



OCTUBRE 2023

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII): FEDERICO FELLINI (3ª PARTE)

ORGANIZA

CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
tas obras de
en muebles,
ros, mantos
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que e
lará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserte en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

ra con un spa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «filma» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible es
mero de es
han sido te
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiales
tísimas aut
muy especí
cuelas Norma
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quisie
mos colabor
tiguos Alun
día de este
ron el honr
lículas a n
lo hicieron.
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pie
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se e
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen,
más que ul
colaborar de
geizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiane que e
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

OCTUBRE 2023

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (3ª parte)**

Martes 3 / Tuesday 3rd 21 h.
GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS (1965) [132 min.]
(*Giulietta degli Spiriti*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 6 / Friday 6th 21 h.
FELLINI-SATYRICON (1969) [130 min.]
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 10 / Tuesday 10th 21 h.
LOS CLOWNS (1970) [92 min.]
(*I clowns*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / Tuesday 17th 21 h.
ROMA (1972) [120 min.]
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 / Friday 20th 21 h.
AMARCORD (1974) [124 min.]
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Sala Máxima del Espacio
V Centenario (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo.

*The Assembly Hall in the Espacio
V Centenario (Av. de Madrid).
Free admisión up to full room.*

OCTOBER 2023

MASTERS OF MODERN
FILMMAKING (VIII):
FEDERICO FELLINI (part 3)

**Seminario “CAUTIVOS DEL
CINE” nº 61**

Miércoles 11 / Wednesday 11th 17 h.
**EL CINE DE FEDERICO
FELLINI (III)**
Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo
/ Free admisión up to full room

Organiza:
CineClub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

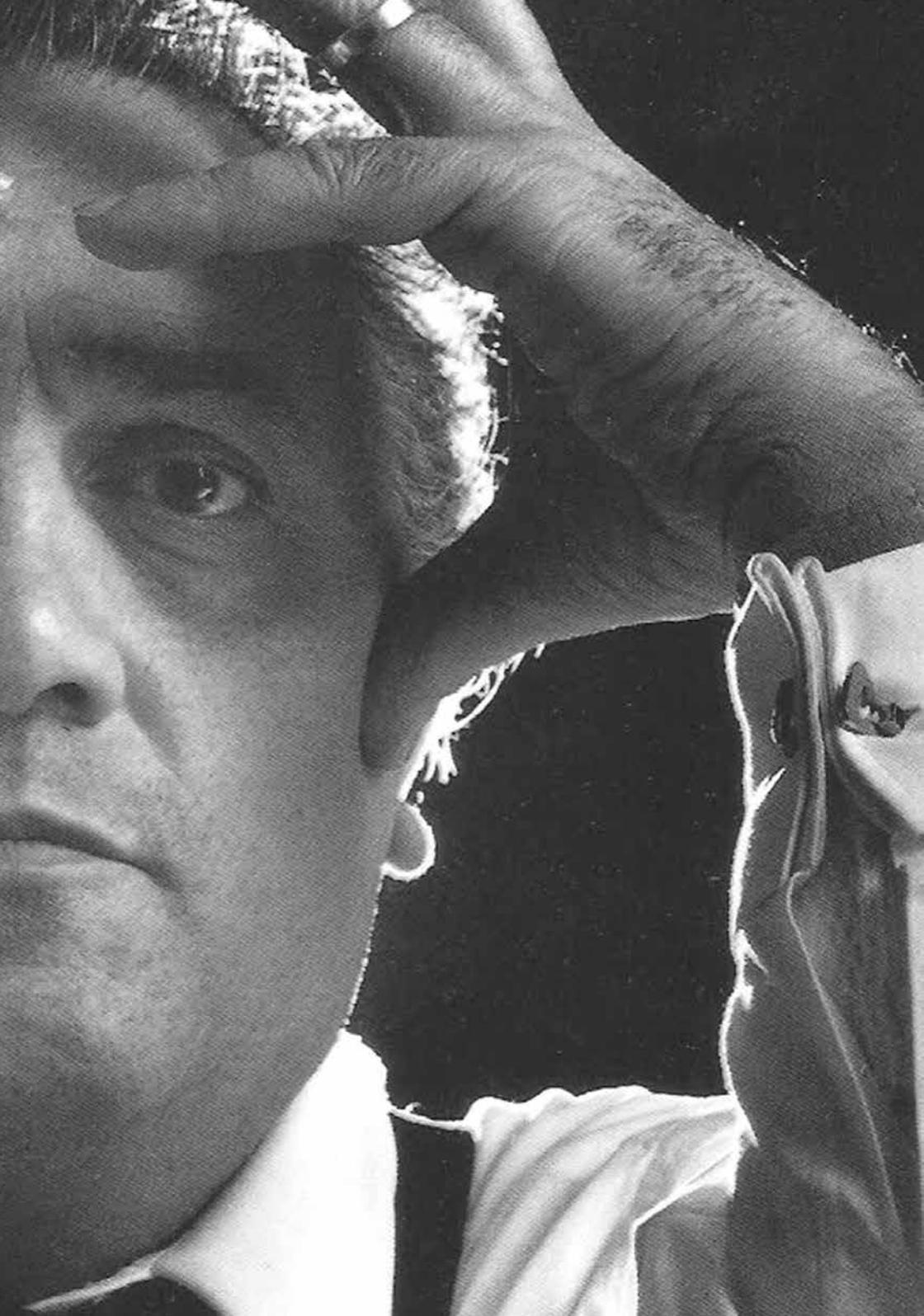
- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS









“ (...) Lo repito: la única información que se puede dar es la que trata sobre uno mismo. El único realista verdadero es el visionario. (...).

*(...) Pensándolo bien siempre son muchas las cosas que acaban excluyéndose, que es necesario sacrificar en una película. Por ejemplo, la banda sonora original, la de cuando se rueda, que siempre es el diario privado más fiel de un rodaje, día tras día: las voces repentinas, el viento, mis enfados, las dudas, las equivocaciones, el rosario de números en lugar del diálogo, para simplificar la cuestión (...). En el **SATYRICON**, Trimalción batió todos los records contando hasta 138. Pero esa era una escena muy importante y el diálogo bastante largo. Ruggero Mastroianni, el montador de mis películas, afirma que para realizar el doblaje de mis películas sería de gran utilidad un contable o una computadora. Por supuesto, no puedo dejar en las películas estos diálogos aritméticos, aunque a veces, como asegura Zapponi, en su absurda abstracción resulten incluso más sugestivos que las frases del guion. Tampoco puedo dejar en la banda sonora todo lo que casualmente ocurre y que es ajeno: el chirrido de un tranvía en una curva, un auto que frena, el lamento desconsolado de un niño que llora sabe*

Dios en qué casa, o la voz de una mujer que afirma decidida: ¡Priscilla, mira que te hincho! (...). De verdad que es una pena tener que limpiar la banda sonora original, desapareciendo los momentos más íntimos, imprevisibles, auténticos del viaje de la película. ¿Qué más queda fuera? Quizá, admitiendo que al final del trabajo haya que plantearse preguntas, podríamos precisamente, preguntarnos: ¿la película hecha realmente es la que se quería hacer? Por lo que a mí respecta, una vez realizada la película, una vez terminada, no siento ninguna curiosidad; nunca me ocurre verificar si he contado todo aquello que tenía pensado y cómo lo había pensado, si por casualidad he olvidado u omitido algo. No. Existe la película hecha. Lo que pensaba hacer no lo recuerdo, no sé exactamente cómo era. Y también el guion o los borradores en los que suelo apuntar las primeras ideas, si aparecen de nuevo ante mis ojos, me parece que siempre se refieren a otra película: aquella que debería haber hecho y no la que he hecho.

A veces, después de algunos años, emergen de la nada, de improviso, fragmentos de escenas, perspectivas de calles, expresiones de rostros, frases pronunciadas en silencio, la mirada indescifrable de un personaje... Son los recortes de la película tal y como hubiese querido realizarlos, sobresaltos de imágenes que no he realizado, pero con las que he vivido durante mucho tiempo antes de comenzar a rodar. Aparecen, sin evocarlas, en la parte fluctuante e indefinida de la memoria, más pálidas, desvaídas, entrecortadas, con su mudo reproche de fantasmas sin personificar, y después desaparecen en silencio como tragadas por los espacios vacíos y oscuros de la imaginación. Siempre me dejan una vaga sensación de remordimiento y añoranza. ¿Entrarán a formar parte de otra película? Quizá; ¿totalmente transformadas e irreconocibles? (...).”

Federico Fellini

Texto (extractos):

*Federico Fellini, **Fellini por Fellini**, editorial Fundamentos, 1984.*

(...) El imaginario felliniano es un juicio ético sobre sus criaturas y el universo donde se desenvuelven. La fábula es, en definitiva, el dominio creativo de Fellini, su manera honesta, lúcida y sensible de mirar a la vida y al hombre. Nada de ello es una impostura, sino que emana con absoluta espontaneidad, solapándose la sátira con el horror. (...)



(...) Toda la filmografía de Federico Fellini desde 1960 supone una búsqueda, entre otras cosas, de nuevos mundos que no son otros que aquellos que habitaban en su mente, usando el cine como medio de recreación de la memoria. De una memoria muy personal, eso sí. (...) Fellini trabajó asiduamente en los estudios Cinecittà; sin embargo, creo que nunca llegó a sacarles tanto partido como lo haría a raíz de la década de 1960. Cinecittà se convierte para Fellini no sólo, como suele decirse, en su segunda casa, sino también en una especie de laboratorio en el que poder crear aquello que emerge de su imaginación. Cuando la realidad acaba sucumbiendo, dejando de tener validez o simplemente perdiendo interés, Fellini encuentra en la reconstrucción, en la creación de decorados, un camino para hacer realidad sus imágenes (...). Antes de Fellini trabajan otros cineastas en Cinecittà, también lo hicieron de manera coetánea e incluso en la actualidad se siguen utilizando los estudios. Sin embargo, el contraste entre unos trabajos y otros es enorme, porque mientras la gran mayoría de los directores usaban Cinecittà aprovechando sus dimensiones y su capacidad para recrear con la grandilocuencia requerida en las superproducciones paisajes del pasado, Fellini,

sin abandonar de alguna manera la misma idea, estaba menos preocupado que ellos en la veracidad de las formas y más en aquello que a través de ellas pudiera mostrar. De este modo, en su cine posterior a 1960 los decorados adquieren una gran relevancia pero no *per se* sino por la relación que se establece con aquello que sucede en su interior. En otras palabras, mientras muchas grandes producciones buscaban y siguen buscando la materialización visual del presupuesto manejado, con secuencias que tan sólo vienen a dar constancia de la creación del decorado pero sin un interés meramente narrativo o artístico, en el cine de Fellini casi se intenta minimizar esa presencia y enfatizar aquello que se sugiere en relación con el conjunto (...).

(...) Volver a ver las películas de FEDERICO FELLINI, ¿supone visitar monumentos del pasado? Uno se encontraría en la misma situación que en la divertida publicidad realizada por Fellini para “Campari” a mediados de los años ochenta, en la que una mujer sentada en un tren se dedica a zapear ante el paisaje para ver monumentos, uno tras otro, hasta la torre de Pisa y una botella de “Campari” (...). Esta publicidad nos recuerda, incidentalmente, hasta qué punto Fellini está próximo a Hitchcock en cuanto al humor, lo grotesco, la diversión, el viaje, pero también el gusto por lo monumental que hace de sus películas grandes visitas turísticas: tanto **Con la muerte en los talones** como **La dolce vita**, **ROMA** o **Entrevista** (...).





(...) Pesadilla, mueca, salto, histeria... Si seguimos con los paralelismos con los cineastas hollywoodenses, hay que reconocer una parte de Orson Welles en Fellini: cómo su locura decorativa se nutre de una ebullición humana, cómo los monumentos a lo lejos quedan enmascarados por hombres filmados como gigantes o como enanos. Cómo el “raccord” de un plano a otro puede desorientarnos por completo. No hay necesidad de hablar de “barroco” para calificar todo esto: es la misma mezcla de terror y de humor que revela una voluntad (agotadora) de no aburrir nunca al espectador. (...) Fellini puede poner la cámara en cualquier lugar desde el momento en que una desproporción nos salta a los ojos. El “raccord” se vuelve imprevisible, el espacio de la película, que se dilata entre lo muy alto y lo muy bajo: (...) al final de **ROMA**, nos pone ante los frescos ocultos desde hace siglos mostrando a nuestra mirada alucinada todo su esplendor y su fragilidad ya que desaparecen en directo a medida que van apareciendo. En cuanto se cuelga un cuadro, detrás se descuelga. El punto de vista se descentra inmediatamente.

Más sorprendente aún es que la cámara de Fellini a menudo se queda cerca de los personajes, o más bien de las especies de grupos humanos que pasan ante el encuadre, hasta crear también una sensación de vértigo. El desfile de figurantes ante una cámara que no para de curiosear y nunca se queda quieta, que va a buscar a uno y otro, forma parte de la imagen de la hospitalidad felliniana.

Ahora bien basta con mirar justo al lado, ver la minusvalorada **GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS**, para darse cuenta de que el desfile detenta un auténtico poder de expulsión del espectador. ¿Cómo encontrar su lugar en mitad de esta fauna en movimiento? Somos expulsados por la velocidad de este torbellino de feria. Los mejores momentos de Fellini son precisamente aquellos que abren el campo hacia lo lejos (de ahí la utilidad del “raccord”) y dejan entrar un poco de aire (los *calemboures* sirven también para eso), aún a riesgo de olvidar las figuras que nos miran. Porque en los desfiles están tanto las máscaras, las caras, las “vampiras”, las cuales nos fijan con insistentes miradas a cámara, como nosotros mismos, que contemplamos una vitrina de *freaks*.

¿A partir de cuándo Fellini se convierte en este Fellini? Bastaba un Cristo transportado en helicóptero: en un plano, el primero de **La dolce vita**, Palma de Oro en Cannes, inmenso éxito en Italia, se está a favor o en contra de Fellini. **Ocho y medio** supone un nuevo paso adelante en la deconstrucción del relato y en la aceleración febril de la puesta en escena. Con este díptico, Fellini aspira entonces junto con Bergman y Antonioni al título de “*el más grande cineasta moderno*”. Y tras su errancia durante el resto de los años sesenta, a partir de **SATYRICÓN**, más necesidad de hablar de “moderno”: Fellini es autosuficiente para enfrentarse a grandes temas culturales (Petronio, Casanova, Roma, él mismo), encontrando su (sosa) reputación de “visionario”. La paradoja de las “visiones” fellinianas es que son inestables, precipitadas, no fijas y, por otra parte, no tan fuertes en cuanto a imaginación. A Fellini le gusta demasiado pasear su cámara, multiplicar los ángulos, dispersarse, más que fijar una bella imagen (...). (...) A veces nos cansa y su manera de no dejar nunca el plano en paz puede agotar a un espectador en dos bobinas. Pero es a este director febril y generoso al que hay que volver a apreciar, y no al superautor patrimonial (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Amarcord” en dossier “Cuando los Óscars premian al resto del mundo”, rev. Dirigido, marzo 2001.

Israel Paredes Badía, “Los paisajes del pasado: notas sobre Fellini y Cinecittà”, en dossier “Fellini: recuerdos e invenciones” 2ª parte, rev. Dirigido, junio 2009.

Stéphane Delorme, “Un terror feliz”, en sección “Itinerarios”, Cahiers du Cinéma-España, marzo 2010.









Martes 3 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS (1965) Italia 132 min.

Título orig.- Giulietta degli Spiriti. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento.-** Federico Fellini y Tullio Pinelli. **Guion.-** Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano y Brunello Rondi. **Fotografía.-** Gianni Di Venanzo (1.85:1 Technicolor). **Montaje.-** Ruggero Mastroianni. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Henry Deutschmeister, Clemente Fracassi y Angelo Rizzoli. **Producción.-** Rizzoli Film - Francoriz Production. **Intérpretes.-** Giulietta Masina (*Giulietta Boldrini*), Sandra Milo (*Susy/Iris/Fanny*), Mario Pisu (*Giorgio*), Valentina Cortese (*Valentina*), Valeska Gert (*Pijma*), José Luis de Vilallonga (*José, amigo de Giorgio*), Caterina Boratto (*madre de Giulietta*), Lou Gilbert (*el abuelo*), Luisa Della Noce (*Adele*), Silvana Jachino (*Dolores*), Milena Vukotic (*Elizabetta*), Sylva Koscina (*Sylva*), Elene Fondra (*Elena*), Elisabetta Gray (*Teresina*), Mario Conocchia (*abogado*). **Estreno.-** (Italia) octubre 1965 / (EE.UU.) noviembre 1965 / (Francia) octubre 1965 / (España-Festival de Valladolid) abril 1966.



versión original en italiano con subtítulos en español

Centenario del nacimiento de
VALENTINA CORTESE
(1923-2019)

2 candidaturas a los Óscars: Dirección artística y vestuario de film en color (Piero Gherardi).

Mención Especial. Festival de Valladolid

Película nº 11 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 como director)

Música de sala:

Giulietta de los Espíritus (*Giulietta degli Spiriti*, 1965) de Federico Fellini

Banda sonora original compuesta por **Nino Rota**

(...) **GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS** parece, en buena parte, una reacción de Fellini tras su **Ocho y medio**. Aún obsesionado por la fuerte intensidad del film anterior, el realizador trató de abordar un film de menor complejidad centrándose en un elemento común a aquél: la situación de irrealidad en que se encuentra un personaje que, en una serie de sueños y recuerdos sobre los que la memoria realiza una deformación por la vía afectiva, compensa sus frustraciones cotidianas evadiéndose de la realidad. *Giulietta*, a diferencia de *Guido Anselmi*, no ejerce una actividad creativa que le dé la oportunidad de superar la presión de su contexto transformándola artísticamente. Por el contrario, *Giulietta* (Giulietta Masina) es la esposa de un hombre de éxito que tiene un trabajo que ella no sabe cuál es (un *public-relations* en el momento de despegue de la economía italiana en el seno del neocapitalismo de los sesenta) y que vive dividida entre la atención y el cuidado del marido y de su casa (a la que atiende con fervor pequeño-burgués). La dependencia de *Giulietta* es total: cuando han aparecido los primeros trazos de crisis matrimonial debidos a la infidelidad de su marido, ella declara que éste es para ella “todo” incluyendo los conceptos de esposo, padre, amigo, amante...





El presente de *Giulietta* viene determinado por dos motivos vectores mientras oficia de “señora de casa” ante las relaciones familiares o amistades que acuden a visitar su mansión: la interrogación sobre su marido (al que hace seguir por una agencia de detectives) y el intento de aprendizaje a una nueva realidad más amplia. En lo que a este aprendizaje se refiere, *Giulietta* tiene una maestra que debe enseñarle a superar sus inhibiciones -que, a un primer nivel vienen dadas por su sujeción a la figura del marido y por su timidez en el terreno sexual y que, en último término, remiten a una castrante educación bajo un signo coercitivo religioso- *Suzy* (Sandra Milo) vecina y, pronto amiga. Pero incapacitada para superar su alienación -que le aparece en frecuentes alucinaciones- *Giulietta* no es capaz de abrirse a las diferentes posibilidades que aparecen en su camino y que van desde un atrabiliario y maduro caballero andaluz, amigo de su marido, hasta un joven y atractivo príncipe hindú propuesto por *Suzy*.

Las visiones alucinatorias de *Giulietta* que, a lo largo del discurrir del film se van haciendo más prepotentes y más agresivas, sólo vienen compensadas por el recuerdo cariñoso de un estrafalario abuelo anarquizante que se fugó, incumpliendo sus obligaciones familiares y laborales como profesor, con una bailarina de circo. Secuencias como el encuentro del abuelo y la bailarina o la huida de ambos en un primitivo avión, a las que la excelente música de Nino Rota proporciona una cadencia y una armonía de carácter festivo que indican lo que de liberadores tienen para la protagonista estos recuerdos, se encuentran entre las más hermosas del film.

Pero no todos los recuerdos son hermosos. Desde la ominosa representación infantil en el colegio de monjas -en la que *Giulietta*, significativamente, es “sometida a martirio” por su fidelidad a la fe cristiana mantenida ante el paganismo romano en una parrilla con llamas de papel...- que culmina con la indignada intervención del abuelo que pone fin a la farsa, hasta el recuerdo de su joven amiga que se suicidó por amor o la imagen dominante de la madre, hay en el pasado muchos puntos oscuros que pueden dar la clave de las insatisfacciones que vive el personaje en su madurez. Frente a la vacuidad y ausencia de motivaciones de su vida, lógicamente, a la frustrada *Giulietta* no puede por menos de ocurrírsele la idea del suicidio como a su infortunada compañera (la idea, es, por lo demás recurrente en los films de Fellini: desde la jovencita recién casada de **El jeque blanco** que lo intenta por considerarse “indigna” de su marido hasta el de carácter ficticio de *Guido Anselmi* en **Ocho y medio** llegando al que realiza en **Fellini-Satyricon** una pareja que se ve afectada por su incapacidad para sobreponerse a un mundo de cuyo carácter “excesivo” en su vitalidad se siente ajena).

Y por ello, tras una noche de pesadilla, después de haber sido abandonada por su marido, *Giulietta* ve desfilar como en un carrusel a todos los personajes de sus ensañaciones y se encuentra al borde mismo de una crisis que puede resolverse en la locura o en el suicidio y que sólo logrará evitar realizando un valeroso esfuerzo por sobreponerse a sí misma. Por la mañana el abuelo libertario se despide de ella ratificándole que es tan sólo una de las sombras que pueblan sus sueños y que fuera de este contexto no tiene realidad alguna.

Pero aunque *Giulietta* parece haber dejado tras de sí una fase de su vida no parece ser capaz de superar su necesidad de estar bajo la influencia de fantasmas compensatorios: desde el bosque llegan voces, al parecer amistosas, que la llaman para entrar en contacto con ella. Las alienaciones de fondo de *Giulietta* no parecen haber desaparecido aunque los nuevos espíritus son, probablemente, menos agresivos que los anteriores (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, Estudio “Las máscaras y los monstruos de Fellini” (1ª parte), rev. Dirigido, diciembre 1986.



(...) En la Italia del llamado “*miracolo*” económico, vive *Giulietta* (*Giulietta Masina*), una mujer fea que constituye una excepción dentro de una familia compuesta por mujeres bellas. Su marido, *Giorgio* (*Mario Pisu*), que tiene una ocupación laboral que ella no sabe cómo definir, la engaña con una modelo; cuando pasea por el bosque, flanqueada por su madre y sus hermanas, su baja estatura deja un hueco en el centro del plano, y cuando en una fiesta en el jardín de su chalet baila con *José* (*José Luis de Vilallonga*) la cámara desciende en panorámica para mostrarla en el mismo encuadre que ellas. Todos la tratan con no disimulada indiferencia o con velado desprecio, incluso la cámara en un momento significativo: el detective (*Fred Williams*) que ha contratado para vigilar a su esposo le proyecta el reportaje filmado que prueba su infidelidad y la cámara se eleva ligeramente, empequeñeciéndola, para centrarse en lo que se proyecta sobre la pequeña pantalla. *Giulietta* vive rodeada de signos de sexualidad y belleza, y sus recuerdos de infancia están marcados por una y otra: su abuelo (*Lou Gilbert*) se fugó con la bailarina de un circo ecuestre (*Sandra Milo*), su madre (*Caterina Boratto*) miraba lúbricamente la musculatura exhibida por un enmascarado supermán en una función de circo y su amiga de la niñez se suicidó por amor. Además, sus dos criadas sueñan con amoríos, el chalet próximo al

suyo es un continuo escenario de fiestas y orgías, su vecina Susy (Sandra Milo) es una perfecta “*maestra d’amore*”, un hermafrodita (Asoka Rubener) le aconseja sobre el sexo, su hermana Sylva (Sylva Koscina) fue objeto de insinuaciones por parte de Giorgio, e incluso el viejo y gordo jardinero de la casa desprende una sexualidad animal mientras quita las flores que obstruyen el sumidero de la cisterna del jardín. Su madre, mirándola de cerca, no puede reprimir un reproche: “¿por qué no te arreglas un poco?”. Y la primera pregunta que formula Giulietta acerca de la mujer con la que le engaña su marido no es otra que: “¿es guapa?”. Todo lo que rodea a Giulietta es bello: el paisaje, el chalet, el bosque, el mar, el colorido, los cuerpos de los otros; hasta las situaciones exigen ser tratadas con belleza formal. Ella se considera la excepción, representa la fealdad. Pero replegada en sí misma, alimentada por sus fantasmas, sospechas y recuerdos, tiene una propiedad de la que carecen los demás: es hipersensible, y por ello sus sensaciones son también más intensas que en el caso de quienes la rodean.

A causa del protagonismo del escenario (necesariamente estilizado) y del uso del color (de poderoso atractivo), hizo que **GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS** fuera considerado a raíz de su estreno como un film con pretensiones de



vanguardia, pero eso no fue culpa del autor sino del receptor, influido y quizá deformado por la pluralidad de propuestas del anterior film de Federico Fellini, **Ocho y medio**, e impulsado por ello a buscar equivalencias o continuidades por el camino menos adecuado para hallarlas: aquí hay poco de confesional.

Fueron los primeros pasos para convertir a **GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS** en la obra más incomprensida del cineasta: el rechazo de la película, más epidérmico que razonado y más espurio que razonable, ha venido dado por el ya añejo equívoco de considerarla una expresión de falso vanguardismo, lo cual no tiene nada que ver con la intención del realizador ni, lo que es todavía más grave, con los resultados vistos en pantalla, que son los que deben contar (en este y en todos los casos).

En realidad, el tema parece un típico argumento para un *ballet* moderno de los años del *charleston*, montado entonces con música de Stravinski, Ravel o Bartók, y ahora con la de Nino Rota, que aporta una variedad sustancial: la trasposición del *ballet-1930* a un *ballet* de motivos contemporáneos (*dolce vita* neocapitalista), efectuada por un realizador dotado de un gran sentido visual y musicada por el artista capaz de hacerlo, conocedor en profundidad de toda la historia de la música. Eso da origen a algo que me ha fascinado desde la primera vez que vi el film: aunque está localizado temporalmente, ofrece una extraña y vitalista mezcla de épocas: el modernismo, no solo visual, se da la mano con la actualidad social y costumbrista del momento del rodaje, y la música se dedica a armonizarlo secuencia tras secuencia.



GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS es un *ballet* concebido y realizado en forma de película, como ya se encarga de anticipar la primera secuencia, un prodigio de movimiento y sonoridades, y para su degustación se requiere más sensibilidad (sobre todo musical) que otra cosa. La naturaleza musical del film exige más atención a la armonía creada entre la música, el color, el movimiento de la cámara y el de los actores (con momentos tan espléndidos como el inicio, la fiesta en el jardín, el fragmento del abuelo y la bailarina, la función de circo o la representación en el colegio de monjas) que a las causas de la represión del personaje. No estamos, como se acostumbra a decir, ante una tentativa de hacer con un personaje femenino lo que Fellini acababa de efectuar con uno masculino en **Ocho y medio** (otro equívoco frecuente, tal vez por la facilidad con que se puede caer en él porque la actriz era la esposa del cineasta), sino ante una fantasmagoría de diferente naturaleza que en aquel, poblada por imágenes de sugestiva belleza aun cuando se trate de apariciones fantasmales. Una última precisión: quienes afirman que el final del film es conformista olvidan sin duda que si *Giulietta* se evade de las redes de sus fantasmas es para caer en manos de otros que solo se diferencian de los anteriores por ser más complacientes, y por lo tanto más peligrosos. La represión y las dudas de *Giulietta* generaban monstruos, cierto, pero la soledad final la sumerge en un estado de total irrealidad en la que los gritos y susurros de los nuevos fantasmas se confunden ya con el paisaje y el personaje (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Giulietta de los Espíritus”, sección “Pantalla Digital”, rev.

Dirigido, enero 2013.







Viernes 6

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

FELLINI-SATYRICON (1969) Italia 130 min.

Título orig.- Fellini-Satyricon. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento.-** La novela “Satyricon” de Petronio. **Guion.-** Federico Fellini, Bernardino Zapponi y Brunello Rondi. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (2.35:1 Panavision - DeLuxe). **Montaje.-**

Ruggero Mastroianni.

Música.-

Nino Rota, Tod Dockstader, İlhan Mimaroglu y Andrew Rudin.

Productor.- Alberto Grimaldi.

Producción.- Produzioni Europee Associati (PEA). **Intérpretes.-**

Martin Potter (*Encolpio*), Hiram Keller (*Ascilto*), Max Born (*Gitone*), Salvo Randone (*Eumolpo*), Mario Romagnoli (*Trimalción*), Magali Noël (*Fortunata*), Capucine (*Trifena*), Alain Cuny (*Lica*), Fanfulla (*Vernacchio*), Joseph Wheeler y Lucía Bosé (*matrimonio romano*), George Eastman (*Minotauro*), Donyale Luna (*Enoteda*). **Estreno.-** (Italia) septiembre 1969 / (EE.UU.) marzo 1970 / (Francia) diciembre 1969 / (España) enero 1977.



versión original en italiano con subtítulos en español

1 candidatura a los Óscars: Director.

Premio Pasinetti al mejor film italiano. Festival de Venecia

Película nº 14 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 como director)

Música de sala:

Antología de música de las películas de Federico Fellini



*“No podemos comprender una época tan diferente a la nuestra. Es como entender a los marcianos, no tenemos suficientes elementos de juicio (...) Mi **SATYRICON** es un film de (con) ciencia ficción, un viaje a lo desconocido (...) Es un viaje hacia un planeta pagano, ignoto para el espectador. El público tendrá la sensación de estar rodeado por máscaras misteriosas, fantasmas y sombras que nunca vio antes (...) Debemos acercarnos a este mundo sin complacencias moralistas, sin reservas críticas, sin inhibiciones psicológicas, sin prejuicios; creo que el esfuerzo deber ser justamente (...) observarlo con la mirada límpida, serena, sin manchas (...), revivir las fabulosas aventuras de Encolpio, Ascilto, Eumolpo, Gitone, Lica, Trifena... Aventuras de una crueldad a veces insoportable para nosotros, u obscenas de una forma total, pero grandiosas porque devienen inocentes, más allá de su ferocidad, de su erotismo, pues expresan el mito del eterno retorno: el hombre frente al misterio fascinante, al carácter terrible, de la belleza y de la pasión de vivir”.*

Federico Fellini

(...) Petronio, como la antigua Roma que vive dentro de la cabeza de Fellini, es un enigma. Por ejemplo, la cuestión sobre su identidad aún genera toda clase de polémicas, ya que algunos historiadores sitúan su existencia en fecha tardía (s. III d.C.), mientras que otros apuntan que se trata del Petronio (c. 27-66 d.C.)

que vivió en época de Nerón y fue llamado *Arbiter Elegantiarum*, al cual se refiere el historiador Cayo Cornelio Tácito (55-115 aprox., d .C.) describiéndolo como un hombre refinado y original. Este Petronio fue amigo de Nerón y acusado, como Séneca y Lucano, de haber participado en una conjura para matar al emperador, se suicidó. En su obra “Anales” (libro XVI, 17-20), Tácito explica: *“Petronio (...) dedicaba el día para dormir, y la noche para los deberes de la sociedad y para los placeres de la vida. Si algunos alcanzaron fama por el trabajo, él lo hizo por la molicie. Tenía reputación, no de juerguista ni de derrochador como casi todos los que devoran su fortuna, sino de técnico en los placeres (...). Fue admitido entre los pocos familiares de Nerón como árbitro del buen gusto: para el príncipe no había nada agradable y delicado que no estuviese recomendado por Petronio”*.

Menos aún se sabe, pues, con certeza, sobre la fecha de creación del “Satyricon”. Del texto original, supuestamente integrado por veinte “libros” o capítulos, sólo se conservan el XIV, XV y XVI. En cuanto a la fecha de composición del “Satyricon” continúa siendo muy discutida, aunque todo indica mayoritariamente a la época neroniana. A lo largo de la novela aparecen referencias económicas -cf. los precios de varias mercancías y comestibles-, sociales, lingüísticas, culturales y literarias que avalan un arco temporal que va del año 80 al 90 d.C. (...)

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Fellini-Satyricon” en dossier “50 obras maestras del cine europeo” (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2005.



(...) Los ocho años transcurridos en olor de prohibición desde el rodaje de **FELLINI-SATYRICON** y siete desde el inicio de su periplo europeo, junto con la (con frecuencia) desdichada literatura que ha motivado, han conducido a hacer pensar a muchos que el film de Federico Fellini era un monumento de pornografía edificado en torno a las ensoñaciones (mágicas, rituales) características del autor. Las incidencias en la antigüedad de los interesados productores italianos (incluido, *of course*, el mismo Grimaldi) también han contribuido al mantenimiento de esta deformación, refrendada por la “Trilogía de la Vida” de Pasolini. Los excesos de la “romanidad” como signo de la decadencia de un imperio; las fiestas bárbaras, bacanales, hetero/homosexualidad, como motivos vectores de un discurso conocido (Fellini), aunque manipulado, cuya única dificultad se atribuye al inconveniente del cambio de traje, de disfraz o de máscara según la temperatura sanguínea de los insultantes. Es de esperar que el tardío estreno del film en este país sirva, si no para otra cosa, al menos para aclarar muchos de los equívocos que han circulado en torno suyo. Demostrar, tarea fácil, que solo será en **Roma** cuando Fellini analizará las causas de esa decadencia y de su reflejo en el mundo moderno, me parece un subrayado innecesario de algo que resta evidente.

Al **FELLINI-SATYRICON** se le ha llamado de todo. Desde que es una interesante equivocación, hasta que constituye una serie cíclica sobre las repeticiones de un mismo tema, desde que propone una imagen de la decadencia, hasta que es un festín para el capital americano... presentado con caracteres de carrusel napolitano, ajenos a los de un producto cultural??). Otros, por el contrario, le han reprochado sus esplendores y exhibiciones culturalistas. Algún día deberían exigirse responsabilidades.

Veo, fundamentalmente, en **FELLINI-SATYRICON**, dos intereses poco usuales para los degustadores de la antigüedad y de Fellini. El lento descubrimiento de un universo desconocido (tanto para el autor como para el espectador) por medio de sucesivas representaciones y proyecciones analógicas con el mundo privado del realizador, en el que el grado del descubrimiento de uno y otro fluye paralelo con la invención de una imaginería que exige más la defensa que la participación. Más que ningún otro film de Federico Fellini, **FELLINI-SATYRICON** necesita de la renuncia a la pasividad. La mostración de un conjunto de episodios (unidos por la presencia, sola o compartida, de tres personajes itinerantes, *Encolpio*, *Ascilto* y *Gitone*), por los cuales se asiste al sucesivo nacimiento, esplendor y ocaso de un mundo (fantasmagórico) ahogado por sus propios excesos.



FELLINI-SATYRICON constituye una sucesión de invenciones organizadas sobre una sucesión de excesos; una sucesión de propuestas sobre una sucesión de negaciones. Estilísticamente, el film es una prolongación exhaustiva de otro hermoso exceso felliniano: el *sketch* **Toby Dammit** de **Historias extraordinarias** (que, a los ocho años, continúa en espera de acceso a los circuitos comerciales, siendo una base imprescindible para comprender la evolución del autor desde el ballet fantástico de **Ocho y medio**). Un recorrido a través de un paisaje en descomposición, que acumula presagios, fiesta estigmática, huida, encierro y muerte. **FELLINI-SATYRICON**, concebida como un desarrollo en profundidad de **Toby Dammit**, trabaja sobre esta figuración, acumulando caminos cuya única propuesta es la nada (muertes de *Toby* y de *Ascilto*, muerte y testamento del poeta *Eumolpo*).

Toby Dammit, alcoholizado, recoge su trofeo durante el transcurso de una fiesta de cadáveres y se lanza a las negras vías romanas al volante de su vehículo de lujo para encontrar, solo y en soledad, una muerte prefigurada por la negrura abismal de la ciudad (Poe), por las figuras inmóviles que jalonan su recorrido (como ancestros del museo de la corrupción), por las ventanas que se cierran a su paso y por los callejones sin salida que le devuelven obsesivamente a una realidad de la que huye sin resultado. En **FELLINI-SATYRICON**, dos personajes (*Encolpio* y *Ascilto*) se disputarán el objeto de su amor (*Gitone*, un adolescente de belleza caravaggesca) en el marco artificial construido por un universo que pretende retener, desesperadamente, los últimos instantes que separan la vida de la muerte,

el esplendor del ocaso (historia de la *matrona de Efeso*). *Encolpio*, pretexto su itinerario sobre la pérdida de su virilidad ("*Encolpio ha perduto la sua spada*"), que solo reencontrará en el sexo de la maga *Enotea*, iniciador, fuego vestal que ya anticipara la *Saraguina* de **Ocho y medio** y decantado después en la prostitución de **Roma** y la estanquera de **Amarcord**. La evolución de su sexualidad le conduce hasta la asunción de la pasividad en su boda con *Lica* a bordo de la nave de éste como única forma de subsistencia. *Ascilto* lo hace sobre su prepotencia sexual, lo cual decide en principio la elección de *Gitone*, que asienta todas sus relaciones en la pasividad y no necesita, por lo tanto, las atenciones de un amante que huye de ella. Sus búsquedas, sus encuentros, sus atracciones y rechazos, el conocimiento de varios mundos simétricos, su hundimiento y descomposición, revelan, en último término, la afloración del íncubo (de los rostros lívidos y retorcidos a la inolvidable y obsesiva partitura de Nino Rota). Pero no es sobre el motivo del itinerario sobre lo que Fellini monta este, sino sobre el carácter de los distintos encuentros, sobre la pintura agónica de un mundo que se descubre y autoaniquila antes de poder acceder a su completa asimilación. En **FELLINI-SATYRICON** es imposible morir sin montar antes un espectáculo que preludie la propia muerte: boda de *Lica*, la villa de los suicidas, *Eumolpo*.



El film es, así, el espectáculo entramado por unos agonizantes antes de que el sol abrasador o los fundidos en negro de Rotunno los aisle en el vacío tras la desaparición de su contorno físico. Es por ello que **FELLINI-SATYRICON** es tanto una excitante fabulación felliniana en torno a la “romanidad”, como una pintura futurista en la que unos personajes extraños a su medio, asisten al final de todas las cosas en un universo que desconocen y les desconoce. Lo que se propone Fellini no es el planteamiento dialéctico provocado por la inserción de un/unos cuerpo/s extraño/s en un mundo cerrado, sino un film profundamente sensitivo. La belleza del decorado, los rostros, las composiciones verticales y horizontales y las cualidades carnales de la foto, proponen un mundo ritmado por metrónomo. La música de Nino Rota dodecafónica, electrónica y Nö japonés, lo subraya, y, simultáneamente, lo toma cuestionable, siendo, como es, el único elemento de la película detonador de ambivalencia; penetra en las cualidades ontológicas de objetos y decorado tanto en su significación, dejando evidente la fragilidad que se oculta tras las exaltaciones de firmeza y las representaciones estériles (el espléndido Nö japonés durante el banquete de *Trimalción* teñido de rojo). Extrañamente, la música es la voz de la reflexión en un film que convierte la musicalidad en gesto (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Fellini-Satyricon” en sección “Críticas”,
rev. Dirigido, noviembre 1976.

(...) En **Toby Dammit** un untuoso periodista habla con el protagonista y le asegura que la redacción de su revista prepara un especial monográfico sobre los mitos clásicos y que “por unanimidad” ha decidido adjudicarle a *Dammit* el papel de Marte en un reportaje fotográfico. La siguiente “vuelta de tuerca” cinematográfica de Fellini es **FELLINI-SATYRICON**. Siguiendo con el equívoco creado con **Toby Dammit**, muchos conocedores del cine de Fellini se encontraron con una obra que consideraron ajena a la imagen del realizador: adaptación de un texto clásico como el de Petronio que nadie relacionaba con los intereses del autor de **La strada**, con una dramaturgia oblicua en la que no se reconocía la capacidad para comunicar de manera directa los sentimientos y sensaciones de los personajes sino que, por el contrario, recurre a una suerte de “distanciamiento” de modelo heterodoxo, la ambivalencia en que se mueve la reconstrucción del film que ni ofrece un pasado autonomizado ni se limita a un *aggiornamento* superficial de su temática...

FELLINI-SATYRICON, siguiendo el modelo original, plantea el recorrido de sus dos personajes protagonistas, *Encolpio* (Martin Potter) y *Ascilto* (Hiram Keller), utilizando al principio el pretexto de su rivalidad amorosa surgida del deseo por el adolescente *Gitone* (Max Born) para, posteriormente, irse desligando de este punto de partida inicial. Probablemente uno de los aspectos que más debieron atraer a Fellini es la asimilación de la tensión ideológica que sustentaba el entramado narrativo propuesto por Petronio -la confrontación entre un sistema en crisis y los elementos que, quizás incluso de una manera inconsciente, están precipitando de forma acelerada su transformación / desmantelamiento- al momento histórico en que se realizaba **FELLINI-SATYRICON**. Al igual que otros muchos realizadores europeos de aquellos años, pero de manera menos evidente, Fellini estaba influenciado por las corrientes utópicas y antiautoritarias que se extendían por la sociedad occidental. Dos momentos hay en el film que son reveladores de esa influencia en Fellini.





Uno es la parrafada despectiva sobre el arte “moderno” que al atrabilionario poeta *Eumolpo* (Salvo Randone) dirige al joven *Encolpio* en el recinto de la pinacoteca que da la medida de la separación en la manera de pensar entre uno y otro personaje acerca de la contestación a los supuestos valores intocables de la tradición.

Otra es la representación que el propio *Encolpio* hace de sí mismo como de un “pobre estudiante” cuando es amenazado por un agresivo *Minotauro* de intencionalidad festiva. Obviamente, es mucho lo que separa a Fellini de los jóvenes contestatarios de los sesenta -y no sólo lo más evidente, la diferencia generacional- y eso se hará evidente en la secuencia de **Roma** en la que aparecen los *hippies* de la plaza de España. Por otra parte, también Fellini, en sus declaraciones a Giovanni Grazzini al hablar del estreno en el American Square Garden de su film, indica que “*en el caos total el film seguía adelante, implacable, en una pantalla gigantesca que parecía devolver la imagen reflejada de lo que ocurría en la sala. De modo imprevisible y misterioso, en ese ambiente de los más improbables, SATYRICON parecía haber encontrado su ubicación natural*”. En cierta manera puede decirse que había por parte de Fellini una sensación de copartípe al poner en escena a esos jóvenes estudiantes que, en un mundo dominado por el deseo de poder, la ambición y la violencia, exaltan el amor como una forma de conocimiento y conciben el viaje como la condición misma del ser humano.

Frente a los invitados al banquete de *Trimalción* (Mario Romagnoli) y su voluntad de exceso y prepotencia, a los herederos de *Eumolpo* que, de acuerdo con las cláusulas testamentarias, devoran su cadáver movidos por la ambición, y al temible *Lica* (Alain Cuny) y su violencia, *Encolpio* sólo puede oponer un rechazo visceral que le lleva a la huida o, a lo sumo, a una contemporización forzada como en el último caso.

FELLINI-SATYRICON aparece para el espectador al igual que, por ejemplo, la famosa “Trilogía de la Vida” pasoliniana, como un ejemplo acabado de film con un planteamiento como obra erótica legitimada culturalmente gracias a su remisión a una prestigiosa obra literaria de carácter clásico (y no es extraño ver que en los diferentes productos asoma la mano común de Alberto Grimaldi). Pero Fellini construye su film de manera mucho más inteligente de lo que su colega planteó su trilogía. La sexualidad es en **FELLINI-SATYRICON** el motivo central pero ésta ni es el pretexto de un beatífico e ingenuo canto a la “alegría de vivir, alegría de gozar” del pasado que habría de servir como admonición contra la asepsia del presente, ni tampoco es la requisitoria pequeño-burguesa contra los “excesos” a que se entregaban sus personajes como aseguraba Gianfranco Corbucci en un texto delirante –en que veía “... sólo la obsesión del sexo entendido como pecado y, en suma, un discurso culturalmente inexistente y lanzado a lo patológico sobre el plano personal”– sino que es el punto central de un discurso de carácter no dogmático, ambivalente, sobre una diferente concepción de la vida -la de Petronio- que es observada, al correr de los siglos, por un artista de aguda sensibilidad. En **Roma** hay una secuencia que parece casi una reconsideración y una clarificación dirigidas por Fellini respectivamente para sí y para los espectadores, del sentido de **FELLINI-SATYRICON**. En una visita que realizan los miembros de un equipo informativo a las obras del subterráneo se descubre una casa romana intacta. Cuando el muro que separa a los miembros del equipo de la casa descubierta es derribado el aire que entra en el recinto cerrado hace que los hermosos mosaicos se descompongan en unos instantes a la vista de quienes son unos intrusos en las cámaras que guardaban el eco del silencio de los siglos. De la misma manera Fellini se acerca con respeto al mundo que se filtra a través del texto de Petronio y trata de restituirlo con toda su extraordinaria belleza al espectador, consciente de que no logrará fijar las imágenes para siempre a pesar de su deseo de transmitir las al futuro. Probablemente sea **FELLINI-SATYRICON** uno de los momentos culminantes del cine de Fellini en lo que tiene de más abiertamente plástico, uno de sus films de mayor invención

figurativa y esto ha sido mal interpretado a veces como ocurrió con el artículo de Fernando Lara, al producirse el estreno español del film, en el que hablaba sobre la “dictadura escenográfica”. Quizá porque, al igual que en el caso de **Casanova**, enfrentaba a un mundo al cual sólo podía aproximarse a través del testimonio plástico del pasado que el realizador debía reinterpretar desde la perspectiva de su propia contemporaneidad. La recurrencia a la evidenciación del carácter fundamentalmente plástico de la obra es frecuente a lo largo del film: la citada secuencia de la pinacoteca con las diferentes opiniones acerca del arte y la confrontación entre clasicismo y modernidad o la secuencia final en la que acababa la rueda de acontecimientos (que podría seguir desarrollándose, sin duda), la imagen muestra unos frescos con las figuras de los protagonistas de la ficción *fijados en el tiempo*. Uno de los aspectos más insólitos de **FELLINI-SATYRICON** viene dado por este mismo aspecto límite de su invención figurativa. **FELLINI-SATYRICON** intenta recrear un mundo desde la perspectiva externa, del acercamiento a través de la imagen y para esto en el cine no había modelos a los que remitirse. El acercamiento al mundo clásico venía dado por el gigantismo de los kolossal americanos, el convencionalismo de los peplum o la bienintencionada reconstrucción del pasado o, mejor dicho, de la idea que de este pasado puede hacerse el espectador.



Por el contrario, Fellini plantea un experimento arriesgado y riguroso: la invención a través de las proposiciones de Petronio de unas imágenes irrepetibles que surgían totalmente de la inventiva de su autor sin que éste tuviese un modelo cinematográfico previo. ¿No hablaba Fellini de *“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 esquiras fulgurantes, que flotan hasta nosotros (...) “el mundo antiguo, me dije, jamás existió pero no hay duda de que lo hemos soñado?”*

La estructura narrativa de **FELLINI-SATYRICON** es, tal como ocurre en el cine de Fellini especialmente a partir de **La dolce vita**, fragmentaria y libérrima, renunciando a la rigidez en beneficio de una poética insólita que surge de la misma libertad con que ha sido compuesta la obra. En este sentido **FELLINI-SATYRICON** va más lejos aún que las posteriores **Roma** y **Casanova**. Ello es consecuente con el acercamiento que Fellini hace a la obra de Petronio: ésta ha sido conservada a través de diferentes versiones que han ido reduciendo progresivamente su desarrollo. Fellini, por tanto, recurre al carácter fragmentario de la obra tal como ha llegado hasta la actualidad y lo asume para así dar su reinterpretación del texto.



FELLINI-SATYRICON está planteada como una travesía a través de un mundo que se transforma y cuyo carácter resulta esencialmente “excesivo” para el espectador contemporáneo. Pero este carácter que aquí se ha denominado como “excesivo” no lo es porque como, con tanta frecuencia ocurre con los acercamientos a la “romanidad”, éstos se realizan desde la perspectiva del moralismo gazmoño o desde el pragmatismo utilitarista que ha impuesto la sociedad industrial: antes al contrario, los “excesos” nunca son presentados con una actitud condenatoria de Fellini. El acercamiento moral al mundo que se describe en **FELLINI-SATYRICON** está hecho desde una perspectiva de admiración silenciosa por alguien que, si bien no comparte este mundo, sí lo contempla sin emitir gratuitos juicios condenatorios. La frase con que fue publicitado el film - “*todo es divino si se contempla con ojos inocentes*”- es la mejor exposición del carácter con que Fellini se acercó a sus personajes.

FELLINI-SATYRICON está construido a partir de un entramado propio de film itinerante en el que el recorrido de sus protagonistas se realiza no en espacios abiertos sino en unos decorados de carácter fantástico que justifican la consideración que hizo el cineasta de que se trataba de una película de ciencia ficción. Los decorados de Danilo Donati y Luigi Scaccianace son fundamentales para configurar el carácter onírico y sensual del film: sean extravagantes como el teatro al que acude *Encolpio* en busca del actor que ha comprado a *Gitone* o misteriosos como la sauna en que disputa con *Ascilto*, de atmósfera surreal como la pinacoteca, grotescas como el salón de la mansión de *Trimalción*, donde sus invitados celebran la pantagruélica bacanal, de enloquecida estructura como el barrio donde moran los personajes, bárbaros como la nave de *Lica*, de abigarrada construcción como la gruta del hermafrodita... Los decorados tienen un peso específico hasta el punto de que no son creación o prolongación material de los personajes sino que, por el contrario, éstos son una concreción animada y vital de aquéllos. El recorrido de *Encolpio* y *Ascilto* se inicia a partir de un pretexto de significación erótica, la posesión del bello *Gitone*, y a través de todo su transcurso tiene al erotismo como elemento conductor. Incluso los comportamientos en apariencia más alejados como la violencia que se manifiesta en la nave de *Lica* que culmina en una decapitación de carácter aún más brutal que la de *Toby Dammit* o la exhibición de derroche económico de que hace gala *Trimalción*, tienen una oscura raíz en una deformación del deseo original. Por otra parte, en lo que se refiere al episodio de la villa de los suicidas, resulta evidente que en la incapacidad de éstos para adaptarse al mundo en que viven hay una fuerte inhibición vital. Pero

el viaje tiene un carácter muy distinto para los dos protagonistas. Para *Ascilto* es, fundamentalmente, una ocasión de dar rienda suelta a su prepotencia vital, a su desmedido entusiasmo por las posibilidades de desenfreno lúdico que la acción va poniendo en su camino. Por el contrario, *Encolpio* aparece como mucho más reflexivo que su compañero, su vitalidad no es tan evidente sino que está más interiorizada y, al sufrir la humillación que se le infiere tras el descubrimiento de su impotencia ante el público que acude a un ritual el momento culminante del cual es la realización del acto sexual con una sacerdotisa-meretriz, inicia un recorrido desesperado para recuperar su virilidad. Este recorrido le llevará a la gruta de la maga *Enotea* (Donayle Luna), condenada por un amante despechado a parir fuego sin cesar. Allí, haciendo el amor con una mujer de formas tan rotundas como atractivas, evocadora del personaje “iniciador” de la *Saraguina*, como parte de un ritual que devuelve las fuerzas al protagonista. No es ésta secuencia la única que remite a la relación entre la sexualidad y la magia. *Encolpio* y *Ascilto* han asistido a los ritos celebrados en torno a un niño hermafrodita de pálida y frágil belleza. Ambos sienten una atracción mística y sensual a la vez por él y escuchan la propuesta de un bandido que les propone raptarle. Huyendo a través del desierto, en una secuencia de gran crueldad, el hermafrodita, en cierta forma una versión mucho más inocente y etérea de la sexualidad infantil que la que proporciona *Gitone*, desprovisto ya del contacto con el agua que conserva su piel, sufre, por el contrario, los rigores de un sol implacable que le quema y le desgarrará hasta la muerte.





La relación entre *Encolpio* y *Ascilto* tiene dos momentos culminantes, dos secuencias extraordinarias. La primera transcurre en la villa de los suicidas donde ambos jóvenes se refugian y encuentran una esclava negra con la que inician un juego erótico en el transcurso del cual *Ascilto* recuerda a *Encolpio* una poesía que éste, de inmediato recita, sobre la vida entendida como goce fugitivo y que, en aquel momento da una maravillosa imagen de plenitud. La secuencia concluye con la fuga de la esclava perseguida por *Ascilto* mientras su compañero contempla una hermosa noche estrellada. La otra secuencia se da cuando después de haber recuperado su virilidad en la cueva de *Enotea*, *Encolpio* alegre y feliz, se dirige al lugar en el que le espera *Ascilto* y su alegría se ve instantáneamente trocada en dolor al descubrir a su amigo muerto, lo que le hace declamar un amargo lamento por la abrupta fugacidad de la vida. Cuando Fernando Lara, en su erróneo artículo, escribe que los diferentes episodios de **FELLINI-SATYRICON** “*Fellini los utiliza en su dimensión más externa: la que propicia un sinfín de ceremonias de las que él se erige en maestro indiscutible*” se está dejando llevar por una visión reductora al percibir sólo el aspecto externo de un film que está realizado, precisamente, con el sentimiento y la pasión de que es capaz un artista de una sensibilidad exacerbada. Desaparecido *Gitone*, muerto *Ascilto*, agonizante *Eumolpo*, que se apresta a organizar con sus últimas fuerzas su propio funeral, *Encolpio* alejándose de éste,

decide embarcarse en una precaria nave junto con jóvenes de diferentes razas con rumbo a lo desconocido. Héroe insólito, libertino errabundo, aventurero que rechaza la noción misma de la lucha o el enfrentamiento, *Encolpio* se define continuamente por un rechazo que nunca desemboca en una oposición. La rebelión contra el tirano al que sirve *Lica* no le hará tomar partido por ninguno de los bandos en lucha. Su tendencia a una cierta pasividad de la que sale en momentos de crisis le convierten a un personaje a la deriva estimulado únicamente por el deseo de gozar de la vida en su sentido más inmediato, postura contemplada con aquiescencia por Fellini. La hermosa secuencia amorosa con *Gitone* en el decorado de fantástico primitivismo que habitan da una visión de suave dulzura interrumpida por la irrupción de *Ascilto*, al que preferirá el adolescente, con lo que se inicia el periplo sin final de *Encolpio*. El hecho de que éste se convierta en el superviviente dispuesto a alejarse de la playa en la que se realiza el funeral de *Eumolpo*, el poeta libertino que se enriquece contemporizando con el poder y halagándole, donde sus herederos le devoran mientras aletea una premonición de próximos apocalipsis a los que, previsiblemente, *Encolpio* escapará, permiten suponer que éste encarna para Fellini la materialización de un deseo de libertad inocente, capaz de superar todas las restricciones (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, Estudio “Las máscaras y los monstruos de Fellini” (1ª parte), rev. Dirigido, diciembre 1986.



(...) A pesar de la prodigiosa belleza de sus imágenes, de su misteriosa poética –oscilante entre la fantasía y la tragedia, entre la sátira y un peculiar sentido de la épica–, **FELLINI-SATYRICON** no es una película que cautive los sentidos del espectador mediante vacuos artificios estéticos, ni que se incline por el rigor más espurio. Federico Fellini traza una línea muy tenue, y muy compleja, entre la evocación *verosímil* de la Roma pre-cristiana que conoció el autor del “Satyricon”, Petronio, y la creación estrictamente personal. De ahí que, incluso, Fellini se atreviera a sugerir a sus críticos la forma correcta de acercarse a “*su Satyricon*” (...).

(...) En 1969 a sus cuarenta y nueve años, el autor de **La dolce vita** se hallaba en un momento delicado de su vida artística. Habían pasado cuatro años desde que filmó su último largometraje –**Giulietta de los Espíritus**–, a pesar de ser un director respetado y admirado mundialmente –había ganado, entre otros galardones, la Palma de Oro en Cannes y en el Premio del Círculo de Críticos de Nueva York, aparte de varias nominaciones a los Óscar de Hollywood–, por lo que su visión del mundo, curiosamente, al igual que la de tantos escritores latinos –inclusive Petronio–, escoró hacia el sentimentalismo y el moralismo, dicho sea esto sin ningún matiz peyorativo. **FELLINI-SATYRICON**, concebida como una superproducción abstracta donde las imágenes no son el soporte de una narración –existen por sí mismas, son significado y significante a un mismo tiempo–, es una metáfora sobre un momento histórico convulsionado por los cambios –el mundo occidental en 1968 es equiparado, no sin cierta amarga ironía, con el inicio del declive del Imperio–, donde el amor y el sexo, la política y la ética, la cultura y el espectáculo, estaban adquiriendo nuevos y oscuros significados. La desesperación de Fellini, convencido de que las cosas pueden ser mejores de lo que son, desesperación no exenta de los tonos apocalípticos, viene dada a través del tono triste del film, de su variado catálogo de crueldades y violencias –la representación del milagro de César, en el teatro del Vernaquio, con la amputación de una mano; la decapitación de *Lica*, *poetizada* con la imagen de su cabeza, con la boca abierta en muda protesta, hundiéndose lentamente en el mar; la muerte de *Eumolpo* y el banquete caníbal con su cuerpo; el asesinato de *Ascilito* ... –. Pero sobre todo, **FELLINI-SATYRICON** abunda en la nostalgia por un mundo de emociones y sensaciones, libre de cualquier mistificación intelectual o religiosa, definitivamente perdido y apenas reconocible en las ruinas de su pasado esplendor y belleza (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Fellini-Satyricon” en dossier “50 obras maestras del cine europeo” (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2005.

(...) El viaje fantástico que propone **FELLINI-SATYRICON**, la personalísima lectura llevada a cabo por Federico Fellini de la obra de Petronio, empieza y termina de manera simétrica. Al principio del relato, el joven *Encolpio* (Martin Potter) declama en voz alta su malestar contra sus dos amantes, su amigo *Ascilto* (Hiram Keller) y su joven esclavo, el efebo *Gitone* (Max Born), porque le han traicionado, riéndose de él a sus espaldas; el reproche de *Encolpio* tiene lugar en un escenario singular, unas termas romanas cuya extraña arquitectura guarda a la vez ecos de los decorados del expresionismo alemán y de los paisajes cúbicos del pintor Giorgio De Chirico. (Nota bene: estas referencias son puramente subjetivas y particulares de quien suscribe: seguro que cada espectador podrá ver otras tanto o más válidas que aquéllas; nada raro, por otra parte, en una película tan abierta, libre y susceptible de todo tipo de interpretaciones como este magistral **FELLINI-SATYRICON**). Pero sigamos concretando: antes de que oigamos a *Encolpio* profiriendo sus reproches contra sus amantes, la cámara recorre un muro de las termas manchado de toscos dibujos y ásperas inscripciones que hacen pensar en una especie de primitivo graffiti; frente a ese mismo muro, *Encolpio* empieza su airada digresión. He mencionado que hay una simetría entre el principio y el final del film, que se cierra precisamente con otros muros, o mejor dicho, los restos de unos murales en los cuales aparecen reproducidos, en vivos colores, *Encolpio* y el resto de los principales personajes que han ido asomando sus fantasmagóricas presencias a lo largo de un relato marcado, entre otras muchas cosas, por una poderosísima estética, visual y musical, fruto sobre todo del sentido inferido por Fellini a todos los elementos plásticos y sonoros por medio de una puesta en escena que convierte este paseo por los mundos urdidos por Petronio en una inesperada odisea a un planeta de otra galaxia.

No descubro nada cuando afirmo que **FELLINI-SATYRICON** es una especie de película de ciencia ficción con elementos de “romanidad”; los lectores habituales de esta casa probablemente recordarán la definición del film como fantasmagórico viaje al “planeta Romanidad” proporcionada por José María Latorre (...). La refinada escenografía de la película, que rehúye cualquier intento de reconstrucción histórica de la Roma Antigua donde se supone transcurre la acción, en beneficio de una reconstrucción imaginaria, traslada al espectador a unos paisajes más propios del género de la ciencia ficción. En la secuencia en la que *Encolpio* visita un museo en compañía del poeta y

filósofo *Eumolpo* (Salvo Randone), el decorado de la sala de arte tiene un diseño prácticamente contemporáneo; mientras ambos personajes conversan sobre la triste posibilidad de que el arte acabe desapareciendo en el futuro, a sus espaldas, casi mágicamente, vemos pasar a través de un enorme ventanal una especie de rudimentario “tren” formado por una plataforma de madera llena de silenciosos pasajeros (¿acaso un apunte sobre cuál será en el futuro, esto es nuestro presente, la actitud de la Humanidad frente al arte “antiguo”: fría, distante, como de pasada mientras se coge el transporte público camino del trabajo?). Más adelante, *Encolpio* y *Eumolpo* asisten a dos fiestas dadas por el rico *Trimalción* (Mario Romagnoli); la primera de ellas tiene lugar en un espacio al aire libre donde esclavos desnudos chapotean en un estanque para solaz de sus amos, mientras estos últimos están cómodamente instalados en una especie de cabinas individuales que hacen pensar, en combinación con el carácter irreal del paisaje recreado en estudio, en el famoso monolito de **2001: una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick).



La segunda fiesta, más bien una continuación de la anterior, se sitúa en la mansión de *Trimalcione*, y en ella tiene lugar una de las secuencias más largas y célebres del film: un impresionante carrusel de inquietantes personajes, masculinos, femeninos y andróginos maquillados, peinados y vestidos con luminosos colores que paradójicamente los hacen parecer más tenebrosos, y que concluye con una poderosa imagen que, en cierto sentido, resume el carácter depravado de la reunión: ese gigantesco horno de la cocina donde se asa la carne, que parece una entrada al Infierno.

Naturalmente, el carácter fantástico de la “romanidad” según Fellini no se infiere únicamente de las texturas y colores diseñados por Danilo Donati y fotografiados por Giuseppe Rotunno o del carácter atonal de la partitura de Nino Rota (por maravillosas que sean, claro está, las aportaciones de todos y cada uno de ellos al conjunto), sino sobre todo del sentimiento de extrañeza que generan la conducta y el carácter de los personajes, cuyas vicisitudes están en gran medida vehiculadas sobre sus inclinaciones sexuales. El tratamiento del sexo, en la frontera misma del surrealismo, contribuye sobremanera a la creación de inagotables espacios imaginarios en los cuales hasta el impulso sexual consigue parecer diferente; véanse: la secuencia del burdel, en la cual por medio de la cámara subjetiva y el travelling lateral vamos descubriendo fragmentos de las más exóticas actividades sexuales;



los bellos fundidos en negro que subliman los abrazos amorosos de *Encolpio* y *Gitone*; la boda de *Encolpio* con *Lica* (Alain Cuny), vestido de mujer, a bordo del barco de este último; el trío amoroso que forman *Encolpio* y *Ascilito* con una hermosa esclava negra (Hyllette Adolphe) cuyo misterioso lenguaje resulta tanto o más erótico que su cuerpo desnudo; la dama enloquecida y presa de una irresistible ninfomanía (Sibilla Sedat) que es transportada al templo del hermafrodita en el interior de un carronato, atada de pies y manos, presta para ser usada carnalmente; el desastroso coito al cual es empujado *Encolpio*, tras su lucha con el minotauro (George Eastman), en presencia del procónsul (Marcello Di Falco) y sus invitados; el extraño lecho donde *Ascilito* y las prostitutas se columpian en el burdel del desierto; la visualización del cuento del hechicero que robó el fuego del pueblo y cómo se lo devolvió indicándoles que podían recuperarlo gracias al calor corporal que desprende la entrepierna de *Enotea* (Donyale Luna); el coito de *Encolpio* con una rotunda mujer cuya exuberante feminidad evoca algunas representaciones primitivas de la Madre Tierra, seguido de la imagen de ese paisaje donde *Encolpio* reflexiona sobre la conclusión de su viaje iniciático junto a un fálico monumento.

FELLINI-SATYRICON está construida a modo de odisea itinerante e intuitiva, sin rumbo fijo, pero que no se olvida de recordarnos el carácter poético de la búsqueda de la plenitud que emprende *Encolpio* y, junto a él, el espectador, en pos del amado *Gitone*; un viaje en el que las experiencias se van acumulando, en ocasiones, sin que ni siquiera sea *Encolpio* el principal receptor de las mismas. Precisamente el que posiblemente sea no ya el más hermoso fragmento del film sino incluso uno de los más logrados de toda la obra de Fellini, la extraordinaria secuencia del noble romano (Joseph Wheeler) y su esposa (Lucia Bosé) que se quitan la vida tras haber dado la libertad a sus esclavos, demuestra no sólo que su autor merece ser recordado como uno de los más grandes estilistas que ha tenido nunca el arte del cinematógrafo, sino que además nos recuerda que el sentido de **FELLINI-SATYRICON** (si es que de “sentido”, en su acepción más racional, puede hablarse) reside en sus cualidades intrínsecas. *Encolpio* no es aquí testigo de excepción de la patética tragedia de los nobles suicidas, sino que llega posteriormente a su mansión cuando la misma ya se ha consumado; asimismo, la película no pretende imponer un único punto de vista (el de *Encolpio*), sino proponerle al espectador, a través del viaje físico del personaje que sirve como hilo conductor, una suerte de viaje mental en el que cualquier cosa es posible ninguna puerta está cerrada por completo (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Los viajes fantásticos de Fellini: Fellini-Satyricon” en dossier “Fellini: recuerdos e invenciones” (2ª parte), rev. Dirigido, junio 2009.







Martes 10

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

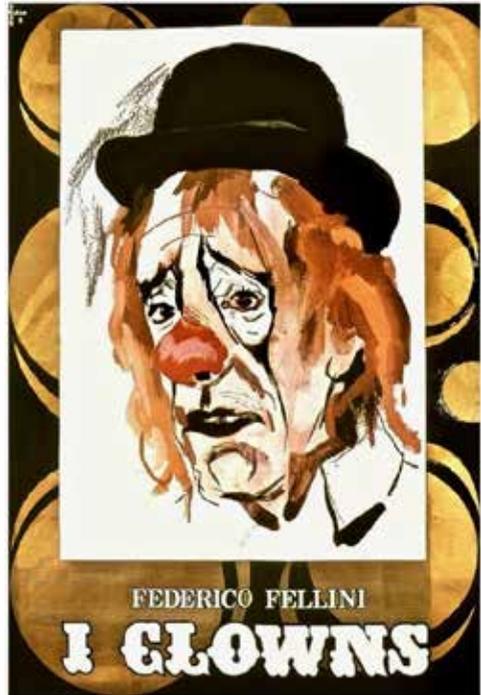
Entrada libre hasta completar aforo

LOS CLOWNS (1970) Italia 92 min.

Título orig.- I clowns. **Director.-** Federico Fellini. **Guion.-** Federico Fellini y Bernardino Zapponi. **Fotografía.-** Dario Di Palma (1.33:1 Technicolor). **Montaje.-**

Ruggero Mastroianni. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Ugo Guerra y Elio Scardamaglia. **Producción.-** R.A.I. - Compagnia Leone Cinematográfica - Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) - Bavaria Film.

Con la participación de los payasos Riccardo Billi, Gigi Reder, Valentini, Farfulla, Merli, Tino Scotti, Los Colombaioni, Pistoni, Martana, Nino Terzo, Charlie Rivel, Los Fratellini, Sbarra, Terzo, Bario, Baptiste, y de Pierre Étaix, Federico Fellini, Anita Ekberg, Alvaro Vitali, Maya Morin, Anna Lina Alberti. **Estreno.-** (Italia) septiembre 1970 / (EE.UU.) junio 1971 / (Francia) marzo 1971 / (España) diciembre 1971.



versión original en italiano con subtítulos en español

Premio Pasinetti al mejor film italiano. Festival de Venecia

Película nº 15 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 como director)

Música de sala:

Antología de música de las películas de Federico Fellini

“(…) ¿Qué puedo decir de mis relaciones con la televisión? De momento la experiencia es positiva desde un solo punto de vista: la despreocupación, la desenvoltura con que la he afrontado. Creo que un estado de ánimo particular favorece la fantasía, es un hecho de salud psíquica. El imaginario público disminuye, se convierte en una sola persona, la que está delante del aparato. Por esto, uno se siente más disponible, más abierto. Por lo demás, me he dado cuenta de que siempre me expreso de la misma manera: siempre mediante imágenes. No creo que el hecho televisivo posea en sí una especial sacralidad solo porque ocurre. (...) En resumidas cuentas, la televisión es un canal por el que me deslizo con mucha facilidad. El equipo es más pequeño, la empresa invita a ser afrontada con más mano izquierda. (...) Para mí la televisión sólo es otra manera de hacer cine: como Picasso cuando deja de pintar cuadros y se dedica a la cerámica. La televisión puede ser como un soplo fresco de virginidad para el que está amenazado por una incipiente esclerosis, por la rutina por la tendencia a identificarse con la imagen que los otros se han hecho de ti. Es una manera de salir de tu casa y perderte callejeando (...).

(...) Después de tantas irrupciones del circo en mis películas precedentes, era inevitable que acabase por dedicar un espectáculo entero a este argumento. ¿Cómo ha sido? Mantenía correspondencia con una cadena de televisión norteamericana. En realidad, desde hace tiempo pensaba hacer algo para la televisión esa especie de puente más delicado, más íntimo, más personal entre el autor y el público. Y aunque casi nunca veo los espectáculos de la televisión, la presencia de este ojo agrisado, abierto en la casa, el ojo de un animal extraterrestre, siempre me ha fascinado. En fin, quería intentarlo. Como siempre, los acontecimientos no surgen precisamente de una determinación mía.

Un día, un tal Peter Goldfard (en castellano Pedro Colordoro) insistió para que me comprometiera -un vago compromiso- a dejarme entrevistar para el programa que el presentaba, titulado “Sperimental hour”: un programa de 55 minutos puesto a disposición de personalidades de la cultura y el espectáculo para que se diviertan haciendo lo que quieran. Picasso realizó una serie de dibujos: un gran éxito. Stravinsky dirigió los ensayos de un concierto; fue sonado y muy comentado. Naturalmente nada era verdad. Sólo se trataba de proyectos que aún no habían sido realizados. (...)

*Durante los preparativos del rodaje del **Satyricon**, Colordoro se presentó para recordarme que tenía que respetar el contrato. Le propongo cederle las pruebas del **Satyricon**, explicadas en una entrevista. El trabajo de media jornada.*



Colodoro me miraba entre persuasivo e imperioso: “Tenemos que hacer algo mucho más orgánico”. Así realicé **Block-Notes di un Regista**: para ser sincero, con gran desenvoltura como si se tratase de algo que tenía que quitarme de encima. Pero aquella aproximación en buen sentido, aquella prisa, aquella ligereza me llevaron a un estado de ánimo de felicidad. Me parecía como si caminase lanzado, sin maletas. En fin, aquella especie de charla podía replantearse sobre diversos temas. Vi en otras palabras, la posibilidad de una nueva experiencia. Cuando la cadena de televisión norteamericana, después del éxito del especial entre el público estadounidense -fue emitido tres veces-, me hizo una nueva propuesta, dije en seguida que sí. La particularidad del medio televisivo -una relación más íntima con el público- y, al mismo tiempo, el recuerdo de aquella despreocupada experiencia me llevaron a probar mis posibilidades de observador, renunciando a proyectar sobre las cosas nostalgias y presentimientos. Me sentía llamado a mirar la realidad tal y como es, sin intentar convertir en visible lo invisible. (...)

(...) Mientras tanto, mi “Clown Blanco”¹ había empezado a sugerirme una serie de bocetos que coincidían con algunos temas importantes del mundo contemporáneo: Mao, una fábrica norteamericana, el Papa, mi ciudad, etc. Los

1 Explicaré después lo que entiendo simbólicamente por “Clown Blanco”. Por ahora diré que se trata de un recurso moral: el Pepito Grillo de Pinocho, o también el Hada Buena.

realizaré, me decía para tranquilizarme, como yo los puedo hacer (...) Llegados a este punto, intervino en el asunto la televisión italiana. Se cambiarían los temas, dedicándonos a una realidad italiana. Hagamos una de clowns, embajadores de mi vocación, fue mi propuesta. Con Bernardino Zapponi charlamos un domingo por la tarde en su casa. Hicimos un viaje a París en busca ni siquiera sabía de qué; a la vuelta, a los pocos días, estaba listo el guion. En fin, la cosa estaba en marcha sin haber reflexionado demasiado. Primero dije: **LOS CLOWNS**. Después me encontré con que la estaba haciendo. (...)

(...) Al principio de esta última empresa, me lancé con mis mejores intenciones de realizar una encuesta seria. Después, llevé a término la encuesta. Pero me sentía bastante ridículo. A decir verdad, no sé hacer preguntas. Y si acierto en una pregunta, no me interesa la respuesta. Entonces, he ido contando paso a paso mi sensación de malestar. Entre otras cosas, al hacer la encuesta también se da esa especie de invasión policíaca de la intimidad ajena, que siempre me ha molestado. (...)

(...) El viaje a París fue muy útil, no por las verdades que pudiese revelar la encuesta, sino porque me permitió hacer la parodia de una encuesta. Siempre es importante conquistar el propio sentido de una cosa (...). Que nadie espere un tratado de tipo filológico o histórico sobre el circo y sus clowns.



(...) Mi adhesión a las cosas es siempre subjetiva, emocional. Si voy por ahí y miro a mi alrededor, sólo lo hago para controlar lo que he inventado. La película intenta replantear un mundo un ambiente, de manera vital. Intenta detenerse en esta dimensión, trata de recrear la emoción, el encanto, la sorpresa. Obligado a reflexionar, bien puedo decir que los clowns -esos personajes grotescos y aberrantes, borrachos, harapientos y destartalados- en su total irracionalidad, en su violencia, en sus raros caprichos, han sido una aparición de mi infancia una profecía, la anticipación de mi vocación, la anunciación hecha a Federico. ¿Por qué sé todo sobre el circo, sus escondrijos, luces, colores? Lo sé. Siempre lo he sabido. El circo no sólo es un espectáculo: es una experiencia de vida. Es una manera de viajar en la propia vida. Las coincidencias, evidentemente, existen. (...) Así es: en el circo corre un aire enloquecido. Existe la locura, las experiencias aterradoras. Y sin embargo la carpa, el olor de las bestias tienen para mí algo de familiar. La amenaza de la muerte, la emoción de espectáculos parecidos, tienen evidentemente algo en común con las experiencias del antiguo Circo Massimo. La sangre se mezcla con el serrín. Pregunta: “¿Cómo has podido descubrir tu vocación en una experiencia que tú dices que ha sido, en un principio, aterrador?” Respondo en seguida: justo porque me he sentido inmediatamente inmerso en un espectáculo tal que he podido soportar la emoción, sintiendo un impacto distinto al de un simple espectador. Claro, sobre el circo, se ha dicho todo: es un tema muy tratado, cargado de literatura. Sin embargo, a pesar de ello, al final existe, replanteándose como un núcleo definido: una dimensión, una atmósfera auténtica, que no se puede archivar, ni enterrar, porque ese modo de vivir y de representar, encierra en sí, de forma



ejemplar, algunos mitos eternos: la aventura, el viaje, el riesgo, la amenaza, la rapidez, el aparecer ante las luces ... y, también, el aspecto más mortificante, que siempre se repite, de la gente que viene a verte y tú tienes que exhibirte: un examen monstruoso por parte de los demás, que tienen este derecho biológico, racial, cuando vienen para decir: “Bueno, estoy aquí, hazme reír, emocioname, hazme llorar”. Creo que el espectáculo del circo, pese a sus ciertas y evidentes estridencias con el mundo contemporáneo, debe ser recuperado. El circo no ha muerto, en todo caso el melodrama, el espectáculo de revista. Evidentemente, existe una gran desproporción entre lo duro que es llevar treinta elefantes desde Milán a Catania y el resultado final que puede conseguirse. Efectivamente, el circo basa aún parte de sus maravillas en el aspecto exótico -los animales africanos o indios- y en el peligro, en un momento en que nuestra maliciosa sociedad puede ver, cada día, cualquier espectáculo de la naturaleza o participar de cerca de los viajes especiales, a través del cine y de la televisión. Sin embargo, a pesar de esta superada tentativa de maravillar, la parte que impresionó nuestra infancia -la carpa, la pista, las luces, la banda- podría seguir siendo el fondo, el ambiente físico para expresar nuestras ideas y nuestros sentimientos. Me gustaría hacer una historia del circo en el mismo circo. La primera parte del espectáculo debería estar compuesta por algunas piezas célebres, músicas de la época, los trajes de entonces, la evocación de los clowns famosos. La segunda parte debería estar dedicada a hoy. Ir de gira durante un año... En suma, el circo es parte de mí. Rápidamente, se manifestó en mí una traumatizante, total adhesión a ese bullicio, a esas músicas, a esas apariciones monstruosas, a esas amenazas de muerte. Puedo decir, para concluir, que ese tipo de espectáculo, basado en la maravilla, en la fantasía, la burla, lo absurdo, la leyenda, la falta de significados fríos e intelectuales, es justamente el espectáculo que me va. Por otro lado, el hecho de que haya proyectado en el circo y en los clowns una sombra de muerte es la prueba de su vitalidad dentro de mí (...).

Tengo bajo mis ojos, entre otras muchas, una definición del clown hecha por mi paisano Alfredo Panzini, en el Diccionario Moderno: “CLOWN: voz inglesa -se pronuncia “clon”-, que quiere decir rústico, rudo, torpe, indicando después quien con torpeza artificiosa hace reír al público”. Es nuestro payaso. Pero también aquí existe la misma miserable distinción de la voz extranjera que ennoblece la cosa: el payaso es de feria y de plaza, el clown de circo y escena. Un acróbata bueno será un clown, es decir, casi un artista y considerará impropia y ofensiva la voz payaso. También en el sentido inverso, clown es palabra preponderante.

El mismo Carducci en sus polémicas prosas no ha desdeñado esta voz. Tiempos de nacionalismo. ¿Qué he de decir a mi vez? Pues bien, el clown encarna los caracteres de la criatura fantástica, que expresa el aspecto irracional del hombre, la parte del instinto, ese matiz rebelde y contestatario contra el orden superior que hay en cada uno de nosotros. Es una caricatura del hombre en sus aspectos de animal y de niño, de burlado y burlador. El clown es un espejo en el cual el hombre se refleja de manera grotesca, deformada, ve su torpe imagen. Es exactamente la sombra. Siempre existirá. (...) El hombre completamente iluminado ha hecho desaparecer sus aspectos caricaturescos, grotescos, deformes. Frente a una criatura tan realizada el clown -entendido en su aspecto deforme- no tendría razón de existir. El clown, claro está, no habría desaparecido: únicamente habría sido asimilado. En otras palabras, lo irracional, lo Infantil, lo instintivo no sería mirado con un ojo deformante, que los hace deformes (...).

Cuando digo el clown, pienso en el augusto. En efecto, las dos figuras son el clown blanco y el augusto. El primero es la elegancia, la gracia, la armonía, la inteligencia, la lucidez que se proponen de forma moralista como las situaciones ideales, únicas, las divinidades indiscutibles.



He aquí que en seguida aparece el aspecto negativo del asunto: porque el clown blanco de esta forma, se convierte en la Madre, el Padre, el Maestro, el Artista, lo Bello, en fin: en lo que se debe hacer. Entonces el agosto, que debería sucumbir al encanto de estas perfecciones si no fuesen ostentadas con tanto rigor, se rebela. Ve las lentejuelas centelleantes; pero la vanidad con que son presentadas las hace inalcanzables. El agosto, que es el niño que se hace caca encima, se rebela ante tanta perfección, se emborracha, se revuelca en el suelo y en su alma, es decir, una rebeldía perpetua. Esta es, pues, la lucha entre el soberbio culto de la razón -que alcanza un sentido de la estética presentada despóticamente- y el instinto, la libertad del instinto. El clown blanco y el agosto son la maestra y el niño, la madre y el hijo travieso; en fin, se podría decir: el ángel con la espada llameante y el pecador. Son, en suma, dos actitudes psicológicas del hombre; el impulso hacia arriba y el impulso hacia abajo, divididos, separados. La película termina así: las dos figuras van hacia su encuentro y desaparecen juntas. ¿Por qué conmueve tanto una situación así? Porque las dos figuras encarnan un mito que está dentro de cada uno de nosotros: la reconciliación de los opuestos, la unidad del ser. Esa dosis de dolor que existe en la continua guerra entre el clown blanco y el agosto no se debe a las músicas ni a nada parecido: sino a la circunstancia de que se nos presenta ante nuestros ojos un hecho que atañe a nuestra propia incapacidad de conciliar las dos figuras. En efecto, cuanto más desees obligar al agosto a tocar el violín, más pedorretas hará con el trombón. Es más: el clown blanco pretenderá que el agosto sea elegante.



Pero cuanto más autoritaria sea esta petición se mostrará el otro lo más torpe y destartado posible. Es la alegoría perfecta de una educación que pretende plantear la vida en términos idealizados, abstractos. Pero justamente dice Lao Tse: en cuanto construyas un pensamiento (= clown blanco), riéte de él (= agosto). (...) Añadir que quizá los augustos son, más exactamente, una imagen subproletaria de milagros: los desnutridos, los deformes, los marginados, los que son capaces, si acaso, de revueltas, pero no de revoluciones. Probablemente el pueblo siempre los ha tratado con confianza porque, a causa de su miserable condición, siempre ha sentido cierta familiaridad con lo espantoso.

I Fratellini fueron los que introdujeron un tercer personaje: el “contre-pitre”, parecido al agosto, pero que sin embargo se aliaba con el patrón. Era el sinvergüenza liberado, el espía, el confidente de la policía, el liberto que se mueve por las dos zonas, a mitad de camino entre la autoridad y la sinvergonzonería. En realidad -excepto François Fratellini, que hacía de aéreo clown blanco, lleno de gracia y amabilidad, incapaz de utilizar el tono agrio de la burla para dirigirse a un débil- todos los clowns blancos eran hombres muy duros. Se dice que Antonet, un famoso clown blanco, jamás le dirigió la palabra, fuera de escena, a Beby, que era su agosto. El personaje influenciaba al hombre y viceversa. El clown blanco tiene que ser malo: es una regla del juego. El clown blanco abofetea.

El agosto: “Tengo sed”.

El clown blanco: “¿Tiene dinero?”

El agosto: “No”

El clown blanco: “Entonces no tiene sed”.

Otra inclinación del clown blanco: la explotación del agosto, no sólo como objeto de sus burlas, sino también de sus exigencias. Es típica, respecto a esto, l’entré que se cita más adelante: “Tú no tienes que hacer nada, todo lo hago yo”. El clown blanco envía al agosto a por las sillas, metiéndole prisas. En fin, el clown blanco es un burgués, ya que de entrada pretende sorprender con su aspecto; aparentemente es maravilloso, rico, poderoso. El rostro es blanco, espectral; frunce sus altaneras cejas perfiladas; la boca señalada por un único trazo, duro, antipático, frío, desigual. Los clowns blancos siempre han rivalizado entre sí por conseguir el traje más lujoso -la guerra de los trajes-. Famosísimo fue Theodore, que poseía un traje para cada día del año. El agosto, al contrario, se basa en un único tipo, que no cambia, ni puede cambiar de traje: el “clochard”, el niño, el pordiosero, etc. La familia burguesa es un consejo de clowns blancos, en la cual el niño se ve relegado a la condición de agosto.



La madre dice: “No hagas esto, no hagas lo otro...”. Cuando se llama a los vecinos y se invita al niño a que diga la poesía -“Enseña a los señores cómo...”-: he aquí una típica situación de circo.

El clown blanco asusta a los niños porque representa el deber o, utilizando un término de moda, la represión. El niño, sin embargo, se identifica inmediatamente con el agosto, en los límites en que el agosto, al parecerse a un patito feo o a un cachorro, es maltratado, y por lo tanto es quien rompe los platos, se revuelca por el suelo, tira cubos de agua a la cara; en suma, lo que al niño le gustaría hacer y que los clowns blancos, adultos, la madre, la tía, le impiden que haga. Por el contrario, en el circo, a través del agosto, el niño puede imaginar que hace todo lo que está prohibido: vestirse de mujer, hacer burlas, gritar, decir en voz alta lo que piensa. Aquí nadie te regaña. Es más, al contrario, te aplauden. Sobre el aspecto liberador del oficio de agosto habló largo y tendido, ante un magnetofón, el viejo clown Bario: el cual, más tarde -enfermo e intimidado por los focos- no supo repetir delante de la cámara lo que nos había contado la vez anterior. En el guion, después modificado, el discurso de Bario, sorprendente, patético, profundamente auténtico, era el siguiente:

ESCENA N. 43 (Pista de circo. Interior. Noche. Sobre un fondo neutro, oscuro, Bario, en primer plano, habla ante la cámara).

BARIO: “Si queréis saber mi parecer...no puedo, en conciencia, decir nada. Porque he conocido mucho clowns, y casi todos hacían reír mucho; pero ha pasado tanto tiempo, y ahora en estos últimos años, no sé si el público se sigue riendo tanto como antes. Yo también hacía reír mucho, con mi hermano Darío, y

Rhum, y mis hijos Nello y Freddy... hacíamos la entrada de la tarta en el sombrero... ¡muy, muy divertida! Todos se reían cuando aparecíamos en la pista. Una vez, en Barcelona, se me cayó en la espalda un eje del trapecio, la gente se rio, continué mi número con la clavícula rota. En Moscú la gente es muy simpática. En Moscú vinieron a avisarnos de que se había escapado un tigre y que no había que decir nada al público, que había ido allí para divertirse... seguimos con nuestro número durante casi una hora, hasta que el tigre fue capturado y pudimos salir de la pista. No, no creo que todo haya acabado. Los niños aman el circo... Soy de Livorno, nos apellidamos Meschi. He trabajado hasta hace pocos años, pero después, ya ve, la vejez... pero creo que aún podría hacer algo por el circo. Por ejemplo, podría enseñar. Creo que sería muy útil una escuela para clowns; ahora el mundo ha cambiado, hacen falta escuelas, enseñanza. Porque si no los jóvenes nunca podrán llegar a ser verdaderos clowns. Tienen que acostumbrarse a correr, a trepar, a dar saltos. Detrás de cada clown hay un acróbata. Si no eres un acróbata no puedes caerte bien; y una buena caída hace reír incluso hoy. Sin medios, claro... pero el Estado debería preocuparse: abrir una escuela de clowns. Sin límites de edad: cuando uno tiene vocación, incluso con cuarenta años puede dedicarse... puede convertirse en clown. También un ingeniero, por así decirlo si tiene vocación, puede ser clown. Licenciados, médicos, abogados... Eran buenísimos. El maquillaje... El maquillaje es una asignatura más. Ni mucho, ni poco. Si es mucho, asusta a los niños. Albert Fratellini ha hecho llorar a tantos niños con su trombón, con sus pies que se encendían y apagaban como luciérnagas. Ser clown es bueno para la salud. Es bueno porque al fin uno puede hacer lo que quiere: romperlo todo, destrozarlo, prender fuego, revolcarse por el suelo, y no hay nadie que te regañe, es más, te aplauden... Y los niños quisieran hacer todo como tú: romper, quemar, revolcarse por el suelo... por eso te quieren. Hay que animarlos, empujarlos por este camino, y hacer una buena escuela de clowns, inscripciones abiertas también a los niños: sobre todo a los niños. Así podrán hacer lo que quieran; divertirse y divertir; es una buena profesión, si sabes ejercerla puedes llegar a ganar como un empleado. ¿Por qué los padres quieren que el niño sea un empleado y no un clown? Todo esto es un error. Se dice: reír es saludable. Y yo lo creo. Cuando uno ha pasado toda la vida entre carcajadas, llegas a viejo con los pulmones cargados de oxígeno... Los italianos y los judíos: los mejores. También los españoles. ¿Nunca has visto a los Rudi-Llatta?... Sí, sí a fin de cuentas, confío: creo en un nuevo circo, sobre todo en una escuela; una escuela para clowns, donde yo podría enseñar, modestamente, claro... Darío y yo inventamos cantidad de entrées: La Abeja, los Trombones, el Falso Médico, la Lección de canto, la Hija del

Regimiento, el Perro que toca, y luego el Incendio de Roma, el Borracho, la Mujer en globo... tantas; recuerdo casi todas. Después muchos clowns acabaron copiándonoslas. Recuerdo aquella titulada “La muerte del clown”... Hacía reír y también conmovía un poco, particularmente a las mujeres... Fingíamos que uno de nosotros había muerto: algunas veces el muerto era yo, otras Darío o Nello. Los otros, naturalmente, lloraban... Entonces yo lo buscaba... buscaba al muerto... miraba a mi alrededor, así... preguntaba: “¿pero dónde te has ido? ¿me oyes? Porque aunque te hayas muerto, ¡tendrás que estar en algún lado! ¡Vamos! Uno no desaparece así como así.” Y entonces cogía una trompeta...” (Bario coge la trompeta) “... y así, como para consolarme, me ponía a tocar... Era como si quisiera enviar un saludo a mi compañero muerto, no sé si me explico... Mira, así...” (Bario empieza a tocar la trompeta. Desde lo alto, desde un punto impreciso bajo la carpa del circo, responde el sonido de otro trombón. Bario sigue tocando. El otro trombón contesta, un poco más cerca: poco a poco divisamos al clown, más bien joven; con una expresión de alegría un tanto alocada, mientras toca el trombón se va acercando más a Bario, como contestando a su llamada. Bario toca, el otro le contesta aproximándose. Al final, ambos se encuentran en la pista; tocando y andando lentamente siguen acercándose. Antes de que estén realmente cerca, la oscuridad desciende sobre la pista; también las notas de los dos trombones se apagan). (...)

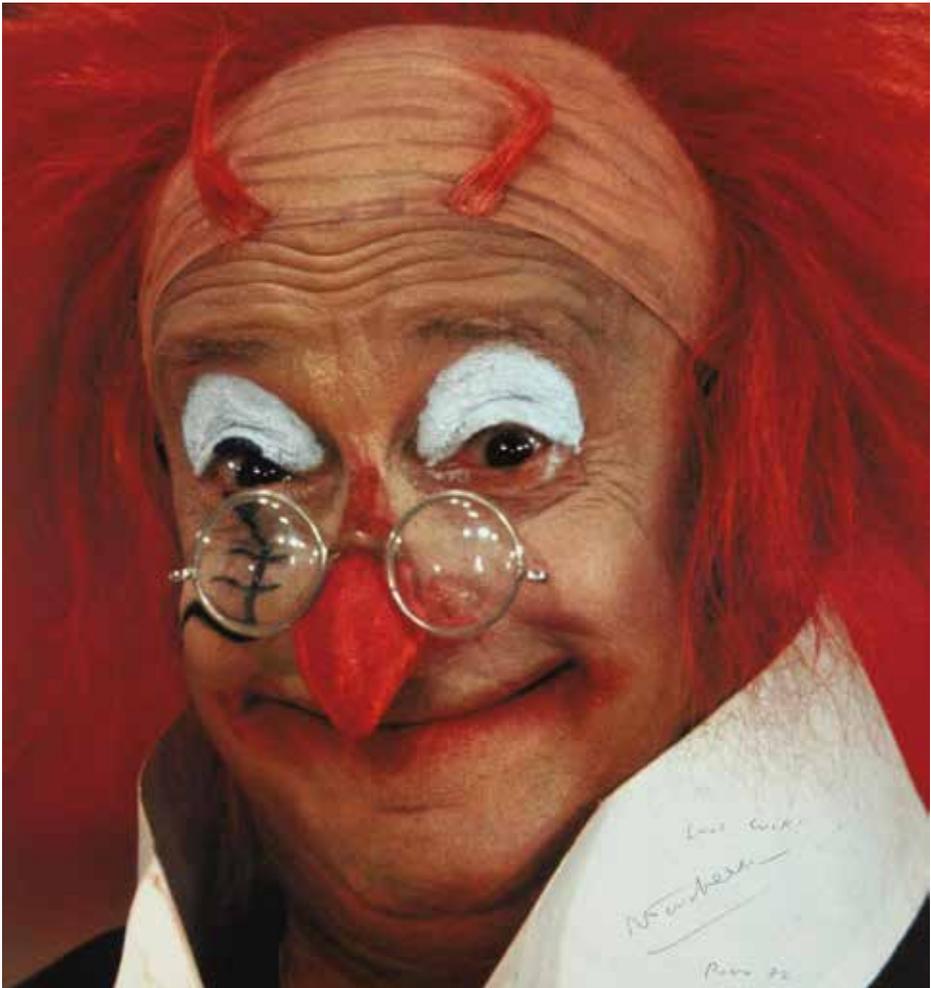


(...) La llegada del circo durante la noche, la primera vez que lo vi siendo niño tuvo el carácter de una aparición. Una especie de gran globo, no precedido por nada; la noche antes no estaba, a la mañana siguiente estaba allí, delante de mi casa. En seguida pensé que se trataba de una barcaza desproporcionada. Pero luego la invasión -porque eso había sido: una invasión- estaba ligada como a algo marino. Una pequeña tribu corsaria. Entonces, aparte de la impresión, la atracción por el clown surgido de este clima marino, fue definitiva. Al primer clown, Pierino, le vi en la fuentecilla, al día siguiente del espectáculo. Poderle tocar, ¡ser él! Toto, su hermano, era un clown blanco pobre. Trabajaba con una camisa, una corbata y unos pantalones de alpaca. Hacer reír me pareció una cosa estupenda: una suerte, un privilegio. En el espectáculo del domingo por la tarde, sin la carpa, junto a las cárceles, los presidiarios gritaban detrás de las gradas. Toto se dirigió un par de veces a ellos, como un clown blanco hacia otros augustos desafortunados. Desde aquel momento, mi pueblo se convirtió insensiblemente en la gran carpa. Bajo la gran carpa estaban los augustos, junto al alcalde y al jefe local fascista ataviados de clowns blancos.

La zozobra que traían los clowns blancos también se podía encontrar en algunas figuras demenciales del pueblo -sobre todo los augustos, más que los clowns blancos-: figuras que eran evocadas en casa como auténticos cocos. “Si no te comes las espinacas acabarás como Giudizio”, decía mi madre. (...) En el café “Commercio” estaba Giudizio, un retrasado mental que ayudaba a las mujeres a descargar la furgoneta, que trabajaba como un burro porque era un burro. A las seis de la tarde, Giudizio abandonaba de pronto esos trabajos, por los que nada recibía, y se iba a dar una vuelta por el paseo marítimo, vestido como un payaso. (...) Giudizio era precisamente un agosto de circo. Abrigo militar cinco o seis veces más grande que el cuerpo, zapatos de lona blanca incluso en invierno, manta de caballo echada sobre los hombros: poseía su propia dignidad, como el más harapiento de los payasos. Miraba un “Isotta Fraschini” de resplandeciente aspecto y, con una colilla en los labios sujeta con un alfiler, decía: “Ni regalado me lo quedaría”. (...) Mezclado con los extranjeros, le daban una especie de delirios mundanos. Sin embargo, en invierno ponía en pie los tacos del billar por algún que otro pitillo. Conocía todas las carambolas. Por la noche, hacía otro servicio más de vigilancia nocturna. Se calaba hasta los ojos una boina que había encontrado en algún sitio y se dedicaba a poner debajo de los cierres de las tiendas, junto al cartelito de “Visitado” de los verdaderos vigilantes, otro escrito con: “Por mí también”. Una noche, estábamos en el café enzarzados en las interminables

discusiones de siempre, cuando se oyó en la calle el chirrido de un auto. Se abrió la puerta y aparecieron tres personas extranjeras: algo así como Hans Albers con Anita Ekberg y Marilyn Monroe. Todos mirábamos extasiados la aparición. El hombre, que llevaba un abrigo de piel, pidió un licor de una marca que no había y se contentó con otra. Una de las dos mujeres, la más inquietante, miraba al vacío. Después salieron, se subieron a un auto fantástico y desaparecieron en la noche. Seguíamos todos embobados, cuando Giudizio, en medio de aquel silencio, dijo: “Si esa me diera 50 francos, me la tiraba”. Pretendía que encima le pagara. Así es Romaña, incluso al grado cero. La “romaña” de E guàt, que era de piel oscura y tenía los ojos sanguinolentos como esos peces negros que se pescan en el puerto sólo en marzo. Decía que había hecho la guerra del 15-18; pero las cuentas no salían porque E guàt, aunque parecía tener 50 años, no tenía más de treinta. Curtía pieles, era estupendo en su oficio. El taller era como una gruta sin puertas y se quedaba allí dentro todo el día, sin hablar nunca con nadie. Únicamente cuando daban alguna película de guerra se metía en el cine a eso de las dos y salía a medianoche como traspuesto, hablando solo. De repente le daba a E guàt la locura, como si escuchase una voz, una orden. Lo dejaba todo allí plantado y se ponía rápidamente uno de sus uniformes -de asalto, de marinero, de alpino, los tenía de todo tipo, carnavalescos, destartalados, junto a un verdadero arsenal de puñales, bayonetas, bombas de mano medio de verdad, medio de mentira-. Después echaba el cierre del taller y, rozando como un gato las paredes de las casas, con un puñal entre los dientes y una bomba en cada mano, llegaba hasta la plaza, donde se tiraba a tierra quedándose como pegado, boca abajo, inmóvil, murmurando frenéticamente en voz baja “¡Los alemanes! ¡Malditos alemanes!” Gritando como una bestia, E guàt se ponía de pie y se lanzaba al ataque entre una silbante tempestad de proyectiles, aullidos de granadas, otros juramentos, explosiones, sacudidas, “¡Adelante Savoya, ¡viva Italia!” Normalmente, al llegar a la altura del café de Raoul, los aplausos, los chorros de sifón en la cara que le lanzaban los gamberros que allí le esperaban, coincidían con el final de la batalla. Empapado de agua, E guàt saludaba militarmente, girando sobre sus talones en todas direcciones; luego con la boca imitaba el sonido doliente y lejano de una trompeta tocando el silencio; lo hacía tan bien, con tanta tristeza, que hasta los gamberros más feroces, los que un minuto antes le habían tirado a la cara un bollo con crema, se ponían nostálgicos y lo escuchaban hasta el final. Una mañana vimos la ambulancia de la Cruz verde parada delante del bar de Raoul. Echamos a correr. El enfermero que

conducía estaba dentro tomándose un café. Le contaba a todo el mundo lo que había ocurrido. Un alemán, de esos que dan la vuelta al mundo en bicicleta con pantalones cortos y un sombrero repleto de medallas y plumas, se había detenido delante del taller de E guàt para preguntar por dónde tenía que seguir. Sin contestar ni una sola palabra, E guàt, que en su vida había molestado a nadie, le cortó una oreja con uno de sus cuchillos. Ahora se lo llevaban a Imola: al manicomio. Dando grandes saltos, conseguimos por un instante mirar a través de los sucios cristales de la ambulancia: sobre la camilla, atado como un chorizo, con un pañuelo azul que le cerraba la boca, estaba E guàt. Los ojos enrojecidos giraban a su alrededor estupefactos, perdidos (...).



(...) Mi abuela era como las demás mujeres romañolas. Una de ellas, todas las noches, iba a la taberna a recoger al borracho de su marido y lo subía a una carretilla para llevárselo a casa. Él se llamaba Ciapalós, que no es un nombre griego, si no que quiere decir “Coge el hueso”. Una noche, estaba el hombre sentado con las piernas colgando fuera de la carretilla, mientras su mujer lo arrastraba, en un estado de apacible mortificación, después de haber aguantado la burla general. Aquella noche, yo encontré la mirada de aquel hombre, bajo su andrajoso sombrero (...). Cuando pienso en todo esto, y en una monja que medía treinta centímetros, y en los jorobados a la luz de la hoguera, y en los tullidos detrás de las mesas, me acuerdo siempre de Hieronymus Bosch (...). (...) Sin embargo, el clown blanco, con su encanto lunar, la nocturna elegancia, espectral, recordaba la fría autoridad de algunas monjas directoras de asilos; o también a ciertos fascistas pretenciosos, con sus relucientes sedas negras, las hombreras doradas, la fusta -exactamente como la paleta del clown-, los maxiabrigos, el fez y los atavíos militares: hombres aún jóvenes con el rostro demacrado, de hampón, noctámbulos. Había muchos clowns: Nasi, Fafinon de Foss, Bestemmia, La Dora de Fiom, La Gradisca...



A propósito, me preguntaron: “En general los clowns son hombres. Sin embargo, en tus películas las más grandes figuras de clowns son Gelsomina y Cabiria, dos mujeres. ¿Cómo es eso?” En realidad, el único gran clown femenino que se recuerda es Miss Lulú. En mis películas, Gelsomina y Cabiria son dos augustas. No son mujeres, son seres axesuados. El clown no tiene sexo. ¿Grock tiene sexo? ¿Tiene sexo Charlot? He visto recientemente **El circo**, una verdadera obra de arte. Pero Charlot no es ni mucho menos el hombrecillo patético del que tanto se ha hablado. Charlot es un gato feliz que sencillamente se sacude y se va. Volviendo al sexo de los clowns: Stan y Oliver -el Gordo y el Flaco- duermen juntos. Ambos son augustos llenos de inocencia, con una falta absoluta de caracteres sexuales. Hacían reír precisamente por esto.

El mundo, no sólo mi pueblo, está, por otro lado poblado de clowns. Durante mi estancia en París, para esta película había imaginado una secuencia, que luego no rodé, en la que, circulando en taxi, a fuerza de tanto hablar de los clowns, incluso podían verse por las calles. Viejas ridículas con absurdos sombreros, mujeres con bolsas de plástico en la cabeza para protegerse de la lluvia, sombreros y gabanes arrugados, hombres de negocios con sus típicos bombines; y un obispo, de aspecto embalsamado, sentado en un auto junto al nuestro.

Si, a mi vez, imagino ser un clown, pues bien puedo crearme que soy un augusto. Pero también un clown blanco. O, quizá, soy el director de un circo. El médico de los locos, que a su vez ha enloquecido. Sigamos con la prueba: Gadda era un bello augusto. Sin embargo, Piovene es un clown blanco. Moravia es un augusto que querría ser un clown blanco. Mejor: es un monsieur Loyal, el director del circo, que intenta conciliar las dos tendencias en un terreno objetivo, imparcial. Pasolini es un clown blanco del tipo agraciado y sabihondo. Antonioni es un augusto de esos silenciosos, mustios, tristes. Parise puede ser los dos: un augusto clochard, medio bebido siempre, pero también es un clown blanco impertinente, agudo, misógino, de los que abofetean al augusto sin darle ni siquiera explicaciones. ¿Picasso? Un augusto triunfal, presumido, sin complejos, que sabe hacer de todo: al final él es el que vence al clown blanco. Einstein: un augusto soñador, encantado, nunca habla, pero en el último momento saca cándidamente del bolsillo la resolución del acertijo propuesto por el listo clown blanco. Visconti: un clown blanco de gran autoridad, su fastuosísimo traje impresiona. Hitler: un clown blanco. Mussolini: un augusto. Pacelli: un clown blanco. Roncalli: un augusto. Freud: un clown blanco. Jung: un augusto.

Este juego es tan cierto que, si resulta que tienes delante a un clown blanco, te sientes inclinado a ser el augusto, y viceversa. El jefe de producción de mi película era un clown blanco. Entonces, los demás nos convertíamos en augustos. Únicamente la aparición de un clown blanco más amenazador, el fascista, nos transformaba a nuestra vez en clowns blancos, desde el momento en que acabábamos por contestar disciplinadamente con el saludo romano. Únicamente la destartalada aparición de Giovannone , el augusto que aterrorizaba a las campesinas mostrándoles su miembro como una liebre muerta -lo mostraba sorprendido de tener que convivir con este inquilino que aceptaba-, nos convertía en clowns blancos, cuando le decíamos: “¿Pero qué haces, Giovannone?” Incluso en misa tenía lugar esta relación. Aparecía entre el sacerdote y algunos sacristanes que deambulaban entre los bancos de la iglesia interrumpiendo el rito -con los ojos apagados, borrachos- pidiendo limosna.

Ahora la película está ahí. Algunas cosas, algunos episodios por una u otra razón, no los he rodado. Por ejemplo, el del zapatero de los clowns, en París. (...) O también siempre en París, el circo Medrano convertido en cervecería. (...) Por último: la retahíla kafkiana del guardián de elefantes del Circo de Invierno -como veréis, un dato de hecho abstracto referido en términos estadísticos: “La pasión por los elefantes ha disminuido considerablemente en estos últimos tiempos...”



(...) La última parte de esta escena fue modificada, cuando pude introducir en la película a la hija de Chaplin. También había imaginado una secuencia para Chaplin, inspirada en la trágica aventura del jinete Corradini. Corradini realizaba un número extraordinario. Se montaba a caballo sobre un ascensor: una enorme máquina de circo que subía a Corradini a lo alto, vestido con frac y sombrero de copa, a caballo de Blonden, que apoyaba sus patas sobre cuatro discos, grandes como pezuñas. Una vez elevado hasta la cúpula de la carpa, Corradini encendía una serie de fuegos artificiales de colores. Saludaba al público y descendía. Una noche, una chispa que provenía de los fuegos artificiales, le dio al caballo en un ojo: este, encabritado, levantó sus patas delanteras. Corradini, consciente de que el caballo no podría volver a apoyar las patas sobre los dos discos, demasiado pequeños, sostuvo el caballo con las patas levantadas todo el tiempo que pudo. Luego, acarició a Blonden, saludó al público con su sombrero de copa, y se precipitó en el vacío con el caballo, muriendo. Quería reconstruir la escena con la ayuda de Chaplin. Pero al final ni siquiera se lo propuse, para no ponerle en la disyuntiva de decirme que no.



También renuncié a contar la historia de la familia Zacchini, la que inventó el hombre-proyectil. Un gran muelle lanzaba por la boca del cañón al hombre proyectil, el cual, fuese a causa del golpe recibido en los talones, o por la mezcla de pólvora destinada a fingir el disparo, perdía el sentido durante algunos instantes de su trayecto por el aire. Así pues, tenía que recuperarse absolutamente, un instante antes de llegar a su destino para poder dar el salto mortal que le llevaría a caer de espaldas en la red. El número ha provocado una cadena de muertos. De los cincuenta y seis hombres proyectil que han existido, treinta dos han perecido. Zacchini, finalmente, se había construido una avioneta desde la que salía para hacer piruetas a una altura de cien, doscientos metros del suelo. En la cabina iba su mujer, que sin embargo no sabía pilotar el aparato. Un día Zacchini cayó al suelo, estrellándose, y la mujer tuvo que seguir volando hasta que se agotó la gasolina. En Estados Unidos, donde vivían, los Zacchini poseían una casita rodeada por un pequeño prado, demasiado estrecho como para permitir realizar los entrenamientos del hombre-proyectil. Por lo tanto, partiendo de aquel prado, se veían obligados a saltar por encima de la carretera que estaba frente a la casa, cayendo en un prado situado al otro lado. Los automovilistas, que ignoraban esto, al ver a aquellos hombres volando de un lado al otro de la carretera, provocaban a menudo no pocos accidentes, pues, creyéndose víctimas de una alucinación perdían el control del auto. Entonces el alcalde de Tampa, la ciudad que acogía a los Zacchini -considerándolos, como la torre Eiffel, una gloria local- hizo colocar en las dos entradas de la carretera, un cartel que rezaba: "Si veis a un hombre volando, no os asustéis. Son los Zacchini que están ensayando sus ejercicios".

Otro número, por llamarlo así, digno de ser relatado, es el del micrófono impertinente. Un micrófono con vida propia, un agosto, se niega a transmitir la exhibición del clown blanco: para boicotearle, se le enreda, se ríe en su cara e ironiza sobre las cosas que el otro dice. Es una vieja idea de los años juveniles: la rebelión del medio, transmitiendo gemidos y falsas noticias, ironizando las estupideces que un micrófono se veía obligado a transmitir durante el período fascista. El director de Radio Igea por aquel tiempo era el dr. Moschetto, que realmente se llamaba así. Cuando le presentamos aquel pequeño sketch se negó a pasarlo. Indudablemente lo básico del circo ha desaparecido (...).

(...) Me ha quedado una duda con respecto a esta películilla: el estupor, la sensación de zozobra, de desconocimiento y al mismo tiempo de familiaridad que sentí la primera vez que vi al clown Pierino, ¿todo esto está en la película?

¿He conseguido contarlo como quería? Y el olor del serrín, y el de las bestias, la misteriosa penumbra allí arriba bajo la cúpula, la música desgarradora, ese aire como de juego y ejecución, de fiesta y de tragedia, de gracia y locura, que es el circo, ¿están en mi película? (...)

Federico Fellini

Texto (extractos):

*Federico Fellini, **Fellini por Fellini**, editorial Fundamentos, 1984.*

(...) Con frecuencia el cine de Fellini ha recurrido en sus ambientes o en sus procedimientos al circo hasta el punto de que de manera simplificadora se ha venido a calificar como un puro espectáculo circense. Es lógico entonces el que tras la desconcertante **Fellini-Satyricon** al presentar su siguiente **LOS CLOWNS** se hablase del film como de una mirada nostálgica y ensoñadora sobre un mundo que habitualmente despierta este tipo de percepción entre el público pequeño-burgués.



La “magia del circo”, su conexión de un lado con los recuerdos de la infancia, época de la vida a la que el adulto rememora siempre como desprovista de constrictiones, como un espacio temporal idealizado por la supuesta libertad que se le asocia y del otro con la figura de sus personajes prototípicos y, muy especialmente, el clown como exponente de la *marginalidad consentida* (y, más aún, en contra de lo que a veces se dice, propiciada) hacían pensar que la única posibilidad de tratar un proyecto como **LOS CLOWNS** era entregándose de lleno a esta poesía de dudoso sentimentalismo que comercia impunemente con estas evocaciones míticas. Así se explica la sorpresa de quienes se enfrentaron en su momento a **LOS CLOWNS** con tales expectativas.

LOS CLOWNS está construida como un falso documental -era el momento en que el “cinéma-vérité” se presentaba como *la única* alternativa al cine-espectáculo alienante- que conjugaba dos tiempos diferentes unidos por la persona del propio realizador. La infancia como tiempo del pasado y los clowns en su presente. Con la excelente secuencia del levantamiento de la carpa del circo visto desde la perspectiva del niño y la representación circense a la que éste asiste se plantea la irrupción de un mundo de apariencia mágica en el contexto cotidiano. Pero después como reverso se asiste a la constatación de que en este mismo contexto cotidiano ya están presentes los personajes que remiten, sin ser conscientes de ello, a las fantasmagorías circenses: desde un mecánico que cree ser un heroico soldado o los míseros “inútiles” que ríen en él su frustración, el autoritario jefe de estación o la monja enana que habla consigo misma indiferente a la realidad externa; en todos los casos se asiste a la constatación de que estos “*monstri*” viven de espaldas a la realidad y que, por tanto, son objeto de espectáculo para los demás. El jefe de estación representa su “número” ante los niños y el mecánico provoca las burlas de los “inútiles” como si de actuaciones circenses se tratarasen.



Cuando se pasa al presente y se plantea cuál es la situación del clown, Fellini recurre a unas entrevistas que muestran la patética situación de unos personajes que se consumen en una blanda añoranza del pasado y una celebración idealizada de todos los tópicos de su *métier* cuya función real nunca entendieron ni asumieron. En especial resulta memorable la entrevista al mitificado Charlie Rivel en la que éste se ufana de todos los recuerdos que le han dejado los “grandes” de este mundo en un patético intento de autoafirmación de su propia dignidad que remite al hecho de que sea apreciado por las autoridades. ¿Habrà quien quiera hablar del clown como agente de la subversión lúdica cuando en su contexto cotidiano sólo busca el reconocimiento burgués? Paralelamente a esta indagación mordaz sobre la vida cotidiana de los clowns hay una remisión a la propia personalidad del autor y al ambiente que le rodea (a Fellini se le ha acusado tantas veces de narcisismo que esto ya era un lugar común en el caso de **LOS CLOWS**, pero habría que recordar que la confesión en primera persona, aquí o en **Roma**, no implica necesariamente autocomplacencia consigo mismo ni con la exhibición de la propia imagen). Desde la “troupe” de colaboradores que rodean al cineasta que aparecen presentados como los comparsas de quien debe hacer un vistoso show personal -y ésto es lo que se le estaba pidiendo a Fellini en los planteamientos de la producción tanto como se le reprochaba en la mayoría de plataformas críticas- hasta la presencia de una envejecida y carnosa Anita Ekberg a la que unos zooms que la mostraban junto a unos tigres enjaulados parecían remitir a la época en la que de la mano del autor de films como **Las tentaciones del doctor Antonio** o **La dolce vita** fue la encarnación de un erotismo primitivo que escandalizaba a los moralistas que no se percataban del carácter paródico de su concepción.

Como atendiendo solícito a los planteamientos de la producción, Fellini monta finalmente una representación voluntaria y consecuentemente desproporcionada a partir de la idea de un payaso que ha asumido tan hasta sus últimas consecuencias la concepción del espectáculo circense como magnificación de la vida misma que huye del hospital en el que se encuentra recluido para disfrutar de una función frenética que, siendo para él un adiós al mundo del circo es, también, una despedida de la existencia. En este aspecto puede decirse que el final de la secuencia remite a las diferentes entrevistas con los clowns en su ambiente cotidiano en el que pierden todo su interés puesto que, hijos de la farándula y del espectáculo más ingenuo, ya tienen a éste por

única realidad. La patética celebración del espectáculo que acaba de ver por parte del payaso agonizante con sus entusiásticos aplausos que suenan débilmente en el interior de la carpa vacía son una constatación de cómo son algunos de los mecanismos socialmente aceptados para ocultar las frustraciones cotidianas (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, Estudio “Las máscaras y los monstruos de Fellini” (1ª parte), rev. Dirigido, diciembre 1986.

(...) **LOS CLOWNS** es el título que sigue, en lo cronológico, a otro film que compagina el ambiente histórico con lo legendario bajo el gobierno de una intensidad casi agotadora, como es el no menos extraordinario **Fellini-Satyricon**. Tanto en uno como en otro caso parece lícito hablar de obras “de respiro”, presuntamente menores, de espectacularidad no tan acusada y con unas características comunes tan ilustrativas como su metraje -notablemente inferior al acostumbrado en los trabajos del director- o su producción a cargo de la R.A.I. Pero, como suele ser también frecuente, es a menudo en piezas de este tipo, aparentes intermedios de una carrera brillante, en donde los grandes autores tienden a volcar una sensible porción de lo más relevador de sus intereses, mucho de lo más significativo de una trayectoria, y que, dibujado aquí en estado puro, menos solapado por otras circunstancias, se advierte en toda su naturaleza e importancia.



De esta manera, tanto **Ensayo de orquesta** como **LOS CLOWNS** acaban por ser, de hecho, dos sencillas pero no por ello menos sagaces reflexiones sobre el arte y, por extensión, sobre la vida, contribuyendo de modo fundamental al entendimiento del cine de Federico Fellini, a la confirmación de que el inconfundible aliento poético que se desprende de sus películas no puede concebirse sin su sincero amor por el arte, por la ficción, por el espectáculo. Y el circo constituye, en este orden de cosas, una vertiente básica para un Fellini que, como el niño que aparece al inicio de **LOS CLOWNS** –y en el que no es nada complicado ver un trasunto del propio cineasta, impresión ratificada muy pronto por su voz en off-, se sintió y se siente fascinado por la magia del artificio, por las luces de variedades, por ese juego de acrobacias y risas y por esos payasos tan capaces de provocar por igual, en el seno de la mente infantil, reacciones tan dispares como la dicha o el llanto, dicotomía que es expresión de esa conjugación de alegría y tristeza que el film conduce hasta sus últimas consecuencias y de la que deriva, en el fondo, buena parte de su sentido.

Se trata de la mezcla que resulta del propio contraste entre la realidad y la ficción, entre la nostalgia de un mundo –la infancia evocada, la maravilla del pasado seguramente mitificado por el tiempo– y la constatación de su pérdida irremediable, de la muerte de un arte, de los artistas que lo ejercen y de su método para suscitar la carcajada, a su vez encarnación de una idiosincrasia más amplia, **LOS CLOWNS** es, entre muchas otras cosas, un rito funerario, un musical elegíaco, y el célebre episodio final del entierro del payaso es una evidente prueba de tal condición. Pero, por fortuna, más que al lamento inútil y al sentimentalismo barato, Fellini apela a la lucidez, a la sencilla constatación de que las circunstancias han cambiado aunque, eso sí, el recuerdo tenga aún suficiente fuerza como para perdurar y como para merecer ser registrado en el celuloide. Locuaz prestidigitador de la memoria, Fellini invoca al pasado no para ejercer el narcisismo vacío, sino únicamente desde la firme convicción de que la poesía lírica sólo puede escribirse en primera persona –por eso, y mal que les pese a algunos, el cine verdaderamente eterno será de autor o no será... -. Sin embargo, y al mismo tiempo, el lirismo no impide el análisis ni la reflexión, a ratos incluso bastante fría –recuérdese el “¡qué fea es la vejez!” que clausura la visita a *Bario*, o los irónicos episodios de los frustrados visionados de antiguas filmaciones, claras metáforas de la desintegración del ayer-, que destilan las entrevistas a clowns famosos y que no vienen a revelar otra cosa que la patética ausencia de vida personal detrás de la máscara, la soberanía del vacío, algo sin duda menos simple que la consabida imagen del payaso triste, aquí sabiamente evitada en sus rasgos más tópicos.

Hay en la película un episodio que me parece emblemático tanto en referencia a este último aspecto como en relación a la antes aludida simbiosis entre comicidad y patetismo: la huida del viejo payaso enfermo para acudir a presenciar una actuación de sus ídolos, escapada saldada con su muerte. Filmada, bien claramente, bajo las directrices del cine mudo -el arranque de **...Y la nave va** está ya ahí-, la secuencia refleja el carácter exclusivista, irrefrenable de la devoción por el arte, como si los aplausos del enfermo materializaran la propia justificación de su vida. El episodio se cierra con un plano general silencioso, nada enfático, tan emotivo como el que da fin a la película, ese escenario circense ahora vacío una vez que los dos clowns -o, mejor, sus respectivos fantasmas, sus sombras- que tocaban con sus trompetas una hermosa balada lo hayan abandonado. La música, crucial en este lance, lo es asimismo a lo largo de todo el metraje, no en vano el arte de Nino Rota era parte indisociable del propio arte felliniano, era su sonido y su espíritu.

Por otro lado, **LOS CLOWNS** supone, en bastantes de sus momentos, un diáfano prelude de los dos siguientes films de su autor, **Roma** (1970) y **Amarcord** (1973). De este último anticipa, sobre todo, el ya mencionado aspecto de la evocación del pasado, y el parentesco se hace muy palpable en las escenas descriptivas del pueblo de la infancia, esa galería de figuras cotidianas no necesitadas del circo para reflejar su extravagancia, y que el cineasta retrata a la vez con perspicacia y afecto, a través de atentos planos generales que, sin arrinconar una cierta carga onírica, escrutan unos comportamientos de tal forma que, de modo implícito, se alcanza un reflejo prácticamente documental, como en una nueva demostración de que a la verdadera realidad se llega más por la vía de la mentira propia de la ficción que no por la pretendida objetividad del documento convencional. La secuencia de la llegada de una pareja forastera al bar de la población ante la perplejidad de los presentes, expresa más sobre el conjunto de un núcleo social que cualquier posible discurso al respecto.

El punto de contacto más profundo de **LOS CLOWNS** con **Roma** tiene que ver justamente con esta cuestión. Al igual que **Roma**, **LOS CLOWNS** es un documental que, en su evidente falsedad, en su arbitrariedad, en su patente llamada a la ficción, se impone como realmente auténtico, deseoso de profundizar hasta las entrañas de lo que describe. La propia estructura del film se encarga de ironizar sobre lo documental: de nuevo como en **Ensayo de orquesta**, en donde efectuaba un reportaje sobre los músicos, Fellini se pone en liza a sí mismo y a un supuesto equipo técnico encargado de realizar una serie de entrevistas a célebres payasos.



Fellini y sus presuntos técnicos, convertidos en personajes, acaban por delinear a través de su itinerario el mismo itinerario del film. En un ejercicio de deslumbrante modernidad, Fellini niega la trama argumental para terminar construyéndola sólo a partir de la propia esencia del film, de manera que es posible hablar de **LOS CLOWNS** como una obra insólita que se encuentra a sí misma a base de su propia búsqueda. Las abundantes miradas a la cámara -verdaderas interpelaciones a la ficción-, la delación de la mecánica del film y las constantes ironías sobre su materia se insertan así en un engranaje del todo coherente -y cuyo desmenuzamiento sería apasionante-, evitando el florecimiento de la sensiblería o la solemnidad y potenciando un humor que no obstaculiza, como ya se ha dicho, ni la reflexión ni la mirada cariñosa (...).

Texto (extractos):

Enrique Alberich, Crítica "Los clowns", rev. Dirigido, marzo 1987.

(...) **LOS CLOWNS** es un tributo al mundo del circo, antigua pasión del realizador, del que va a buscar a los últimos legendarios sobrevivientes, italianos y franceses. Son sugestivos ciertos espectáculos como el funeral del payaso *Augusto*, pero poco a poco nos damos cuenta de que el verdadero circo es el documental mismo, con su desquiciada "troupe", de la que forma parte una secretaria locutora

que lee los textos con poca convicción y fuerte acento “romagnolo”. Imprecisiones de las que, es evidente, Fellini se complace, como cuando, en casa de Pierre Etaix, se proyecta un super ocho pero la película se quema, o cuando, en los asépticos locales de la televisión francesa, una funcionaria de modales distantes muestra a Fellini un brevísimo reportaje filmado: “*¿Ya ha terminado, señora?*”. “*Evidentemente*”. ¿Será una verdadera funcionaria o una actriz instruida para ser descortés? O la entrevista truncada al nacer: “*Señor Fellini, ¿qué mensaje quiere dar con este especial televisivo?*”; y dos cubos caen entonces en la cabeza del realizador y del entrevistador, para hacerles callar (...).

Texto (extractos):

Oreste de Fornari, “Los falsos documentales: Los clowns”
en dossier “Fellini: recuerdos e invenciones” (2ª parte), rev. Dirigido, junio 2009.







Martes 17

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

ROMA (1972) Italia 120 min.

Título orig.- Roma. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento y Guion.-** Federico Fellini y Bernardino Zapponi. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (1.66:1 - Technicolor). **Montaje.-** Ruggero Mastroianni. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Turi Vasile. **Producción.-** Ultra Film - Les Productions Artistes Associés.

Intérpretes.- Peter Gonzales Falcon (*Fellini a los 18 años*), Fiona Florence (*Dolores*), Stefano Mayore (*Fellini, niño*), Pia De Doses (*princesa Domitila*), Renato Giovannoli (*cardinal Ottaviani*), Marne Maitland (*guía de las catacumbas*), Elisa Mainardi (*esposa del boticario*), Federico Fellini, Anna Magnani, Gore Vidal, Álvaro Vitali (*Álvaro*), Adalberto Maria Merli (*narrador*), Arnaldo Caivano.

Estreno.- (Italia) marzo 1972 / (EE.UU.) octubre 1972 / (Francia) mayo 1972 / (España) julio 1976.



versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 16 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 como director)

Música de sala:

Antología de música de las películas de Federico Fellini

(...) Dejando a un lado diferencias de apreciación que sólo pertenecen ya al triste anecdotario de la crítica española, **La dulce vita** supuso para Fellini, en 1959, la ruptura definitiva con un estilo (con la línea unívoca de un discurso), a la vez que el nacimiento de una nueva poética surgida a la sombra de sus fructíferas contradicciones anteriores. El violento Fellini precedente, ocupado con tenacidad durante ocho años tanto en negar lo verosímil del conducto neorrealista del que en apariencia se servía como de afirmar, mediante la transformación de su lenguaje, la potencia de su discurso personal (bien explicito desde **El jeque blanco** hasta **Las noches de Cabiria**), dejó entrever, en **La dulce vita**, los primeros síntomas de un profundo cambio, que terminaría dando una nueva orientación a su obra, haciéndole obtener, al menos, media docena de grandes (y poco comprendidos) films (...).

(...) Un film en apariencia menor, **Los clowns**, rodado para la R.A.I., el universo cerrado de **Satyricon** se abre a una nueva experiencia. Al contrario de los dos films anteriores, **Los clowns** está concebido como un ensayo y ejecutado como un muestrario de caminos abiertos, Para Fellini, **Los clowns** posee un valor convulsivo que sólo tiene efectividad en la pista del circo; fuera de él, no es nada, otro miembro (más) devorado por el engranaje de la domesticación social; vegeta de los beneficios reportados por sus infracciones, casi siempre inconscientes, de la vida burguesa; envejece en el conformismo o se descompone en sus obligados contactos con la vida cotidiana -fuera de la representación-, hasta convertirse en su propia (y lamentable) autoparodia. Los colores chillones, la música circense, la oposición de dos imaginerías (puntuadas por la diferencia extrema que separa al clown “augusto” del “blanco”), que son la proyección formal de dos posturas distintas ante el mundo; el comportamiento de los clowns fuera de la carpa del circo y del ciudadano medio dentro de ella (el calculado encuadre entomológico de Fellini), han ejercido sobre el realizador una tal atracción sensual que exigía una recapitulación coherente. Ese es el convencido propósito de **Los clowns**. El Mastroianni de **La dulce vita** y de **Ocho y medio**, el autor que interfiere -musical y pictóricamente- los universos descompuestos de **Toby Dammit** y **Satyricon** -portavoz humano, portavoz artístico de una realidad sujeta a modulaciones incluso antagónicas-, desaparecen dando paso a la misma figura de Fellini. El realizador, con su equipo de rodaje, aparece y desaparece

del espacio escénico de **Los clowns**, estructurando el film en cuatro tiempos interdependientes: la infancia fantasmagórica, las posteriores identificaciones adultas de las evocaciones infantiles, el pseudodocumental demostrativo (tal vez el procedimiento más audaz e irónico del film) y una representación final barroca e inventiva, que termina dejando una fuerte impresión a muerte y a vacío (en definitiva, las mismas consecuencias de **Toby Dammit** y **Satyricon**). Se trata de reunir, en un mismo proceso de reconstrucción, los orígenes de la ficción, la reflexión sobre ellos, una nueva estructura crítica y, fundamentalmente, las últimas consecuencias.

(...) Otra figura poética ha ocupado siempre las obsesiones de Fellini: Roma, la metrópolis fascista en la que el realizador se plantara en 1939, en pleno nacimiento de la Segunda Guerra Mundial, con el único bagaje de su carnet profesional de periodista. El circo y la gran ciudad; los clowns y la identificación adulta en su propia tipología fantástica; el viaje y la fijación provinciana... son temas que, en mayor o menor medida, han dominado en el cine de Fellini desde las viejas andanzas de dos recién casados en la Roma de los primeros años cincuenta. Roma, como los clowns, dos figuraciones, dos imágenes entrañables, estaba necesitada de un exorcismo del autor (noción del film como rito, igual que en Bergman). Dos años después de su experiencia televisiva, Federico Fellini realiza **ROMA**.



ROMA, como **Los clowns**, está estructurada en cuatro tiempos, confirmando con ello la característica dual de la obra de Fellini desde el cambio de **La dolce vita**: impresiones de una infancia fugaz pero presumiblemente intensa, identificaciones posteriores de ciertos recuerdos en el nuevo contexto del film, pseudo-documental demostrativo y barroca representación final. La primera diferencia radica en la organización dramática de los cuatro “tempos”: **Los clowns** estaba construida linealmente, mientras que en **ROMA** se hallan mezclados; el discurso de **Los clowns** se ceñía con rigor a una previa determinación demostrativa, el de **ROMA** lo está al diverso grado de sus invenciones poéticas y tiende más a la diversidad, a la discontinuidad, porque cada una de sus secuencias -y las hay de todo tipo- está construida en función de su propio discurso.

El film se abre con un breve plano secuencia que es un excelente “gag” y bien podría hacer identificar la pequeña ciudad del prólogo a la Rimini natal del autor: *“la primera noticia que tuve de Roma fue una piedra en la carretera...A Roma, 340 kilómetros”* (exactamente la distancia que separa ambas ciudades). La secuencia sirve, también, para prefigurar el carácter del discurso felliniano. No se trata en él de la estúpida objetividad burguesa (que, más adelante, solicitarán unos estudiantes a Fellini durante el rodaje de una secuencia), sino de unas impresiones poéticas y, como tales, absolutamente subjetivas. Es la Roma personal que, nacida a la imaginación con las primeras lecciones escolares fascistas, acaba siendo reconsiderada en su complejidad por el mismo niño que, asomado a la valla de la estación, contemplara el paso de los trenes hacia la ciudad propuesta como mito (versión oficial del régimen) y como huida de la inoperancia provinciana (versión personal del autor). Ello da pie a la apertura de un significativo abanico de secuencias de infancia que, a la vez, constituyen el germen de lo que será **Amarcord**: una lección al aire libre sobre el motivo del paso del Rubicón, clases en la escuela estatal de aulas grises presididas por las imágenes de Mussolini y Jesucristo, comidas en la escuela y proyección de diapositivas, comida familiar interrumpida por una radiofónica bendición papal, la atmósfera desvaída del café provinciano, el teatro, el cine y ... la estación como punto final del proceso y nacimiento al mundo adulto. La construcción de este prólogo sigue con bastante exactitud las experiencias e invenciones de **Los clowns**. Mediante esta serie de breves secuencias, todo un mundo, la provincia en la Italia fascista, es ridiculizado por Fellini. Para el fascismo, Roma estaba erigida como un símbolo del poder, compuesto a su vez por la unión de diversos signos provenientes de los distintos regímenes que en ella han dejado su huella. Ante los ojos de los niños, el fascismo

hace desfilan una serie de diapositivas de esos signos, comentadas enfáticamente por el maestro (con especial inflexión en el monumento a Vittorio Emanuele II como “el-altar-de-la-patria”), antes de que el cura que las proyecta incluya por error la de una típica “culonna” romana, cuya imagen es coreada vigorosamente por los niños. Para los adultos de la provincia, Roma es el pecado, el paraíso de la impunidad (“*allí nadie se conoce*”) poblado por hermosas “culonnas”, y ese es el tema repetido de sus absurdas charlas de café. Una infame compañía de teatro pasea sus monstruosidades escénicas con una versión muy “*sui generis*” del Julio César; el primer actor, solo, aislado en el café triste, bebe y *sabe estar* con el requerido y ridículo desdén de su “divinidad” desplazada (como el viejo actor de variedades homosexual de **Los inútiles**), y en el cine las familias se pelean por obtener unas butacas para contemplar boquiabiertas los *péplum* fascistas a lo Blasseti complementados por documentales de propaganda del régimen. Mezclado entre los otros niños unas veces, otras de la mano de sus padres o, las más, testigo fuera de escena de lo grotesco (el actor en el café, la esposa del boticario -*¡peor que Messalina!*), el niño Fellini pasea su mirada de sagaz observador por ese submundo cerrado, repugnante, pero también entrañable, que tiene su más certera expresión en la excelente secuencia nocturna del coche entre la esposa del boticario y su larga fila de amantes. Cuando el niño actúa solo -en la estación- será para confirmar la certeza del final de **Los inútiles**: el viaje a Roma.



Renunciando por primera vez a toda estructura narrativa, como señaló Gérard Legrand, Fellini adquiriría un gran riesgo. En **Los clowns** el mismo pretexto documental servía para acuar sin extrañeza los nuevos métodos de trabajo, mas **ROMA** intercambia el pretexto por el aparente desorden en la construcción. Es un film que comporta, todo él, una fuerte sensación de riesgo porque no se acoge a ninguna de las fórmulas convencionales de narración. El joven Fellini de diecinueve años que abandona Rimini, el “inútil” *Moraldo* que deja su ciudad, llega a Roma en una estación Termini abarrotada de gente, militares, monjas, “mecheros”, romanos sudorosos y vocingleros y otros simples viajeros como él que intentan verificar el mito. De Sica, Assia Norris y Mario Camerini saludan a los recién llegados con un gigantesco anuncio de **Grandi Magazzini**. A partir de aquí, la construcción del film se hace vertiginosa y Fellini alterna la reconstrucción poética de la época (1939/1940) con la reconstrucción demostrativa de todas las sugerencias de su Roma actual. Cada una de ellas consta de tres bloques principales:

1939/40 - la primera llegada al Trastevere, con la descripción de la pensión y la cena popular al aire libre; una representación del teatro Barafonda; los tres tipos de prostíbulo en la Italia fascista.



1970/71 - La llegada a Roma atravesando el espantoso “raccordo anulare” que cruza la ciudad (y su complemento temático de la secuencia en la plaza de Sienna); el descubrimiento de una antigua residencia romana durante las obras de construcción del metro; la “festa de Noantri” en el actual Trastevere.

Cuando Fellini llega al Trastevere en busca de la pensión donde ha de hospedarse, lleva consigo una carta de su madre dirigida a la dueña de la casa, una descomunal matrona tumbada en la cama a causa de la inflamación de un ovario. La carta se hace, así, nexo de unión entre las dos mujeres-madre; es, todavía, el cordón umbilical que une a Fellini con el seno materno (ciudad natal-vida familiar). La descripción de la pensión (primeros contactos romanos) está fundada en este principio más que en el seco pintoresquismo de opulenta criada, críos belicosos, en orinales, y pensionistas de toda índole, desde un oriental que guisa sus spaghetti en su cuarto provocando mucho humo y un olor apestoso, hasta el figurante cinematográfico sin ocupación, que no desaprovecha la oportunidad de recordar a los recién llegados sus viejos trabajos en el cine. (En el patio de luces, mugriento y chillón, mientras un aparato de radio deja oír su transmisión fascista, en tanto que la cámara panoramiza sobre la pobreza del decorado...).

Es fácil añadir, pues, que esa rolliza mujer que domina la pensión desde el santuario petrificado de su lecho (Fellini acerca su cámara a ella a partir de sus descomunales piernas entreabiertas, como la *Enotea* de **Satyricon**), que acoge junto a ella al hijo acurrucado y lloroso por la insolación que ha irritado su piel, es la primera representación de esa Roma, entre loca y virgen vestal, sobre la que Fellini se permite una completa reconsideración a partir de sí mismo. La salida al exterior -la cena al aire libre- es la primera señal de la ruptura con la imagen predeterminada de una ciudad inmóvil, configurada en signos (las impresiones de la educación fascista) y el primer acercamiento a la heterogeneidad, a la pluralidad de sensaciones. En este sentido, **ROMA** es de todos los films de Fellini (mucho más que **Ocho y medio**) el que sigue con mayor encono su propio itinerario personal bajo la cubierta de una formidable máquina barroca.

Esta llegada a la Roma de 1939, es diametralmente opuesta a la que efectúa Fellini con el equipo de rodaje atravesando el “raccordo anular” (anillo de Saturno, en palabras del realizador) que amenaza a los viajeros con una estancia indefinida en él y el peligro de ser devorados antes de poder acceder a la ciudad. Los contactos populares nocturnos en las terrazas de los antiguos restaurantes del Trastevere se han transformado en un penoso recorrido fantasmagórico (muy próximo a los angustiosos callejones sin salida de **Toby Dammit**), a través de una

autopista infernal donde los nuevos romanos se aíslan (arriesgando neurosis) en sus celdas de latón (como en el embotellamiento inicial de **Ocho y medio**), gesticulando a través de las ventanillas cerradas de sus vehículos, mordiéndose las uñas, apoyando sus cabezas cansadas contra el respaldo del asiento o mirando fijamente hacia el vacío, aguardando maquinalmente la descongestión del tráfico. Los travellings, grúas y panorámicas se combinan con un sentido musical del movimiento, sobre el decorado inundado por la luz del atardecer, por la lluvia de una aparatosa tormenta, mientras las luces de los focos de Rotunno compiten con los relámpagos en iluminar esporádicamente determinadas zonas de sombra (las zonas en conflicto), rostros, cansancio, los cadáveres de cuatro reses muertas en accidente... e incluso una carga de la policía contra manifestantes, al tiempo que un automóvil cruza bajo una de las pancartas ("*No al poder burgués*") conduciendo a unos diplomáticos orientales acompañados de un alto dignatario eclesiástico. Roma, en 1971, intenta desembarazarse todavía de los estigmas del poder, con vano resultado. La secuencia cierra en negro con grúa-panorámica sobre el descomunal atasco a un lateral del Coliseo iluminado en amarillo agónico. La apertura de la secuencia siguiente es engañosa: pequeña grúa sobre naturaleza, verdor, una niña vestida de blanco juguetea con una pelota. Sólo es preciso recordar la encarnación demoníaca de **Toby Dammit** para saber que continúa el discurso negro de la secuencia anterior. Efectivamente, la cámara encuadra la plaza de Sienna, entra la música de **Toby Dammit** (precisamente) y, con ella, un autocar de viejas turistas norteamericanas a la busca de su primavera romana.





El carácter dicotómico de ambos accesos a Roma se apoya sobre la misma dialéctica que el resto del film, el cual, por último, puede verse ya como una rigurosa conjugación de simetrías y contraposiciones sistemáticas, controladas por un mismo y unívoco discurso. En 1939 se cena al aire libre, en el Trastevere, en la celebración de la fiesta de los caracoles; en 1971, los romanos se lanzan a la calle en la “fiesta de Noantri”; pero el festejo actual está completamente absorbido por las requisitorias del turismo y la propia invasión de la alta burguesía romana, que pasea su snobismo, sus ropas y maquillajes sofisticados, por unas calles, entre unas costumbres, que son/han sido patrimonio de las clases populares. La conducta amorosa de los “hippies” es contrapuesta al autoritarismo de los burdeles fascistas... Pero todo es caducidad: la corriente de aire frío descompone los frescos de las paredes de la residencia romana descubierta en las obras subterráneas, los muebles del palacio de la *princesa Domitila* se guardan recubiertos por fundas polvorientas y las paredes están desnudas de los cuadros que en otros tiempos adornaran las galas aristocráticas y religiosas que allí se celebraban. Como productos humanos hechos de insatisfacción, las cosas sólo subsisten lo que dura el tiempo de su ilusión. Cuando Fellini plantea su reconstrucción, ilumina la ilusión fenecida o reanima las galas de vanidad, lo hace siguiendo siempre la línea sistemática de su pensamiento demolidor: Anna Magnani está vieja y cansada y suplica al realizador que la deje en paz (“*Va, dormire, Federi*”), el insoportable

Gore Vidal improvisa un vanidoso discurso de justificación sobre una Roma de ficción ante representantes-de-cuatro-sexos, se reconstruye una representación en el music-hall Barafonda, se reanima un prostíbulo de lujo y un desfile de moda eclesiástica en el salón de la *princesa Domitila*. Se trata, en definitiva, de una mirada sobre el ocaso, de unas fiestas ceremoniales cerradas, de representaciones escatológicas. Fellini-adolescente interroga a una prostituta claustrófoba: el único movimiento que efectúa a diario fuera de su cuarto -en el que guarda la foto de su hijo-, es el subir y bajar en ascensor con sus clientes. Fellini-realizador monta una representación estigmática en la residencia de otra claustrófoba, la *princesa Domitila*, quien da rienda suelta a su velada sexualidad en contacto con las jerarquías eclesiásticas (de las que guarda una inmensa colección de cuadros) durante un desfile de moda religiosa. De la prostitución del burdel a la prostitución palaciega, entre sotanas radiantes, capas luminosas, sombrerillos de grandes alas y sudores erotizados, sólo media un paso y Fellini sabe recorrerlo sin pudor. El espectro de la muerte pasea su carroza por la pasarela rectangular, seguido por una cohorte de mascarones almidonados, figurantes lívidos, trajes vacíos y sacerdotes en trance de momificación, que convierten el desfile en una burla descarnada de sí mismo, en una mirada sobre el abismo de la nada, para la alta burguesía esclerótica y acartonada (es significativo que Fellini incluya entre los espectadores algunas figuras de cartón).

La **ROMA** de Fellini guarda, en último extremo, el manifiesto de varias imposibilidades: la dificultad de evadir la condición maternal de la ciudad (transparente desde la matrona de la pensión hasta las cantantes del teatrino Barafonda, pasando por la misma *Domitila*, quien sonríe con fervor materno ante las “confesiones” de infancia del cardenal), la dificultad de acceder a la ciudad con una nueva mirada, autoprotegida por un anillo devorador, la dificultad de borrar la impronta del poder.

Si los maestros representantes del pensamiento fascista, fijaban la imagen de una Roma inmóvil por medio de la fotografía, una cuadrilla de motoristas dan las últimas imágenes de **ROMA** iniciando un recorrido nocturno a partir del Quirinal, hasta perderse en la profundidad de campo del encuadre. (...) No hay nadie más en las calles, o eso parece. La cámara los persigue, recoge el sonido arrollador de los motores, el cual crea una banda sonora nocturna que anula cualquier otro atisbo auditivo. Paralelamente a su circulación, la cámara va mostrando aquellos edificios que los motoristas van dejando atrás. Son edificios reales, construcciones milenarias que asisten quedos a la modernidad que circula ante ellos.



Son imágenes reales, tomadas in situ, y sin embargo poseen algo de irrealidad, de fantasmagoría. ¿Qué significado tienen esas sombras revestidas de cuero? A las impresiones provocadas (fantasmas de Chirico, turistas de una edad sin cultura, según Gérard Legrand), yo añadiría que la irrealidad, el deslizamiento hipnótico sobre una ciudad que sólo pertenece ya al sueño, resultan, para Fellini, las pruebas definitivas de que los cuarenta años de vida que recogen su film son la demostración de que Roma es, todavía, un gran signo compuesto de la contraposición de signos aún contradictorios. De ahí su misterio y su fascinación (...). Quizá sea la fotografía, los planos en movimiento, la relación que se establece entre ellos y la extraña cabalgata de los motoristas, pero lo cierto es que no son imágenes simplemente descriptivas sino que poseen algo más, quizá un canto fúnebre o una mirada de melancolía. Pero lo que resulta más llamativo es que, aun siendo imágenes recogidas de la realidad y sin modificación alguna, se transmite la sensación de que bien podrían ser parte de un decorado creado para la ocasión y, por tanto, inventado o reconstruido partiendo de unas formas previas; sin embargo, no es así, son edificios romanos reales cuya visión vienen a aumentar la sensación que durante el resto de

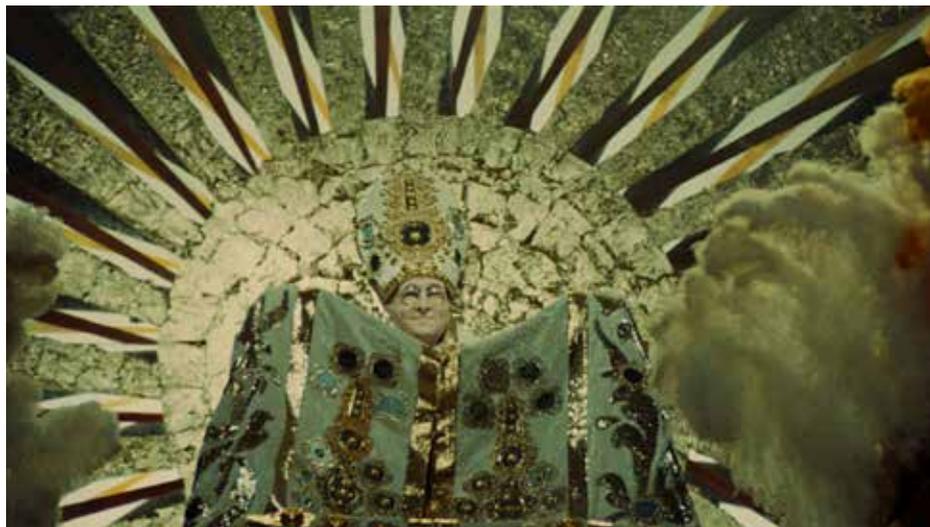
metraje se ha experimentado al ver Roma: que todo, lo real y lo construido, conforma en verdad un enorme decorado. De este modo, Fellini logra con **ROMA** hacer real lo irreal y viceversa, hasta convertir la ciudad de Roma en un lugar -en un decorado también- cuya existencia -para el cineasta italiano- es más una cuestión personal que física (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Roma: el anillo de Saturno” en “Críticas”,
rev. Dirigido, julio-agosto 1976.

Israel Paredes Badía, “Los paisajes del pasado: notas sobre Fellini y Cinecittà”, en
dossier “Fellini: recuerdos e invenciones” (2^a parte), rev. Dirigido, junio 2009.

(...) Siguiendo un planteamiento en cierta manera análogo al de **Los clowns** su siguiente film, **ROMA**, toma el planteamiento de una evocación de un mito fuertemente arraigado en la sensibilidad del autor tratado con métodos que parecen tomados prestados del “cinéma-vérité” bien que sean reconvertidos a los intereses de Fellini puesto al día para la ocasión. En un momento del film unos estudiantes plantean a Fellini que está enfrascado en la realización de una secuencia si su obra dará una visión “objetiva” de la urbe a la que filma... probablemente estos estudiantes no conocían la obra anterior del cineasta de **Fellini-Satyricon** o no tenían idea de que las mismas palabras pueden tener significados diferentes para las diferentes personas. “Objetivo” Fellini, “objetiva” su visión de burdeles y teatros de variedades, de cuchitriles regidos por prolongaciones extemporáneas del poder protector materno y de refugios en los que se oyen los bombardeos mientras se inicia tímidamente un flirteo. Una ciudad cuyas obras del subsuelo destruyen el sereno recuerdo de los siglos pasados y donde los intelectuales pedantes filosofan vagamente sobre el poder mientras a poca distancia la política realiza cargas contra los manifestantes, donde unos hippies asumen la vida como algo cuyo único sentido está en el amor a la libertad y la libertad en el amor al mismo tiempo que una vieja princesa histérica se consume en la añoranza de una pompa fundamentada en la represión. Espacio ideal para la ensoñación mítica y para la fantasía encarnada lo es también para la anonadación del ser humano como en esta apocalíptica entrada por la autopista sobre la cual planean los negros nubarrones que hacen presagiar la tormenta que pondrá fin a toda una civilización.

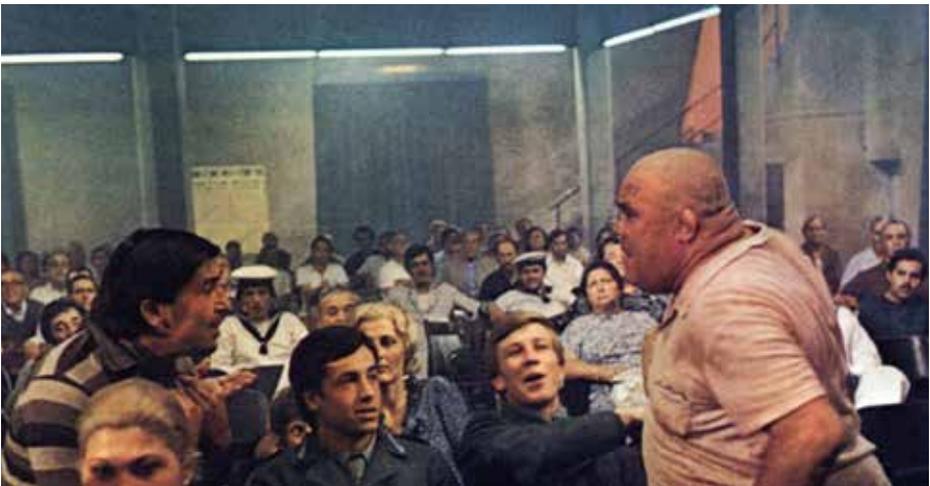


Al igual que **Los clowns** el film está estructurado en dos tiempos, la evocación del pasado y la constatación del presente. Perdido en una apacible localidad provinciana el protagonista sueña con Roma de la que un viejo actor en gira asegura que ésta es tan grande que no se puede volver a encontrar de nuevo a una persona conocida como si anonimato y libertad fuesen sinónimos, donde los *péplum* y los documentales fascistas presentan la imagen más engolada de la ciudad de ayer y de hoy, donde en una clase el horrible monumento a Vittorio Emmanuelle, “el Altar de la Patria”, puede verse sustituido por una “*culonna*” para alborozo de la chiquillería, y mientras los ecos de las campanas del Vaticano dividen drásticamente a la familia, la mujer del farmacéutico emula en liviandad a la más disoluta de las emperatrices romanas. Cuando el joven protagonista llega a una estación Termini que aún Vittorio de Sica, prometedor galán de las comedias evasivas propiciadas por el fascismo, no había convertido en escenario de amores entre las estrellas americanas de paso por Roma, trae toda su capacidad de asombro como bagaje. Este joven (Peter Gonzalez) iniciará un periplo que el montaje del film contrasta con el de Fellini: a través del tiempo el espectador asiste a lo que fue y a lo que es una de las cunas de la civilización occidental.

Los términos de la evocación son siempre intencionados. Frente a la inocente pregunta acerca de la objetividad asalta el recuerdo del Barafonda. Un teatro repleto donde los intelectuales citan a la tan traída *Magdalena* de Proust, autor al que Fellini en repetidas ocasiones declaró no haber leído, donde

los homosexuales ajados tratan inútilmente de ligar proclamándose artistas, donde los espectadores afrentan a quienes tratan ilusionadamente de realizar un espectáculo remedando a los cómicos del cine mudo o a las estrellas del musical, pero aplauden cuando un bailarín les responde resueltamente en sus mismos términos. Lugar privilegiado para la vitalidad popular desbordante que se expresa de maneras contradictorias como puedan serlo el mal gusto y la vulgaridad pequeñoburguesa, el torvo resplandor de la marginalidad cercada por la más encallecida represión o la exaltación del nacionalismo fascistoide que ahoga, provisionalmente, la contestación a su prepotencia... no se deja analizar como a un producto de laboratorio. La Roma que Fellini presenta es la mejor demostración que la auténtica objetividad reside en exponer honestamente desde qué posiciones éticas y estéticas habla el sujeto y no en tratar de borrar a éste para imponer un punto de vista amorfo e impersonal.

Una ciudad que, cuando encara su futuro lo hace borrando con la simple fuerza del aire cálido todos los recuerdos de un bello y esplendoroso pasado, no se deja reducir a una única expresión. Aunque en algunos momentos Fellini pueda parecer ser simplificador, de inmediato demuestra que no es un artista reductor, al ver el comportamiento amoroso de los hippies en la Piazza di Spagna le trae al recuerdo la represión que había que ir a aliviar provisionalmente a los burdeles. Tres tipos de éstos se ofrecen a la vista del joven protagonista: el popular, dominado por una algarabía y una confusión atronadoras, donde las meretrices se convierten al mismo tiempo en mercancía y en vendedoras a gritos de sí mismas como si estuviesen en una feria, el fascista, presidido por administradoras secas,



severas y ordenancistas, donde la sexualidad parece estar condicionada por la idea de disciplina, en el sentido más militarista del término, y el burgués, donde una atractiva mujer descendiendo en un ascensor, solitaria y silenciosa, puede convertirse en una ensoñación personificada. Cuando ésta, en su habitación, se revela tan claustrómana como una monja que hubiese cambiado el amor espiritual a la divinidad por el amor carnal a los hombres, el joven trata de arrancarla de su escenario en un desesperado intento de hacerla más accesible a sus deseos y no únicamente como un fantasma que tomase cuerpo tan sólo con ocasión del cumplimiento de una relación laboral.

Muy otro es el sentido de la reclusión de que disfruta otro de los personajes del film. *La princesa Domitila* es presentada en su ambiente, su “palazzo” cerrado totalmente a toda influencia exterior. Antes que a ella las imágenes del film muestran los enormes cuadros de los diferentes antecesores de la aristocrática dama. Mostrados en el momento en que se está procediendo a la limpieza, los cuadros aparecen como restos de un mundo descompuesto entre las nubes de polvo que despiden al ser adecentados por los plumeros que esgrimen los sirvientes, produciendo un ruido enorme al moverse como monstruos que se agitasen en un espacio reducido. La aparición de la vieja aristócrata es la de una mujer vieja, desaliñada y áspera, ensimismada en los pensamientos acerca del horrible mundo actual en el que los principios de la jerarquía, del orden, de los privilegios de clase han quedado abolidos. La amargura de la vieja dama que quiere ser digna desaparece con motivo de la recepción a un purpurado.



El cardenal tiene palabras de amabilidad condescendiente para todos los miembros de la familia como cumple a un invitado al que se honra para que éste a su vez, de manera refleja, honre a quienes le acogen. Cuando el cardenal y todo su séquito han tomado asiento comienza el espectáculo.

Musicado genialmente por Nino Rota, el fragmento de cine que sigue es uno de los mejores momentos que ha deparado la historia del cine. El desfile de modas eclesiástico en el que cada uno de los modelos compite con los anteriores en un “más difícil todavía” en lo que se refiere al desorbitado barroquismo del vestuario que exhibe, mientras la voz en off del presentador describe las características de cada uno de los trajes, en una secuencia que atiende a un interés frecuente en Fellini: demostrar el carácter de pompa huera, de espectáculo que se ha impuesto a los posibles contenidos que pudiera tener de la religión. La secuencia es como un ballet a través del cual se hiciese un ácido comentario acerca del sentido último de una concepción de entender la vida y de, a su vez, mostrarla por parte del contubernio aristocrático clerical (el lector sabrá perdonar la aparente primariedad de la terminología y su posible dogmatismo: son la respuesta lógica a la agresión que aún ejerce la ideología de este grupo). El desfile es, pues, el exponente de algunas de las obsesiones recurrentes de un grupo de poder encerrado en sí mismo que delira sobre su autoproclamada grandeza: el amor por el lujo tan en contradicción con sus supuestos principios ideológicos, la exuberancia con que se presenta a sí misma en cuanto que espectáculo, la escatología cristiana dominada por el sentimiento de muerte que llega a hacerse casi obsceno como muestra la composición barroca que lo alude y, resumiendo estos principios y dominándolos, el mitómano sentido de la jerarquía con esta visión del Papa-Sol ante la cual la *princesa Domitila* cae en un éxtasis en que coinciden las transferencias de la sexualidad reprimida y el espíritu de clase.

Para situar el sentido de esta secuencia en el cine de Fellini habrá que remitirse a las diferentes apariciones del Papa en sus films. Ya **El jeque blanco** terminaba con la realización del sueño del pequeño burócrata en viaje de novios, ser recibido en una audiencia por el Papa junto con otras trescientas parejas. En **Ocho y medio** la figura del cardenal con el que *Guido* desea entrevistarse y que le resulta siempre tan esquivo es, obviamente, una figura sustitutoria mientras que en **Casanova** el arribista personaje ve realizados sus sueños de ascensión social al ser recibido por un Papa con aspecto de bufón condescendiente que, en vez de representar una oposición a la figura del libertino, muestra bien que éste no es un personaje peligroso para la ideología oficial. Siempre la presencia del Papa es el momento culminante al que pueden llegar los diferentes personajes y así es para la *princesa Domitila* que ve en su dorada y momificada figura la materialización de todos sus sueños.

¿Puede haber mayor contraste al mundo encerrado y polvoriento donde el quietismo se quiere presentar como el grado máximo de la solemnidad que la secuencia de la entrada a Roma por la autopista? Fellini, con los miembros de su equipo, cruza la congestionada autopista donde millares de *Toby Dammits* de baratillo se apelonan en una espiral de locura. La secuencia por sí sola bastaría para demostrar el genio de Fellini, su extraordinaria capacidad para recrear un mundo dominado por la idea de bilateralidad en la que al mismo tiempo que hay una invención desatada ésta remite de manera no lineal, unidireccional o especular a la realidad “tout court”.

Concebida como un ajuste de cuentas de Fellini con la obsesiva mitología italiana de la “machina” en primer grado y, más allá de esto, con una de las piezas fundamentales de la desquiciada sociedad de consumo de su época, esta secuencia prodigiosa, una de las visiones más desoladoras del cineasta, va mucho más allá de otras aportaciones voluntariosas a la crónica de la locura contemporánea como puedan serlo **Weekend**, de Godard, o **Traffic**, de Tati. El recuerdo de **Toby Dammit** es estremecedor: la locura de éste, su desesperada apuesta por la muerte y la nada para superar la evidencia del fracaso y la decadencia, tenían algo de grandioso y, así, la alucinada carrera durante la noche tenía un sentido aun a pesar de la desesperación que traslucía en su recorrido.





Por el contrario en la locura a la que se entregaban los domingueros cuando intentaban volver a Roma, al espectro confortador y maternal de la ciudad, no hay grandiosidad porque no remite a una característica de ellos mismos en cuanto que individuos sino que viene condicionada a su situación social. El recorrido de vuelta a la ciudad de quienes creen disfrutar de algo de libertad cuando se entregan a su borrachera de volante y autopista sólo remite a la irracionalidad del sistema social en el que se encuentran.

Más que ninguno de los otros films de Fellini éste evidencia cuán insatisfactorio es el doblaje porque su cine es un registro detallado de unos seres para los que la expresión de su personalidad es el determinante de su existencia. Cine eminentemente popular el del autor de **ROMA**, en este film la manera en que hablan los personajes cuando se encuentran “en su salsa” -en el burdel, en la *trattoria*, espacios que remiten a las acciones más *primarias* pero también las que más reflejan a los personajes que las ejecutan- revela una profunda sabiduría de extracción popular.

El film se cierra con una irónica puesta en cuestión por parte del realizador de su propio carácter de ordenador supremo de la ficción, de demiurgo por relación al mundo que muestra, precisamente lo que más se le ha criticado siempre. Una calle en sombras. La figura de una mujer avanza por esta calle y se detiene ante una puerta y la voz en off nos asegura que esta misma mujer es la encarnación de la loba capitolina, la representación de una ciudad que es al

mismo tiempo plebeya y patricia que es... Anna Magnani. Esta asiste sorprendida a la retahíla de expresiones diversas que se pronuncian para definirla a ella tanto como a Roma de la cual se afirma que es el símbolo. Sorprendida -¿che cosa?-, dubitativa, finalmente decide poner un digno colofón al film: “Vai dormire, Federico, vai.” (...)

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, Estudio “Las máscaras y los monstruos de Fellini” (1ª parte), rev. Dirigido, diciembre 1986.

(...) Una de las mejores cualidades de **ROMA**, si no la mejor, reside precisamente en ese carácter de film abierto, sin principio ni final (matizo: sin principio ni final “convencionales”), que hace de él una obra bellísima y de ilimitadas sugerencias. Acabo de mencionar que, a pesar de las apariencias, **ROMA** sí tiene un principio y también un final, si bien atípicos; en el arranque, vemos a tres mujeres viajando en bicicletas hacia la capital de Italia, atravesando un falso paisaje de estudio -es bien sabido que la película se rodó casi íntegramente en



Cinecitta-, y comentando, divertidas, que en los Estados Unidos toda la comida está enlatada (sic); en la secuencia final, un enorme grupo de jóvenes de ambos sexos recorren de noche las principales calles de Roma en sus atronadoras motos y terminan saliendo de los límites de la ciudad. Una de las mujeres de la primera escena lleva consigo una guadaña, mientras que los motoristas pasan muy cerca de muchos famosos monumentos romanos que, a la luz de los focos nocturnos, tienen así un aire fantasmagórico. Desde este punto de vista, y como muchas otras secuencias del film se encargan de recalcar, **ROMA** no es un retrato hagiográfico de esta ciudad (a pesar de que, a ratos, el film adopte la forma de lo que ahora se conoce como “falso documental”, un formato que Fellini ya había explorado mejor que nadie mucho antes de que se pusiera de moda); y tampoco es un retrato idealizado, deformado, por la imaginación y el paso del mucho tiempo transcurrido.

ROMA tiene mucho de canto fúnebre a una ciudad que representa un estilo de vida que ahora tan solo forma parte del pasado y que, en consecuencia, revive en pantalla adoptando el formato de la fantasmagoría. Ello explica (...) la exageración caricaturesca de los rasgos de los personajes, las turgentes mujeres fellinianas, los maquillajes y las pelucas; incluso una de las figuras, digamos, “normales” y que se erige en uno de los (pocos) hilos narrativos claros del relato, *el joven Fellini* (Peter Gonzales Falcon), llega a Roma todo vestido de blanco, como si fuera “otro” fantasma de ese pasado figurativo. Asimismo, el brillantísimo contraste que se establece de manera constante entre las secuencias que visualizan la Roma evocada por Fellini y las que giran alrededor del equipo de rodaje de la misma película encabezado por el propio Fellini acaban formando parte de la misma fantasmagoría.



Así pues, tan *fantastiques* resultan las grandes secuencias teóricamente “reales” -las magistrales de la entrada en Roma por carretera bajo la lluvia, y de las obras del metro que encuentran (y destrozan) una villa romana de 2.000 años de antigüedad; las breves apariciones de Anna Magnani y Gore Vidal-, como todas aquellas que buscan, deliberadamente, la abstracción: la llegada del *joven Fellini* a la pensión, las cenas callejeras al lado del paso del tranvía, los cines y los espectáculos de variedades, las visitas a los burdeles, el apabullante desfile de moda eclesiástica... A pesar del carácter vitalista y aparentemente desenfadado del retrato de las viejas clases populares romanas, **ROMA** acaba siendo una especie de responso a una manera de vivir, en el cual hay personajes que parecen muertos vivientes (la estrella de teatro, las putas, los aristócratas, el clero), habitantes de decorados artificiales y decadentes, figuras errantes que parecen captadas al azar por la cámara, y con el fondo omnipresente de una ciudad “cegada” por luces extrañas (los fogonazos nocturnos de los operarios del tranvía), “manchada” por las sombras (las de monumentos y estatuas que se proyectan frecuentemente en las paredes), “invasada” por seres extraños (una mezcla de estudiantes y hippies que parecen venidos de otro planeta), “apuñalada” por máquinas (la taladradora del metro que viola la serena intimidad de las ruinas romanas) y, al final, “enmudecida” bajo el ruido atronador de unos motoristas que, indiferentes, acaban dejando la Ciudad Eterna a sus espaldas (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Roma”, en especial “40 aniversario de la revista Dirigido por...”, rev. Dirigido, septiembre 2012.







Viernes 20

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

AMARCORD (1974) Italia 124 min.

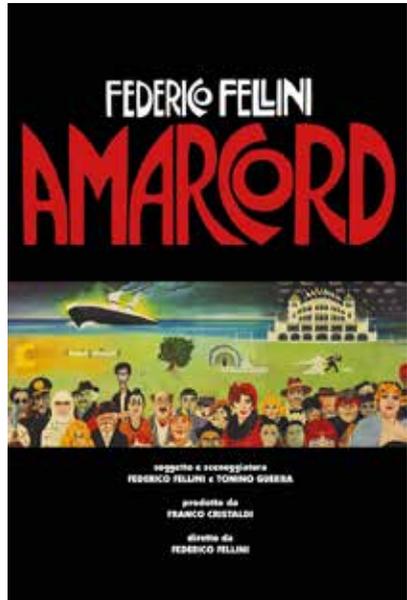
Título orig.- Amarcord. **Director.-** Federico Fellini. **Argumento y Guion.-** Federico Fellini y Tonino Guerra. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (1,85:1 - Technicolor).

Montaje.- Ruggero Mastroianni. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Franco Cristaldi.

Producción.- F.C. Produzioni - PECE.

Intérpretes.- Pupella Maggio (*Miranda*), Armando Brancia (*Aurelio*), Magali Noel (*Gradisca*), Ciccio Ingrassia (*Teo*), Bruno Zanin (*Titta*), Alvaro Vitali (*Naso*), Bruno Scagnetti (*Ovo*), Fernando De Felice (*Ciccio*), Bruno Lenzi (*Gigliozzi*), Gianfranco Marrocco (*conde Poltavo*), Ferdinando Villella (*profesor Fighetta*), Ferruccio Brembilla (*fascista*), Mauro Misul (*profesor de Filosofía*), Maria Antonietta Beluzzi (*la estanquera*), Giuseppe Iannino (*abuelo*), Josiane Tanzilli (*La Volpina*), Nando Orfei (*Patacca*), Luigi Rossi (*abogado*), Gianfilippo Carcano (*Baravelli*), Antonino Faà di Bruno (*conde*), Aristide Caporale (*Giudizio*), Gennaro Ombra (*Biscein*), Marcello Di Falco (*el príncipe*), Stefano Proietti (*Oliva*).

Estreno.- (Italia) diciembre 1973 / (EE.UU.) septiembre 1974 / (Francia) mayo 1974 / (España-Madrid) marzo 1975 - (España-Granada) enero 1976.



versión original en italiano con subtítulos en español

1 Óscar: Película de habla no inglesa.

2 candidaturas: Director y Guion.

Película nº 17 de la filmografía de Federico Fellini (de 27 como director)

Música de sala:

Amarcord (Amarcord, 1974) de Federico Fellini

Banda sonora original compuesta por **Nino Rota**

“(…) Hay un hecho evidente. Yo no vuelvo a gusto a Rimini. Tengo que decirlo. Es como una parálisis. Mi familia aún vive allí, mi madre, mi hermana: ¿tengo miedo de ciertos sentimientos? El retorno me parece sobre todo una complaciente y masoquista insistencia de la memoria: algo teatral literario. Claro está, que ese puede ser su encanto. Un encanto, turbio, somnoliento. Pero no logro considerar Rimini como hecho objetivo. Es más bien, únicamente, una dimensión de la memoria. De hecho, cuando estoy en Rimini, soy agredido por fantasmas archivados.

Tal vez, estos inocentes fantasmas podrían plantearme, si me quedase, una muda y embarazosa pregunta a la que no podría contestar con piruetas, con mentiras: más bien, habría que arrancar del propio pueblo el elemento originario, pero sin engaños. ¿Qué es Rimini? Es una dimensión de la memoria -una memoria, entre otras cosas, inventada, adulterada, violada- sobre la que he especulado tanto que ha nacido en mí como una especie de vergüenza. Y, sin embargo, tengo que seguir hablando de ello. Es más, a veces me pregunto: al final, cuando estés achacoso, cansado, fuera de combate, ¿no te gustaría comprar una casita en el puerto? El puerto de la parte vieja. (...)

(…) Pensar en Rimini. Rimini: una palabra hecha de astas, de soldaditos en fila. No consigo ser objetivo. Rimini es un mejunje confuso, miedoso, tierno, con este gran respiro que es el vacío abierto del mar. La nostalgia es allí más clara, especialmente el mar en invierno, las crestas blancas, el gran viento, como lo vi por primera vez (...).



(...) Por la tarde íbamos a la playa, desapareciendo entre bancos de niebla, en el Rimini invernal: los cierres de las tiendas echados, las pensiones cerradas, un silencio absoluto y el murmullo del mar. (...) Durante el día, como era muy delgado y esto me acomplejaba -me llamaban Gandhi-, no me ponía el traje de baño. Vivía una vida apartada, solitaria: a la búsqueda de modelos ilustres, como Leopardi, para justificar aquel temor al traje de baño, aquella incapacidad de disfrutar como los demás, que se zambullían en el agua -tal vez por esto el mar es algo tan fascinante para mí, como una cosa jamás conquistada: la zona de donde provienen los monstruos y los fantasmas-. (...)

(...) Delante del café "Commercio" también pasaba la Gradisca. Vestida de un raso negro que despedía fulgores de acero, llevaba las primeras pestañas postizas. En el café, todos aplastaban las narices contra el cristal. Incluso en pleno invierno la Gradisca aparecía con modelos de sketch: ricitos, las primeras permanentes. La llamaban Gradisca -su nombre era otro: aunque en Rimini muchas chicas habían sido llamadas Gradisca, Podgora, en tiempos de la Primera Guerra Mundial- porque una vez que se detuvo en la ciudad un Príncipe de sangre, le propusieron esta mujer, no sin antes advertirle a ella que se comportara en aquella ocasión con respeto. Cuando estuvo entonces completamente desnuda ante el Príncipe, para cumplir al pie de la letra las advertencias se ofreció a él diciendo: "Gradisca" ("¡Que usted guste!"). La visión de Gradisca despertaba auténticas pasiones: hambre, apetito, ganas de leche. Las caderazas parecían ruedas de locomotoras en movimiento: sugerían aquel poderoso movimiento. Como, a raíz de mi taller artístico, me había convertido en un tipejo bastante conocido, había llegado a un trato con el propietario del cine "Fulgor". Se parecía a Ronald Colman y lo sabía. Llevaba gabardina hasta en verano, bigotito, y mantenía una constante inmovilidad, para no perder el parecido, como suelen hacer los que saben que se parecen a alguien. Los trabajos que realizaba para él -caricaturas de divos, intérpretes de las películas en cartel, colocadas en los escaparates de las tiendas para hacer publicidad- se los entregaba a cambio de entrar gratis al cine.. En aquella calurosa cloaca de todos los vicios que era entonces el cine, sin embargo no faltaba el acomodador. El aire se suavizaba gracias a una sustancia fétida, y dulzona que rociaba el acomodador. Debajo de la pantalla estaban los bancos. Luego, una especie de empalizada, como en los establos, separaba a los populacheros de los distinguidos. Nosotros pagábamos 11 céntimos; detrás pagaban ¡1 lira y 10! En la oscuridad, intentábamos colarnos en los distinguidos porque según se decía, allí iban las mujeres más bellas. Pero

en seguida nos agarraba el acomodador que estaba en la penumbra y espiaba a través del cortinón: aunque siempre le traicionaban las brasas de su pitillo que se veían en la oscuridad. Gracias a las caricaturas conseguí entrada gratis para mí, Titta y mi hermano. Una vez que fui al cine, vi a la Gradisca sola en los distinguidos. Salté la empalizada, burlando la vigilancia del acomodador: me quedé mirando a la Gradisca, mientras sentía mi corazón palpar con fuerza. Los cabellos de aquella mujer, rubios, luminosos, resplandecían debido al brillo de los haces de luz proyectados desde la cabina. Me senté, tal vez debido a la emoción: primero lejos, luego cada vez más cerca. Ella fumaba lentamente con sus gruesos labios. Cuando llegué al asiento de al lado, alargué una mano. Su opulento muslo, hasta la liga, era como una mortadela atada con un cordel. Se dejaba tocar, mirando hacia delante, fascinante y silenciosa. Llegué más allá con la mano, hasta la carne blanca, pulposa. En aquel momento, la Gradisca se volvió lentamente y me preguntó con su voz inocente: “¿Qué buscas?” No fui capaz de seguir. Sin embargo, traumatizado por aquel recuerdo, años después me fui por los prados de Comasco en busca de la Gradisca; me habían dicho que se había casado con un primo suyo marinero, y deseaba volver a verla. Avancé con el Jaguar por una aldea miserable, un delta fangoso. Había una viejecita tendiendo la ropa en el huerto. “Perdone -le pregunté-, ¿dónde vive la Gradisca?” “¿Quién la busca?”, me preguntó a su vez la viejecita. “Soy un conocido. ¿Podría decirme dónde está?” “Soy yo”, dijo la viejecita. Aquella era la Gradisca. No quedaba la menor huella, ni la más remota, de aquel esplendor carnavalesco, triunfante. En efecto, echando las cuentas, tenía sesenta años (...).

Salí de Rimini en el 37. Volví en el 46. Llegué entre una marea de escombros. No quedaba nada. De las ruinas tan sólo surgía el dialecto, la cadencia de siempre, una llamada: “¡Dulio, Severino!”; esos nombres curiosos y extraños. Muchas de las casas en las que había vivido no existían. La gente hablaba del frente, de las grutas de S. Marino en las que se había refugiado y yo sentía como una especie de vergüenza por haber estado fuera de aquel desastre (...).

“(He tenido) la sensación de ver el fondo, de liquidar el fondo del cajón psicológico. Ello ha dado probablemente a mi film una especie de desarraigo. Pero, psicológicamente, sería mejor hablar de rechazo: rechazo a algo que ha sido tuyo, que te ha hecho y que todavía eres. Y en este rechazo siempre hay algo doloroso, desgarrador. Hablando de esa escuela infame, de esa aglomeración estúpida, de esos sueños ridículos, hablo de los golpes que me han marcado para siempre, hablo del rechazo total de esa vida. Aunque sé muy bien al mismo tiempo que desgraciadamente no he tenido otra, que sólo he tenido esa. (...).



*La mía no es una memoria nostálgica, sino una memoria de rechazo. Antes de emitir un juicio hay que tratar de comprender: la realidad no se contempla estáticamente, se revisa críticamente. **AMARCORD** es una película embarazosa (...). La de **AMARCORD** es una provincia espantosa (...). En **AMARCORD**, uno se topa con el rechazo, con el desconsuelo (...). Sobre todo quería ser el adiós a cierta época de mi vida, a esa incurable adolescencia que nos amenaza con poseernos para siempre y con la cual no he entendido todavía lo que debe hacerse, si llevarla con uno hasta el final o archivarla de alguna manera (...). Conservo la impresión de que en el microcosmos retratado (...) había también algo vagamente repelente, me parecía que entre sus pliegues circulaba un aire levemente fétido, un calor exhilarante imperceptiblemente propio de un manicomio y que debería provocar una turbación apta para hacernos reflexionar (...).*

Federico Fellini

Texto (extractos):

Federico Fellini, **Fellini por Fellini**, editorial Fundamentos, 1984.

(...) Aunque Fellini declarase que decidió el nombre de su film **AMARCORD** guiado tan sólo por su eufonía sin tener idea de cuál era su significado en el dialecto “romagnolo”, lo cierto es que no podía titular mejor un film centrado en el tiempo del recuerdo. Tomando como punto de partida las secuencias iniciales de **Roma** relativas a la localidad provinciana en la que vive el protagonista de ésta, Fellini construye un entramado narrativo en el que una población se convierte en protagonista. Vista a través de los ojos de un grupo de adolescentes, la comunidad aparece presentada en un marco histórico suspendido -la época es la de los primeros años del fascismo y una de las características de ésta era, a través de la mitificación del pueblo y de la historia, anular ambos conceptos para mantenerlos esclerotizados, condición necesaria para un poder que quiere perpetuarse eternamente -al que la capacidad de percepción juvenil acentúa su carácter fantasmagórico-.

La acción se desarrolla a lo largo de una temporada y en el transcurso de ella se suceden los acontecimientos de impacto colectivo -la llegada en olor de multitud del líder fascista, el paso del transatlántico “Rex”, *“la más grande realización del régimen”*- y los de carácter más individual -los primeros pasos siguiendo la llamada de la atracción erótica que se saldan con las primeras decepciones, el aprendizaje de la muerte que forma parte inevitable en la asunción de la conciencia del adulto- sin que se pase de unos a otros con rupturas de tono.



Fellini declaró en el momento de la realización de **AMARCORD** que éste sería un film más cercano a la inmediatez de su cine neorrealista. En efecto, muchos aspectos del film recuerdan a **Los inútiles**, en especial el retrato de una sociedad basada en la coerción de los impulsos de sus protagonistas a través de sus encarnaciones individuales, sean padres o profesores, y la conciencia aguda del tiempo que realiza una labor de destrucción implacable en la existencia del individuo. Es el *“así pasan los años, y una mañana te despiertas..., eras un muchacho y ya no lo eres...”* que declara Leopoldo en **Los inútiles**.

En cuanto que film centrado en la existencia de una comunidad, es evidente que los mitos que se presentan en él son los que corresponden a una apreciación personal de lo que es el inconsciente colectivo. Estos están centrados en el poder y en el erotismo y se ven encarnados respectivamente por un líder fascista y por la *Gradisca*. El primero es aclamado en olor de multitud, se realizan juegos y desfiles en su honor, los personajes más simples ven en él la realización de sus sueños de reconocimiento público... como si toda la comunidad celebrase en él la aceptación entusiástica de una idea de poder situada por encima de todo y de todos, en la que confluyen la fuerza y la grandiosidad. Tal como señalaba en su momento José María Latorre, es muy significativo que esta secuencia esté montada después de las celebraciones masturbatorias de los adolescentes; básicamente surgen del mismo principio de negación de la realidad, tienen igualmente su origen en una frustración.





En el caso de la *Gradisca* ésta aparece como el mito erótico local por excelencia, provoca el deseo de los hombres y la envidia de las mujeres y es invocada durante las prácticas onanistas. Fellini introduce una secuencia destinada a mostrar cuál es el nacimiento de este mito unido al del nombre con el que es conocida. Utilizada como “regalo” a un príncipe complaciente con la especulación local, la *Gradisca* recibe este nombre de la única palabra que fue capaz de pronunciar al encontrarse ante éste en la suite del hotel. La secuencia, concebida como un ballet de carácter paródico, tanto en el movimiento de los actores dentro del plano como en la expresividad y la apariencia de éstos -¡este príncipe que provoca la admiración de la muchacha y cuyo rostro y expresión son literalmente inenarrables!- está apoyada magníficamente en la música de Rota. Así pues, el nacimiento del mito erótico local de la *Gradisca* radica en un carácter clasista: el haber sido amante, aunque sólo sea ocasionalmente, de un príncipe. Poco importa que la realidad sea otra, que la *Gradisca* se emocione viendo las películas al igual que la *Wanda* de **El jeque blanco** le ocurría con las fotonovelas, que cuando se encuentra aislada en alta mar declare sus tranquilas aspiraciones pequeñoburguesas o que acabe, finalmente, casándose con un carabinero maduro y sin atractivo en una fiesta al aire libre mientras suena la hermosa y nostálgica música de Rota y ella llora y se aleja con su esposo: ella ha encarnado las aspiraciones de todos los personajes de la comunidad.



Dado que el film está centrado en lo que idealistamente se viene denominando como “el aprendizaje de la vida” de un grupo de adolescentes, las figuras que asumen el carácter de formativas tienen una notoria importancia. De una parte están los profesores herederos de aquel de **Roma** que “escenificaba” el paso del Rubicón con sus alumnos en el riachuelo más cercano durante la clase de historia. Haciendo gala una vez más de su habilidad para jugar con la tipología física de los actores, Fellini contrapone el envaramiento de los profesores, propio de un sentido momificado de la cultura que se trata de imponer por medio de la coerción autoritaria, a la espontaneidad anárquica de que hacen gala los muchachos. Más amplia es la visión que de la figura paterna da el film. El padre del muchacho alrededor del cual se construye el film, es un acabado ejemplo de pequeñoburgués dividido entre la familia y el trabajo. En éste es un capataz de una obra y se pone a sí mismo como ejemplo ante los obreros para que vean hasta dónde se puede llegar con tesón, sacrificio y espíritu de trabajo. En su familia, por el contrario, su autoridad está minada por las discusiones con su mujer, frecuentemente debidas a la irritación que produce la inutilidad de su parasitario cuñado, y por la insubordinación filial. Denunciado por el cuñado, un auténtico “inútil” pero sin el idealismo de *Moraldo*, los fascistas que le interrogan por un comentario banal le someten a la humillación de hacerle beber aceite de ricino. Personaje desplazado cuando sale de su ambiente laboral como ocurre cuando va a ver en alta mar el paso del “Rex”, lo que le hace sorprenderse por las estrellas que hay en el firmamento e interrogarse por quién es el que las ha colocado allí, aparece visto con todo su desamparo a pesar de su contextura frecuentemente ridícula, una dicotomía muy felliniana por lo demás.

AMARCORD es el film de Fellini que lleva hasta el límite la voluntad de su autor por recrear en el marco ilusorio de la pantalla una realidad y para hacer que el espectador se encare a esta realidad recreada con plena conciencia de su carácter de reconstrucción. En el momento de su realización las alternativas que la crítica *gauchista* ofrecía como más viables para el enfrentamiento con las cristalizaciones ideológicas del poder eran la deconstrucción o la ruptura con los códigos narrativos generalizados. Por el contrario, Fellini con **AMARCORD** parecía servir los intereses del cine espectáculo impuesto por el sistema (...) aunque, por el contrario, se desmarcaba de ella. Todo el film está centrado en el carácter de auténtico júbilo que producen en los personajes situaciones cuya aparición es insólita, como la del pavo real entre la nieve, o se realiza en unas condiciones que la hacen aparecer irreal aunque sea de carácter cotidiano, como el descubrimiento por parte del abuelo de una vaca en medio de la niebla, o por lo excepcional, como la visita al tío en el sanatorio mental en el que está recluido, o por lo aparatoso de su disposición como la recepción al jerarca fascista.

Dos secuencias son especialmente reveladoras que inciden en el carácter ilusorio del júbilo de los personajes, aspecto que ellos no perciben, pero que se hace patente para los espectadores. Una es la aventura nocturna del vagabundo con el harén del sultán en el Gran Hotel. Llamado desde una ventana desde la que se le arroja una escala, el personaje de condición más mísera de todos los que pueblan el escenario de **AMARCORD** sube hasta la suite donde se alojan las esposas de un sultán y pasa la noche con ellas. La composición de *tableau* exótico-orientalizante con que está presentada la secuencia en la que las esposas hacen objeto de sus atenciones al personaje contrapone la satisfacción del personaje con la percepción por parte del espectador de lo ilusorio de este sueño de paria que tendrá un temprano despertar. Incluso la propia fealdad plástica de la secuencia, que hace pensar en una prefiguración de los horrores estéticos de **La ciudad de las mujeres**, resulta en el caso de **AMARCORD** consecuente. Muy diferente es la secuencia de la recepción al “Rex” que comienza con el éxodo de todos los habitantes hacia alta mar. Para un realizador que ha abjurado de la concepción del cine como mera reproducción pasiva de la realidad externa, es consecuente el rodaje de un film totalmente reconstruido en interiores. A fin de cuentas algunas de las grandes obras del expresionismo alemán o de algunos de los géneros dominantes en la producción cinematográfica hollywoodiense habían conseguido un plus de interés por el particular grado de potenciación que su condición de productos rodados en estudio daba al conjunto de sus caracteres estéticos.



Pero la secuencia en la que “sobre un mar de celofán, en una falsa noche de cine” aparece, surgido de la Nada en camino de vuelta hacia ella, el transatlántico “Rex”, orgullo del régimen fascista que provoca el entusiasmo de la multitud puede parecer realmente excesiva. La magnificación del acontecimiento por parte de la multitud resulta desquiciada pero para el espectador al que el cineasta hace detenerse finalmente en una ola “real” para cerrar la secuencia, si bien hay un reconocimiento de un trabajo extraordinario en la realización de ésta, por más que no sea éste el único interés del cineasta contra lo que se quiso creer en su momento, como si Fellini fuese un eterno aspirante a las oposiciones para obtener el título de Gran Autor Cinematográfico, se le hace evidente la ceguera de sus personajes.

Obviamente esta apuesta tan radical de Fellini se contraponía a las prácticas más defendidas o publicitadas en su momento: recuperar todo el atractivo del cine concebido como espectáculo y, al mismo tiempo, evidenciar en la representación la condición ilusoria de este mismo espectáculo. Nada que ver por un lado con esta gramática opaca que se ocultaba así misma buscando seducir al espectador para hacerle entregar su fe en la representación ni, por otra parte, nada que ver tampoco con la deconstrucción, fórmula mágica de la “*gauche*” intelectual del momento, a menudo entorpecedora cuando no francamente torpedeadora del placer -al mismo tiempo intelectual y sensorial- que este espectador espera encontrar en el cine. La labor de Fellini con su **AMARCORD** es la de un zapador abriendo caminos que, por desdicha, no han sido demasiado transitados después.

Junto con **Fellini-Satyricon**, que indagaba en las raíces ocultas de la cultura popular, y **Roma**, que planteaba el enfrentamiento entre ésta y las proyecciones ideológicas del poder, es **AMARCORD** el film que retoma con más fuerza el carácter consustancial al Carnaval. Pero el escenario temporal del carnaval sufre una aberrante agresión. Mijail Batjin señalaba que, a través de representaciones populares y celebraciones como la de la “quema de la vieja” o “la muerte que ríe”, las clases populares de la Edad Media, siguiendo con ello los orígenes arcaicos de esta ritualidad que **Satyricon** mostraba con singular belleza, asumían su constitución en cuanto que cuerpo popular que se renovaba a sí mismo sin cesar. La secuencia de la recepción al jerarca fascista presenta, en cambio, la manipulación que el fascismo, en cuanto que portaestandarte de un nuevo poder, realizó de las manifestaciones populares. Esta secuencia fue utilizada como acusación contra el propio Fellini al que se criticaba de tibieza en este tema. A pesar del tono manifiestamente populista de su cine, Fellini contempla a las clases populares con una mentalidad que no se corresponde con la visión idealizada del intelectual ni con el interesado dirigismo del activista político sino que su visión es más cercana, al mismo tiempo más motivada sentimentalmente y más lúcida. Sin dejar de presentar a los fascistas en toda su nefasta realidad, Fellini plantea en esta secuencia que el fascismo, manifestación suprema del culto a la fuerza y a la autoridad por sí mismas, se correspondía a una situación en la que las clases populares estaban dispuestas



a aceptar estos principios convertidos en espectáculo que la maquinaria infernal de este poder estaba dispuesta a servirles. Para los interesados detractores de Fellini, **AMARCORD** fue una buena ocasión para atacarle con notoria injusticia como lo sería aún más claramente **Ensayo de orquesta** en ocasión de la cual se llegó a acusarle de connivencias ideológicas con el fascismo (...).

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, Estudio “Las máscaras y los monstruos de Fellini” (2ª parte), rev. Dirigido, enero 1987.

(...) Veinte años después de **Los inútiles**, Fellini vuelve a su infancia y a su ciudad natal con **AMARCORD** (“yo me acuerdo”, en el dialecto local). En esta ocasión recrea un año de la vida de la localidad en la década de los treinta, cuando los protagonistas del film anterior vestían pantalón corto e iban a la escuela. **AMARCORD**, como es habitual en esa etapa del director, es una película sin historia ni verdaderos personajes, de esquema e intencionalidad similares a los de **Roma**. La acción se desarrolla de forma episódica en torno a una familia “cualquiera” a lo largo de las cuatro estaciones del año, con sus costumbres y sus festejos. En su conjunto, los recuerdos infantiles de Fellini toman la apariencia de una monumental fantasmagoría. En ningún momento vemos la ciudad auténtica. Mientras que el rodaje de **Los inútiles** se efectuó en Ostia (...), la ciudad de **AMARCORD** fue completamente reinventada en el plató nº5 de Cinecittà. (...)



(...) **AMARCORD** es un plácido paréntesis en la carrera de Federico Fellini, la cual efectúa su particular descenso al Maeslström a partir de **La ciudad de las mujeres** (1980), descenso que continúa en la fúnebre textura de **Gingery Fred** (1985), **Entrevista** (1987) y **La voz de la luna** (1989). En las películas citadas, Fellini mira a su alrededor y se estremece ante lo que contempla. El mundo actual, a los ojos del cineasta, es un universo materialista, deshumanizado, satisfecho de su decadencia, tiranizado por la mediocridad y la estupidez; un mundo donde la necesidad ha sustituido a la inteligencia, el cinismo a la ironía. Para evadirse de tan espeluznante espectáculo, el realizador se refugia entre sus viejos amigos, entre sus gratos recuerdos. Tal vez por ello, **AMARCORD** es el último film de Fellini rico en detalles cómicos, en el cual aún es posible disfrutar de la ternura y de la nostalgia sin que estén arropadas por el dolor o el miedo. Evidentemente nada de esto obedecía a un plan creativo premeditado, pero la propia evolución de Federico Fellini como artista y como hombre casi trazó el camino. Un camino de regreso a la infancia.

La infancia como pureza, como ingenuidad, como acuerdo sentimental con el mundo y sus moradores. Una llamada a lo irracional, a lo mágico, a lo arcano. La fusión con la tierra y la reconciliación con uno mismo. La nostalgia de Fellini por la infancia lo es por esa sensibilidad y esa mirada perdidas con los años. Estas palabras, de Carlos Colón Perales, perfilan el sentimiento que subyace en una parte importante de la obra felliniana, y muy especialmente en **AMARCORD**. Pero Fellini no se limita a plantear este juego de verdades y mentiras en torno a la infancia, sino que intenta darle una textura costumbrista y, a la par, “fantástica”.





La puesta en escena tensa la credibilidad de su aparente hiperrealismo con una abundancia de elementos pictóricos y surreales, los cuales subrayan la falta de una estructura narrativa clásica, los elementos visionarios que la potencian -la nieve, la niebla, el sueño de *Biscein ...* - y el caricaturesco retrato de los personajes -los profesores, la estanquera, el abogado, el líder fascista ... -.

Reiteradamente, se ha venido destacando la importancia de **AMARCORD** en función del marco histórico dentro del cual se desarrolla el film. Son los primeros años del fascismo, cuando una de sus políticas propagandísticas era la supuesta mitificación del pueblo y de la historia para crear una turbia sensación de autosatisfacción colectiva. Pero, curiosamente, en **AMARCORD** no existe una voluntad de crítica política, de revisionismo histórico de una época tan funesta. Más bien Fellini se dedica a mostrar elípticamente el papel que el régimen jugaba en la vida cotidiana de los personajes de la película. Y **AMARCORD** lo hace desde una doble vertiente: como ensoñación de un tiempo mítico -la infancia-, ya pasado, y como crónica sobre unos hechos deformados por historiadores poco rigurosos. Ejemplar resulta en este sentido la grotesca recepción del jerarca fascista¹ o el hipnótico paso del transatlántico "Rex". **AMARCORD** es, en realidad,

1 Sergio Leone: "Los miembros del partido fascista eran exactamente como Fellini los mostró en **AMARCORD**. La secuencia del desfile no tiene nada de caricaturesca. Los fascistas eran como esos cómicos napolitanos que procuran parecer amenazadores cuando en realidad están muertos de miedo".

una historia amable de fantasmas, a veces patéticos a veces grotescos, pero nunca terribles. Unos fantasmas que únicamente ululaban por la mente de ese genial creador cinematográfico que fue Federico Fellini (...).

Texto (extractos):

Rafel Miret, "Fellini y la provincia", en dossier "Fellini: recuerdos e invenciones" (1ª parte), rev. Dirigido, mayo 2009.

Antonio José Navarro, "Amarcord" en dossier "Cuando los Óscars premian al resto del mundo", rev. Dirigido, marzo 2001.

(...) **AMARCORD** está poseída y recorrida por gestos tan inútiles y al mismo tiempo bellos como el de subirse al campanario de la ciudad con un gramófono y poner "La Internacional" durante los festejos fascistas. En sus cambios de estación, en su paso casi imperceptible de los jirones de nieve otoñal a las espigas del verano, abundan las imágenes con las que Fellini quiere, precisamente, fracturar su recuerdo real para construir una ensoñación repleta de fragmentos de la memoria reinventada: tras la copiosa nevada invernal, la arteria principal de la ciudad se convierte en un geométrico laberinto de nieve que atraviesan sin encontrarse dos de los personajes más destacados del film, *Titta*, el hijo de los *Biondi*, y la *Gradisca* (esa especie de mujer flotante que encarna acertadamente Magali Noel). En estos momentos brota una cierta idea de la poesía según Fellini, una especie de embellecimiento sutil del recuerdo para situarnos más allá del lugar, el espacio y el tiempo: **AMARCORD**, entonces, es Rímimi y no es Rímimi, evoca la memoria y la esconde a la vez, fantasea a partir de la realidad como si quisiera edificar una muralla de nuevos y más balsámicos recuerdos. Hay muchas escenas que nos colocan directamente en un espacio mental antes que en la realidad de la Italia de los años treinta: pienso en la secuencia en que niños y jóvenes se mueven al compás de un imaginario vals moderno de Nino Rota mientras arrecia el viento y la ciudad se tiñe de sombras o, claro, la famosa secuencia -y uno de los mejores momentos del film- del *tío Leo*: encerrado en un sanatorio mental, del que sólo sale para merendar con la familia, *tío Leo* (interpretado por el cómico siciliano Ciccio Ingrassia), aprovecha un descuido de sus parientes para encaramarse a un árbol gritando a pleno pulmón "*¡Voglio una donna!*" ("*¡Quiero una mujer!*"), haciendo caso omiso de sus familiares para que baje, hasta que sólo consigue disuadirle la monja enana del asilo.(...) Son momentos que invitan a la sonrisa o al dejarse llevar, es verdad, pero tras ellos se esconde el fulgor nada opaco de un cierto hastío, de tener claro que algunas de las situaciones reconstruidas en la película no hicieron del Fellini joven un mejor Fellini adulto.



En otras escenas, el director no esconde la fatiga y hasta el rencor hacia esa Rímini reinventada en un plató de rodaje, ya que volver a la ciudad para filmarla tal cual habría sido reconocer, esta vez sí, su apego, esa conexión imposible de romper. Nunca la elección del decorado (la ficción) antes que el lugar mismo (la realidad) alcanzó, como en **AMARCORD**, tanto sentido dramático, estético y moral². Ahí aparecen, entonces, ese bosque de árboles pequeños y retorcidos por los que camina un niño, envuelto en la niebla permanente que inunda el metraje durante cerca de veinte minutos, diríase que la imagen inductora para algunas pesadillas filmadas por M. Night Shyamalan; ese plano, tan poderoso, tan conmovedor y al mismo tiempo patético, del viejo *Biondi* extraviado de nuevo entre esa espesa niebla que le impide ver que se encuentra justo al lado de su casa. En este contexto casi tenebroso, las secuencias que atañen a los fascistas son, quizás, el mejor retrato elaborado cinematográficamente de esa época.

2 Reconocía el realizador que a su regreso a finales de los años sesenta, con la localidad transformada en un gran centro de atracción turística, con centenares de hoteles, pensiones, bares y salas de fiesta, le pareció irreconocible y ajena por completo a la que guardaba en su memoria.

Fellini no necesita cargar las tintas a lo Bertolucci: el rostro pálido, casi cadavérico, del viejo camisa negra que presencia sentado en una silla de ruedas la tortura sobre *Aurelio Biondi*, humillado y saciado de aceite de ricino para purgar su comunismo, expresa toda una época de singular manera; por contraste con esta imagen sucia y contundente del poder, las manos alzadas del resto de habitantes de la ciudad al paso de la comitiva del Duce resultan aún más dolorosas e impregnan el aire del film de esa sensación fétida que tan bien describía el propio cineasta. Fétidas son también las escenas en las que *Gradisca* imagina estar en la sala del príncipe y también el vuelo del pavo real del conde que se postra en el suelo, frente a la fascinación boba de la clase obrera, para descargar su colorista plumaje. Las escenas sobre las experiencias sexuales están en la misma línea, tanto por lo que se refiere a los adultos -la *Gradisca* sueña con Ronald Colman y Gary Cooper, pero termina casándose con un modesto y nada glamuroso carabiniere siendo, también, el primero y único de los personajes que toca con los pies en el suelo después de tanta ensoñación ilusa- como a los jóvenes: el traqueteo del coche mientras cuatro de ellos se masturban en su interior, las miradas alucinantes de la prostituta ida que aparece y desaparece del relato y el encuentro de *Titta* con la mujer de abundantes pechos entre los que el adolescente se pierde, incapaz de respirar y de chupar como le demanda la excitada mujer: *Titta* (Bruno Zanin), ante la generosidad mamaria que se le pone delante, sólo es capaz de soplar en los pezones, gesto tan insatisfactorio para él como para la mujer, que finalmente opta por echarle de la tienda y esperar a ocasionales y más decididos amantes.



La infancia y la juventud de **AMARCORD** no son un estado de bonhomía y permanente felicidad, como ocurre en algunas de las sorprendentes y esquivas comedias rurales de Jiri Menzel, por ejemplo. De hecho, nadie es feliz en la ciudad italiana reinventada: adolescentes en celo, párrocos, rapsodas, fascistas y antifascistas, prostitutas, peluqueras, príncipes, campesinos, obreros, emires con sus treinta concubinas, iletrados e intelectuales y vendedores ambulantes que hablan a cámara transitan mucho más por el desconuelo que por la alegría, sumergidos en la más dura de las realidades de la Italia fascista o, de vez en cuando, entre los pliegues fantasiosos que les brinda el artista Fellini, ahora excitados con una carrera de coches que franquea la calle mayor de la localidad, hipnotizados por un transatlántico que sale de la nada o hechizados por la belleza de la caída de los primeros copos de nieve, el único espectáculo que les anima a salir de la sala oscura del cine. Es un tránsito de la oscuridad a la luz difusa, de la niebla a las sombras, de la muerte a la vida. Aunque después de la secuencia del funeral de la madre de *Titta* llega inmediatamente, por simple corte de montaje, el momento campestre de la boda de la *Gradisca* con el carabinero, lo que queda es la imagen de la enferma mujer, *Miranda* (Puppella Maggio), encorvada y doliente en la aséptica sala del hospital donde pasará sus últimos días, y el llanto irrefrenable de *Titta* tras su muerte, ese llanto que Fellini “eliptiza” dejando que el muchacho se esconda en una habitación de su casa. La muerte, de maneras y concepciones distintas (el fascismo, la locura, la niebla que lo invade todo, el fallecimiento de *Miranda*) aparece de forma constante en este film que es, sintéticamente, la crónica de la convivencia imposible entre la nostalgia y el desapego. (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Adiós a Rimini”, en dossier “Fellini: recuerdos e invenciones” (1ª parte), rev. Dirigido, mayo 2009.



FEDERICO FELLINI

Rimini, Emilia-Romagna, Italia, 20 de enero de 1920

Roma, Lazio, Italia, 31 de octubre de 1993

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1950** **LUCES DE VARIEDADES** (*Luci del varietà*) [co-dirigida por Alberto Lattuada]
- 1951** **EL JEQUE BLANCO** (*Lo Sceicco Bianco*)
- 1953** **LOS INÚTILES** (*I Vitelloni*) ; **“AGENCIA MATRIMONIAL”** (*Un’agenzia matrimoniale*) [episodio de **AMOR EN LA CIUDAD** (*L’amore in città*) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Frances co Maselli y Alberto Lattuada]
- 1954** **LA STRADA**
- 1955** **ALMAS SIN CONCIENCIA** (*Il bidone*)
- 1957** **LAS NOCHES DE CABIRIA** (*La notti di Cabiria*)
- 1960** **LA DOLCE VITA**
- 1962** **“LAS TENTACIONES DEL DOCTOR ANTONIO”** (*Le tentazioni del dottor Antonio*) [episodio de **BOCCACCIO 70’** co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti]
- 1963** **FELLINI OCHO Y MEDIO** (*Otto e mezzo*)
- 1965** **GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS** (*Giulietta degli Spiriti*)
- 1968** **“TOBY DAMMIT: NUNCA APUESTES TU CABEZA CON EL DIABLO”**
(*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*)
[episodio de **HISTORIAS EXTRAORDINARIAS** (*Histoires extraordinaires*)
co-dirigida por Louis Malle y Roger Vadim]

¹ imdb.com

- 1969** **“Fellini: a director’s notebook”** [episodio de la serie de tv **NBC Experiment in television**]; **FELLINI-SATYRICON** (*Fellini - Satyricon*)
- 1970** **LOS CLOWNS** (*I clowns*) [documental para tv]
- 1972** **ROMA** (*Fellini Roma*)
- 1974** **AMARCORD**
- 1976** **Casanova** (*Il Casanova de Federico Fellini*)
- 1978** **Ensayo de orquesta** (*Prova d’orchestra*)
- 1980** **La ciudad de las mujeres** (*La città delle donne*)
- 1983** **Y la nave va** (*E la nave va*)
- 1984** **Che bel paesaggio: Bitter Campari** [spot publicitario para Campari]
- 1985** **Alta Società: Rigatoni Barilla** [spot publicitario para Barilla]
- 1986** **Ginger y Fred** (*Ginger e Fred*)
- 1987** **Entrevista** (*Intervista*)
- 1990** **La voz de la luna** (*La voce della luna*)



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”.

2023

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY

IMPRENTA DEL ARCO

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN & BELÉN MARTÍN LIROLA)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

ALEJANDRO ROLDÁN

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,

MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA:

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”

SÍGUENOS EN FACEBOOK, X (TWITTER) E INSTAGRAM



**En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas**

(I) JOHN FRANKENHEIMER (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)

Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



(II) FRANÇOIS TRUFFAUT (noviembre & diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, 1959)

La piel suave (*La peau douce*, 1964)

Fahrenheit 451 (1966)

La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)

El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)

La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)

El último metro (*Le dernier métro*, 1980)

Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)

François Truffaut, una autobiografía (*François Truffaut, une autobiographie*, 2004) Anne Andreu



(III) JEAN-LUC GODARD (mayo 2013 & abril 2014)

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)

El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

Lemmy contra Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) ARTHUR PENN (septiembre & octubre 2017)

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)

El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)

El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)

Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)

La noche se mueve (*Night moves*, 1975)

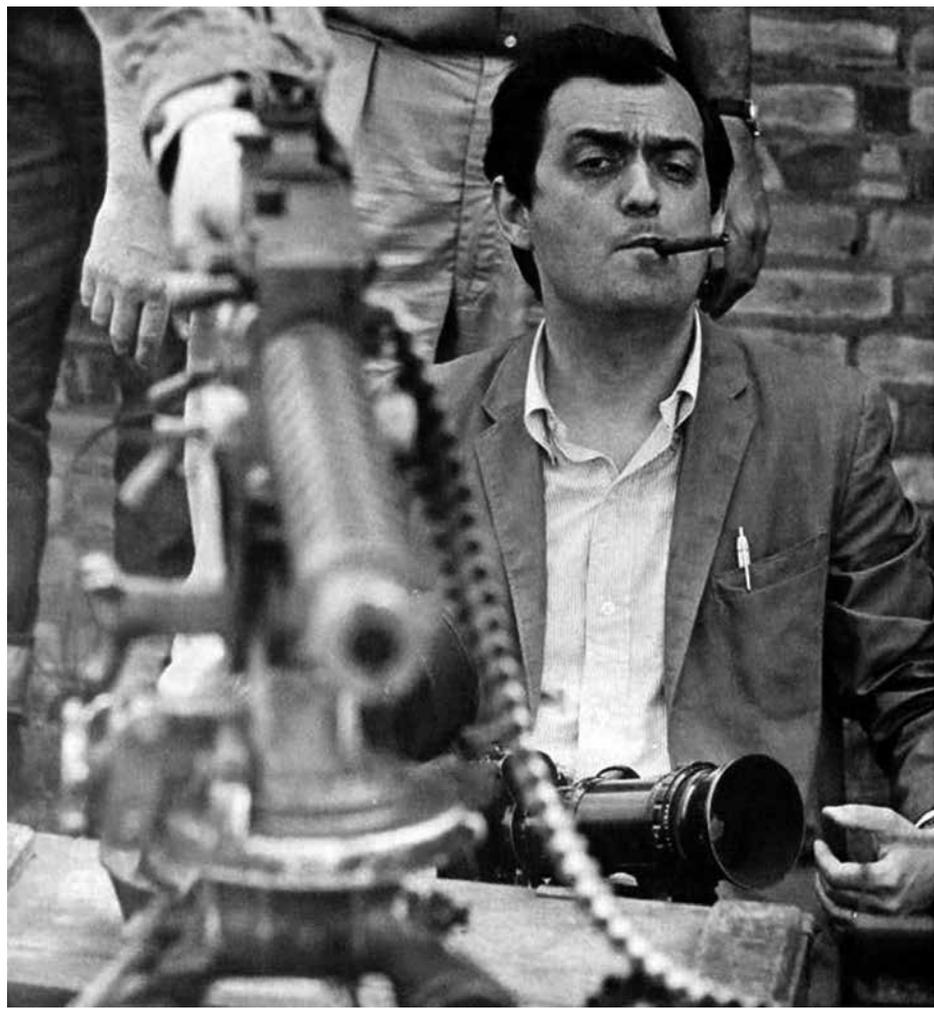


(V) JERRY LEWIS (enero 2018)

El terror de las chicas (*The ladies man*, 1961)

Un espía en Hollywood (*The errand boy*, 1961)

El profesor chiflado (*The nutty professor*, 1963)



(VI) STANLEY KUBRICK (febrero 2018 & febrero 2019)

Día de combate (*Day of the fight*, 1951)

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

Miedo y deseo (*Fear and desire*, 1953)

El beso del asesino (*Killer's kiss*, 1955)

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

Senderos de gloria (*Paths of glory*, 1957)

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)

2001: una odisea del espacio (*2001: a space odyssey*, 1968)

La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

La chaqueta metálica (*Full metal jacket*, 1987)

Eyes wide shut (1999)



(VII) ROBERT ALDRICH (marzo 2020) / (enero 2022) / (enero 2023)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

El beso mortal (*Kiss me deadly*, 1955)

El gran cuchillo (*The big knife*, 1955)

¡Ataque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, 1957) co-dirigida por Vincent Sherman

A diez segundos del infierno (*Ten seconds to hell*, 1959)

Traición en Atenas (*The angry hills*, 1959)

El último atardecer (*The last sunset*, 1961)

¿Qué fue de Baby Jane? (*What ever happened to Baby Jane*, 1962)

Canción de cuna para un cadáver (*Hush...hush, sweet Charlotte*, 1964)

El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*, 1965)



(VIII) FEDERICO FELLINI (octubre 2021 / noviembre 2022 / octubre 2023)

Luces de variedades (*Luci del varietà*, 1950) co-dirigida por Alberto Lattuada

El jeque blanco (*Lo sceicco bianco*, 1951)

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, 1953) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli & Alberto Lattuada [episodio **Agencia matrimonial** (*Un'agenzia matrimoniale*)]

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

Las noches de Cabiria (*La notti di Cabiria*, 1957)

La dolce vita (1960)

Boccaccio 70' (*Boccaccio 70'*, 1962) co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti [episodio **Las tentaciones del doctor Antonio** (*Le tentazioni del dottor Antonio*)]

Fellini Ocho y medio (*Otto e mezzo*, 1963)

Historias extraordinarias (*Histoires extraordinaires*, 1968) co-dirigida por Roger Vadim y Louis Malle [episodio **Toby Dammit: nunca apuestes tu cabeza con el diablo** (*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*)]

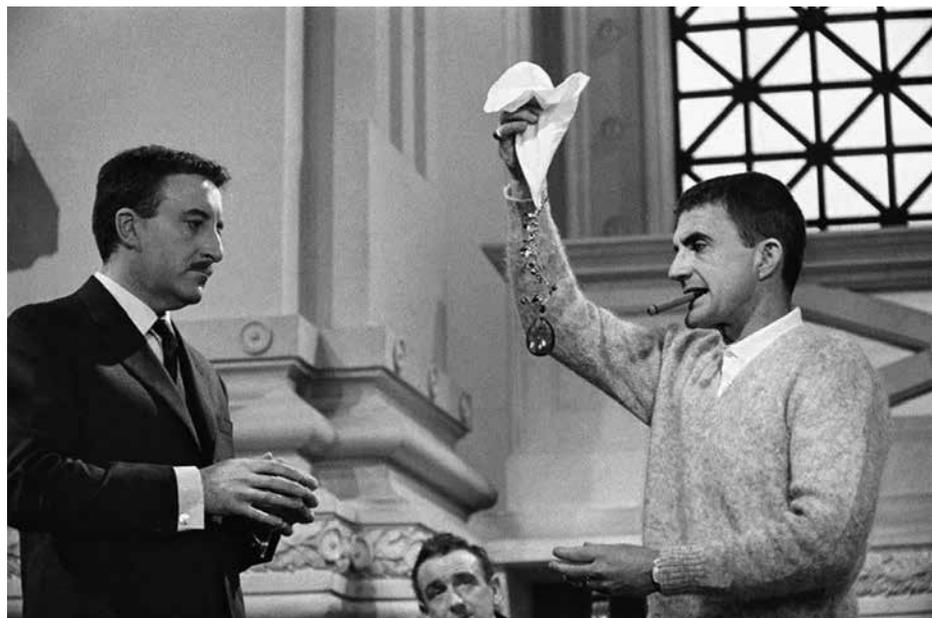
Giulietta de los Espíritus (*Giulietta degli Spiriti*, 1965)

Fellini-Satyricon (*Fellini-Satyricon*, 1969)

Los clowns (*I clowns*, 1970)

Roma (*Roma*, 1972)

Amarcord (*Amarcord*, 1974)



(IX) BLAKE EDWARDS (mayo-junio 2022 / abril 2023)

El temible Mister Cory (*Mr. Cory*, 1957)

Vacaciones sin novia (*The perfect furlough*, 1958)

Operación Pacífico (*Operation Petticoat*, 1959)

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)

Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, 1962)

Días de vino y rosas (*Days of wine and roses*, 1962)

La pantera rosa (*The Pink Panther*, 1964)

El nuevo caso del inspector Clouseau (*A shot in the dark*, 1964)

La carrera del siglo (*The great race*, 1965)

¿Qué hiciste en la guerra, papi? (*What did you do in the war, daddy?*, 1966)

El guateque (*The party*, 1968)

Darling Lili (1970)

Dos hombres contra el Oeste (*The wild rovers*, 1971)

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Siguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (3ª parte)

OCTUBRE 2023