacia una exploración del mundo de los sueños.

Desde las primeras imágenes que muestran una estatua de Cristo transportada sobre una Roma repleta de contrastes hacia la Basílica de San Pedro, la narrativa de la película nos sugiere los polos a lo largo de los cuales transitará el personaje de Marcelo Rubini (Marcelo Mastroianni). Él es un reportero de farándula que anhela hacer otra cosa con su vida. Por una parte, se siente atraído por la vida superficial, cargada de excesos y rodeada de hermosas mujeres. Por el otro, Marcelo desea

convertirse en un escritor para, de esta forma, rodearse de la elite intelectual del periodo representado. A lo largo del largometraje atravesamos siete episodios en su vida cotidiana.

La elegante cinematografía, el guion y la dirección aparecen como los aspectos técnicos sobresalientes de *La Dolce Vita*. Filmada en blanco y negro, la cámara retrata los contrastes que rodean la vida cotidiana de la ciudad de Roma. A su vez, el magistral manejo de la cámara introduce elementos propios del mundo de los sueños. El guion, evade con certeza cualquier tentación de otorgarle una coherencia a la secuencia de episodios en la vida cotidiana de un reportero de farándula. Lo anterior es consistente tanto con el imperativo neorrealista que propone que lo banal también merece ser contado como con el carácter ilógico y contradictorio que se atribuye a lo onírico (surrealismo). Con *La Dolce Vita*, una pieza de cine de arte, Fellini genera un documento de valor histórico para recrear una crucial transición en la organización de lo social.

Sobre *La Dolce Vita* (Literatura y Cine)

De dos maneras incide lo literario en *La Dolce Vita*, la más elogiada película de Federico Fellini. Por un lado, juega un papel principal en el argumento fílmico alrededor del cual se organiza la historia; por otro, aporta en la elaboración de la estructura de la obra. Debe entenderse, sin embargo, que tal dualidad no implica una separación entre ambas instancias (argumento y estructura); sino todo lo contrario: una estrecha interrelación. A pesar de ello, haré referencia a cada una de manera separada.

En primer lugar, en la película lo literario queda expresado como *la instancia de un valor mayor*: el de la autenticidad. En medio de una vida marcada por la frivolidad, la literatura constituye el afán último al que aspira Marcelo. Un afán fallido, sin embargo; pues, la superficialidad del mundo de la farándula en que el personaje principal se mueve es tan

abrumadora que termina por bloquear todo intento de legitimar la existencia mediante su vocación por las letras. De ahí que el oficio de reportero sensacionalista posibilite ser entendido como el sustituto decadente del literario. Visto de tal manera, podría, entonces, hablarse de una polarización de envergadura: en un extremo se halla la trivialidad de un fluir veleidoso de infidelidades y farras relacionado con la prensa amarilla (uno de los recintos escriturales de lo subliterario), y, por otro, la aspiración utópica de una existencia con fundamento estrechamente vinculada con lo literario. Entre ambos polos, como si estuviese entre la espada y la pared, se halla Marcelo, un tanto incómodo, confundido y ridiculizado, por lo que termina siendo significativamente una figura de alcances tragicómicos. Solo un personaje, Steiner -un intelectual admirado por Marcelo-, evita que el protagonista sucumba al vértigo definitivo. No obstante, el inesperado y nefasto final de Steiner dispara a Marcelo hacia un descontrol que intensifica su cinismo en la misma medida en que lo acerca al desdén de sus semejantes y al despilfarro de las bacanales. Debe decirse, sin embargo, que ello implica solo un acercamiento; no sucumbe del todo. En todo caso, Marcelo, tal y como lo sugiere el final, que lo ubica en la costa de una playa, llega a un límite, riesgoso y frágil, pero solo un límite, que lo deja ante el vacío existencial del que ha querido huir mediante la escritura subliteraria de la prensa amarilla; esto sin ninguna promesa de abordar lo literario como estrategia de dignidad salvífica.

Tal y como hemos señalado, este *hombre en el límite* que es Marcelo se relaciona problemáticamente, mediante un efecto de atracción y repelencia, con ese núcleo duro de autenticidad que subyace en lo literario para dar cuenta de una vida, una generación y un mundo moderno perdidos por una insustancialidad apabullante.

Por otro lado, en términos estructurales, la organización de la historia de esta película se vale a su vez de varias instancias relacionadas con la literatura. Pongo sobre relieve, en primer

lugar, una: la del cronotopo. Este término (cronotopo), que proviene de la física de Einstein, lo trae con éxito a los estudios literarios el teórico ruso Mijaíl Bajtín. Con ello pretendió nombrar la imagen literaria que relaciona indisolublemente el aspecto *temporal* y el aspecto *espacial* en función de generar una visión de mundo orgánicamente elaborada. Hay una diversidad enorme de cronotopos; pero hay algunos que sobresalen al punto de considerarse clásicos. Uno de ellos es la encrucijada, la cual, cronotópicamente hablando, implica el espacio que materializa la culminación de un dilema: aquel en que se vive el tiempo de la indecisión como un momento de tribulación suprema en la vida. De seguro recordarán el final de la película “Cast away”, cuando Tom Hanks permanece impávido en medio de una encrucijada antes de saber qué rumbo tomar para tratar de dar continuidad a su existencia, fracturada irremediabilmente tras un accidente de avión que terminó por desfamiliarizar el mundo que conocía. Tal película queda simbólicamente enriquecida por el valor cronotópico que le otorga la encrucijada al final de la historia: remite a la imagen de una crisis existencialista: la del hombre que, buscando dar sentido a su vida, tiene que asumir la existencia como proyecto y restauración.

En el caso de *La Dolce Vita*, ¿qué instancia podríamos nombrar como cronotopo? Sin lugar a dudas Roma; esa ciudad que se ha instaurado en el imaginario a la manera de un patrimonio cultural de espesor histórico, humanista y artístico. No obstante, esa no es la imagen que se articula cronotópicamente en la historia de Fellini. Más bien es la que en la película se transgrede para dar cuenta de un espacio tradicionalmente prestigiado que cede ante la banalidad de una modernidad mezquina. En ese sentido, Fellini proyecta a Roma a principios de los 60 desde una perspectiva cronotópica incómoda solo para expresar un espacio en que, tras ser vaciado emblemáticamente de su nobleza, se vive *la vida loca* como el tiempo de la enajenación y la insustancialidad. Esto, quizás refleja el trauma

de una generación que no ha canalizado adecuadamente la sobrevivencia a la Segunda Guerra Mundial. Esto, quizás refleja también los primeros síntomas en una generación que ha comenzado a transitar hacia una dominante cultural distinta a la tradicional y, por tanto, hacia otro espíritu de época, caracterizado por el escepticismo, la sospecha y el desencanto como correspondería a la postmodernidad, entendida contemporáneamente como la crisis en que vino a parar el proceso de secularización de los valores, saberes y experiencias establecidos durante la modernidad. Me atrevo a apostar que la intensificación de dicha crisis podría rastrearse en una película española de los años 90 -35 años después de *La Dolce Vita*- titulada *Las Historias del Kronen*, basada en la novela de José Ángel Mañas. El desencanto se torna en nihilismo y anarquía. Es decir: los límites de Marcelo en *La Dolce Vita* se han normalizado al punto de generarse otros mucho más extremos como ocurre en *Las Historias del Kronen*. Cuanto fue síntoma de postmodernidad, tres décadas después es ya posmodernidad desenfadada.

Hay otro aspecto relacionado con la literatura que me gustaría resaltar en la película. Es el estilo surrealista del que esta se vale en momentos clave para sugerir significados de importancia que enriquecerían desde su rareza las interpretaciones que produce.

Antes, es necesario dar unos breves datos sobre el surrealismo. Sépase que este fue un movimiento de vanguardia fundado en 1924 bajo la impronta del psiquiatra y poeta André Breton. Contrario al cubismo, que surgió de la experimentación pictórica para desplazarse a otras manifestaciones artísticas, el surrealismo nació en el seno de la experimentación literaria. En términos generales pretendió dar cuenta, a través de la escritura, de la importancia del inconsciente sobre el cual ya había trabajado el psicoanálisis de Sigmund Freud. De ahí que en el surrealismo subraye lo irracional y lo extraño; pues, desde su carácter bizarro podría sugerirse una verdad mayor que, no obstante, ha quedado

oculta tras la apariencia tranquilizadora de lo lógico y lo real.

En *La Dolce Vita* hay dos momentos, entre otros más, en que lo antedicho podría rastrearse: al principio y al final de la película. El extraño inicio del filme nos presenta a un Cristo volando sobre la ciudad de Roma. Es una estatua que cuelga de un helicóptero que lo lleva hasta el Vaticano. A poca distancia, otro helicóptero, repleto de varios paparazzi y reporteros de farándula, lo sigue de cerca. Sin embargo, este segundo helicóptero abruptamente se detiene sobre la azotea en que se hallan unas cuantas chicas en bikini que han dejado de tomar el sol para observar con sorpresa cómo el Cristo pasa sobre ellas. ¿Cómo puede entenderse esta imagen a todas luces surrealista? ¿Cristo, helicópteros, paparazzi y ciudad se unen aquí para advertir una nueva religiosidad? ¿La del espectáculo extraño y trivial? ¿La de la banalización de lo tradicionalmente trascendental? Dejo estas preguntas para que sean contestadas por ustedes posteriormente.

El final de la película, que no contaré, es todavía más contundente. Tras un viaje de decadencia por el que llega Marcelo a la costa de una playa -esa suerte de límite simbólico en que se detiene y, en cierto grado, recula ante la inesperada invitación de una chica a la que pudo mancillar egoístamente como a otras en esta historia- acontece la presencia de una entidad insólita. El surrealismo de ese ser, de esa *cosa*, convida al lector a pensar desde sus posibilidades simbólicas el sentido de este relato y el posicionamiento de Marcelo. Lo dejo ante la consideración de ustedes para que lo reflexionen tras ver la película.

No puedo terminar sin hacer alusión a la imagen más famosa de *La Dolce Vita*, la de Marcelo y Sylvia en las nocturnas aguas de la histórica -y ya icónica- Fontana di Trevi. ¿Acaso no resume dicha imagen mucho de lo que hemos comentado aquí? Como cronotopo, la fuente ha pasado a ser el lugar en que se ha densificado el tiempo de una pasión erótica. Como instancia surrealista, esta escena

posibilita lo imposible: el paso de la noche al día en segundos ante el repentino silencio de las aguas. Como búsqueda de autenticidad que adviene, según hemos dicho, del afán literario, en esta fuente Marcelo busca legitimarse en la fascinante belleza de Sylvia (así belleza física y estética literaria corren paralelas). Y el límite al que llega Marcelo al final del filme a la manera de un coto hasta donde ha de llegar su extravagancia e inconformidad ya se anuncia en la escena de la fuente al no poder acceder con éxito al abandono sensual de Sylvia.

Estos son algunos de los puntos en que cine y literatura coinciden. Los he traído a colación porque creo que ayuda en la comprensión de este texto fílmico y enriquece aún más el potencial interpretativo que a lo largo de su historia ha acompañado a *La Dolce Vita*.

Ficha técnica de *La Dolce Vita* (1960)

Director	Federico Fellini
Productor	Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli
Casa Distribuidora	Riama Film, Pathé Consortium Cinéma, Gray Films/ Cineriz, Pathé Consortium Cinéma
Guionista	Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi (Pier Paolo Pasolini)
Edición	Leo Catozzo
Cinematografía	Otello Martelli
Música	Nino Rota
Reparto	Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Magali Noël, Alain Cuny, Nadia Gray
Duración 180 minutos (3 horas)	

8 ½ (1963)



Sinopsis de 8½

En 8½ resulta prácticamente imposible separar, por una parte, la trayectoria del director de la película de, por otra parte, su aproximación al cine. Lo anterior respondería a un intento por contextualizar la obra de quien es considerado no solamente uno de los mejores directores de cine, sino también uno de los más influyentes en las generaciones más jóvenes de cineastas. Sin embargo, cómo lograr la tarea si, en la película, texto y contexto se funden. Una borrosa delimitación entre el adentro y el afuera similar al presente en momentos previos a la constitución de la subjetividad humana. Ciertamente, el carácter autobiográfico de la propuesta de Fellini es innegable en todas sus producciones cinematográficas, aunque lo negara o intentara disminuir la magnitud del impacto de sus propias experiencias en sus películas. Como afirmáramos en el anterior cine-foro, Fellini pensaba las imágenes de sus películas como secuencias de cuadros. Es por ello que tanto la narrativa como las imágenes de

8½ aparecen como una elocuente exploración de la psique humana. En este caso, la psique de su director: el propio Fellini

El personaje central es Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), un afamado y críticamente aclamado director de cine italiano (al igual que el director de 8½, que atraviesa un profundo bloqueo en su creatividad (nuevamente, al igual que Federico Fellini mientras dirigía 8½. Bajo las presiones de múltiples fuerzas que intentan modular su proceso creativo, el director lucha por transmitir una verdad de la que no parece tener plena consciencia.

8½ fue premiada por la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (Oscars)* como la *Mejor Película Extranjera*. Aunque la película puede resultar cerebral para el público general, la misma tuvo muy buena acogida, tanto del público general como de los críticos de

cine. Probablemente, porque recrea una situación que todos, en algún momento, hemos enfrentado: un bloqueo mental. De esta forma, confirma un principio de la narrativa cinematográfica: *El buen cine es particular y general al mismo tiempo*. Para ello, la cinematografía logra construir imágenes propias de los sueños que son extraídas de eventos fragmentados y dispersos en la realidad cotidiana de la filmación de una película. La creatividad del director se nos presenta de forma prototáctica gracias a un guion magistralmente orquestado. En *8 1/2* Fellini elabora un cuestionamiento de la delimitación de un adentro y un afuera que se encuentra a la base de todo proceso representacional, incluidas las representaciones que hacemos de nosotros mismos (y de los otros que habitan en nuestra imaginación). Propone y expone abiertamente su proceso creativo, para elaborar un argumento en torno a la psique humana. Apoyado en formulaciones psicoanalíticas, nos sugiere que la realidad soñada y la realidad vivida conscientemente son igualmente contradictorias y caóticas.

8 1/2 de Federico Fellini: El metacine como reflexión alegórica de la vida

Con el propósito de relacionar dos de las películas más celebradas de Federico Fellini, *La Dolce Vita* y *8 1/2*, podríamos afirmar que ambas quedan significativamente vinculadas por una misma dinámica de exploración: la que gira en torno de la crisis artística que padece cada uno de los protagonistas. Si Marcelo en *La Dolce Vita* resiente su éxito como reportero de farándula por imposibilitar su tránsito hacia la creación literaria que tanto anhela; Guido Anselmi, en *8 1/2*, sufre un perturbador bloqueo creativo que le impide estar a la altura de las expectativas que, tanto los productores como el público que le sigue, tienen de él como figura célebre del cine. En ambos casos, la exploración de una crisis artística es la justificación perfecta para generar una reflexión sobre la vida en esos momentos claves en que la existencia se torna, en cierta medida, insostenible. Quisiera abordar con ustedes

algunos de los recursos utilizados en *8 1/2* para concretar estéticamente lo antedicho.

En primer lugar, Fellini se vale de uno de los tópicos más antiguos para poner en marcha su famosa película de 1963. Nos referimos al tópico de “El gran teatro del mundo”, si lo nombramos según el título del famoso auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca. El mismo concibe la vida como una puesta en escena en que los límites que separan la realidad de la ficción se difuminan al punto de generar una puntual alegoría de intenciones didácticas. Si bien este tópico constituyó uno de los recursos de mayor frecuencia de los dramas del Siglo de Oro español y el teatro isabelino en Inglaterra, lo cierto es que el mismo hunde sus raíces en el imaginario de las culturas clásicas. En ese sentido, por ejemplo, Platón llegó a hablar metafóricamente de “la comedia y la tragedia de la vida”. Así, vida y representación dramática terminan por obrar a manera de una misma expresión en que la existencia y su teatralización intercambian imperceptiblemente entradas y salidas.

Este tópico, el del *gran teatro del mundo*, con el tiempo se ha ido desplazando, más allá del teatro mismo, hacia otros géneros artísticos. Ha entrado, por ejemplo, en la narrativa y también en el cine. Y a partir de una terminología de las últimas décadas que ha sentido una gran inclinación por los prefijos, este tipo de manifestación ha terminado por ser nombrado como *metaficción*, a raíz de lo cual se habla también de *metaliteratura*, *metapoésia* o *metacine*. En todos esos casos, el prefijo *meta* implica autorreferencialidad; es decir, una vuelta de tuerca en que se recae sobre sí mismo: una ficción sobre la ficción, una literatura sobre la literatura o un cine sobre el cine. En el contexto de dicho tópico, la película *8 1/2* de Fellini constituye uno de los casos más emblemáticos de metacine. En términos generales, puede ser abordada como una película sobre el rodaje de una película en el contexto del bloqueo creativo que padece el cineasta. Si algo verdaderamente notable logró Fellini con esta película (o, más

bien, metapelícula) es *haber elevado a categoría estética la imposibilidad de producir arte*. Es una especie de antiarte, si se quiere (no en el sentido de que deje de ser arte; sino en el de ser un arte basado en un fuerte elemento de negatividad).

Ahí, en esa inquietante paradoja, radica, en gran medida, el núcleo duro de su fascinación por parte de la crítica a través del tiempo. Muchos de los que se han acercado a esta obra aseguran, incluso, que no solo tiene una coloración metaficticia, sino también biografista. Tradicionalmente se ha visto que, en esta película, Fellini, al cinematografiar su bloqueo, ha exorcizado gran parte de los demonios que lo dejaron en una suerte de sequía creativa tras el éxito de *La Dolce Vita*, de apenas unos años antes. No obstante, más allá del carácter biografista que se le adjudica, esta película puede leerse además como una alegoría cuyas bondades estriban en proyectar la imagen de la existencia sobre la base de una negociación dolorosa abierta a las interpretaciones del espectador.

Lo dicho puede apreciarse en la historia del protagonista. Ante la imposibilidad de responder como se espera ante las exigencias sobre su labor, Guido escapa mentalmente hacia su pasado. A través de ello intenta compensar las angustias del presente. La tensión que genera enfrentar la complacencia idealizadora de un tiempo felizmente recordado con las vicisitudes experimentadas durante un presente hostil deriva, en la película, en una negociación que, si bien es ambigua, vincula la fatalidad con la alegría y la muerte con la vida. Remito al final de la película, que es el momento clave de la reconstrucción de la historia. Incapaz de seguir huyendo, Guido transa y acude a una actividad en que será entrevistado. Sin embargo, incapaz de responder a las preguntas que le hacen, se esconde bajo la mesa y súbitamente opta por la autoaniquilación. No obstante, después acontece, sin mediación ninguna, que se une a todos los fantasmas de su memoria que marchan bajo la impronta de una música circense con actitud ensalzada. Las palabras de Guido son las siguientes: “la vida es una celebración; unámonos a ella”.

¿Cómo entender estos exabruptos en el texto fílmico de Fellini? En primer lugar, habría que decir que no son tanto exabruptos como la estructuración más ajustada con que Fellini, en su libertad creativa, pretende expresar la perturbación del protagonista. La película se vale para ello de estrategias surrealistas. Este es, brevemente, el segundo aspecto que traigo a colación. Una película como la que abordamos requiere, para la época, de estrategias innovadoras para concretar su contenido. Ya en *La Dolce Vita*, Fellini había explorado con éxito la deriva surrealista; sin embargo, en *8 1/2* toma verdadera carta de ciudadanía la impronta del surrealismo. No más véase la primera escena: un hombre que, dentro de un automóvil en medio de un tapón, ante una inaudita intoxicación de gas interna logra salir del carro volando ante la mirada indiferente (o por lo menos no solidaria) de los demás. Creo que esta escena resume en su esencia el núcleo duro de la película: la concreción de una fuga (ciertamente irreal e inconsciente) en el contexto de un ambiente hostil. Otra fabulosa escena de ribetes surrealistas es la de Saraghina bailando rumba en una playa ante la mirada vulnerablemente pícaro de los niños, que la instan a exhibir su movimiento de caderas. Desde su apariencia surreal, esta mujer nombrada como la Saraghina, “una mezcla de diablo y muñeca rota”, tal y como la ha visto con ingenio Óscar de la Otavola, es la representación de una de las incipientes salidas a la represión sexual que acontece en el espesor del rigor religioso que experimentó Guido durante su niñez.

8 1/2 posibilita ser leída como un emblema alegórico: en los momentos de crisis, la existencia fracturada del ser humano, que a dos aguas se halla entre el pasado y el presente, entre las memorias raramente complacientes del ayer y la perturbación de un hoy turbulento y surreal -o, más bien, entre lo inconsciente y lo consciente-, es la vida en sí, que, cinematografiada, es una puesta en escena en que se negocia el siguiente movimiento a partir de una dirección que se debate entre las obligaciones de vivir y las libertades de improvisar.

Ficha técnica de 8½

Director	Federico Fellini	Edición	Leo Catozzo
Productor	Angelo Rizzoli	Cinematografía	Gianni Di Venanzo
Casa Distribuidora	Cineriz & Francinex/ Cineriz (Italia), Columbia Pictures (Francia) & Embassy Pictures (US)	Música	Nino Rota
Guionista	Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli,	Reparto	Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele
		Duración:	138 minutos (2 horas y 18 minutos)

***Amarcord* (1973)**



Sinopsis de *Amarcord*

A pesar de haber negado reiteradamente el carácter autobiográfico de sus producciones cinematográficas, en *Amarcord*, Fellini recrea las memorias de sus años de formación en un pequeño pueblo a las orillas del Mar Adriático: Rimini. De hecho, la palabra que le da título a la

película “*amarcord*” es extraída del dialecto de esa región de Italia, el *romagno*, y significa “yo me recuerdo”. A su vez, Fellini negaba que hubiese algún propósito político en sus trabajos para el cine. Sin embargo, en *Amarcord*, las memorias del director acerca de su niñez y adolescencia coinciden con el periodo durante el cual Italia estuvo bajo el gobierno fascista

liderado por Benito Mussolini. En *Amarcord*, las memorias del director crean el escenario para examinar ese periodo de la historia de Italia.

La trama se desarrolla en el pequeño pueblo de Borgos (un pequeño pueblo cercano a Rimini, donde Fellini nació y vivió durante su niñez, adolescencia y joven adultez). El relato transcurre a lo largo del periodo que cubre desde el comienzo de la primavera, por espacio de un año, hasta el comienzo de la próxima primavera. Durante ese año aparecen una serie de personajes característicos del pueblo, involucrados en rituales y ceremonias que forman parte de la vida de los habitantes del mismo. La época en la que se ubica la narrativa es la década de los años 1930, en Italia. Algunas de las ceremonias están relacionadas con Benito Mussolini, el dictador que ostentaba el poder en esa época, bajo un régimen fascista.

Al igual que *8½*, *Amarcord* fue premiada por la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (Oscars)* como la *Mejor Película Extranjera*. Además, estuvo nominada en las categorías de *Mejor Guion Original* y *Mejor Director*. Son, precisamente, estos componentes de la narrativa cinematográfica, junto a la cinematografía, los aspectos sobresalientes de la película. El manejo de la cámara permite, prácticamente caminar las calles del pueblo y lo hace en gran medida por que capta un colorido y una belleza que nos convoca a navegar por nuestras propias memorias de la niñez. La escritura del guion, en la que participó el director, parece una referencia a *Cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke: “*cuando niños, mientras en derredor nuestro iban los mayores de un lado para otro, enredados en cosas que parecían importantes y grandes, sólo porque ellos se mostraban atareados, y porque nosotros nada entendíamos de sus quehaceres.*” Todo lo anterior bajo la magistral dirección de Fellini. En *Amarcord* él recurre a todos los recursos que tiene a su alcance para hacer un comentario político del gobierno fascista de Benito

Mussolini y la participación de la iglesia en el mismo. Por ejemplo, presenta a los habitantes del pueblo entusiastas al esperar el desfile del dictador quien aparece envuelto en una nube de polvo. Hace que las imágenes resulten borrosas para afirmar que, después de todo, es su recuerdo: “*amarcord*”

Memoria y humor en *Amarcord* de Federico Fellini

Es bastante común que la crítica diga que *Amarcord* es una de las películas más íntimas y personales realizadas por Federico Fellini. La razón de ello radica en que la misma ha sido comúnmente entendida como la rememoración de una parte importante del pasado del cineasta: aquella que tiene que ver con la Italia fascista de los años 30; muy particularmente con Rimini, su ciudad natal, la cual habría servido de modelo para configurar ficticiamente el lugar y la colectividad que obran a manera de instancias estructurantes en la historia del filme. De tener razón la crítica (y creo que la tiene), las preguntas que pasamos a hacernos, entonces, son las siguientes: ¿Cómo es que se articula la memoria en esta película? ¿Cuál es su función estética? ¿Qué comunica Fellini a partir de ello? A continuación intentaremos responder sin mucho rodeo a tales cuestionamientos.

En primer lugar, podemos decir que *Amarcord*, en cuanto memoria, es un testimonio; *pero un testimonio libre y creativo*. Es decir: no es una memoria exacta de sucesos, sino una remembranza cuya fidelidad radica, en todo caso, en el *espíritu de los hechos* representados. El registro que realiza de los distintos episodios de una antigua provincia italiana tiene que ver así más con la imaginación que con la retentiva; tal y como sucede, al fin y al cabo, en la vida real, en que lo recordado es una suerte de superficie porosa con espacios vacíos que, a la manera de nudos convocantes, la memoria completa con la fuerza de las figuraciones que advienen de la fuente inagotable e ingeniosa del deseo. De esa forma,

la memoria pasa a ser un constructo que posibilita generar configuraciones estéticas que, en trascendencia de lo anecdótico, dimensionan valiosas derivas interpretativas que dan al traste con el núcleo duro de lo que en el fondo se quiere comunicar.

Visto de tal manera, pensemos en uno de los momentos más cómicos de la película: el del tío encaramado en la copa de un árbol desgañitándose con patetismo ante el asombro de los suyos. Lo importante no es testimoniar la presencia de un familiar mentalmente trastornado que, en la fronda de un árbol, grita con desesperación que desea tener acceso a una mujer; sino el simbolismo duro que se desprende de ello. A mi entender, cuanto transmite es una excelente imagen fílmica que expone de forma tragicómica la angustia que implica percibir en sí mismo una masculinidad fallida al interior de una colectividad y una cultura de fuertes e injustas exigencias machistas. La dimensión fálica que implica el árbol en que se ha elevado evidencia lo antedicho; y las acciones que el tío enloquecido asume desde esa cúspide inalcanzable devienen una carnavalización del posicionamiento androcéntrico que ocupa de forma tan averiada.

Esa cima problemática (así como lo que simboliza fálicamente) puede leerse como un *límite* que, en menor grado, está presente en otras escenas vinculadas con las fantasías masculinas que ostenta la comunidad de esta historia: tómese, como ejemplos, la que corresponde a la del joven incapaz de asumir adecuadamente los senos hiperbólicos de la vendedora de tabaco, o la de los colegas también incapaces de asumir como corresponde la lectura del Monumento a la Victoria de la ciudad cuando este no es percibido más que perturbadoramente a través de una lascivia condicionante.

Fuera de la cuestión erótica, otras son las instancias que también trascienden lo inmediato para dar cuenta de aspectos más profundos en esta rememoración. Destaco la

imagen constante del motociclista. ¿Cómo puede leerse esta presencia intermitente a lo largo de toda la historia? De seguro que es una imagen que remite a un aspecto temporal. Enmarcada en un año completo -que va de primavera a primavera-, la historia permite relacionar la figura del motociclista con el paso cíclico del tiempo. No importa si transita sobre la ceniza, la carretera o la nieve, la velocidad y la insistencia con que es expuesto hacen que su presencia alcance un símbolo del tiempo en tanto paso vertiginoso y cíclico del mismo. Las pelusas al viento con que comienza y finaliza la historia podrían fundamentar desde otra perspectiva lo antedicho: la fragilidad y la persistencia de las mismas redundan en un sentido de retorno en que lo que se repite, al final de la película (y de la vida), deja de ser igual. Tanto la imagen del motociclista como la de las pelusas repercuten simbólicamente en una misma idea: la del paso del tiempo, entendido como despunte hacia un cambio algo imperceptible al interior de estructuras que parecen no permitir ninguna modificación.

En segundo lugar, hay que decir que el manejo de la memoria en esta película tiene una función estética. En tanto construcción -en que la subjetividad tiene cierto predominio sobre la realidad empírica-, la memoria obra en dirección de una manipulación de los hechos, los cuales terminan obteniendo un relevante matiz humorístico. Tal y como en *8 1/2*, en esta película, aunque en menor grado, subyace un notable ribete de carácter circense. La idea parece ser producir una noción de distanciamiento. Alejada de la gravedad de los hechos, el abordaje de las situaciones que presenta el filme se aligera al punto de posibilitar tanto la reflexión como la risa. Hay que recordar que el humor es una de las expresiones de la conciencia irónica, la cual implica un distanciamiento de la realidad, que relativiza la verdad y degrada los valores consagrados. Enfatizamos que la a risa en que suele desencadenarse el humor corresponde a una degradación de los valores y no a una pérdida de estos; de lo contrario, la risa no

estaría basada en el humor como tal, sino en la crueldad, que impide cualquier tipo de reconstrucción. De ahí que la memoria en esta película tenga una función estética carnavalesca. Recordar es una forma de reducir en el presente la gravedad del pasado con tal de lograr una liberación canalizada a través del arte. Disparar contra un gramófono, alzado al nivel del campanario de una iglesia, para salvaguardar el honor fascista; eso es una de las maneras con que esta película logra carnavalizar uno de los asuntos más delicados de la historia.

En tercer lugar, hay que decir que lo que comunica esta película, a través del registro de una memoria que obra en función carnavalesca, es una *reconstrucción del sentido*. Al degradar saludablemente la severidad implicada, el humor proporciona una liberación. Mediante una reflexión crítica de carácter festivo, el pasado queda reinscrito (o re-escrito) bajo una óptica que permite pensarlo de una manera más tolerable sin que ello signifique enajenación o escapismo.

“Amarcord”, en cuanto palabra, más allá de las oposiciones de Fellini, es, según la crítica, un neologismo del autor utilizado para aludir a la memoria como instancia de recuperación del pasado en primera persona. De ser así, hay que considerar que el término *recordar*, que sirve de base al título de la película, etimológicamente implica “volver a pasar por el corazón”. Si, por lo que hemos visto hasta el momento, el propósito de la película implica volver subjetivamente sobre lo vivido; entonces, volver a pasar por el corazón las experiencias vividas constituye un ejercicio liberador logrado mediante la carnavalización con que son presentados los hechos. Recordar, en ese sentido, no es solamente traer al presente el pasado; sino reconstruirlo, darle un nuevo sentido.

Ficha técnica de *Amarcord*

Director Federico Fellini
 Productor Franco

Casa Distribuidora PIC
 Distribuzione/
 Warner Bros.
 Guionista Federico Fellini &
 Tonino Guerra
 Edición Ruggero
 Mastroianni
 Cinematografía Giuseppe Rotunno
 Música Nino Rota
 Reparto Bruno Zanin,
 Magali Noël,
 Pupella Maggio,
 Armando Brancia
 Duración: 124 minutos (2 horas y 4 minutos)

Filmografía del director

(1950) *Luci del varietà*
 (1952) *Lo sceicco bianco*
 (1953) *I vitelloni*
 (1953) *L'amore in città (segmento: Un'agenzia matrimoniale)*
 (1954) *La strada*
 (1955) *Il bidone*
 (1957) *Le notti di Cabiria*
 (1960) *La Dolce Vita*
 (1962) *Boccaccio '70 (segmento: Le tentazioni del Dottor Antonio)*
 (1963) *8½*
 (1965) *Giulietta degli spiriti*
 (1968) *Histoires extraordinaires (segmento basado en cuento de Edgar Allan Poe)*
 (1969) *Fellini: A Director's Notebook*
 (1969) *Fellini Satyricon*
 (1970) *I clowns*
 (1972) *Roma*
 (1973) *Amarcord*
 (1976) *Il Casanova di Federico Fellini*
 (1979) *Prova d'orchestra*
 (1980) *La città delle donne*
 (1983) *E la nave va*
 (1986) *Ginger e Fred*
 (1987) *Intervista*
 (1990) *La voce della luna*

Cierre en tres puntos suspensivos...

La organización de cada uno de los cineforos, sobre todo aquellos vinculados al

Proyecto Universidad CINE qua non, constituye una invitación a explorar, más allá de lo inmediato de nuestro ajetreo cotidiano, otras formas de organizar la experiencia (la propia y la de otros). Desde este espacio que percibimos como un ocio reflexivo, personas desde distintos caminos de la vida coinciden en ese punto de encuentro que supone la proyección de una película y, desde ese lugar común y compartido, se crea el escenario para el diálogo. Aspiramos, a su vez, a recrear en cada uno de los cine-foros, precisamente, lo que es propiamente universitario: un diálogo creativo e interdisciplinario. Así como Fellini recurrió a imágenes oníricas, a sus momentos de crisis creativa y a sus memorias para crear cine, como institución de pertinencia histórica y social, la universidad debería preguntarse qué soñamos, cómo enfrentamos nuestras crisis y cuántas herramientas poseemos en nuestra memoria para enfrentar el hoy.

Bibliografía

- Amato, G., Rizzoli, A. (Productores), & Fellini, F. (Director)** (1960). *La Dolce Vita*. Rochester, NY:Gentuzá, Inc. The Criterion Collection.
- Arroyave Álvarez, O.** (2009). Fellini, o el sueño de ser Picasso. *Revista Lasallista de Investigación*, 6(2), 69-76.
- Bone, J., & Johnson, R.** (1996). *Understanding the Film: An Introduction to Film Appreciation* (5th. Edition). Lincolnwood, Illinois: NTC Publishing Group.
- Bondanella, P.** (2002/ 2010). *Amarcord: Nostalgia and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en: <https://www.cambridge.org/core/books/films-of-federico-fellini/amarcord-nostalgia-and-politics/D4F8123001175B3521B325FFEB3023A1>
- Bordanella, P.** (2002). *La Dolce Vita: The Art Film Spectacular.*, en *The Films of Federico Fellini*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Brunetta, G.P.** (2007). Federico Fellini, en *Dizionario dei registi del cinema mondiale*. Italia: Einaudi.
- Canga Sosa, M.** (1999). Esquema de La Dolce Vita (PDF). Disponible en: <http://www.tramayfondo.com/revista/libros/49/1001canga.pdf>
- Carrier, G. H.** (2015). *La Dolce Vita- Fellini's Farewell to the Society of Spectacle* (PDF). Mercer Street. Disponible en: <http://cas.nyu.edu/content/dam/nyu-as/ca>
- Castiel, É.** (1997). 1960, *La Dolce Vita: Federico Fellini / La dolce vita (La Douceur de vivre)*, Séquences, 189-190.30–30.sEWP/documents/ms2016/carrier.pdf
- Cristaldi, F. (Productor), & Fellini, F. (Director)** (1973). *Amarcord*. Rochester, NY: Gentuzá, Inc. The Criterion Collection.
- de Dios Vallejo, D.S.** (2017). *La Dolce Vita. Cine-club de género* (08 de agosto de 2017).
- Doll, D.** (2012). Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual. *Comunicación y Medios*, 26, 51-59. ISSN 0719-1529
- Dunks, G.** (2011). I Can't Believe I've Never Seen... *Amarcord Trespass Magazine* (December 17, 2011). Disponible en: <http://www.trespassmag.com/i-cant-believe-ive-never-seen-amarcord/>
- Fernández Labayen, M.** (2008). Pensar el cine- Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. Portal de la Comunicación/ Institut de la Comunicació UAB www.portalcomunicacion.com
- Galavotti, G.** (2014). *La dolce vita- Un film di Federico Fellini*. OnlineItalianClub.com
- Gallippi, F.** (2013). *Amarcord (1973) by Federico Fellini. Cinema Insieme* (January 30, 2013). Disponible en: https://www.academia.edu/9461349/Amarcord_1973_by_Federico_Fellini?auto=download
- Giannini, R.** (2014). *Amarcord in Rimini with Federico Fellini. Riviera di Rimini, Travel Notes*. Rimini: The City Council Tourist Board.
- Harkness, J.** (2001). *The Academy Awards Handbook: Winners and losers from 1927 to today*. New York, N.Y.: Pinnacle Books, Kensington Publishing Corp.
- Hayes, M.** (2006). *Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini. Honors College Theses. Paper 12* (PDF).
- Hirsch, F.** (1975). *Amarcord- Reviews. Controversy and Correspondence* (PDF). Disponible en: <https://fq.ucpress.edu/content/29/1/50>
- Jardine, D.** (2016). *Amarcord (Fellini, 1974, Italy). Cinemania* (January 10, 2016). Disponible en: <http://djardine.blogspot.com/2016/01/amarcord-fellini-1974-italy-amarcord-is.html>
- Marcus, M.** (1977). *Fellini's Amarcord: Film as Memory. Quarterly Review of Film Studies*, 2(4). Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs>

/10.1080/10509207709391365?journalCode=gqrf19
Matute Villaseñor, P. (2006). El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel. *Revista Digital Universitaria*, 7(8), 2-16. ISSN: 1067-6079.
Parshall, P.F. (1983). Fellini's Thematic Structuring: Patterns of Fascism in "Amarcord". *Film Criticism*, 7(2), 19-30. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/pdf/44018727.pdf?seq=1>
Peri, E., & Fellini, F. (1961). Federico Fellini: An Interview. *Film Quarterly*, 15(1), 30-33. University of California Press
Ramos Olivera, E. (s.f.). Analysis of the film Amarcord of Italian director Federico Fellini. *Academia* (PDF). Disponible en: https://www.academia.edu/2647472/Analysis_of_th

e_film_Amarcord_of_Italian_director_Federico_Fellini._Article_written_by_Eduardo_Ramos_Olivera
Rilke, R.M. (1902/ 2010). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Editorial Libros en Red.
Rizzoli, A. (Productor), & Fellini, F. (Director) (1963). *8½*. Rochester, NY: Gentuza, Inc. The Criterion Collection.
Sánchez Vidal, A. (2012). Amarcord. *Revista Latente*, 8, 229.232.
Zimmermann, Z. (2010). Film as history- Fellini's La Dolce Vita as a Historical Artifact. Elements (PDF). Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/291602658_Film_as_History_Fellini's_La_Dolce_Vita_as_a_Historical_Artifact