

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Tesis de Licenciatura en Investigación y Planificación Audiovisual

OTTO E MEZZO, FELLINI

REALIDAD ONÍRICA

Melissa Mutchinick

Director de Tesis: Dr. Eduardo A. Russo

Índice

Agradecimientos	3
1. Introducción.	4
2. Consideraciones sobre el cine.	8
parte uno	14
3. El neorrealismo. Surgimiento de Federico Fellini.	15
4. El cine de Fellini antes de <i>Otto e mezzo</i> .	17
5. Definición de lo onírico desde el psicoanálisis y la filosofía.	
De qué manera operan en <i>Otto e mezzo</i> .	25
5.1. Lo onírico desde el psicoanálisis.	26
5.2. Lo onírico desde la filosofía.	31
parte dos	36
6. <i>Otto e mezzo</i> , Fellini.	37
6.1. A qué refiere <i>Otto e mezzo</i> : argumento.	37
6.2. Un film reflexivo que reflexiona sobre su propia reflexión.	40
6.3. Guido un personaje de sueños.	42
parte tres	45
7. Análisis estructural	46
7.1. El comienzo, ingreso al mundo de Guido	62
7.2. Se desdibujan los límites entre imaginación y realidad.	69
7.3. El final, la aceptación de Guido.	78
parte cuatro	83
8. Forma y expresión del estado mental de Guido.	84
8.1. La función de la música. El ensamble Rota-Fellini.	84
8.2. Los sueños y las fantasías.	91
Consideraciones finales.	95
Bibliografía.	101
Filmografía.	106

AGRADECIMIENTOS

En principio agradezco al Dr. Eduardo A. Russo, el tutor de este trabajo, quién me fue guiando, aconsejando y aportándome bibliografía. Al D.C. Fabio Benavidez y a la Lic. Camila Bejarano Petersen por la escucha y el estímulo en el inicio de la tesis. A los profesores de la Facultad de Bellas Artes que acompañaron mi formación en el análisis y la realización del cine. Agradezco la atención del personal de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, al personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y a C. Adrián Muoyo de la Biblioteca del INCAA, que hicieron posible que pueda acceder y disponer de toda la bibliografía necesaria. También la atención de Alicia Lorenzo del video club La Esquina.

A mi papá y mi mamá por las constantes lecturas de este trabajo y por ser siempre mi sostén. A mi familia, a mis compañeros y amigos por el cariño y el apoyo incondicional. Finalmente un especial agradecimiento a Mateo, por las horas de juego robadas, y a Santiago, por los sueños.

1. INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo nos proponemos realizar un estudio del cine en relación con las estructuras oníricas, tomando como objeto de análisis el concepto de realidad onírica y como corpus para nuestra investigación el film *Otto e mezzo* (Ocho y medio, 1963) de Federico Fellini.

Nuestra intención aquí no es enfocar el análisis hacia el cine en general como una construcción onírica, como lo hace Metz en *Psicoanálisis y Cine* realizando comparaciones entre el sujeto y los sueños (sus sueños) y el sujeto frente a un film (situación similar a la onírica en muchos aspectos, pero con un sujeto consciente y no durmiendo).¹

Por otra parte también nos alejamos de las formas de relación que encuentra Buñuel² entre el cine y el sueño, como mecanismo que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. Si bien este trabajo se distancia de las expresiones surrealistas, al estilo de algunas obras de Buñuel, se acerca en cambio a ciertas miradas que propone el mismo Buñuel frente al cine, quien encuentra propio del cine el resaltar lo misterioso y lo fantástico, “lo que completa y amplía la realidad tangente.”³

El análisis al que procederemos se encamina en resaltar la exaltación poética del sueño donde se desborda la realidad, o bien se entiende la realidad vista desde otro punto, como una realidad metafísica, tomando este término en el sentido que le adjudica Heidegger: como perteneciente e ineludible a la “naturaleza del hombre”. A su vez se demuestra también que el centro del film es el protagonista, Guido, estructurándose

¹ Metz, Christian, *Psicoanálisis y Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979; “El soñador no sabe que está soñando, el espectador de la película sabe que está en el cine: primera y principal diferencia entre situación fílmica y situación onírica.” Pág.91.

² Aranda, Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1969. Págs. 385-391.

³ Buñuel, Luis, *El cine, instrumento de poesía*, conferencia publicada en la revista *Universidad de México*, vol. XIII, num. 4 de diciembre de 1958; en Aranda, Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1969. Pág. 390.

todo el resto en función de su interior. En resumen, se trata de dar a relucir que el film es la realidad metafísica que atraviesa Guido.

¿Pero entonces por qué hablamos de realidad onírica? Podemos producir cierta confusión con el término onírico y lo más conveniente sería definir desde qué lugar es que tomamos este término. Al hablar de las estructuras oníricas nos referimos sí a las construcciones espacio-temporales que se producen en los sueños, pero cuando nos transportamos al film encontramos esas estructuras no sólo en los sueños del protagonista sino en su mundo de vigilia también, es decir en gran parte del film. El análisis que fuimos desplegando en estas páginas nos llevó a la postulación de realidad onírica: Guido vive en un mundo de caos donde se mezclan sus fantasías, sueños y recuerdos con su vida presente y se amalgaman y estructuran con una lógica de fuerte carácter onírico. Todo este mundo, que no es otro que el mundo que construye Fellini en *Otto e mezzo*, es la realidad misma que se mueve dentro de Guido.

Podríamos describirla como una realidad metafísica, pero sería un concepto más general, la realidad que se mueve dentro de la persona-personaje del film es su realidad metafísica, es decir su ir más allá del ente que hace a la existencia de todo hombre, pero decididamente marcada por un mundo que se enlaza constantemente con lo onírico. Por ello el concepto de realidad onírica es más acertado, pues se centra específicamente en la realidad metafísica de Guido.

Nos interesa resaltar con este análisis del film, la capacidad del cine de indagar en una realidad del interior del individuo, la cual ha de ser siempre única y original, aunque plantee algunos problemas existenciales comunes. Al remitir al interior del individuo nos referimos a los pensamientos, sentimientos, sueños, fantasías que conforman su propia existencia; al universo interno que forma cada uno. Y la vida onírica es una parte importante del mundo que cada persona, como individuo existente

que es, forma para sí.

Los sueños están llenos de poesía y magia. El sentido del cine, entre los muchos que puede llegar a tener, es a través de las imágenes, el ritmo y los sonidos, ver en el mundo y en las personas toda esa poesía y esa magia; Tarkovski escribe “El cine surge de la observación inmediata de la vida. Éste es para mí el camino cierto de la poesía filmica.”⁴ Los sueños, como los pensamientos y fantasías, son parte de la vida del hombre y por tanto componen la poesía filmica a la que refiere Tarkovski.

El estudio que nos hemos propuesto es analizar la construcción cinematográfica, que mantiene una lógica o coherencia de sueño, creando cierta ruptura con la lógica cinematográfica clásica, especialmente en la continuidad del espacio y el tiempo en función de mantener una *impresión de* realidad.⁵ Detenemos en la construcción de estos espacios y sus relaciones (transiciones de una escena a otra), de qué forma, al comienzo, se estructura el espacio y el tiempo al pasar de la realidad a un recuerdo o fantasía (nexos, qué tipo de continuidad, cómo vuelve a la realidad y al tiempo del comienzo de la fantasía). Para finalmente dar con la hipótesis de cómo todo el film se va estructurando de manera tal de convivir con la fantasía como parte de lo real, o mejor aún, lo real como construido desde la fantasía y lo onírico.

En la parte uno trataremos de retroceder a las condiciones de producción que hacen a nuestro corpus de análisis. Se trabaja la historia del lugar y tiempo previos al surgimiento de *Otto e mezzo*, para lo cual es preciso remontarse a los años del neorrealismo italiano y su legado hasta 1963, año del estreno del film. Realizaremos un análisis de los films de Federico Fellini previos a *Otto e mezzo*; nos centraremos en descubrir qué hay en ellos que anuncien lo que después creará Fellini en *Otto e mezzo*.

⁴ Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ed. Rialp, 1991. Pág. 88.

⁵ Metz, C. Op. Cit.; “Se habla a veces de ilusión de realidad para una y otra (situación filmica y situación onírica), pero la ilusión verdadera es típica del sueño y sólo de él. Por lo que respecta al cine, más vale limitarse a observar la existencia de una cierta *impresión de* realidad.” Pág. 91.

Por último en esta parte procederemos a definir el término onírico, desde qué punto de vista está tomado y nos apoyaremos en dos ineludibles referentes del tema, Freud y Jung.

La parte dos se centra en definir ciertos aspectos generales del film: argumento, estructura y personaje. En donde ya se anuncia el mundo interno que crea este film y a través de qué y cómo lo crea.

La parte tres es un análisis estructural de *Otto e mezzo*, con un cuadro en donde se segmenta todo el film, haciendo resaltar los tiempos por los que atraviesa (presente-sueño- fantasía) y cómo se van desdibujando los límites entre la realidad y la fantasía. Profundizaremos este concepto a través de un análisis detallado de dos segmentos. En este análisis pondremos también de manifiesto el protagonismo absoluto de Guido.

Finalmente en la parte cuatro completaremos la idea de que todo el film se construye en función de Guido: lo que ve, piensa, siente y escucha. Esto se presenta reforzado con la música de Nino Rota colocada en función del estado anímico del protagonista, de sus sueños y sus fantasías.

2. CONSIDERACIONES SOBRE EL CINE.

Yo creo que el creador, en general, no puede tener conciencia de la operación de sutura que realiza entre el inconsciente y la conciencia; a lo sumo puede tener conciencia del modo en que intenta la conciliación. Por lo que a mí se refiere, raramente me sucede ser asistido por la suficiente lucidez acerca de los mecanismos que funcionan en este delicadísimo y ambiguo paso. Como el sueño. El sueño es también una expresión de nuestra enfermedad; también, como la enfermedad, es la búsqueda de la salud. Una película, para mí, es realmente algo muy próximo a un sueño amigo que no he buscado, ambiguo pero ansioso por revelarse, vergonzoso cuando se explica, fascinante mientras conserva su misterio.

(Federico Fellini en *Encuentro con Federico Fellini.*)

El arte cinematográfico nos abre muchas posibilidades para expresar diferentes cuestiones. Desde sus comienzos ya tomaba diversos caminos y sería ilógico pretender cerrarlo a uno sólo.

Entre sus muchas cualidades se encuentra el innegable parecido que logra de la realidad, más que ningún otro arte. Es sobre todo en la búsqueda de lograr un parecido cada vez mayor a cómo vemos la realidad donde más se ha trabajado y avanzado. Así pasó de las imágenes en movimiento, mudas y en blanco y negro a convertirse en imágenes en movimiento en color y con sonido; creando la posibilidad de escuchar a los personajes hablar, escuchar los ruidos que rodean el exterior, a la vez que ver los colores de los paisajes y del ambiente en general.

Estos avances no dejaron de suscitar ciertas polémicas que en su mayoría remitían sobre todo al propio lenguaje cinematográfico.

Pero refiriéndonos a la manera en que nosotros vemos la realidad, el cine fue incrementando los “índices de realismo”.

Por otro lado la técnica cinematográfica nos abre otras posibilidades que están tanto dentro de la realidad, entendida desde otro aspecto, como muy fuera de ella. Entre estas últimas encontramos los films futuristas o de ciencia ficción, que recrean un mundo inexistente, pero que gracias a los avances de la tecnología han podido presentarse cada vez con una mayor impresión de realidad, permitiendo que dentro del

film se presenten tan reales como cualquier film de ficción.

Es en esta cualidad de semejanza con la realidad donde el cine más ha insistido “...puede decirse que el cine no ha dejado de tender hacia el realismo. Entendamos, grosso modo, que quiere dar al espectador una ilusión lo más perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica”⁶ escribía Bazin.

Pero también, y es en este punto donde intentamos detenernos, el cine nos brinda tales herramientas que nos permite explorar, exteriorizar, la forma en que procesa la mente, tanto en la vigilia como en el sueño. Nos permite expresar una realidad que tiene que ver con el interior del ser, con su estado metafísico en relación a su existir, sus sensaciones y percepciones hacia el mundo en el que están inmersos.

En 1916 Munsterberg, el primer teórico del cine, desarrolla su teoría del cine bajo la concepción de un proceso mental, como “arte del espíritu”. De esta manera definía al cine como un arte de la *atención* (refiriéndose a la forma en que el espíritu da sentido a lo real); “de la memoria y de la imaginación: que permiten dar cuenta de la comprensión o dilatación del tiempo, de la idea de ritmo, de la posibilidad de flash-back, de la representación de los sueños; y de las emociones, estadio supremo de la psicología.”⁷ Así, determina cómo el cine en su totalidad está hecho para dirigirse al espíritu humano imitando sus mecanismos. En estas palabras Munsterberg definía su teoría:

“El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior –a saber, el espacio, el tiempo y la causalidad- y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior –a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la

⁶ Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?*, Madrid, México, Buenos Aires, Ed. Rialp, 1991. Págs. 435-463.

⁷ Aumont, Jaques, *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1983. Págs. 227- 296.

emoción-.”⁸

Para Rudolf Arnheim el cine también se funda sobre las capacidades organizativas del espíritu, pero es algo más moderado que Munsterberg; para él “la materia prima que el cine puede utilizar para sus representaciones consta en su totalidad de objetos materiales y hechos físicos. Pero por medio de estos se pueden expresar procesos mentales.”⁹

Estas teorías no tuvieron mucho alcance y no se las retomó, aunque parcialmente, hasta mucho tiempo después. Cabe agregar también que ambos fueron muy extremistas con sus teorías, desechando de su campo de reflexión todo aquel cine que se alejaba de esa tendencia.

Otros teóricos retomaron el análisis del cine en relación al mundo onírico y al psicoanálisis, pero se volcaron más hacia una relación del film con el espectador que al film en sí mismo.

Epstein en su libro *La esencia del cine* describe cómo la organización del film está dispuesto de acuerdo con las leyes de una lógica cercana a la lógica onírica, asociada al propio discurso cinematográfico. Siguiendo con esta asociación afirma que “un film aparece de este modo, sino como un sueño carente de lógica, al menos como una especie de ensueño de confección, prefabricado, estandarizado al uso de la mayoría, un poco más razonablemente coherente que el fenómeno natural.”¹⁰

También el sociólogo Edgar Morin encuentra varias analogías que emparentan al cine con el sueño, pero, marca la diferencia entre el espectador, que sabe que asiste a un espectáculo, y el soñador, que “cree en la realidad absoluta de su sueño absolutamente irreal”¹¹, al igual que Epstein relaciona al cine más con el sueño despierto: “...el cine es

⁸ Aumont, J. Op. Cit. Págs. 227-296

⁹ Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1986. Págs 100-116.

¹⁰ Epstein, Jean, *Esencia del cine*, Buenos Aires, Ed. Galatea Nueva Visión, 1957. Págs 52-58.

¹¹ Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972. Pág. 177.

un complejo de realidad e irrealidad; determina un estado mixto, que cabalga sobre el estado de vigilia y el de sueño”¹². Considera que el cine se aleja tanto de una realidad absoluta como del sueño puro; más bien se trata de “...una ilusión de realidad. Una realidad de la ilusión.”¹³

Morin va más allá del sueño en sí para emparentar al cine con el mundo subjetivo; encuentra en el cine la capacidad de expresar el mundo interno además del externo: “...el cine nos ofrece no solamente el reflejo del mundo, sino del espíritu humano (...) el film está construido a semejanza de nuestro psiquismo total. (...) El cine es, pues, el mundo, pero medio asimilado por el espíritu humano. Es el espíritu humano, pero proyectado activamente en el mundo, en su trabajo de elaboración y de transformación, de cambio y de asimilación. Su doble y sincrética naturaleza, objetiva y subjetiva, desvela su esencia secreta; es decir, la función y funcionamiento del espíritu humano en el mundo.”¹⁴

Por su parte Christian Metz realiza un detallado estudio sobre las “afinidades” y “separaciones” que se producen entre la situación fílmica y la situación onírica en *Psicoanálisis y Cine*. Al igual que Epstein y Morin, coloca al espectador frente a estas dos situaciones, fílmica y onírica, y es sobre todo a partir de las percepciones y experiencia vivida del individuo que realiza las comparaciones. Determina una diferencia fundamental entre la película y el sueño: “sucede que el espectador de la película es una persona despierta, mientras que el soñador es una persona durmiendo”¹⁵. Por esto mismo prefiere emparentar la película más con la situación de ensueño que de sueño: “el ensueño, al igual que el estado fílmico y contrariamente al sueño, es una actividad del velar (...) del mismo modo que el espectador sabe que está viendo una

¹² *Ibíd.* Pág. 177.

¹³ *Ibíd.* Pág. 183

¹⁴ *Ibíd.* Págs. 233, 235-237.

¹⁵ Metz, C. *Op. Cit.* Pág. 96.

película, también el ensueño sabe que es ensueño (...) el sujeto no confunde las imágenes con percepciones, sino que las mantiene claramente en su estatuto de imágenes: representaciones mentales, en el ensueño, y en la película representación de un mundo ficticio a través de las percepciones reales.”¹⁶

Igualmente Metz mantiene la diferencia en la cual tanto el sueño como el ensueño es un proceso interior donde nada es impuesto por otro, como sí ocurre en la película; sumándole a esta última su carácter de exterioridad, donde las imágenes y el sonido efectivamente están ahí, al alcance de todos. Es decir que en la película se vive el deseo y la fantasía de otro, a excepción del propio cineasta, quien se diferencia del espectador común o, según Metz, “es el único espectador para quien la película no sea fantasma ajena, sino prolongación exteriorizada del fantasma propio.”¹⁷

En síntesis el estudio de Metz del cine en relación a lo onírico es más profundo y remite a detalles concretos que provocan las separaciones de estas dos situaciones; pero no deja de afirmar que “entre los diversos regímenes del velar, el estado fílmico es uno de los que menos difieren del dormir y del soñar, del dormir soñando.”¹⁸

Todas estas teorías nos llevan directamente a nuestro objeto de análisis. En *Otto e mezzo*, a través de los sueños, fantasías y recuerdos de Guido, presenciamos justamente al funcionamiento de la mente y del espíritu humano. “el film representa y al mismo tiempo significa. -*escribe Morin*- Eleva lo real, lo irreal, el presente, lo vivido, el recuerdo, el sueño, al mismo nivel mental común.”¹⁹ El film entero expresa una realidad que supera la realidad física y objetiva, la amplía tomando también el mundo interior. Alevosa, irónica y humorísticamente, deja revelar el propio funcionamiento de la mente en relación directa con la realidad.

¹⁶ Metz, C. Op. Cit. Págs. 114-117.

¹⁷ *Ibid.* Pág. 119.

¹⁸ *Ibid.* Pág. 113.

¹⁹ Morin, Edgar. Op. Cit. Pág. 234.

Así como Morin dice “el hombre camina, solitario, rodeado de una nube de imágenes, sus “fantasías”. Y no solamente esos sueños diurnos: los amores que él imagina hechos de carne y de lágrimas son tarjetas postales animadas, representaciones delirantes. Las imágenes se deslizan entre su percepción y él mismo, le hacen ver lo que cree ver. La sustancia imaginaria se confunde con nuestra vida anímica, con nuestra realidad afectiva.”²⁰ Así se desplaza Guido a lo largo de todo el film; y así mismo el film nos materializa esta idea del cine como expresión del mundo interior de ser humano.

²⁰ Morin, Edgar. Op. Cit. Pág. 239.

PARTE UNO

3. EL NEORREALISMO. SURGIMIENTO DE FEDERICO FELLINI

Si tomamos el film *Otto e mezzo* como nuestro corpus de análisis y siguiendo la teoría de Eliseo Verón²¹ sobre la discursividad o teoría de los discursos sociales²², comenzamos por definir al film como Discurso.

Un discurso es una construcción espacio-temporal de sentido y está, inevitablemente, inmersa en la semiosis social, que no es otra cosa que una red infinita de discursos, porque un discurso recupera siempre en algo a otros discursos. Un discurso social tiene restricciones, que tienen que ver por un lado con sus condiciones de producción y por otro con sus condiciones de reconocimiento.

Por ello nos parece apropiado antes de comenzar a escribir de Fellini y en especial de *Otto e mezzo*, situarnos en el contexto que rodea a Fellini al momento de la creación de este film. O sea, situarnos en las condiciones de producción de este discurso.

Para ello antes es preciso remontarnos al final de la segunda guerra mundial y hacer un brevísimo recorrido por el cine italiano desde entonces hasta el año 1963, momento en que se estrena *Otto e mezzo*.

Finalizada la guerra, Italia se encuentra como un país en ruinas, con un pueblo destrozado y pobre que intenta subsistir como puede. Algo así ocurre también en la industria del cine italiano. Frente a este contexto un grupo de cineastas encuentra la posibilidad de una nueva mirada de la realidad, de nuevos modos de producción a través de un cine que pasó a llamarse neorrealismo.²³

²¹ Verón, Eliseo, *La Semiosis Social, Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1998. Págs. 121-139.

²² Para comprender mejor la idea de semiosis social es preciso remitir, como lo hace Verón, al modelo de Peirce con respecto a la concepción del signo: relación triádica entre representamen, objeto, interpretante. Véase Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Bs.As., 1994. También véase Delladalle, G, *Leer a Peirce hoy*, cap. 2 *Semiótica y Semiología*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1996. Aquí se explica la teoría triádica del signo de Peirce en comparación con la teoría del signo de Saussure.

²³ Véase Farassino, Alberto, *Italia: el neorrealismo y los otros* en Monterde, José E. y Riambau, Esteve, *Historia General del Cine, Volumen XI: Nuevos cines (años 60)*. Madrid, Cátedra, 1996. Págs. 81-129.

Esta tendencia cinematográfica impone una nueva estética y forma de filmar, con cierto rechazo a las reglas y profesionalismo, salen de los estudios para rodar en la calle, en las ruinas de esa Italia devastada. Utilizan luz natural produciendo una imagen cruda de una realidad cruda. El neorrealismo quiso ser la fotografía de esa realidad.

Las historias de estos films tenían un carácter fuertemente social, que remitían a la realidad que se vivía; la mayoría de los personajes que marcaban las historias estaban representados por actores no profesionales. Sin embargo en los filmes neorrealistas permanecen estructuras narrativas y convencionales de los géneros tradicionales, pero se presentan de otra forma, dichos géneros se confunden y los temas se entrelazan con nuevos argumentos “la ruptura respecto al pasado se ofrece como ruina de un orden, deslizamiento y recombinación de elementos. Existe una estética de liberación que se asemeja a su política, cuando por un breve tiempo comunistas y católicos, intelectuales laicos y revolucionarios cooperan en una misma unidad de intento.”²⁴

Hacia finales de los cuarenta desaparecía el neorrealismo como una nueva tendencia para transformarse en un estilo que tendrá sus varias vertientes. Hubo muchos “neorrealistas tardíos”, pero hubo también otros cineastas que si bien formaron parte del neorrealismo pasan a desenvolverse en un cine menos etiquetable y más personal, entre estos Rossellini, Visconti y en especial Michelangelo Antonioni y Federico Fellini.

Guido Aristarco describe la visión del mundo tan particular de Antonioni a través de su film *El eclipse* “Antonioni (...) parece haber querido experimentar no tanto la realidad que se quiere representar, como las posibilidades que lleva ínsitas el antifilm, de hacer coincidir la estructura de su última obra con la estructura del alma en su cosificación, tal como él la entiende, la observa y la describe.”²⁵ Estas mismas palabras

²⁴ Farassino, A. Op. Cit. Pág. 95.

²⁵ Aristarco, Guido, *Novela y Antinovela -El cine italiano después del neorrealismo*. Bs. As., Jorge Alvarez, 1966. Pág 104.

nos permiten también identificar al cine de Fellini, es precisamente en este punto donde el cine de Antonioni y el de Fellini se encuentran, ambos concentran la mirada más allá de la superficie y penetran en el interior del hombre para indagar en una visión más personal y ligada al existencialismo.

Ya en la década del 50 el cine italiano vuelve a caer en una crisis, a nivel creativo y de producción, que produce su estandarización, incluyendo también al neorrealismo. Surge entonces, ya en la década del 60 un Cinema Nuovo, en el cual se destacarán viejos y nuevos cineastas con un panorama cinematográfico plural, donde convergen distintos tipos de cine, desde el documental hasta el melodrama, y diversidad de estilos en los autores, Pasolini, Bellochio, Bertolucci, pero con una fuerte tendencia (cada uno a su manera) de dar cuenta de las problemáticas sociales – políticas e individuales de esa sociedad.

Entre los viejos cineastas encontramos la mirada tan particular de Fellini; este autor que había formado parte del neorrealismo pero que ya en sus primeros films crea un estilo muy personal donde la realidad linda constantemente con lo esotérico, lo fantástico y el absurdo, sin por ello dejar de ser profundamente real. Y en sus films posteriores a los 60 resaltarán con mayor profundidad este mundo grotesco y onírico tan particular de Fellini, como una deformación de la realidad sin perder su realismo. Estamos de acuerdo con Farassino cuando describe el cine de Fellini “Fellini afronta la más reconocible realidad social sin renunciar a su gusto por lo grotesco.”²⁶

4. EL CINE DE FELLINI ANTES DE *OTTO E MEZZO*

Resulta difícil enmarcar el cine de Fellini en alguna tendencia, y a la vez no las deja del todo, él mismo lo reconoce cuando dice: “No estoy atado a ningún estilo, todos

²⁶ Farassino, A. Op. Cit. Pág. 121.

los géneros me agradan. Siento un gran amor por mi trabajo y me parece que todo el resto –las relaciones con los demás, los sentimientos temporarios, las alianzas periódicas- se reúnen en este alambique...”.²⁷

Si hacemos referencia a que en *Otto e mezzo* Fellini crea un mundo onírico, personalísimo, que emana de las fantasías y deseos guardados en el interior de Guido (personaje que se presenta como un legado del propio Fellini, como su alter-ego), habría que revisar qué huellas hay de ese mundo en sus films anteriores. Aunque estos films están más marcados por una tendencia neorrealista, ya reluce en ellos el mundo tan particular y personal que caracterizó al cine de Fellini. Según escribe Tarkovski “se puede clasificar a los artistas en los que configuran su propio mundo y los que reproducen la realidad.”²⁸ Sin duda alguna Fellini se encuentra entre los primeros.

Los films *I Vitelloni* (Los inútiles, 1953) o *Il Bidone* (El Cuentero, 1955) dejan ver más claramente una veta neorrealista en el tratamiento de ciertos personajes, pero también en cierta estética en algunos momentos y sobre todo en el sector social en el que centra la mirada: la clase baja, los miserables y pobres. Lo que atrae de esta mirada es que no son enaltecidos por su condición, sino todo lo contrario. En *Il Bidone* la escena donde Augusto y sus compañeros realizan la estafa en el barrio pobre prometiendo las casas que esperan hace años, se muestra la clase social más marginada, aquella excluida de la reestructuración en la moderna Italia, sin nada, viviendo en un estilo de conventillo que es recordada en *Brutti sporchi e cattivi* (Feos, sucios y malos, 1976.) Es justamente a esta gente a la que le hacen el cuento, gente que ya lo perdió todo.

En *I Vitelloni* el neorrealismo está presente sobre todo en los padres de los inútiles, en la representación de la familia que tuvo que pelear y trabajar como perros

²⁷ Susz, Pedro, *Federico el grande*, El Gaviero, La Paz, 1997. Pág. 44. Susz cita a Federico Fellini.

²⁸ Tarkovski, A. Op. Cit. Pág. 144.

para conseguir sobrellevar la desgracia y darles educación y comida a sus hijos, estos padres que llevan la frente muy alta y su orgullo es su honestidad terminan por encontrarse con unos hijos vagos, aprovechadores que prefieren dedicar su vida a una eterna fiesta y vivir de las mujeres.

Sin embargo en estos films, de carácter fundamentalmente realista, comienza a asomarse ya el mundo onírico, personalísimo, que vive en el interior de Fellini-Guido. El clima creado en las dos escenas de la fiesta en *I Vitelloni*: la primera al inicio del film donde se desata una tormenta apocalíptica que provoca el caos y entre vasos y gritos toda la gente entra a amontonarse en el único lugar bajo techo, a su vez el desmayo de la recién coronada aumenta el caos. La tormenta genera un clima de estar viviendo el fin del mundo, si bien no se aparta de la realidad, la lleva al menos hasta el límite de lo fantástico. Ya aquí, en estos pequeños fragmentos, se presentan las imágenes con un fuerte carácter onírico, y que más tarde, en *Otto e mezzo*, se convertirán en su estética predominante y continuará en algunos films siguientes como *Giulietta degli spiriti* (*Giulietta de los espíritus*, 1965) y *La città delle donne* (*La ciudad de las mujeres*, 1980). Aunque estas últimas construyen las fantasías y el sueño, respectivamente, de manera más explícita y encasilladas en su propio género.

La otra escena a la que nos referimos es en la fiesta de carnaval. Entre el alcohol, el baile, el descontrol salta la reflexión de Alberto, la mirada hacia el interior, la esperanza de un cambio que presiente no vendrá y la disconformidad con la vida que lleva; toma conciencia de sí mismo, de la pérdida del tiempo en una vida de superficialidad y diversión. Este espíritu reflexivo se presenta en casi todos los personajes protagónicos de Fellini, y que en *Otto e mezzo* será el hilo conductor del film, pues es a través de las fantasías y sueños, a través del mundo onírico que Guido realiza esa mirada al interior de su ser en función de encontrarse y encontrar su verdad.

En estos primeros films ya aparece, en pequeñas situaciones, esa mirada particular de Fellini hacia sus personajes, la idea de la salvación, de lograr el cambio, de presentar en ellos su parte espiritual, un sentimiento de recuperación metafísica del tiempo perdido. Bazin escribe, "...Fellini no se coloca jamás, felizmente al nivel de esta psicología moral. Su universo es una dramaturgia del problema de la salvación. Los seres son lo que son y lo que llegan a ser, no lo que hacen (...) La pureza del ser se sitúa más profundamente...".²⁹

También en los films anteriores a *Otto e mezzo* Fellini deja escapar algunas de sus fantasías, de sus recuerdos, pero no los expone abiertamente, sino que los inserta deliberadamente, como un anexo que completa la psicología de sus personajes. Está la idea de la mujer como diosa, de su baile hipnotizador, la mujer como hechicera. En *Otto e mezzo* Saraghina concentra todas estas características de manera exacerbada, casi teatral, con los ojos exageradamente pintados conmueve y fascina con su baile de la rumba. El recuerdo de esta Saraghina de la infancia de Fellini-Guido se presenta encubierta en *Il Bidone*; en la escena del night club Augusto se abstrae por completo observando con deleite a la mujer que baila para él, en su mirada se percibe el goce de apreciar una belleza que lo deslumbra.

En *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*, 1957) abandona por un momento la cámara frente a los dos negros que bailan a un ritmo de percusión acompañado de una música en la escena en que Cabiria entra al night club acompañada de Lazzari. Aisladamente se van representando las fantasías y delirios de Fellini. El baile de estos dos negros se asemeja al baile de la negra en la escena del harem de *Otto e mezzo*.

En *La dolce vita* (1960) Fellini continúa con una mirada hacia una realidad externa, pero a diferencia del neorrealismo, no sólo se detiene en mirar a la clase social

²⁹ Bazin, A. Op. Cit. Págs 549-572.

más sufrida sino que busca el choque con las diferentes clases y en su estilo tan particular hacer presente la hipocresía y las injusticias. Pero este film a pesar de seguir siendo fundamentalmente realista ya se inclina totalmente y de manera más marcada hacia una búsqueda existencial, un acercamiento hacia una realidad metafísica. El periodista Marcello es un precursor del cineasta Guido de *Otto e mezzo*. Las eternas reflexiones sobre el rumbo por el que lleva su vida, la melancolía anclada en un rostro que quiere comprender, reordenarlo todo. Una sensación de soledad constante. Y una mirada volcada hacia el interior. Fellini ya nos hace entrar en el estado mental de sus personajes y nos incluye en sus interrogaciones de la propia existencia.

En la escena final de *La dolce vita*, Marcello camina por la playa y se detiene a mirar al monstruo marino que sacan del mar. El ojo del monstruo los observa. El psicólogo argentino Daniel Zimmerman escribe un artículo interesante sobre este film en relación a la angustia existencial, tomando el film desde una perspectiva psicoanalítica y a ello dice que “Al domesticar lo real en el marco del fantasma, lo que el filme consigue inicialmente es apaciguar la angustia. Pero en tanto nos mira, el ojo del monstruo también nos interroga”³⁰. Es allí donde la duda existencialista del protagonista nos es alcanzada, ya no podemos evitarla.

El propio Fellini, en el momento del estreno, manifestó “Espero que viendo este filme, al final todos experimenten el mismo sentimiento que tuve yo al hacerlo: el intento de desdramatizar personajes de la famosa angustia existencial, de mirar a esa angustia bien a la cara, estableciendo casi una amistad con ella, debería devolvernos un sentido de liberación.”³¹

En *Otto e mezzo* eso también está. Se puede definir a Guido como un individuo que se encuentra entre una realidad física y otra metafísica, es la dualidad de

³⁰ Daniel Zimmerman, *La Mirada y el deseo al otro* artículo publicado en www.elsigma.com

³¹ *Ibíd.*

encontrarse entre una realidad externa al individuo, social, y otra interna, que intenta describir el mundo que el hombre construye dentro suyo.

Para definir mejor el término “metafísica” tomamos las palabras de Heidegger “La existencia humana no puede habérselas con el ente si no es sosteniéndose dentro de la nada. El ir más allá del ente es algo que acaece en la esencia misma de la existencia. Este trascender es, precisamente, la metafísica: lo que hace que la metafísica pertenezca a “la naturaleza del hombre”. No es una disciplina filosófica especial, ni un campo de divagaciones: es el acontecimiento radical en la existencia misma y como tal existencia.”³²

Es precisamente aquí donde Fellini se abre a un nuevo camino dentro del neorrealismo; Bazin lo describe como un “neorrealismo de la persona”, donde se atraviesan las capas sociales para desembocar en las zonas del destino espiritual³³. Según el propio Fellini, el neorrealismo es “una forma de ver la realidad sin ningún prejuicio, sin que intervengan convencionalismos -colocándose delante de ella sin ideas preconcebidas (...) mirándola de un modo honesto- sea cual fuere la realidad, no sólo la social, sino también la espiritual, la metafísica, todo lo que hay en el interior del hombre (...) al decir que el neorrealismo es social (...) se lo limita. El hombre no es sólo un ser social, es divino.”³⁴

Nuevamente encontramos la conexión entre el cine de Fellini con el de Antonioni, cada uno con su estilo particular apuntan a un realismo de la persona, que refiere básicamente a un carácter existencialista que rige en ellos. Antonioni encuentra indispensable para realizar sus films esta mirada hacia adentro “Creo que si algo tienen

³² Heidegger, Martín, *¿qué es metafísica?* en *Panorama de las ideas contemporáneas*, Gaetan Picon, Madrid, ed. Guadarrama, 1958. Págs 91-95.

³³ La postura de Bazin en relación a la persona y su espiritualidad se liga con el personalismo de Mounier, quien describe a la persona como vocación-interiorización y trascendencia. Entendiendo que sólo el hombre como persona puede trascender en su existencia, descubriendo el sentido de su vida.

³⁴ Keel, Anna and Strich, Christian, *Fellini por Fellini*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1978. Cita a Federico Fellini. Págs. 173-174.

en común unos directores de cine con otros es la costumbre de tener un ojo abierto hacia dentro de ellos y otro hacia fuera. En ciertos momentos las dos visiones se aproximan y se superponen como dos imágenes tratadas al fuego. Y este acuerdo entre ojo y cerebro, entre ojo e instinto, entre ojo y conciencia, es lo que hace nacer el impulso de hablar, de hacer ver.”³⁵ Lo característico radica en qué formas expresivas utilizan al hacer ver.

No sólo Guido se encuentra en ese momento, en ese estado del hombre en que se detiene a preguntarse quién es. Como ya dijimos los personajes protagonistas que crea Fellini viven esa constante búsqueda de sí mismos. Marcello es el hilo conductor de *La dolce vita*, inmerso en la existencia de unos seres sociales superficiales y banales que lo detienen a reflexionar en sí mismo y hacia donde está dirigiendo su vida, sus sentimientos. Cabiria en *Le notti di Cabiria*, en la escena de la procesión le pide a la virgen que cambie su vida; su búsqueda de la salvación cree encontrarla en un hombre que la cuide y la proteja, sin embargo el cambio aparece de la manera menos esperada, proviene de su interior, cuando sale del bosque sin nada ya que perder encuentra un grupo de jóvenes tocando música y bailando. La sonrisa de Cabiria entra en esa felicidad contagiada y con los ojos llenos de lágrimas parece comprenderlo todo, es feliz. Alberto en *I Vitelloni* vestido de mujer y completamente borracho pide desesperadamente un cambio que sabe no vendrá, mientras que Moraldo comprende que su única salvación consiste en escaparse de ese pueblo para comenzar de nuevo.

Los personajes de Fellini realizan un viaje al interior de su ser para descubrir esa parte de ellos mismos que suele estar oculta o negada. “...considero que entre las muchas aventuras de la vida, la que vale la pena afrontar, más que ninguna otra, es aquella en la que nos sumerge el viaje en nuestras dimensiones interiores, la exploración de la parte desconocida de nosotros mismos.”³⁶

³⁵ Antonioni, Michelangelo, *Sei Film*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, 1970. Pág. 8.

³⁶ Grazzini, Giovanni, *Conversaciones con Federico Fellini*, Barcelona, Gedisa, 1985. Pág. 105.

Podría hablarse de *Otto e mezzo* como un film que desborda la realidad, no la niega, no se vuelve contra ella, sino que toma un nuevo punto desde donde mirarla y un nuevo ojo que ve hacia adentro (del individuo y ya no de la sociedad) intentando representar esa realidad que también tiene que ver un con la psiquis humana, con la forma de pensar y confundir y traer del pasado al presente y llevar del presente al pasado, indagar en la realidad de cómo procesa la mente humana.

Fellini lo logra a través de esas imágenes personalísimas donde se mezcla el sueño con el pasado y la fantasía creando en casi todo el film un estado de onirismo puro. “El realismo tiene varias dimensiones, y la más profunda, la que sólo puede revelar un lenguaje poético, no es la menos real”³⁷, declara Fellini.

Por su parte Tarkovski afirma que para él no hay dudas que el objetivo de cualquier arte consiste en explicar a sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana, o tal vez no explicarlo sino tan sólo enfrentar al hombre a ese interrogante.

A su vez esta “realidad”, desde dentro (que puede fácilmente confundirse, o definirse, como irrealidad, antirrealidad o bien desborde de la realidad) no deja de relacionarse con la otra realidad (la “realidad social”) la que está afuera, pero la ve ya con estos nuevos ojos; es la confusión de la Imaginación y de la Realidad, el choque de lo real con lo imaginario.

La línea que divide la realidad de la fantasía (de las fantasías que viven en la cabeza de Guido, junto con sus recuerdos) en principio se distinguen fácilmente, aunque no se haga una alusión específica; pero a medida que el film avanza, y Guido entra cada vez más en crisis con él mismo, con sus recuerdos, la realidad (lo que en el film se presenta como real) va tomando un tono cada vez más absurdo y onírico hasta el punto

³⁷ Keel, A. y Strich, C. Op.Cit. Pág. 174.

que, llegado el final, resulta difícil distinguir la realidad de la fantasía. El propio Fellini lo admite: “no veo una línea divisoria entre imaginación y realidad. Pienso que hay mucho de realidad en la imaginación.”³⁸

El realismo onírico en *Otto e mezzo* se construye precisamente para indagar en esta profundidad, del pensamiento y sentimiento del hombre, todo mezclado, porque en definitiva el ser es todo uno, constituido por la fusión de “mente, alma y cuerpo”. Al explicar cómo funciona lo onírico aquí no podemos limitarnos a las analogías entre el sueño y el film, sino también desentrañar qué sentido esconde este mundo onírico; qué nos hace ver Fellini a través de él. La realidad que se manifiesta en el interior, en este caso de Guido, está basada en la confluencia de todos sus deseos, sueños y fantasías desordenados, la realidad de su interior se transforma en una realidad onírica.

5. DEFINICIÓN DE LO ONÍRICO DESDE EL PSICOANÁLISIS Y LA FILOSOFÍA. DE QUÉ MANERA OPERAN EN *OTTO E MEZZO*

*El sueño “Es la síntesis muy cercana de las cosas y de nosotros mismos.
Y los cielos que escalamos son cielos muy íntimos: son deseos, esperanzas y orgullos.”*

(Bachelard, Gastón, *El derecho de soñar*.)

Nos proponemos aquí explicar y definir nuestro objeto de análisis, la idea de realidad onírica que encontramos en el film *Otto e mezzo*. Por un lado abordamos la problemática de las estructuras del relato audiovisual, que se escapan a lo convencional, llamadas aquí oníricas por una cuestión de asociación, del tipo formal y estético, con las imágenes que hacen a la composición de los sueños. Tomamos como punto esencial para nuestro análisis la comparación espacio temporal que se construye en el sueño y en el film.

³⁸ Keel, A. y Strich, C. Op.Cit. Pág. 174.

Edgar Morin escribe “Las estructuras del film son mágicas y responden a las mismas necesidades imaginarias que las del sueño”³⁹, en *El cine o el hombre imaginario*. En este libro Morin nos describe las analogías que emparentan el cine con el sueño, tomando al cine en su totalidad como materia de expresión. En nuestro caso buscamos describir estas mismas analogías en una comparación más particular, centrándonos únicamente en el film de Fellini con el fin de destacar todas las conexiones que lo acercan a una construcción onírica.

En principio es preciso destacar ciertas analogías innegable entre el producto onírico y el filmico, por empezar “la representación onírica consiste predominantemente en situaciones e imágenes visuales”⁴⁰ que a su vez tienen movimiento y se desarrollan bajo un tiempo y un espacio que escapan a la realidad. Por eso mismo el cine, más que cualquier otro medio, tiene la posibilidad de representar o explorar en la vida onírica.

5.1. Lo onírico desde el psicoanálisis.

Tomamos, en principio, el concepto de sueño bajo la visión psicoanalítica, de Freud por un lado y de Jung, por el otro. Si bien estos dos teóricos del psicoanálisis partieron en principio de la misma base, otorgándole a los sueños una importancia especial en la constitución de la vida psíquica del hombre, se desarrollarían luego en posturas distintas muy marcadas.

Freud realiza un amplio estudio acerca de la elaboración de los sueños y el producto final, el sueño; y a ello dice que “los lazos lógicos, que hasta ahora habían mantenido unido el material psíquico se pierde en esta transformación, de la cual surge el contenido del sueño; (...) mas el sueño no tiene necesariamente que renunciar por

³⁹ Morin, E. Op. Cit. cap. VI: *El complejo de sueño y de realidad*. Pág. 176.

⁴⁰ Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños* cap.1 *Los sueños*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992. Pág. 31.

completo a la reproducción de las relaciones lógicas entre las ideas latentes. Con mucha frecuencia consigue, por el contrario, sustituirlas por caracteres formales que le son propios.⁴¹

La idea de presentar los sueños como relatos absurdos, carentes de una lógica, se nos presenta cuando intentamos comprender éstos desde un estado de conciencia, ubicándolos dentro de las formas de relato que acostumbramos. Si tomamos esta última frase de Freud nos damos cuenta que en la búsqueda de la comprensión de los sueños nos enfrentamos a una construcción lógica diferente. Esta diferencia se da tanto en la construcción espacio-temporal (los saltos de un lugar a otro y de situaciones totalmente disímiles con total naturalidad): “El sueño reconoce (...) la innegable conexión entre todos los elementos (...) Reproduce la conexión lógica como aproximación en el tiempo y en el espacio.”⁴² Como también en el argumento mismo del sueño (lo que Freud denomina el contenido manifiesto del sueño). Lo que hace que para enfrentarnos a ellos debamos tener en cuenta estos “caracteres formales que le son propios.”

Lo mismo ocurre cuando emprendemos el análisis de la realidad onírica en *Otto e mezzo*; debemos reconocer en principio cuál es la lógica que construye Fellini dentro del film. El ensamble que realiza entre los sueños, las fantasías y la realidad producen saltos en el espacio y el tiempo que no se presentan como absurdos si los tomamos desde la visión de una construcción basada en una realidad que se confunde con las fantasías y sueños y que por ello mismo se emparenta a la lógica que construyen los sueños.

Freud escribe “los productos oníricos más largos y complicados sólo raras veces dejan de presentar la más absoluta incoherencia para la psiquis despierta, sin embargo en su interior no es percibida dicha incoherencia, sino que se presenta todo como

⁴¹ Freud, Sigmund. Op. Cit. Pág. 32, el subrayado es nuestro.

⁴² *Ibíd.* Págs. 32 y 33.

natural, normal. Estos productos oníricos se representan con una coherencia interna que sólo es lógica dentro de ese mundo, fuera de éste nos es extraña y oscura.”⁴³

Es imprescindible comprender esta coherencia interna también en el film. Pues no son los sueños dentro del film lo que nos hace hablar de una realidad onírica y emparentarla con la lógica del sueño, sino el film en su totalidad.

Por otra parte Jung, en principio muy ligado a las bases que sienta Freud acerca del sentido del sueño, nos presenta otro panorama u otra visión de los sueños que nos acercan más al concepto de realidad onírica en *Otto e mezzo*. Pues Jung evita los determinismos en los que ahonda Freud e introduce la conexión de los sueños con el alma humana y con la esencia misma del ser. Llega a otorgar una importancia similar a la parte consciente del ser como a la inconsciente, según sea el caso particular de la persona, otorgándole a los sueños una importancia vital en la constitución del ser. “Así, el sueño podría tener, llegado el caso, el valor de una idea positiva conductora, o de una representación orientada hacia un fin, de importancia vital superior a los contenidos conscientes momentáneamente constelizados.”⁴⁴

Jung amplía su investigación tanto del análisis de los sueños, como de la constitución del ser, teniendo en cuenta también “la hondura y la riqueza del alma humana” y relacionando a la psicología con la filosofía e incluso con la teología, pues, escribe, “para comprender el sueño, por lo menos en algo, precisamos instrumentos seleccionados trabajosamente de todos los sectores de la ciencia del espíritu.”⁴⁵

Al introducirnos en la realidad onírica creada aquí por Fellini es preciso comprender esta conexión de lo onírico como parte esencial del ser, ligado también al

⁴³ Freud, Sigmund, Op. Cit. Pág. 17

⁴⁴Jung, C.G., *Energética psíquica y esencia del sueño*, caps. III: *Consideraciones generales sobre la psicología del sueño* y IV: *La esencia del sueño*. Barcelona, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982. Págs. 91-149.

⁴⁵ *Ibíd.* Pág. 130.

concepto metafísico y no sólo psíquico, pues de esta única manera es que podemos comprender el mundo que Guido se crea para sí, en apariencia tan alejado de una realidad objetiva y a la vez tan cercano a una realidad del espíritu.

Sin duda el interés del propio Fellini por toda la teoría de Jung radica en esta búsqueda de mirar al ser en toda su dimensión posible en el intento de llegar a comprenderlo. Fellini escribe: “La humildad científica de Jung frente al misterio de la vida (...) Sus pensamientos, sus ideas, no pretenden ser doctrina sino sólo sugerir un nuevo punto de vista, una actitud diferente que podrá enriquecer y desarrollar nuestra personalidad, guiándonos hacia un comportamiento más consciente, más abierto, y reconciliándose con las partes reprimidas, frustradas, mortificadas y enfermas de nuestro yo. Sin duda, Jung es más conciliante, más amigo, más vigorizante para quien cree que debe realizarse en la dimensión de una fantasía creativa (...). Y al internarnos en el oscuro laberinto de nuestro ser, creemos advertir su presencia atenta y protectora”.⁴⁶

La recurrencia a Jung, esta manifestación de seguimiento hacia sus pensamientos y su teoría que ejerce Fellini se torna evidente en *Otto e mezzo*, convirtiéndola en una obra deliberadamente junguiana. La manifestación de los sueños de Guido en el film están orientados a este encuentro de él con su parte desconocida, con su inconsciente, en la búsqueda del conocimiento de sí mismo, en todas sus dimensiones. Por ello mismo lo onírico desborda el sueño extendiéndose a todos los estados de Guido (consciente e inconsciente) y por ende a todo el film.

Es tomando en cuenta este concepto que podemos realizar una situación de analogía en la descripción de la estructura de los sueños y del film. En *Energética psíquica y esencia del sueño*, Jung encuentra en el sueño uno de los fenómenos

⁴⁶ Grazzini, Giovanni. Op. Cit. Pág. 105.

psíquicos que presenta las cosas más irracionales y a esto dice: “Los sueños que presentan una feliz combinación lógica, moral y estética son verdaderas excepciones. Por lo general el sueño es un curioso y extraño producto que se caracteriza por sus muchas “malas cualidades”, como falta de lógica, dudosa moral, formas antiestéticas y evidentes contrasentidos o absurdos.”⁴⁷ Sobre esta frase volveremos más adelante, al tratar de definir al protagonista, Guido, como ser psicológico que es y veremos que no es sólo el film en sí que se estructura como las bases de un sueño sino el personaje mismo también.

Esta descripción de los sueños nos presenta la coherencia bajo la que se esconde el caos y el absurdo en algunas escenas del film. Bajo la lógica de lo onírico estas escenas se insertan con total naturalidad, a la vez que son las que justifican la conexión de la realidad con el mundo onírico, volviéndolo a este tan real como el otro.

La cualidad que se manifiesta en las imágenes oníricas que crea Fellini y las asociaciones entre ellas generan en el film un clima más cercano al sueño que a la realidad. “A diferencia del pensamiento lógico y dirigido, que podemos considerar como especial característica de los procesos mentales conscientes, el nexo de las representaciones oníricas es verdaderamente fantástico, el proceso asociativo del sueño crea relaciones que por lo general son totalmente ajenas al pensamiento de la realidad.”⁴⁸

Sin embargo esta distancia de lo onírico con los pensamientos de la realidad no la hacen menos real, sino a lo sumo menos conciente. Pues estas imágenes, a pesar de existir en los sueños, son para el ser tan reales como cualquier imagen de la realidad. Las imágenes que construyen el mundo de Guido no tienen nada de irreal, es más bien una suerte de acercamiento y fusión de las imágenes del pensamiento real con las

⁴⁷Jung, C.G., Op. Cit. Pág. 136.

⁴⁸Ibíd. Pág. 94.

oníricas.

Tomamos entonces una última frase de Jung que sintetiza y cierra cualquier otra analogía que podamos encontrar o realizar entre *Otto e mezzo* y la estructura del sueño y comprender cuál es la esencia principal de Guido y por qué nos referimos a este film como construcción de una realidad onírica. “Toda la génesis del sueño (del film) es esencialmente subjetiva; el sueño es el teatro donde el soñador es a la vez escena, actor, apuntador, director, autor, público y crítico. Esta simple verdad forma la base de aquella concepción del sentido de los sueños que he denominado interpretación en el plano subjetivo. Esta interpretación, como su nombre lo indica, ve en todas las figuras del sueño rasgos personificados de la personalidad del soñador.”⁴⁹

5.2. Lo onírico desde la filosofía.

Continuamos por definir el film en su carácter referido a lo onírico, pero alejándonos ahora de toda ciencia psicológica.

Dentro del pensamiento filosófico encontramos otras definiciones del sueño, las cuales surgen especialmente de una filosofía de la metafísica, entendida ésta como conocimiento del espíritu. Aquello que la persona es, su esencia, sólo puede advertirse desde su interior, pues es “interior por definición”, y por esto mismo se vuelve única e inexpresable. Tal es la filosofía de Henri Bergson, y, al relacionarlo con el ensueño concibe a la vigilia como una vivencia exterior a nosotros mismos, mientras que “el sueño nos hace volver a entrar en nuestro interior”⁵⁰; el sueño es, para él, “la vida mental toda entera, menos el esfuerzo de concentración”⁵¹, en el sentido en que las imágenes fluyen, se precipitan y pueden de esta manera escapar del ritmo en que vemos las cosas en la realidad, ser indiferentes a la lógica, aunque no incapaces de lógica.

⁴⁹ Jung, C.G. Op. Cit. Pág. 120.

⁵⁰ Bergson, Henri, *La energía espiritual*, Madrid, Ed. Doniel Jorro, 1928. Pág. 140.

⁵¹ *Ibíd.* Pág. 160.

En Guido, este entrar a su interior no se limita sólo al sueño, lo mantiene también en la vigilia, sin lograr esta vivencia exterior a sí mismo. Su acercamiento a la realidad no es de conocerla relativamente, sino que la posee absolutamente, pues entra en ella desde su interior; como describe Bergson: si bien hay una realidad exterior ésta está dada inmediatamente a nuestro espíritu.

Siguiendo la misma orientación que Bergson, Gastón Bachelard escribe “...lo verdadero es fantástico reprimido (...) Pero disimuladas, reprimidas, detenidas así, las fuerzas oníricas se acumulan sin perder nada de su fuerza y, tras las aventuras positivas, se preparan las aventuras del sueño, tras el relato de las aventuras humanas se conmueve el drama del mundo.”⁵² Es este el sentido onírico que fluye en el interior del film, otorgando una respuesta afirmativa a la pregunta que formula Bachelard: “¿No es el determinismo onírico el más fuerte de los determinismos humanos?” El sentido de lo humano se manifiesta en el alma de Guido, en sus contradicciones internas, absorbido por un mundo onírico. “Entonces en el alma humana, entre el día y la noche, entre la realidad y el sueño, empiezan las confusiones trágicas, los desacuerdos temporales más violentos que rompen tanto la trama de los sueños como la cadena de los pensamientos y que desgarran así toda la tela humana.”⁵³, escribe Bachelard.

El onirismo en Fellini desborda lo específicamente onírico y desvela tras sí el sentido profundo de la persona en el intento de encontrarse a sí mismo, de volver a entrar en su interior. Como describe Kierkegaard, “el hombre es una síntesis de alma y cuerpo, sustentada por el espíritu” entendido el espíritu “como espíritu inmediato, que está soñando.”⁵⁴

Por otra parte, aunque no encontramos adecuado ahondar aquí en la visión de los

⁵² Bachelard, Gastón, *El derecho de soñar*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985. Pág. 137.

⁵³ *Ibíd.* Pág. 144.

⁵⁴ Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires-México, Ed. Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1940. Pág. 49.

sueños que mantenían los surrealistas y el intento por crear un cine que provenga de lo inconsciente a través de imágenes de carácter esencialmente onírico, rescatamos las palabras que Antonin Artaud utiliza para definir un film surrealista (*la concha y el reverendo*, Antonin Artaud y Germaine Dulac) por su acercamiento a la definición que buscamos de *Otto e mezzo* a fin de reforzar el concepto de realidad onírica que hemos propuesto; “Es decir, hasta qué punto este guión puede asemejarse y emparentarse a la mecánica de un sueño sin ser él mismo un sueño (...) hasta qué punto reconstruye el mecanismo puro del pensamiento.”⁵⁵

Es claro ya que el término onírico no es tomado aquí únicamente en relación con los sueños que tiene el personaje Guido mientras duerme. Nos encontramos con un hombre que quiere escapar constantemente de su realidad, y busca en sus fantasías resolver sus crisis o simplemente esconderse allí, donde las cosas se acercan más a su ideal. Es en estas fantasías también que aplicamos el término onírico, es precisamente aquí donde la relación espacio temporal se toma más libertades.

Susz afirma que el relato, en *Otto e mezzo*, oscila constantemente en tres niveles: el pasado, el presente y la fantasía. En una realidad vivida desde el interior de Guido esto se justifica con las palabras de Bergson “La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente (...) en una duración en que pasado, presente y porvenir se invaden uno a otro y forman una continuidad individida.”⁵⁶ Esta fusión del tiempo hace que los mecanismos de coherencia y continuidad que se manejan en el film se alejan de las normas o “leyes” determinadas para que exista continuidad en un film. Susz también define el film *Otto e mezzo* como “...apertura de nuevos caminos para el cine, como experimento y resultado de manejo

⁵⁵ Artaud, Antonin, *El Cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1982. Pág. 11.

⁵⁶ Bergson, Henri, *Introducción a la Metafísica*, México, Ed. Centro de estudios filosóficos, 1960. Pág. 331. Bergson, H. Op. Cit. Pág. 21.

temporal, de riqueza visual, de plenitud creativa...⁵⁷

La riqueza visual que describe Susz nos remite nuevamente a una analogía con el producto onírico, donde las imágenes se presentan de un modo más simbólico de las que se sirve nuestro pensamiento en estado de vigilia, consciente (y que son estas mismas las que el cine, en su gran mayoría, busca representar) y a través de comparaciones y metáforas crean un lenguaje poético.

Fellini “deja que el tiempo quiebre los conductos en que corre ordenadamente, se abandona a la súbita partición de recuerdos, sueños y pensamientos, de estado de ánimo: “al flujo de la conciencia”⁵⁸. Busca lograr la conexión de los sueños con la vida diurna, borrar los límites entre la realidad y la fantasía.

Ampliando este concepto podemos afirmar que Fellini busca retomar la mirada del niño, considerando “lo infantil como el estado de ensoñación del espíritu”⁵⁹, donde la inocencia que le es propia le permite ignorar los límites entre la realidad y la fantasía, creando un mundo más libre y personal, o bien, como lo escribe Tarkovski, “su impresión del mundo es inmediata... no describe el mundo, el mundo es suyo.”⁶⁰ Y nos referimos aquí también a la mirada del niño porque en Guido el acercamiento a una realidad metafísica surge de manera más bien infantil, como un juego entre lo real y lo fantástico para ir en búsqueda del encuentro con sí mismo.

La forma en que Guido se vincula con los recuerdos de su infancia no es el de añoranza de un tiempo pasado y perdido, sino más bien de búsqueda de una parte de él en su estado de la niñez, aquel niño que fue y que convive dentro de él. En este sentido Deleuze escribe “Se sume en una profundidad que ya no es la de la memoria, sino la de una coexistencia en la que devenimos sus contemporáneos, como ellos devienen los

⁵⁷ Susz, Pedro. Op. Cit. Pág. 40.

⁵⁸ Aristarco, Guido. Op. Cit. Pág. 107.

⁵⁹ Kierkegaard, Sören. Op. Cit. Pág. 48.

⁶⁰ Tarkovski, Andrei, Op. Cit. Págs. 64-65.

contemporáneos de todas las «estaciones» pasadas y futuras.”⁶¹ Entonces el niño-Guido que toca la flauta al final del film (secuencia donde lo imaginado ya no se distingue de lo real) no es otro que su contemporáneo; Guido-adulto se corre para dar lugar al Guido-niño que convive dentro de él y de cierre al film.

⁶¹ Deleuze, Giles, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1987. Pág. 127.

PARTE DOS

6. OTTO E MEZZO, FELLINI

6.1. ¿A qué refiere *Otto e mezzo*?

Antes de adentrarnos de lleno en el film sería necesario definir de qué trata *Otto e mezzo*, para después centrarnos en *cómo* lo trata.

Podemos decir que *Otto e mezzo* cuenta de un hombre, director de cine, que está atravesando una crisis emocional y de identidad que provoca que se replantee su vida, tanto pasada como presente, en todos sus niveles: su relación con los otros (mujer, padres, “mujeres”, personas con las que comparte trabajo, amigos), la relación con su trabajo, con la iglesia, con sus deseos y sus fantasías.

Fellini lo define con otras palabras: “El retrato de un hombre (...) en esa suma contradictoria, evanescente, inaferrable, de diferentes realidades que deja traslucir todas las posibilidades de su ser, los niveles, los planos superpuestos como en un palacio cuya fachada se ha derrumbado y revela en su interior, como un todo, (...) los rincones más íntimos, más secretos. El tortuoso, cambiante fluido de los recuerdos, los sueños, las sensaciones, una maraña inextricable de cotidianeidad, de memoria, de imaginación, sentimientos, hechos que sucedieron mucho tiempo antes y que conviven con aquellos que están sucediendo, que se confunden entre la nostalgia y el presentimiento en un tiempo inmóvil y amalgamado y ya no sabes quién eres ni quién fuiste ni hacia donde va tu vida que sólo se te presenta como una larga semivigilia sin sentido. (...) la historia de un director que ya no sabía cuál era el film que quería hacer.”⁶²

Fellini, o Guido, es imposible distinguir bien quién escribe estas palabras, si Fellini encarnado en el personaje de Guido, o Guido representando al director Fellini. El autor se confunde con el personaje, convirtiéndose este último en una suerte de *alter ego*, permitiendo al autor hablar y expresarse a través de él. O bien tiene más relación

⁶² Grazzini, Giovanni. Op. Cit. Pág. 101.

con lo que escribe Pedraza, tomando a Guido casi como un delegado de Fellini “Guido no es un *alter ego* de Fellini, no es una imagen especular, sino un representante encargado de conducir la obra en desarrollo hacia su culminación...”.⁶³

Esto nos remite a definir desde dónde se propone la enunciación, o sea cuál es el punto de vista, quién es el narrador. En *Otto e Mezzo* no sólo se cuenta la historia de un hombre en crisis consigo mismo, sino que es él mismo quien nos lo cuenta. A esto añadimos que no solamente nos cuenta, o incluso no nos cuenta, sino que nos hace formar parte de sus pensamientos, de sus sueños y junto a él vamos dilucidando su conflicto.

Según Jost⁶⁴ pueden existir tres posturas posibles sobre el punto de vista cinematográfico: desde la visión de un personaje; desde la posición de la cámara (“y entonces la atribuimos a una instancia externa al mundo representado”), o bien borrando la existencia misma de este eje “la famosa ilusión de transparencia”. En *Otto e mezzo*, según lo que venimos trabajando hasta ahora, consideraríamos la primer postura, pero teniendo en cuenta que esta mirada no se da desde una subjetiva de la cámara en reemplazo de la mirada del personaje (ocularización interna primaria), salvo algunos fragmentos particulares. Un ejemplo particular de ocularización interna primaria se presenta en el segmento⁶⁵ 14, cuando Guido se dirige al encuentro con el cardenal en los baños de las termas; un travelling sigue la subjetiva de Guido que en su camino se cruza con varios personajes que le dan consejos y recomendaciones para el gran encuentro, la subjetiva de la cámara concluye al finalizar el segmento: Guido atraviesa la misma ventanilla por la que ingresó a su encuentro y ésta se cierra tras él, dando por finalizada la escena y la subjetiva.

⁶³ Pedraza, Pilar y López Gandía, Juan, *Federico Fellini*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993. Pág. 158.

⁶⁴ Jost, Francois y Gaudreault, Andre, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, cap.6: *El punto de vista*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Piados, 1995. Págs. 137-154.

⁶⁵ Ver en la parte tres la división del film en segmentos.

En otras situaciones del film se da una “ocularización interna secundaria” (donde la subjetividad de la imagen se construye por los *raccord* de mirada), es el caso del segmento 3, al comienzo del film, donde se presenta la primer fantasía de Guido: En el jardín de las termas, entre el desfile de personajes que caminan como una danza al acompañamiento de la orquesta, Guido observa, baja sus lentes oscuros con el dedo índice y al instante la música se silencia, en un PG aparece por el bosquecillo Claudia, su musa inspiradora. Esta subjetiva de lo que el personaje ve nos introduce ya en el mundo interno de Guido, en lo que será el film, pues esto que él ve no lo ve ningún otro personaje, está dentro de su mente, en su imaginación. Es una subjetiva concreta, la cámara en reemplazo de la mirada de Guido, en la subjetiva global y total del film.

En casi todo el film la cámara se coloca en una posición externa al personaje. Sin embargo consideramos que incluso en estos pasajes se trata de una visión del personaje aludiendo a las imágenes mentales, visión del contexto que lo engloba, colocándose él mismo dentro de ese contexto, como un sueño; “la exterioridad de la cámara no puede asimilarse, pues, a una pura negación de la interioridad del personaje.”⁶⁶

Jost escribe “...la imagen mental no se ha diferenciado de una ocularización interna, lo que ha podido (y aún puede) suscitar incertidumbres relativas a su estatuto, dependiendo de los momentos y los espectadores.”⁶⁷ Consideramos que el film en su totalidad está construido bajo esta forma de ocularización interna, construida a través de las *imágenes subjetivas* de Guido, “aquel mediante el que percibimos visualmente la realidad”, a pesar de no ser concretamente una subjetiva de la mirada del personaje. Podemos relacionar esta subjetivización con lo escrito por Deleuze en relación a la variación “entre una imagen-percepción y una imagen-acción. Y si la afección es

⁶⁶Jost, F. y Gaudreault, A. Op. Cit. Pág. 150.

⁶⁷ Ibíd. Pág. 147.

también una dimensión de esta primera subjetividad, ello se debe a que pertenece a la variación, constituye su «adentro», la ocupa en cierto modo pero sin llenarla o colmarla”⁶⁸, distinto a lo que ocurre con la imagen-recuerdo donde la subjetividad, según escribe Deleuze, cobra un sentido temporal y espiritual.

En el film se producen diversas formas de subjetividad, pero siempre constituyen el “adentro” de Guido, ya se trate de imagen-percepción, imagen-recuerdo o imagen-sueño.

6.2. Un film reflexivo, que reflexiona sobre su propia reflexión

Me he inventado todo para luego poder contarlo: una infancia, una personalidad, nostalgias, sueños, recuerdos. Lo que yo soy es lo que tengo ganas de contar. Francamente, contar cosas me parece el único juego que vale la pena jugar.

(Federico Fellini en *Encuentro con Federico Fellini* por Pérez, Carlos.)

Podemos afirmar también que el film *Otto e mezzo* remite a un tipo de cine reflexivo, o “construcción en abismo”⁶⁹, en el sentido del film dentro del film. Guido es un director de cine, al igual que lo es Fellini, y se encuentra en medio de la realización de una película donde quiere ponerlo todo, donde habla de sí mismo, de sus conflictos existenciales, de sus conflictos con el resto, etc. Al igual que lo hace Fellini en *Otto e mezzo*. Es decir que este film no es solamente una película que cuenta y muestra otra película dentro -construcción en abismo- sino, como lo define Metz, se trata de una doble construcción en abismo “*un film sobre un cineasta que reflexiona acerca de su film*”⁷⁰ que no es otro que ese film mismo que se está haciendo.

La crisis de Guido es la crisis de Fellini, y el film que Guido finalmente acepta

⁶⁸ Deleuze, G. Op. Cit. Pág. 72.

⁶⁹ Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, cap. 4: *La construcción en abismo en Ocho y medio, de Fellini*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972. Págs. 337-345.

⁷⁰ *Ibíd.* Pág. 340.

realizar (“poniéndolo todo”) no es otra cosa que el mismo film *Otto e mezzo*, el que Fellini acepta realizar, y realiza. Un film donde pueda mostrar el caos (de su vida, de su mente) y así mostrarse él mismo (como intenta hacerlo Guido en su film), y de esta forma poder encontrarse y aceptarse.

Sin embargo no podemos afirmar esto con seguridad, simplemente porque no somos Fellini. En el libro de Camila Cederna *Fellini 8 ½*, su autora, junto a Fellini, relata la travesía que fue para Fellini realizar este film. Lo que podemos saber es lo que él nos cuenta tanto en el film por un lado, como en el libro de Cederna, por el otro.

Fellini se representa a sí mismo a través de Guido, pero a la vez se inventa también a través de él. Y si podemos creer que Guido es Fellini, fácilmente podemos caer en la trampa y creer también que la crisis existencial que atraviesa Guido es la crisis de Fellini; pero todo esto puede no ser más que una “mentira” que nos hace creer Fellini (que si Fellini es Guido no sería raro una de estas mentiras) para poder realizar su film y de esta manera nos llegue con mayor profundidad: “el autor se sincera con su público, se muestra a sí mismo tal como es”. Y si es así, si es una mentira, es maravilloso cómo logra a través de ella introducirnos en ese terreno de su interior (falso o no) y abrirnos el camino a nuestra propia reflexión (como lo hace Fellini en *Otto e mezzo*, como lo hace Guido en su film).

El mismo Fellini admite estar “más bien a favor del cine-mentira. La mentira es siempre más interesante que la verdad (...). Lo que tiene que ser auténtico es la emoción que se experimenta viéndolas y expresándolas.”⁷¹

Así como Fellini habla de sí mismo y nos muestra su mundo interno (su realidad metafísica) a través de Guido que se introduce en su mundo interno y reflexiona sobre sí mismo (su realidad metafísica), el film mismo *Otto e mezzo* no puede hacer otra cosa

⁷¹ Perez, Carlos D. *Encuentro con Federico Fellini* en www.elsigma.com

que introducirse en sí mismo y reflexionar sobre su propia creación, su posibilidad de existir y finalmente su existencia.

Podemos fácilmente también relacionar estas reflexiones con una reflexión del espíritu sobre el espíritu en pos de lograr una simpatía espiritual con lo que tiene de más interior la propia realidad.⁷² Por su parte Georges Sadoul define desde esta perspectiva al film como una “obra importante y reflexiva, al legajo de las angustias de nuestro tiempo, de sus revisiones desgarradoras, de sus interrogantes sobre el sentido de la vida...”⁷³

6.3. GUIDO, un personaje de sueños

¿Quién es Guido?, ¿un director de cine en crisis con su profesión, con su creatividad? ¿Un hombre frustrado? ¿Un hombre en crisis con sus relaciones amorosas? ¿Un hombre en crisis con su vida? Guido atraviesa un momento de su vida en que se ve obligado a detenerse, a mirar sobre sí mismo, a reflexionar. No sabe hacia dónde va ni qué es lo que está haciendo con su vida, ni qué espera de los que lo aman, ni por qué él ama o necesita a los que ama, “*porque no sabe lo que es el amor.*”⁷⁴

Se dice que una persona es lo que hace, sin embargo a Guido lo podemos identificar no tanto por lo que hace (que a decir verdad es realmente poco), sino más bien por lo que piensa y siente; por momentos este personaje se presenta como un observador, espectador del mundo de la pantalla, y en estos pasajes del film es a través de su mirada de lo observado que percibimos sus sensaciones y estados anímicos; se produce entonces lo que Deleuze califica como un “movimiento de mundo”: “...ya no es que el personaje reaccione a la situación óptica-sonora, sino que un movimiento de

⁷² Bergson, Henri. Op. Cit. Pág. 350.

⁷³ Sadoul George, *Su corazón puesto al desnudo*, en Les Lettres Francaise, 11 de junio de 1963, texto recopilado en el libro de Salachas, Gilbert, *Federico Fellini*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1971. Pág. 151.

⁷⁴ Le dice Claudia a Guido luego de que él intenta explicarle su film.

mundo suple al movimiento desfalleciente del personaje (...) es un movimiento virtual pero que se actualiza al precio de una expansión del espacio entero y de un estiramiento del tiempo.”⁷⁵ Como ocurre en el segmento 14 que trataremos más adelante.

Así Fellini logra meternos en el interior del personaje, crea un túnel que nos lleva directo a la mente de Guido. Tomando las palabras de Bachelard, definimos que “La narración no pertenece al mundo de los hechos. Pertenece al mundo de los sueños. (...) Entonces las imágenes del sueño y las imágenes de la vida se funden las unas con las otras.”⁷⁶

Es así que comprendemos a Guido. Poco importa que sea director de cine, podría ser médico o psicólogo, el conflicto en él es un conflicto universal, que tiene que ver con una cuestión existencialista del hombre, con la forma de relacionarse con el mundo. Bergson escribe “...La conciencia que tenemos de nuestra propia persona, en su continuo fluir, nos introduce en el interior de una realidad sobre el modelo de la cual debemos representarnos las otras.”⁷⁷

Guido emprende un viaje terapéutico hacia cierto exclusivo centro de aguas termales, paralelismo del viaje que realiza al interior de sí mismo. Allí, describe Susz, “trata de zafar de las presiones del productor, de su mujer, de su amante y de un crítico, (mientras) ve corporizarse los recuerdos, miedos y pesadillas.”⁷⁸ Sus fantasías, sus sueños, lo obligan a repensar quién es, la realidad que lo rodea se le hace extraña e intenta despegarse de ella aferrándose a sus fantasías, a sus anhelos.

Pero esta distancia del mundo físico no puede ser eterna, Guido no puede vivir dentro de sí mismo como un ente aparte, y tampoco puede perderse, abandonar su mundo interno, lleno de fantasmas, para integrarse y convertirse en parte de esos seres

⁷⁵ Deleuze, G. Op. Cit. Págs. 85-86.

⁷⁶ Bachelard, Gastón. Op. Cit. Pág. 142. En esta frase Bachelard se refiere al escrito de Edgar Allan Poe, *Las aventuras de Gordon Pym*.

⁷⁷ Bergson, Henri. Op. Cit. Pág. 339.

⁷⁸ Susz, Pedro. Op. Cit. Pág. 40.

mezquinos, sin “exigencias espirituales”. La única solución que encuentra Guido es juntar esos dos mundos, que convivan, si bien no en paz, al menos en el caos que él mismo termina por aceptar. Allí termina su búsqueda, el encuentro con sí mismo.

En la última secuencia se encuentran, en medio de lo que aparenta ser la construcción de una base de lanzamiento de cohete, todos los personajes: actuales, pasados e imaginarios, demostrando una feliz convivencia. La imagen culmina en un niño vestido de blanco tocando la flauta: no es difícil imaginar que ese niño es Guido, finalmente se encuentra con su parte más pura, de extrema inocencia y máxima espiritualidad, si relacionamos, simbólicamente, la inocencia y el espíritu puro con la imagen del niño.

PARTE TRES

7. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL FILM

En este capítulo emprendemos el análisis del film en el sentido en que lo plantean Casetti y Di Chio, descomponiendo el texto filmico en sus distintas partes, analizándolas aisladamente y recomponiéndolas en función del todo.

En las partes anteriores de este trabajo tomamos al film en su totalidad, como texto acabado y sentamos las bases de nuestro análisis sobre la construcción de realidad onírica que opera en el film *Otto e mezzo*. Nos proponemos ahora descomponer el film para verificar y justificar nuestra *hipótesis explorativa*⁷⁹, describiéndolo detalladamente para comprender efectivamente cómo opera en cada una de sus partes esta realidad onírica.

Llegado el momento de la descripción de un film siempre se presentan dificultades, pues nos vemos enfrentados a transcribir un discurso de un lenguaje a otro: de las imágenes en movimiento a las palabras. Cuando intentamos describir con palabras un film (ya sea para su análisis, crítica o comentario) nos quedamos muchas veces sin saber bien cuáles usar, para que de alguna manera se entienda lo que estamos viendo en esa imagen, nuestra comprensión e interpretación de la misma. La imagen, y más aún la imagen en movimiento, contiene tantos elementos dentro que no podemos describir todos, algo siempre se nos pierde, por tanto nos limitamos a poner el acento en aquellos elementos que aportan al curso de lo que tomamos como análisis.⁸⁰

Esto nos remite a que un análisis siempre conlleva un determinado punto de vista, el del analista, quien, según sus elecciones personales, y sin dejar de serle fiel al

⁷⁹ Casetti y Di Chio definen este concepto de *hipótesis explorativa* : “Sencillamente, orienta el análisis desde el principio, le otorga un cierto objetivo, le hace asumir una determinada marcha: presta a ceder ante las contingencias de las nuevas indicaciones procedentes del texto.” A esto agregan: “Continuamente se está buscando un compromiso entre dos exigencias: ser fiel al texto, no traicionarlo; y llegar a conseguir un principio explicativo, aquel que según cada analista es su cifra.” Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Como analizar un film*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1991. Pág. 26.

⁸⁰ Sobre este tema véase Aumont, J. y Marie, M., *Análisis del film* cap. 2: 2.3. *La descripción de las imágenes del film*, Barcelona, Ed. Paidós, 1990. Págs 73-76.

texto analizado, decide detenerse en determinados aspectos y no en otros.⁸¹

La elección de los elementos o puntos a analizar no es totalmente libre, sino que está determinada por una meta concreta y apunta a hacer ver aquello que el analista toma como centro o hipótesis de su investigación⁸².

Para el análisis de un film se han propuesto diferentes métodos, teniendo en cuenta qué tipo de análisis se quiere hacer “En efecto, cualquiera que sea el interés y el grado de generalidad de ciertos métodos, no existe un método universal.”⁸³ Pero llegado el caso de analizar un film con un estilo particular, que se aleja de los cánones del “estilo clásico”⁸⁴, es difícil atarse a un sólo método de análisis.

Bajo estas circunstancias tomamos la opción de utilizar algunos elementos que nos son útiles para el análisis de *Otto e mezzo*, pero sin atarnos a ningún método específico. Así, en principio y para poder dar una idea general de cómo se estructura el film, decidimos realizar una división por segmentos. Esta división en segmentos como procedimiento para la descripción de un film está planteada en el libro de Casetti y Di Chio y en el de Aumont y Marie y puede actuar como “índice general” del texto filmico. Ambos se plantean el mismo problema, dónde colocar las interrupciones, dónde termina un segmento y comienza otro. Particularmente creemos que este problema debe resolverse frente al film mismo que se está analizando y de acuerdo a la lógica que plantea en su estructura, tanto argumentativa como representativa.⁸⁵

En nuestro caso, para marcar dónde comienza un segmento y termina otro, tomamos como referencia el tiempo en el que se inscribe, sea presente, pasado, fantasía

⁸¹ Casetti y Di Chio, Op. Cit. Pág. 26, proponen el papel del analista como un creador de una determinada forma de mirada del texto (del film, en nuestro caso) y un modo propio de acercamiento al cine.

⁸² Véase Casetti y Di Chio. Op. Cit. Pág. 27.

⁸³ Aumont J. y Marie M, Op. Cit. Pág. 54.

⁸⁴ Aumont describe el “estilo clásico” “con planos de duración media (de 8 a 10 segundos) unidos mediante raccords que utilizan figuras fácilmente localizables, y en función de una puesta en escena que se centra alternativamente e igualmente sobre los distintos personajes”. Aumont, J.y Marie, M. Op. Cit. Pág. 62.

⁸⁵ Véase Casetti y DiChio, Op. Cit. Págs 33-44. y Aumont y Marie, Op. Cit. Págs. 63-70.

o sueño, así como también una unidad argumentativa. No podemos utilizar los signos de puntuación, como se ha marcado muchas veces para diferenciar los segmentos (fundido a negro, cortinillas, etc.)⁸⁶, puesto que el film *Otto e mezzo* prácticamente no tiene ninguna marca de separación y si las tiene no siempre son utilizadas para separar dos segmentos, sino por el contrario para unir escenas en un mismo segmento. Dentro de algunos segmentos del presente se insertan pequeños segmentos que tienen que ver con pensamientos o fantasías de Guido, a estos los relacionamos con los planos autónomos⁸⁷. También algunos segmentos están internamente divididos por sub-segmentos⁸⁸, tanto en algunos recuerdos como en el presente.

El análisis a seguir que nos propusimos es centrarnos en los modos de representación⁸⁹, investigar su composición, su arquitectura y su dinámica que dan lugar a “la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente.”⁹⁰ Nos ocuparemos principalmente del nivel de la puesta en serie, es decir analizaremos los nexos que unen los distintos segmentos como así también la articulación de las imágenes dentro de un mismo segmento. Este análisis no estará exento de cómo son utilizados ciertos componentes cinematográficos en función de la representación, nos referiremos principalmente al plano-secuencia, a la iluminación y a

⁸⁶ “Esta delimitación realizada mediante los signos más visibles de puntuación no resulta del todo sistemática ni siquiera en el cine más clásico, puesto que el *racord* por medio de un corte entre dos secuencias sucesivas es algo muy frecuente. A fortiori, este criterio deviene por completo insuficiente cuando tratamos de delimitar las secuencias en un film de estilo menos clásico.” Aumont, J y Marie, M. Op. Cit. Pág. 65.

⁸⁷ Ver Metz, Christian, *La gran sintagmática del film narrativo en Análisis Estructural del Relato*, México, Ed. Coyoacán, 1998. Pág. 158: Respecto del plano autónomo “se distinguirán cuatro grandes subtipos de inserciones: las imágenes no-diegéticas (metáforas puras), las imágenes llamadas subjetivas (es decir las que no son en absoluto consideradas –como- presentes, sino consideradas –como- ausentes por el héroe diegético; ejemplo: recuerdo, sueño, alucinación, premonición, etc.). Si bien casi todo el film se maneja con las imágenes llamadas subjetivas, tomo como plano autónomo las imágenes no-diegéticas únicamente aquellas muy breves que no cierran el segmento presente, sino que éste continúa al culminar la escena en el mismo tiempo en que fue interrumpido, de ahí el nombre de *inserto*.

⁸⁸ “Los “subsegmentos” son, para Bellour, las unidades de acción mínimas, separadas por cambios menores de la intriga” Aumont, J y Marie, M. Op. Cit. Pág. 76.

⁸⁹ Según lo plantean Casetti y Di Chio en el cap. 4 *El análisis de la representación*. Casetti y Di Chio. Op. Cit. Págs. 121-170.

⁹⁰ *Ibíd.* Pág. 122.

la banda sonora (música, voces, sonidos) como formas de enlaces. Sin embargo prescindiremos de las formas de descripción como el *découpage* en planos por la dificultad que presenta el film en definir cada plano, por los constantes movimientos de cámara y de los personajes dentro del cuadro que provocan incesantes reencuadres.⁹¹

El film alterna constantemente entre los tiempos marcados anteriormente: presente, pasado, fantasía o sueño, tomando en cuenta que tanto el presente como el pasado están vistos desde imágenes subjetivas del protagonista, Guido. Así “el film representa y al mismo tiempo significa. Eleva lo real, lo irreal, lo presente, lo vivido, el recuerdo, el sueño, al mismo nivel mental común.”⁹²

El pasado son sus recuerdos de la infancia, y en un recuerdo se acentúa lo que a uno particularmente lo marcó, se olvidan ciertas cosas de ese momento y se intensifican (a veces se exageran) otras; es decir que un recuerdo es algo sumamente subjetivo. La memoria es, por lo tanto, antes invento que fiel reproducción. O, en todo caso, la fidelidad es condición de la inventiva.

El mismo Fellini lo plantea con estas palabras: “Es una dimensión de la memoria –una memoria, entre otras cosas, inventada, adulterada, violada. Al entregar mis recuerdos al público los borré y ahora ya no sé distinguir aquello que realmente sucedió de aquello que inventé.”⁹³

Decimos que el presente también es subjetivo, aunque no se manifieste claramente dicha subjetividad, es decir que la cámara no siempre se coloca como relevo de la mirada de Guido. La subjetividad a la que referimos tiene que ver con un estado de ánimo del personaje que se manifiesta en todo el entorno, tanto en el espacio como en

⁹¹ Véase respecto a las limitaciones de la realización de un *découpage* en planos Aumont, J. y Marie, M. Op. Cit. Págs 58-63.

⁹² Morin, Edgar. Op. Cit. Pág. 234.

⁹³ Salachas, Gilbert, *Federico Fellini*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1971. Pág. 83. Cita a Federico Fellini.

los distintos personajes. El espacio está en función de un estado interior de Guido y se presenta, de momentos, como *Espacios mentales*. A su vez los personajes que rodean a Guido son exacerbados en sus características (si se quiere en sus defectos), no se construyen desde lo que son en sí, sino desde cómo los ve y los siente Guido. Vinculado a lo que escribe Deleuze respecto de las imágenes subjetivas, el carácter de éstas está subrayado por el “valor afectivo”, para explicarlo Deleuze recurre al film *Lo sceicco bianco* (El jeque blanco, 1952) “...que hace que el héroe de El jeque blanco, de Fellini, sea visto por su admiradora como si se balanceara en lo alto de un árbol prodigioso, mientras que él se está columpiando casi a ras del suelo.”⁹⁴

Al igual que en el psicoanálisis, donde las personas que se relacionan con el paciente son tenidas en cuenta de acuerdo a lo que el paciente conoce de esas personas y su sentimiento hacia ellas; así también están contruidos todos los personajes que se relacionan con Guido. Entramos en el terreno de las proyecciones, donde las percepciones del sujeto difieren de la realidad objetiva, Jung escribe “proyectamos sin dificultad alguna y con toda ingenuidad nuestra propia psicología en los demás.”⁹⁵

Es condición natural del hombre, del espíritu humano, proyectar sus contenidos inconscientes en el mundo que lo rodea y en las relaciones humanas que forma. De esta manera sólo logramos comprender al otro según cómo nos comprendemos a nosotros mismos, así la imagen que nos formamos del otro es en gran parte subjetiva, pues no podemos lograr un conocimiento objetivo de los demás sin salirnos de nosotros, cosa hasta ahora imposible.

Es así que creamos una “imagen” del mundo y las personas que nos rodean, basada tanto en su existencia real como en las proyecciones de nuestro inconsciente hacia ellas, “de tal suerte, el objeto exterior se vuelve a la vez interior.”⁹⁶ En relación a

⁹⁴ Deleuze, G. *La imagen-movimiento*, Barcelona, Ed. Paidós, 1984. Pág. 109.

⁹⁵ Jung, C. G. Op. Cit. Pág. 118.

⁹⁶ Jung, C. G. Op. Cit. Pág. 127.

esto Morin escribe “Así, nuestra vida de sentimientos, deseos, temores, amistades, amor, desarrolla toda la gama de proyección-identificación, desde los estados anímicos inefables hasta las fetichizaciones mágicas.”⁹⁷ De esta manera Guido se transforma en único protagonista del film.

Añadamos que la imagen que nos hacemos de los demás no exime cierto valor exagerado. Así los personajes que rodean a Guido no son más que una proyección suya, o sea construidos bajo cierta subjetividad. Carla, su amante, un poco exuberante, rozando con lo *kitsch*, poco inteligente (por no decir algo tonta), sensible y sumisa. Luisa, su mujer, “es todo lo contrario”⁹⁸ de Carla, como afirman Pedraza y López, elegante, seria, triste, enigmática, con carácter fuerte, desconocida para Guido, que no llega a comprenderla así como siente que ella tampoco lo comprende a él. Daumier, el crítico, opina sobre el film de Guido, el eterno intelectual que busca un arte elevado y definitivamente no lo encuentra en este film, según Pedraza y López es una especie de emanación “cahierista” del propio Guido⁹⁹. Mezzabotta, el amigo, un Romeo, se sinceró consigo mismo y se entregó a vivir plenamente su fantasía (¿su gran amor?), ¿admiración de Guido por ello? Nombramos aquí los que nos parecen más significativos para poder comprender mejor a nuestro personaje.

De esta manera se demuestra lo que definíamos anteriormente como una analogía a un sueño, donde todo está en función del soñador. Aquí todo gira en torno de Guido, incluso los espacios y los otros personajes. No hay ningún segmento que no presente como eje principal del discurso a Guido.

Retomamos entonces la cita de Jung, para reafirmar esta idea, “Toda la génesis del sueño (del film) es esencialmente subjetiva; el sueño es el teatro donde el soñador es

⁹⁷ Morin, E. Op. Cit. Pág. 106.

⁹⁸ Pedraza P. y López G. Op. Cit. Pág. 141.

⁹⁹ *Ibíd.* Pág. 138.

a la vez escena, actor, apuntador, director, autor, público y crítico. Esta simple verdad forma la base de aquella concepción del sentido de los sueños que he denominado interpretación en el plano subjetivo. Esta interpretación, como su nombre lo indica, ve en todas las figuras del sueño rasgos personificados de la personalidad del soñador.”¹⁰⁰

Con todo lo dicho estamos en condiciones de afirmar que el film se construye bajo lo que Jung denomina interpretación en el plano subjetivo, así, tanto los espacios como los personajes se presentan como una proyección de Guido, existen en función de él, sea el pasado como recuerdo, fantasía, sueño o presente.

Esta subjetividad no se limita a “ver a través de Guido” la escena, nos interiorizamos en él y pasamos de la visión a la percepción y a la sensación, entonces lo que esta subjetividad provoca es que percibimos y sentimos el mundo presentado en pantalla no sólo a través de Guido, sino también siendo Guido.

¹⁰⁰ Jung, C.G. Op. Cit. Pág. 120.

Como propusimos anteriormente, en el siguiente cuadro dividimos el film en 19 segmentos, tomando como referencia el tiempo al que refiere (presente-recuerdo-fantasía-sueño). Para dar una referencia de la estructura de cada segmento se destaca también el tipo de sintagma al que pertenece, de acuerdo a los propuestos por Metz en *La gran sintagmática del film narrativo*, la duración del mismo y la cantidad de planos que lo constituyen. Además una breve referencia de las acciones-imágenes y los espacios en los que se desarrollan y algunas especificidades en el ámbito del sonido.

Segmento Tipo de sintagma ^{101*}	Espacio	Tiempo	Sonido	Imagen-Acciones
1 [2'39''] 19 planos secuencia	Exterior, autopista Playa	Sueño	Suspiro del hombre que se precipita al agua	Un embotellamiento en la autopista. En un auto un hombre se siente asfixiado, logra salir del auto por el techo elevándose en el aire y se deja transportar por el cielo. Dos hombres intentan bajar algo del cielo atado a una soga, es el hombre que se elevó al aire. De un golpe en la soga lo hacen caer hacia el mar (en caída libre). PG de la playa, el hombre cayendo hacia el agua. Corte.
2 [2' 23''] 15 planos secuencia	Habitación Baño	Presente	Suspiro del hombre	PG corto de una habitación oscura, una mano en primer plano se extiende (en exclamación de salvación). Un médico revisa a un hombre, a quien todavía no vemos (pero suponemos es el mismo que se elevaba por el cielo) una enfermera le hace algunas preguntas. Otro hombre entra a la habitación y habla con el paciente. Mientras revisan al paciente vemos un PD de las manos de éste en el que se destaca un anillo de matrimonio. ^{102**} El médico le indica un tratamiento a seguir. El paciente se dirige al baño.

^{101*} De acuerdo a los distintos sintagmas propuestos por Metz en *La gran sintagmática del film narrativo*: Escena, Secuencia, Sintagma Alternante, Sintagma Frecuentativo, Sintagma Descriptivo. Metz, C. Op. Cit. Págs. 155-160.

^{102**} En este segmento nos informamos que el protagonista tiene 43 años, casado, es director de cine, está en proceso de un nuevo film.

			música Sonido de timbre	Guido entra al baño, vemos por primera vez al protagonista. Se observa en el espejo, tiene el rostro demacrado. Enciende la luz, el baño se ilumina de blanco, mientras él viste de negro. PG del baño, Guido en el centro. Corte.
3 [6' 43''] 29 planos escena	Exterior Termas	Presente	Música del film	PG de un bosque-parque. Panorámica del lugar donde se muestran a mujeres y hombres (algunos con sombrillas). Muchas personas hacen fila frente a unos mostradores mientras unas mujeres vestidas de enfermeras, detrás del mostrador, les entregan vasos con agua medicinal. Una banda hace sonar la música que ilustra la escena. Guido, detrás de unos lentes oscuros, hace fila entre la gente. PP de Guido, baja sus lentes con el índice y mira hacia fuera de campo. PG del bosque, por donde viene caminando una joven, sus pasos son casi una danza, actitud angelical, se acerca al mostrador y le sirve un vaso de agua a Guido. Una mujer detrás del mostrador le alcanza el vaso a Guido. Encuentro con Daumier, conversación sobre el film de Guido. Guido se muestra aburrido, un tanto impaciente. Encuentro con Mezzabotta, quien le presenta a Gloria, su novia, una joven por lo menos 30 años menor que él. Los 4 conversan. PM de Guido, de perfil, lee un papel en profundidad de campo bancos y mesitas de las termas en fuera de foco. Corte.
Sub-s Plano autónomo ^{103*} [26''] continúa la escena		Fantasia	Silencio Voz femenina (fuera de campo) "Señor, señor, el vaso" Retorna la música Voz en off de Guido	
4 [7' 24''] 37 planos secuencia	Exterior Estación de Tren Interior Hotel Ferrovía	Presente	Voz en off de Guido ^{104*}	PG corto de una estación de tren, Guido a la izquierda del cuadro sentado en un banco. Guido busca a Carla en la estación, por fundido encadenado pasamos al comedor del hotel donde llegan Guido y Carla, conversan. En la habitación, recrean una fantasía erótica de Guido. PG corto de frente a la cama, donde Guido duerme a un costado, mientras Carla lee una revista. A la izquierda del cuadro una sombra

^{103*} Según Metz el plano autónomo sería el sexto tipo sintagmático y se refiere a las imágenes llamadas insertas. Si bien él las considera como "segmentos autónomos consistentes en un solo plano", nosotros aquí las marcamos aunque estén constituidas por más de un plano, ya que es en su función de inserto como imágenes no-diegéticas, llamadas subjetivas, como las tomamos. Metz, C. Op. Cit. Pág. 158.

^{104*} "¿Qué significa la aparición de esta joven en primavera? ¿una ofrenda de pureza y calidez hacia usted? De todos los simbolismos en nuestra historia, es el peor"

				NISI MASA. PD de un fuego a leña. Fundido encadenado:
9 [9'06"] 55 planos secuencia	Interior Hall del hotel de las Termas Interior Habitación Pasillo Habitación de Guido	presente		<p>paneo de izq. a der. hasta PM del conserje del hotel.</p> <p>Le informan a Guido que recibió 3 llamadas de Roma, de su mujer. Pide que lo comuniquen. En el hall están Mezzabotta, Gloria y una actriz para el film, quien le habla a Guido mientras éste se distrae observando a Mezzabotta y Gloria.</p> <p>Guido habla por teléfono con Luisa, la invita a las termas, le miente sobre que está solo.</p> <p>Guido sube las escaleras, la cámara se detiene en un PD de un reloj que cuelga, por corte entramos a una habitación a través de una puerta que se abre.</p> <p>La habitación está rearmada como una oficina.</p> <p>Guido recorre el lugar. Daumier aparece desde atrás hablándole a Guido. Por el otro lado aparece un hombre en ropa interior (algún trabajador de la película). Guido oye unas risas, corre un póster pegado a la pared, detrás del cual hay dos jóvenes en una cama y ríen nerviosamente con la presencia de Guido, quien se muestra encantado (y seductor)^{106*}</p> <p>Guido se encuentra con el productor, Cornaccia, quien descarga todas sus dudas acerca del film y del mismo Guido.^{107**}</p> <p>En la entrada del cuarto Guido parado en la oscuridad se pregunta “¿una crisis de inspiración? ¿y si no fuera algo pasajero? ¿y si fuera la caída final de un farsante sin talento?”</p>
10 [2'14"] 15 planos escena	Habitación de Guido	Fantasia		<p>PM de la chica de la fuente, que aparece detrás de la cortina por un balcón de la habitación frente a Guido. Se mueve por la habitación mientras Guido la observa. Guido planea en voz alta el personaje de ella en su film. Guido se recuesta en la cama, ella lo besa en la frente y se recuesta junto a él.</p>
11 [2'46"] 6 planos secuencia	Habitación de Guido Habitación de Carla, hotel Ferrovía	Presente	Timbre de teléfono	<p>Guido en la cama, rodeado de fotos (de actrices), el teléfono lo despierta, Carla está enferma.</p> <p>Guido atiende a Carla que delira de fiebre, ella le pregunta: “Guido, dime la verdad, pero la verdad eh, ¿por qué estás conmigo?”. Guido recostado al otro lado de la cama piensa “¿Qué voy a decirle</p>

^{106*} En este segmento los límites entre realidad y fantasía comienzan a desdibujarse. A partir de aquí esto comienza a pasar con mayor frecuencia hasta el final del film.

^{107**} “Has cambiado Guido” ... “Pero cuidado, tú ya no eras el de antes”

				<p><i>mañana al cardenal?"</i></p> <p>PM de Guido recostado en la cama. Corte.</p>
<p>12</p> <p>[2'15"]</p> <p>27 planos</p> <p>escena</p>	<p>Exterior las termas</p>			<p>PG del bosque de las termas. Guido camina junto a otro hombre que le pregunta por las intenciones de la película con la religión. Guido intenta explicar. El cardenal espera a Guido sentado, Guido lo escucha hablar. PP de Guido que mira hacia atrás. PG corto de Saraghina bajando por el bosque. PP de Guido, observa por donde viene la mujer con expresión de nostalgia. Corte.</p>
<p>13</p> <p>[6'23"]</p> <p>40 planos</p> <p>secuencia</p>	<p>Patio de colegio</p> <p>Playa</p> <p>Colegio</p> <p>Aula</p> <p>Comedor</p> <p>Iglesia</p> <p>Playa</p>	<p>Recuerdo</p>	<p>Silbato</p> <p>Música de rumba</p> <p>Campana</p> <p>Canto de Saraghina</p>	<p>PD de la nuca de una persona.</p> <p>Unos niños corren por el patio de un colegio, voces de niños llaman a Guido, aparece Guido-niño corriendo.</p> <p>Los niños llaman a Saraghina, de una precaria casita sale una mujer robusta, despeinada, con una vestimenta provocativa. A cambio de dinero la mujer baila la rumba para los niños.</p> <p>Dos curas encuentran a Guido-niño con Saraghina y comienzan a perseguirlo por la playa hasta que lo alcanzan.</p> <p>Un gran jurado castiga severamente a Guido-niño.</p> <p>En un rincón del salón está su madre que también lo castiga: <i>"qué vergüenza y qué pena"</i></p> <p>Guido, como penitencia, entra al aula con un bonete en la cabeza.</p> <p>Las mesas están dispuestas en forma de círculo, en el centro Guido oye el sermón de un cura mientras un novicio lo obliga a arrodillarse.</p> <p>En el confesionario un cura reprime a Guido, <i>"¿sabes que la Saraghina es el demonio?"</i>.</p> <p>Guido-niño busca a Saraghina, la oye cantar y se sienta a observarla. PM de Saraghina de espaldas, en profundidad de campo el mar. Fundido encadenado:</p>
<p>14</p> <p>[5'53"]</p> <p>30 planos</p> <p>secuencia</p>	<p>Restaurante del hotel de las termas</p> <p>Grutas de las</p>	<p>Presente</p>		<p>PG del restaurante del hotel de las termas. En una mesa se sientan el cardenal y dos obispos, paneo, en otra mesa Daumier habla sobre el recuerdo de la infancia de Guido, mientras éste lo oye. Caminan por el restaurante mientras Daumier sigue hablando. La cámara se detiene en una banda de música que está tocando, desde abajo surge una mujer en PP envuelta en una especie de túnica blanca.</p> <p>Seguimiento de la mujer, el fondo queda borroso, se</p>

	termas.			<p>detiene en el encuentro con un médico. Los dos personajes actúan como línea divisoria del espacio: del lado derecho el restaurante, del izquierdo aparecen hombres y mujeres envueltos en túnicas blancas, en una neblina de vapor, caminan en filas. Un hombre por un micrófono va dando indicaciones. Por el altoparlante le comunican a Guido que su eminencia lo espera. Mientras Guido camina se encuentra con varios de los personajes que le dan distintos consejos para su encuentro. Guido recorre un espacio laberíntico hasta llegar al cardenal; conversa con su excelencia mientras a éste le realizan un baño de curación. Travelling hacia atrás, se cierra una ventana. Corte.</p>
<p>15 [14'39''] 72 planos secuencia</p>	<p>Exterior Feria</p> <p>Jardín de las Termas</p> <p>Construcción del cohete</p> <p>Habitación de Guido</p>	Presente	Música de violines	<p>Recorrido del lugar: hombres y mujeres elegantes pasean (hay shows, remates, etc). Luisa camina entre la gente, Guido la ve y la sigue sin ser visto, la observa (con algo de encantamiento) Luisa gira y lo encuentra a Guido, conversan. Fundido encadenado. Noche en las termas, Guido y Luisa bailan. Aparece el productor del film, se suben a los autos (van a ver la construcción del cohete). Repentino cambio de humor en Luisa (ofendida), preocupación de Guido por su mujer.</p> <p>Muchas personas suben a la construcción del cohete mientras hablan sobre el film. Luisa espera abajo, Enrico (un amigo) la acompaña. Guido conversa con Rossella (su hermana) sobre Luisa. Guido reflexiona sobre el film y sobre sí mismo^{108*}.</p> <p>Guido sólo en la cama, entra Luisa, Guido finge dormir. Luisa con enojo se mueve por el cuarto, toma unas pastillas, Guido, que la mira, comienza a hablarle, discuten, crisis en la pareja. PG de la habitación, Guido y Luisa en camas separadas.</p> <p>Fundido a negro.</p>
<p>16 [3'44''] 16 planos escena</p>	Exterior cafetería	Presente		<p>PG de un café al aire libre. Paneo del lugar, llega un carruaje del que se baja Carla, sentados en una mesita del café están Luisa, Guido y Rossella. Carla de todos modos avanza y se sienta en una mesita un tanto alejada de la otra. Luisa ve a Carla,</p>

^{108*} “Creí que tenía mis ideas en claro y ordenadas. Quería hacer un film honesto, sin engaños de ningún tipo. Creí que tenía algo muy simple para decir. Una película que pudiese servir a todos y ayudara a enterrar lo que hay de muerto en nosotros. Y yo soy el primero incapaz de enterrar nada. Mi cabeza está llena de confusión. Me pregunto por qué las cosas resultaron así. ¿Cuándo comencé a equivocarme? No tengo nada que decir pero se lo diré a todos.

		Fantasia	Música del film	<p>indignación con Guido. Guido, cínico, miente todo acerca de Carla. Luisa sabe que miente.</p> <p>Guido observa hacia donde está Carla, se recuesta sobre su silla con una sonrisa burlona. Carla sentada en su mesa canta. Luisa se acerca y la felicita por el canto, desde la otra mesa Guido feliz las saluda a ambas, mientras éstas se muestran muy amistosas.</p> <p>Fundido encadenado.</p>
<p>17 [13''] 66 planos escena</p>	Casona	Fantasia		<p>Luisa junto a un harén reciben a Guido, quien llega con regalo para todas. Luisa se ve feliz. Las mujeres del harén son todas las que forman parte de la vida de Guido (tanto las del pasado como las del presente, incluso está su madre (joven). Luisa lo comprende y consiente, todas lo atienden, lo bañan. Repentinamente las mujeres se revelan contra el “reglamento” y forman un motín, Guido envuelto en sábanas blancas, con un látigo comienza a hacer de domador. Luisa se mantiene neutral del conflicto. Después de la actuación todas aplauden a Guido. Sentados a la mesa Guido pronuncia unas palabras^{109*}.</p> <p>Luisa se sigue mostrando servicial, hace sus tareas. PG del salón de la casa, Luisa en el centro, arrodillada, friega el piso. Fundido encadenado:</p>
<p>18 [14'03''] 120 planos secuencia Plano Autónomo [18'']</p>	<p>Sala de Cine</p> <p>Ruta oscura</p>	<p>Presente</p> <p>Fantasia</p> <p>Presente</p>	<p>Música del film</p>	<p>PP de Guido, habla solo (pensando en Luisa). Unos asientos alejados de Guido están Luisa, Rossella, junto a otras personas. Ven las pruebas de actores para el film. Daumier, detrás de Guido, habla y habla.</p> <p>Guido, en PP, hace una señal levantando el dedo. Dos hombres se acercan a Daumier, lo encapuchan y en el pasillo de la sala le colocan una soga al cuello, Daumier queda ahorcado en medio del pasillo. Guido, en PP, con el dedo levantado. Entra el productor con otras personas, Guido debe tomar decisiones. Comienzan a pasar las pruebas: personifican a Carla, Luisa, Saraghina. Guido se siente incómodo. Luisa, furiosa, sale de la sala, Guido la sigue. Discuten y Luisa pone fin a la relación. Guido regresa a la sala. Dos hombres se le acercan y le anuncian que Claudia está ahí. Guido va a su encuentro.</p> <p>Claudia (la salvación para Guido). Salen y suben a</p>

^{109*} “querida mía la felicidad consiste en ser capaz de decir la verdad sin herir a nadie”

			<p>Música del film</p> <p>mago, se acerca a Guido “estamos listos para empezar. Mis felicitaciones”.</p> <p>Diferentes imágenes de los personajes: Claudia, la madre joven, Saraghina, los padres viejos. Mientras Daumier sigue hablando comienzan a aparecer cada vez más personajes. Monólogo interior de Guido. Aparece la imagen de Luisa, después de escucharlo Luisa lo acepta como es (o por lo menos lo intentará).</p> <p>Cuatro personajes (vestidos de payaso) tocan distintos instrumentos de viento, al final un niño vestido de blanco toca la trompeta. El mago organiza a todos los personajes, Guido guía a los músicos, toma un megáfono y comienza a dirigir: se abren unas cortinas blancas, detrás la construcción del cohete, por las escaleras comienzan a bajar todos los personajes, reales e imaginarios. Arman una ronda, Guido la busca a Luisa, la toma de la mano y ambos se incorporan a la ronda que comienza a girar. En el centro los músicos continúan tocando. El niño los dirige: estos se alejan hasta salir del cuadro. Queda el niño solo, que sigue a los músicos hasta desaparecer él también. No queda nada. Funde a negro.</p>
--	--	--	--

Referencias: PG: Plano General.
 PD: Plano detalle.
 PP: Primer Plano.
 PM: Plano medio.

7.1. *El comienzo, ingreso al mundo de Guido.*

Silencio, primero un auto, visto desde atrás, avanza lentamente; a través de sus vidrios vemos otros autos avanzando igual, después plano general del embotellamiento con panorámica, suma otra imagen al silencio. Nos metemos dentro de un auto, la cámara se mueve de un lado a otro, con lentitud y, como imágenes detenidas en el tiempo, se nos presentan personas que habitan otros autos, observando a cámara, a nuestro pasajero del cual sólo tenemos un plano detalle de la nuca, comienza a asfixiarse, intenta salir del auto. Al silencio se suma un ritmo bajo y constante, como latidos de corazón y la respiración agitada de nuestro conductor. La imagen del interior del auto se va cubriendo por un vapor. Un plano de imagen detenida nos presenta un colectivo con extremidades humanas que cuelgan de las ventanillas y otros personajes dentro de otros autos. Nuevamente un plano de nuestro conductor que ya con desesperación intenta salir del auto mientras el vapor lo cubre todo, golpea las puertas y la ventanilla que con sus manos produce un chirrido agudo. La cámara, indiferente, recorre con panorámicas lentas los personajes de otros autos. Vuelve a nuestro conductor que golpea con los pies la ventanilla, de alguna manera (que no logramos entender) logra salir del auto por el techo, mientras los pasajeros de otros autos lo observan indiferente, una nueva panorámica entre los automóviles culmina en nuestro personaje que sobrevuela los autos detenidos, de espaldas, con los brazos extendidos a los costados, liberado.

El sonido del viento acompaña el vuelo del hombre por los cielos; con tres fundidos encadenados llegamos hasta una playa, en plano general un hombre cabalga un caballo, sin que oigamos su cabalgata; otro hombre maneja una cuerda que sostiene algo del cielo. Un plano detalle del pie en el cielo atado a la soga que, abajo y diminuto, maneja el hombre de la playa. Sólo unas palabras “Giú definitivamente!” (¡abajo

definitivamente!) y el hombre atado a la soga cae precipitadamente hacia el mar, con un grito suspiro.

El hombre en la playa que imparte la orden es el personaje que representa al crítico, Daumier. Aristarco Guido encuentra en este personaje la representación de “la crítica que violenta a la fantasía”¹¹⁰, estando simbolizada en este sueño por la fuerza que lo empuja hacia abajo y le impide volar libremente (crear sin ataduras).

Es el segmento 1, el comienzo del film, la presentación en escena de Guido, a pesar que todavía no vimos su rostro. En este primer segmento se plantea ya la subjetividad de la que venimos hablando, subjetividad que no sólo tiene que ver desde donde vamos a ver los acontecimientos, sino más bien dentro de quién percibiremos el mundo representado. Presenciamos el sueño de Guido, a través del cual se presenta claramente la problemática que tratará el film, y de lo que venimos hablando hasta el momento. Antes de conocer su rostro (su forma física) nos introducimos en el interior de su ser, en el sueño como reflejo del alma y reproductor del inconsciente.

Comenzamos a conocer a Guido, o al menos desciframos a través de esas imágenes, concretamente oníricas, que se encuentra en un intento desesperado (el encierro en el auto) por liberarse y romper con las ataduras (la soga que lo ata al pie) que le impiden ser quién es y aceptarse como tal. Según las interpretaciones de Freud de los sueños, la sensación de no poder moverse libremente representa “una contradicción de los impulsos, un conflicto de la voluntad”¹¹¹. Este conflicto de la voluntad al que refiere puede leerse aquí como una incapacidad de Guido para elegir (en el segmento 15, la amiga de su esposa habla con Guido, ella le da el mensaje que tiene para él: “tú eres libre, pero debes apurarte a elegir”).

Este primer segmento está lleno de simbolismos que no se intentan disimular, así

¹¹⁰ Aristarco, G. Op. Cit. Pág. 106.

¹¹¹ Freud, S. Op. Cit. Pág. 33.

escribe también Aristarco: “El significado del símbolo no es ambiguo, sino claro y evidente”¹¹², alevosamente claros y por eso mismo maravillosos, porque en esa primera escena se define al personaje desde su realidad interna, personal. Y “...la riqueza del sentido de los sueños reside precisamente en la diversidad de las expresiones simbólicas.”¹¹³

Guido asfixiándose en el auto, como una realidad que lo aplasta lo envuelve y le impide moverse libremente por el mundo, logra escaparse sobrevolando los autos, se aleja de esa realidad sumido en su propia fantasía. Pero él sigue atado a esa realidad, según su propia imagen de manera obligada (los hombres en la playa manejando su destino). Entonces para encontrar su libertad debe cambiar no sólo él, sino su relación con los demás, y sobre todo con aquello a lo que se siente atado. “... Fellini nos presenta, en la apertura de su film, la visión del mundo reducido a cosa, cosificado, inmóvil y alienado, en que el hombre intenta vanamente librarse al aire: liberarse.”¹¹⁴, escribe Aristarco, pero este mundo *cosificado* es el mundo percibido por Guido y sólo por él, y es el mundo que se presenta y se *representa* a lo largo de todo el film.

El valor de este segmento está tanto en el contenido del sueño como en la sensación que provocan las imágenes del mismo en el espectador. En esto diferimos con Pedraza y López cuando escriben que poco importa el contenido del sueño: “apenas es un apunte sobre la angustia del enclaustramiento”¹¹⁵, pero es esta angustia la que perseguirá a Guido hasta el final del film. Si bien “los sueños de angustia no son raros”¹¹⁶, como escribe Jung, expresan un estado del momento vivido por el soñador, estado en el cual se encuentra Guido. Sí coincidimos con ellos en cuanto a la extrañeza

¹¹² Aristarco, G. Op. Cit. Pág. 106.

¹¹³ Jung, C.G. Op. Cit. Pág. 100.

¹¹⁴ Aristarco, Guido. Op. Cit. Pág. 105

¹¹⁵ Pedraza P. y López G. Op. Cit. Págs. 134-135.

¹¹⁶ Jung, C. G. Op. Cit. Pág. 137.

que esas imágenes provocan “de hallarse en un universo uterino, silencioso, asfixiante, pero inconsciente...”¹¹⁷ a lo cual interpretan como una metáfora del nacimiento; entonces, llegamos a interpretar que la angustia de Guido es existencial, angustia de formar parte del mundo, angustia de ser. “Los sueños de angustia no son raros”¹¹⁸, escribe Jung, y éstos expresan una sensación del estado anímico que manifiesta el soñador.

Lo que sigue en el film es justamente el intento de Guido de lograr esta liberación; liberación que está ligada a la aceptación, tanto de sí mismo como del mundo, hasta ahora *cosificado*, en el que se siente encerrado.

Del segmento 1 pasamos al segmento 2 por corte, enlazado por el suspiro de Guido, que se continúa de una escena a otra. Un primer plano del brazo extendido hacia arriba, Guido se incorpora en la cama, continuamos sin ver su rostro y sólo percibimos su cuerpo en fragmentos, como en el segmento 1. Continúan los movimientos de cámara con panorámicas horizontales en seguimiento a los personajes que, a su vez, están en constante movimiento dentro de la habitación. Entra el médico que atiende a Guido, la secretaria-enfermera aparece de atrás de las cortinas, como de un balcón, otro médico aparece junto a Guido en un movimiento de cámara. Daumier, el crítico, golpea la puerta y entra al cuarto, vestido con un salto de cama. Sin embargo en esta escena los movimientos de personajes y cámaras mantienen el *raccord*, permitiendo que mantengamos la continuidad de la escena de manera más o menos lógica.

La habitación está oscura, iluminada por una luz blanquecina que se filtra por la ventana. A pesar que seguimos sin ver el rostro de Guido vamos obteniendo más información aportada por la imagen y los diálogos (donde los demás personajes hablan sin parar y Guido apenas responde con monosílabos a las preguntas que le hacen), lo

¹¹⁷ Pedraza P. y López G. Op. Cit. Págs. 134-135.

¹¹⁸ Jung, C. G. Op. Cit. Pág. 137.

necesario para conocer “¿externamente?” al personaje, una realidad un tanto más objetiva: Su enfermedad no parece de gravedad, por lo que queda claro que lo que está precisando es un poco de descanso. Guido, hombre de 43 años, director de cine, un plano detalle de las manos (acostado boca abajo con la cabeza cubierta por una manta negra) nos delata que es casado por la alianza. Está en proceso de su nuevo film: “¿Está trabajando en otra película sin esperanza?” le pregunta uno de los médicos.

En un plano general de la habitación Guido se levanta y camina hacia el baño, está vestido de negro y su rostro se mantiene en sombra, por lo que seguimos sin poder verlo. Dentro del baño Guido se detiene frente al espejo, comienza a sonar una música festiva, la cámara sube lentamente por el espejo que refleja la cintura de Guido hasta llegar a su rostro, todavía en sombra distinguimos un rostro demacrado y ojeroso, así se presenta Guido después de tanto misterio y cuatro minutos y medio de película. En plano general el baño se ilumina completamente con una luz dura provocando fuerte contraste con Guido vestido todo de negro. La música de la cabalgata de las Walkirias se incrementa provocando una sensación expectante, el sonido de un timbre enlaza y abre el segmento 3: comienza el espectáculo, entramos definitivamente en el mundo de Fellini. “A su singular universo creativo”¹¹⁹, como lo describe Susz.

El segmento 3 inicia con un plano secuencia que dura un minuto y continúa con diversos planos en panorámica, acompañado de la música que ya oíamos en el segmento 2. La cámara realiza un paseo por el parque de las termas, mientras extravagantes personajes desfilan mirando a veces a cámara y casi como saludando. Por los movimientos de los personajes y los de cámara se van intercambiando primeros planos de algunos personajes, mientras otros figuran de fondo. Entre estos tenemos un primer plano del director de orquesta que hace sonar la música que oímos (aunque no vemos la

¹¹⁹ Susz, P. Op. Cit. Pág. 43.

orquesta). Termina la música en un plano general desde arriba del parque, la cámara baja y se detiene en un primer plano de una mujer con sombrero, esperamos que comience la acción, sin embargo por corte volvemos al parque donde unas mujeres detrás de un mostrador entregan vasos de agua a los personajes (paciente) que hacen fila del otro lado del mismo. Una nueva música acompaña los movimientos de los personajes, quienes parecen moverse en compás con la música dando pequeños pasos de danza. Entre estos personajes llegamos a un primer plano de Guido que observa, a través de los lentes oscuros, a su alrededor, con una expresión casi irónica en su rostro. La cámara mantiene el primer plano de Guido mientras avanza.

Después de más de dos minutos de comenzado el segmento 3 volvemos a ver a Guido que se ve totalmente diferente a su presentación en el segmento 2, con un rostro de galán, iluminado por una luz de día que lo hace parecer más joven de lo que sabemos. Observando divertido podemos ciertamente suponer que el recorrido del inicio del segmento se trata de una mirada de él, de una especie de subjetiva no explícita.

Dentro del mismo segmento se presenta la primera fantasía de Guido. El escape de la realidad a través de lo alucinatorio, así escribe Morin “Las alucinaciones son siempre posibles en cada desfallecimiento de la percepción. Las emociones enredan de pronto las diferencias y confunden las dos realidades.”¹²⁰ Aquí la división entre realidad e imaginación se presenta claramente. Enmarcamos esta fantasía en un sub-segmento que denominamos plano autónomo: En el mismo primer plano Guido baja sus lentes de sol para ver más allá de lo que lo rodea, se abre a su fantasía y entonces se silencia todo: la música se apaga y el entorno se detiene, una luz sobrenatural ilumina el cuerpo de Claudia Cardinale que sale del bosque, en un plano general, como una aparición, moviéndose de una manera que pareciera que sus pies no tocan la tierra, casi danzando,

¹²⁰ Morin, E. Op. Cit. Pág. 180.

casi flotando en ese silencio y ese vacío, se acerca hasta Guido para ofrecerle un vaso de agua y una sonrisa angelical, entonces nos sabemos inmersos en su fantasía, que no dura más que treinta segundos.

Esta imagen de carácter explícitamente subjetiva está marcada por varios factores, en principio lo marca el primer plano de Guido que baja sus lentes y mira hacia fuera de cuadro, en este plano la música se detiene repentinamente y en ese silencio pasamos a ver lo que ve Guido, las personas que transitaban por detrás de él ya no forman parte de la escena y una luz más intensa ilumina a Claudia. La fantasía concluye cuando una voz en off nos vuelve a la realidad y con ella vuelve la música y las personas en escena. Si bien este sub-segmento se inserta por corte, el *raccord* de mirada de Guido hace de enlace para mantener la continuidad de la escena, sin que por ello pierda su carácter de “irreal”. El fin de la fantasía y vuelta a la realidad también se une por corte y esta vez el enlace está dado por la voz en off de la mujer *real* que ofrece agua a Guido y seguidamente la música que se reinicia.

Comienza la alucinación de Guido a formar parte en el mundo; en relación al mundo imaginario del hombre Morin escribe “la fuente permanente de lo imaginario es la participación. Lo que puede parecer más irreal, nace de lo que más real hay. La participación es la presencia concreta del hombre en el mundo: su vida.”¹²¹ Así se postula, desde el inicio del film, que la realidad presentada es la vivida por Guido.

El segmento continúa con la aparición de Daumier que habla a Guido y el encuentro con Mezzabotta, viejo amigo de Guido, y su novia Gloria.

Los planos que constituyen este segmento son mayormente largos en duración y con constantes cambios dentro del cuadro, provocados tanto por los movimientos de cámara como por los movimientos de los personajes; pero, al igual que el segmento 2, la

¹²¹ Morin, E. Op. Cit. Pág. 239.

puesta en serie mantiene la lógica en los raccord, no sin dejar de presentar cierta extravagancia en la representación.

Podríamos subdividir el segmento 3 en tres partes bien definidas, la primera constituida por el recorrido de diversos personajes acompañados de la música en primer plano (casi como un video clip) bajo la mirada de Guido; la definimos como una subjetiva del presente de Guido, el espacio y las apariciones de diversos personajes (todos anónimos, sin relación alguna con el protagonista) se presentan bajo una mirada particular, dependiente del estado de ánimo que sostiene a Guido que observa, como presenciando un espectáculo, los movimientos de la gente haciéndolos acompañar al ritmo de la música.

La segunda, lo que denominamos plano autónomo, constituye la fantasía de Guido, la aparición de su musa inspiradora, aquí la lógica en la puesta en serie no responde de la misma manera, el movimiento de Claudia Cardinale en primer plano no nos sitúa en el camino recorrido ni tampoco se produce una lógica clara en el seguimiento de mirada de Guido hacia Cardinale.

La tercer parte constituida por el encuentro de Guido con Daumier, Mezzabotta y Gloria, donde la música pasa a un segundo plano, mientras mantienen el diálogo. Esta última parte mantiene cierta objetividad respecto de la realidad presente, tanto en la acción como en las posiciones que toma la cámara (mayormente planos más cortos en duración, alternando planos medio de los distintos personajes mientras conversan) pero sin perder a Guido como centro de lo representado y también manteniendo un clima dependiente de la sensación anímica de Guido.

7.2. Se desdibujan los límites entre imaginación y realidad.

Sin embargo, a medida que avanza el film, los límites entre la fantasía y la

realidad comienzan a desdibujarse y no presentan una separación tan explícita como en el segmento 3. Por ejemplo en el segmento 9 se presenta cierta confusión que roza con el absurdo, dentro de un momento del presente, sin que nada indique que nos corrimos de lugar. En este segmento se presenta una escena que quiebra con cierta lógica que se viene manteniendo. Comienza con un fundido encadenado que se enlaza con el segmento anterior (es el segmento 8, el recuerdo de la infancia de Guido)¹²², Guido regresa al hotel y le comunican que llaman de Roma, mientras espera la llamada intercambia algunas palabras con la actriz que se encuentra en el hall, donde también están Gloria y Mezzabotta.

En esta primera parte del segmento la construcción de la imagen mantiene una objetividad similar a la que referimos en la tercer parte del segmento 3, planos medio o primeros planos alternados de los personajes en escena, con la particularidad de los constantes y sutiles movimientos de cámara que provocan numerosos reencuadres. Algunos de estos planos son una subjetiva fugaz de Guido como el primer plano de la mujer desconocida que habla por teléfono (la cual formará parte del harén en la fantasía de Guido) o los planos de Gloria y Mezzabotta al piano.

Luego de hablar por teléfono con su mujer en Roma, Guido se dirige a las escaleras que llevan a las habitaciones, sobre éstas cuelga un gran reloj en el que se detiene la cámara en un plano detalle por menos de 1 segundo, instantáneamente la imagen nos lleva a una puerta que se abre (provocando una elipsis abrupta del recorrido de Guido desde las escaleras hasta la puerta de la habitación): nos encontramos con una habitación del hotel que hace de estudio de producción, la cámara comienza un recorrido por ella en un movimiento constante. Aquí entramos nuevamente a una subjetiva no explícita, dentro del presente, pero ya no se mantiene la misma lógica en los nexos de la puesta en serie. Los planos en detalle de objetos que adornan el espacio

¹²² Se hablará sobre este segmento en la parte cuatro de este trabajo, en relación a la imagen y la música.

se nos hacen extraños (espejos con fotos, escultura de un rostro deforme, la foto de una mujer frente a un elefante parado en dos patas, plancha cubierta completamente por diversas fotos) por la yuxtaposición de ellos en una panorámica con varios cortes imperceptibles y que tomamos como una sola toma. Sumando a esto las entradas y salidas en cuadro de Guido por detrás de las fotos como un espectro que deambula por ese espacio. Esta secuencia de imágenes no permiten una noción objetiva del lugar, eliminando la posibilidad al espectador de completar de manera lógica el espacio off. De pronto frente a un póster de un paisaje, en plano detalle, Guido oye risas femeninas, con su brazo corre el póster, como si pasara la página, detrás de éste (sin comprender la lógica del espacio) se presenta una cama en la que dos jovencitas en camión ríen nerviosas ante la presencia de Guido, quien escucha el palabrerío de las dos chicas y de Agostini que se suma a ellas.

“Estas asociaciones de objetos y de personajes por los que se constituye el universo felliniano -escribe Bazin- (...) no contradice ni el realismo ni el neorrealismo, sino más bien que le da su total cumplimiento en una reorganización poética del mundo”¹²³ La realidad presentada, entonces, no pierde su realismo, sino que se ve alterada por una mirada particular, en *Otto e mezzo*, representada a través del personaje Guido.

El segmento continúa con Guido en el pasillo del hotel conversando con Conocchia, (personaje que trabaja junto a él en el film), aquí los planos retornan a la objetividad de la primer escena, plano y contraplano, variando entre planos medio y planos entero.

En la segunda escena de este segmento, la habitación, la lógica en la puesta en serie que se mantenía se rompe totalmente, los incesantes movimientos de cámara

¹²³ Bazin, A. Op. Cit. Págs. 566-567.

producen cierta desubicación del espacio, la referencia del mismo es muy fragmentada y no hay una lógica que permita darnos una idea de cómo se organiza el espacio y dónde están ubicados los personajes, que por otra parte están en continuo movimiento.

Sin pertenecer a un estado de sueño o de fantasía, esta escena, perteneciente a la realidad presente, construye la lógica del espacio de manera que se acerca más a cómo percibimos el espacio en los sueños, produciendo “la ampliación o dilatación de los objetos (que) corresponden a los efectos microscópicos y macroscópicos del sueño.”¹²⁴

Pero también se da el absurdo en el argumento, primero en Agostini en ropa interior junto a otras personas cuando están trabajando, y la aparición repentina de sus sobrinas, también en camisones, en medio de la sala de producción, creando un espacio diferente, el cual se presenta de manera casi teatral: Guido corre el telón (la lámina) y comienza el show.

Sin embargo esta escena no se presenta como una fantasía de Guido, sino como parte del presente que está viviendo, es por eso que resulta el absurdo y hace desconfiar si no es una distracción mental de nuestro protagonista, ya que desborda lo que se podría denominar como una subjetiva del presente. Incluso aparece como en paréntesis, entre dos fragmentos que, bajo la idea de una realidad física presente, se manifiestan de manera clara y lógica (en el vestíbulo y en el pasillo). Por otra parte esta escena en la habitación no presenta un aporte importante al relato (el film que quiere hacer Guido), sino más bien es ilustrativo y representativo de un estado de ánimo que atraviesa el personaje, lo que permite decir que está más cerca de ser parte de la mente de Guido o por lo menos transformado por ésta. Aquí empieza a perder forma concreta la realidad física y toma más poder la realidad onírica que se manifiesta en el interior de Guido.

El segmento 10, que sigue a éste, mantiene la continuidad en el espacio y tiempo

¹²⁴ Morin, E. Op. Cit. Pág. 85.

del segmento 9, sin ninguna elipsis ni un corte que cierre el segmento para que inicie otro. Guido entra a su habitación, donde le espera una nueva visión de su musa, se inmersa en su fantasía. La presencia de Claudia crea el clima de la imagen: en la oscuridad de la habitación la luz casi sobrenatural provoca una especie de áurea que la rodea y acompaña sus movimientos lentos y sensuales, siempre deslizándose como si flotara, mientras la cámara sigue sus movimientos en el mismo silencio de su primera aparición, a excepción de una voz off en susurro de Guido. Explícitamente entramos en el mundo interno de Guido y vivimos su fantasía con la misma sensación que la vive él.

Esta fantasía, como la primera vez que aparece Claudia, se presenta como un sueño, pero consciente, como un soñar despiertos; así como escribe Aristarco “El sueño (en *Otto e mezzo*) se desarrolla en dos planos, uno manifiesto y otro latente, con los ojos abiertos (Claudia, la muchacha de la fuente).”¹²⁵ Este sueño despierto va produciendo el quiebre con la realidad para introducirnos aún más en la realidad interior de Guido.

Los límites entre lo real y lo imaginado se pierden totalmente en el segmento 14 dando lugar a lo real como onírico, como la realidad sentida y vivida por Guido. A las fantasías, sueños y recuerdos envueltos en esa magia que emana del alma de Guido se suma el presente, ya no como presente objetivo visto por Guido, sino como estado subjetivo, a la vez que transformado por Guido, como escribe Morin “el universo mágico es la visión subjetiva que se cree real y objetiva”¹²⁶, siendo la esencia del sueño la subjetividad y su ser la magia; así, cuando los sueños, es decir los estados subjetivos “desprenden de nosotros y forman cuerpo con el mundo, tenemos la magia.”¹²⁷

Lo que en estas palabras Morin define como magia es a lo que nosotros

¹²⁵ Aristarco, G. Op. Cit. Pág. 107.

¹²⁶ Morin, E. Op. Cit. Pág. 104.

¹²⁷ *Ibid.* Pág. 104.

denominamos realidad onírica: el estado subjetivo desborda al hombre y se proyecta al mundo que lo circunda, desplazando a la visión racional y objetiva de éste.

En el segmento 14 se produce este fenómeno, momento del presente en donde el espacio toma una transformación repentina al pasar del restaurante del hotel a las grutas de las termas, donde se realizan los baños y las curaciones. Esta transformación se realiza en un plano secuencia, produciendo un salto en el espacio y el tiempo.

El plano anterior a la transformación del espacio comienza con un primer plano de Daumier que se levanta de la mesa y comienza a caminar mientras sigue hablando a Guido (que camina junto a él fuera de campo), la cámara lo sigue hasta detenerse repentinamente y Daumier sale de cuadro, queda en plano medio una señora cantando y referencia de una mujer al piano.

Por corte pasa a un plano general de una banda de músicos tocando, desde abajo se levanta una mujer frente a cámara quedando en primer plano, está envuelta en una túnica de toallas blancas, camina mientras la cámara la sigue, detrás de la mujer, de fondo, pasa la banda de músicos y unas mesas ocupadas; la señora se acerca a un doctor hablándole, se saludan, la cámara se detiene un momento en ambos (del fondo no se distingue nada, una neblina de vapor comienza a crecer); los personajes giran 180° y la mujer continua su camino. El espacio ya no es más el restaurante, en el plano tenemos al costado derecho el médico, por el lado izquierdo, desde el fondo y envueltos en la neblina de vapor vienen caminando unas personas envueltas en túnicas blancas, la cámara continúa su movimiento abandonando al doctor en su lugar. Paneo de los pacientes hasta detenerse en un primer plano de un hombre que habla por un micrófono (“126 a las duchas, 129 masajes, 131 masajes”).

De esta forma nos trasladamos al espacio percibido por Guido, la cámara recorre los rostros de los personajes envueltos en túnicas blancas hasta toparse con el rostro de

Guido bajando unas escaleras. Se plantea una representación similar a la primer parte del segmento 3, previa a la aparición de Guido se presenta una subjetiva implícita de su mirada recorriendo los rostros que lo rodean.

El ambiente está cubierto por la neblina de vapor, por las escaleras dos grandes filas de personas a cada lado de la misma (una fila sube y la otra baja), en el centro un hombre parado vigila el orden. Un torso desnudo de hombre se posa frente a cámara de espaldas. En un plano secuencia que comienza con un primer plano de un hombre que sube las escaleras, sale de cuadro y detrás aparece en primer plano el productor bajando las escaleras, detrás de éste aparece Guido también bajando, se detiene a mirar a un lado: una fugaz subjetiva de Guido, la mujer que hablaba por teléfono en el segmento 9. Vuelve al plano de Guido que sigue bajando las escaleras. El espacio se cubre de la gente pasando, unas columnas, caminitos hechos con tablones, bancos contra las paredes.

Finalmente el espacio de las grutas también sufre cierta modificación, un espacio que nace del interior de Guido, casi laberíntico, cuando se dirige al encuentro con el cardenal. Junto con el espacio el tiempo también sufre una alteración, se dilata a la vez que se detiene en un tiempo subjetivo que en nada se relaciona con el tiempo real dentro del film: “(...) como en el sueño (...) el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad.”¹²⁸

Varias personas sentadas en un banco, cubiertos por una cortina de vapor. Un plano general del espacio, cubierto casi todo por el vapor, de ambos lados del cuadro hay bancos y gente sentada. Guido se sienta en un banco, la cámara hace un leve movimiento hacia la izquierda e incorpora en el plano a Mario Mezzabotta sentado

¹²⁸ Buñuel, L. en Aranda, F. Op. Cit. Pág. 389.

junto a él (respira concentrado sin ver ni oír a Guido), el vapor los cubre.

Repentinamente el movimiento de personajes se detiene, acompañado del silencio y un sonido metálico en reemplazo de la música. Paneo que recorre los bancos, las personas sentadas están inmóviles, un vapor emana desde abajo y va cubriendo toda la pantalla. Una voz femenina por el parlante “*Atención, Guido, su eminencia te espera*”, en un primer plano de Guido. En un plano general Guido se levanta y camina hacia cámara, contra las tres paredes del espacio hay bancos, las personas, todas con las toallas blancas, sentadas e inmóviles.

Aquí la subjetiva implícita a la que referimos se convierte en percepción personal alterando la realidad objetiva, “la subjetividad extrema se realiza bruscamente en magia extrema. El colmo de la visión subjetiva es la alucinación, su objetivación.”¹²⁹

Primer plano de Daumier, se dirige a *Guido* “*La vestimenta, rápido, el cardenal lo espera*”. A partir de aquí comienza una subjetiva en plano secuencia de Guido que, exceptuando un plano, se mantiene hasta el final del segmento. La cámara sigue a Daumier en primer plano de espaldas, éste desaparece detrás de un estilo de cortinado, la cámara sigue su paneo y del otro lado del cortinado sale Agostini “*Es una oportunidad magnífica. El cardenal, piénsalo*”, igual que Daumier, queda en primer plano de espaldas a cámara y ésta lo sigue. En el mismo plano que Agostini sale de cuadro aparece por un costado Conoccia con un traje en una percha “*arrodíllate a sus pies, bésale el anillo, arrepíentete...*”, la cámara lo sigue en primer plano, sale de cuadro por la izquierda y desde el fondo aparece el productor “*Todo está en tus manos, ten cuidado*” y se acerca hasta un primer plano. Primer corte desde que comenzó la subjetiva. En un plano general del pasillo de la gruta, vacía, sólo Guido camina por ella.

Se presenta el encuentro con el cardenal, en donde se mantiene la subjetiva de

¹²⁹ Morin, E. Op. Cit. Pág. 105.

Guido. Es un encuentro atípico, la figura del cardenal se presenta semidesnuda mientras lo preparan para los baños, cubierto por telas blancas se reduce a una sombra. A su vez, en primer plano, unas manos amasan el fango. Todo el preparativo para el encuentro se reduce a unas palabras de Guido dichas en off, “*Su excelencia, no soy feliz*” y una respuesta desilusionadora del cardenal, con una voz baja y monótona, “*¿Quién le dijo que venimos al mundo para ser felices?*” y continúa con distintas citas de la Biblia, como repitiendo un sermón memorizado, sin dirigir la mirada hacia Guido en ningún momento. La cámara retrocede en un travelling hacia atrás y sale del cuarto por la misma ventana por la que entró, al salir la ventana se cierra.

En este segmento se produce una atmósfera de cierto misticismo. En la primer parte, en el restaurante, Guido permanece ausente de la conversación de Daumier mientras éste realiza todos sus análisis sobre los recuerdos de Guido relacionados con la religión, sus culpas y penitencias de niño. Cuando pasamos al espacio de las grutas la inmersión de Guido en sus pensamientos se extiende a toda la escena. Los espacios se convierten en un reflejo del estado de ánimo de Guido, que ciertamente se relacionan con el misticismo en su acercamiento al cardenal y a su vez en sus propias creencias de fe o en su alejamiento de estas creencias. El eminente encuentro con el cardenal le provoca a Guido más cuestionamientos acerca de su ser y hacia dónde encamina su vida; la incertidumbre en que se siente atrapado se manifiesta en una constante nebulosa en el ambiente. Su soledad rodeada de gente se hace explícita en la escena en que es llamado para ver al cardenal: la quietud del ambiente, las personas inmóviles, la pesadez en el aire. Guido se levanta en esa quietud, sólo camina por la neblina de ese espacio que se asemeja mucho a la nada. Un intento de despojarse de todo para comenzar todo de nuevo, pero esta vez sin tantas equivocaciones. Toda esta atmósfera se justifica en las primeras palabras de Guido hacia el cardenal; y ahí también se resume su estado de

ánimo: “*su excelencia, no soy feliz.*”

Una música que se detiene en un solo motivo repetitivo acompaña la inmovilidad de las personas que, segundos atrás deambulaban ruidosamente, la cámara acompañando también el ritmo que se desacelera calma sus movimientos y mantiene un seguimiento suave, flotando en el vapor que va cubriendo el espacio. El presente ya no se distingue de lo imaginado en la representación, este segmento que se colocaría dentro de la realidad, y que sin duda pertenece a la realidad, es presentado desde el interior de Guido, desde una subjetiva que se proyecta en el espacio, tornándolo sino irreal, al menos cercano a lo soñado, en el sentido en que es regido más por una sensación inconsciente, según escribe Jung, “Todos los contenidos de nuestro inconsciente son constantemente proyectados en nuestro mundo circundante.”¹³⁰ Así es como Guido se proyecta en el espacio, deformando su aspecto estrictamente real; pues, como afirma Jung, por más difícil de demostrar física y científicamente “la desproporción entre percepción y realidad”¹³¹ es algo innegable. Aquí el espacio se hace subjetivo.

La realidad se torna interna, es modificada, alterada por el ánimo de Guido, sus sueños lo desbordan y se hacen manifiestos en la consciente vigilia, ya no hay diferenciación entre lo que es y lo que no, Guido se sumerge en la realidad onírica desde donde elige interactuar con el mundo.

7.3. El final, la aceptación de Guido.

En el segmento final Guido logra su liberación. Su salvación finalmente no estaba en romper con nada, sino en empezar a aceptar, a no mentirse uno mismo, a ser honesto. Su aceptación consiste en comprender que el caos es lo que lo constituye, y ese caos ligado al mundo imaginado que convive con el real, o mejor a su interior volcado

¹³⁰ Jung, C. G. Op. Cit. Pág.118.

¹³¹ *Ibíd.* Pág. 118.

en el exterior. Todo esto lo dice en su monólogo final, cuando repentinamente lo invade una tranquilidad (por primera vez en todo el film), una felicidad que le permiten comprender todo: *“¿Qué es esto? Esta repentina felicidad que me hace temblar, que me da vida (imagen de Luisa con su amiga) Imploro su perdón, dulces criaturas, no las comprendí. Ignoraba lo que es aceptarlos y amarlos a todos. Y qué simple es. (primer plano de Luisa) Me siento libre. Todo me parece bien, todo tiene su sentido, todo es verdad ¡Cómo querría explicarlo! (primer plano de Guido) Pero no puedo, otra vez la confusión ¡Pero yo soy esta confusión! ¡Yo como soy, no como quisiera ser! ¡Y esto no me asusta! Decir la verdad que ignoro, que busco y no encontré aún. Solo de este modo me siento vivo y puedo mirar sin vergüenza. ¡La vida es una fiesta, vivámosla juntos! No puedo decir nada más, ni a ti Luisa, ni a los otros. ¡Acéptame como soy si puedes! Es la única forma de tratar de encontrarnos.”*

El segmento 19 enlaza con el anterior por corte. En el segmento 18, al final, Guido y Claudia Cardinale (esta vez la real, aunque casi no se distingue de la imaginada) conversan en una calle descampada y oscura, Guido le confiesa que no hay film, en ese momento una luz ilumina el rostro de Claudia en primer plano, es un auto que llega, dentro de él va el productor, Daumier y otros personajes que buscan a Guido para comunicarle que se hará la presentación del film frente a toda la prensa y el público. De un plano medio de Guido con expresión de desconcierto pasamos por corte a un primer plano del auto que se acerca a la base del cohete, donde se hará la presentación, junto con la música que identifica al film.

Unas mesas junto a la estructura de hierro completan el espacio abierto, la banda tocando abre paso a la llegada de Guido. La cámara lo sigue, en constante movimiento, distintos personajes se cruzan frente a él y le realizan preguntas, de lejos el mago del segmento 7 lo saluda. Un aturdimiento de voces se mezclan con la música y la cámara

en panorámica hace un rápido recorrido entre la variedad de personajes. En un primer plano una mujer grita en inglés que él no tiene nada que decir. Diversos planos del público y de los personajes que trabajan en el film de Guido invaden la pantalla acosándolo con palabras. En el cristal de la mesa se refleja Luisa vestida de novia. Daumier se acerca a Guido y le dice al oído, lo puse en su bolsillo derecho, Guido se escapa metiéndose debajo de la mesa, mientras la música y las voces siguen sonando. Un plano autónomo se inserta: en la playa su madre le grita “*Guido, Guido, dove corri, disgraziato*” (Guido, ¿a dónde corres desgraciado?). Guido debajo de la mesa, oímos el disparo, el suicidio simbólico de Guido.

Las voces y la música se silenciaron, un sonido de viento cubre el espacio ya casi vacío. Daumier lo felicita por su decisión con su palabrerío característico. Mientras Guido ya no lo oye, se acerca el mago y le anuncia que ya van a comenzar. Con la voz en off de Daumier se presentan distintos planos fijos de los personajes reales-imaginados de Guido (Claudia, su madre de joven y él de niño, Saraghina, sus padres ya mayores, etc.). Todos los personajes del film se van acercando en silencio, la voz de Daumier se apaga para dar paso a los pensamientos de Guido que con voz en off dice su monólogo.

Comienza la música de trompetas mientras en la pantalla entra la banda de músicos que en fila caminan hacia la base del cohete, el caos anterior se transforma ahora, como escribe Aristarco, “en una extraña muchedumbre compuesta y silenciosa.”¹³² Guido los dirige, toma el megáfono y comienza a dar indicaciones, se abre el telón (unas telas blancas cuelgan al principio de las escaleras de la base del cohete), por las escaleras de la estructura de hierro comienzan a bajar todos los personajes unidos, sin diferenciación de los que son recuerdo, imaginados o reales. Todos forman una ronda, a la que se incorporan Guido y Luisa, mientras en el centro los

¹³² Aristarco, G. Op. Cit. Pág. 108.

músicos siguen tocando. Entonces “la hermosa confusión se resuelve en una ronda”¹³³, escribe Aristarco. Los personajes van saliendo de cuadro y desaparecen de la escena, sólo quedan los músicos dirigidos por Guido niño, éstos también salen de cuadro y finalmente lo hace Guido-niño, sólo queda la música sonando que se desvanece junto al fundido a negro.

El segmento 19 se convierte así en la aceptación de Guido por su confusión, la aceptación de convivir con todos sus fantasmas sin convertirlos en una carga simbólica y psicológica. El aceptar que sus fantasías formen parte activa de su vida cotidiana, haciéndolos participar junto a las personas que lo rodean en su presente real, provoca que los límites entre la fantasía y la realidad se borren completamente. Aquí la confusión de las dos realidades a la que refiere Morin es llevada hasta el extremo. Por su parte Susz escribe respecto a esta escena: “Esta construcción en doble espejo (Metz) alcanza su clímax durante la famosa secuencia final: una parada de estilo circense alrededor de la nave espacial medio desmantelada ya (...) para culminar con un niño vestido de blanco tocando la flauta, pasaje cuyo sentido alegórico puede entenderse claramente: es la liberación de los fantasmas del creador por medio del retorno a la infancia.”¹³⁴ Fellini encuentra en el niño que hay dentro de cada uno un contemporáneo del adulto, del viejo y del adolescente, escribe Deleuze y concluye “el pasado que se conserva adquiere (en Fellini) todas las cualidades del comienzo y del recomienzo: en su profundidad o en sus flancos, sostiene el impulso de la nueva realidad, el brotar de la vida.”¹³⁵

Esta escena final hace que el espectador se introduzca ya de manera total y definitiva en la mente de Guido, sin distinguir cuál sería la realidad física u objetiva.

¹³³ Aristarco, G. Op. Cit. Pág. 108.

¹³⁴ Susz, P. Op. Cit. Pág. 40.

¹³⁵ Deleuze, G. Op. Cit. Pág. 127.

Fellini le niega al espectador el final objetivo de la historia, sólo da a entender que aparentemente Guido realizará su film.

La subjetivización se hace total, el mundo interior desborda al ser e invade la realidad en todos sus aspectos. Lo onírico, entendido como estado subjetivo de Guido, hace fusión con el mundo externo, racional y objetivo, convirtiéndose en una realidad onírica, percibida y transformada únicamente por Guido. Así se termina por confirmar que Guido es el único personaje real en el film y el mundo que se representa en la pantalla una proyección suya. El mundo representado en este film no pierde realidad, construye la realidad colocándose en el interior de un ser específico, haciéndola subjetiva. Guido se sumerge en un mundo de magia y fantasía que forma cuerpo con el mundo real, transformando así la realidad en una realidad onírica.

PARTE CUATRO

8. FORMA Y EXPRESIÓN DEL ESTADO MENTAL DE GUIDO.

8.1. *La función de la música. El ensamble Rota-Fellini.*

“La música es cruel, te llena de nostalgia y de añoranza y cuando se termina, no sabes adónde va, sólo sabes que es inalcanzable y esto te pone triste.”

(Federico Fellini en Encuentro con Federico Fellini por Pérez, Carlos.)

Así como la imagen nos introduce en el interior de Guido, en sus sensaciones, la música y la banda sonora, como parte indisoluble del film, crean y provocan junto con la imagen esta interioridad del personaje. Así como escribe Chion la música también subjetiviza, teniendo en ella la capacidad de traducir “fina y ricamente (...) el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje.”¹³⁶

El sonido musical creado por Rota completa la imagen conformando así, el uno con el otro, el clima exacto para cada situación, trasportándonos a ese mundo que desborda lo físico, lo real y provoca la sensación de algo que emana de las profundidades, del interior del ser. Chion define estos enlaces de *música-sonido* e imagen como “lógica interna”, donde “el sonido se dilata, desaparece, reaparece, se estrecha o se amplifica según procesos que parecen emanar de los personajes mismos, de sus afectos y de sus sensaciones.”¹³⁷

Para Pedraza y López el sonido y la música, en Fellini, se convierten en parte del decorado y crean con la imagen el ambiente que determina y pone en marcha la representación: “Del mismo modo que la imagen, la música es utilizada continuamente por Fellini como un modo de dibujar, de estilizar los personajes y las situaciones.”¹³⁸

A pesar que en más de una escena la música comienza como música de pantalla, con una orquesta situada en el lugar y en el tiempo de la acción, para proseguir como

¹³⁶ Chion, Michel, *La música en el cine*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1997. Págs. 228-230.

¹³⁷ Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1993. Págs. 50-51.

¹³⁸ Pedraza y López Gandía. Op. Cit. Pág. 33.

música de foso (en off), se mantiene la sensación de una música que proviene de otra realidad, de un más allá de la orquesta que tenemos delante; desbordando las diferencias entre lo interior y lo exterior, como lo definen Pedraza y López refiriéndose al monólogo interior en la obra de Fellini, a las voces y susurros.

Estamos en condiciones de afirmar que en gran parte del film los sonidos y la música (por no hablar de banda sonora) constituyen lo que Chion denomina “plano sonoro subjetivo” algo que es oído únicamente por Guido, el sonido es interiorizado. Esto mismo definen Pedraza y López para el comienzo del film y nosotros lo extendemos a casi todo el resto.

Pero en Fellini la *banda sonora* va aún más allá, coincidimos nuevamente con Pedraza y López cuando la definen como provocadora de extrañamiento y agregamos que este extrañamiento a su vez provoca la sensación de lo perteneciente a la esfera de otra realidad, a un mundo sumergido en las profundidades de lo onírico.

En el segmento 14, analizado anteriormente, la música y el sonido determinan, al mismo nivel que la imagen, el clima de interioridad y ensoñación (de Guido) que se desarrolla en la escena de las termas, cuando Guido va a encontrarse con su eminencia, el cardenal; la música se transforma en una interpretación, una descripción del estado anímico y emocional de Guido. Si utilizamos las definiciones de Chion para describir y explicar esta música la caracterizamos como una música empática (es decir que se produce cierta empatía con los sentimientos del personaje, la música expresa esta sensación) y de valor añadido, en el sentido en que aporta al conjunto de lo visible una determinada emoción o atmósfera que termina de definir el clima y el ritmo de la escena.

Al comienzo de este segmento la música participa al cambio del espacio e incluso lo anticipa: dentro del restaurante, segundos antes de la transformación del

espacio, una mujer canta un estilo lírico acompañada por un piano, en principio se escucha como una música de fondo, en segundo plano sonoro (mientras el crítico Daumier no deja de hablar), para convertirse luego en primer plano (sonoro y visual) que apenas dura unos segundos y es interrumpida abruptamente, tanto la imagen como la música: un grupo de orquesta en pantalla toca un ritmo que se acelera y rompe con el clima calmo que se vive en el restaurante (para nosotros los espectadores, no para los personajes dentro del restaurante, quienes continúan apacibles).

La música que comienza como música de pantalla sirve de enlace para la transformación del espacio y se transforma en música de foso para la escena de los baños en las termas. El ritmo ligero en la música continúa con un aire pasatista, un tanto superficial mientras la imagen (o lo que Guido ve) hace un muestreo de las personas yendo y viniendo envueltas en túnicas. Lentamente a esta música se le va insertando poco a poco un motivo de cierta tensión, con un toque de suspenso, como si naciese del interior mismo de Guido. La transformación que va sufriendo la música refleja, como escribe Chion, las variaciones del hábitat exterior y del estado interior de Guido.

Este motivo se va presentando cada vez con mayor frecuencia, mientras la base musical del inicio es dejada atrás, se produce una modificación de textura y densidad en la música hasta convertirse únicamente en el motivo que se repite una y otra vez, producido por un instrumento de viento, algo como un corno, creando un clima metafísicamente misterioso. En la quietud de la imagen cubierta por la neblina una voz femenina llama a Guido para encontrarse con el cardenal, “la llamada parece surgir como un susurro dentro de la cabeza de un Guido pensativo y no tanto de los altavoces desde donde se emiten los mensajes”¹³⁹, escriben Pedraza y López. La música reducida a un solo motivo se continúa hasta la llegada de Guido al cardenal, entonces sólo queda

¹³⁹ Pedraza y López Gandía, Op. Cit. Pág. 146.

un sonido como de viento completando el ambiente.

La imagen acompaña a la música y la música a ésta, se van deteniendo, se modifica la mirada de Guido: las personas detienen su andar, se ven enfermas, el espacio se cubre de neblina. Cuando todo se detiene el único movimiento es producido por ese motivo que se repite, cada vez más lento, produciendo un estado de interioridad pura, (los definimos como sonidos *internos-subjetivos* o *internos-mentales*, según las distinciones de Chion), todo el resto se desvaneció.

El mundo metafísico que crea Fellini en este film lo incluye todo. La idea de que todo está en función de Guido se extiende a la música y a la banda sonora, como un intento de representar el estado anímico del personaje, de traducirnos sus propias sensaciones y emociones a través de todos los sentidos. Así la música creada por Nino Rota en cada escena que es puesta está completándonos el mundo interior de este ser en crisis. “Con Nino podía pasarme días enteros, oyéndolo tocar el piano con el fin de precisar un motivo, de aclarar una frase musical de manera que coincidiese lo más exactamente posible con el sentimiento, la emoción que deseaba expresar en aquella secuencia.”¹⁴⁰

Desde la primera aparición musical en el film se determina la idea de introducirnos decididamente en la cabeza de Guido. Oímos la música cuando Guido la oye, cuando resuena en su mente provocando un determinado estado de ánimo, a pesar de mostrarse la música en pantalla.

En la abstracción de Guido nos abstraemos con él de todo contexto. En el segmento 3 la música se oye en primer plano mientras en la pantalla se provoca una especie de desfile de personajes que caminan por el parque de las termas. La música es ligera, alegre. El movimiento de los personajes se presenta casi como una danza, con

¹⁴⁰ Pérez Carlos D Op. Cit. Cita a Fellini.

pasos cortos se van moviendo prácticamente al ritmo de la música. Recién después de unos minutos de este andar de personas aparece Guido en primer plano, observando. Mira a la gente que va y viene con cierta hilaridad, como con regocijo. La expresión en su rostro hace sentir que esa especie de danza bajo esa música festiva no es más que la manera en que Guido siente ese espacio, ese momento con toda esa gente a su alrededor.

De pronto la expresión cambia, algo llama en especial su atención, baja sus lentes: la música se detiene por completo. En un silencio absoluto se presenta el segmento de la chica de la fuente (Claudia Cardinale) que con movimientos suaves se pasea por el parque hasta llegar a Guido y alcanzarle su vaso de agua. La música continúa cuando Guido concluye su fantasía, o bien es interrumpida por la voz real de la mujer que le ofrece el vaso de agua haciendo volver la música y a la realidad exterior.

“La supresión de los sonidos ambientales sirve entonces para evocar la idea de que se entra en la subjetividad de un personaje absorbido por su historia personal”¹⁴¹, escribe Chion. La importancia y el efecto del silencio son tan determinantes como los ruidos y la música, expresan al igual una sensación vivida de un estado interior. En esta escena provoca el contraste expresando lo interior y lo exterior.

La escena continúa con una conversación de Guido con Daumier, aquí entramos en una instancia de realismo físico, inevitablemente es preciso interactuar con la realidad externa, pues se forma parte activa de ésta. La música continúa, pero pasa a un segundo plano; también el ritmo y el ánimo de la música se modifican, se apaciguan y se transforma en una música ambiente.

Los recuerdos y sueños de Guido se envuelven en una composición musical creada por Rota que da sentido y expresa la relación de Guido con su recuerdo, al sentimiento que le provoca recordar ciertas cosas, dibujan su emoción.

¹⁴¹ Chion, Michel. Op. Cit. Págs. 51-61.

En el segmento 5 Guido sueña con su padre, este sueño va acompañado de una música suave, triste y melancólica, llena de nostalgia; es el mismo sentimiento de Guido frente a la figura paterna. En el mismo sueño aparece Luisa, su esposa, y aquí la música se detiene y sentimos como un golpe el cambio de ánimo que se provoca en el interior del Guido soñante; pues esa música ya no describe el sentimiento de Guido frente a su esposa.

En el segmento 7, noche de fiesta en las Termas, la música acompaña la sensación de aburrimiento de Guido. Se transforma con la aparición del mago en un estilo de música circense, o de espectáculo. Después de una breve conversación con el mago, éste va a introducirnos en la mente de Guido, en sus pensamientos.

La música se adelanta al recuerdo, expresa el sentimiento de Guido, nos introduce en su interior como preparándonos el clima, anticipando al espectador a una vivencia subjetiva del protagonista, a su propia mirada de la infancia. Aquí la música tiene cierto carácter ambiguo, nostálgico pero a la vez alegre, de inocencia pura: es el recuerdo de su infancia, la voz de su madre tarareando esa música como una canción de cuna.

Las dos primeras apariciones musicales se justifican en la escena, como oída por todos, a diferencia de la última que se presenta como música off, fuera de toda realidad de la escena y emana desde el interior de Guido, sirviendo de enlace a su vez al segmento siguiente, anticipando la secuencia del recuerdo e introduciéndonos en el interior del personaje. Esta anticipación, como escribe Chion, cuando se realiza a la perfección logra emocionar al espectador. En esta secuencia de la infancia de Guido, música e imagen se entienden para crear la sensación de un mundo idílico e inocente, casi paradisiaco. Es notable que la relación de la música de Rota con lo que desea expresar Fellini está íntimamente conectado y así llegan a una perfección tan hermosa

como la que se logra aquí.

En el siguiente recuerdo de su infancia, invocando a Saraghina, segmento 13, se repite esta misma música, esta misma sensación de melancolía por algo perdido. Al final encontramos a Saraghina frente al mar cantando al igual que su madre.

En el segmento 15 la música nuevamente se anticipa a lo que viene. La escena comienza con una música ligera, algo romántica pero con cierto tono de tristeza. Guido sigue entre la gente la figura de Luisa que se pasea por ese estilo de feria elegante. La contradicción de la música es la sensación que vive Guido al ver a su mujer, un amor que lo entristece, que no comprende por qué.

Pero la música también llena el espacio, lo completa y le da un sentido, “suple al sonido realista como expresión del espacio, (...) y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar.”¹⁴²

En el segmento 15 hay una escena en que van varios personajes a visitar la base del cohete y comienzan a subir por la estructura de hierro, en el medio de un descampado, en la noche. Una música lenta, envuelta de suspenso, con cierto misticismo y algo de sobrenatural sobrevuelan por esa atmósfera media fantástica y modula el Espacio por el que se mueven estos personajes.

Llegamos a una síntesis donde estamos en condiciones de confirmar que la música se convierte en motor no sólo de lo que ocurre en la pantalla sino que, como afirma Chion, también de lo que ocurre en nuestro interior. Las sensaciones que provoca el cine en el espectador no surgen de la imagen pura aislada, sino del todo que lo conforma y la música por ser bisensorial, no sólo oída sino también sentida en la piel y los huesos, produce un cierto efecto que, en unión con lo mirado, actúa sobre los personajes y provocan la sensación deseada al espectador.

¹⁴² Chion, Michel. Op. Cit. Págs. 223-225.

8.2. *Los sueños y las fantasías*

Son relativamente pocas las escenas que representan específicamente un sueño de Guido, o bien algunas se confunden en un principio con una fantasía y al final se nos presenta como si hubiese sido un sueño, en definitiva los sueños son un poco los anhelos y deseos de nuestra vida despierta. “El sueño no actúa nunca con nada que no sea digno de ocupar también nuestro pensamiento despierto, y que las pequeñeces que no llegan a atraer nuestro interés durante el día son también importantes para perseguirnos en nuestros sueños.”¹⁴³

En el segmento 1 tenemos el primer sueño de Guido, el comienzo del film. Allí el sueño presenta la imposibilidad de Guido de moverse libremente, al tiempo que a la vez le cumple el deseo: Guido sobrevolando entre los autos. Sin embargo en el sueño mismo el deseo se interrumpe, el sueño mismo le impide cumplir su deseo de libertad y esta angustia que provoca lo obliga a Guido a despertar.

Freud afirma que los sueños en los adultos esconden detrás de la realización de deseos algún otro sentido. A su vez escribe también que la vida onírica aparece como directamente relacionada al estado anímico.

Si se tomase a este sueño como un sueño real de Guido (y no como una construcción de Fellini, consciente) y lo analizáramos bajo la teoría freudiana, podríamos fácilmente acertar con el tipo de crisis que atraviesa Guido, el soñante. Detrás del deseo de libertad de Guido hay algo más, y justamente está directamente relacionado con el estado anímico por el que atraviesa. Las imágenes oníricas –presentadas *en un lenguaje poético*– de esta escena nos transmiten la angustia, la desesperación de Guido, a través de su ritmo, de la sensación que nos provocan esas

¹⁴³ Freud, Sigmund. Op. Cit. Pág. 29.

imágenes más que del argumento en sí del mismo, “la riqueza de esta secuencia, que apenas dura dos minutos y medio, rebasa lo puramente onírico”¹⁴⁴

Frente a esta escena el espectador se siente casi de la misma manera que frente a un sueño propio. Aunque el argumento en sí no le diga tanto, es la sensación que esas imágenes visuales en su mente le provocan y el silencio en el que se envuelven, acompañadas de sonidos internos (sólo emitidos y oídos por Guido) que provocan una sensación de asfixia que angustia. Pedraza y López lo describen como una sensación de extrañeza compartida entre el espectador y el protagonista, donde lo puramente onírico es desbordado y la secuencia entera se dispone a dar nacimiento a nuestro protagonista, nacimiento que surge angustioso.

El segundo sueño específico de Guido se presenta en el segmento 5. Guido sueña con su madre que lo llama con la mano (ella primero es una sombra), la sigue y se encuentra con su padre en una especie de cementerio abandonado, bajo una inmensidad de descampado, un espacio desolado; mientras tanto su madre desaparece. En esa soledad Guido intenta conectarse con su padre, hay una inmensa tristeza; Guido como si aún tuviese que rendirle cuentas de sus actos.

Guido sube con su padre a una especie de garita, allí aparece el productor del film, es quien juzga a Guido frente a su padre. El padre quiere dejar tranquilo a Guido, explicarle que él está bien. Guido mientras lo acompaña, lo ayuda a bajar por un montículo de tierra. Por detrás de Guido aparece su madre que lo toma del rostro y lo besa tres veces, la última en la boca; Guido intenta desprenderse de ella, cuando la mira es el rostro de su esposa, Luisa.

En este sueño son varias los detalles que podríamos analizar, por empezar el sentido que le da el espacio, de muy difícil descripción, el ritmo de la escena, sumado a la música provoca una inmensa tristeza, o más bien mezcla de nostalgia. Otra vez el

¹⁴⁴ Pedraza y López Gandía. Op. Cit. Pág. 134.

argumento en sí no es lo que atrae, sino esa sensación. No entendemos la relación de Guido con su padre pero podemos sentirla.

Por otra parte está la aparición y desaparición de personajes (su madre), algo muy común en los sueños, así como también la transformación de una persona en otra (su madre y su esposa), a lo que Freud describe como una síntesis de las personas “una confusión de las personas originales con respecto a una determinada cuestión.”¹⁴⁵ En el caso de Guido podemos pensar que lo que hay de común en estas dos personas está relacionado con la presión que él siente frente a estas dos figuras, que le exigen ser mejor, o ser diferente a como es, Pedraza y López lo describen más que una confusión de mujeres, un encadenamiento, “un ir de una a otra en círculo, que le angustia.”¹⁴⁶

También en algunas fantasías de Guido se presentan particularidades que se asimilan a ciertas descripciones del análisis que Freud realiza de los sueños. Así por ejemplo la escena del harem se nos presenta en un principio como un claro cumplimiento de un deseo. Pero es muy simple pensar que el deseo de Guido radica en tener a todas las mujeres que quiere a sus pies.

Según Freud “lo más importante en las ideas del sueño reposa en el deseo de gozar alguna vez un amor desinteresado, que no “cueste nada.”¹⁴⁷ Esta es la idea principal que esconde la escena de Guido con su harem. El deseo de Guido no radica en tener su propio harem sino que se esconde detrás de esta situación clara y manifiesta. Su mayor deseo es tener el amor desinteresado de su mujer; sin cuestionamientos, que puedan ser felices solamente con ese amor. En su deseo Luisa finalmente lo comprende: mientras se ocupa de sus tareas, lavar la ropa, limpiar el piso, una luz directa la ilumina desde arriba como en un escenario teatral y ella produce su monólogo “¿No somos

¹⁴⁵ Freud, Sigmund Op. Cit. Pág. 25.

¹⁴⁶ Pedraza y López Gandía. Op. Cit. Pág. 142.

¹⁴⁷Freud, Sigmund Op. Cit. Pág. 28.

felices todos juntos? Al principio no entendí que las cosas tenían que ser así. Pero ya ves, ahora me porto bien y no te cargoseo más. Era un poco cabeza dura, me llevó 20 años comprender. Desde el día en que nos casamos. ¿Recuerdas? ¿Recuerdas ese día?"

A pesar que todo el film se presenta como una expresión del estado interior de Guido, sus sueños marcan cierta diferencia estilística del resto. Diferencia que tiene que ver con un cierto ritmo en la imagen, con una sensación que provocan y no tanto en su estructura narrativa o espacio-temporal. Sensación que está ligada con la angustia, tanto en el enclaustramiento dentro del auto como en la relación con el padre. En ambos sueños el espacio está como detenido en el tiempo, bajo un peso silencioso, haciendo surgir los sonidos desde lo más hondo de Guido, el suspiro profundo y las voces en susurro, expresan la angustia que desborda al personaje y provocan la propia angustia en el espectador, como si el sueño fuera propio, como si la angustia fuera propia.

Resulta muy complejo marcar en el film las diferencias estructurales a nivel de construcción audiovisual entre lo que son representaciones específicamente oníricas (los sueños) y las fantasías o subjetivas mentales de Guido. Ya que todo el film se construye con una lógica en la construcción espacio-temporal que tiene sentido o se vuelve coherente en el interior del film, y esto no ocurre únicamente en los sueños de Guido. Sin embargo estos sueños a través del espacio, del tiempo dentro del plano, del ritmo de las imágenes; además de ciertas sutilezas que son características de los sueños; es que producen dentro de toda la construcción onírica de *Otto e mezzo*, lo específicamente onírico: el sueño.

9. CONSIDERACIONES FINALES

Recurrimos a utilizar el término onírico en este trabajo como inmerso dentro de la realidad, entendiendo que la realidad, como la describe Fellini, tiene varias capas, todas ellas forman el mundo que concebimos, el que hacemos nuestro. La realidad que se extiende más allá de lo tangible, la que alcanza los estados inconscientes e imaginarios, es la que construye Fellini en *Otto e mezzo*. “Lo imaginario es el fermento del trabajo de sí sobre sí y sobre la naturaleza, a través de la cual se construye y desarrolla la realidad del hombre.”¹⁴⁸ Destacamos este aspecto por sobre todos los otros que se pueden encontrar en este film como en toda la obra de Fellini.

Al tiempo que la realidad es desbordada, lo onírico como acto específico de lo inconsciente (el sujeto durmiente) también se desborda, de tal forma que se produce el efecto que damos por denominar realidad onírica. Una realidad subjetivizada, en donde, como escribe Deleuze, “la subjetividad cobra un nuevo sentido que ya no es motor o material, sino temporal y espiritual...”¹⁴⁹ Así es como se vuelve interna. El mundo es percibido por Guido, a la vez que proyectado por él: sus fantasmas (los recuerdos), sus deseos (sueños y fantasías), su angustia provocadora de una crisis de identidad, todo se amalgama en un universo fantástico de auténtica realidad conformando el estilo tan personal que ha creado Fellini en la pantalla.

La imagen se desarrolla de manera fluida alternando el presente con los recuerdos de infancia de Guido, sus sueños y sus alucinaciones como un todo único. En el film “la técnica de la imagen remite siempre a una metafísica de la imaginación”¹⁵⁰, entendiendo, como ya lo hemos explicado, a la metafísica como condición natural del hombre, y como acontecimiento indivisible de su realidad.

¹⁴⁸ Morin, E. Op. Cit. Pág. 241.

¹⁴⁹ Deleuze, G. Op. Cit. Pág. 72.

¹⁵⁰ Deleuze, G. Op. Cit. Pág. 84.

La realidad onírica que vive Guido a lo largo de todo el film está íntimamente relacionada con su estado metafísico en el sentido en que el mundo de fantasía que crea para sí está en función de descubrir quién es, de realizar el encuentro con sí mismo.

Guido permanece así en una constante búsqueda y mirada interior que se vuelve reflexión continua de su estar, dejándose “llevar” e incapaz de decidir, de acción o reacción ante las situaciones. Esta inmovilidad del personaje es suplantada, según lo propone Deleuze, por un “movimiento de mundo” que se desarrolla en los estados de “sueño implicado”¹⁵¹, remitiendo al conjunto de estados diferentes del sueño explícito; a lo que escribe. “...pensamos que el sueño explícito contiene o retiene estos movimientos de mundo que en el sueño implicado, por el contrario, se liberan.”¹⁵²

En su persistente reflexión interior Guido busca una verdad que lo cambie todo y que le presente su verdadero yo; en ese devenir se abre a todo el mundo onírico que se desarrolla en el film, hasta el feliz recuerdo de la infancia, lugar en el que Fellini encuentra la pureza del ser, aislado de la “contaminación” del mundo al que se ve expuesto el adulto, pues el niño no discierne entre lo real y lo imaginado y se mueve libremente, como “espíritu libre”.

La actitud que adquiere Guido frente al mundo que se enfrenta, a las relaciones con los demás, con él mismo y con su trabajo (“el arte de crear”) es la de escape a través de su propia visión de la realidad, distorsionada por la fantasía del que sueña despierto, como un niño que crea su propio mundo imaginario. De tal forma la liberación la encuentra en la fusión de la realidad presente con su imaginación, de la realidad onírica en la que elige vivir. Finalmente es en el renacer del niño que era donde se encuentra consigo mismo, dirigiendo la orquesta en la escena final y dándole el cierre al film.

El carácter existencialista que adquiere Guido, su mirada hacia dentro, se

¹⁵¹ Noción propuesta por Michel Devillers. Deleuze, G. Op. Cit. Pág. 85.

¹⁵² Deleuze, G. Op. Cit. Pág. 86.

vincula de forma directa con las opiniones de Fellini en relación a la vida, sus intereses y su cine, “lo que más me interesa es la libertad del hombre (...) descubrimos a nosotros mismos para amar la vida.”¹⁵³ El cine de Fellini se propone así como un realismo de la persona, según escribía Bazin, su interés en indagar más allá de lo percibido, de penetrar todas las capas de realidad, como lo describe Fellini “saber mirar más allá del túnel, incluso inventándose un punto de salvación, con fantasía, con voluntad, sobre todo con confianza.”¹⁵⁴

Es evidente la influencia que ejercen las teorías psicoanalíticas de Jung en el cine de Fellini, él mismo afirma sentirse atraído y respaldado por ellas. Particularmente en *Otto e mezzo* la visión de la vida y del ser es singularmente junguiana. “No sé si el pensamiento de Jung influyó en mis películas a partir de Ocho y medio. -responde Fellini- Sólo sé que la lectura de alguno de sus libros alentó y favoreció sin duda el contacto con zonas más profundas, reanimando y apremiando mi fantasía.”¹⁵⁵

Fellini construye a través del personaje Guido, su creación más cercana a él mismo, o mejor su creación para expresar su propia angustia a través de este personaje, ponerle sus palabras. Una suerte de legado de Fellini. La confusión que realiza en *Otto e mezzo* (la misma que Guido decide afrontar en su película) es llevada al límite provocando la propia confusión entre el personaje y el autor. Guido representando al director Fellini, Fellini oculto en el disfraz de Guido. Así también escribe Metz “el personaje del cineasta Guido representante de Fellini en el film, se asemeja a su creador como un hermano, con su complacencia narcisística, su inmensa sinceridad, su existencia borrosa...”¹⁵⁶

La crítica intelectual del personaje Daumier dice que el arte no debe traer más

¹⁵³ Keel, A y Strich, C. Op. Cit. Pág. 180.

¹⁵⁴ Ibid. Pág. 181.

¹⁵⁵ Grazzini, G. Op. Cit. Pág. 104.

¹⁵⁶ Metz. C. Op. Cit. Pág. 338.

confusión a la confusión, sin embargo Guido decide no escucharlo, mientras que Fellini hace justamente eso en su film. Pero el caos se convierte en organización lógica y coherente una vez que entramos en ese mundo que se construye en la pantalla.

Nos situamos entonces en el enunciado de la doble construcción en abismo que propone Metz. El film dentro del film, como todo en Fellini, es llevado al extremo. “No sólo tenemos aquí a un film sobre el cine, no sólo un film sobre un cineasta que reflexiona acerca de su film”¹⁵⁷, sino que es un film que nos habla de ese film mismo que se está haciendo y convirtiendo “en protagonista a un autor que está pensando en un film semejante.”¹⁵⁸

Siguiendo lo escrito por Metz acerca de la reflexividad de *Otto e mezzo* se puede analizar en profundidad todos los detalles del film que hacen a esta construcción en abismo, tan perfecta y cerrada en sí misma, pero lo dejamos para futuras investigaciones, siendo que excede el objeto de nuestro análisis, en el que nos acotamos al intento de esclarecer cómo opera la construcción de la realidad onírica en este film.

Somos conscientes de haber dejado en el camino toda una serie de aspectos que caracterizan el cine felliniano y forman parte también en *Otto e mezzo*, nos referimos a las miradas críticas, dentro de su estilo grotesco, dirigidas a la sociedad, la religión, la injusticia. De un modo casi burlesco Fellini toma una posición ideológica definida desde sus primeros films. Tampoco nos extendimos en la relación del director con las mujeres (tema característico también en muchos de sus films y que se desarrollará en plenitud en *La città delle donne*), lo que daría material para trabajos enteros desde una perspectiva de género.

En resumen, cabe aclarar que esta tesis no toma por análisis la obra de Fellini en general, sino únicamente *Otto e mezzo*; por ello no nos embarcamos en un recorrido de

¹⁵⁷ Metz. C. Op. Cit. Pág. 340.

¹⁵⁸ Ibid. Pág. 340.

todos sus films, ni cómo construye lo onírico en otros de sus films (tarea que sería más que interesante), nos centramos en encontrar en los films previos al 63 las huellas de lo que más tarde culminaría en la explosión onírica de *Otto e mezzo*, considerándola un corpus de suficiente entidad para nuestro estudio, por cierto atendiendo a las necesarias relaciones intertextuales. Así, hemos dejado fuera de nuestro objeto, conscientemente, toda la obra felliniana posterior a este año, para restringir el campo y hacer más intensiva nuestra investigación. El valor clave de *Otto e mezzo* es tal, que no es exagerado suponer que se podría analizar toda la filmografía de Fellini tomando como quiebre de la misma a este film: un antes y un después de *Otto e mezzo*.

Extenderíamos mucho la lista nombrando todos los temas no atendidos en este análisis en relación a un director tan inabarcable: los personajes monstruos que siempre aparecen, el alevoso maquillaje en algunos rostros resaltando su especial deformidad, los escenarios deliberadamente artificiales, una estética que se caracteriza esencialmente felliniana y así se podría seguir enumerando. Seguramente ya se estudió bastante a Fellini, pero estamos convencidos que queda mucho más todavía por investigar.

Por otra parte no utilizamos como metodología de trabajo la comparación con la obra de otros cineastas, lo cual no significa que no nos parezca de gran interés extender este tema al desarrollo de lo onírico en otros films y en otros autores, por ejemplo en Luis Buñuel o en David Lynch, respecto a este último se nos presenta en mente *Lost Highway* (Carretera perdida, 1997), o *Mulholland Drive* (El camino de los sueños, 2001), cómo, de manera completamente diferente a *Otto e mezzo*, opera lo onírico en estos films.

Consideramos que el arte cinematográfico tiene el poder de formar un vínculo de expresión con lo que hay más oculto en la vida del hombre, desenvolviéndose en todos los aspectos de la realidad, siendo el terreno de lo onírico un aspecto más que

interesante de explotar a través del cine, por el poder que otorga la imagen visual, tan cercana a los sueños.

BIBLIOGRAFÍA

Antonioni, Michelangelo, *Sei Film*, S.A. Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1967.

Aranda, Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1969.

Aristarco, Guido: *Novela y Antinovela -El cine italiano después del neorrealismo*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1966.

Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1986.

Artaud, Antonin, *El Cine*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1982.

Artaud, Antonin, *Cine y Realidad en Panorama de las ideas contemporáneas*, págs 448-449, Gaetan Picon, Madrid, ed. Guadarrama, 1958.

Aumont J. y Marie M, *Análisis del film*, Barcelona, Ed. Paidós, 1990.

Aumont, Jaques y otros, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1983.

Bachelard, Gastón, *El derecho de soñar*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, México, Buenos Aires, Ed. Rialp, 1991.

Bergson, Henri, *Introducción a la Metafísica*, México, Ed. Centro de estudios filosóficos, 1960.

Bergson, Henri, *La energía espiritual*, Madrid, Ed. Doniel Jorro, 1928.

Burke, Frank, *Fellini's Films: from postwar to postmodern*, New York, Ed.

Macmillan/Twayne, 1996. fragmento publicado en www.film.queensu.ca/Fellini

Calvo Antonio, *El personalismo de E. Mounier* Instituto Emmanuel Mounier.

Zaragoza. Publicado en [www.iespana.es/revista-arbil/\(61\)calv.htm](http://www.iespana.es/revista-arbil/(61)calv.htm)

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Como analizar un film*,

Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1991.

Castagna, Gustavo J, *El bronce olvidado* en Revista *El amante*, n°140, pág. 39,

40, Diciembre 2003.

Cederna, Camila, *Fellini 8 1/2 A bela confusao*, Ed. Civilizacao brasileira, 1972.

Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen*

y el sonido, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1993.

Chion, Michel, *La música en el cine*, Barcela-BuenosAires-México, Ed. Paidós,

1997.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ed. Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ed. Paidós, 1987.

Delladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1996.

Derek, Malcolm, *Federico Fellini: 8 ½*, artículo publicado en el sitio web film.guardian.co.uk, 1999.

Díaz, Elena, *Federico Fellini* artículo publicado en el sitio web www.portalmundos.com/mundocine/directores/fellini

El Amante, cine, Revista n°140, págs 42, 43, Autores Varios, Diciembre 2003.

Epstein, Jean, *La esencia del cine*, Buenos Aires, ed. Galatea Nueva Visión, 1957.

Farassino, Alberto, *Italia: el neorrealismo y los otros* en *Historia General del Cine, Vol IX, Europa y Asia*, Ed. Cátedra, 1996.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, cap.VII *Psicología de los procesos oníricos* en *Obras Completas*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 4º edición, 1981.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, cap.1 *Los sueños*, Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1992.

Grazzini, Giovanni, *Conversaciones con Federico Fellini*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1985.

Gubern, Román; *Las raíces del miedo*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1979.

Heidegger, Martín, *¿qué es metafísica?* en *Panorama de las ideas contemporáneas*, págs 91-95, Gaetan Picon, Madrid, ed. Guadarrama, 1958.

Jost, Francois y Gaudreault Andre, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, cap.6 El punto de vista, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1995.

Jung, C. G., *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982.

Jung, C.G., *Energética psíquica y esencia del sueño*, Barcelona, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982.

Keel, Anna and Strich, Christian, *Fellini por Fellini*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1978.

Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Buenos Aires-México, Ed. Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1940.

Kierkegaard, Sören, *La enfermedad mortal* (o de la desesperación y el pecado),

Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.

Lotersztein, Salo, *El cine y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires, Ed.

Milá, 1996.

Maraini, Tony, *An interview with Federico Fellini* en *The Master speaks on life,*

art, and Carlos Castaneda, Issue 26, Translated by AK Bierman, noviembre

1999. Publicado en www.brightlightsfilm.com/26.

Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Barcelona, Ed.

Gustavo Gilli, 1979.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Ed.

Tiempo Contemporáneo, 1972.

Metz, Christian, “La gran sintagmática del film narrativo” AA.VV. *Análisis*

Estructural del Relato, México, Ed. Coyoacán, 1998.

Monterde, José E. y Rimbau, Esteve, *Historia General del Cine*, Volumen XI:

Nuevos cines (años 60), Madrid, Ed. Cátedra, 1996.

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972.

Pedraza, Pilar y López Gandía, Juan, *Federico Fellini*, Madrid, Ed. Cátedra,

1993.

Pierce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Bs.As., 1994.

Pérez, Carlos D, *Encuentro con Federico Fellini* en www.elsigma.com

Pérez, Carlos D, *Una sonrisa para Federico Fellini*, presentado en la Reunión Lacanoamericana, Mar del Plata.

Porta Fouz, Javier, *El cine del cine de FF* en Revista *El amante*, n°140, pág. 41, Diciembre 2003.

Salachas, Gilbert, *Federico Fellini*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1971.

Sapetti Adrián y Sapetti Mariano, *Conversaciones con Fellini*, simulacro de entrevista publicado en el sitio web www.sexovida.com/arte/fellini.

Scheler, Max, *Metafísica de la libertad*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1960.

Shanhan, Antonia, *Federico Fellini's cinema*, artículo publicado en el sitio web sensesofcinema.com/contents/directors/02/fellini

Susz, Pedro, *Federico el grande*, La Paz, Ed. El Gaviero, 1997.

Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ed. Rialp, 1991.

Torreblanca Navarro, Omar, *Cine y Psicología*, México, 1994.

Verón, Eliseo, *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*,

Buenos.Aires, Ed. Gedisa 1998.

Zimmerman, Daniel, *La Mirada y el deseo al otro* artículo publicado en

www.elsigma.com

FILMOGRAFÍA CITADA.

- *Luci del variéta* (Luces del varieté), Alberto Lattuada-Federico Fellini, Italia, 1950.
- *Lo sceicco bianco* (El jeque blanco) Federico Fellini, Italia, 1952.
- *I vitelloni* (los inútiles), Federico Fellini, Italia, 1953.
- *La Strada* (La Strada), Federico Fellini, 1954.
- *Il bidone* (El cuentero), Federico Fellini, Italia, 1955.
- *Le notti di Cabiria* (Las noches de Cabiria), Federico Fellini, Francia-Italia, 1957.
- *La dolce vita* (La dolce vita), Federico Fellini, Italia 1959.
- *L'eclisse* (El eclipse) Michelangelo Antonioni, Francia-Italia, 1962
- *Otto e mezzo* (Ocho y medio), Federico Fellini, Italia 1963.
- *Giulietta degli spiriti* (Giulietta de los espíritus), Federico Fellini, Italia-Francia, 1965.
- *Brutti sporchi e cattivi* (Feos, sucios y malos), Ettore Scola, Italia, 1976.
- *Blow-Up* (Blow-Up) Michelangelo Antonioni, Reino Unido-Italia, 1966.
- *La città delle donne* (La ciudad de las mujeres), Federico Fellini, Italia, 1980.
- *Lost Highway* (Carretera perdida), David Lynch, USA, 1997.
- *Mulholland Drive* (El camino de los sueños), David Lynch, USA, 2001.
- *Federico Fellini, sono un gran bugiardo* (Federico Fellini, soy un gran mentiroso), Damián Pettigrew, Italia 2002.