

Fellini: entre el tiempo y la eternidad

José Carlos Huayhuaca

Para sus análisis literarios, Vargas Llosa ha elaborado la noción de *elemento añadido*; análogamente, a los fines de su crítica cinematográfica, Julián Marías introduce el concepto de *temple*. Si no los he malentendido, por elemento añadido de una novela, por el temple de una película, entienden el sentimiento dominante que da la pauta de interpretación de los hechos narrados por cada obra, esa emoción-clave o punto de vista afectivo que colorea ("el cristal con que se mira") la versión que de las cosas nos da cada autor, elemento que eventualmente puede *encarnarse* en imágenes o situaciones privilegiadas (que lo son por el hecho de expresar y condensar de un modo especial tales emociones) y que por lo mismo son recurrentes.

Así, el temple de los más característicos filmes de Huston deriva del tránsito de una esperanza tardía o última que conciben sus héroes, a la declinación y el fracaso que les aguardan, pero que son asumidos con la hermosa serenidad del estoicismo; el de los filmes de Peckinpah, del repentino encrespamiento viril de gente que se suponía derrotada o conforme, suscitado por su inesperado descubrimiento o hallazgo, luego de vagar a la deriva, de un objetivo preciso; el de los filmes de Herzog, de la extrañeza ontológica de su mirada, con sus extremos de piedad y desprecio. En cuanto a Federico Fellini, creo que el temple fundamental de su obra, su elemento añadido característico, es la nostalgia, si asumimos el

término en el sentido y connotaciones que voy a bosquejar en seguida. Creo, además, que la grandeza de su contribución al cine proviene de haber inventado o descubierto unas *formas novedosas*, tanto visuales como narrativas, a partir de su visión nostálgica y *para satisfacerla*, así como Herzog innova en la narración y la visualización para mejor *encarnar* su sensibilidad que he llamado ontológica (Cf. *Hablemos de Cine*, número 78). El siguiente ensayo examinará el sistema narrativo del cine de Fellini, desde el punto de vista de su adecuación a las exigencias psicológicas y formales del arte de la nostalgia.

El arte de la nostalgia

"Les recomendó... que en cualquier lugar en que estuvieran recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todas maneras una verdad efímera".

G. García Márquez

"... para nuestra paz espiritual debemos intentar escapar a la magia de los recuerdos. Nuestra salvación está en hundirnos resueltamente en el infierno del mundo de ahora, del mundo utilitario, del mundo sin pasión, del mundo sin nostalgia. Tenemos que aprender a olvidar..."

Jean Renoir

Cierto arte contemporáneo, a contrapelo de las tendencias mayoritarias, asume resueltamente la forma de la nostalgia.¹ A la visión apocalíptica del futuro, al análisis crítico y razonado de la actualidad, al recurso al erotismo como refugio contra los vaivenes y las incertidumbres desalentadoras de la historia, el arte de la nostalgia opone el aprendizaje de la fatiga, o de la madurez: mi-

1. Aquí no me refiero para nada a la llamada "moda retro" u "ola nostálgica"; ésta —que es el subproducto de un fenómeno sociológico de nostalgia generalizada, "manía de los períodos que declinan" según Cioran— consiste en volver a los motivos, temas y estilos del pasado para reavivarlos complaciéndose en ellos. El arte del que hablo, en cambio, *figura* la actitud nostálgica y la *problematiza*, siendo su propósito último desembarazarse de ella, es decir, curarse de las seducciones del pasado.

rar atrás, volverse hacia el pasado —pero para considerarlo, en el ápice de la melancolía y el enternecimiento, *sub-especie aeternitatis*; quiero decir, bajo la forma de la nostalgia.

Más que *del* pasado, este arte —que tampoco ha sido capaz de resistir la acometida de la corrosiva lucidez que es el signo de estos años— habla de nuestras relaciones *con* el pasado. Lo que le importa no es tanto el pasado en sí cuanto en su significación para uno; se interesa por dar cuenta, no de un lugar o una época anteriores, sino del sentimiento de alguien que ya no está en ellos. “Yo he conocido esta tierra/ en que el paisano vivía/ y su ranchito tenía/ y sus hijos y la mujer./ Era una delicia ver/ cómo pasaban sus días”. Sobre este texto, tomado del *Martín Fierro*, Borges dice algo que caracteriza bien el arte de la nostalgia: “Su tema, entiendo, no es la miserable edad de oro que nosotros percibiríamos; es la destitución del narrador, su presente nostalgia”.²

Veremos, en lo que sigue, que este sentimiento de destitución —pábulo de las proyecciones nostálgicas— es un efecto del tiempo, el resultado de saberlo vano y destinado a perderse; veremos que el estado de plenitud o eternidad postulado por la nostalgia quiere ser, precisamente, el exorcismo, así sea ilusorio, que nos resguarde de la disolución. Esta discordia entre el tiempo y la eternidad sería el verdadero tema del arte de la nostalgia.³

No hay nostalgia en cuanto tengo un pasado y me vuelvo hacia él; la hay sólo si mitifico mi pasado y lo reasumo a título de monumento, lo que ocurre cuando mi estadía actual carece de puntos de interés a manera de flotadores, del asidero de un futuro viable. “Esa regresión temporal”, dice Borges, “suele corresponder a estados decrecientes o insípidos, en tanto que cualquier intensi-

2. El mismo sentido tiene el brillante sinlogismo de Sofocleto: “Nostalgia: dolor de lo que no está.”

3. Esta confrontación haría que, al final, el arte de la nostalgia sea la crítica de la nostalgia, y que su socorrida (aunque solapada) conclusión sea la de Leopardi: “Ved que todo es igual/ y si entendemos/ sólo la nada crece.”

dad nos parece marchar sobre el porvenir". El arte de la nostalgia se refiere menos al pasado que al desencantado presente; su indirecto propósito es revelar el desposeimiento que nos es contemporáneo.

La nostalgia libera el *deseo*, que nuestro tiempo y nuestra geografía se obstinarían en denigrar; la nostalgia erotiza el pasado desembarazándole de su ripio, de sus tiempos muertos y sus repeticiones, aglutinando enseguida sus partes cristalinas, sus solos momentos significativos, en islotes discontinuos que ya no se sucederían empujándose unos a otros hacia el abismo de la nada (precisamente, de lo que pasó y ya no es más), sino que coexistirían en un proteico y extenso *ahora*, como —según la conocida imagen surrealista— coexisten en la feliz eternidad del coito el sexo, la boca, las caderas y los pechos, en pedazos separados y actuales. El estado de nostalgia sustrae, a los rememorados episodios de una vida, sus rasgos contingentes y de circunstancias —y con ellos su condición temporal— para aglomerarlos en arquetipos existenciales dotados de una eficacia permanente que trasciende (o escapa) a su anclaje en el pasado; la nostalgia comprime los aspectos de una vida en imágenes henchidas por los diversos particulares que se congregan en ellas. Esta curiosa alquimia les confiere un modo de ser *esencial* (una especie de *verdad* a despecho de su irrealidad) que no tuvieron en su desvanecido presente temporal, les rescata de la prosaica y consecutiva historia para elevarlos al orden superior del mito y la poética eternidad. Así, "las cosas resurgen no tal como fueron vividas, sino con un esplendor, con una 'verdad' que nunca tuvo equivalente en lo real" (Gilles Deleuze).

Sin embargo, esta exaltación que obra la nostalgia es, como la del ocaso, una "luz apasionada y final" (la expresión es de Borges) agorera siempre de su total e inexorable aniquilación. Muy pronto, la sensación de plenitud cederá su lugar, como el ayer al hoy y éste al mañana, a un pensativo sentimiento de vanidad, a la conciencia afligida del tiempo que pasa y se pierde (cuya búsqueda intentaremos renovadamente pero que sólo para ciertas excepcionales obras de arte será venturosa). Deleuze se pregunta: "¿Qué ambivalencia explica esta conversión al dolor de lo que debía prolongarse en alegrías?" En su lectura de Proust encuentra que "el recuerdo implica la contradicción hartamente extraña de la supervivencia y de la nada, su dolorosa síntesis".

En efecto, la nostalgia, superponiendo momentos distintos en uno solo que se extiende por sobre varias épocas, niega la sucesión del tiempo y lo contrae al máximo, opera la entremezcla de sus dimensiones, esa barroquización del tiempo que los neoplatónicos llamaban *complicatio* (el tiempo envuelto o enrollado, opuesto al tiempo desplegado) y que figuraba para ellos el estado originario que precede a todo desarrollo, es decir, el mundo de las esencias y la eternidad. Esta ilusión opera la nostalgia; basta oponerle la "materialidad" de nuestro aquí y ahora para que se desvanezca; precisamente su postulación barroca e hiperbólica, su "enlatamiento" en imágenes reconcentradas, obedece a la necesidad de suplir, así sea falazmente, esta especie de déficit ontológico que le afantasma en comparación con el irrecusable presente agobiado de (im)precisiones circunstanciales y de sucesión que lo desangra. Reconozco este mismo sentimiento en un famoso verso: "¿De qué te sirvió el verano/ oh, ruiseñor en la nieve?" De la ilusión de una eternidad plenaria y sin resquicio a la certeza de un tiempo alambicado y vano, al convencimiento de su curso irrestañable y de imposible recuperación —tal es el inevitable itinerario que habremos de transitar. Nuestra conciencia habitualmente sucesiva y diferenciadora opta, en el éxtasis del recuerdo apasionado, por la barroca y simultánea eternidad del mito⁴ —sólo para tener que despertar y resignarse al cómputo, una tras otra, de las ovejas propiciatorias de un sueño ya inconciliable. "Nuestro destino" dirá Borges "es espantoso porque es irreversible y de hierro".

4. El recuerdo nostálgico y el mito compartirían no sólo la misma temporalidad "complicada", sino también —y quizá debido a lo anterior— el mismo estatuto ontológico. Cf. el texto de Bacon, en el cual dice que los mitos o "fábulas" son vistos como un velo transparente que ocupa "the middle region that separates what has perished from what survives."

El estilo árbol: una solución al problema de contar lo eterno

"... decir lo que se quiere..., empujando desde abajo (conducta vegetal básica, mientras los animales atacan horizontalmente, de atrás hacia adelante: contraponer el estilo árbol al estilo toro)"

Julio Cortázar

"Memory, the staging of the past, turn the flow of events into tableaux"

Susan Sontag

Junto con la índole onírica, o más o menos surreal de su imaginación, el aspecto más característico de la obra de Fellini es probablemente su controvertido estilo narrativo.

Para un verdadero ejército de críticos, esta peculiar narrativa ha constituido, antes de Godard, uno de los hitos en el despeque del cine internacional hacia la modernidad, así como el aporte estilístico felliniano más fecundo, por ser el más "aplicable" por los demás sin peligro de mero calco, a diferencia de su fabulación visual, ya suficientemente publicada como propia.

En aquel sentido, André Bazin todavía se deja escuchar: "Fellini ha completado la revolución neorrealista del relato en el sentido de construir sus guiones sin ningún encadenamiento dramático, fundándose exclusivamente en la descripción fenomenológica de sus personajes. En él, las escenas que dan la continuidad lógica, las peripecias importantes, las grandes articulaciones dramáticas del guión, sirven únicamente de referencias, mientras que las largas secuencias descriptivas, aparentemente sin incidencia sobre el desarrollo de la acción, pasan a ser importantes y reveladoras".

Otros han visto en esto, por el contrario, la parte más débil, caprichosa, irresponsable y anticinematográfica de una obra que disimularía, bajo su poderosa y sugestiva visualidad, una regresiva tendencia a la construcción teatral (caracterizada no por un acopio de diálogo, como ingenuamente se suele creer, sino por un

modo de organizar las acciones —impuesta por los condicionamientos espacio-temporales del medio teatral— como una serie de unidades dramáticas o “escenas” más o menos sustantivadas, cuyas claras soluciones de continuidad a veces son enmascaradas por la débil continuidad que le otorga un personaje-puente o un escenario único) y aun a la ‘construcción plástica’, consistente en la contigüidad o acumulación de una especie de frescos móviles.⁵ Julián Marías ha escrito así este parecer: “Lo más grave es que [el cine de Fellini] está dominado por la escenificación: es un conjunto de escenas. Y de esta manera se desliza subrepticamente una forma sutil de teatralidad en lo que, a primera vista, es un alarde de talento cinematográfico. En lugar de abandonarse a un movimiento interno en que el cine consiste, centro de organización que vi-

-
5. Dice Fellini: “(Con *Casanova* quise) llegar de una vez a la esencia última del cine, a lo que en mi opinión es la película total. Lograr hacer de una película un cuadro. (...) El ideal sería hacer una película con una sola imagen, eternamente fija y continuamente rica en movimiento... una película completa compuesta por cuadros fijos... *Casanova* y *Satyricon* estuvieron cerca... películas sin historia, excepto aquella a la que el cine obliga por ese mínimo de convencionalidad que ni siquiera el director más genial jamás lograría eliminar.” Este sueño de Fellini —que alguna vez fue el sueño (felizmente superado) de Jean Renoir —también le visitó a Vladimir Nabokov, otro enfermo de nostalgia, otro cándido refutador del tiempo, en cuya novela *Laughter in the Dark* se lee: “Una noche mientras concedía unas vacaciones a su erudito cerebro escribiendo un pequeño ensayo (nada brillante desde luego, pues no era un hombre de dotes excepcionales) sobre el arte del cinematógrafo, le llegó la hermosa idea... ¡Qué fascinante sería —pensó— poder reproducir en vívidos colores algún cuadro famoso, con preferencia de la Escuela Holandesa y darle vida llevándolo a la pantalla, imprimiéndole movimientos y gestos en completa armonía con su inmovilidad! Por ejemplo una cervecería, con unas pocas gentes junto a mesas de madera bebiendo en abundancia, desde la que se viese un retazo de patio soleado y enjaezados caballos. De pronto, todo cobra vida: aquel hombre pequeño vestido de rojo deposita su *bock* sobre la mesa, se libera la muchacha que lleva la bandeja de su estática postura, y picotea la gallina el suelo, en el umbral. Luego podría hacerse que las diminutas figuras salieran de la taberna y se pasearan por un paisaje del mismo pintor, que mostrara, acaso, un cielo marrón y un canal helado, donde gentes con aquellos curiosos patines que se usaban en otros tiempos, trazaran las anticuadas espirales esbozadas en el cuadro; o un camino húmedo, bajo la niebla, y dos jinetes recorriéndolo. Por último, todos regresarían a la taberna y, poco a poco, imágenes y luces cobrando su orden primitivo, se colocarían en su sitio, para completar toda la escena con el primer cuadro.”

vifica todo, Fellini compone y yuxtapone escenas para ir haciendo con ellas su película... [Escenas cuyo virtuosismo lo lleva] a recrearse en cada una de ellas, a 'extasiarse' en ellas. Y el cine no es éxtasis. Es más bien un remolino que atrae con su giro y absorbe e incorpora todos los elementos necesarios (...) Una película no se puede construir con escenas sueltas, sino que ha de ser una unidad imaginativa que 'reclame' cada uno de sus ingredientes constitutivos (...) Una película debe tener futuro... mantener la anticipación, la prospección, ese tirón hacia adelante que nos mantiene en vilo y divertidos".

Pero lo Bazin no quita lo Marías. Obviamente Fellini propende al *estilo árbol* del que habla Cortázar, donde lo que importa es la ramificación libre o espontánea de cada episodio, las desinteresadas aventuras de su frondosidad (y he aquí la señal del barroco, sobre el que volveré después), antes que su premeditado enlace con lo que subsigue o precede. (Esta metáfora cortazariana de una "conducta vegetal básica" no le hubiera disgustado a Bazin, quien llegó a escribir: "Los acontecimientos no advienen, sino que caen o surgen, es decir, siguiendo siempre una gravitación vertical y nunca de acuerdo con las leyes de una causalidad horizontal... así, el personaje felliniano tampoco evoluciona: *madura*"). Pero las virtudes de este proceder —soltura, exuberancia, inmediatez, vitalidad, frescor, etc.— tienen un reverso que, según una opinión atendible, las vicia: introducen una (a)temporalidad pictórica en una forma que es esencialmente narrativa, es decir, tributaria de un tiempo horizontal e irreversible. "Todos los idiomas que conozco", dice Borges, "usan el mismo verbo o verbos de la misma raíz, para los actos de narrar y de enumerar (contar un cuento o contar hasta mil); esta identidad nos recuerda que ambos procesos ocurren en el tiempo y que sus partes son sucesivas". Es más: enumerar y narrar no sólo implicarían una cosa tras otra, sino también un avance, una progresión, un sistema vectorial de relaciones necesarias que excluye la simple contingüidad de los elementos o su ordenación caprichosa: "el problema central de la narrativa es la causalidad" (Borges), es decir, la imbricación, la conexión implicativa, el devenir, la continuidad, la fluencia y, por tanto, el cauce, el dinamismo horizontal, en suma, el *estilo toro*.

Fellini se ha debatido entre el *estilo árbol*, al que su temperamento y su visión propenden, y el *estilo toro*, que parece esencial

a la narratividad, especialmente a la narratividad cinematográfica,⁶ el modo como ha enfrentado en cada película esa contradicción, puede ser el pertinente criterio con que se las evalúe.⁷

Por mi parte, prefiero abstenerme de todo juicio acerca de un estilo de narrar que haga abstracción de aquello que se narra; de otro modo, creo, incurriría en una actitud normativa y conservadora, negligente de la necesaria dialéctica entre códigos y mensaje por la cual un estado de cosas, aun cuando sea el narrativo, puede ser contradicho y renovado si surgen nuevos factores que no se adecúan a los moldes establecidos; la historia del arte abunda en ejemplos de cómo el enriquecimiento (pero también el inicio de su decadencia) de un medio, sólo se logra extremándolo, yendo más allá de él o a contrapelo de sus aparentes posibilidades. En otras palabras, Marías corre el albur de estar confundiendo un uso históricamente datado (que por muy habituados que estemos a él, no tiene por qué excluir otros usos posibles) de la narración cinematográfica de ficción, con una especie de arquetipo o esencia inmutable, así como, en música, hasta Webern, se creyó que el sistema tonal correspondía a su naturaleza profunda y era por tan-

6. El propio Fellini lo ha reconocido al final de su declaración de la nota 1, y aun más explícitamente en esta otra: "En el fondo, el cine tiene un profundo e indisoluble vínculo con lo novelesco, con la narración, incluso existente en aquellas obras que parecen las más desarticuladas."
7. Así, la falla de *Roma*, por ejemplo, residiría en que el realizador se abandona alegremente a la mera proliferación atemporal y desordenada de "escenas", no por deslumbrantes menos gratuitas; en *Ensayo de orquesta*, por el contrario, ellas se ajustan con insospechado rigor (aun cuando la excesiva duración o insistencia de algunas situaciones —más o menos al medio del filme— entorpezcan en algo su predestinado curso) a un diseño dramático de partes poco o nada intercambiables y que obedecen tanto a la construcción clásica de planteo, nudo y desenlace, como a su ley de las tres unidades, pero que, en cambio, da la impresión de asfixiar peligrosamente la poesía intrínseca a los eventos fílmicos del cine felliniano al reforzar aquello —la concatenación lógica— que parece incompatible con la libertad y gratuidad que son su condición de posibilidad y su oxígeno. El caso de *Amarcord* es por ello ejemplar, dado que allí se alcanza una especie de feliz equilibrio: los episodios, muchos y heterogéneos, danzan en libertad y, sin embargo, están invisiblemente encauzados por la férrea sucesión de las estaciones, cuya peculiar dramaturgia no tiene tres instancias a la manera clásica, sino cuatro, puesto que implica algo que comienza, madura, se acaba... y recomienza, a la vez que sugiere inmejorablemente tanto el paso inexorable del tiempo como la vuelta a lo mismo: el eterno retorno.

to incontestable, certidumbre que la revolución atonal hizo zozobrar.⁸

Lo que no significa estar de acuerdo con el entusiasmo apresurado de Bazin por el relato simplemente irregular, dado que éste se sustenta en una falacia más o menos evidente. En efecto Bazin, fastidiado por un régimen hollywoodense ininterrumpido de alto grado de estructuración y convencionalismo del relato, llegó a decir que un filme es más realista en la medida en que es más errático y desestructurado, es decir, más abierto, porque la vida y la realidad lo serían. Pero el arte no es "la vida misma" (ni siquiera el arte llamado "realista") sino una representación selectiva de ella, que tiene sus propias leyes. A pesar de los intentos de no sé qué vanguardia por hacerlos coincidir, el arte será siempre asíntota a la vida; lo sabio no es, entonces, desesperar por esta distancia o inadecuación, sino asumirla, antes que como límite, como una condición de posibilidad.

Convengamos entonces, al menos provisionalmente, en que varios tipos de narración cinematográfica son posibles, y que su pertinencia o legitimidad están garantizadas, no por su semejanza a la realidad ni por su obediencia a un modelo arquetípico, sino por "las leyes propias" (o "lógica interna") de cada película específica y por el grado de compatibilidad⁹ del sistema que ella constituye.

8. Estoy rozando aquí, imprudentemente, una discusión estética trascendental y todavía no zanjada, para recordar un aspecto de la cual remito al lector a dos famosos textos: la "obertura" de *Lo crudo y lo cocido* de Lévi-Strauss, y su intento de refutación por Eco en *La estructura ausente*. Los argumentos son tan brillantes que el lector asiente a unos y otros por igual. Aplicándolos al campo de la narratividad cinematográfica, para Lévi-Strauss como para Marías, el cine verdadero sería algo así como *Río Bravo* o *Scaramouche*, en tanto que *Fata Morgana* o *Casanova* serían el anticine o una tergi-versión de él. Para Eco, en cambio, estas películas serían tan legítimamente cinematográficas como aquellas. En cuanto a mí, pienso como Eco, pero no puedo dejar de reconocer que si un visitante de otro planeta me pidiera que le haga conocer lo que es el cine, le mostraría las dos primeras películas, de ninguna manera las otras.

9. Noción tomada de la vertiente formalista de la lógica moderna, que mide la mayor o menor cerrazón, autosuficiencia y no-contradictoriaidad de un sistema. Me limito en esta ocasión, a usar el término, dejando para otro momento la discusión de la aplicabilidad de las distintas propuestas del formalismo lógico al debate estético.

Debido a esto creo que, como diría Truffaut, "sólo es bueno un filme coherente y obstinado en su coherencia"; que hay 'temas' en relación con los cuales un tipo de narración (y por tanto de percepción por parte del autor, una visión) es coherente, mientras que respecto a otros es incompatible; que una técnica narrativa (consistente, según nos lo recuerda Vargas Llosa, en el montaje de las anécdotas que componen la historia, en el ensamble de las 'cosas que pasan'), crea un ordenamiento que corresponde a un régimen temporal determinado. Por tanto, si se da un caso de atomización, si las acciones de una historia no están imbricadas hacia algo sino constituyen un archipiélago, entonces la narración no avanza, no es prospectiva y se "eterniza" —lo cual deja de ser un defecto si lo que se busca es simular o recuperar, no el tiempo impaciente y nervioso en que "viven" (tiranizados por su objetivo) los propósitos, sino el tiempo contemplativo, libre, errabundo y como irreal de las retrospecciones.

Por esta razón, la llamada construcción abierta,¹⁰ aforística,¹¹ circense y como de *variétés*,¹² o simplemente errátil,¹³ que

10. "Fellini es un decadente. Encontró una construcción que se adopta muy bien al espíritu decadente. El estilo clásico quiere una construcción cerrada, una arquitectura. El decadentismo quiere una *construcción abierta*, donde la construcción se ve reemplazada por la aliteración y la reiteración". (Alberto Moravia)
11. "(Este filme) es un libro de aforismos (...) El aforismo supone una detención del pensamiento, que se queda en una afirmación, no para pasar a otra, sino para dejarla quieta y complacerse un tanto en ella (...) deliberadamente, el escritor aforístico corta raíces de donde le ha brotado su pensamiento, para mostrarlo recortado... como una flor separada de su tallo y puesta en un búcaro; el aforismo es siempre exhibición y tiene un claro propósito estético; por eso busca la sorpresa, provocada por la misma brusquedad de su aislamiento. Al leer un aforismo no se ve directamente a qué viene aquello (...) El aforismo nos sorprende como una huella aislada de pasos humanos que, al parecer, no vienen de ninguna parte ni van a meta alguna (...) Sería menester añadir que el cine *no* puede ser aforismo, que ninguna belleza formal compensa de esa infidelidad a su esencia." (Julián Marías, a propósito del filme de Fellini *Julieta de los espíritus*)
12. "La película consiste en una serie de 'números', como los números del circo: algunos pueden entristecerte, otros alegrarte, otros dejarte frío." (Fellini acerca de su filme *La ciudad de las mujeres*)
13. "A cada rato, el desarrollo de una historia se encuentra como trabado por incidentes o paréntesis, que a veces monopolizan el interés y se ins-

se ha imputado a Fellini, no es, a mi modo de ver, ni el resultado de una insensibilidad cinematográfica o de una falta de oficio, ni el signo de una revolución del relato válida en sí misma y con abstracción de otros factores concurrentes, sino un hallazgo formal (consciente o subconsciente, deliberado o casual) apto, entiéndase bien, no para vehicular tal o cual recuerdo o anécdota del pasado (para esto sirve la técnica del *racconto* y sus diversas marcas visual-sonoras), sino para recrear la actitud mental, el clima psicológico de quien mira-hacia-atrás, la *cualidad* de la añoranza y la rememoración.

De ahí que las mejores películas de Fellini sean aquellas que se presentan francamente (puesto que hay otras que lo hacen con ambages) como una *recherche du temps perdu*, como un ajuste de cuentas con el pasado o como su recapitulación: *Ocho y medio*, *Los clowns*, *Amarcord*, por ejemplo. Ahora bien, si es cierto que estamos ante un arte de la nostalgia, entonces las formas en que éste nos es presentado deberían transmitir esa peculiar dialéctica de la plenitud y la deflación que caracteriza toda actitud nostálgica, su dolorosa alternancia entre una inmovilidad y una fuga, entre la viveza y el esplendor de fuegos artificiales que tienen las imágenes evocadas, y el sabor a ceniza derivado de que en realidad ya pasaron y se han esfumado. Mi sospecha de que precisamente esto es lo que logra la narrativa felliniana gracias a su proceder aforístico y a su organización suelta como de espectáculo circense, se ve corroborada por un par de textos de Roland Barthes, que paso a citar en detalle.

En su artículo "Au Music-Hall", Barthes dice que el espectáculo de *variété* se caracteriza por poseer, no un tiempo ligado, sino un tiempo interrumpido, ya que en él cada número tiene su propia duración. Ahora bien, este tipo de tiempo "es el mejor servidor del gesto, puesto que es evidente que el gesto no sirve como espectáculo más que a partir del momento en que el tiempo se corta... En el fondo, la *variété* no es una simple técnica de distracción, es una condición del artificio. Sacar el gesto de su dulzona

talan en primer plano. Se trata de los episodios gratuitos, los paralelismos pintorescos de una narración negligente, una narración de caminante distraído, al que de pronto se le ocurre detenerse sobre algún detalle singular." (Gilbert Salachas)

pulpa de la duración, presentarlo en un estado superlativo, definitivo, darle el carácter de una visualidad pura, desprenderlo de toda causa, agotarlo como espectáculo y no como significación, tal es la estética original del *music-hall*".¹⁴ Que el tiempo cortado e interrumpido sea la condición del artificio, de la visualidad pura, de un modo de presencia superlativo y espectacular, donde la significación se debilita en la medida en que disminuye la causalidad, explica la instintiva opción de Fellini por intentar a toda costa interrumpir el tiempo *ligado* del cine con diversas estrategias dramáticas y visuales, urgido por su visión nostálgica que requiere el reforzamiento de una inicial sensación de brillo y esplendor: de una eternidad para la que no pasa el tiempo. Pero la subsiguiente necesaria instancia de apagamiento y deslustre, esos efectos del implacable trabajo de comején del tiempo, ¿también está presente?

En su estudio sobre la estructura de la máxima, esa modalidad del aforismo, Barthes encuentra que "los soportes fundamentales de la arquitectura de la máxima no son las partes de ordinario más vitales de la frase, las relaciones, sino al contrario las partes inmóviles, solitarias, especie de esencias frecuentemente sustantivas, que remiten a un significado pleno, eterno, aun autárquico... Lo que define estas esencias formales es que ellas son los términos (los *relata*) de una relación (de comparación o antítesis); pero esta relación es mucho menos aparente que sus componentes; en la máxima el intelecto percibe, en primer lugar, sustancias plenas, no el flujo progresivo del pensamiento". Vemos de inmediato que esta descripción es del todo aplicable a la 'escritura' felliniana, a su forma de plantear las secuencias, tal como ha sido vista por Bazin y Marías en sus respectivas citas que aparecen en esta sección, y

14. "A veces las costumbres de estos personajes (de *Satyricon*) deben resultarnos totalmente incomprensibles, algunos gestos extravagantes en su indescifrabilidad, muecas, guiños, movimientos de los que habíamos perdido su sentido y no sabíamos ya a qué aludían, como si un extranjero descubriese poco a poco el significado y la intención que hay bajo las contorsiones de los napolitanos, o como cuando se asiste a un documental sobre tribus del Amazonas" (Fellini). Para que el *gesto* (o el *significante*) brille y llame la atención sobre sí mismo ("su ser enigmático y macizo" diría Foucault) es imprescindible que sea relativamente indescifrable, que no sea 'lógico' ni casual, como ocurre en el *variété*, precisamente.

por los otros autores en las notas, donde se señala una tendencia al detenimiento, desinterés por la progresión dramática, sustantivación de las escenas descriptivas o "fenomenológicas", carencia de acción, etc. Ahora volvamos a la pesquisa de Barthes: ¿qué tipo de relación es ésta que une un término con otro pero sin producir una sensación de "flujo progresivo"? La de "identidad restrictiva o deceptiva": tal cosa *no es más que* tal otra —la cual es, dice Barthes, "una relación desmitificadora, puesto que reduce la apariencia a su realidad —que es siempre menos gloriosa— de ahí que la relación sea deceptiva, y de ahí su carácter pesimista". Repasemos: la máxima une términos fuertes; el primero, el que preside la frase, es el que se trata de *desinflar* porque son "*irrealia*, objetos vanos, apariencias cuya realidad hay que encontrar... y que está dada por el término segundo consistente en *realia*, objetos reales, verdadera identidad de esos sueños que son los términos iniciales".

Sólo hay que pasar revista al azar a diversos "aforismos" de, por ejemplo, *Amarcord*, para ver que Fellini procede exactamente de esa manera: así, la secuencia de la boda, que comienza con algarabía, como si fuera un logro de la novia en la medida en que, a lo largo de toda la película, anhelaba el matrimonio, poco a poco se revela como un logro "deceptivo" (según diría Barthes) porque su galán no es el Gary Cooper de sus sueños, porque ella se ha casado más a instancias de su edad que del amor, porque el día soleado cambia a una lluvia inoportuna, porque ella se irá a otro pueblo, de tal modo que la secuencia termina con una nota de melancolía y el sentimiento, no de algo que se gana sino de algo que se pierde; la secuencia del trasatlántico, para cuya visita todo el pueblo se prepara con entusiasmo, espera horas de horas en la incomodidad y el frío, sólo para verlo pasar de largo de un modo fastuoso al mismo tiempo que espectral (precisamente como los recuerdos de la nostalgia); la secuencia de la exuberante fiesta popular, que comienza con un zafarrancho de combate en que todo el mundo baila frenéticamente en torno a una enorme fogata, y termina con un montón de cenizas en medio de la silenciosa plaza, cruzada por un trasnochador solitario.

En relación con otras películas de Fellini, Gilbert Salachas ha hecho notar el mismo procedimiento de "identidad restrictiva": "En el propio corazón de la excitación más incontrolable es

donde aparece el espectro burlón de la soledad, de la desesperación de las madrugadas lívidas (...) el frenesí, el movimiento, el desorden, la alegría real o fingida, la embriaguez del baile y sus derivados alcanza su máximo punto de exaltación, anunciador de una vertiginosa recaída". Igualmente, Pozzo di Borgo: "... se siente en Fellini la pasión de inventariar (...) sobre todo cosas que presentan un lado lujurioso o deslumbrante... Sólo que esta realidad maravillosa, que atrae a los seres como mariposas no es otra cosa que apariencia, ilusión".

Una de las imágenes más memorables de *Amarcord* es la de un solitario árbol, espléndidamente erguido en medio del campo, como si fuera la figuración o el afiche a la vez de la eternidad¹⁵ y de esa conducta estética que Cortázar ha llamado el estilo árbol, opuesto al estilo toro, como el aforismo se opone a la escritura continua, y como el tiempo interrumpido del *variété* o del circo se opone al encadenamiento dramático progresivo. Creo haber fundamentado suficientemente la idea de que tal narratividad está suscitada por el temple básico o "elemento añadido" del cine de Federico Fellini: la visión nostálgica de la vida, que es esencialmente una visión maníaco-depresiva donde se alternan la excitación y el desfallecimiento, y que constituye al mismo tiempo una crítica de este presente agotado, inauténtico y a la deriva (*La dolce vita*, *Satyricon*) en nombre de un pasado más colorido y más humano (*Amarcord*), y una denuncia de la irrealidad de todo pasado que, no obstante el (seudo) esplendor con que se nos presenta cuando nos volvemos a él hartos del aquí y el ahora, es como si nunca hubiera sido (Cf. la escena de *Roma* en que los antiguos y bellos frescos pintados sobre una pared, perfectamente conservados mientras estuvieron enterrados, se desvanecen de inmediato cuando son involuntariamente descubiertos por los obreros que

15. Desde Heráclito, el río que fluye es el proverbial símbolo del tiempo; la eternidad, en cambio, ha tenido menos suerte, pues no hemos logrado acuñar un símbolo adecuado: así por ejemplo, la imagen del relámpago usada por autores tan diversos como Hazlitt, Michelet y Pedro Salinas, no me parece satisfactoria. Tal vez el árbol de *Amarcord* sea más apto, o, en todo caso, esas imágenes de *El éxtasis del escultor Steiner*, filme de Herzog, en que se ve al *recordman* mundial de salto en ski volar por el aire en cámara lenta, sugiriendo el triunfo sobre la gravitación del espacio y las urgencias del tiempo, porque parece desprenderse de ellas en un éxtasis de eternidad.

construyen un tramo nuevo del tren subterráneo), o como esas puestas de sol en que la luz se hace más fastuosa, barroca y apasionada, sólo para tener que disolverse en seguida en la tiniebla del anochecer implacable. Por ello, el recurso al pasado jamás constituirá una alternativa,¹⁶ por ello, hay que taparse con cera los oídos para no sucumbir al insidioso canto de sirenas de la nostalgia.¹⁷ La estructura global como de *variété*, que tiene cada película de Fellini, y al interior de sus "números" o "aforismos", la estructura de "identidad restrictiva" que los informa, cumplen con expresar estéticamente una visión del mundo que postula la vacuidad bajo la plétora, el inmovilismo —o mejor dicho, la entropía— bajo la agitación, la fugacidad, bajo la permanencia, el tiempo que aniquila bajo las pompas de la eternidad.

16. "... hace falta recuperar el pasado en forma que no nos envenene el presente, y nos deje libres para el porvenir. Destruirlo, no hacerlo existir, pero en ese sentido." (Fellini)

17. "Es la trampa de la nostalgia, que quita de su lugar a los momentos más amargos y los pinta de otro color, y los vuelve a poner donde ya no duelen." (G. García Márquez)

POST DATA

No quiero dejar de referirme a una orientación estética que informa el cine de Fellini notoriamente en lo visual, aunque también en lo narrativo: el barroco, efusivo proceder que ignora la disciplina y urgencias de la funcionalidad y que, aplicada a una materia que no sea igualmente irresponsable en relación a un *telos* o un engranaje vectorial progresivo o ascendente, tiene la mala costumbre de la superficialidad o el zafarrancho, de descarriarse en lo adjetivo y parametral o de dilapidarse sin control, eternizándose en vueltas y revueltas sin cauce ni causa, con perjuicio, en todos estos casos, del plan y del itinerario precisos.

El barroco no parece avanzar en un sentido temporal lineal, sino se expande en el espacio o en una suerte de tiempo detenido: es un dinamismo al interior de una inmovilidad; no se desarrolla acuciosamente, sino se distrae en círculos y volutas que más bien se arrollan o se enrollan con la elasticidad de la pereza o la disponibilidad de la vacancia: para el barroco no para el tiempo.

De ahí que el barroco no simpatice con la nerviosa y apresurada Historia, pero sí con el orbe mítico de la nostalgia; de ahí que se complazca en los sorprendivos recovecos del pasado antes que en una materia prospectiva recién en tren de hacerse; de ahí que sus imágenes no se engranen progresiva o diacrónicamente, sino que sean caleidoscópicas, o más bien una especie de *imagenes mundi*, cortes sincrónicos sobre la materia que trabaja y su examen con lentes de distinta medida (así, de *Satyricon*, Fellini ha dicho: "el filme será fragmentario, desigual, con episodios largos y nítidos a los que siguen otros más lejanos, más desenfocados"). Ninguna sorpresa, pues, que un arte de la nostalgia como el de Fellini sea un arte barroco, debido a cuánto se corresponden los requerimientos de aquél con las cualidades de éste. Como dice Claude Chabrol: "El barroco... suele ser simplemente el sistema de acrobacias al que recurren muchos realizadores para encubrir mejor su frigidez, su indigencia frente a lo real. No pudiendo concentrar la atención del espectador, buscan dispersarla... Pero el barroco

puede ser bello si es que es controlado en su factura y si está al servicio de una visión". Ciertamente, en el cine de Fellini, el barroco está al servicio de (y está requerido por) una cierta visión del mundo: la nostálgica.

Ahora bien, el barroquismo felliniano opera en distintos niveles de visibilidad, algunos de los cuales son más esenciales que otros (y este podría ser otro criterio para discernir el alcance de cada uno de sus filmes). Como anota Louis Seguin, en la obra de Fellini el barroco está presente, a veces como "las figuras resplandecientes o excéntricas de un séquito o cortejo", a veces como "exuberancia decorativa", a veces como "un componente íntimo de la arquitectura". Así, en *Julieta de los espíritus*, *Roma* y *Satyricon*, por ejemplo, es barroca la proliferación y el exotismo de los personajes, escenarios y situaciones, así como es barroca la profusión decorativa y el delirio escenográfico de sus imágenes. En *Ocho y medio*, en cambio, además de ese barroquismo superficial, hay otro que informa íntimamente la arquitectura de la película: me refiero a su llamada —por Christian Metz— *construcción en abismo*, es decir el hecho de que la película nos hable acerca de una película, que es ella misma. Este desdoblamiento corresponde al estado *complicatio* de lo barroco. Y a él corresponde, en mayor grado todavía, la concepción toda de *Amarcord* (palabra que significa, en romañol, "me acuerdo que..."), película que toma de los recuerdos nostálgicos no sólo su contenido sino su método, no sólo su sustancia sino su estrategia. En su investigación de cómo surgió la idea de la eternidad, Borges considera que su modelo fue la nostalgia y las prospecciones: "Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo". Esta acumulación contradictoria y aquella condensación, son de naturaleza barroca. En un sentido análogo puede entenderse esta declaración de Fellini: "El cine de la memoria. ¿Qué es la memoria? Si se recuerda un episodio acaecido hace diez años, hay el episodio más los diez años. Si se vuelve a recordarlo veinte años después, hay el episodio más las dos operaciones de recuerdo... La memoria es uno mismo que está cultivando, incubando y continuamente transformando una cosa que 'cree' le ha acaecido de una cierta forma. No existe una memoria concebida

como un archivo inmutable". Las operaciones de la memoria son, inevitablemente, arte barroco.

La actitud nostálgica se alimenta, ya lo sabemos, no de los momentos de ascenso, sino de los períodos de depresión, o por lo menos de detenimiento. Este es otro punto en el que converge con el estilo barroco, cuyas condiciones propiciatorias suelen ser todo estado de decadencia y la sensibilidad desilusionada que le corresponde. "El barroco", dice Paz, "es el arte con que se engaña el desengañado"; y Lévi-Strauss: "El barroco y el preciosismo en el estilo serían la supervivencia formal y amanerada de un orden social decadente y acabado. Serían su eco moribundo en el plano estético".

En varios tramos de la historia, se puede hallar esta convergencia del estilo estético barroco y la actitud de pensativa nostalgia, cuyo resultado natural suele ser un arte cuyo propósito secreto es refutar al tiempo, desmentirlo. Ese es el caso, por ejemplo —y Walter Benjamin se ha encargado de hacérselo saber—, de los dramaturgos barrocos alemanes del siglo XVII, que veían la "desconsolada crónica de la historia del mundo" como un proceso de continuo declive y trataron de conjurar esa fatalidad postulando la eternidad paradisíaca del pasado con subterfugios que a Fellini le hubieran resultado familiares: "haciendo que la historia se confundiera con el escenario" y "captando y analizando el movimiento cronológico en imágenes espaciales". En el caso de ellos, como en el del cineasta italiano, "la memoria, es decir la escenificación del pasado, vuelve el flujo de los eventos en una serie de cuadros". Esta frase —que Susan Sontag aplica a los *deutschen Trauerspiels* que estudió Benjamin— condensa la laboriosa interpretación que he hecho de la narrativa de Fellini en su relación con la perspectiva nostálgica.

(1978-1987)



Gabriela Córdova



Mariel Vidal