

AMARCORD
(*Amarcord*, Federico Fellini 1973)

Agustín Sánchez Vidal
Universidad de Zaragoza

Los relatos de formación son materia ardua, un reto al que todo creador ha de enfrentarse tarde o temprano. En el caso de Fellini, ya se había preparado para ello y purgado a conciencia con la vivisección de *Ocho y medio*, que muchos denominarían hoy una «autoficción». Así pudo llegar en estado de gracia, libre de lastres intelectualistas, al desafío de *Amarcord*.

El cauteloso proceso de maceración a que sometió los recuerdos es, seguramente, una de sus claves. Ya se les siente romper aguas en su película anterior, *Roma*, con algunas secuencias que parecen esbozos, como la escuela en Rímini, los sketches de la pensión, el espectáculo de variedades y el cine. Sin embargo, están flanqueados por otros bien diferentes: las catacumbas que deja al descubierto la tuneladora del metro o el desfile de moda eclesiástica en casa de la aristócrata beata. Y los que podrían haberse ensamblado con los primeros, como la visita al burdel, no acaban de cuajar. En cuanto a las comidas romanas al aire libre u otros aparejos costumbristas, todavía hay demasiado apresto derivado del neorrealismo de espagueti, desconchones en la escalera y camisetas sudadas.

Amarcord es otra cosa. Además de basarse en esos tanteos, se sustenta en algo menos obvio: el mantenimiento de la distancia justa entre sus dos aires de época. Por un lado, la cronología a la que se remite, los años 1930 en una ciudad imaginaria de la costa adriática italiana, Borgo, que evoca la Rímini natal en la que creció Fellini. Por otro, el momento desde el que se produce su recuperación, la perspectiva resultante de evocar el primer tercio del siglo XX cuando se acomete el tramo final de la centuria. Esa década de 1970 en la que algunos de los creadores más atentos cobran conciencia de lo que hoy, a toro pasado, constituye una evidencia: que muchos de los puntales en los se creyó asentado el siglo —como el cine, sin ir más lejos— se resquebrajan. Todo un mundo empieza a irse por el sumidero, y ha llegado la hora de reconstruirlo sonambulizando la materia tratada, desrealizándola a través del registro elegíaco.

Como cualquier planteamiento urdido en profundidad, la película no es sólo autobiográfica por esa temática, sino por la forma en que se recompone. Un verdadero autor no necesita contar su vida para expresarla: le basta con asumir y reelaborar subjetivamente cualquier historia —propia o ajena— para que en ese proceso de recreación quede plasmada su personalidad. Ya escribió Jorge Luis Borges que cuando alguien se propone la tarea de dibujar el mundo y puebla un espacio con peripecias y paisajes remotos, en realidad está trazando el perfil de su rostro.



FRANCO CRISTALDI
PRESENTA



FEDERICO FELLINI AMARCORD

REGISTRO E SCENeggiATURA DI
FEDERICO FELLINI e TONINO GUERRA
DALLA COMPOSIZIONE MUSICALE DI
F.C. (1964) P.E.C.F. (1968) • FRANCO CRISTALDI • FEDERICO FELLINI
E IL LIBRO OMOLOGO E' EDITO IN ITALIA DA
RIZZOLI
ROMA
TECHNICOLOR • UNA ESCLUSIVITA' P.I.C. ◀▶

Si esto valdría hasta para un realista obsesivo, no digamos para alguien que aplica una estilización tan abrumadora como la de Fellini. Ése es el valor de su testimonio sobre la década de los setenta. Dos años antes Peter Bogdanovich había rodado *La última película* (*The Last Picture Show*), el desesperanzado réquiem por un cine definitivamente clausurado y, con él, su sistema de valores. El Hollywood clásico destituido por la televisión.

Del mismo año que *Amarcord* es *American Graffiti*, donde George Lucas dice adiós a una adolescencia a punto de deshilacharse y degradarse hasta incurrir en el mundo adulto. Aquí lo que acecha ya no es la guerra de Corea que pesa como una losa en los años cincuenta recreados en la cinta de Bogdanovich, sino la de Vietnam de los sesenta. Aunque el verdadero reclutamiento de fondo lo fuera para el Neo-Hollywood de los setenta.

En el dialecto de Rímìni, donde nació Fellini en 1920, *A m'arcord* es el equivalente de la expresión italiana *Mi ricordo* o la francesa *Je me souviens* a la que recurriría Georges Perec en 1978 para agavillar sus propias evocaciones en un libro que se ha terminado alzando con el santo y la limosna. Pero conviene señalar que en 1970 el pintor norteamericano Joe Brainard había publicado un cuaderno con el mismo título, aunque en inglés, *I remember*, seguido en 1972 de otro, *More I remember*. De forma que, al final, la década 1970 parece haber sido la de los *me acuerdo*. Un fin de ciclo.

Cierto que *Amarcord* supone muy otra cosa. No es lo mismo enhebrar una treintena o un centenar de páginas con toda una serie de versículos o fogonazos —leves epifanías que te devuelven el fulgor de un instante, un objeto, tal atmósfera, tal sensación— que vertebrar ciento dieciocho minutos de película. Fellini ha tenido que desarrollar una estructura, por más que se trate de algo flexible, tramado con gran li-

bertad, presidido a menudo por ese aire circense, coral y musical, que traslada el relato a otra dimensión.

Lo mejor que puede decirse de tal andamiaje es que apenas se nota. Parece algo espontáneo, tejido al vaivén de los recuerdos. Pero, en realidad, mantiene un tenaz doble hilo conductor, mezcla de repetición y progresión, al modo de unas variaciones. Se basa en una docena de episodios, que en algo recuerdan a nuestros sainetes, tal como los depuró y actualizó para el cine un Luis García Berlanga. Sin embargo, no son estancos. Es cierto que se plantean, desarrollan y culminan, en ocasiones con un remate mágico o irracional, como el pavo real del conde, que cierra la batalla de bolas de nieve haciendo la rueda en el pretil de la fuente del lugar. O la monja enana del manicomio, la única persona capaz de hacer bajar del árbol a Teo, el tío loco que se despepita al grito de «*Voglio una donna!*», descalabrando a pederadas a quien osa acercarse.

Estos episodios desembocan unos en otros imperceptiblemente, se encadenan mediante personajes que marcan pautas de continuidad, además del ritmo que le imprime la música de Nino Rota, y cuyo momento culminante es la coreografía otoñal de los muchachos en el hotel desierto. De modo que el transcurso fílmico —más o menos lineal al ser proyectado en una sala de cine— se convierte en un *ritornello* cíclico, litúrgico, y tiene algo de ceremonia inmemorial, del carrusel de la vida.

El primero de esos hilos conductores es el joven Titta —una proyección autobiográfica del realizador—, quien crece condicionado por la educación católica, la farfolla mussoliniana y un entorno familiar a la vez opresivo y nutricional: el padre, Aurelio, maestro de obras anarquista; la sufrida madre, Miranda; el hermano de ésta, un parásito fascista; y el hijo pequeño que se encarga de decir en cada momento todas esas verdades inoportunas que calla el resto de la tribu: que el padre hiede cuando se ha cagado porque le han suministrado aceite de ricino; o que el abuelo es un salido y no para de perseguir a la criada.

De Titta surgen algunas de las escenas más memorables, como las que emanan de la confesión que hace con el cura, cuando éste le pregunta por el sexto mandamiento: la Gradisca, una peluquera que en el Cine Fulgor sueña con Gary Cooper en su papel de legionario de *Beau Geste*; la Volpina, que se ofrece a los hombres por los descampados; o la opulenta estanquera que casi ahoga al muchacho entre sus pechos.

Otros elementos de continuidad son el erudito local que nunca falta en tales parajes, el tonto del pueblo, el motorista que tiene a todos aterrorizados con el petardeo de su máquina, el gomoso que pretende a la Gradisca en la *passeggiata* ritual de los días festivos, el acordeonista que ameniza los actos sociales...

Todos ellos entran y salen sometidos a la danza y contradanza de los cursos estacionales. La película comienza cuando aparecen los vilanos anunciando el inicio de la primavera, y se enciende una enorme hoguera en la plaza principal, para quemar los trastos viejos. No es la única celebración. En la escuela se hacen la fotografía que sirve para presentar el gran guñol de docentes extraviados en sus carcasas retóricas. Los desfiles fascistas se saldan con el tiroteo contra el violinista que toca la Internacional en el campanario. Con el verano llega la playa, el esplendor austrohúngaro del Gran Hotel y su exotismo de jeques y harenes, el paso del interminable y fabu-



loso trasatlántico Rex. Con el otoño, la carrera automovilística de las Mil Millas, el pasaje metafísico —casi pirandelliano— del extravío del abuelo en la niebla. Y con el invierno la enfermedad mortal de la madre de Titta, su entierro y la gran nevada.

De modo que cuando regresan los vilanos y, con ellos, la primavera, las cosas ya no serán nunca las mismas. La Gradisca renuncia a su Gary Cooper soñado, se resigna a casarse con un carabinero fondón y se va del lugar. Se desarbola así ese transcurso estacional y repetitivo encabalgado sobre la música de Rota, que suena en el banquete de boda clausurando la película, expulsando a Titta de su infancia y al espectador de la acogedora oscuridad de la sala, de un cine irreplicable.

