

FELLINI, PROUST Y LA ESTETICA DE LA RECEPCION

J U L I O C E S A R M O R A N

El objeto de este trabajo es aproximar algunas declaraciones (o, en rigor, antideclaraciones) de Federico Fellini sobre sus películas y, en particular, su concepción de la relación entre el director y público, con propuestas teóricas sobre la obra abierta (Eco), la estética de la recepción (Jauss, Iser) y la hermenéutica (Gadamer, Ricoeur). También se establecen algunos vínculos, con Marcel Proust.

No se trata pues de análisis de obras, sino de comentarios del director extraídos de sus conversaciones con Gian Luigi Rondi. En referencia a *Casanova*, dice Fellini ⁽¹⁾ que el creador carece de conciencia completa de las posibilidades contenidas en su obra y por ello no puede dar explicaciones concluyentes estructuralmente valederas de todo lo que ha logrado concretar en su filme. El autor conoce el modo de materialización pero Fellini remite toda creación a bases profundamente inconscientes. Hay aquí una reaparición de la concepción del artista medium de Platón, de la teoría del genio de Kant y de la concepción del intérprete musical de Proust ⁽²⁾. Para Fellini el creador artístico se equipara al filosófico y al científico en que la creación vence a la desesperación y transforma a la muerte en vida ⁽³⁾.

El director no puede por tanto proporcionar métodos de lectura a su público. En verdad no debe interponerse entre la obra y su público. Pues la actitud estética de éste consiste, también como en la concepción de la experiencia musical en Proust, en una aproximación primaria con libertad de imaginación y claves subjetivas de lectura. Se advierte que si bien Fellini insiste en la subjetividad inconsciente del autor, ella nos lleva a descubrimientos que la trascienden. Y fundamentalmente, en torno a las hipótesis que el público pueda formular sobre el director, las significaciones subjetivas que para el realizador tiene su propia obra y que no se manifiestan en ella por sí mismas, no deben ser tenidas en cuenta. Con lo que la idea de la interpretación excede a los aspectos señalados del medium o del genio que forman parte de la herencia romántica de Fellini. Escapa pues claramente a la compenetración con las vivencias subjetivas y el

sentido otorgado por el autor para centrarse en el sentido de las imágenes como concreción o producto independiente del creador. En ello Fellini coincide artísticamente con el giro de la hermenéutica en Gadamer y Ricoeur hacia el sentido propio del texto de la obra ⁽⁴⁾.

Mas este quitar la subjetividad del autor mas allá de la obra se percibe con propiedad en la función del lector, en este caso, de imágenes. Así, en la determinación del sentido de la obra el lector es necesario. La obra es pensada entonces como abierta (Eco, *Obra abierta*), o tiene un lector modelo capaz de múltiples interpretaciones (Eco, *Lector in fábula*)⁽⁵⁾. Del mismo modo la experiencia estética no se agota en la instancia de producción, sino que incluye, como en Jauss a la recepción y a la catarsis (*Experiencia estética y hermenéutica literaria*)⁽⁶⁾.

En referencia a *Ensayo de orquesta*, Fellini declara que prefiere no dar definiciones, pero habla del filme para indicar las razones por las que estima justo no hablar de él. De ahí que pueda considerarse, en la época en la que las teorías estéticas se vuelven inmanentes a las obras mismas, que Fellini formula una especie de antideclaración. Es decir que procura despejar los malentendidos que surgen de atribuirle importancia a las declaraciones del autor en torno a su obra. A este respecto, los mensajes, los símbolos unívocos coinciden llamativamente con el reduccionismo ideológico que tiene como paradigma al realismo socialista.

Insiste Fellini en la importancia de la comunicación directa al espectador, en su nuevo énfasis en la función comunicativa del arte, asunto tratado por Jauss (*Experiencia estética y hermenéutica literaria*) y también en coincidencia con Proust (además de la *Recherche*, *Contra la oscuridad* y *Elogio de la mala música*)⁽⁷⁾.

El autor necesita contar su historia, creer en sus personajes, en sus sentimientos, en el relato de sus acciones. Y no corresponde justificar luego lo que se justifica por sí mismo en el discurso artístico. Dice Fellini "De todos los mensajes posibles, la imaginación es el más directo, el más rico en facetas, el más profundamente comunicable, y por eso debería ser el más claro, justamente por lo emblemático. Un filme está hecho esencialmente de imágenes. No tiene sentido adosarle interpretaciones que corren siempre el riesgo de reducirlo, de traicionarlo y desnaturalizarlo, en cuanto lo condicionan con una construcción racionalizante. ¿Por qué el autor debe interponerse entre su obra y el espectador?"⁽⁸⁾.

Fellini se resiste a hablar por su intención de no sugerir ninguna interpretación "ningun tipo de lectura más allá de la que pueda darle cada uno individualmente" ⁽⁹⁾. Es más, se siente obligado para con su obra a evitarle toda interpretación que amenace reducir su capacidad de ser interpretada. Entre las interpretaciones que alteran sentidos la más dañina es la más reductiva, la meramente política o para-política, es decir el mero arte de tesis, lo que no implica que las películas no digan nada sobre cuestiones sociales, todo lo contrario, pues lo hacen como fábulas. En un sentido cercano Ricoeur estudia novelas como fábulas sobre el tiempo.

El espectador experimenta sentimientos confusos, pero debe emprender en soledad el camino hacia una mayor conciencia. No es útil por parte del espectador pretender a toda costa una respuesta sociológica ya que el filme no pertenece "a un orden práctico, programático, 'útil', a una idea, a una ideología" ⁽¹⁰⁾. La expresión nunca debe ser dirigida. El desciframiento del esquema de lecturas, las construcciones de hipótesis llegan a impedir que el público goce libremente de las imágenes. Puede señalarse que también para Jauss y Eco la comprensión de la experiencia estética o los mecanismos de la coparticipación interactiva del lector en el texto fueron obstaculizados por la rigidez del realismo socialista y por los esquemas de desciframiento inmanentes al texto del estructuralismo ⁽¹¹⁾.

Fellini insiste también en que la caza de símbolos y los mensajes le quitan serenidad al goce y a la experiencia sentimental del espectador, cuestiones fuertemente acentuadas por Jauss en la instancias de recepción y catarsis de la experiencia estética ⁽¹²⁾. El director destaca la importancia del diálogo, del encuentro del espectador con las imágenes. Las imágenes cinematográficas no deben constituir símbolos descifrables de modo unívoco por todos porque Fellini extiende la libertad del espectador a su inconsciente que debe tener la posibilidad de reaccionar más espontáneamente. "Lo importante es reconocer, con las imágenes y a través de las imágenes, las presiones más urgentes y misteriosas que viven dentro de nosotros, y que varían según nuestra evolución personal, nuestros intereses, nuestros dramas individuales. El símbolo es tal en cuanto habla a cada uno de nosotros de modo distinto, pero nosotros debemos poseer la facultad de descubrir qué catástrofe destructora nos amenaza y qué muros están por caer en nuestro interior" ⁽¹³⁾.

La expresión artística se caracteriza como juego, ambigüedad y diversidad. La importancia del juego en el modo de ser del arte ha sido destacada por Gadamer, mientras que Fellini añora los primeros tiempos del cine por su carácter de feria no pautada teóricamente⁽¹⁴⁾. Ya que el cine es una especie de sueño público “en el que cada uno aprehende y retiene los ecos que le son propios, que le pertenecen, y de los cuales el artista ha sido una caja de resonancia. De otro modo, el arte no hablaría ya a nadie”⁽¹⁵⁾. Nuevo reconocimiento del director a las perspectivas individuales y diferentes de visión y lectura.

Y vuelve Fellini a comparar el filme con el sueño: “Todo filme se parece al sueño que encierra las verdades más profundas de nuestra mente, de nuestra esencia humana. El sueño narra, muestra fotográficamente los espacios, las atmósferas, los hechos de nuestra parte más misteriosa, la más inalcanzable. Así, el filme, semejante a la vida de todos los días y, al mismo tiempo, al sueño de la noche, muestra a la vez el comportamiento exterior y el interior, así parece la representación más total, completa, profunda de la realidad”⁽¹⁶⁾. No está de más destacar la importancia del sueño desde el comienzo mismo de la *Recherche* proustiana.

Fellini coincide nuevamente con Proust quien en *El tiempo recobrado* sostiene que el autor no es libre ante su obra: “el autor sabe solamente que no es él quien elige o impone su propio estilo, sino el argumento que trata y el sentimiento con que se lo propone, que pretenden ser expresados de una determinada manera y sólo de esa manera”⁽¹⁷⁾.

Para Fellini las historias podrían no terminar nunca y en rigor está siguiendo la misma historia iniciada con su primer filme. Y en otra conexión con Proust cuya *Recherche* al concluir reenvía a su comienzo: “También he fantaseado con unir la que podría ser la última imagen del filme con la primera: todo empieza de nuevo, un gran anillo de tres mil metros; el espectador elige el punto que considera final, o bien se queda en el cine días y noches hasta que alguien de la familia viene a buscarlo”⁽¹⁸⁾.

Este texto, tomado de la reflexión del director sobre *La ciudad de las mujeres* es próximo a las interpretaciones de Genette y Barthes sobre la obra de Proust, “galaxia infinitamente explorable”, (Barthes) y sueño de la multiplicidad conjunta de todos los proyectos proustianos (Genette)⁽¹⁹⁾.

Fellini no quiere superponerse al espectador y a su placer de descubrir y [juzgar] personajes. Y agrega un nuevo texto que critica al didactismo en el cine y que niega toda anticipación o indicación del significado del filme: "Un filme, un libro, toda expresión artística 'aluden', y el autor que declara a qué está aludiendo, siempre dice lo contrario de lo que 'declara'. Yo no hago filmes para debatir tesis o para enunciar teorías. Ante todo, estoy convencido de que un autor no puede tener conciencia de la operación de sutura y de la transformación que se da entre el inconsciente y lo consciente; a lo sumo, puede ser consciente del modo en que intenta la conciliación. Si yo tuviera un conocimiento lúcido y una conciencia científica de las motivaciones, las implicaciones, los temas, las concordancias, y pudiera remontarme con perfecta seguridad a la raíz inconsciente de cada imagen; en suma, si pudiera responder a las preguntas que me haces, en términos filosóficos, ya no tendría la necesidad ni el deseo de expresarme en términos cinematográficos⁽²⁰⁾.

Despejado el autor, queda la relación obra-lector como fundamental y cabe pensar el efecto de la obra sobre el lector en el proceso de lectura (W. Iser) y en la acción conformadora del receptor sobre la obra en la recepción creativa (Jauss)⁽²¹⁾. Hay entonces una tesis fuerte felliniana: la expresión artística es antagónica a la expresión del autor. El arte alude, el artista declara. Si declara no alude y dice lo contrario de lo que pretende aludir. Con lo que Fellini considera no ya inútiles, sino sospechosas de falsedad a las referencias del autor sobre su discurso artístico.

El estudio de los fundamentos inconscientes de la creación, si es posible, compete a la ciencia o a la filosofía, es decir a la teoría pero no es exigible a la reflexión de un artista sobre su obra. Y continúa Fellini: " No haría ya más películas o, si fuera obligado a hacerlas, no me divertiría más. El filme, para mí, es muy parecido a un sueño placentero que aparece porque no se lo llama, un sueño ambiguo pero que trata de revelarse, fascinante en cuanto sigue siendo misterioso, alusivo. Pero que corre el riesgo de volverse insípido, vagamente vergonzoso y patológico cuando es explicado"⁽²²⁾.

Resulta clara la concepción del filme como indeterminado, abierto. Pero esta ambigüedad concierne al lenguaje específico y a la razón misma de ser del arte, así como también, al placer que depara.

También es fundamental una frase nítidamente proustiana. La obra artística, como el sueño, "aparece porque no se la llama" y es "un

sueño ambiguo que trata de revelarse"] y que se vuelve antiartístico cuando se lo intenta explicar. No se puede menos que pensar en la memoria involuntaria proustiana, en su importancia para la teoría del arte y en el rechazo de la inteligencia pragmática en la *Recherche* ⁽²³⁾.

Fellini en ...*Con un suplemento de explicación (Y una invitación a desempeñar la crítica de modo distinto)* sostiene que si él fuera crítico, "pensaría que todo filme pretende un modo particular de visión, y también de narración, y por lo tanto de proposición al lector-espectador" ⁽²⁴⁾. Y reivindica al símbolo en cuanto no se lo explica racionalmente y habla desde lo profundo. Señala a Rondi sobre la función de la crítica ante un filme: "¿Cómo puedes determinarlo, catalogarlo? Si lo haces decodificándolo, poniendo al desnudo su signos, sus estructuras emblemáticas, llegarás a acercarte a la verdad, porque conoces muy bien mi cine, y me conoces a mí. Pero, a mi juicio, la verdad real del filme, su oscuridad, no llegarás a restituirla desde adentro al lector, y será como si hubieras encerrado a mi filme en una jaula, en una red, donde quedará prisionero, humillado, envilecido mientras, en cambio, tendía a permanecer ambiguo, inaprehensible, con todo ese misterio en torno que es propio de lo femenino, de la mujer" ⁽²⁵⁾.

El héroe proustiano de la *Recherche*, cuando en su estudio de partituras, devela una obra musical, descubre una verdad más, pero pierde una obra artística ⁽²⁶⁾.

Fellini propone una anticrítica que no juzgue del modo acostumbrado y que lleve al espectador a que él mismo vea y se vea dentro del filme al abandonarse a la imagen y a la fábula. El hacer crítica de esta manera no significa una renuncia al estudio y al dominio del filme sino la restitución integral de éste al espectador. Recordemos los derechos que Proust concede al lector que verifica incluso la verdad contenida en la obra y también que para el novelista francés importa que el lector introduzca siempre una perspectiva peculiar. Y por último que Proust postula una anticrítica que se traduce en la producción de un texto de recreación artística de la obra de un autor. Es decir el camino de la crítica es también el de la ficción, el del *pastiche*.

En uno de los textos programáticos de la escuela de Constanza, *La estructura apelativa de los textos* de Wolfgang Iser, quien reconoce la influencia fenomenológica de Ingarden, se advierten fuertes coincidencias con la posición de Fellini, excepto en los fundamentos

inconscientes de la creación que Iser no considera aquí. Así sobre la importancia de la experiencia del lector y la indeterminación del texto y las disposiciones individuales del lector: "Con todo esto tiene lugar la eliminación de la indeterminación. En todo caso se da la posibilidad de conectar el texto con las experiencias propias o con las propias representaciones del mundo. Si esto ocurre, desaparece. Pues su función consiste en adaptar el texto a las disposiciones más individuales del lector. Cada lectura será un acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura" (27).

Dice Iser que hay objetos literarios "cuando el texto despliega una multiplicidad de perspectivas que producen paso a paso el objeto y simultáneamente lo concretizan para la intuición del lector" (28). Pero cada una de estas perspectivas destaca un aspecto por lo que nunca se agota la multiplicidad de determinaciones de los objetos literarios.

La importancia de la perspectiva del lector en la determinación de significados fue acentuada, como se ha visto, por Fellini y por Proust. En otro párrafo del trabajo de Iser vuelve a producirse una triple coincidencia, esta vez sobre la imaginación del lector: "Ciertamente ocurre que la significación buscada en la lectura está condicionada por el texto, pero en una forma tal que permite que sea el lector mismo quien la produzca. Por la semiótica sabemos que la falta de un elemento en un sistema es significativa en sí misma. Si trasladamos esta comprobación a los textos literarios, habrá que decir: se caracterizan porque normalmente su intención no está expresamente formulada. Por lo tanto su elemento principal queda sin expresar. Si esto es así, ¿dónde está entonces el lugar de la intención del texto? En la imaginación del lector" (29).

Las reflexiones de Fellini sobre el cine responden cabalmente a su filmografía. *La Strada* (1954), *Las noches de Cabiria* (1956), *El cuentero* (1955) son fábulas que artísticamente se refieren a aspectos sociales. *Amarcord* (1973), *Los inútiles* (1953) son recreaciones sobre el provincialismo y los recuerdos. En todos estos filmes se obtienen perspectivas que desde el arte alcanzan significaciones sociales múltiples y a la vez con márgenes de indeterminación.

Pero es en aquellas películas donde Fellini ha imaginado sobre el arte como *Los payasos* (1970), el episodio *Toby Dammit* (1967) y principalmente *Ocho y medio* (1963) donde, con la puesta en imagen del mundo fantástico felliniano, aparecen creadores, sentidos de la

creación, de la obra artística y sátira de las interpretaciones críticas que Fellini rechaza. En este sentido sus antideclaraciones son fieles a su mundo de circo, hereje del neorealismo, asombrado de los recuerdos de la infancia y convertido en fantasía social.

(¹) Federico Fellini. "Tres encuentros con Fellini y una divagación" en G. L. Rondi, *El cine de los grandes maestros*. Buenos Aires, Emecé, 1983, pp. 63-65.

(²) Al *Ión* (535 b c, 534 d e, 536 d) y *Fedro* (265-265 b) platónicos a la *Crítica del Juicio* kantiana (parágrafos 47-49), cabe agregar la concepción de la experiencia y la interpretación musical en la *Recherche*. Véase por ejemplo, I, 351-353. Se cita según la edición de Clarac y Ferré para la Pléiade de 1954. Por otra parte, es interesante la interpretación de Jauss de la *Crítica del Juicio*, ya que resalta la recepción en libertad y la comunicación *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 27-28).

(³) Una concepción semejante fue sostenida desde el punto de vista psicoanalítico por Enrique Pichon Riviere (Vivente Zito Lema *Conversaciones con Enrique Pichon Riviere*, Buenos Aires, Timerman editores, 1976).

(⁴) Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método*. Salamanca, ediciones Sígueme, 1977 y Paul Ricoeur. *Temps et récit*. París, Editions du Seuil, 1984, tomo II.

(⁵) Umberto Eco. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, segunda edición 1985. En 1962, fecha de la versión original, sostenía Eco: "Esta poética advierte, pues, la apertura como la posibilidad fundamental del usuario y del artista contemporáneo". En la versión citada p. 100. Con posterioridad Eco desarrolló su concepción en *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen, segunda edición, 1987. Aquí dice Eco que *Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo* (p. 79).

(⁶) Hans Robert Jauss. *Op. Cit.* Véase especialmente página 12 y capítulo I, sobre las tres actividades básicas: productiva, receptiva y comunicativa y el énfasis unilateral puesto por la teoría estética en la función productiva.

(⁷) Jauss, *Op. Cit.*, Capítulos 3 y 6. Marcel Proust "Contre l'obscurité en *Essais et articles*. Edición de Clarac y Sandre y M. Proust "Elogé de la mauvaise musique" en *Les plaisirs et les jours*, versión de Sandre, París, Pléiade, 1971.

(⁸) Fellini, en Rondi, *Op. Cit.*, p. 66.

(⁹) *Ibidem*, p. 66.

(¹⁰) *Ibidem*, p. 67

(¹¹) Eco. *Lector in fábula*, edición citada. Sobre un comentario de Lévi-Strauss a propósito de *Obra abierta*, ver respuesta de Eco en pp. 14-16. Jauss, *Op Cit.*, introducción y capítulo 3.

(¹²) Jauss, *Op. Cit.*, capítulo 3, fundamentalmente la rehabilitación del placer estético en Barthesen pp. 68-70 y la crítica a Adorno sobre la autonomía de la experiencia estética que desecha el gusto placentero, mientras que para Jauss el comportamiento placentero, que el arte provoca constituye la experiencia estética por excelencia (pp. 56-57).

(13) Fellini en Rondi, *Op. Cit.*, p. 69

(14) H-G Gadamer. *Verdad y método*. Edición citada. Dice Gadamer: "El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda distancia de su estar enfrente". (p. 160).

(15) Fellini en Rondi, *Op. Cit.*, p. 69

(16) *Ibidem*, p. 71

(17) *Ibidem*, p. 70. Sobre la falta de libertad del escritor y su relación con el lector en Proust véase *Recherche*, edición citada, pp. 910-911.

(18) Fellini en Rondi, *Op. Cit.*, p. 76

(19) R. Barthes. "Un tema de investigación" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1987. G. Genette. "Proust palimpsesto" en *Figuras*. Córdoba, Nagelkop, 1970.

(20) Fellini en Rondi, *Op. Cit.*, p. 81

(21) W. Iser. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1976. Dice Iser:

"Pues la constitución del sentido no es una exigencia unilateral del texto al lector; más bien adquiere su sentido sólo porque en este proceso al lector mismo le acontece algo. Si, por tanto, los textos en cuanto 'objetos culturales' necesitan del sujeto, esto no es en razón de sí mismos, sino para poder repercutir en el sujeto. Los aspectos del texto, consecuentemente, no sólo implican un horizonte de sentido, sino igualmente un punto de visión del lector que debe ser referido por el lector real para que el horizonte de sentido desarrollado pueda repercutir sobre el sujeto. La constitución del sentido y la constitución del sujeto lector son dos operaciones reforzadas mutuamente en los aspectos del texto". (pp. 241-242) Jauss utiliza la noción de horizonte de expectativas y se plantea la posibilidad de la fusión de horizontes, cuestiones recibidas de Gadamer, pero que adquieren un sentido diferente.

(22) Fellini en Rondi, p. 81

(23) La distinción entre memoria voluntaria e involuntaria se fundamenta en *Recherche*, III, 869-871, edición citada.

(24) Fellini en Rondi, *Op. Cit.*, p. 81

(25) *Ibidem*, p. 82.

(26) M. Proust. *Recherche*, edición citada, III, 371-375.

(27) Iser. "La estructura apelativa de los textos" en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989, p. 137.

(28) *Ibidem*, p. 137

(29) *Ibidem*, p. 147