

El síntoma y la ilusión estética

Angélica Crespo

En la medida en que la técnica y la eficiencia cinematográfica dominan, la ilusión se va. El cine actual ya no conoce (digamos en general) ni la ilusión ni la alusión; se entrega a un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipervisible; ya no hay vacío, no hay elipse, no hay silencio... Nos acercamos cada vez más a eso que llaman la "alta definición" de la imagen, es decir, a la perfección inútil de la imagen. A fuerza de ser real, a fuerza de producirse en tiempo real, mientras más lograda la definición absoluta, la perfección realista de la imagen, más se pierde el poder de la ilusión.

Jean Baudrillard "La ilusión y la desilusión estéticas"

Introducción



En una época cinematográfica en la que los espacios hiper-reales se erigen como los nuevos "lugares de moda", el cine de Federico Fellini retoma, extrañamente, un nuevo significado. Pues aunque en su propuesta cinematográfica recurre a los **montajes** teatrales, a los **simulacros**, y a la constante exaltación de "**realidades paralelas**", la realidad humana no deja nunca de conservar su lugar en el mundo a partir de la magia, el secreto y la seducción. Así, partiendo de la postura que el filósofo francés Jean Bau-

drillard toma precisamente frente a **la ilusión y la desilusión estéticas** presentes en la creación moderna, el cine de Fellini se erige, desde el presente cinematográfico, como una réplica al simulacro hiper-real que ya no *seduce*, que ya no *ilusiona*, que ya no es, o no quiere ni necesita ser, "**creador de secretos**". Pues aunque en un momento dado, la pequeña Gelsomina de *La strada* (1954) Marcello, el periodista incomprendido de *La Dolce Vita* (1960) y en general, los personajes de filmes como *Ocho y medio* (1963) *Las Noches de Cabiria* (1957), *Giulietta de los espíritus* (1965) y *La ciudad de las mujeres* (1980), se hallan en medio de ficciones y simulacros, Fellini siempre conserva para ellos y para el deleite eterno del espectador, una región inaccesible, una zona siempre oculta e inalcanzable donde la realidad sabe esconder de forma mágica, la duda, la sospecha, la esperanza y el deseo. Así, lejos de conducirnos simplemente a una reflexión nostálgica sobre el pasado teatral del cine, la obra cinematográfica de Federico Fellini, vista a las luces del cine hiper-real del siglo veintiuno, vuelve a convertirse en una luz, en una guía, en un modelo que vuelve a renovarse, y que actualiza lineamientos fundamentales sobre cómo recurrir al **simulacro** y al **montaje** sin tener que obligar al espectador a que "se escape", obstinadamente y porque sí, hacia la perfección de otros mundos donde le es negado lo más preciado de su naturaleza: la reflexión sobre su imperfección.



Así, desde la hiper-realidad, podríamos arriesgarnos a pensar que la pregunta que le plantearía Federico Fellini al cine actual no estaría lejos de ser: ¿Acaso la mejor de las fugas humanas no es aquella que propicia una huída de la realidad, pero hacia la realidad misma?

**Ilusión y simulacro:
 apología de la ironía objetiva
 del mundo**

La escena ya se ha vuelto bastante común: se apagan las luces del teatro y súbitamente nos encontramos con la hiper-realidad de nuevos seres y nuevos mundos, grandiosos y perfectos, donde, en palabras del pensador norteamericano Fredric Jameson “las cosas se iluminan ellas mismas, irónicamente, ellas solas”¹. Lo que estos nuevos lugares nos ofrecen no son acontecimientos reales, sino lo que Baudrillard llamaría el “crimen perfecto” de los seres, los lugares y las cosas; es decir, el exterminio de toda su ilusión y de toda su realidad. Pues si lo recordamos bien, si recorremos nuevamente con nuestro recuerdo las calles, las esquinas y los paisajes de estos universos hiperestetizados quizás podríamos comenzar a preguntarnos: ¿De qué están hechos estos mundos, estos seres, estos nuevos objetos? ¿En qué consiste la esencia, la materia, de estas nuevas naturalezas donde las luces, los colores, las texturas e incluso los seres más diminutos se hacen absolutamente visibles, desplegando ante nuestros ojos toda su “perfección”? Perfección que, no obstante, recordémoslo, parece estar desprovista de olores, de secreciones, de sabores, y de los ciclos propios de la muerte inherentes a toda vida. Seres y mundos decorativos, temporales, sin deseo, sin presencia, sin rastro y sin cualidad, que se erigen como “puro significativo”, siempre intensos, brillantes y objetivos.

Estamos entonces siendo testigos de la proliferación masiva de un cine, que a partir de Baudrillard, tiene que ser “indiferente a sí mismo”, cine “incapaz de imaginar lo real, porque se ha vuelto él mismo real. Ya no



puede transfigurar lo real, ya no puede soñarlo, porque la imagen se ha convertido en realidad virtual, y en la realidad virtual pareciera que las cosas se han tragado sus espejos, de alguna manera, y al tragarse sus espejos, las cosas se han vuelto transparentes a sí mismas: ya no tienen secretos y ya no pueden crear la ilusión. Ya no hay sino transparencia, y todas las cosas son convertidas entonces en visibilidad total, o virtualidad, o transcripción inmisericorde.”² Así, la ironía objetiva nos hace contemplar ese nuevo abanico de hiper-realidades como espejos artificiales del mundo que nos rodea; sentir vértigo es más importante que establecer comunicación; y las gafas especiales, como prótesis óptica, como dispositivo simbólico, nos ayudan a cumplir con nuestra

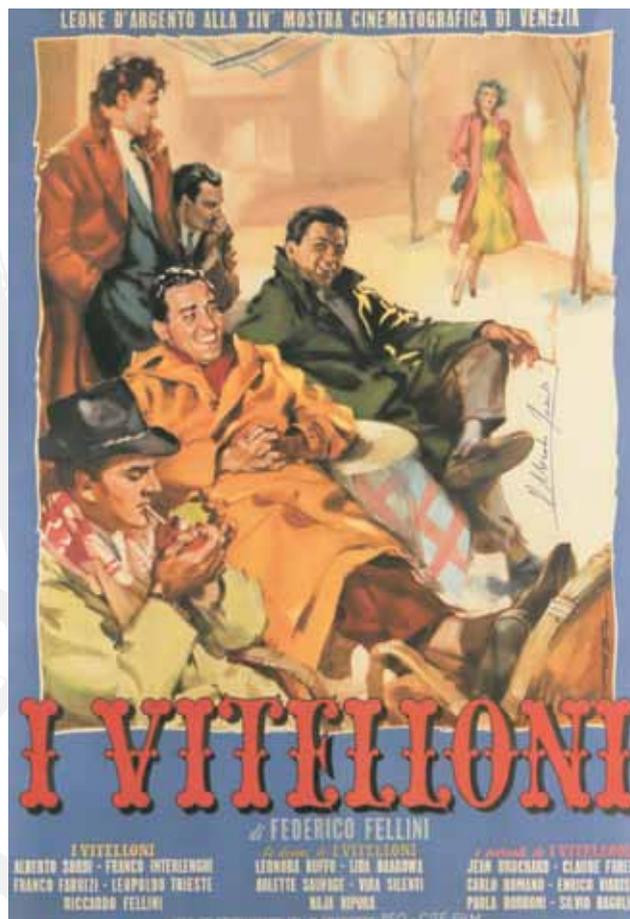
1 Fredric Jameson. *Teoría de la Postmodernidad: la lógica cultural del Capitalismo Tardío*. Valladolid: Trotta, (1998) p. 26

2 Jean Baudrillard. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, (1998) p. 17

“función de rechazo, de expulsión y de exorcismo”³, en un lugar híper-real donde “el sujeto ya no impone su visión del mundo sino que, por el contrario, es el mundo quien impone su discontinuidad, su fragmentación, su instantaneidad artificial.”⁴

De aquí surge entonces lo que Baudrillard llama “la doble pulsión” a la que queda sometido el sujeto: la pulsión de anonadamiento, que nos impulsa a borrar todos los rastros del mundo y de la realidad; y la pulsión de resistencia, que también nos impulsa a defendernos, en cierta manera, de la híper-realidad. Es decir, que, como espectadores, este nuevo arte nos lanza súbitamente hacia “una simulación vergonzante, repetitiva y depresiva.”⁵ ¿Qué pasaría entonces con lo que Baudrillard llamaría “la ausencia del cine”? ¿Dónde queda su secreto, su enigma, su misterio? “Perdimos también la idea de que la fuerza está en la ausencia, que de la ausencia nace el poder. Ahora, por el contrario, queremos acumular, acrecentar, agregar cada vez más, y ya somos incapaces de enfrentar el dominio simbólico de la ausencia. Por eso mismo estamos hoy sumergidos en una especie de ilusión inversa, en una ilusión desencantada: la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión de la proliferación de las imágenes y las pantallas.”⁶

**La pregunta que
 le plantearía
 Federico Fellini
 al cine actual
 no estaría lejos de ser:
 ¿Acaso la mejor
 de las fugas humanas
 no es aquella que propicia
 una huida de la realidad,
 pero hacia la realidad
 misma?**



Es en este punto entonces, cuando Baudrillard nos habla de *Arte Iconoclasta*, de la *Eutanasia del Arte*, de la *Desaparición del Arte* en cuanto forma; es decir, de la *Inestética Trascendental*. Pues a medida que aumentan los valores estéticos, existen menos posibilidades de un juicio estético, de un placer estético; es decir, que hablamos de un cine, que como simulacro, ya no tiene el poder de la ilusión sino que se alimenta del vértigo de los modelos; cine, que incluso cuando se convierte en realidad virtual, no es más que una “prótesis estética.” Además, al volverse ideológico, al haber sido absorbido por la idea, se ha convertido en idea de sí mismo, perdiendo a su vez, el deseo de sí mismo.

De este punto parte entonces Baudrillard para denunciar lo que él considera un problema mucho más grave: La estetización general de la mercancía, a la que se vio abocada también la creación y la producción cinematográfica. Pues al igual que Fredric Jameson,

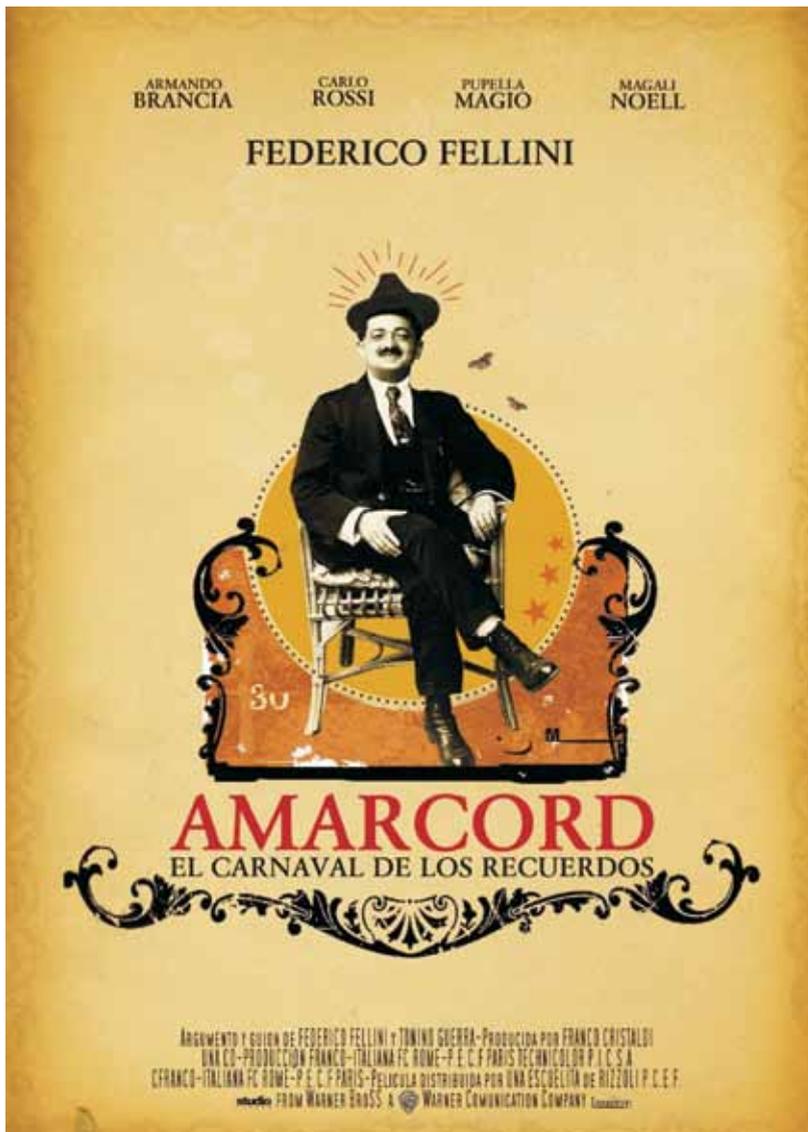
3 *Ibid.* p. 18

4 *Ibid.* p. 19

5 *Ibid.* p. 18

6 *Ibid.* p. 19





Jean Baudrillard considera también la cultura y la imagen como las principales mercancías.

Mucho más que a la comercialización del arte, hay que temerle a la estetización general de la mercancía. Mucho más que a la especulación, hay que temerle a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de museografía de la realidad, la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual.⁷

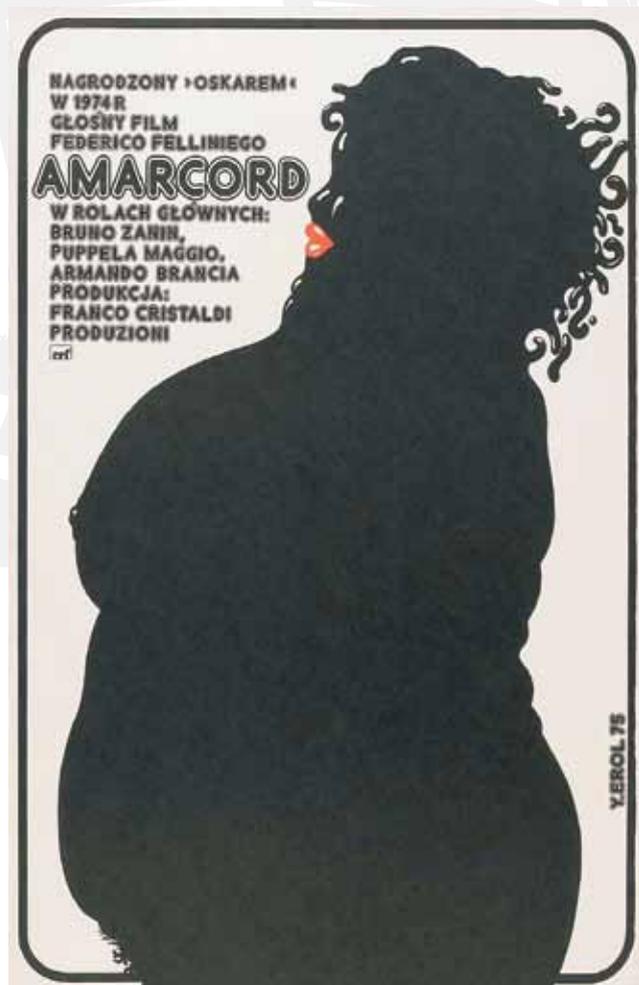
7 Ibid. p. 19



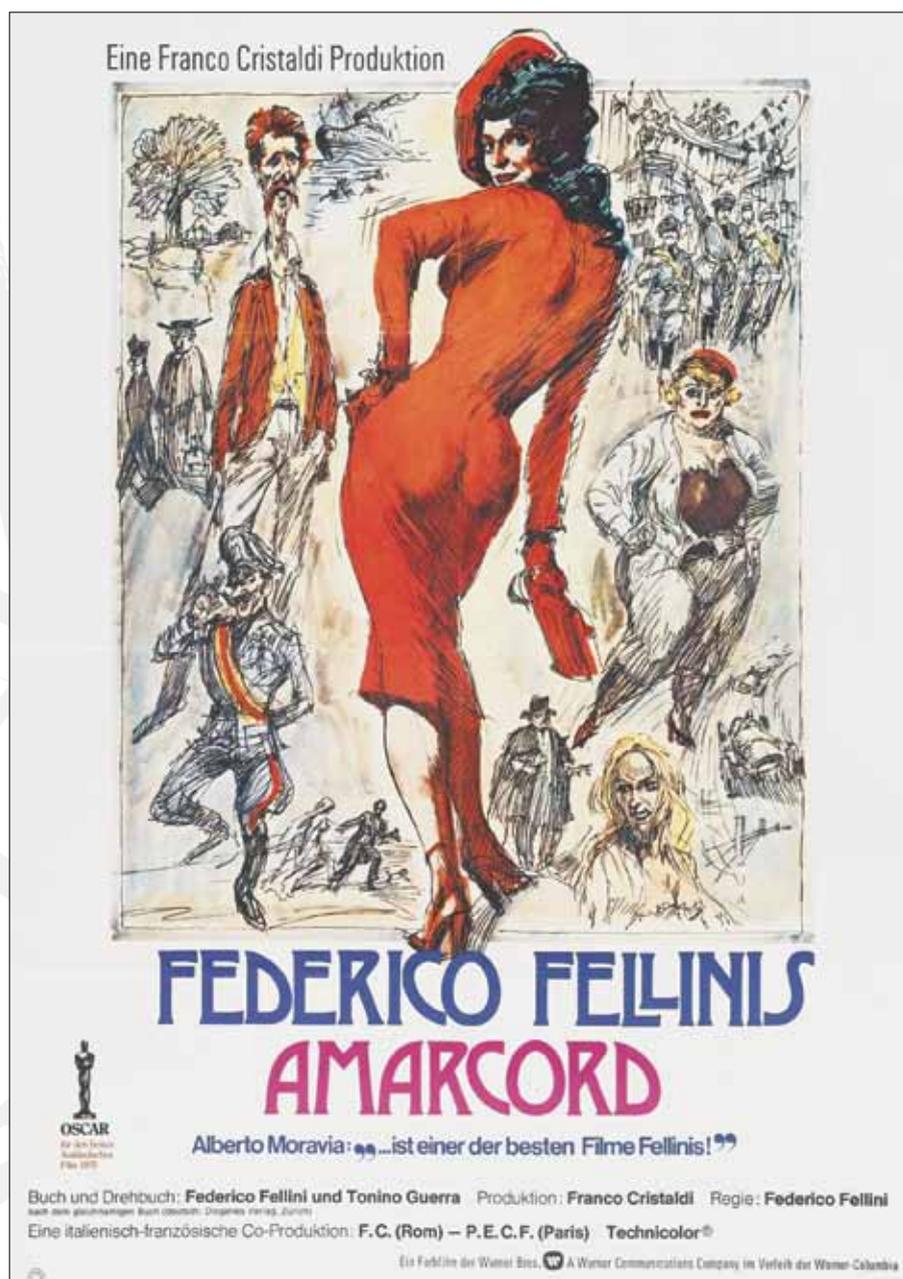
La híper-realidad y la desilusión antropológica

¿Qué sucede entonces con el sujeto construido a partir de la híper-realidad? ¿Dónde establecer la frontera entre lo humano y lo inhumano? Relacionándose con la noción de “esquizofrenia” de Fredric Jameson, Baudrillard, a partir de la híper-realidad, habla también de un sujeto escindido, de un sujeto sin objeto que niega, y al que se le niega, la posibilidad de que existan encadenamientos de saber consecutivos y racionales; es decir, un sujeto que se aleja de la historia debido a que tanto el sujeto como el objeto se encuentran en dimensiones diferentes.

En suma, hay que admitir que hoy la mayor parte de los objetos estéticos son obras que recurren a una especie de irrisión y hasta, podría decirse, de chantaje [...] Esto es muy imperante hoy en todas partes. Cualquier objeto se ofrece a la admiración y si no se es capaz de admirar es porque uno no es cultivado y no sabe nada [...] Y entonces el público, que al fin y al cabo no es ignorante (como tampoco lo



Con Fellini
hablamos entonces
de personajes
alienados
por el inconsciente
colectivo
que se saben parte
de un caos compartido;
tanto los seres
como los objetos
están llamados
a compartir con nosotros
el mismo plano
de realidad.



son las masas), se pone también en posición de irrisión: mira, entra en el juego, pero es un juego falseado en el que no hay complicidad positiva, entusiasta, sino más bien negativa, debido a que ni el objeto está seguro de ser verdaderamente una obra de arte, ni el que lo mira está seguro de tomarlo por una obra de arte. Pero no importa, el asunto funciona pese a todo y funciona aún mejor en la decepción [...] Sin embargo, no por ello debe cesar todo; por el contrario, debe continuar indefinidamente, ya que cada decepción, como es bien sabido, conduce a otra esperanza.⁸

8 Jean Baudrillard. *La Simulación en el Arte*. Caracas: Monte Ávila. (1998)





El asunto es que, sin importar si es fruto de una ilusión o de una desilusión, de una realidad o de un simulacro, a partir del cine hiper-real estamos prácticamente obligados a sentirnos identificados emocionalmente con seres de otros mundos y con sus respectivas experiencias vitales, hasta el punto, de llegar incluso a entristecernos por la debilidad de nuestra especie... tan humana... Porque entonces nuestro mundo se hace simple, frágil y penosamente gris en comparación con la grandiosa luminosidad de otras especies, de otras naturalezas. Pues en efecto, el juego de la decepción rinde sus frutos y llegamos a desear, quizás con una inconfesable lágrima en los ojos, la salvación de la especie de los Navi, en el caso puntual de *Avatar* (James Cameron, 2009), con una mayor intensidad que con la que hemos deseado alguna vez la salvación de nuestro propio planeta.

Y es precisamente, ante esta particular sensación de decepción que resalta Baudrillard, que cabría volver a recordar a Jameson cuando nos habla del "ocaso de los afectos" tan propio del capitalismo tardío. Entonces cabría formular una pregunta "real": ¿Verdaderamente nos importan esos mundos ancestrales hiper-reales? ¿En verdad nos importan los valores culturales, estéticos y religiosos de las culturas aborígenes? ¿O sólo vuelven y se revelan ante nuestra sensibilidad,

de cuando en cuando, cómodamente sentados en las sillas del teatro? ¿En realidad nos llega medianamente a conmover la verdadera extinción de lo sagrado? ¿La expropiación de territorios indígenas por multinacionales petroleras? ¿La extinción de lenguas, mitos, religiones y creencias de los pueblos ancestrales? ¿Nos harían falta realmente las especies en vía de extinción del Amazonas? ¿En la sociedad hiper-estetizada, extrañaríamos en verdad al hombre arcaico, tan distante de los mandatos estéticos del consumo y la mercancía?

Entonces vuelve a formularse la pregunta: ¿Dónde establecer la frontera entre lo humano y lo inhumano? ¿Cómo interpretar la piedad hacia el otro y lo otro cuando incluso la ayuda huma-

nitaria es hoy en día parte fundamental de la sociedad del espectáculo? ¿Es "real" el "amor profundo" que súbitamente profesan las estrellas de Hollywood por los enfermos africanos, por los niños de pies descalzos, por las madres haitianas, por las reservas de agua, por el sida, por el cáncer, por el calentamiento global, entre cientos de otras causas? ¿O es sólo la "cultura de la piedad" convertida también en mercancía y simulacro? ¿La "cultura de la compasión" convertida en lucrativas pulseras amarillas, cintas rosadas y espectaculares campañas de ayuda humanitaria con llamadas al aire, música, entrevistas y altos niveles de rating?

Este "devenir de la nada", esta separación del sujeto y del objeto, separación que Jameson define como la imposibilidad del sujeto de "realizar un mapeo cognitivo" se constituye para Baudrillard en un momento de quiebre para el conocimiento antropológico. Pues este nuevo sujeto, que incluso menos que sujeto es una simple "mónada autogerenciada", es un ser sin otro e idéntico a sí mismo. Ya no está dividido, ya no está alienado (como lo estaba el hombre en *El Grito* de Munch) sino desestructurado.

Para la antropología se plantea un gran problema. Es sabido que desde hace tiempo la antropología se ha convertido en una disciplina relativamente de laboratorio; que el "otro", el primitivo,

el salvaje, ya no lo es y, además nadie va a verlo. Hoy se hace antropología en el laboratorio, se hace antropología estructural y muy pronto se hará en realidad virtual y ya no se necesitará el salvaje, pues se le tendrá dentro del casco. La antropología, entonces, como muchas otras cosas, está destinada, en efecto, a idealizarse y a la postre a virtualizarse en cierto modo: ya no va a necesitar al otro, pues lo "producirá" [...] La antropología hoy está condenada a otro que ha desaparecido, o casi, y a cuya desaparición, por cierto, contribuyó mucho. Allí está la paradoja y es siempre la misma: se pone fin al objeto y luego se le recrea artificialmente porque ahora es posible fabricarlo, controlarlo.⁹

Este sujeto desestructurado descrito por Baudrillard debe a su vez convertirse a sí mismo en simulación para poder ir más allá y entender el discurso de la simulación. Para seguir con *Avatar* como paradigma de todo el género cinematográfico de la hiper-realidad, sólo la simulación del soldado Jake Sully puede habitar el mundo de los Navi. Sólo al desplazar su identidad puede formar parte de la nueva realidad. Sólo al abandonar su naturaleza humana, su condición real de hombre solitario y desesperanzado, puede acceder a la "verdad" del universo de Pandora donde sí podrá caminar, correr, respirar, luchar, amar y sentirse por fin parte de una **historia**, de algún tipo de finalidad común y de sentir teleológico. De esta manera, a partir de *Avatar* como paradigma del cine-simulacro, podemos hablar de nosotros mismos ya no como sujetos alienados, sino como sujetos **encantados**. Estamos simplemente condenados a dejarnos hechizar por un cine inmensamente **encantador** porque, precisamente, carece en sí mismo de deseo. Pues:

La virtualidad, al hacernos entrar en la imagen, al recrear una imagen realista de tres dimensiones, o al añadir una cuarta dimensión que vuelve a lo real hiperreal, destruye la ilusión. La virtualidad tiende a la ilusión perfecta, pero ya no



se trata en absoluto de la misma ilusión creadora y artística de la imagen; se trata de una ilusión realista, mimética, hologramática que acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real; no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble.¹⁰

La ilusión realista y creadora de la imagen

Y es precisamente aquí, luego de explorar las desilusiones ocultas en la "alta definición del mundo", que los postulados estéticos del cine de Fellini vuelven a actualizarse y a erigirse como paradigmas de la ilusión realista y creadora de la imagen. Pues lejos de construirse a partir de una "ironía objetiva", en el mundo de

9 Ibid. p. 16

10 Jean Baudrillard. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila. (1998) p. 21





Fellini es posible soñar y transfigurar lo real a partir de la necesidad por el otro y por lo otro; el defecto humano y el defecto del mundo, presentes sin excepción en todas sus películas, nunca pretenden ocultarse; son, por el contrario, el refugio por excelencia. Es por eso que se huye de la naturaleza humana directamente hacia el circo, hacia la fiesta, hacia el banquete, hacia el carnaval, hacia los rituales; es decir, hacia el exceso mismo de lo humano. Pues pareciera que la única opción que nos dejara Fellini fuera precisamente salir a buscar con prisa refugio en lo humano cuando lo humano mismo se convierte en penuria y agobio.

Con Fellini hablamos entonces de personajes alienados por el inconsciente colectivo que se saben parte de un caos compartido; tanto los seres como los objetos están llamados a compartir con nosotros el mismo plano de realidad. Sin embargo, a pesar de ser seres alienados, no nos convierten en seres escindidos ni desestructurados, como sí lo hace el cine de la hiper-realidad. Pues los personajes de Fellini, de hecho, le imponen poderosamente su visión al mundo; y aunque son víctimas del caos y el vacío, no lo son nunca de la discontinuidad ni de la fragmentación; el mundo de Fellini, aunque caótico, alienante y asfixiante,

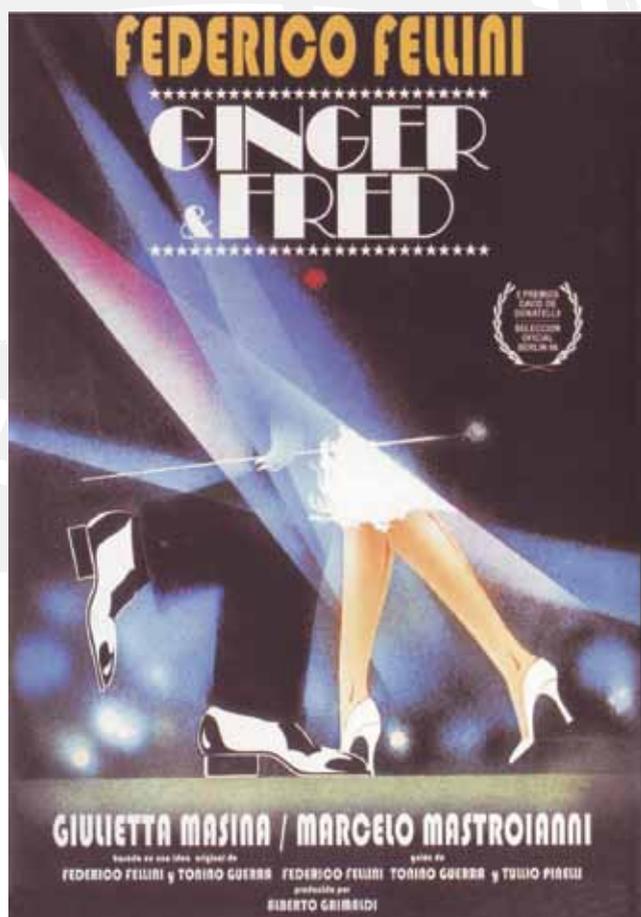
es capaz de presentarse como una cadena significativa plena de sentido.

Es decir, que más que insertarnos en las lógicas frenéticas del vértigo visual y narrativo, lo fundamental por rescatar y actualizar del cine de Fellini es su esfuerzo permanente por hacer del cine un lugar de *comunicación* con el espectador, un lugar caracterizado por el *intercambio* de pensamientos, emociones, y visiones del mundo. ¿Y qué es eso que Fellini intenta comunicar permanentemente? El estancamiento espiritual que le produce al hombre la claustrofobia de sus afectos, sus pasiones y sus obsesiones. Pues inmersos en un vacío, casi siempre indecible, los personajes de Fellini deben decidir si enfrentan la realidad o viven en un mundo irreal. Pero, en últimas, ¿cuál viene a ser la diferencia? ¿Acaso Fellini establece el límite entre lo real y lo irreal? ¿Entre lo soñado y lo vivido?

De hecho, el reto que constantemente nos plantea Fellini es cómo lograr enfrentarnos como espectadores, prácticamente todo el tiempo, a la no-transparencia de la realidad del mundo, a la huella que deja la finitud, al defecto y la temporalidad de los seres y las cosas. Seres, cosas y mundos con olores, texturas y sabores, que no pretenden establecer vértigo sino *comunicación* con nosotros. En el cine de Fellini no estamos obligados, como en la hiper-realidad, a borrar los rastros decadentes del mundo, sino a reconocernos a partir de personajes y mundos imperfectos, defectuosos y sudorosos; es decir, humanos.

Fellini y la estética del síntoma

Y es aquí, precisamente, donde se establecen los fundamentos de esta particularísima estética de la ilusión y la carencia; en el hecho de que Fellini, prácticamente nos obligue, lo queramos o no, a enfrentar el dominio simbólico de “la ausencia” fundamental de la naturaleza humana, de aquello cuya carencia y profunda necesidad nos obliga a huir hacia “lo otro”, que no obstante y pese a todo, también es humano. Hablamos entonces de una ausencia que es enigma, secreto, misterio, “aura” benjaminiana, y de cuya fuerza nace ese extraño poder de la realidad. “Benjamin decía que una verdadera historia del arte no debe contar la historia de las imágenes, sino acceder al inconsciente de la vista, de la visión; algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje interpretativo.”¹¹ Estas palabras del filósofo francés Didi-Huberman relacionan el cine de



**Hacía mucho
que prácticamente
nuestra relación espacial
con todo lo palpable
había desaparecido.
La calle, la esquina, el tren,
la plaza, la playa, el tambor,
etc., no sólo
habían dejado de ser,
sino que nosotros mismos
habíamos dejado
de ser a partir de ellos.**

Fellini directamente con la **Estética del Síntoma**, en que la importancia de la imagen radica precisamente en aquello que le falta, en aquello que no muestra. Pues no es del simulacro hiper-real, perfecto, pulcro y absoluto de donde surge “la realidad de la imagen”; es por el contrario, del montaje interpretativo desde donde emana la fuerza que le da vida a la imagen a partir del inconsciente de la vista.

En su libro *La sociedad del espectáculo* Guy Debord nos dice: “No puede haber libertad fuera de la actividad... La alienación del espectador a favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él.”¹² Y es precisamente esta libertad, este reconocimiento basado en la actividad comunicativa el que le niega el cine de la hiper-realidad al espectador. Pues resignados a ser simples “contempladores” de “naturalezas perfectas” en mundos de alta definición, como espectadores ya no nos queda nada por vivir, nada por soñar, nada por comprender del mundo y de nuestra propia naturaleza. Cuando súbitamente ante nuestros ojos ya todo está hecho, exhibido y mejorado hasta la saciedad, no nos queda otra opción que contemplar desde **la desilusión** la limpieza absoluta y el brillo impecable de seres, objetos y universos que parecieran burlarse secretamente de nuestras huellas, de nuestros rastros, de nuestros síntomas tan reales, tan tristemente humanos.

Entonces volvemos con Fellini a encontramos con una propuesta cinematográfica que funda su fuerza en la sospecha, en el gesto, en las significaciones y las temporalidades heterogéneas. Volvemos a encontrarnos con una poética de lo humano a partir de la vivencia y el reconocimiento ante el otro y lo otro. Volvemos a ser libres al entrar en actividad con seres, objetos y universos maravillosamente imperfectos que nos permiten buscar, dudar, sospechar, inferir, desear, temer y suponer. “Fellini creía que los rostros eran el paisaje humano de sus películas”¹³; dato más que revelador

11 Maud Hagelstein. “Georges Didi-Huberman: una estética del síntoma” en *Daimon: Revista de Filosofía*, No. 34. (2005) pp. 81-96

12 Guy Debord. “La Sociedad del espectáculo” en *Pre-textos*, (1992) pp. 48-49



de esta poética, de esta mirada de un cine hecho por y para el hombre.

Y así, volvemos felices a recuperar nuestra humanidad hiper-disminuida cuando se nos permite volver a indagar por el ser o no ser. ¿Qué es lo que entristece constantemente a la pequeña Gelsomina? ¿Qué es lo que tanto busca en los sucios bolsillos de su abrigo? ¿Qué le impide al rudo Zampanó mostrarse humano y sentir amor? ¿Hacia dónde se elevan las manos y los deseos de la misteriosa Sylvia mientras la cubren las aguas de La Fontana de Trevi? ¿Qué es lo que le impide a Marcello experimentar realmente La Dolce Vita? ¿Será el vacío de los otros? ¿El caos del mundo? ¿El miedo propio?... Ausencias y más ausencias... Ausencias, gestos y sospechas de donde surge entonces **la seducción**... Ausencias, que para Fellini, son la esencia, el síntoma mismo del hombre y del mundo, y desde donde se establece la complicidad eterna entre los personajes y el espectador. Pues las ausencias de los personajes son también nuestras ausencias, nuestras huellas; al igual que son nuestros sus silencios, sus vacíos, sus frases no dichas, sus experiencias jamás concluidas.

Y a pesar de que Fellini recurre constantemente a simulacros, montajes y yuxtaposiciones de épocas y personajes, hay en su poética cinematográfica lo que Heidegger llama “una apertura de mundo” a partir de imágenes que, en efecto, nos dejan ver “ese algo esencial que se esconde” y que fundamenta la realidad de la imagen poética. Así, al volver a ser vistos, al volver a encarnarse en el “Verbo Fundador”, el mundo, los seres y los objetos, recuperan su fuerza mítica y su poder fundador. Y “¿Qué es lo fundado?”, se pregunta Heidegger en su ensayo *sobre Hölderlin y la esencia de la poesía*. Entonces nos dice:

Lo fundado es lo permanente; pero, ¿es que lo permanente puede ser fundado? ¿Qué no es lo permanente lo desde siempre presente?: No. Lo permanente es justamente lo que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente, y hay que liberar de la confusión lo simple, y hay que enfrentar a lo desmedido la medida. Hay que sacar a pública patencia precisamente aquello que sostiene y rige al ente en conjunto. Hay que poner al descubierto el Ser para que en él aparezca el ente. Pues bien: precisamente lo permanente es lo huidizo.¹⁴



La lucidez de la respuesta es contundente. Es precisamente lo que está ahí, lo que consideramos simple, inmutable y permanente lo que más necesidad tiene de ser salvado de la extinción, del olvido mortal de la Palabra. Y tan cierta es esta realidad, que sólo cuando nos enfrentamos al cine de Fellini nos damos cuenta de que en nuestra cotidianidad racional y monótona hacia mucho que no reflexionábamos sobre el hombre y sobre el mundo. Hacía mucho que prácticamente nuestra relación espacial con todo lo palpable había desaparecido. La calle, la esquina, el tren, la plaza, la playa, el tambor, etc., no sólo habían dejado de ser, sino que nosotros mismos habíamos dejado de ser a partir de ellos. Todas esas existencias imperfectas, como vuelve y nos lo aclara Heidegger en *Ser y Tiempo*, “habían perdido toda posibilidad de ser.”¹⁵

Entonces, desde el mismo Heidegger vuelve a quedar planteada para nosotros la pregunta por la validez ontológica de la imagen hiper-real. Pues como lo afirma en su trabajo *La época de la imagen del mundo*: “La visualidad no es estrategia del entendimiento, es el

13 Chris Wiegand. *Federico Fellini: filmografía completa*. Barcelona: Taschen. (2003)

14 Martin Heidegger. *Hölderlin y la Esencia de la poesía*. Chile: Nacimiento. (1958) p. 103

15 Martin Heidegger. *Ser y Tiempo*. Parágrafo 7, Sección C.

Columbia-Film presenterar
FEDERICO FELLINI'S



FELLINI



**1
1/2
2**

**MARCELLO MASTROIANNI • CLAUDIA CARDINALE • ANOUK AIMEE •
ROSSELLA FALK • BARBARA STEELE • SANDRA MILLO •
PROD. ANGELO RIZZOLI •**



DIGITALLY RE-MASTERED
SPECIAL EDITION

ALBERTO GRIMALDI PRESENTS
DONALD SUTHERLAND IN

FELLINI'S CASANOVA

15

2 DISC
DVD
VIDEO

"A MUST FOR ALL FELLINI AFICIONADOS"
EMPIRE

ACADEMY AWARD® WINNER 

**El cine de Fellini
 plantea
 una visión mítica
 en términos
 de mirar
 y concebir
 al hombre
 desde su origen imperfecto;
 es un intento por “sacar”
 al hombre histórico
 de la comodidad
 de su racionalidad heredada
 para verlo desde
 lo más íntimo y real
 de su naturaleza.**

entendimiento mismo... Así, cuando decimos que hemos entendido una noción o comprendido un concepto, en realidad estamos diciendo que ya tenemos una imagen visual de lo entendido o de lo comprendido. Porque para comprender el mundo y someterlo al experimento y al análisis, ese mundo ha de convertirse primero en imagen.¹⁶ Según esto, podemos deducir que son precisamente las imágenes las que construyen nuestro entorno; son ellas las que nos explican el por qué, y el para qué de todo cuanto existe; es de la interrelación entre ellas que surge la realidad. La función de las imágenes, como lo hace el cine hiper-real, no debe reducirse sólo a “estrategia estética”; las imágenes son y deben erigirse como “Palabra Cinematográfica” capaz de fundar entendimiento, comprensión y experiencia de mundos. La esencia de la visualidad consiste en generar sentires, pensamientos y deseos; es decir, en fundar universos y cosmovisiones.

Fellini y el “Mito de lo Imperfecto”

Como hemos podido verlo, al rechazar una visión perfecta y reluciente del mundo y del hombre, el cine

de Fellini impone automáticamente la reactualización de un cosmos dado. Los personajes de Fellini, por pertenecer a un mundo eminentemente festivo, teatral y carnalesco se hacen partícipes de una constante reactualización de la cosmogonía. A partir de ellos Fellini subvierte el orden escénico, trastoca el lenguaje, desordena las estructuras, las técnicas, los temas y los hábitos cinematográficos; en otras palabras, está acabando un mundo para darle lugar a otro. Esto, sin embargo, no sucede porque sí; esta actitud a la vez táctica y creadora con la que Fellini plantea la creación no es un impulso fundamentado en lo que podría ser considerada como una caprichosa actitud contestataria; de hecho, su cine no es rebeldía; pero tampoco es amargura, es simplemente el deseo de comprender el mundo desde un nuevo orden, desde un nuevo mito.

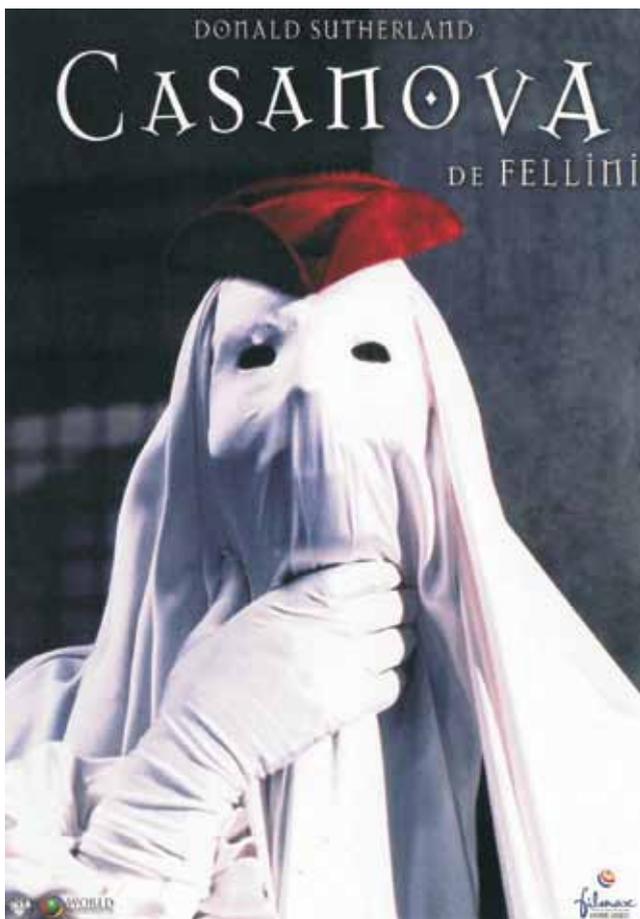
Pues como vemos, es precisamente el orden establecido del mundo el núcleo específico de la intención transformadora de Fellini. Querer transformar lo perfecto es querer transformar lo histórico, lo lineal, lo mesurado y lo formalmente establecido para el hombre y para la cultura; trastocar el orden es romper con la supuesta perfección de la existencia para proponer desde el movimiento, la curva y la constante renovación del tiempo, un nuevo tipo de hombre consciente de su vacío y su defecto; transformar el mundo es oponer el componente pasional del pensamiento patético (fundamentado en el *pathos*) al componente racional del pensamiento lógico (fundamentado en el *logos*); de ahí la presencia constante de la fiesta y el carnaval. Pues como ya es bien sabido, para “morir” verdaderamente a una condición anterior hay que propiciar junto con el cosmos entero el nacimiento de otra nueva; y el cine de Fellini rompe con la tradición y con los cánones no sólo cinematográficos sino del pensamiento mismo al rechazar la absoluta racionalidad del hombre para acogerlo desde su sensibilidad física y emocional, es decir, desde su defecto.

Como nos lo aclara el mismo Fellini, “Para mí el cine es una forma de ver la realidad sin prejuicios, sin convenciones entre ella y yo —afrontarla sin ideas preconcebidas, mirándola de forma honesta— sea la realidad que sea, no sólo la social, también la espiritual y la metafísica, todo lo que hay en el interior de un hombre.”¹⁷ Sin embargo, esta mirada no se fundamenta simplemente en la melancolía hacia lo humano; de hecho, la mirada que Fellini le entrega al mundo posee casi siempre un carácter crudo y despiadado;

16 Martin Heidegger. *La Época de la Imagen del Mundo*. Chile: Nascimento (1958) p. 49

17 Federico Fellini. *Fellini on Fellini*. Nueva York: Da Capo Press. (1996)





y es precisamente, de esta mezcla tan particular entre crudeza y melancolía que surge entonces ese **sentido trágico** tan característico de su cine. Sentido trágico que sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. Pues como es bien sabido, sin Dionisio no es posible la tragedia, y sin una conciencia de “lo trágico” es imposible acceder al fundamento ontológico de la vida, es decir, a su estructuración mítica, a su elaboración a partir de las preguntas fundamentales: ¿Quién se es? ¿De dónde se viene? ¿Para dónde se va? etc. Según esto, sólo al colocar la mirada sobre el hombre y su mundo para reconocer allí lo trágico y lo carnavalesco, la realidad puede encontrarse con su sentido, puede volver a reconocerse desde su fundamentación ontológica.

En otras palabras, el cine de Fellini plantea una visión mítica en términos de mirar y concebir al hombre desde su origen imperfecto; es un intento por “sacar” al hombre histórico de la comodidad de su racionalidad heredada para verlo desde lo más íntimo y real de su naturaleza, también frágil, vulnerable y defectuosa. Es lo que podríamos llamar, considerar al hombre desde su “pecado original”, desde esa tristeza primera nacida de no haber podido imitar lo perfecto, de no haber podido (¿ni querido?) *ser* lo perfecto. Así, la supuesta “fealdad” del mundo se convierte entonces en fuente

de inspiración no sólo estética sino también filosófica. Pues desde ahí, desde esa visión particular del mundo, el defecto de la naturaleza humana también se hace digno de ser contado, de ser pensado, de ser incorporado a la realidad de la imagen; todo aquello que la vida misma tiene de desproporcional, de recargado, de incontrolable y de excesivo es exaltado sin tabú desde la visualidad cinematográfica.

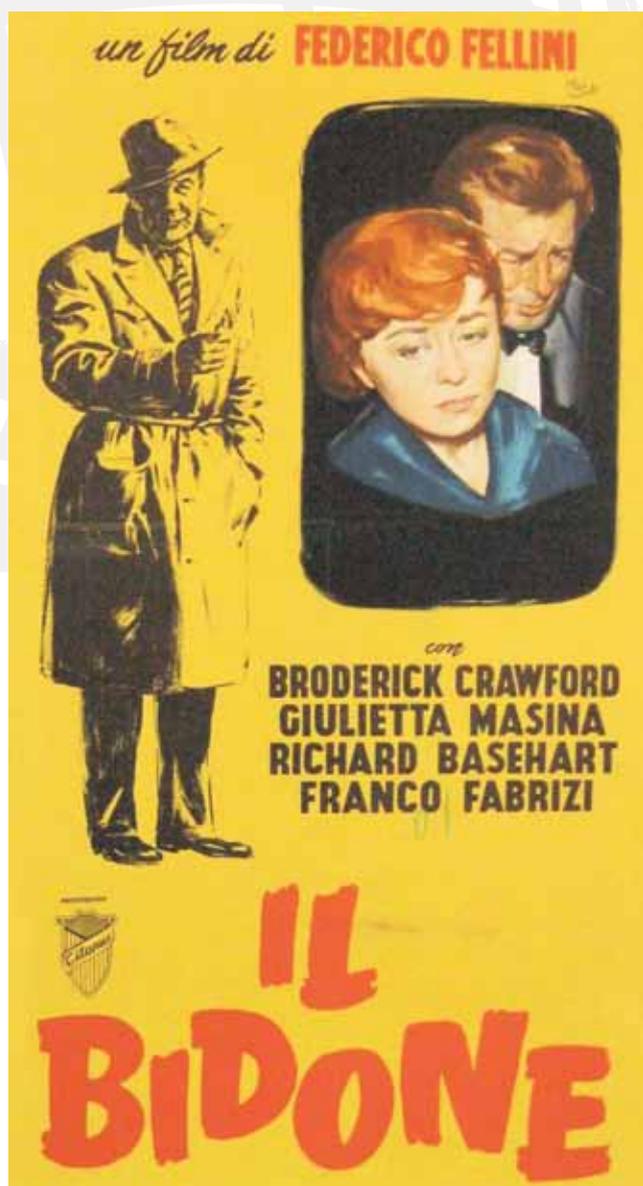
De esta manera, la imagen en el cine de Fellini no tiene reparos en construirse también desde lo feo, lo monstruoso, lo excesivo y lo espantable a los ojos de un acercamiento simplemente apolíneo al mundo y a su supuesta perfección “Todas mis películas giran en torno a esta idea. Hay un esfuerzo por reflejar un mundo sin amor, personajes llenos de egoísmo, personas que se explotan unas a otras, y en medio de todo, siempre —especialmente en los filmes con Giulietta— una pequeña criatura que quiere dar amor y que vive por amor.”¹⁸ Estas reveladoras palabras de Fellini evidencian la búsqueda cinematográfica de ese “otro lado”, de ese lugar incierto y desolado de nuestra propia naturaleza y del que la imagen no es sólo cómplice sino vehículo; imagen que no teme *ser-en-el-mundo* ni dejar al descubierto la oscuridad física y espiritual.

De ahí el interés particular de Fellini por transformar precisamente la íntima naturaleza de “los feos”, los discriminados y los apartados por una sociedad cuyo valor estético y moral lo dictamina el canon clásico. Recordemos que es precisamente en estos seres “diferentes” donde se encuentra la posibilidad de redefinir y reinventar los principios básicos de la naturaleza humana; como lo aclara Fellini, “Creo que la decadencia es imprescindible para el renacimiento.”¹⁹; en otras palabras, sin la cercanía de “eso otro”, sin la presencia de “esos otros” es imposible comprender y transformar **el todo** del mundo.

Esto quiere decir, que las preguntas ontológicas inherentes a la naturaleza humana son de por sí tan fuertes y tan profundas en el cine de Fellini que sería absurdo pretender que abarcaran y se fundamentaran solamente en la parte clara y comprensible del ser. Por eso el síntoma, por eso la huella, por eso la sospecha eterna fundadora de una ontología arraigada en esa “otra forma” de ser, de ver y sentir el mundo; mundo que luego de ser fundado a partir del defecto, erige sus preguntas fundamentales a partir de “lo que no se ve”. Así, cuando Fellini intenta esclarecer dudas como ¿Qué es el hombre? ¿De dónde viene? ¿Hacia dónde

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*



va? etc., se abre "el otro" panorama, el "otro" argumento en el que la imagen cinematográfica nos contesta que, en efecto, en cada uno de nosotros habita una región inaccesible. En pocas palabras, es la explicación ontológica del hombre y del mundo que rechaza la argumentación racional basada en el sobreentendido conocimiento del hombre y en una "absoluta comprensión" de lo que ya fueron, son y serán sus relaciones consigo mismo y con el mundo.

Más que un **todo** dado, el cine de Fellini nos deja tan sólo "un problema" planteado; nos deja tan sólo huellas y síntomas. Porque ¿qué hacer cuando el hombre y el mundo deben por fuerza ser explicados desde el "Mito de lo Imperfecto"? A diferencia de la invitación contemplativa, tan irónicamente objetiva y estática que se nos hace desde el cine de la hiper-realidad, Fellini nos **convoca** a obrar, nos llama a ser transformadores. Esto debido a que su objetivo fundamental es generar

una "intranquilidad", una "indisposición", un "malestar" de incompreensión y de disgusto, que molesta aún más, cuando nos plantea como espectadores la ineludible adopción de un compromiso, de una postura ética. Porque como ya hemos visto, lo que nos plantea Fellini desde el "Mito de lo Imperfecto" es precisamente otra forma de ser; y esta toma obligatoria de conciencia, esta casi absoluta exigencia de reflexión, en oposición a la actitud cómoda y dependiente que asume el público ante la hiper-realidad, nos obliga de una u otra forma, a "mirar el mundo" de frente.

Desde la hiper-realidad, no le queda al hombre más remedio que mirarse y mirar al mundo de rodillas, siempre incapaz de crear lazos, impotente, impedido de asumir algún tipo de compromiso. Pues es ya tal el grado de perfección de lo que está frente a él, que cualquier "intervención" sería "demasiado poca" y cualquier tipo de crítica estaría de más. Al saber desde un principio que ni lo que piense, ni lo que sienta, ni lo que deje de pensar o de sentir alterará la realidad perfecta, brillante, absoluta e impecable que tiene en frente, el sujeto asume con absoluta obediencia y resignación de espectador cualquier compromiso vital con el mundo que ante él se genera. Imposibilitado, resguardado, protegido e ignorado tras la muralla impenetrable de sus gafas, sólo le queda observar, respirar, obedecer, guardar silencio y dejarse **encantar** por "Lo Perfecto", sin atreverse a oponer ningún tipo de resistencia.

Por el contrario, al mirar el mundo de frente, se adquiere inmediatamente un compromiso, se adquiere la responsabilidad de aquel que tiene que asumir las riendas de un mundo igual al suyo. Así, desde el primer momento, el cine de Fellini nos hace responsables, nos despoja de la pasividad que genera la sobreentendida inferioridad a la que nos somete el cine hiper-real. Lejos de garantizarnos las supuestas comodidades inherentes a lo que se supone que es realmente un "plano superior", el cine de Fellini nos llena de trabajo mental, espiritual y de profundos compromisos éticos. Pues al "sacarnos" de la comodidad lineal de la tradición racional histórica, en la que el hombre se construye a partir del ideal de perfección, y obligarnos súbitamente a construirnos desde el "Mito de lo Imperfecto", nos lanza a gritos todo un discurso:

El mundo es imperfecto. El hombre es imperfecto. ¿Usted qué opina? El mundo es circo, la vida es sueño, el hombre es fanteoche y marioneta. ¿Está Usted de acuerdo? Mire bien. Observe. Palpe. Toque. Huela. Ahora escuche: El caos y el sinsentido son parte de todas estas existencias. ¿También de la suya? La vida y la





En un presente donde el cine parece haberse entregado sin oponer resistencia al encantamiento pasivo de la técnica [...] el cine de Federico Fellini nos vuelve a ofrecer preguntas sobre lo que ha sido, es y debería seguir siendo la creación cinematográfica.

realidad son a ratos nostálgicas, a ratos vacías, y casi siempre defectuosas. ¿Qué piensa Usted hacer al respecto? ¿Cuál es el plan a seguir? ¿Por dónde piensa empezar? ¿O acaso está feliz en su propio caos? ¿Conforme en el sinsentido de sus propias máscaras?... En fin...

Este es tan sólo el comienzo del interminable monólogo que una vez empieza alguna de sus películas, Fellini clava en nuestras conciencias para el resto de la vida... ¿¿Qué hacemos!? ¿¿Por donde empezamos!?... Pero... ¿Es que acaso hay algo por hacer?... ¿Es realmente posible escapar de nuestra propia naturaleza?

Trabajo y más trabajo nos coloca Fellini con cada una de sus imágenes, con cada uno de sus diálogos. ¿O cómo evadirse, cómo pretender huir, cómo no sentirse directamente interpelado, luego de que nos complica la vida en *La Strada* con el siguiente diálogo entre Gelsomina y El Loco:

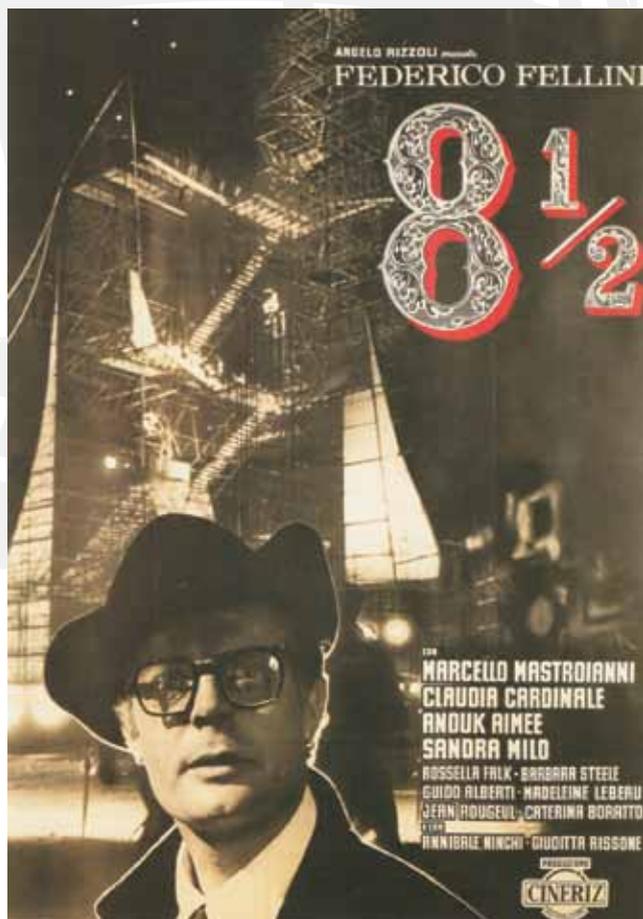
Gelsomina: ...Nadie me necesita... ¿Por qué vivo?... ¿Para qué vine a este mundo?

El Loco: Pues... yo no soy educado... sólo he leído un par de libros... Pero sé que todo lo

que existe tiene un motivo para estar aquí. No sé para qué es buena esta piedra, pero seguramente tiene su función o todo entonces en el mundo carecería de sentido, incluso las estrellas... Y tú... tú con tu cara de alcachofa también eres buena para algo.

Es decir, que en las que serían palabras de Georges Didi-Huberman, el cine de Fellini, "lo vemos" y también "nos mira"; nos invita a verlo, pero también nos observa, nos saca de nosotros mismos, nos problematiza estableciendo eternamente una dialéctica.

Situación ejemplar porque abre en dos nuestra experiencia, porque impone tangiblemente a nuestros ojos la escisión del ver. Por un lado, está lo que veo... Por el otro está lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente, puesto que, al contrario, se trata de una especie de vaciamiento... que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío... Es la angustia de mirar hasta el fondo -al lugar- de lo que me mira, la angustia de quedar librado a la cuestión



de saber (de hecho: de no saber)... ¿Qué hacer ante esto? ¿Qué hacer ante esta escisión?²⁰

Así, al mirarnos, al interpelarnos y al “obligarnos” de una u otra forma a transformar el mundo, el cine de Fellini establece entre la imagen y el espectador una perpetua dialéctica del *juego*. Pero un *juego* que no se fundamenta ni en la adrenalina ni en el vértigo vacío de la hiper-realidad, sino en un constante sentido de la renovación. Pues a partir del síntoma, del asombro, de la huella, del cuestionamiento, e incluso del dolor mismo, se establecen desde la imagen caminos hacia la más profunda renovación de la existencia. Mediante el *juego*, recordémoslo, el alma se hace transformadora de significados y cosmovisiones por medio de los cuales se pueden volver a evocar los órdenes fundadores y las génesis estructurales; y esto no es otra cosa que la libertad fundamentada en el máximo de todos los dones: **La Invención**. Schiller le concede al juego un papel fundamental por contener en sí mismo una de las bases indispensables de la existencia humana; en sus

Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre* nos dice: “Quede bien entendido que el hombre sólo juega en cuanto es plenamente tal, y sólo es hombre completo cuando juega.” Y esto, traído a nuestro campo de interés, nos hablaría de una reinterpretación lúdica de la imagen cinematográfica como constructora de símbolos, como fuerza fundadora y mítica; como constructora de mundos *visibles* y *palpables* cercanos al hombre a partir de una nueva sensorialidad.

“Si no os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos”, se cita en la Biblia en Mateo 18, 1-4. Para nuestro caso, podría ser en otras palabras, “el hombre que no aprende a jugar, que por decrepitud racional o por pesimismo espiritual no se atreve a rozar los límites fecundos de la infancia del alma, a transformar su espacio, a fundar su entorno, a establecer comunicación con lo que le rodea, jamás entrará en los espacios del sentido donde todo es susceptible de volver a nombrarse, de volver a nacer, y por tanto, de vivir eternamente”. Y es aquí cuando Fellini logra que la imagen cinematográfica evolucione también hacia la realidad lúdica y sensible. Cuando súbitamente nos despoja de todo lo creado y nos hace niños, nos hace fundadores.

Es por esto, que a las luces de la imagen hiper-real, en un presente donde el cine parece haberse entregado sin oponer resistencia al **encantamiento** pasivo de la técnica, más que una simple mirada nostálgica, el cine de Federico Fellini nos vuelve a ofrecer preguntas sobre lo que ha sido, es y debería seguir siendo la creación cinematográfica. Pues recordemos que ya Heidegger nos dejó claro que “lo fundado y lo permanente, es lo que más necesidad tiene de volver a ser fundado; lo permanente es justamente lo que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente”. Y es lo que se da en el cine por sobreentendido lo que, precisamente, tiene que volver a ser dicho, a ser fundado. Pues más de cien años después de su creación, pareciera estar ya más que claro, pareciera ya más que entendido, que el cine está llamado a ser un **lugar** para que el hombre **habe**.

...Pero es esta función precisamente la que parece estar llevándose la corriente...

...Es esta función, por ser precisamente la más obvia, la que más necesidad tiene de volver a ser pensada...

Así, junto con Heidegger, podríamos volver a plantearle al cine la *Pregunta por la técnica*. ¿Debe permanecer el cine “de rodillas” frente a ella? ¿Imposibilitado, resguardado, protegido e ignorado tras la muralla impenetrable de la evolución tecnológica? ¿Al igual que el espectador de la hiper-realidad, sólo le queda

20 Georges Didi-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. (1997) p. 19





observar, respirar, obedecer, guardar silencio y dejarse encantar por “Lo Perfecto”, sin atreverse a oponer ningún tipo de resistencia? “¿Cómo acontece el traer-ahí-delante, ya sea en la Naturaleza, ya sea en el oficio o en el arte?... El traer-ahí-delante trae algo del estado de ocultamiento al estado de des-ocultamiento poniéndolo delante.... La técnica no es pues mero medio, la técnica es un modo de salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del des-ocultamiento, es decir, de la verdad.”²¹

De esta manera, la verdad más significativa que el cine de Fellini nos sigue propiciando, sesenta años después de sus primeras intuiciones, es la posibilidad de **volver a preguntar por lo fundado**. Por la función antropológica de la creación artística, por las repercusiones humanas del quehacer estético, por la ineludible pregunta por el hombre y su lugar en el mundo. Precisamente, por ser tan obvios, por estar tan dichos, son estos aspectos los que más pronto tienden a olvidarse. Y por mostrarnos y confrontarnos con “eso tan obvio” del quehacer cinematográfico es que el cine de Fellini

será siempre un referente fundador. Porque vuelve a recordarle al cine, que quien lo ve, no es un esclavo maravillado que debe hincarse de rodillas ante su grandeza tecnológica, sino un hombre, un interlocutor pleno de naturaleza humana, que espera encontrar a través de él un mundo para ver de frente, un mundo que lo acoja, que lo interpele y que sobre todo, quiera mirarlo a partir de lo más real de su naturaleza: desde su defecto.

ANGÉLICA CRESPO

Graduada en Literatura de la Universidad de Los Andes, en Germanística de la Universidad de Mainz, Alemania, y en Estética e Historia del Arte (Maestría) de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Actualmente, es docente del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas y la simulación en el arte*. Caracas: Monte Ávila. (1998)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. (1997) p. 19
- FEIJÓO, Jaime. “Estudio introductorio” en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Federico Schiller. Barcelona: Anthropos. (1990) p. LX
- FELLINI, Federico. *Fellini on Fellini*. Nueva York: Da capo Press. (1996)
- HEIDEGGER, Martin. *Glosas perdidas*. Buenos Aires: Lozada. (1980)
- _____. *La Época de la imagen del mundo*. Chile: Nacimiento. (1958)
- _____. “La Pregunta por la técnica” en *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal. (1994)
- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Madrid: Anthropos. (2000)
- _____. *Ser y Tiempo*. Chile: Editorial Universitaria. (1998)
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la Postmodernidad: La lógica cultural del Capitalismo Tardío*. Valladolid: Trotta. (1998)
- _____. “Las políticas de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate postmodernista” en *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial. (1999)
- NIETZSCHE, Friedrich. *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial. (2002)
- WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmografía completa*. Barcelona: Taschen (2003)

21 Martin Heidegger. “La Pregunta por la Técnica” en *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal. (1994) p. 13-14