



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“FELLINI 8 1/2 : EL AUTOR EN EL PROCESO CREATIVO DE LA FICCIÓN”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

LUCY GONZÁLEZ SANABRIA

ASESOR: HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

SANTA.CRUZ,,ACATLÁN,,EDO..DE..MÉXICO,,SEPTIEMBRE, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Una cosa es vivir, emocionarse, tener sensaciones, experimentar sentimientos frente a una realidad nueva — es cierto, todos podemos hacerlo, todos vemos, todos nos exaltamos, todos sufrimos un impacto, una conexión con las cosas que no conocemos — pero narrarla, expresarla, replantearla como algo creíble y vivo, sólo puedes hacerlo si te expresas en tu idioma; el único medio que dispones para comunicarte contigo antes que los demás”.

Federico Fellni.

A lo largo de ese tiempo refrendé, a la par de la academia, la importancia del cariño y el humanismo que mis seres queridos me brindaron para continuar.

Fue un diálogo.

Con mi mamá, Cristina... Cristina Sanabria, a quien admiro y amo por la integridad de su ser, por construir con su amor e inteligencia la mujer que llegó a ser, la mujer que ahora es —esta es una manera de darte las gracias por tanto—.

Con mis hermanas, Georgina y Mónica, a quienes también amo y sin ellas no hubiera descubierto, con la ayuda de su invaluable mirada, esta manera de observar al mundo (música, literatura, viajes y sonrisas). Georgina en el método, Mónica en el corazón. Un diálogo con mi papá, Jorge... Jorge González, y la intensidad de sus ideas, auténticas, revolucionarias, contestatarias.

Un diálogo de amistad y amor con Alina, Elvira y Laurita, siempre voy agradecer al universo por dejarme saber de ustedes, compartir.

Reflexión y amor con Osvaldo García y Mayra... Mayra Cerón y la pequeña Vera. Mis hermanos. Palabras y días intercambiados en el Canal Once con las mejores: Adriana Espino y Jéssica Antonieta 'la Cocorito' López. Una conversación extensa, ¿qué no? Con Panny y Adria, (la cultura y la producción). Esto es parte de ustedes.

Conversaciones de amor, amistad y silencio con Lau 'Luna' Pélaez Guzmán, siempre fuerte, inteligente y súper entregada.

El intercambio de ideas y aprendizaje con Cristina Salmerón, una de las personas más brillantes que he conocido en los medios.

Y las reflexiones, las clases de guion en Acatlán. La explicación del drama según los griegos y la construcción del leitmotiv. Gracias por aceptarlo, Hugo. Tus clases me animaron a ver que siempre hay espacio para lo auténtico.

Sin ustedes no habría nada. Con ustedes hay todo.

Gracias siempre.

Índice

Introducción	V
1. Federico Fellini: El discurso introspectivo	1
1.1 La metáfora del cine	2
1.1.1 Fascinación de tres pistas	3
1.1.2 Roma, periodista y escritor	5
1.1.3 El neorrealismo	7
1.2 El espíritu quimérico en su filmografía	10
1.3 Y la nave va: del Jeque Blanco a la voz de la Luna	12
1.4 El yo y la poesía intimista	20
1.4.1 El cine de autor	21
1.4.2 Otras propuestas cinematográficas	23
2. Las posibilidades creativas de la ficción: el cine acerca del cine	27
2.1 El lenguaje cinematográfico	29
2.2 El producto de la mirada que lo descubre	36
2.3 La estructura narrativa del filme	38
2.3.1 Historia y diégesis	39
2.3.2 Personajes y ambiente	41
2.3.3 Posmodernidad: El filme como propósito de la historia	48
2.4 La metaficción	50
2.4.1 La construcción de sentido	50
2.4.2 Metaficción	53
2.4.3 Estrategias metaficcionales	54
2.4.4 La puesta en abismo	56
2.5 El texto cinematográfico en la posmodernidad	57
3. <i>Ocho y medio</i>	59
3.1 Ocho y medio en el cine	59
3.1.1 Sinopsis	63
3.1.2 Ficha técnica	65
3.2 Las herramientas lúdicas para contar	68
3.2.1 Fellini acerca de Fellini	68
3.2.2 Ambiente	69
3.2.3 Personajes	73
3.3 La construcción en abismo	75
3.3.1 La proyección del autor en su personaje principal	77
3.3.2 El caos como virtud del descubrimiento	80
3.4 Manual para nadar en el abismo	81
3.4.1 Cine. Proyección de las pruebas tomadas por Guido	82
3.4.2 Playa. Comienzo de un nuevo filme	88
3.4.3 Un balance estético y reflexivo	93
Conclusiones	IX
Anexo. Filmografía	XV
Fuentes	XXI

Introducción

La importancia del cine como medio de expresión radica en la capacidad narrativa de su lenguaje. El cine está hecho para contar historias a través de la imagen y desde su nacimiento ha capturado la mirada de los espectadores, permeando su entorno social, intelectual y emocional. Como en otras disciplinas expresivas, la música, el teatro o la literatura, el cine ha sido configurado por la pasión creativa de sus autores.

Son los cineastas, directores, guionistas, fotógrafos, quienes proporcionan a los filmes un determinado estilo y es mediante éste que la riqueza expresiva del cine se diversifica. Uno de los cineastas más destacados en la historia de la cinematografía es Federico Fellini, director y guionista.

La obra de Federico Fellini constituye un referente de la estética de autor, del surgimiento del modelo neorrealista y del tránsito de éste hacia los paradigmas de la narrativa moderna en la Italia de los años sesenta del siglo XX. En su filmografía, el autor abordó distintos tópicos a través de sus personajes, insertos en un espacio onírico, versando en la introspección y la festividad, a contracorriente de las reglas sociales establecidas.

Su trabajo como realizador fue tan destacado que continúa vigente en la actualidad de la primera década del siglo XXI. Y más allá de las fronteras idiomáticas, en la Ciudad de México, su filmografía ha sido retomada en el afán de realizar estudios sobre su discurso: distintos complejos o centros culturales han llevado a cabo la retrospectiva de su obra, ciclos de análisis y apreciación. Y en el marco internacional, el filme de Fellini, *Ocho y medio*, trascendió el ámbito del cine, fue adaptado al teatro musical y de éste se realizó un pastiche cinematográfico titulado: *Nine. Una vida de pasión*.

Ocho y medio narra la historia de un cineasta que, en vísperas del rodaje de su nueva cinta, se encuentra en una crisis creativa. El protagonista del filme no sabe cómo llevar a cabo la realización de su película, ya que su capacidad para contar se ha esfumado.

Con esta propuesta, en la cúspide de su carrera, Federico Fellini abordó la crisis creativa de un director y exploró la naturaleza del cine a través de su lenguaje. Y sin embargo, ¿cuál fue la finalidad de su discurso?

Retomando la idea del cine como medio expresivo y sumando la relevancia de esta propuesta en la carrera de Fellini y la cinematografía, el objeto de estudio del presente trabajo es *Ocho y medio*.

El desarrollo de esta investigación tiene como objetivo principal analizar la proyección del director de cine en el personaje principal del filme y por, ende, de la historia para llegar a la comprensión del discurso introspectivo del cineasta.

La trama de *Ocho y medio* resulta ser sencilla, no obstante, su estructura narrativa arrojó, en su exploración con el lenguaje, un juego autorreferencial en el campo de la ficción. La diégesis del filme, es decir, la historia, se refiere a sí misma en el paradigma de su construcción y resolución.

En términos del análisis del relato, la historia se construye desde un espacio extradiegético, la figura de Fellini como director de cine, y se integra en su diégesis conforme el protagonista, Guido Anselmi, devela su crisis. Lo anterior ha sido estudiado como un mecanismo de disolución de las fronteras ficcionales o estrategias metaficcionales, la estructura de 8 ½ ha sido considerada como la yuxtaposición de dichas estrategias (puesta en abismo).

Por lo tanto, el enfoque y la propuesta de este trabajo de investigación enuncia que es a partir de la estructura narrativa de *Ocho y medio* que el filme trasciende la posibilidad de toda ficción para expresar el discurso introspectivo del autor.

Dilucidar los elementos que componen la obra de Federico Fellini es uno de los objetivos a desarrollar en esta investigación. El análisis se enfoca en la estructura narrativa del texto fílmico a través de la diégesis de la historia y el reconocimiento de sus unidades en las estrategias o mecanismos metaficcionales, desarrollando mediante tres capítulos:

La entrega contextual de la filmografía de Federico Fellini. El proceso del autor como caricaturista, periodista, guionista y su ascenso como director de cine. El neorrealismo italiano, la política del cine de autor y las propuestas cinematográficas que emergían en el contexto de la modernidad.

Los elementos teóricos cinematográficos que respaldan la propuesta del análisis. Son tres las teorías retomadas en el trabajo de investigación: La configuración del lenguaje cinematográfico en la división de dos elementos fundamentales en su constitución: la diégesis y el sintagma, es decir, la estructura narrativa de la historia y la estructura que encadena visualmente la narrativa de ésta. De este punto, se retoma a la diégesis como la base del análisis del texto fílmico y la identificación de las estrategias metaficcionales. Los mecanismos que evidencian la ficción de un filme.

A partir de las unidades diegéticas ordenadas en la consecución metaficcional del filme se lleva a cabo la propuesta de un modelo que arme, sintetice, identifique y explique la dinámica en el juego creativo de la ficción acerca de la ficción. Y esto es ponderado en la proyección de Federico Fellini hacia la figura del protagonista de *Ocho y medio*, Guido Anselmi.

Utilizar las estrategias metaficcionales para la identificación de la estructura del filme, y por ende, del discurso del director es justamente lo que se pretende en este trabajo de investigación. Ya que a pesar de los esbozos y los estudios llevados a cabo en torno a la filmografía de Fellini, aún no se ha planteado la potencialidad que posee la ficción para contar una historia y denotar su discurso. El complejo y diversificado discurso de Federico Fellini, de *8 ½*.

El trabajo converge con las vertientes intertextuales académicas que respaldan su investigación. Tomando en cuenta que el cine es un medio de expresión y de comunicación es importante desarrollar diversos tipos de investigación y análisis que continúen fundamentando a la expresión y la comunicación como un área de estudio social.

Si bien existen espacios enfocados en el cine (periódicos, revistas y portales), la mayoría se refiere a la crítica estética de las cintas. Es por ello que los espacios académicos fungen, y los trabajos que se realizan dentro de ellos, como un vínculo entre el estudio y aquellos que muestran el interés sobre un determinado tema.

El análisis de *8 ½* permitirá comprender el filme y podrá ser una guía para la identificación de la propia interpretación del cineasta, entendiendo la capacidad narrativa del lenguaje cinematográfico en el trabajo del autor.

1. Federico Fellini: El discurso introspectivo

Los acontecimientos convergirían en un onírico rescate de la realidad, en los esbozos de aquellos individuos que van en busca de su destino en el espacio social, en la comedia de la vida misma y los absurdos de ésta. Los sucesos nos dicen que aquellos puntos de convergencia tienen un sólo origen: el cine de Federico Fellini.

Originario de Rimini, Italia, Federico Fellini nació el 20 de enero de 1920 y, siendo el primogénito de un matrimonio de clase media, creció en el seno de una familia católica que estaba ligada al afán del padre, Urbano Fellini, por formar parte de la burguesía italiana y el arraigo religioso de su madre, Ida. El espacio cotidiano de Federico Fellini se configuró por estos dos polos, teniendo como contexto la situación sociopolítica que Italia vivía en aquella época, es decir, el ascenso de la ideología fascista al gobierno en 1922.

A partir de ese año, en Italia comenzó un período en donde el principal objetivo era el crecimiento del fascismo, dentro y fuera de este país. Aceptando dicha política, la población italiana, incluyendo a la familia Fellini, permaneció bajo los dictámenes del líder fascista, Benito Mussolini.

La infancia y adolescencia de Federico Fellini transcurrieron en aquella región del mar Adriático, entre una educación católica y una formación burguesa. No obstante, es en su infancia cuando Fellini se desprende de los quehaceres instruidos por el sistema escolar ¿Qué lo hacía ser diferente? La respuesta se encuentra en las tizas y papeles que Fellini utilizaba para volcar su imaginación en pequeños esbozos y dibujos de su vida cotidiana, de las personas que compartían su entorno, desarrollando “un determinado gusto humorístico, caricaturesco, un modo de observar a las personas...” (Fellini como se citó en Grazzini, 1985, p. 22).

La educación cívica- formal de Fellini transcurrió en la escuela del asilo de San Vincenzo, en Rimini, etapa en la cual, a los once años, comienza a enviar caricaturas y dibujos a las revistas de Florencia y Roma. Fellini demostraría una gran habilidad y avidez para dibujar y es así como consigue laborar con el dueño del cine local de Rimini al hacer caricaturas de las estrellas de cine, especialmente de las figuras estadounidenses.

Fellini retoma la técnica de dibujo utilizada por la artesanía local y Nino Za, caricaturista a quien Federico Fellini admiraría en su adolescencia, comenzando a realizar retratos y caricaturas para sus compañeros de la escuela; mismas que se publicarían en algunos grupos de jóvenes fascistas, como los *Ballas* (grupo conformado por niños de 8 a 14 años).

Podría decirse que el debut de Fellini, como dibujante, fue al realizar una serie de caricaturas sobre dicho grupo, ya que su trabajo se publicaría, meses después, en el folleto *La Diana*, dirigido por la Asociación Balila de Rimini. Además, en su adolescencia, Fellini colaboraría como dibujante en *La bodega del Artista*, lugar donde, junto con el pintor Demos Bonini, dibujaba retratos de los habitantes de Rimini.

De esta manera se conformó el mundo exterior de Federico Fellini, quien teniendo como formación los principios católicos instruidos, primero por monjas y después por sacerdotes, desarrolló una curiosidad por la religión que profesaba y, asimismo, al mostrar aptitudes para dibujar, comenzó a delinear tres de los grandes intereses que en su trayectoria como director de cine expresaría en sus obras: el circo, la religión y el dibujo.

1.1 La metáfora del cine

Para Federico Fellini el cine sólo necesitaba de autores que se expresaran mediante los ritmos del lenguaje cinematográfico. Fellini percibía en la imagen y su encadenamiento de situaciones el poder tangible de la expresión a través de este lenguaje. Las obras del

cineasta nativo de Rimini estarían impregnadas de reminiscencias, algunos datos autobiográficos que denotaban los elementos característicos de su creatividad, el dibujo y la acción circense del curso de la cotidianidad.

Al hablar del cine como un medio de expresión cultural, y retomando el impacto que tuvo en él la literatura estadounidense, Federico Fellini señaló el valor del medio para narrar, contar historias acerca de:

La vida tal como era: sensual, arriesgada, palpitante. Nada de desfiles, uniformes, ritos colectivos, retórica guerrera o triunfalista, pero sí un sentimiento real de la gente de la lucha diaria de los instintos. Una sensación indefinible de libertad, de caminos sin fin... (Fellini en Grazzani, 1985, p. 40).

El valor de estas historias coincidió en la esencia que Federico Fellini intentó capturar a lo largo de su carrera, partiendo de aquel lugar creativo que nutría a su imaginación. La filmografía del autor continuó vigente en la gran metáfora para la que él trabajó y, que a su vez, ésta hizo tangible lo que con el tiempo se definiría como: universo felliniano.

1.1.1 Fascinación de tres pistas

La visión festiva e irónica expresada en su filmografía comenzó a manifestarse desde su infancia, en la cual Fellini descubre la singularidad del ambiente jocoso del circo y el espectáculo de máscaras, payasos y sus absurdos. Asimismo, Fellini se convierte en un aficionado del cine cómico, de los personajes fílmicos y las insensatas situaciones que se desarrollaban en sus historias. Buster Keaton, Harold Lloyd y Charles Chaplin fueron las figuras cinematográficas presentes en su infancia.

Federico Fellini afirmó que las primeras impresiones en su experiencia con el circo y la religión fueron decisivas para crear un vínculo que se desarrollaría, más tarde, en su propio discurso cinematográfico. Pareciera que el destino del realizador de *Ocho y medio* estuviera delineado por un sólo objetivo que, al paso de los años, tomaría un camino directo a la creación de mundos alternos.

No obstante, mientras dicho camino se construía, Italia se veía inmersa en el nacionalismo fomentado y difundido por el gobierno fascista de Benito Mussolini. El proteccionismo económico comenzaba a establecerse en dicho país así como la incorporación de los *Camicie Nere* (camisas negras) al gobierno, teniendo como objetivo la configuración de Italia como una nación de riqueza económica y de una sola ideología.

El fascismo se introducía en las escuelas eclesiásticas, y la formación de Fellini en la secundaria de Rimini, dirigida por sacerdotes, no fue la excepción. Es en esta etapa cuando los Fellini ponderan sus esperanzas en el hijo mayor, Federico, a quien le trazan un futuro como abogado.

Sin embargo, las ambiciones del primogénito serían otras. Al mostrar habilidad para el dibujo, Fellini encontró en éste una forma de expresión y un entretenimiento que se complementaba con su afición a los semanarios y gacetas de corte satírico. El camino de Fellini se bifurcaba entre la escuela de leyes o poner en práctica sus aptitudes para el dibujo. En 1937 Fellini se decidió por la segunda opción y viajó a Florencia para trabajar en el semanario político-satírico *420*, revista en la cual colaboró como ordenanza y asistente de redacción, realizando viñetas, dibujos, diálogos y bocetos.

Eran los inicios de su trayectoria por el mundo periodístico inmerso en la censura de la Italia fascista. A finales de 1938, el dibujante de tiras cómicas se traslada junto con su

hermana y su madre, quienes viajan con él para asegurarse del ingreso de Federico a la escuela de leyes; a Roma para trabajar en otro diario humorístico.

1.1.2 Roma: periodista y escritor

El desempeño de Fellini como asistente de redacción en el *420* le permitió adquirir experiencia en las oficinas de prensa y, no obstante, a su llegada a Roma, Fellini se encontró ante un ambiente lleno de desafíos, donde la creatividad y audacia eran elementos indispensables formar parte de la prensa romana. Sin embargo, tras superar estos desafíos y demostrar su inventiva para narrar y describir los acontecimientos de la vida cotidiana, Federico Fellini comenzó a trabajar como reportero.

“Me bastaba un hecho insignificante, un suicidio o alguno que otro que se arrojase desde el puente, para escribir cuatro o cinco cuartillas donde relataba vida, muerte y milagros del protagonista, todos sus familiares, amigos y conocidos” (Fellini como se citó en Grazzini, 1985, p. 38). La creatividad de Federico Fellini sería requerida, más tarde, en el *Marc Aurelio*, donde laboró hasta 1942. En dicho bisemanario, Fellini comenzó a relacionarse con personajes del ámbito periodístico, radiofónico y cinematográfico.

Durante esa época, Roma cambiaría el bagaje cultural de Fellini: Kafka y la literatura norteamericana (Steinbeck, Faulkner o Saroyan) representaban para él un sentimiento real de lucha diaria, la valoración de los instintos humanos. Bajo la esencia de esta literatura, Fellini construyó una visión sobre el individuo y su condición humana. Mientras descubría la literatura de Kafka, el reportero del *Marc Aurelio*, comenzaba su trayectoria como guionista radiofónico en la EIAR (Ente Italiano de Audiciones Radiofónicas) redactando notas informativas.

En los primeros años de guerra, Fellini se mantuvo fuera del ejército por medio de licencias por “enfermedad” que le eran concedidas cada vez que presentaba su certificado médico. A sus 20 años, Fellini no lograba tener una concepción certera sobre la guerra, no expresaba ninguna postura frente al fascismo hasta que la censura obstaculizó su trabajo en el *Marc Aurelio*.

A pesar del ambiente bélico en Italia, él continuó como guionista de radio, escribiendo diálogos para el comediante Aldo Fabrizi, con quien trabajó a inicios de los 40. En 1943 contrajo matrimonio con la actriz Guilietta Masina, intérprete de los argumentos radiofónicos escritos por Fellini. Más tarde, el colaborador de *Cinemagazzino* conocería a Roberto Rossellini, figura fundamental del movimiento neorrealista en Italia.

Durante la ocupación alemana de Roma, un sacerdote, Don Morosini, fue capturado y fusilado por los SS, por ayudar al movimiento clandestino. Este ofensivo incidente se convirtió en el tema de un filme breve que Rossellini pensaba hacer, y quería que Fellini lo ayudase a convencer a Aldo Fabrizi de que hiciera el papel del sacerdote martirizado (Alpert, 1998, p. 67).

Roberto Rossellini había filmado con anterioridad *La nave blanca* (1941), *Un piloto regresa* y *El hombre de la cruz* (1942), películas que se desprendían de la tradicional realización cinematográfica italiana, sin embargo; Rossellini partiría de un suceso real (el asesinato del sacerdote Morosini) que denotaba en su totalidad el contexto político-social que Italia vivía en la última etapa de la segunda guerra mundial. El propósito consistía en realizar un documental sobre la oposición que se gestaba en contra del sistema fascista. No obstante, la idea de filmar un documental se transformó en un proyecto en el cual se pondría en práctica una forma alternativa de hacer cine.

Federico Fellini se incorporaría a este proyecto y junto con Sergio Amadei escribiría el guion de *Roma, ciudad abierta*, película que finalmente contó con la colaboración de los actores Aldo Fabrizi y Anna Magnani. Las condiciones en que fue realizada dicha cinta, es decir, filmada en la clandestinidad durante y después de la liberación de Italia, “la dotaron de una cercanía y veracidad impresionantes: tanto que- frente al resto de la producción mundial de ficción, acartonada, patrioter y claustrofóbica- la película se convirtió en un faro renovador” (Soberón, 1995, p. 226).

Con *Roma, ciudad abierta* se daría paso a un movimiento al cual Federico Fellini pertenecería y que más adelante superaría con el discurso poético-introspectivo que caracterizaron a sus filmes. Se trataba, entonces, del movimiento neorrealista.

1.1.3 El neorrealismo

Al retomar los principios cinematográficos planteados por la escuela documentalista, es decir; capturar la realidad de una forma objetiva, exponiendo los hechos sociales y culturales propios del entorno, en Italia se gestó, entre 1945 y 1949, el movimiento neorrealista. Dicho movimiento proponía la realización de un cine que retratara la realidad, las situaciones sociales que se vivían durante la posguerra, en contraposición con el discurso manejado por los documentales y filmes realizados por los partidarios del régimen fascista.

A su vez, la escasez de los recursos económicos y técnicos para llevar a cabo un proyecto cinematográfico fue un factor importante para que se desarrollaran varios elementos que caracterizan al movimiento neorrealista, los cuales son: la participación de actores no profesionales o poco conocidos y el reemplazo de las escenografías y foros por el rodaje en exteriores, los cuales le confieren a los filmes la capacidad de captar la realidad

en su totalidad. Aunándose a estos elementos, la utilización de las técnicas de cine documental conformaría la forma en que los cineastas italianos retratarían la realidad social de su país.

A principios de la década de los 40, varios cineastas recurrieron a los rodajes en locaciones, la colaboración de actores poco conocidos y a la modificación de la estructura clásica del relato para elaborar historias cotidianas y comunes al pueblo italiano, tal es el caso del director Vittorio de Sica, en colaboración con el guionista Cesare Zavattini, en *I Bambini ci Guardano* (1943) o del cineasta Luchino Visconti en el filme *Obsesión* (1943). Sin embargo, estas cintas eran apenas un esbozo del cambio que produciría la búsqueda de alternativas para filmar.

El filme que constituyó una total renovación y modificación de la cinematografía italiana fue *Roma, Ciudad Abierta* (1945), considerada como la obra fundacional del neorrealismo, según el investigador Angel Quintana. *Roma, Ciudad abierta*, dirigida por Roberto Rossellini, estableció una forma novedosa de hacer cine, tomando un compromiso con los hechos sociales, para captar la realidad tal cual es, sin emitir juicios ni señalizaciones. La película aborda el hecho social de la resistencia italiana contra la ocupación nazi durante los últimos días de la segunda guerra mundial.

La labor como documentalista que Roberto Rossellini desempeñó, en años anteriores al rodaje de este filme, la investigación de campo y a la valoración del realismo italiano confieren a *Roma, Ciudad abierta* una estética de la verdad, es decir, el objetivo del filme era reflejar la problemática político-social que vivía el pueblo italiano durante la ocupación fascista, en el cual los noticiarios se encargaban de sesgar y falsear la información.

Roberto Rossellini fue una figura fundamental para la aparición y el desarrollo del neorrealismo, ya que, como se menciona en párrafos anteriores, dicha corriente no existía

como tal hasta que apareció *Roma, Ciudad abierta*. A raíz de este filme, algunos críticos y cineastas italianos tomaron como bandera la búsqueda de la verdad a través del retrato objetivo de la realidad. Así pues, se llevó a cabo un examen aún más riguroso acerca de qué es el neorrealismo y cuál es su finalidad.

“El término neorrealismo se le atribuye a Mario Serandrei, jefe de montaje de Luchino Visconti en *Ossessione*, que había advertido en el filme una vuelta a la *invención* de la realidad” (Ripalda, 2005, p. 65). No obstante, el concepto de dicho movimiento se construiría a partir de las reflexiones, proposiciones y planteamientos de los críticos (colaboradores de la revista “Cinema”) y cineastas que observaron en *Roma, Ciudad abierta* un camino que retomaba diversos aspectos, el realismo de la experiencia en la cinematografía y literatura italiana, la técnica documental (la escuela rusa, Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Serguei Eisenstein), la estética surrealista y expresionista; para renovar la forma y el contenido en los filmes, las técnicas de rodaje y las temáticas, enfocadas en el proletario, el campesino, el trabajador que resentía las consecuencias económicas y sociales que dejaba el período de la posguerra.

Se retoma el concepto de realismo, planteado por el cineasta Andre Bazin, que buscaba reproducir la realidad con la mayor verosimilitud posible. Así pues, “el cine neorrealista, enriquecido con influencias literarias y teatrales, pretendía revivir la misión original de los hermanos Lumière: capturar la realidad in fraganti” (Ripalda, 2005, p. 46).

A partir de 1945 se filman películas que seguirían los pasos de *Roma, Ciudad abierta*, y de las cuales se desprenderían algunas historias que, con el paso del tiempo, formarían parte de la corriente del “neorrealismo social”, en el cual, además de buscar la verdad, se tenía como objetivo crear conciencia en los espectadores y generar valores “sociales.” Algunos de los filmes que continuarían con la escuela neorrealista fueron: *El limpiabotas* (1946) y

Ladrones de bicicletas (1948) de Vittorio de Sica; *Sin piedad* (1948) de Alberto Lattuada, *La tierra tiembla* (1948) de Luchino Visconti y *Arroz amargo* (1949) de Giuseppe De Santis.

Después de la segunda guerra, el cine italiano viviría jornadas de cambio y renovación, no obstante, la fórmula del melodrama y la comedia seguían presentes en esta industria, a la cual Federico Fellini se integró en mayor forma y con más constancia, escribiendo guiones para Alberto Lattuada y prolongando su colaboración con Roberto Rossellini en los libretos de *Paisá*, *Francisco* y *Europa 1951*.

1.2 El espíritu quimérico en su filmografía

Después de realizar *Roma, Ciudad Abierta*, Roberto Rossellini reúne, de nueva cuenta, al guionista Sergio Amadei y a Fellini para escribir un libreto que relatara, en seis episodios, el movimiento de liberación italiana que se gestó entre 1943 y 1945. La película se titularía *Paisá* y es durante el rodaje de ésta que Federico Fellini se interesa en el oficio de director de cine. El hecho de escribir guiones para radio o cine le confería a Fellini un estado de comodidad, ya que no tenía que resolver los problemas que se suscitaban en la filmación ni mucho menos debía de emitir decisiones relevantes sobre la modificación de los libretos que él mismo había escrito.

Sin embargo, *Paisá* y Roberto Rossellini, considerado por Fellini como la mayor figura del neorrealismo y maestro de los cineastas que integraban este movimiento, le confirieron una nueva visión sobre la labor del cineasta, permitiéndole al guionista de Rímini descubrir la complejidad y, a su vez, la singularidad de crear y dirigir un filme. Es así como Fellini encuentra una similitud entre filmar y dibujar o escribir, actividades que realizaba con avidez ya que éstas le conferían la oportunidad de expresar con libertad sus pensamientos e

ideas; interesándose cada vez más en la posibilidad de dirigir una cinta. Mientras esta oportunidad llegaba, Federico Fellini se mantenía escribiendo guiones para Pietro Fermi y Alberto Lattuada, colaborando en cintas como *El delito de Giovanni Episcopo* (1947), *Sin piedad* (1948) y *El molino de Po* (1949).

No obstante, el paso de guionista a director se da en 1951, cuando Fellini codirige con Alberto Lattuada la película *Luces de variedades* (*Luci del varietà*). La industria fílmica italiana se encontraba en una etapa de reconstrucción, teniendo como apoyo la ayuda económica que Estados Unidos otorgó y con la cual se planeaba abrir el mercado cinematográfico italiano a los productos fílmicos realizados en Estados Unidos, re-equipar los estudios *Cinecittá* y financiar los filmes. En este contexto, la escuela neorrealista junto con las películas de comedia, aventuras y drama conformaban el cine italiano.

Luces de variedades es un filme que se ubica dentro de la corriente neorrealista, sin embargo, muestra pequeños esbozos sobre la búsqueda del aspecto interno del ser humano, es decir, comienza a abordar cuestiones psicológicas y subjetivas en los personajes (anhelos, deseos, metas y sueños). Dicha película relata las aventuras de un artista de espectáculos de variedades que tiene la necesidad de trascender en su entorno provinciano mediante los engaños y la farsa, mostrada con un carácter cómico y quizás satírico.

El interés por explorar la parte íntima de los personajes en este filme se acrecentaría durante su carrera como director. A lo largo de su trayectoria como cineasta, Fellini impregnó a sus personajes la necesidad por buscar la gloria, la nostalgia, el hastío de las decepciones, el sentimiento de soledad que desemboca en el hallazgo del sentido de su destino, el cual termina redimiéndolos y compensando el onírico camino que los personajes siguieron a lo largo de la historia.

El aspecto onírico es un elemento importante dentro de los filmes de Federico Fellini, es la esencia de las historias, que explora de forma más amplia en su siguiente película: *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*), cinta que dirige en su totalidad y con la cual se da conocer en el ámbito cinematográfico internacional. En dicho filme, trabajaría por segunda ocasión, en su faceta como director, con su esposa, la actriz, Guilieta Massina y los guionistas Enno Flaiano y Tullio Pinelli, quienes extenderían su colaboración con Fellini en la mayoría de sus películas.

Asimismo, en este filme colaboraría por primera vez con uno de los músicos más creativos dentro del cine italiano: Nino Rota. A diferencia de otros cineastas que ofrecían un discurso introspectivo (omitiendo otros elementos que componen el cine, como la música), Federico Fellini utilizó la música de Nino Rota para construir un discurso introspectivo- onírico. La música, elemento característico en la obra de Fellini, dotaba de una esencia festiva y nostálgica a sus películas. Al igual que los guionistas Enno Flaiano y Tullio Pinelli, Nino Rota trabajaría en la mayoría de los proyectos de Federico Fellini.

El cineasta italiano configuró un equipo de guionistas, integrado por Flaiano y Pinelli, y comenzó a indagar sobre cuestiones más personales, una visión onírica- introspectiva que construye el ambiente de las cintas de Fellini, inaugurada por *El jeque blanco*.

1.3 Y la nave va: del Jeque blanco a la voz de la luna

Se trataba de la primera oportunidad para dirigir una película en su integridad, de la historia de una pareja de recién casados que ve roto su plan de vida por las aspiraciones y ensoñaciones que tiene la esposa hacia el mundo del cine y el espectáculo ¿Qué podría tener de relevante una historia que aborda el tema de la fascinación y el engaño? La respuesta la encontró Federico Fellini al manejar dicha historia, que había sido tratada en su

concepción por el cineasta contemporáneo Michelangelo Antonioni, como una ficción dividida entre lo cómico, lo absurdo y, de nuevo, lo onírico.

Es en su primera experiencia como director que Federico Fellini comienza a delinear su fascinación por lo cómico, los caracteres circenses que puede llegar a tener una determinada situación, la religión y la espiritualidad, entendida como la exploración interna que el hombre realiza en los momentos de mayor aflicción.

Para tener un mejor panorama de la filmografía de Federico Fellini y de los elementos que la caracterizan, en este apartado sus películas se dividen en etapas que denotan la madurez como cineasta que Fellini adquirió conforme avanzaba su trayectoria como director. Dichas etapas reflejan puntos en común sobre los diversos trabajos del cineasta. No obstante, la división, que en este apartado se realiza, es cronológica, es decir, presenta un recorrido cronológico de los filmes de Federico Fellini, destacando los puntos en común que éstos mantienen entre sí.

– El comienzo (1952). *El jeque blanco* constituye el primer acercamiento hacia elementos que caracterizan la filmografía de Fellini: el espectáculo, la sátira e ironía del destino de sus personajes y la evasión de la realidad configuran la historia de un joven matrimonio que encuentra obstaculizada su felicidad por los ávidos anhelos que la esposa tiene hacia el mundo del cine y las fotonovelas. En el primer ejercicio como director, Fellini retoma la estética neorrealista para narrar de qué forma las ilusiones trastocan la cotidianidad de una pareja italiana.

– De los problemas interiores que constituyen la realidad del sujeto (1953-1957). Los filmes de esta etapa “marcan un giro del director, desde el neorrealismo hacia una especie de individualismo fantástico.” (Ripalda, 2005, p.) *Los inútiles* (1953), *La strada* (1954), *Almas sin conciencia* (1955) y *Las noches de Cabiria* (1957) conjugan un discurso que se sirve del neorrealismo para indagar en los problemas existenciales de los personajes.

Sin embargo, al explorar el mundo interno del hombre; esto es, abordar la complejidad de los sentimientos humanos, sueños, preocupaciones y objetivos personales dentro de la vida cotidiana, Federico Fellini se enfrentó a las críticas de los teóricos del neorrealismo social- marxista, quienes aseguraban que sus filmes, en especial *La strada*, quebrantaban los principios del neorrealismo, es decir, transgredían la objetividad, la búsqueda de la verdad y la constitución de los valores sociales al explorar de forma “subjetiva” el mundo interno de un ser humano. Desde su segundo filme, Federico Fellini estableció una dicotomía en su discurso ya que:

El hecho cinematográfico no puede existir sin proponer una implicación con elementos constituyentes de la cultura y la realidad social... la dimensión de lo visible debe dilatarse hacia terrenos que el realismo ha considerado inaccesibles, como el espectáculo, la memoria, todos ellos constituyentes de la identidad (Quintana, 1997, p. 187).

Fellini torna su creatividad en las preocupaciones internas de sus personajes, trazando el camino de éstos con un enfoque onírico de la realidad.

– La superación de la instrucción neorrealista. La modernidad (1960). A comienzos de la década de 1960, la industria fílmica italiana se reconstruyó a través de nuevas leyes que velaban por los intereses de la industria nacional, intentando desaparecer el monopolio que Estados Unidos ejerció por varios años en Italia. Asimismo, el contexto social- económico parecía ser distante a aquel que llenó de carencias a Europa en el período de la posguerra. El llamado “milagro económico” se enfatizaba cada vez más en las esferas de la burguesía e Italia vivía una época de renovación que se manifestó en su propio cine.

Junto con este cambio, Federico Fellini renovó el campo cinematográfico al filmar *La Dolce vita* (1960), en donde realiza una crítica hacia la alta burguesía, la monotonía de lo cotidiano y hace una reflexión sobre la pérdida de la riqueza espiritual en la que un individuo cae, sin que el entretenimiento, la cultura, la fama y el desmedido hedonismo sean las vías para poder recuperar dicha riqueza.

El hilo conductor de la historia es un periodista que en distintas situaciones, desde las querellas con los paparazzis, la llegada de una gran diva a Roma, la aparición de una virgen hasta las orgías realizadas por la alta burguesía en los viejos castillos de Italia, se percata del vacío existencial que envuelve a su vida.

La historia transcurre en aproximadamente tres horas en las cuales la pesadumbre y fatiga están presentes en el ritmo de la cinta, es decir, la historia genera un estado de cansancio que se compensa por la riqueza de sus imágenes. Con *La Dolce vita*, Federico

Fellini propone un cine introspectivo, enfocado a la problemática psicológica e interna de los personajes desubicados en la modernidad. La cinta obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

– El espacio onírico sumergido entre recuerdos y realidad (1963-1972). A sus 43 años, Federico Fellini llega al pináculo de su carrera al dirigir *8 1/2*, película que conforma en su totalidad la esencia del universo felliliano. Elementos circenses, referencias autobiográficas, la búsqueda y obtención de la felicidad, la religión, el amor y las relaciones entre un hombre y una mujer son la base para desarrollar el discurso introspectivo de un filme que, en su forma metadieética, devela la capacidad que tiene el ser humano para aceptar y comprenderse a sí mismo.

Julieta de los espíritus (1965) significa un viaje hacia los sueños y deseos de la protagonista que se confronta consigo misma para lograr su independencia como individuo. Tanto *Julieta de los espíritus* como *Satiricón* (1969) y *Amacord* (1972) constituyen un desplazamiento de los recuerdos de los personajes hasta su búsqueda onírica para lograr reconocerse.

– El mundo entre hombres y mujeres (1976-1980). A finales de 1970, Federico Fellini filma *El casanova* (1976) y *La ciudad de las mujeres* (1980) indagando en la complejidad de las relaciones que se tejen entre hombres y mujeres, manteniendo ciertas preocupaciones sobre temas como el deseo, la satisfacción y las inseguridades que un hombre llega a tener

por aquel ser lleno de misterios llamado “mujer”. Por otra parte, Fellini dirige, para la televisión, *Ensayo de Orquesta* (1978) teniendo como marco la realización de una sátira al modelo dictatorial de los sistemas políticos, representado en la historia del filme por el director de una orquesta. Básicamente, estos filmes se configuran en una etapa donde Federico Fellini se aleja del discurso introspectivo utilizado en otras obras para desplazar su interés hacia lo cómico y las situaciones irónicas que manifiestan el intento de los individuos por complementarse con otros seres humanos.

– Tributo a la historia del cine y las ensoñaciones (1983-1990). La última etapa de Fellini como cineasta está plagada de referencias al cine, creando historias que muestran la añoranza hacia la historia de la linterna mágica e intenta mostrar que también los sueños son poesía. En los primeros minutos de *Y la nave va* (1983) Fellini realiza un tributo a la historia del cine ya que las primeras secuencias comienzan como una película muda, en blanco y negro utilizando subtítulos. El inicio de la historia muestra, en su forma, un repaso breve del desarrollo del cine.

La historia de *Y la nave va* relata, desde el punto de vista de un periodista, el viaje de un barco que lleva consigo las cenizas de una cantante de ópera y a algunos pasajeros, quienes durante el transcurso del viaje ven modificada la ruta de sus destinos, es decir, los pasajeros al comienzo de la historia han perdido la brújula de su vida al caer en la indiferencia y apatía que genera el mundo moderno en el que viven.

Las referencias al cine no sólo se encuentran en *Y la nave va*. Federico Fellini continúa con dicha temática en su siguiente filme: *Ginger y Fred* (1985), protagonizado por Marcello Mastroianni y Guilietta Masina, actores que trabajaron con el cineasta a lo largo de su filmografía y que se convirtieron, a lo largo de cuatro décadas, en figuras relevantes en los filmes de Fellini. A través de la historia de dos bailarines veteranos llamados Ginger y Fred (quienes nos remiten a la figura de las estrellas de Hollywood, Ginger Rogers y Fred Astaire) que regresan al espectáculo al ser convocados para participar en un programa de televisión, Federico Fellini realiza una sátira al entretenimiento y banalidad que produce el mundo televisivo.

Mientras se muestra el trabajo que lleva a cabo Fellini en una película que no existe, las relaciones con la producción y sus recuerdos (relacionados con su infancia, su trabajo como director desde su primer filme hasta el actual), se filma *Entrevista* (1988). Dicha película, nuevamente, hace referencia al cine y ahonda su trayectoria como director, el objetivo de esta especie de “documento onírico” es revelar la capacidad creativa que Federico Fellini elabora al momento de llevar a cabo un filme, dejando en claro que para él la esencia de su discurso radica la forma en que puede llegar a entender su propio mundo.

En el último filme de Fellini, *La voz de la luna* (1990), se ve matizada la gama de inquietudes que el cineasta abordó a lo largo de su trayectoria como director. El protagonista de este filme se anima a explorar un mundo que va más allá de la vida

cotidiana: el de sus sueños. *La voz de la luna* es una comedia que parte de las singulares cualidades de una persona (la locura y la simpleza) para descubrir espacios, en la cotidianidad, colmados de poesía. Con este filme Federico Fellini finaliza su vasta trayectoria en la cinematografía italiana.

Caricaturista, dibujante, escritor, guionista y director de historias que trascienden al mundo cotidiano, Federico Fellini trasciende en la historia del cine italiano e internacional, confiriendo a los espectadores un mundo de posibilidades donde se fusionan la realidad y lo onírico, la poesía y lo fantástico.

En 1992 Fellini recibió el Oscar por su trayectoria como director, compartiendo el reconocimiento con su esposa Guilietta Masina quien mantuvo su presencia constante tanto en la vida de Fellini como en sus filmes. Sin embargo, en 1993 Federico Fellini sufrió un aneurisma abdominal que complicó su salud y como consecuencia provocó su hospitalización, cayendo en estado de coma en los últimos días de octubre.

En *8 ½* el protagonista, Guido Anselmi, se percató de que su desesperada búsqueda de la felicidad reside en encontrarse a sí mismo, en comprender sus temores, anhelos, ambiciones y amores que son materializados por todos los colegas y amigos que conforman su entorno. Guido dice “La vida es una fiesta... y hay que vivirla juntos”... A lo largo de cuatro décadas, Federico Fellini habló, mediante sus filmes, acerca de la vida y la búsqueda quimérica de la libertad, la cual se encuentra inmersa en el interior del ser humano, sólo que

éste necesita reconocerse a sí mismo para descubrir su libertad, su propio mundo. Mundos imaginarios que terminaron de emerger de la linterna mágica. El 31 de octubre de 1993 fallece, a sus 73 años, Federico Fellini.

1.4 El yo y la poesía intimista.

Los filmes y cortometrajes de Federico Fellini mantienen entre sí puntos de uniones sobre los cuales se diversifican temas e historias ¿Cuáles son dichos puntos? Son elementos que, como lo hemos visto en el espíritu quimérico de su filmografía, se mantienen constantes a lo largo de su trabajo como cineasta y además colocan a Fellini como un “autor”. Estos elementos se configuran alrededor de sus filmes: las referencias autobiográficas (pasajes de su niñez, adolescencia y su entorno familiar-social), la inclusión del circo, lo festivo e irónico, la espiritualidad y religión (donde predomina una visión católica sobre los acontecimientos).

Todos estos elementos conjugan el discurso en sus filmes, sin embargo, el enfoque introspectivo, lleno de sueños y quimeras, con el que aborda las historias es uno de los ejes principales que identifican a las cintas de Federico Fellini. Febo, seudónimo con el que firmaba sus trabajos como caricaturista, crearía una sólida trayectoria que, al aparecer la política de autores, planteada por el teórico del cine, André Bazin, fue catalogada como trabajo de cine de autor, ya que:

Desde sus comienzos realiza un film de autor... puede proponer en la obra lo que para él es esencial, aun si desborda el tema... sus personajes aparecen siempre como creaciones de poeta, es decir, como seres dominados por el poder de los sueños (Lephron, 1971, p. 193).

1.4.1 El cine de autor

Se define como cine de autor al trabajo, en su conjunto, de un director que ejerce un rol predominante sobre la realización de sus filmes; es decir, el director realiza su obra al margen de las presiones y dictámenes que ejerce la industria comercial cinematográfica. El cineasta se convierte en “autor” al conferirle a su obra determinadas características que solamente él puede manejar en su discurso, al estructurar el filme y los personajes de éste según su perspectiva subjetiva.

El término “cine de autor” comenzó a delinearse a partir del ensayo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo” (1948), escrito por el teórico Alexandre Astruc quien proponía en *La cámara pluma* crear un filme como la obra personal del cineasta, como si éste “fuera una pluma escribiendo un libro”, es decir, el autor de la obra debe escribirla con toda la libertad necesaria para crear un estilo propio y único. El ensayo de Astruc fue la base de una teoría y un movimiento que buscaría generar estilos en el discurso de los cineastas.

André Bazin retoma el planteamiento de Alexandre Astruc y desarrolla un manifiesto sobre el autor y su obra, definiendo por primera vez el concepto de cine de autor. Bazin

propuso “La política de los autores” donde planteó la importancia de la figura del director, quien, para desarrollar su discurso, debía de dotar con su esencia a su obra; esto es, despegarse de las conveniencias de los estudios de cine y abordar, sin concesiones a otros intereses que no fueran los del director, su obra conforme su perspectiva y visión.

La estructura y los personajes de los filmes son manejados en su totalidad por el director, el cual se convierte en “autor” al darle características únicas a su filme, siendo fiel a su discurso, sostenido en su comienzo por el argumento que después se materializa en la obra al llevar a cabo su realización.

La política del cine de autor sería uno de los diversos planteamientos que André Bazin generaría, sentando las bases de un movimiento que daría un giro a la realización clásica de la cinematográfica internacional: la nouvelle vague (la nueva ola). A finales de los años 50 y bajo la guía de André Bazin, se desarrolla en Francia un movimiento denominado nouvelle vague. La nueva ola tendría sus cimientos en las reflexiones de distintos teóricos y críticos de cine, quienes mediante la revista *Cahiers du Cinéma*, exponen dos importantes planteamientos que, más tarde, llevan a la práctica al dirigir sus propios filmes.

Estos planteamientos son: la política de los autores y la puesta en escena, “en la que cabían el formalismo clásico, el montaje abrupto, el uso de tiempo real, la improvisación y el plano secuencia en función de relatos sobre los problemas de jóvenes...tratados con cierto nihilismo ante la realidad nacional” (Soberón, 1995, pp. 285-286).

La nueva ola francesa, bautizada por la periodista Françoise Giroud, fue un movimiento que se gestó en las oficinas de redacción de revistas enfocadas en el cine, en cine clubs y cinematecas de este país europeo. El movimiento generó la definición y utilización del “cine de autor” para referirse a los filmes que contenían en sí mismos un estilo en su discurso, abordando temas como el descubrimiento de la interioridad, la soledad y las relaciones entre los individuos. Antes de desarrollarse la política de autores, la cinematografía mundial se veía plagada de “autores” que mantenían un estilo en el discurso de sus filmes, uno de ellos era Federico Fellini quien denotó “la relevancia del autor... la idea del filme como acto de discurso, como espacio narrativo y formal de expresión de un yo” (Monterde, 2004, p. 15).

1.4.2 Otras propuestas cinematográficas contemporáneas.

Al filmar *La strada*, Federico Fellini se enfrentó ante una serie de críticas hechas por el círculo de teóricos marxistas que veían en el realismo cinematográfico un camino para generar valores sociales y políticos. Así pues, para los teóricos marxistas (como el escritor Máximo Puccini), *La strada* rompía con las bases del realismo al mostrar aspectos subjetivos y ponderar la solución de sus problemas internos en la búsqueda de la espiritualidad. Sin embargo, Federico Fellini argumentó que para comprender el entorno social de una comunidad era necesario adentrarse al espacio interno de los personajes.

Ese mismo espacio fue abordado por otros directores, quienes a mitad de la década de los 50 y principios de los años 60, ponderan su interés sobre la ruptura de las relaciones íntimas entre las personas, llevando a cabo un discurso introspectivo y poético sobre estas rupturas.

Michelangelo Antonioni, cineasta y guionista, fue una figura fundamental para la creación de espacios reflexivos e introspectivos en los contenidos de las historias cinematográficas. Antonioni, a la par de Federico Fellini, realizó diversas obras que trascendían a los dramas y comedias adscritos al modelo neorrealista y a la forma convencional de hacer cine.

En 1957, Michelangelo Antonioni filmó *Il grido*, cinta que aborda la problemática del proletario italiano, no obstante, Antonioni se interna en el mundo personal de los protagonistas, quienes, a diferencia de las películas del neorrealismo social, no buscan ningún tipo de cambio social. El objetivo de este filme era exponer (a través de complejos paisajes internos) los sentimientos individuales de los personajes, desechos por su incapacidad para amar, para comunicarse.

Junto con las comedias populares, la comedia crítica, los westerns, el colosalismo de los filmes épicos y el neorrealismo, las propuestas sobre la exploración del universo personal e íntimo del hombre conformaban el cine italiano a finales de los 50 y comienzos de los 60. Teniendo como contexto el milagro económico, el desigual reparto del capital, el desarrollo

industrial de las ciudades y la migración de campesinos a los suburbios, surgen nuevas propuestas que desembocan en el “nuevo cine italiano”.

La figura de Federico Fellini, Luchino Visconti y Michelangelo Antonioni, cineastas que participaron en el movimiento neorrealista, fueron piezas claves para la apertura de este nuevo cine. Antonioni filma una teatología que aborda la crisis sentimental y moral de la alta burguesía italiana, especialmente en las mujeres. Los filmes que constituyen dicha teatología son: *La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *Desierto rojo* (1964) y “más que enunciar una ideología o hacer discursos moralizantes entorno a la convulsión que vivía Italia, Antonioni se dedicó a hacer un mapa estilístico de la condición humana, atormentada por la pérdida de valores en la era industrial” (Soberón, 2005, pp. 310-311).

A la par, en 1961, Luchino Visconti rodó *Rocco y sus hermanos*, sirviéndose del realismo crítico para retratar los diversos aspectos que quebrantaban la cotidianidad de una familia campesina que había emigrado a la ciudad. Retomando la estética neorrealista e incorporando el análisis sobre la interioridad, surge una camada de cineastas que colocan su interés en los problemas del individuo y la reflexión sobre su función en el mundo moderno. Tal es el caso de Ermanno Olmi, Vittorio De Seta y Pier Paolo Pasolini, figura que trascendería por su discurso poético, introspectivo y trasgresor.

Cabe señalar que la mayoría de los cineastas que componían el surgimiento del “nuevo cine italiano” se declaraban sucesores de las propuestas realizadas por Fellini y Antonioni, retomaban técnicas del neorrealismo como la utilización de escenarios naturales y la participación de actores no profesionales.

Ermanno Olmi le confiere a sus filmes una forma y estilo personal, expresando una visión subjetiva de la realidad y que está ampliamente ligada a la cotidianidad, como lo es la migración, las relaciones fraternales y amorosas, *Il posto* (1961) y *Los novios* (1962) son dos obras de autor que busca crear emociones que surgen de lo cotidiano. Por otra parte, Vittorio De Seta realizó *Banditti a Orgosolo*, retomando los principios neorrealistas y el legado de las técnicas de cine documental para explorar la pobreza de la población de Orgosolo, contraponiéndola con el gangsterismo que se genera en dicha comunidad.

Por último, Pier Paolo Pasolini se ubicó como uno de los grandes cineastas de la industria italiana de la década de los 60 y 70, ya que generaba un cine de poesía y de “un alto rendimiento intelectual” sobre el mundo contemporáneo. Pasolini debutó como director en 1961 al filmar *Accattone*, cinta, basada en una novela suya, sobre las vivencias de un marginal. *Accattone* le permitió el ingreso total a la dirección de sus siguientes filmes, en los cuales denotaría su estilo como poeta y autor de temas que van desde la pasión de Cristo hasta la abrupta realidad conformada por vicios, la corrupción y las perversiones de los seres humanos.

2. Las posibilidades creativas de la ficción: El cine acerca del cine

El estudio del cine, en el hecho de su acepción fílmica, converge en distintas perspectivas que lo asumen como un lenguaje que se sirve de la imagen como materia prima de su expresión. Y en su interdiscursividad con otras disciplinas, como la fotografía, la música o la literatura, desarrolla un mapa creativo en el cual se exploran las posibilidades del mismo como instrumento expresivo para narrar una historia, un suceso, una idea.

La naturaleza narrativa del cine se vuelca sobre los contextos de la vida cotidiana en el intento de conferirle un sentido, bajo el lente creativo del autor o de la empresa que lo desarrolla. Los relatos suelen ser fuertes referencias del entorno cotidiano, sin embargo, partiendo de la premisa de que todo filme es una ficción, el relato cinematográfico se desglosa como una cadena de sucesos que en su narración construye un sentido, del cual su interpretación se diversifica en el acto de recepción y comprensión de los espectadores.

A esta construcción de sentido se le define como ficción, “de acuerdo con una perspectiva constructivista, para hacer referencia con este término a cualquier construcción de significación” (Zavala, 2003, p. 1). Tanto en la literatura como en el cine se exploran las distintas maneras que ofrece la ficción para establecer a la imaginación como fuente creativa de toda historia que significa una visión particular de lo que el mundo ofrece. No obstante, ¿Qué sucede cuando la ficción se relata a sí misma? Más allá de establecerse en un relato como la referencia constante de la cotidianidad o de la realidad, sucediéndose en los tres tiempos de ésta ¿Qué pasaría si el relato se relatara a sí mismo? La ficción hablaría, por decirlo de algún modo, acerca de la ficción.

En el cine, así como toda disciplina que conforma un espacio comunicativo, crece una relación intertextual entre los códigos y símbolos que hacen posible la comunicación en el ámbito cotidiano. Desde la perspectiva interna de la estructura de un filme, el hecho

narrativo converge con sus mismos códigos y producciones simbólicas, desarrollando en el filme una intertextualidad consigo mismo o con otras propuestas fílmicas. A esta forma se le reconoce como metaficción, “conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera” (Zavala, 2004, p. 184).

Si en la ficción se reconocen las formas de experimentación con el lenguaje; en la metaficción se evidencian estas formas con el lenguaje propio de la ficción. En un trabajo cinematográfico, largo o cortometraje, se pone en relevancia dos principios en la conformación de su estructura: la narración y el relato de la historia, el contenido y la forma; ambos unifican el sentido del filme. Así pues, la ficción y la metaficción se encuentran en estas dos partes y, a su vez, éstas conforman el hecho de las mismas (la ficción y su desdoblamiento).

El juego de la ficción (metaficción como una ruptura de paradigmas clásicos o la unión de estos en la posmodernidad) se constituye en sí mismo, sus posibilidades y límites para contar. Se crea un mundo dentro de un mundo visto desde ese mundo. Y se comprende en la mirada de quien lo observa.

El cine contiene en sí mismo la forma, el instrumento y el propósito de un relato ya que a partir de su estructura narrativa (descriptiva, reflexiva y, por ende, explicativa) conforma el medio, el instrumento y el mensaje de una propuesta colectiva o individual que surge como la necesidad expresiva de comunicar. En el cine la comunicación es su propósito y también su origen. Por lo tanto, en la relación del fin estético y ético de un filme es necesario comprender la manera en que se constituye porque “el cine es una organización de imágenes que nos cuenta historias. El desafío es explicar cómo tales imágenes cuentan

una historia y cómo opera...” (Lizarazgo, 2004, p. 148). Tal empresa se desarrolla en el presente capítulo partiendo del lenguaje cinematográfico y acercándose a las posibilidades creativas que ofrece su carácter narrativo, tomando como base el contenido (estructura narrativa, diégesis, construcción de sentido), más allá de la forma (composición y montaje de las imágenes), en la ficción acerca de la ficción; en el cine acerca del cine; la proyección de un discurso totalmente reflexivo y ¿por qué no? Lúdico.

2.1 El lenguaje cinematográfico

“La actividad de ver una película (al contrario de lo que supondría el sentido común) exige una disposición cultivada y una competencia, en la medida que la fruición del cine implica interpretar (aunque no lo tengamos presente) una gramática fílmica” (Lizarazgo, 2004, p. 131).

En la generalidad. Cada vez que se asiste a la proyección de una película se da por entendido que se ve “algo” que narra una serie de sucesos. Como si el filme, cualquiera que sea el caso, hablara con una voz propia, los espectadores atienden, escuchan y ven lo que éste les presenta. Se trata entonces de una comunicación. La película, a través de la imagen que se sucede en secuencias, diálogos y acciones, muestra y relata un mundo alterno al que se asiste día a día en la vida cotidiana.

Se entiende que el cine es una forma de expresión que tiene como propósito comunicar, se asimila su naturaleza comunicativa y, sin embargo, lejos de nuestro acercamiento a primera vista, existe un punto que se diversifica en una perspectiva propia del entendimiento ¿En qué radica la relevancia del cine como medio de comunicación?

En lo particular. Para cada individuo la experiencia de ver una película es distinta, las asociaciones y la aceptación, el rechazo y la comprensión del discurso, tiene que ver con implicaciones socioculturales que denotan el bagaje cultural del individuo y, a su vez, del

filme. Sin embargo, en esta experiencia qué permite que los conceptos manejados en una película sean asimilados por los espectadores, ¿En qué recae el poder de comunicar?

El cine se define como un lenguaje que, para el teórico Jean Mitry, se organiza a partir de la imagen, según la narración elegida, como un sistema de signos y de símbolos: “Un filme es, ante todo imágenes, e imágenes de algo, que tienen por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos” (Aumont, 2002, p. 176).

En el lenguaje radica la capacidad del cine para comunicar. Y basta identificar en su complejidad la organización de signos y códigos que lo conforman como un sistema intelectual y emocional capaz de producir, por medio de la imagen, figuras y relaciones simbólicas referentes a la cotidianidad, en la totalidad de su estructura, es decir, en el filme.

Sin embargo, es necesario puntualizar que más allá de llevar a cabo una reproducción de la realidad, el lenguaje cinematográfico permite que ésta sea interpretada, es decir, que el campo de reproducción se traslade a un área creativa donde todo lo que constituye a un filme se asemeje a la realidad, en la interpretación que el lente de la cámara le confiere ya que “el cine captura una realidad, pero dicha realidad es una simbolización porque la realidad pura es inaprensible, imperceptible” (Lizarazgo, 2004, p. 147).

Y desde este punto comienzan a desglosarse los apartados que muestran la organización del lenguaje cinematográfico, utilizando a la imagen como la materia prima de su expresividad y teniendo en la suma de ésta un canal para la narración; en dicho canal se establece el contenido y la forma (qué se contará y la manera en que será narrado). La estructura del complejo pareciera estar definida por una regla que estandariza su funcionamiento; no obstante, el lenguaje está dotado de un valor que aparece en cualquier punto de la línea estructurada por la teoría: la creatividad.

Las reglas que rigen el lenguaje y el código de comunicación en el cine sirven como herramientas para los realizadores, ya que es a partir de su creatividad que éstas se acomodan en la forma que se requiera para enunciar un discurso. El discurso, a su vez, está compuesto por la estructura del lenguaje y el tallo subjetivo de un filme. Así pues, habría que reconocer los elementos que conforman el lenguaje cinematográfico y su función, teniendo en claro que ésta se dará con respecto a los propósitos éticos y estéticos del filme.

La imagen. La disciplina semiótica le ha reconocido un carácter representativo en la medida en que se acerca hacia la proyección referente de algún objeto, sin embargo; en la materia significativa de la imagen existe un “complejo de operaciones culturales” que la constituyen como un signo que es aprendido culturalmente; es decir, para crear la relación entre la representación del objeto (concepto) y su referente es necesario que exista una asociación cultural que permita reconocer dicha analogía. La naturaleza de la imagen se encuentra entre las convenciones descriptivas que se ramifican en el sentido denotativo y asociativo.

En el caso del cine, la imagen funciona como la materia expresiva que, mediante los códigos culturales tanto del autor como del espectador, describe y denota distintos conceptos a través de la narración que se inscribe en la sucesión de una imagen tras otra; es decir, en el montaje e inscripción del relato cinematográfico.

En la fotografía o la pintura, la imagen pertenece a un espacio totalmente descriptivo pero en el cine ésta adquiere una característica de movilidad ya que además de describir “algo” también narra los acontecimientos en que ese “algo” se desarrolla. En la lógica y secuencia de sí misma, a la imagen se le da una movilidad que por sí misma encuentra en la narración su propósito y naturaleza. Se componen, entonces, las primeras piezas del lenguaje cinematográfico: la imagen y la organización de ésta en secuencias como

propósito de la narración y expresión. Dentro de esta organización cabe señalar la existencia los elementos que constituyen la estructura total de un filme y le confieren un sentido al objetivo que se persigue.

Forma y contenido. En cuanto al cine como narración:

No está muy claro si la dimensión narrativa pertenece a los contenidos de la imagen o, por el contrario, al modo en que se organizan, relacionan y presentan las imágenes, en otras palabras, no está claro si se refiere a la “historia” en sí, o a su forma de presentación, el llamado relato (Casetti, 1991, p. 172).

De acuerdo con Francesco Casetti, en el análisis de la narración, un filme está integrado por el “contenido de la imagen” y el modo en que éste se organiza y se presenta. Para abordar el análisis de un filme de acuerdo a sus elementos, por lo tanto, se requiere distinguir dos conceptos que en su unión conforman la totalidad de la estructura de una película: la historia y el relato.

A partir del planeamiento de Casetti (1991, p. 172), se define a la historia como el “punto de partida del universo narrado” y al relato como “la modalidad de presentación”, es decir; un filme se compone por dos unidades narrativas: el contenido (¿qué se está contando?) y la forma (¿cómo se está contando?). El contenido corresponde a la parte “literaria”, la **diégesis** de la historia. La forma corresponde a la continuidad y composición de la imagen a través de la edición; los elementos que conforman el **sintagma**.

Sintagma. Desde el enfoque de la semiología del cine, el teórico Christian Metz planteó *La gran sintagmática del cine* como un modelo en el cual se organizan las “unidades de autonomía narrativa” (sintagmas) que determinan cómo se unen las imágenes. Se trata de las diversas formas en que el tiempo y el espacio pueden ser ordenados mediante la edición

(montaje) dentro de sus segmentos. Dicho modelo “constituye la armadura narrativa del texto fílmico.” (Stam, 1999, p. 60).

“El cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar sintagmas, es decir unidades de autonomía narrativa en los cuales los elementos interactúan semióticamente” (Stam 1999, p. 57). Dicha interacción es lo que permite la legibilidad del filme. En *La gran sintagmática del cine* (Lizarazgo, 2004, p. 146) se establecen seis tipos sintagmáticos:

- La escena. En la cual aparece un bloque completo de “realidad”, una totalidad diegética, donde el significante se presenta fragmentado (por varios planos desde distintas perspectivas). Hay unidad espacio temporal.
- La secuencia. Cubre una acción compleja que se traslada por varios lugares, por medio de “saltos” que evitan los episodios intrascendentes.
- El sintagma alternante. Consiste en presentar consecutivamente fragmentos de eventos o partes del mismo evento que se desarrolla en líneas diferentes de la acción. ¹
- Sintagma frecuentativo. Se agrupan virtualmente un conjunto de acciones particulares imposibles de abarcar con la mirada en un mismo momento, pero que el cine la comprime para entregárnosla en casi una unidad. No se trata de hechos a tratar, sino de aludirlos.
- Sintagma descriptivo. La construcción espacial entre los hechos presentados. ²
- El plano autónomo. Es una escena resuelta mediante una sola toma, en la que pueden aparecer diversos planos. Como plano autónomo también se consideran las imágenes llamadas insertos. ³

¹ El sintagma alternante implica una simultaneidad temporal, por ejemplo, en una persecución donde se alterna tanto perseguidor como perseguido.

² “Objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial” (Stam, 1999, p. 60)

³ “Inserto no diegético (un plano único que presenta objetos exteriores al mundo ficcional de la acción); el inserto de diégesis desplazada (imágenes diegéticas “reales” pero fuera de contexto temporal o espacialmente); el inserto subjetivo (recuerdos, miedos) y el inserto explicativo (planos aislados que clarifican hechos para el espectador).” (Stam, 1999, p. 60)

Al identificar los sintagmas, Metz señaló que la función de estos, además, residía en su combinación con otros códigos para formar el desarrollo interno de los hechos presentados en la cadena fílmica o narrativa. Una vez identificados los sintagmas dentro de la cadena narrativa (fílmica), en la semiología del cine se propone que dentro de ésta, la organización sintagmática, el plano conforma la principal unidad de la imagen; la más mínima y la de mayor relevancia.

“El plano cinematográfico no se sustenta en paradigmas estructurados. Se finca en el terreno de la invención. El conjunto de posibles en cada tramo es potencialmente infinito.” (Lizarazgo, 2004, p. 145). El plano conforma la imagen (en una escena, en varias secuencias) y mediante esta unidad es posible reconocer la carga expresiva que contiene una imagen.

Diégesis. Un filme parte a raíz de una idea que pretende narrar una acción; la acción desemboca en una serie de sucesos que conforman la historia que la película nos cuenta, y se define en el espacio y tiempo ficcional en los cuales suceden los hechos. Entonces, la diégesis es un universo (mundo) ficcional en el cual convergen los acontecimientos y los personajes que participan en la historia, la cual “es la suma de la denotación de la película, la narración en sí misma, más el espacio funcional, las dimensiones temporales, implicadas en y por la narración (personajes, paisajes, sucesos)...” (Starm, 1999, p. 58).

Asimismo, en la diégesis se establece el ambiente de sentimientos y las motivaciones que se producen en los personajes. El texto fílmico se desarrolla en su propia narración, la diégesis le confiere un ambiente tanto físico, espacial y temporal como un ambiente psicológico, interno, a través de las acciones y motivaciones de los personajes y el conflicto que edifica la historia de cualquier texto.

La diégesis supone su base a partir del cuento y las fábulas rusas, en los cuales se identifica un sistema de reglas para la lectura de los textos. Este sistema se conforma por el análisis estructural del relato, el cual identifica los elementos que hacen posible la narración de un texto y se ejemplifica con la siguiente cadena: Existe un conflicto el cual debe ser superado, alcanzado o trascendido por el personaje principal; el protagonista siempre aparecerá en la narración con un fin determinado, será ayudado por otros factores (personajes, ambientes) y tendrá que atravesar una serie de obstáculos para alcanzar su objetivo o darle una conclusión al conflicto planteado al inicio de la historia.

Más allá de un dictamen o la enumeración de los elementos que comprenden el lenguaje cinematográfico está el hecho de reconocerlos para comprender la importancia del cine como una disciplina expresiva que tiene como propósito comunicar. El lenguaje, sus elementos y sus objetivos conforman lo que se conoce como el discurso. El desarrollo de la forma y el contenido, el manejo creativo de sus elementos y el tratamiento de la ficción obedecen a un propósito final, en éste nace el discurso ya que el cine se organiza “de forma narrativa... para producir un cuerpo de procedimientos significativos” (Stam, 1999, p. 57) los cuales enunciarán al propio.

Un filme ¿Qué pretende comunicar? ¿Para qué? Y ¿de qué forma? Finalmente, dichas preguntas conforman el balance ético y estético del filme que parte del discurso del texto. Sin embargo, una vez que el texto fílmico está constituido por sus elementos, la interpretación de éste se da bajo la mirada del espectador. Un último elemento, que no podía mantenerse tanto en la instancia fílmica o cinematográfica⁴, aparece para la comprensión de este lenguaje.

⁴ Ambos conceptos fueron desarrollados por Christian Metz para separar dos ideas totalmente distintas en las que se reconoce el término de cinematográfico como el complejo cultural y multidimensional que comprende los hechos pre fílmicos

2.2 El producto de la mirada que lo descubre

A través del lenguaje, el cine se permite expresar y comunicar una serie de discursos que pueden o no ser aceptados por los espectadores; el sentido de la historia, la forma en que se delinea y se presenta es la creación y la interpretación del autor (o la empresa) que lo desarrolló; no obstante, una segunda instancia interpretativa pone en juego la sustancia del texto fílmico como sistema expresivo: la mirada del espectador.

En el espectador recae la comprensión e interpretación (dependiendo del contexto y el bagaje cultural que maneja). Para lograr la comprensión del discurso, Metz planteó que era necesaria la existencia de una serie de códigos en el hecho fílmico, los cuales harían legible el lenguaje cinematográfico. Dicha propuesta radica en los cinco niveles de codificación (Lizarazgo, 2004, p. 145):

- La percepción. Estructura de carácter cultural, es un sistema de inteligibilidad adquirido socialmente.
- La capacidad de reconocimiento e identificación de los objetos y sonidos que aparecen en la pantalla, que adopta probablemente la forma de una competencia.
- El conjunto de las grandes narrativas constitutivas de la cultura.
- El conjunto de los simbolismos adheridos culturalmente a los objetos.
- El conjunto de los sistemas cinematográficos que organizan en el cine los elementos procedentes de los niveles anteriores.

Al observar los cinco niveles de codificación, se tiene por entendido que el contexto cultural define la lectura del texto fílmico. En la medida en que los espectadores comparten o asocian los elementos que conforman el lenguaje del cine y su discurso, se puede hablar del establecimiento de un medio de comunicación. Así pues, pareciera que el círculo del

(la industria cinematográfica, los recursos económicos, la distribución y exhibición de películas y las salas de cine). A su vez, Metz define lo fílmico como “un discurso localizable”, es decir, el texto fílmico objeto de estudio de la semiología del cine.

lenguaje se cierra con este planteamiento, sin embargo, por medio de éste se abre una perspectiva que permite relacionar las disciplinas de estudio (que convergen en el análisis cinematográfico).

La intertextualidad “es una teoría posmoderna que sostiene que todo está relacionado con todo” (Zavala, 2004, p. 35), a partir de esta premisa es posible reconocer que los niveles de codificación resultan necesarios para el entendimiento del lenguaje, asimismo, la interpretación o comprensión del discurso que enuncia un texto fílmico se da en el seno cultural de las asociaciones que el espectador reconozca sobre el filme y que, a su vez, éste es quien le dota de una nueva interpretación o refuerza la visión compartida por el autor de la obra.

Las leyes que lo edifican (al cine) son frágiles. Están constantemente subvertidas y en continua reformulación. No se trata propiamente de una gramática, no por lo menos en el sentido lingüístico. En rigor no podríamos hablar de filmes a-gramaticales tal como lo hacemos cuando un enunciado es inaceptable. Aquí también tendríamos que aplicar el criterio: ante el cine entramos en el terreno de una *sintáctica líquida* (Lizarazgo, 2004, p. 141).

Esta sintáctica líquida, definida así por la maleabilidad de sus reglas, propicia que el desarrollo creativo de un filme explore todas las posibilidades en las formas del texto fílmico y, a su vez, le confiere un poder peculiar a la mirada del espectador para crear un concepto del relato.

Por otra parte, la intertextualidad hace posible, en el análisis cinematográfico, identificar qué otros elementos pueden configurar la estructura de una película. Y pondera en la creatividad del autor, el género y el estilo, los resultados del discurso. Su lectura puede o no ser errónea, sin embargo, ésta se define en la red sociocultural de los espectadores.

La instancia de la interpretación es el punto final y, a su vez, el arranque de todo filme, ya que a través de ésta el texto se reviste, una y otra vez, en su sentido ético y estético. El cine establece el medio, el instrumento y el mensaje; el espectador agrega la mirada que lo renovará en la medida en que visite aquel canal narrativo que cuenta una ficción, en los tres tiempos de la realidad.

2.3 La estructura narrativa del filme

En la dimensión de su lenguaje, un texto cinematográfico se delinea en su objetivo: narrar. En el cine la narración es “una concatenación de situaciones en las que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos.” (Casetti, 1991, p 172). Quizá resulta obvio señalar la presencia de la narración en cuanto a la especificidad de un texto; no obstante, al colocarla en el primer plano del análisis textual se deriva una serie de procesos que finalmente remiten a la base de su estructura: el objetivo del relato.

El relato se desarrolla en tres puntos básicos:

- “Sucede algo: Ocurren acontecimientos (intencionales o accidentales, personales o colectivos, humanos o no humanos).
- Le sucede a alguien o alguien hace que suceda: los acontecimientos se refieren a personajes (héroes o víctimas, definidos o anónimos, humanos o no humanos) los cuales por su cuenta se sitúan en un ambiente que los acompaña o de alguna manera los completa.
- El suceso cambia poco a poco la situación: En el sucederse de los acontecimientos y de las acciones se registra una transformación que se manifiesta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente” (Casetti, 1991, p. 172-173).

En otras palabras, para el desarrollo de un relato es necesario que exista un conflicto a trascender, y el conflicto puede recaer en un personaje (como ser humano, como concepto o

ente natural). El conflicto no se refiere a una representación dramática, como podría entenderse en una primera acepción del término; sino que resulta ser una acción (dramática), la cual le confiere movimiento a la historia.

Sin embargo, cabe señalar que dicho concepto no debe (ni puede) ubicarse solamente en el terreno de los modelos clásicos (literarios y cinematográficos) ya que su juego y desarrollo hacen posible al relato desde las perspectivas modernas y posmodernas. “Lo propio de la narración es su capacidad para romper la previsibilidad y rebasar los códigos” (Lizarazgo, 2004, p. 158). El universo ficcional de un texto se articula en el espacio creativo que el autor le dé. En el texto fílmico, la ficción se desarrolla en el devenir diégetico de la historia.

2.3.1 Historia y diégesis

Al hablar de la estructura del relato, es fácil remitirnos a la historia como el desarrollo de éste. Sin embargo, en el caso del cine existe una distinción entre la historia y aquello que conforma su estructura y las relaciones que se generan dentro de su organización narrativa. Es decir, la diégesis por sí misma tiene el objetivo de “contar” más que el “mostrar” las cadenas de acciones que existen en una historia. La diégesis implica toda unidad narrativa: la interacción que se establece entre los personajes, el ambiente físico y psicológico y las motivaciones de los personajes.

Para el propósito de este trabajo se retomará el concepto de historia como “el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de un escaso valor argumental)” (Aumont, 2002, p. 109) Ya que en un relato siempre existe una historia por contar y los valores dramáticos (estéticos y éticos) en ésta pueden tomar una variedad de matices que exploran las posibilidades creativas de la cual los dota la ficción.

Por otra parte, vale entender a la diégesis como “la historia comprendida como pseudo-mundo... cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad...” (Aumont, 2002, p. 114). Esta globalidad se conforma por el conjunto de relaciones establecidas entre los acontecimientos que conforman el relato:

Inicio, desarrollo, clímax, desenlace y final, en los cuales se instauran las acciones de los personajes (principales y secundarios) para generar una trascendencia en la diégesis.

Para el esquema de un guion, en la realización de la historia, es necesario ubicar los acontecimientos para definir el rumbo del relato, el ritmo que éste debe manejar y la presencia de los personajes para conferir un movimiento a la trama. El esquema resulta ser básico, aunque en el análisis de éste la fragmentación de los acontecimientos es una herramienta útil para construir un mapa de estudio acerca del esquema narrativo de un filme.

Por lo tanto, las posibilidades narrativas son puestas en el juego creativo de su autor, la historia se sucede en un canal temporal-espacial en el que se desarrollan los anteriores puntos (inicio, desarrollo, clímax...); el hilo conductor para el tránsito o cambio de estos son las acciones de los personajes y el objetivo por la cual éstos se mueven.

En su interdiscursividad, el cine ha retomado algunos conceptos del teatro o la literatura para nombrar las relaciones y los elementos que constituyen el eje narrativo de un filme. Así, a lo largo del tiempo y para utilidades prácticas de la escritura del guion, se retomó el concepto de personaje para nombrar a todo elemento que participara en las acciones del relato. En la diégesis, un personaje se considera por las funciones que lleva a cabo en la historia y puede ser asumido tanto como “un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones y gestos” (Casetti, 1991, p. 178).

En el análisis del texto fílmico, es posible reconocer dos unidades que corresponden a la interacción entre los componentes de la narración:

Unidad funcional – Unidad indicial.

La primera corresponde a las acciones de los personajes, que pueden ser “cardinales” (las acciones de mayor relevancia para la fluidez de la narración) y “catalíticas” (acciones de menor importancia en la incidencia de cambios en el relato). La segunda corresponde a los elementos que permiten identificar la ubicación espacial y temporal del relato (informantes) y, por otro lado, a aquellos elementos que indican y revelan la causalidad del relato y las acciones (indicios).

Así pues, el mapa para el análisis del texto se traza principalmente en las funciones-acciones de los personajes y se desglosa en cada relación que se establece, ubicándose siempre en un tiempo y espacio diegético. No obstante, la identificación de los conceptos que hacen posible la diégesis se unifica en el objetivo (siempre es éste el que aparece en las unidades de relato fílmico) ¿Cómo operan los personajes? ¿Cuál es el medio por el cual logran trascender la historia? Y ¿Hacia dónde se mueve la diégesis?

2.3.2 Personajes y ambiente

Quizá, al introducirse en la esfera del análisis cinematográfico como lenguaje conformado por unidades narrativas que presentan el texto fílmico mediante dos formas: la unidad sintagmática (posibilidades en la distribución de las imágenes, edición, montaje) y la unidad diegética (posibilidades en la interacción entre los personajes y funciones dentro de la historia), es posible inducir que el análisis de los elementos cinematográficos supone develar un complejo sistema que, a primera vista como espectadores, se ignora que exista aunque resulte obvia su presencia. Para los analistas y teóricos del hecho fílmico, la importancia de las acciones recae en la movilidad, avances y retrocesos de la misma

historia, donde también impera el carácter denotativo del ambiente. Así pues, se identifican dos elementos que constituyen la diégesis fílmica: el ambiente y los personajes.

Ambiente. Una de las características más relevantes del cine y, por supuesto, de la literatura, es la incidencia denotativa del ambiente. En un filme, como espectadores, podemos percibir que el desarrollo de la historia se da en un tiempo y espacio contenido, nuevamente, en los propósitos de la narración; en otras palabras (y bajo el mismo enfoque), el ambiente se presenta en función de los cambios dramáticos que requiera la historia.

El ambiente “se define mediante el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo” (Casetti, 1991, p. 176). Y es obvio que se puede percibir, o al menos inferir, dónde y cuándo se desarrolla la historia. Si el ambiente es planteado como una característica importante del cine es porque además de ubicar al espectador en un contexto espacial-temporal determinado (ambiente externo), también puede indefinir a éste (tiempo-espacio) según la trama lo requiera. La capacidad implícita del cine para narrar con imágenes cualquier historia construye por sí misma el ambiente.

El cine ha retomado algunos elementos que conforman la narración en la literatura y se ha servido de estos para constituir la organización de sus propios textos y para dotarlos de una esencia, que como en la literatura, se interpreta “entre líneas”. Leer un texto fílmico entre líneas implica reconocer ciertos elementos que sutil o intencionalmente son puestos en el rompecabezas de la diégesis para armar un modelo que subyace en el sentido externo e interno del mismo. Es decir, el ambiente, además de elaborar el trasfondo espacial-temporal, produce un trasfondo emotivo. Como en la literatura, éste se reconoce en las relaciones entre los personajes y su entorno, y sirviéndose de la fotografía (la imagen) el ambiente interno se define tanto en la imagen como en las acciones de los personajes.

De alguna manera, ambos modos (externo e interno) están presentes en un filme, sin embargo, el énfasis de estos se da en el propósito que persiga la historia, en la visión creativa del director. Por lo tanto, “el ambiente remite a dos cosas: por un lado al entorno en el que actúan los personajes...; por el otro a la situación en la que operan.” (Casetti, 1991, p. 176) Y finalmente, a la correspondencia emotiva- psicológica que existe entre el entorno, la situación y los personajes.

Tomando en cuenta el modo de organización de la diégesis por unidades (Unidad funcional y unidad indicial), el ambiente interno y externo conforman la unidad indicial en la forma de informantes (datos y elementos descriptivos del espacio y tiempo del relato) e indicios (aquellos elementos que inciden en la causalidad del relato).

En el ejercicio del análisis de un filme resulta una tarea fácil ubicar los informantes, sin embargo; identificar los indicios implica un doble ejercicio: ya que es necesario ubicar los indicios en la forma de acción de los personajes e identificarlos en la relación que existe entre el entorno, la situación y los mismos personajes (interacción propia de aspecto denotativo del ambiente interno). Por ende, el ambiente interno en cuanto a unidad indicial se reconoce en la causalidad de las motivaciones de los personajes y el movimiento o relación que se den en su entorno diegético.

Como último punto, vale aclarar con respecto al ambiente, comprendiendo la interdiscursividad que existe entre el cine y otras disciplinas, como el teatro, por ejemplo, el concepto de ambientación. La industria del cine recurrió a la adaptación de algunos términos, utilizados en el teatro, para la producción de los filmes, y es así como se introduce el concepto de ambientación que se diferencia del ambiente (interno y externo) de la diégesis porque ésta (la ambientación) corresponde al hecho cinematográfico, a la forma en que el equipo de producción se encarga de crear el ambiente que requiere un filme

determinado. El ambiente interno y externo corresponde aún más al hecho fílmico, dentro de las condiciones que generan la historia, más que al proceso de producción en el cine.

Personajes. “Las tramas narradas son siempre, en el fondo “tramas de alguien”, un acontecimiento y acciones relativas a quien tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: en una palabra un personaje” (Casetti, 1991, p. 177).

En la forma clásica del cine se definían a los personajes en cuanto a personas que mantenían un identidad constante (o cambiante según fuese el caso) a lo largo de la historia. En la forma moderna del cine se definían a los personajes como un sujeto que debería comportarse mediante un rol a cumplir dentro de la trama o mediante la concepción “abstracta” de las acciones que llevaba a cabo. En la posmodernidad un personaje cumple con todas estas características, la idea del personaje recae en el movimiento propio de sus acciones, de su función, que le confieren una identidad, una esencia interpretada tanto por el autor como por el espectador.

Sin embargo, hay que ir por pasos para poder comprender dicha premisa, que ve sustentada su idea en la teoría intertextual y de la cual se parte para definir el concepto de personaje conforme al objetivo de este trabajo y, claro, del contexto del análisis de *Ocho y medio*.

Una historia necesita movimiento y éste se da a través de acciones. Cada acción que llevan a cabo aquellos elementos que inciden en gran forma en el devenir de la historia implica movimiento. La historia, como se ha planteado anteriormente, se desarrolla en tres puntos básicos: sucede algo, le sucede a alguien o alguien hace que suceda, y el suceso cambia la situación inicial.

Retomando el concepto de las unidades narrativas, la unidad funcional contiene a los personajes como sujetos o agentes de cambio que propician el avance o retroceso presentado en la situación inicial del relato. En el análisis de la narración, Francesco Casetti plantea tres formas distintas para definir y analizar al personaje en cuanto a la posición que mantiene dentro del relato. La primera asociación propuesta por el analista es considerar al personaje como una persona-sujeto “dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal”; la segunda corresponde al carácter y el rol que cumple en la historia y en la tercera se identifica al personaje como un sujeto (agente de cambio) que se dirige hacia un objeto para conquistarlo.

Comúnmente, se asociaba al personaje como una persona que cumplía distintas funciones para alcanzar un objetivo; sin embargo, un personaje no sólo se refiere a la figura de un sujeto como ser humano, sino también como un agente de cambio que incide en la historia y del cual sus formas o conceptos se formulan en la concepción abstracta de sus acciones.

Es decir, un personaje puede ser tanto una persona como un ente o un concepto abstracto, la distribución de sus funciones y el ponderamiento de su figura se dará en relación a la historia ¿Qué sucede? ¿A quién le sucede?

Al momento en que en una historia se plantea la incidencia o la aparición de un concepto que en su fuerza dramática desplaza las acciones para que ésta se desarrolle, el análisis narrativo del cine encuentra lo que se define como “elemento actancial”.

Este elemento adquiere relevancia en la medida en que funge como el detonador del movimiento y la razón de la historia. En el elemento actancial se reconoce lo siguiente:

Las relaciones establecidas entre los sujetos (personajes)

La superación, trascendencia y el alcance del objeto deseado

La naturaleza del ambiente interno desarrollado durante la diégesis

Estas características indican que aún cuando una historia carezca de un personaje (principal) concebido como persona; el personaje existe en la medida en que el elemento actancial se presenta a través de estos tres puntos; a partir de él la historia cobra forma.

Y se define como actante porque se reconoce en la interacción entre una o determinadas acciones de los personajes participantes en la diégesis.

Por otra parte, las características psicológicas y las motivaciones del personaje se descubren conforme suceden las acciones que él mismo realiza junto con otros sujetos.

Considerando algunos principios propuestos en el análisis de la narración por Casetti, en este apartado se configura un modelo de estudio de la diégesis cinematográfica a partir de los niveles fenomenológicos y abstractos, descritos anteriormente:

Diégesis (Historia)

Relato- Enunciado de la historia- Trama a desarrollar

Unidad Funcional: Personajes- Sujetos-Agentes de cambio- Acciones- Cardinales- Catalíticas

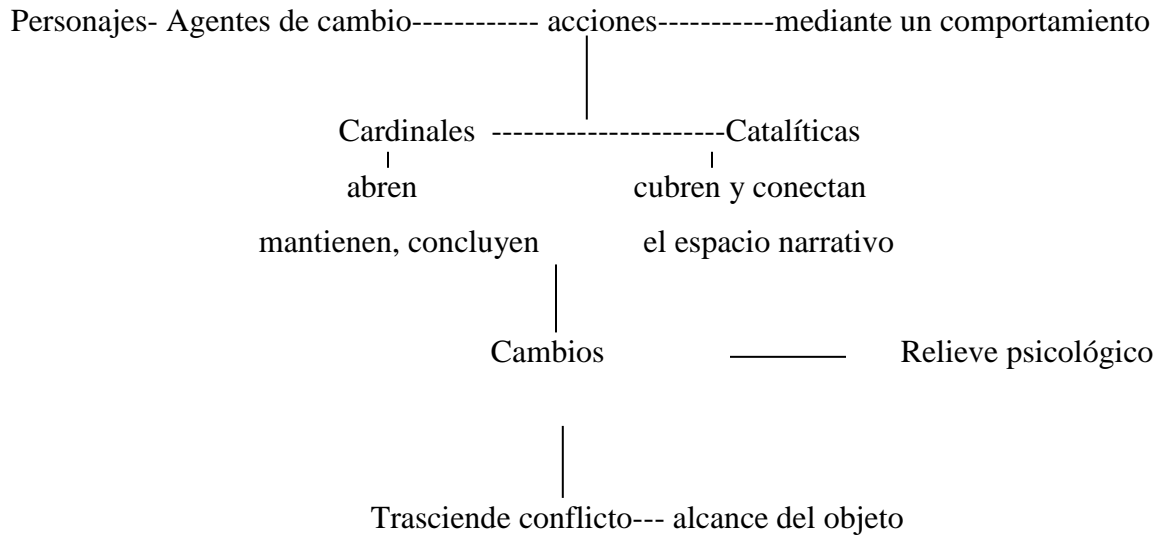
Unidad Indicial: Información_

Informantes_ Tiempo y espacio (Ambiente)

Indicios_ Inferencia en la causalidad del relato (Ambiente- acciones)

Elemento actancial_ Abstracto

Nivel fenomenológico



Unidades Cardinales_ Abren, mantienen y concluyen el conflicto de la historia. Representan los hechos y acciones más relevantes para el cambio en el relato.

Unidades Catalíticas_ Cubren y conectan el espacio narrativo que existe entre las unidades cardinales. Contextualizan y otorgan verosimilitud a la narración.

La trascendencia del conflicto implica la superación y degradación (conforme sea el objetivo de la historia) de la interacción entre los personajes, las acciones y el entorno en que suceden los acontecimientos.

Asimismo, el alcance del objetivo cierra el círculo de acciones entre los agentes de cambio.

Al exponer, sobre la base de la teoría intertextual, que cada concepto puede ser relacionado entre sí en la lógica de un raciocinio que le confiera sentido al planteamiento, se encuentra que el modelo para el análisis de la diégesis se bifurca en el reconocimiento de dos hechos: el modelo clásico del cine que tiende a seguir las fórmulas de la narración y el modelo posmoderno del cine que tiende a crear las fórmulas de la narración.

2.3.3 Posmodernidad: El filme como propósito de la historia

¿Qué sucede cuando el propósito de la construcción de los personajes, las acciones y la puesta narrativa de un filme desemboca en el mismo filme? Es decir, cuando el relato es una clara referencia del filme que lo contiene .

¿Qué es lo que, como espectadores, presenciamos? Y, por otra parte, ¿Qué persigue dicha construcción referencial?

A lo largo de este capítulo, como su título lo señala, se han identificado las formas en que el cine, como texto fílmico, se diversifica en la combinación de su lenguaje y en las posibilidades creativas de los autores para el armado de la obra. Dentro de este proceso se encuentran conceptos que resultan obvios para el espectador pero que dentro de ellos existe un sistema complejo de organización y raciocinio que construye un sentido: la ficción, donde las estructuras narrativas encuentran una determinada finalidad.

No obstante, existen estructuras que transgreden y unifican su propio sentido, en las cuales su finalidad recae en “el hecho de narrar el propio narrar, es decir, exhibir la propia acción del narrador, manifestar el texto como tal, y convierten en explícitos los mecanismos y las grandes opciones que están en la base de toda operación” (Casetti, 1991, p. 217). Es decir, los filmes que guardan en sí mismos el hecho del propio narrar, a veces entre líneas y a veces explícitamente, y que proyectan en los límites de la ficción su naturaleza creativa como un cúmulo de estrategias retóricas que implican desdoblar una y otra vez su historia; es decir; el filme habla del propio filme en el terreno (espacio) del mismo filme.

El estudio y análisis de este tipo de películas se entiende en la contraposición que existe entre el modelo clásico y moderno del cine. Tras la perspectiva que ofrecía la forma clásica, durante la modernidad aparecieron corrientes que buscaban contraponerse al discurso clásico del cine, rechazando y generando nuevos conceptos, formas y manifiestos. “Tanto

en Europa como en Estados Unidos y en Hispanoamérica, lo mismo en la ficción cinematográfica que en la literaria, la modernidad y la experimentación se caracterizaban por el rechazo frontal a las convenciones genéricas y sociales” (Zavala, 2003, p. 4).

El contexto en el que se ubica esta ruptura se identifica hacia finales de los años 40 y principios de los 50. En el cine, por ejemplo, la corriente neorrealista cobraba una presencia importante en el quehacer cinematográfico y se consolidó como un movimiento generador de otras corrientes tales como la nueva ola francesa y las políticas del cine de autor, contraponiéndose a los principios éticos y estéticos del cine clásico.

En el caso del cine, sin embargo, el modelo moderno y clásico se fusionaron en el devenir de los procesos sociales, políticos y culturales de la época y se llegó a un punto donde, quizá, el propósito del cine, además de ser una herramienta para la expresión y la comunicación, requería ser el medio y el propósito de sí mismo; se adoptaban y se rechazaban tanto los conceptos y los estilos modernos y clásicos dentro de una misma película. Así pues, la posmodernidad arribó en el contexto del hecho fílmico y, también, del cinemático.

“La posmodernidad es la manifestación de la crisis en la que se encuentran los grandes relatos de occidente, es decir, las grandes explicaciones racionales de la realidad, como el marxismo, el psicoanálisis...” (Zavala, 2003, p. 5). La posmodernidad generó una tradición de ruptura y, al mismo tiempo, la búsqueda entre teorías clásicas para la conformación y la superación de un estado teórico que permitiese el movimiento y la interacción de información en las redes socio-culturales y premisas políticas-filosóficas:

Desde esta perspectiva, la tradición clásica puede ser definida como estable y depende de la intencionalidad del autor. La tradición moderna, en cambio, se sustenta en el concepto de ruptura y está ligado a la recreación permanente en el uso de códigos. La cultura posmoderna

consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna) y la existencia de este paradigma ha sido reconocida cuando surge a la discusión de la misma dimensión política de quien interpreta los textos culturales (Zavala, 2003, p. 1).

Por lo tanto, en este tipo de películas, la concatenación de los acontecimientos de una historia llevan a un último objetivo: narrar la sucesión de los acontecimientos de una historia que han llevado al espectador hacia el último objetivo. Para llevar a cabo esta empresa, la organización diegética y sintagmática se vuelve un sistema complejo o sencillo (depende el caso) de reconocer.

2.4 La metaficción

Las alusiones y las referencias del universo de la ficción hacia la propia ficción son los elementos que permiten identificar, en un número indefinido de veces, cuándo un filme se refiere a sí mismo. Más allá de encontrar la historia dentro de los límites de un filme; los desdobra y permite que tanto el espectador como el analista reconozcan la emergencia del metarrelato.

La dinámica del autor, en este tipo de filmes, crea un espacio lúdico donde el espectador, finalmente, contiene la interpretación del texto, mediante la reflexión y la identificación de las piezas y estrategias que se colocan a lo largo de la historia para elucidar el discurso del autor, del filme dentro de sí mismo. “El filme como cualquier texto, se dedica a inscribir en sí mismo la comunicación en la que se encuentra..., revelando de dónde viene y adónde quiere ir” (Casetti, 1991, p. 222).

2.4.1 La construcción de sentido

Se ha planteado que el cine se caracteriza por ser un medio expresivo y, por lo tanto, de comunicación, que se sirve de la imagen para narrar un relato cualquiera, el relato se

desarrolla en una serie de acontecimientos que en su totalidad persiguen un objetivo definido. Hasta este punto también se ha definido que para la construcción narrativa del filme se retoman elementos de la realidad, se interpretan y se les confiere un sentido coherente (mediante las cadenas diegéticas y sintagmáticas).

Por ende, retomando el anterior planteamiento, se definirá a toda construcción de sentido como ficción. La ficción comprende la totalidad del universo diegético y sintagmático que conforman a un filme, en el caso del cine. Es el tema y el enunciado propuesto en cualquier trama y define al cine como una herramienta para la interpretación de la realidad.

A partir de la cotidianidad (el entorno, los contextos, las inquietudes y corrientes socio-culturales), aparece una perspectiva constructivista que tiene como propósito la elaboración de significación, como medio interpretativo y, a la vez, expresivo de todo lo que nos es común.

La vida cotidiana, en general, comprende la fuente de temas e ideas a desarrollar dentro del cine. La interpretación de ésta resulta ser un proceso cognitivo y creativo en el cual se moldea el sentido referente a la realidad.

La ficción se establece como el terreno en el cual la realidad es un espacio permisivo en donde los sucesos cambiaban su propio modelo, lo fortalecen o lo reconstruyen. En dicho terreno, como lo hemos visto, se forman relaciones complejas entre sus elementos discursivos. A lo largo de la historia del cine, la ficción se ha definido en ese término y su comprensión, asimilación y estructura ha cambiado conforme las corrientes estéticas del cine clásico, moderno y posmoderno.

Mediante estos modelos, se identifican las distintas características de la ficción:

La ficción mediante el contexto. Se refiere a las condiciones alternativas de producción; por ejemplo, desde la perspectiva clásica del cine la ficción parte de la reproducción de

códigos establecidos. La ficción moderna se basa en la suspensión de estos códigos y la posmoderna constituye la yuxtaposición de ambas.

La ficción mediante su estructura. Corresponde al desarrollo del relato y su interpretación. En la perspectiva clásica la historia es circular puesto que su organización gira alrededor de un solo objetivo, en el cual solamente se admite una única interpretación; la estética moderna admite más de un objetivo y la estructura de la historia se diversifica hacia varias direcciones; la ficción posmoderna admite tanto una lógica circular como una lógica diversificada, donde pueden existir uno o varios objetivos.

La ficción mediante la representación. La estética clásica adopta una reproducción-representación de la cotidianidad; la ficción moderna tiende a poner en evidencia los códigos que utilizamos para representar la realidad y, finalmente, la posmoderna engloba ambas perspectivas e ironiza los hechos cotidianos.

La ficción mediante la construcción del tiempo y el espacio. La narrativa clásica corresponde a la distribución cronológica de las secuencias, organizada bajo el punto de vista de un solo observador (personaje); en la narrativa moderna se invierten las secuencias a razón de las distintas voces narrativas que pudieran aparecer en el relato; la narrativa posmoderna vincula ambas formas de organización.

La ficción mediante el suspenso. La intriga establecida en el relato clásico está orientada hacia la revelación final de una verdad; la narrativa moderna se orienta hacia la develación o negación de la intriga, la narrativa posmoderna incluye ambas estrategias.

Las características retomadas a partir del modelo de la producción simbólica posmoderna, planteado por Lauro Zavala, permiten comprender que la ficción no sólo se dirige solamente hacia un punto determinado, sino que se diversifica dentro las

posibilidades creativas de las cuales la dota su propia naturaleza, ya que a partir de la interpretación de la realidad y la construcción de un sentido se define su estructura.

Desde la perspectiva posmoderna, aquella ficción que tiene como propósito el narrar por sí misma su relato, se relaciona con lo que Francesco Casetti planteó como “metarrelato”. Es en el metarrelato donde se exploran las posibilidades creativas de la ficción, dentro del marco de la posmodernidad, como el espacio donde se evidencian las técnicas y estrategias del lenguaje como medio de expresión y se redefine “la cotidianidad a partir de la reflexión sobre sus condiciones de posibilidad.” (Zavala, 2003, p. 1).

En el caso del cine, la ficción acerca de la ficción explora tanto el espacio en el cual se evidencia el proceso de escritura y el proceso de interpretación.

2.4.2 Metaficción

Así como existe la diversificación de las perspectivas de estudio y metodologías en el ámbito académico, en la cotidianidad existen estrategias inherentes y creativas del ser humano para comunicar, crear, desarrollar y expresar.

Y, en el cine, la ficción no es una excepción al cúmulo de posibilidades creativas en sus historias. La relevancia de esta meta construcción del relato radica en la exposición del cine como un medio expresivo para comunicar.

La evidencia del proceso fílmico así como su apuesta creativa, que puede conjuntar un modelo narrativo clásico, moderno o posmoderno, se construye en el concepto de la metaficción. La ficción sobre la ficción es una apuesta retórica que evidencia los mecanismos de escritura y realización así como la autorreferencialidad narrativa.

La metaficción es entonces una apuesta lúdica que expone las posibilidades narrativas del relato y “empieza a desconstruirse, a cuestionarse a suspender sus condiciones de posibilidad como una forma de señalar sus límites, una forma de leerse a sí mismo”.

(Zavala, 2008, p. 129). Tanto en la literatura como en el cine, la metaficción presente en una obra denota a su vez el enclave posmoderno de los paradigmas clásicos y modernos.

Si bien el análisis y el estudio de la metaficción comenzó en la época posmoderna, existen obras clásicas y modernas en las cuales la ficción acerca de la ficción está presente, denotando entonces que la capacidad de expresión y creatividad de sus autores es inherente a su humanidad, a la misma necesidad de comunicar (cómo y para qué). Dentro del “cómo” se ha propuesto para el análisis de la metaficción una taxonomía general de sus estrategias.

Las estrategias a su vez son posibilidades y estas posibilidades son las mismas que los autores, en el lenguaje cinematográfico, ordenan su discurso del relato.

2.4.3 Estrategias metaficcionales

Tomando en cuenta el planteamiento del teórico Lauro Zavala y su propuesta taxonómica de la metaficción existen tres tipos de estrategias, que abarcan tres principales áreas: la narrativa literaria, la narrativa cinematográfica y el lenguaje ordinario:

- Estrategias metonímicas
- Estrategias metafóricas
- Puesta en Abismo

La Metaficción Metonímica se refiere a la lógica de enmarcación, combinación y fragmentación como mecanismos de autotextualidad. A partir de un fragmento en el filme es posible elucidar y enlazar la historia. La estrategia metonímica se identifica también como una retórica de la edición y montaje. Los principales mecanismos metonímicos son los siguientes:

- Iteración circular (Final como inicio). Los filmes que finalizan su historia como el comienzo de ésta y viceversa. Una narrativa que se narra a sí misma.

- Iteración diferida (Reciclaje de nudos). Los filmes constituidos a partir de una serie de repeticiones diferidas enfatizando una o varias acciones, éstas pueden ser hechos verídicos, en función de la diégesis del filme, sueños, anhelos.
- Iteración con variantes (Re- enmarcación). La constante repetición de imágenes fijas.
- Iteración narrativa (Narrador Explícito). La existencia de un narrador – observador que conoce el desenlace de la historia y es a través de éste que, como espectadores, nos conducimos en la diégesis del filme.

La Metaficción Metafórica se refiere a la lógica de selección y sustitución como mecanismos de la revelación narrativa.

- Condiciones detrás de cámara (Distanciamiento Brechtiano). La ruptura de la lógica de la verosimilitud conduce los movimientos de cámara y el empleo de mecanismos que evidencian el trabajo fílmico dentro de la historia diegética. Es decir, en el filme se muestra la manera en que el equipo de producción trabaja para rodar una escena.
- Historia detrás del personaje (Epifanía de rol). Los personajes salen de su universo diegético para cuestionar o interactuar, mediante sus diálogos, con el espectador.
- Autor detrás del narrador (Narrador último). Es presencial y directa la aparición del director o autor del filme dentro del mismo.
- Ficción detrás de la realidad (Metalepsis). Este mecanismo tiene como objetivo derribar las fronteras ficcionales dentro de un filme al mezclar el plano ficcional y el referencial.

Estos dos tipos de estrategias metaficcionales pueden ser mecanismos constantes en un filme o sólo una estrategia de autorreferencia. Sin embargo, existe otro tipo de metaficción

que yuxtapone la metaficción metafórica y la metaficción metonímica. Propiciando que el desarrollo diegético de un filme sea una constante apuesta lúdica.

2.4.4 La puesta en abismo

Las estrategias puestas en las manos de los autores y las estrategias de apreciación- análisis puestas en manos de los espectadores. Los mecanismos de las estrategias metaficcionales metonímicas y metafóricas están dispuestos y dispersos en el texto fílmico de un proyecto. En éste se vierten las maneras proyectadas para contar una historia, para construir un sentido sobre la cotidianidad o la realidad que nutre de temas a los autores, guionistas, escritores y directores cinematográficos.

En el apartado anterior se expusieron los distintos mecanismos de la ficción acerca de la ficción, la construcción del relato sobre el relato y, sin embargo, para redondear el planteamiento de la finalidad de la ficción al narrarse a sí misma es necesario identificar, y después entender, el concepto de Puesta en abismo.

El objetivo de La puesta en abismo se denota en su misma acepción. Christian Metz, teórico del cine y de quien se han tomado algunas de sus propuestas para el análisis del presente trabajo, así como Francesco Caseti, teórico del cine, observaron en esta estrategia una especie de genialidad en el trabajo creativo del autor y de la misma naturaleza del cine. Es en esta estrategia que el cine encuentra su propósito primero: contar algo.

Y qué puede ser ese algo sino contarse a sí mismo a través de un universo diegético compuesto por estrategias autorreferenciales que hacen evidente los procesos creativos envueltos en el hecho cinematográfico.

Esta estrategia es una Puesta en Abismo porque las autorreferencias no finalizan en una determinada escena sino que completan el filme en su totalidad, ya sea a través de las funciones de los personajes, el ambiente o el tema de la historia.

El relato se corresponde a través del mismo y es así como este mecanismo es flexible a la yuxtaposición de la metaficción metafórica y metonímica.

En esta tercera estrategia “la autoflexibilidad es convertida precisamente en el tema de la narración, de tal forma que la creación de la película es tomada como el tema central del relato. “ (Zavala, 2008, p 156).

La obra cinematográfica, el filme, la película se sirve entonces de una comunicación referencial y metalingüística. Una comunicación que se dedica a “expresar el acto mismo de comunicar” (Cassetti, 1991, p. 259).

Se intenta mostrar ya no la realidad cotidiana sino que se intenta descubrir el proceso del descubrimiento de aquella realidad, que es cotidiana o no, tanto para los autores como para los espectadores.

De esta manera la creatividad de los autores y los mecanismos de recepción en los espectadores constituyen el armado del texto cinematográfico contemporáneo.

2.5 El texto cinematográfico en la posmodernidad

El lenguaje cinematográfico es un sistema de comunicación expresivo y reflexivo que se sirve de la imagen como principal materia para la creación de relatos. El lenguaje cinematográfico es un lenguaje interdisciplinario ya que toma de distintas materias artísticas los elementos que lo componen: la literatura, la fotografía y la música. Sin embargo, en su interdisciplinaridad el cine se constituye como un sistema complejo en el cual no existen reglas estáticas para el armado del relato.

La naturaleza expresiva del cine ha permitido la realización de filmes que identifican valores universales o reflexivos y asimismo permite la constitución de un sistema de entretenimiento que anima a los espectadores a experimentar con el llamado séptimo arte.

Sin embargo, el cine contemporáneo, así como su análisis, desemboca en nuevos paradigmas que de igual manera están en un cambio constante.

En el apartado de la construcción de sentido y la metaficción se mencionó la presencia de la perspectiva posmoderna sobre la perspectiva moderna y clásica del cine. Es importante enfatizar que el análisis del texto cinematográfico en la posmodernidad converge con la intertextualidad y la interdisciplinariedad de los elementos que lo componen, como se puede observar en la Metaficción, no existe un punto de análisis que se enfoque en el seguimiento de un solo paradigma, una sola estrategia o modelo.

Por otra parte, tomando como base el concepto de intertextualidad, estos modelos son una herramienta para los espectadores y críticos de cine para ayudarse en el estudio y comprensión del tema fílmico.

No obstante, partiendo también de la intertextualidad, se tiene claro que el enfoque de los autores cinematográficos existe en su obra y la mirada o el reconocimiento de ésta, su interpretación, está en el libre o asistido conocimiento de los espectadores.

El texto cinematográfico en la época contemporánea, no en *su época contemporánea*, la época en que se produjo y se estrenó, es una obra dispuesta para los espectadores. La interpretación del filme tendrá diversas aristas y su estudio distintos enfoques.

Lo que vale rescatar de la teoría para el análisis de un filme es el camino que trazará para la comprensión del discurso de un autor o la finalidad estética y ética del discurso de éste. Entretenimiento o reflexión. El cine es un lenguaje que partiendo de su ficción le confiere vida a aquello que nos interesa. La ficción acerca de la ficción, el cine acerca del cine es un ejercicio lúdico que el lenguaje descubrió en sí mismo.

El afán de descubrir su discurso y sus maneras corresponderá, partiendo de diversas teorías de análisis sobre el universo diegético de los filmes, al mismo ejercicio lúdico de

mirar lo que se define como la realidad cotidiana. Aquí entonces la proposición de un modelo de análisis sobre el cine acerca del cine.

3. Ocho y Medio

Después del estreno de *La Dolce Vita* y la polémica que generó, a principios de la década de los 60, Federico Fellini formó parte del grupo de autores que revitalizaron el cine italiano, el cual estaba inmerso en tres géneros clásicos fundamentados en la etapa de la posguerra y durante el crecimiento económico de Italia, es decir, el neorrealismo, la comedia y el drama.

Ante el estilo que imperaba en las formulas de realización cinematográfica, *La Dolce Vita* constituyó un elemento de ruptura y, a su vez, de unificación en el camino hacia la modernidad del cine italiano. Los argumentos de los relatos comenzaron a enfocarse en la interiorización de sus personajes, en los discursos de introspección y la revelación del individuo inserto en un determinado grupo social. Si bien Federico Fellini había explorado el universo interno de sus personajes, en las obras que antecedieron a *La Dolce Vita*, el cineasta italiano se dispuso a crear un estilo único, apostando por la composición onírica en sus relatos.

En la cúspide de su carrera, al haber filmado el número de 8 ½ cintas, Federico Fellini irrumpió en 1963 en las salas de cine con un nuevo argumento que desbordaría su calidad como autor y por el cual su obra es reconocida como uno de los diez mejores filmes de la historia del cine.

3.1 Ocho y medio en el cine

En una primera lectura salta a la vista la falta de una problemática o de una premisa filosófica, haciendo de la película una serie de capítulos gratuitos divirtiendo, quizás, por su

realismo ambiguo. Uno se pregunta ¿Qué es lo que los autores intentan decir o hacernos pensar?- Daumier fija su mirada en el vacío y finaliza una de las muchas observaciones que le hará al director de cine Guido Anselmi, quien es el personaje protagónico de la película de Federico Fellini: *Ocho y medio*.

El cuestionamiento de Daumier hacia Guido Anselmi es una breve presentación del argumento que estructura el cuerpo del guión que Federico Fellini escribió con los guionistas Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y Brunello Rondi a partir de una idea difusa que el cineasta había concebido durante su afán de elucidar de una manera más profunda sobre la cotidianidad del ser humano.

Ávido de llevar a cabo el retrato interior y exterior de un hombre y correspondiendo a su estilo onírico de las impresiones reales de la cotidianidad, Federico Fellini comenzó la filmación de la película *8 ½* sin saber exactamente qué aspectos abordaría en ese retrato. Para sus colaboradores resultaba una empresa casi imposible de realizar ya que la idea en bruto parecía pertenecer al género literario. La pregunta en el equipo de Fellini descansó entonces en cómo dibujar el retrato de un hombre a partir de las reflexiones de su autor, del mismo Fellini.

Y sin resolver la manera en qué debía abordarse, el nueve de mayo de 1961 inició la filmación de *Ocho y medio*. Federico Fellini, entonces, se adentró en la búsqueda creativa del relato, del origen de su historia y de lo que pudiera decir, contar, describir, de manera concisa. Sin embargo, Fellini cayó en una crisis creativa mientras la producción de su cinta avanzaba. Durante este proceso, el autor relató que tenía la idea latente de abandonar el filme ya que su problema creativo consistía en no hallar la esencia de la historia que quería contar.

Imaginar este proceso en las palabras de Fellini resulta irónico ya que la prueba de maestría cinematográfica de este autor velaría para que aquellas palabras fueran escuchadas, observadas y comprendidas a través de la pantalla cinematográfica, tal como lo dijo en una entrevista con Giovanni Grazzini para el libro *Algún día haré una bella historia*



de amor: De pronto, entré en el corazón de la película. Relataría cuanto me estaba sucediendo, haría una película sobre la historia de un director que ya no sabía cuál era el filme que quería

hacer.

Por otra parte, el comienzo de su obra se sustentó en las inquietudes que él experimentaba hacia lo esencialmente místico y onírico (Ver imagen 1):

Imagen 1



“En ese periodo creció su preocupación por la magia y lo oculto, lo mismo que su biblioteca de libros esotéricos. Adquirió un interés por la astrología, la grafología y la

quiromancia” (Alpert, 1988, p. 211).

Aunándose a su crisis creativa, las reflexiones de Fellini se volcaron hacia el estudio de la mente y el individuo bajo el modelo del psicoanálisis de Carl Jung. Es así como sus

experiencias construirían, en cuatro aspectos generales, el cuerpo fílmico de su historia: reminiscencias, sueños, alegorías festivas y la introspección del ser humano.

Ocho y medio (ver imagen 2) es el título y también el número de películas que Fellini había realizado, en la cuenta de dos cortometrajes que sumaban el "... Y medio" de su obra.

Imagen 2

Para la realización de este filme, Fellini contaba con su habitual equipo de producción, escritores y actores. Conforme la filmación de *Ocho y medio* se llevaba a cabo, Federico Fellini escribía las escenas del guión junto con sus colaboradores.

En abril de 1963, dos meses después de su estreno, *Ocho y medio* fue proyectada, fuera de la competición, en la décimo sexta edición del Festival de Cannes.

Imagen 3

La recepción, a diferencia de su anterior largometraje, fue mesurada y, sin embargo, entusiasta ya que Federico Fellini y su equipo habían armado una obra fuerte, original y propositiva para la época.

Partiendo de aquella proyección, la obra onírica, festiva e introspectiva de Fellini (ver imagen 3) comenzó su recorrido por los complejos de cine italianos



y festivales internacionales, desde la Ex Unión Soviética, donde obtuvo el Gran Premio en el Festival de Cine de Moscú, hasta Los Ángeles, en Estados Unidos, recibiendo el reconocimiento de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas por la Mejor Película Extranjera y Vestuario.

En 2016, *Sight and Sound*, revista inglesa dedicada a la industria cinematográfica, e Ian Christie, teórico y crítico inglés, llevaron a cabo la encuesta y el conteo sobre los cincuenta mejores filmes en la historia del cine. Y en las posiciones decanas de la lista aparece *Ocho y medio*, ocupando el décimo lugar en las preferencias de productores, escritores, directores y críticos de la actualidad.

Retomando el término que propuso Christian Metz para las referencias y definiciones en el análisis cinematográfico, en el hecho cinemático Federico Fellini logró alcanzar el título de maestro y autor con *Ocho y medio*. Considerada como una obra de vanguardia para algunos críticos y teóricos del cine, como el mismo Metz o Alain Vimoux, esta película se hizo de un lugar de importancia en la memoria del cine, vistiendo con su música, a cargo de Nino Rota, y la lente del fotógrafo Gianni Di Venanzo el cuerpo estético de un discurso que precisamente intentaba responder la duda del personaje de *Daumier*: Qué es lo que los autores intentan decir o hacernos pensar.

3.1.1 Sinopsis

Atrapado en un túnel y en medio del tránsito ciudadano, Guido se sofoca dentro de su automóvil e intenta salir de éste. Él escapa por la ventana de su auto y se eleva hacia el cielo abandonando el bullicio. Guido entonces se encuentra en la playa, flotando en el cielo, sin embargo, ahora está retenido por una cuerda amarrada a sus pies. Guido, nuevamente intenta escapar. Abajo, en la playa, un hombre controla la cuerda tirando de él. Aparece un desconocido ordenando que Guido descienda. Es un sueño. Guido despierta en una habitación rodeado de médicos que le prescriben curas y recetas.

Guido Anselmi, director de cine, se encuentra en medio de una crisis creativa al no tener en claro qué filmará en la película que, bajo la presión de su productor, está siendo puesta en marcha y sin contar con la base fundamental de todo filme: Un guion. Se trata de una

historia de ciencia ficción en la cual la humanidad intenta salir de la tierra ante una catástrofe nuclear; no obstante, Anselmi se siente atraído hacia una narrativa más personal. Afligido por su carencia creativa y los conflictos que implican para Guido realizar su película, el cineasta se encuentra en un sitio de reposo, donde recibe la atención de médicos y convive con gente de la alta burguesía italiana. Sin embargo, para Guido este sitio se transforma en el punto de encuentro de sus conflictos. Anselmi, además de contar con la compañía de su equipo de producción, precisa de la estancia de su amante, su esposa, sus amigos y Daumier, teórico del cine, quien se encarga de realizar acotaciones a la propuesta de guion del cineasta, realizando severas críticas a sus escenas. La crisis creativa del cineasta es cada vez más intensa y en un intento por evadirse Guido recurre a sus memorias, fantasías y anhelos.

Descubierta una vez su infidelidad y sin Luisa, su esposa, carente de inspiración, desesperado, Guido ofrece una conferencia de prensa para presentar su filme. Ante las incesantes preguntas y críticas de los periodistas, siendo presionado por el Commendatore, Guido desea desesperadamente escapar. Inmerso en sus pensamientos huye de la conferencia y se suicida. Es un sueño. No así la conferencia de prensa.

Guido cancela el rodaje de su película. Cansado, escucha las últimas sentencias de Daumier, su crítico personal, quien felicita a Guido por la cancelación de su filme al darse por vencido. Sin embargo, después de reflexionar las observaciones de Daumier, Guido coincide sólo en una cosa: Es necesario el caos. Destruir para crear. Nace un nuevo filme.

En el mismo lugar donde Guido intentó dar una conferencia de prensa, en la locación de la Nave espacial, Guido reúne a todos los personajes de la película y les explica que necesita de ellos para contar todo lo que le interesa expresar en su obra. Al ritmo de una

marcha circense, los personajes de Ocho y medio desfilan precisamente para presentarse como los personajes del filme que se está rodando.

3.1.2 Ficha Técnica

Ocho y medio // 8 ½

1963

Título original	Otto e mezzo // 8 ½
	En italiano
	35 mm. Blanco y negro
	Duración 135'
Dirección	Federico Fellini
Productor	Angelo Rizzoli
Productores Ejecutivos	Alessandro Von Normann, Clemente Fracassi y Nello Meniconi
Guión	Federico Fellini, Brunello Rondi, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, según un argumento de F. Fellini y Ennio Flaiano
Fotografía	Gianni Di Venanzo
Edición	Adriana Olasio, Leo Catozzo
Música	Nino Rota
Temas adicionales	Franz Lehar, José Padilla, Giuseppe Rossini, Piotr Ilych Tchaikovsky y Richard Wagner
Sonido	Alberto Bartolomei y Mario Faraoni
Decorados	Vito Anzalone

Diseño de producción y Piero Gherardi

vestuario

Operador de Cámara Pasquale De Santis

Intérpretes

MarcelloMastroianni - - Guido Anselmi

Claudia Cardinale - - Claudia Cardinale

AnoukAimée - - Luisa

Sandra Milo - - Carla

RossellaFalk - - Rossella

Guido Alberti - - Ilcommendatore

Jean Rougeul - - Daumier

Madeleine Lebeau - - Madeleine

Mario Pisu - - Mario Mezzabotta

BarbaraSteele - - Gloria Morin

Eddra Gale - - La Saraghina

Mario Conocchia - - Conocchia

Coproducción Rizolli Film y Francinex

Distribución Cineriz

Estreno en Italia 15 de Febrero de 1963

Premios

Gran Premio en el Festival de Cine de Moscú.

Dos Oscars por Mejor Película Extranjera y Mejor Vestuario.

Siete Premios Nastrid'argento por Mejor Director, Productor, Tema, Guión, Fotografía y Actriz Secundaria.

Premio de los Críticos de Cine de Nueva York.

3.2 Las herramientas lúdicas para contar

Contando con la información que contextualiza el proceso creativo de Federico Fellini en *Ocho y medio*, se da paso al segmento del análisis cinematográfico basado en la estructura diegética de la película.

Entendiendo el argumento de *8 1/2*, en la impresión de la primer escena, el espectador puede observar el constante cuestionamiento y las referencias o metáforas que se incluyen en la cinta, yendo al ritmo que Fellini va pautando en busca de la inspiración creativa que el protagonista, Guido Anselmi, ha perdido. Aquí entonces aparece la primera pieza del ejercicio lúdico que Federico Fellini ha puesto sobre la pantalla cinematográfica: el objetivo tangible de Guido.

Durante el rodaje de *Ocho y Medio*, Deena Boyer acompañó a Fellini para lograr el registro de la filmación. Como se mencionó en el apartado anterior, en algunos momentos el director y su equipo de guionistas escribían las escenas o las modificaban casi al mismo tiempo en que se llevaba a cabo el rodaje. Para encontrar una mayor claridad en el registro, Fellini le explicó a Boyer que en *8 1/2* existían tres niveles que regían su narración:

El pasado. Su infancia en un pueblo del mar Adriático, la constante dinámica con sus padres, la religión y el descubrimiento del tabú sexual. El presente. Su estado en medio de una crisis creativa. Y el condicional: Los sueños y fantasías.

Con estos tiempos el autor pretendió armar el discurso de su obra. La segunda herramienta para contar, y a su vez, del lado del espectador, para observar ¿por qué no?, aparece en estos tres niveles narrativos.

Una tercera herramienta para la construcción diegética de *Ocho y medio* se enlaza con los personajes de la historia. Es a través de ellos, bajo la mirada del protagonista, que el discurso en su narración va adquiriendo una forma fílmica, ética y estética.

3.2.1 Fellini acerca de Fellini

El conflicto del filme, el elemento espacio- temporal en que éste se desarrolla y los personajes que enlazan la historia conforman igualmente tres herramientas para llevar a cabo el análisis de *8 1/2*, reconociendo a su unidad diegética como la base de un estudio que comprenderá la estructura narrativa de una ficción: Guido Anselmi acerca de Guido Anselmi.

De acuerdo con la sinopsis de *Ocho y medio*, la historia parte del siguiente enunciado:

Guido Anselmi, director de cine, se encuentra en medio de una crisis creativa al no tener en claro qué filmará en la película que, bajo la presión de su productor, está siendo puesta en marcha y sin contar con la base fundamental de todo filme: un guion. En este enunciado, el conflicto del protagonista radica en la falta de creatividad para rodar un filme que ya está puesto en marcha. Después de conocer, en el hecho cinematográfico, el contexto de la filmación de *Ocho y medio*, es importante identificar la similitud entre el enunciado del relato fílmico y la experiencia de Federico Fellini como, precisamente, director de esta cinta. Se identifica, entonces, el conflicto de la diégesis levantándose en el primer guiño que Fellini lanza al espectador para la construcción de un discurso.

3.2.2 Ambiente

Continuando con la estructura diegética del relato y tomando en cuenta la segunda herramienta que rige el tiempo y el espacio en tres niveles: pasado, presente y condicional, la ficción acerca del cineasta con conflictos creativos se ordena en la unidad de narración indicial definida como ambiente.

Los lugares físicos así como la temporalidad tangible en el vestuario y la ambientación moderna o antigua en la película son los elementos informantes que describen el ambiente externo de *8 ½*.

Ambiente externo. Primavera. Principios de los años 60

– Clínica de reposo. Informantes:

Clínica, fastuosa y barroca. Atención médica de alto costo en la cual se atiende a gente de la alta burguesía italiana, jefes de la iglesia, el equipo de producción de Guido, sus amigos, críticos y periodistas. Se preparan curas específicas para los pacientes al compás de una orquesta que toca piezas de Wagner, Tchaikovsky y Giuseppe Rossini. Además, en la clínica se realizan fiestas y espectáculos de magia para sus clientes.

– Hotel. Informantes:

Hotel de la estación del tren, donde se hospeda la amante de Guido. Sitio pequeño y alejado de la clínica donde Anselmi reside. La dueña es una lugareña que se encarga de la mayoría de las tareas en el hotel.

– Casa. Informantes:

Es un sitio rural, antiguo y de gran espacio donde habita una tradicional familia italiana.

– Cementerio. Informantes: (Ver imagen 4)

Árido y desértico donde el protagonista suele encontrarse con sus padres ya fallecidos.

– Colegio. Informantes: (Ver imagen 5)

Al igual que la casa rural, la escuela de seminaristas se constituye como un gran espacio: salones, comedores, confesionarios y un juzgado.

– Locación. Construcción de nave espacial. Informantes:

Ubicada en la playa y lejos del tránsito, la locación es un sitio de amplio espacio, propio de un lugar para construcciones a gran escala, llena de trabajadores. En la locación se erige una gran plataforma que es el prototipo de la nave espacial.

- Sala de cine. Informantes:

Típica sala de cine de los años 60.

- Fuente de aguas minerales. Informantes:

Un lugar antiguo y ceremonioso donde brotan las fuentes minerales.



Imagen 4

Imagen 5

En cuanto al ambiente interno es necesario utilizar el concepto de indicios para mostrar las acciones de los personajes como fuente de información para conformar aquello que no se aborda en el ambiente externo.

Ambiente interno. Onírico. Anhelos. Evasión.

- Guido Anselmi - - - Guido Anselmi. Indicios:

Guido vuelve hacia él mismo a través de los recuerdos de su infancia y se proyecta a sí mismo mediante su deseo por poseer: a las mujeres, las respuestas ausentes y la capacidad para realizar su película. (Ver imagen 6)



Imagen 6

- Guido Anselmi - - - Claudia Cardinale. Indicios:

Guido sueña con el personaje de Claudia Cardinale. No existe un guión. No existe un papel o un personaje a interpretar en aquel filme que hablará de la guerra termonuclear. Guido no define el rumbo de la historia que quiere contar y, sin conocer personalmente a Claudia, el protagonista conversa con ella en sus visiones, en las cuales parece tener cierta inspiración.

- Guido Anselmi - - - Luisa. Indicios:

Guido desea un matrimonio feliz con Luisa. En sus sueños, el protagonista imagina un harem donde Luisa es la mujer más importante para él. En ese harem, Luisa convive sin ningún reproche con las otras mujeres de Guido. Al despertar de ese sueño Guido se percata que el conflicto entre él y Luisa perfilará su matrimonio al fracaso.

- Guido Anselmi - - - Carla. Indicios:

Guido se encuentra con Carla con un propósito: el placer. En sus citas Guido va de la realidad a la fantasía, llenado su cotidianidad de placer y culpa. El tabú sexual.



Imagen 7

Imagen 8

– Guido Anselmi - - - Daumier. Indicios:

Guido requiere de la presencia de Daumier. El personaje de Daumier, al igual que el de Claudia, Luisa y Carla, se mantiene latente entre los dos escenarios que maneja Guido: Realidad y fantasía.

– Guido Anselmi - - - Il Commendatore. Indicios:

El Comendatore se mueve a lo largo de la historia como un elemento que ancla a Guido a la realidad.

– Guido Anselmi - - - Mezzabotta. Indicios:

Guido encuentra en Mario Mezzabotta la personificación de la alternativa de una decisión, de un estado. Inserto en el tiempo presente de la historia, Mezzabotta habla con Guido de las posibilidades de una nueva y estimulante forma de vida: el divorcio.

– Guido Anselmi - - - Rossella. Indicios:

Guido busca los consejos de Rossella para tener claridad en sus proyectos y en su matrimonio con Luisa. El personaje de Rossella aparece en el nivel condicional y presente de la vida de Guido. Testigo de su crisis creativa, Rossella resulta ser la mágica confidente de Guido en la escena de sus sueños y en la escena real de los hechos.

Queda entonces definido el ambiente de la siguiente manera:

Ambiente externo: Permea a la diégesis con una atmósfera moderna y, a la vez, antigua, hablamos del escenario burgués en el que Guido se desenvuelve: la clínica y el ambiente cinematográfico así como los grandes espacios acentuados en la memoria y el presente del protagonista, la playa, el colegio, las fuentes, su casa y la misma clínica son representaciones arquitectónicas de lo fastuoso y lo antiguo. (Ver imagen 9)

Ambiente interno: Podemos identificar las reminiscencias, los sueños, las alegorías festivas y la introspección como elementos que construyen el ambiente interno de la historia, revelándose a su vez en las relaciones que el protagonista establece con otros personajes.



Imagen 9

3.2.3 Personajes

La identificación de los personajes mediante las funciones (relación-acción) con el protagonista es la siguiente:

Ocho y medio.

- Guido Anselmi - - - Guido Anselmi

Guido Anselmi plantea una relación con él mismo a través del escape emocional que significan las memorias acerca de su infancia, sus deseos y proyecciones con respecto a su filme y su esposa. Un deseo proyectado al comienzo de la historia estructura el camino que ésta tomará y las conclusiones a las que Guido llegará.

– Guido Anselmi - - - Claudia Cardinale

El protagonista establece como símbolo de redención- purificación al personaje que interpretará Claudia Cardinale, una famosa actriz del cine italiano. A través de visiones y sueños, Guido imagina que este símbolo redimirá a su filme, aquello que desea expresar.

– Guido Anselmi - - - Luisa

Luisa es la esposa de Guido. Ambos mantienen una mala relación en su matrimonio. Luisa argumenta que las infidelidades y mentiras de Guido perfilan su relación hacia el fracaso. A lo largo de la historia, Guido desea reconciliarse con Luisa, sin embargo, ella quien no tolera la visión que el protagonista tiene acerca del amor.

– Guido Anselmi - - - Carla

Guido y Carla son amantes. Ambos están casados y, sin embargo, mantienen sus encuentros amorosos bajo dos pretextos personales: el primero es saciar el placer de Guido y el segundo es el confort que éste le brinda a Carla en cada cita.

– Guido Anselmi - - - Daumier

Guido Anselmi requiere a Daumier, crítico de cine, para escuchar sus opiniones acerca de su filme. Guido le muestra a Daumier las escenas escritas y, como apuesta a la razón, en cada una de las observaciones Daumier se encarga de destrozarse las ideas creativas del protagonista.

– Guido Anselmi - - - Il Commendatore

La labor del Commendatore es que Guido comience la filmación de la película. Al producir el filme de Guido Anselmi, pese a la crisis creativa del cineasta, el Comendatore se arriesga a perder dinero y es por ello que intenta ayudar a Guido, ingresándolo en una clínica de recuperación.

– Guido Anselmi - - - Mario Mezzabotta

Mezzabotta es amigo de Guido. Mezzabotta también ha ingresado a la clínica de rehabilitación llevando a su amante, Gloria Morin, con él. Las conversaciones entre Guido y Mezzabotta propician la reflexión del protagonista acerca de distintos tópicos.

– Guido Anselmi - - - Rossella

Rossella y Guido son amigos. Ella es quien funge como testigo y, en parte, conciencia de Guido frente a su conflicto creativo y matrimonial.

3.3 La construcción en abismo

Se habla de herramientas para la construcción del cuerpo fílmico en la diégesis de 8 ½ una vez identificados:

El enunciado del relato.

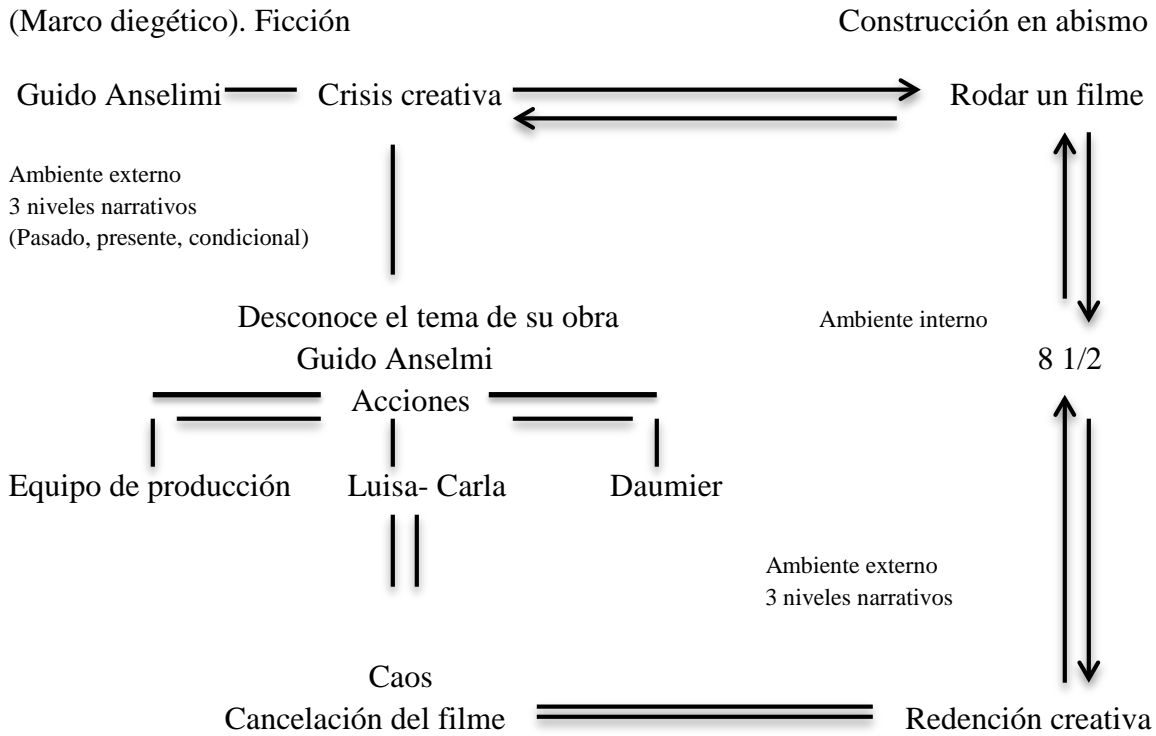
Niveles narrativos (unidades espacio temporales).


Los personajes.


Es importante recordar que la construcción de la diégesis parte de la visión creativa de Federico Fellini en el terreno de la ficción cinematográfica.

(Marco extradiegético) Fellini.

Ocho y medio



Donde  son las líneas de autorreferencia.

Donde  la autorreferencia determina la conclusión y el comienzo de un episodio narrativo.

En este esquema se encuentra sintetizada la descripción de la construcción en abismo. Esta ficción se configura en una auto-referencia de sí misma (metaficción) creando a su vez similitudes extrediegéticas, desdoblándose sobre su propio cuerpo narrativo en:

- La ficción mediante la construcción de tiempo y espacio: El paso de la realidad a la fantasía. Los saltos temporales y espaciales en las escenas del filme se determinan según su fuerza dramática (impulsando cambios, dando a conocer las motivaciones de cada uno de los personajes.)
- La ficción mediante el contexto: La historia se narra a partir de los códigos creativos de su autor, de la experiencia de Federico Fellini.

- La ficción mediante su estructura: El objetivo de Guido Anselmi es superar su crisis creativa para filmar su película así como el objetivo de Federico Fellini era superar su crisis creativa, encontrando un tema del que realmente quisiera hablar.
- La construcción en abismo, la puesta sobre una auto-referencialidad total, se lleva a cabo en el terrero diegético y extradiegético de la historia. Es decir, Federico Fellini perfila sus inquietudes, experiencias y el mismo rumbo del filme sobre la figura de Guido Anselmi. A su vez, Guido Anselmi, en la diégesis de *Ocho y medio*, proyecta sus inquietudes y experiencias sobre el protagonista del filme que está por rodar.

Los dos escenarios que desarrollan en su totalidad esta construcción son: la proyección del autor en su personaje principal (Fellini- Anselmi- Anselmi) y el caos como la virtud del descubrimiento.

3.3.1 La proyección del autor en su personaje principal



Imagen 10

Clínica. Habitación de Guido. Mañana.

Médico. - Perdona esta invasión matutina ¿Cómo está? Soy un gran admirador suyo. Un gusto conocerle ¿Me permite?

Enfermera.- ¿Puedo usar su máquina de escribir, señor?

Asistente. - Su brazo, por favor.

Enfermera.- ¿Cuántos años tiene?

Guido.- 43

Médico. - ¿Qué está preparando? ¿Otro filme sin esperanza?

Enfermera. - ¿Es su primera cura?

Guido.- Sí

Rizzoli, A.Fellini, F.*Ocho y medio*. 1963. Italia. Rizzoli Film y Francinex

Después de la escena que inaugura el filme, aquella del sueño donde Guido escapa del tránsito citadino, le secunda la presentación formal del protagonista en los diálogos entre Guido y los médicos de la clínica. En esta escena existe un elemento que señala la primer auto- referencia entre Anselmi y Federico Fellini: la vocación y la edad.

Federico Fellini _____ Cineasta. 43 años de edad

Guido Anselmi _____ Cineasta. 43 años de edad

La segunda auto- referencia se identifica en la pregunta que el médico formula: ¿Qué está preparando? ¿Otro filme sin esperanza? En esta escena se aborda el objetivo tangible de Guido Anselmi: Realizar un filme, tal cual el objetivo de Federico Fellini. Aunado a esto, en el transcurso de la historia, el personaje de Guido se encuentra en medio de situaciones, tanto oníricas como reales, donde él genera autorreferencias sobre sí mismo, su profesión y su entorno. Es así como se logra reconocer, al menos, 3 niveles autorreferenciales.

Marco extradiegético (Ver imagen 11,12)

Federico Fellini _____ Rodaje de un filme

Marco diegético

Guido Anselmi _____ Rodaje de un filme

Personaje _____ Rodaje de un filme



Imagen 11



Imagen 12

El proceso para la realización de este objetivo, aún sin abordar su esencia discursiva, se reconoce en los siguientes mecanismos de metaficción:

Metonimia

- Iteración diferida

Unidad espacio temporal

Pasado. La retrospección de Guido Anselmi a su infancia a través de la memoria.

Metáfora

- Historia detrás del personaje

Personajes

Los cuestionamientos de Daumier hacia Guido, y hacia el propio Fellini, acerca de *Ocho y medio*, como puntos de reflexión.

- Ficción detrás de la realidad

Personajes

Guido Anselmi como un cineasta de 43 años de edad que sufre de una crisis creativa para rodar su filme. El personaje protagonista en su diseño en el rol de cineasta cumple con las características extradiegéticas del director de *Ocho y medio*.

Los mecanismos metaficcionales identificados a raíz de la proyección del autor en su personaje principal radican en la identidad de Guido Anselmi y su relación con los personajes así como la realización de sus acciones en las unidades espacio temporales de la diégesis.

3.3.2 El caos como la virtud del descubrimiento

Locación. Construcción de Nave espacial. Noche

Guido.- En mi película suceden todo tipo de cosas. Lo meto todo. Hasta el marinero que baila claqué.

(Rizzoli, A.Fellini, F.*Ocho y medio*. 1963. Italia. Rizzoli Film y Francinex.)

Guido afirma que en sus filmes él tiene la capacidad de abordar todos los temas pero en *Ocho y medio* el cineasta ignora sobre qué quiere hablar, qué quiere exponer y expresar. Durante el filme se asiste a la proyección de escenas que están encadenadas con una diversidad de elementos que marcan su particularidad y, sin embargo, las convierten en fragmentos que unifican el filme en su generalidad. Los mecanismos metaficcionales son los siguientes:

Metonimia

- Iteración diferida

Personajes

Guido Anselmi utiliza sus recuerdos y experiencias para llevarlos al plano creativo: la realización de su filme. Los recuerdos son claramente acontecimientos del pasado impregnados por la fantasía. Las experiencias de Guido, como adulto y utilizadas en su mapa creativo para el rodaje de su filme, convergen en el tiempo narrativo presente y condicional.

- Iteración circular

Enunciado del relato. El objetivo tangible de Guido. Se asiste, en el final de la historia, a la conclusión y el comienzo del objetivo de Guido Anselmi.

Metáfora

- Historia detrás del personaje.

Personajes

Guido enfatiza los momentos reflexivos en sus diálogos internos. La necesidad de encontrar qué decir en su obra.

- Condiciones detrás de cámara

Unidad espacio temporal

La construcción de la nave espacial y la selección de los actores dimensionan el aparato cinematográfico que Guido Anselmi está por rodar, así como el filme que Federico Fellini está rodando.

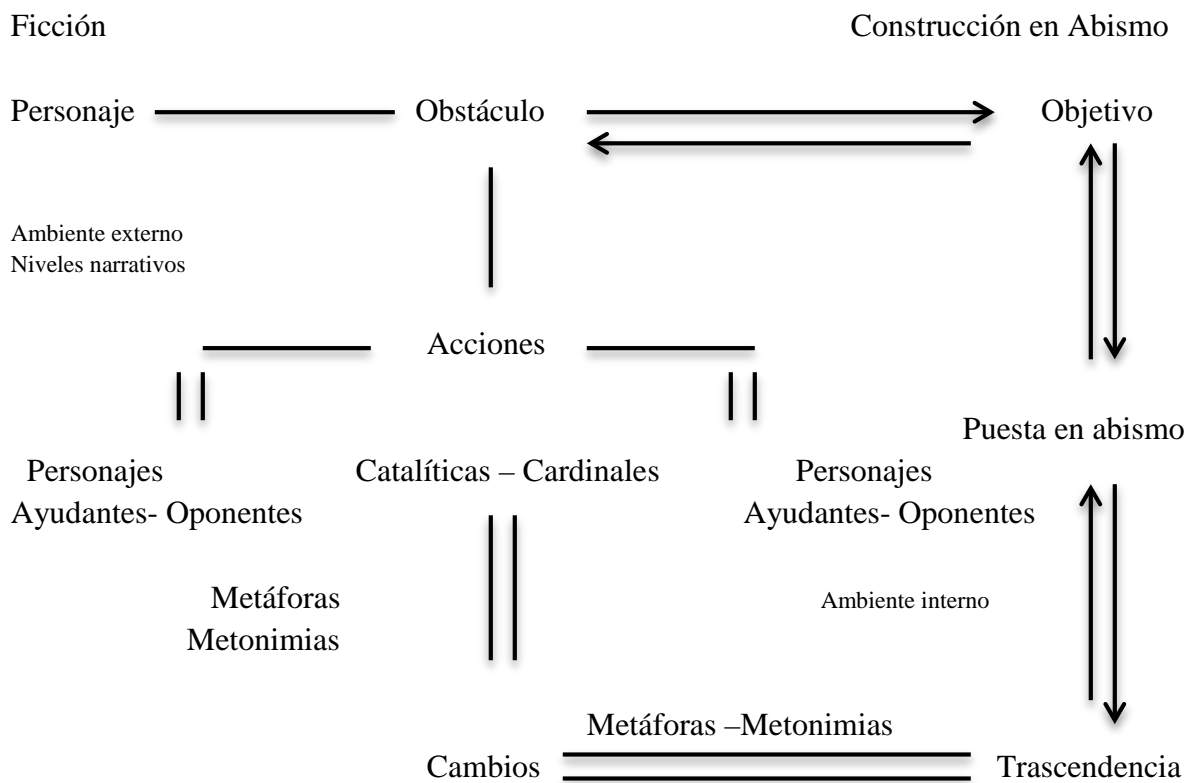
El caos como la virtud del descubrimiento es una manera de identificar, para el análisis de la obra, el aspecto creativo del autor dentro del marco extradiegético y diegético, tal como la proyección del autor en su personaje principal. En el marco diegético, este elemento es el detonador de la contención creativa del personaje, Guido Anselmi. A través de esta contención se esboza el aparato fílmico de producción y el proceso creativo de Guido.

Irónicamente, es a raíz del caos, en el que Guido se encuentra sumergido, que la historia se desarrolla en torno a la ejecución del objetivo tangible del cineasta en la metaficción y fuera de ésta.

3.4 Manual para nadar en el abismo

Se han descrito las herramientas y, con ellas, sintetizado un esquema sobre la construcción en abismo en un filme como *Ocho y medio*. En este apartado se explicará el manual para

hacer uso de un modelo que permita al espectador, al analista o teórico dilucidar el discurso de un filme auto-referencial. A continuación, queda entonces el armado del esquema para el análisis del discurso de *Ocho y medio*, basado en las unidades narrativas de la diégesis y las estrategias metaficcionales.



Mediante las acciones catalíticas y cardinales que implican una determinada autorreferencia, los mecanismos metaccionales configuraran el curso de la diégesis, pasando por los cambios y la trascendencia del relato, hasta llegar a una autorreferencia total, la puesta en abismo, en la cual la historia volverá a su objetivo armando así la conclusión e inicio, de una segunda vuelta, del proceso diegético.

En el apartado de *Ocho y medio*, se han retomado algunos fragmentos de escenas, participando de la película o de su sinopsis. En este caso, al exponer el esquema de análisis, es necesario retomar en su totalidad dos escenas para hacer uso de este manual en la puesta

en abismo. Para fines prácticos y de importancia en cuanto al clímax, desenlace y final de la película el análisis partirá de las escenas:

- Cine. Proyección de las pruebas tomadas por Guido.
- Playa. Comienzo de un nuevo filme.

Considerando la intervención de la mayoría de los personajes principales y la presencia de los tres niveles narrativos expuestos anteriormente (pasado, presente y condicional). Posicionando el análisis en dos marcos: el marco diegético y extradiegético.

4.1 Cine. Proyección de las pruebas tomadas por Guido



Imagen 13

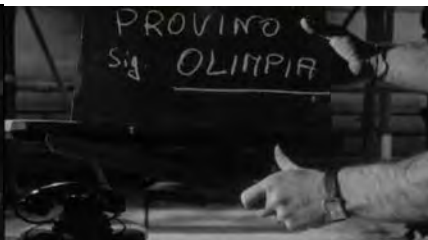


Imagen 14



Imagen 15

Sala de cine. Interior. Noche

Daumier lanza un par de observaciones abogando para que Guido detenga el rodaje de su filme. Guido lo escucha impaciente y sin decir nada, de pronto, ordena a sus asistentes ejecutar a Daumier. Sólo colgado de una cuerda Guido puede salvarse de las críticas de Daumier, sin embargo, nuevamente, es un sueño. Guido conversa con Rossella.



Imagen 16

El equipo de producción de Guido Anselmi ha conseguido que la selección de actores se realice en una sala de cine cercana a la clínica donde se hospedan. Para la revisión del material que Guido ha grabado con los actores, que buscan interpretar alguno de los personajes de su filme, se han reunido los amigos de Luisa, la esposa de Guido, el Commendatore, su pareja, el equipo de producción, Daumier y Guido. Se apagan las luces y comienza la proyección de las pruebas. Aparece en la pantalla una mujer bastante parecida, físicamente y en el estilo, a Carla, la amante de Guido (ver imagen 13). Luisa intuye que se trata de una referencia hacia Carla. Continúan otras actrices haciendo la prueba del personaje de Carla, la Saraghina y de la misma Luisa (ver imagen 15). Todas las pruebas hacen referencia a la situación de Guido con Luisa y Carla, a la infancia del cineasta. Ante éstas, Luisa se molesta y abandona la sala. Guido sale en busca de Luisa pero ella lo confronta. Reclama entonces la infidelidad de su esposo y sus mentiras. Luisa se despide de Guido dando por terminado su matrimonio, el cual para Luisa no tiene remedio o salvación. Guido observa su despedida.

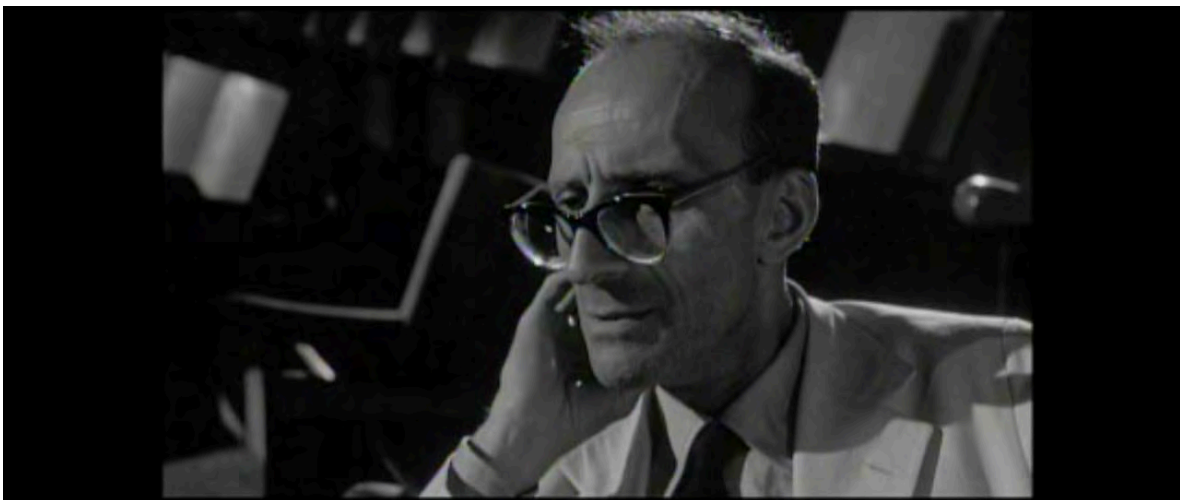


Imagen 17



Primavera. Interior. Cine

Guido Anselmi

Crisis creativa

Rodar una película

Condiciona // Fantasia

Guido imagina la ejecución de Daumier

El Commendatore y el equipo de producción presionan a Guido para elegir a los intérpretes.

Presente

Guido observa preocupado las pruebas de los actores:

Aparece la actriz Olimpia interpretando el papel de Carla. En la selección de actores está presente la actriz que interpretará el papel de Luisa, la esposa. En voz en off, Guido dirige las escenas e inventa los diálogos de los actores, aún cuando el director no ha definido los personajes.



Guido guarda silencio ante las preguntas del Commendatore.

Guido reflexiona consigo mismo sobre la falta de claridad y decisión en la preparación de su filme.

Luisa abandona la sala y Guido sale en busca de ella. Luisa confronta a Guido.



Mecanismos metaficcionales

Ruptura del matrimonio

Evasión. Presión. Introspección

Metáfora

Metonimia

Metáfora

En este mapa, configurado en la crisis creativa, no existe una trascendencia del problema. El protagonista, en este momento de la diegésis, aún no alcanza su objetivo. Sin embargo, los mecanismos metaficcionales, la metáfora y la metonimia, a través de las acciones catalíticas, comienzan a diseñar una serie de autorreferencias que contienen y fuerzan los cambios en la historia.

Metáfora.

- Historia detrás del personaje (Unidad funcional)

Guido Anselmi- Daumier

Daumier lanza una breve sentencia sobre el argumento de Anselmi. Guido entonces imagina que Daumier es ejecutado con la finalidad de acallar sus observaciones sobre el filme que aún no está preparado.

Guido Anselmi- Guido Anselmi

Las reflexiones de Guido Anselmi consigo mismo. Va de un tema a otro sin aterrizar sus ideas o tomar una decisión acerca del filme. Los cuestionamientos y las preguntas imperan en los pensamientos de Anselmi.

- Condiciones detrás de cámara (Unidad indicial)

Guido Anselmi- El Commendatore

Las pruebas y la selección de actores.

Metonimia.

- Iteración diferida (Unidad funcional)

Guido Anselmi-Guido Anselmi

La vida personal de Guido Anselmi es la fuente creativa que pre diseña el concepto de su filme. Los problemas con Luisa, su relación con Carla y las experiencias en su niñez son el

referente de inspiración para el propio Guido acerca de algo que le inquieta: Guido. La puesta en abismo empieza a permear el filme a partir de las reflexiones de Daumier y el propio Guido sobre el filme, las pruebas y la selección de actores.

Los personajes con quienes Guido establece una relación que nutre el movimiento de la diégesis son Daumier, el Commendatore y Guido mismo. Cada una de las acciones que llevan a cabo denotan el ambiente interno del momento diegético (evasión, presión e introspección) y la construcción de autorreferencias que en la suma de las posibilidades creativas del lenguaje cinematográfico desdoblan este pasaje: Guido intenta hacer un filme sobre sí mismo. Sin embargo, a pesar de contar con el apoyo de su equipo de producción, del Commendatore, Guido continúa estancado en su crisis creativa que se acentúa aún más con Luisa y Daumier y que se potencia consigo mismo.

Por otra parte, en el marco extradiegético de *Ocho y medio* es posible identificar las autorreferencias en la experiencia de Federico Fellini. En el mapeo de las acciones y las relaciones que Guido establece con los personajes se levanta el siguiente punto extradiegético:

Federico Fellini, antes de comenzar con la filmación de *Ocho y medio*, realizó algunas pruebas con distintos actores, uno de ellos fue Olimpia Cavalli (ver imagen 13, 14), quien interpretaría a Carla. En aquel momento de la pre producción, Federico Fellini aún no había delineado los papeles que cada actor interpretaría y mucho menos su historia. Las pruebas que Fellini grabó y realizó son las mismas que aparecen en la escena que se analiza en este esquema:

Olimpia toma el teléfono y escucha las indicaciones de Anselmi.

Olimpia Cavalli acudió al llamado de Fellini para interpretar a Carla, sin embargo, aquel papel fue interpretado finalmente por Sandra Milo. Se identifica entonces el mecanismo de

la condición detrás de cámara y la ficción detrás de la realidad diseñando el movimiento lúdico que alcanza la ficción acerca de la ficción.

3.4.2 Playa. Comienzo de un nuevo filme



Imagen 18

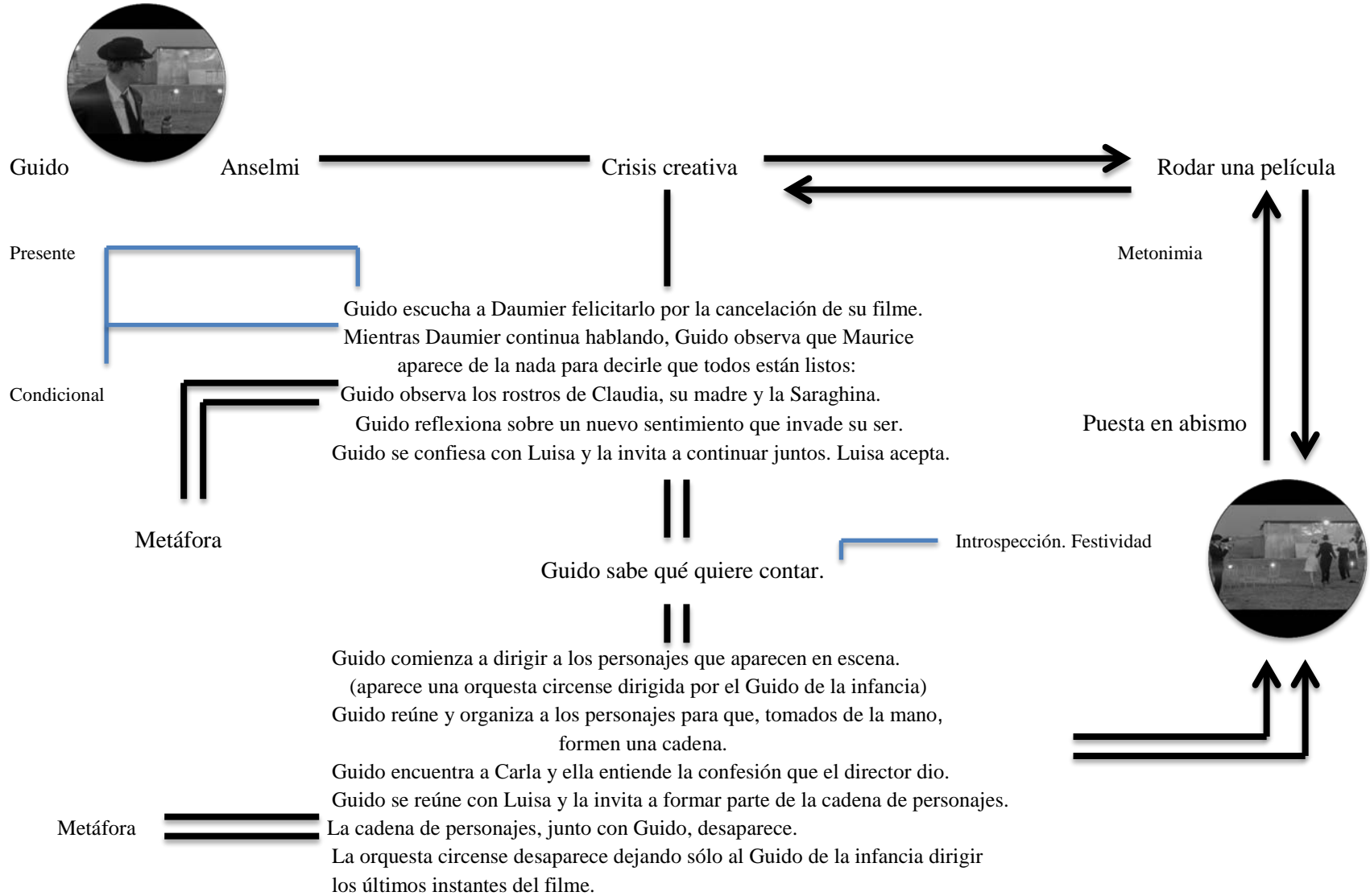


Imagen 19

Playa. Locación Nave Espacial. Atardecer

Mientras Guido escucha las conclusiones de Daumier, después de haber cancelado su filme, aparece Maurice para decirle a Guido que todo mundo está preparado. Guido levanta la mirada y observa, a lo lejos, a Claudia vestida de blanco. Ella lo mira y sonríe. A su vez, Guido se percata que están presentes su madre (ver imagen 17), las personas con quienes convivió en su infancia, Carla, Luisa y la mayoría de los personajes del filme se encuentran en la playa vestidos de blanco (imagen 18). Guido, entonces, se confiesa y es mediante esa confesión que descubre qué es lo que quiere expresar. Descubre y entiende la finalidad de su obra a través de los personajes que lo han acompañado a lo largo de su vida, incluso en aquella etapa de crisis creativa. Guido se decide a dirigir un nuevo filme con la ayuda de los personajes de su vida. Bajo la batuta de música circense, Guido también se confiesa con Luisa y le pide que inicien una nueva vida juntos siendo honestos, siendo auténticos en lo que cada uno es. Luisa duda y, sin embargo, acepta la propuesta de Guido. Tomados de la mano, Luisa y Guido, se suman a la marcha circense de un nuevo filme, quedando sólo ante las cámaras el personaje de Guido en su infancia.

Playa. Atardecer. Locación Nave Espacial



En el esquema es posible identificar las acciones que abren paso al marco autorreferencial en el nivel diegético de *Ocho y medio*. Es en este momento de la diégesis que convergen los cambios de la historia con la trascendencia de la misma, mediante la redención creativa del protagonista. De igual manera, las estrategias metaficcionales, a través de las acciones, empujan a la diégesis hacia una autorreferencia de la misma: La historia se encuentra frente a la puesta en abismo. Se concluye y se inicia *Ocho y medio* a partir de los elementos:

Metáfora

- Ficción detrás de la realidad (Unidad funcional)

Guido Anselmi- Daumier

Guido Anselmi escucha las conclusiones de Daumier, quien lo felicita por haber cancelado el filme. Las reflexiones descansan sobre el trabajo del director y su obra.

Metáfora

- Ficción detrás de la realidad (Unidad indicial)

Guido Anselmi- Guido Anselmi

Al escuchar a Daumier, Guido observa la llegada de Maurice, quien le afirma estar listo junto con los demás para comenzar. Guido mira los rostros de los personajes de su vida y mientras lo hace él comienza un monólogo de reflexiones que abordan desde las críticas de Daumier, el caos que supone su vida y la importancia de los personajes de su vida para la creación de su obra. Guido se confiesa con Luisa.

Metáfora

- Ficción detrás de la realidad (Unidad funcional)

Guido Anselmi- Luisa

Guido se confiesa con Luisa y la invita a continuar juntos. Luisa acepta.

Metáfora

- Ficción detrás de la realidad (Unidad funcional)

Guido Anselmi- Carla

Guido se encuentra con Carla. Ella intenta hablar con el director. Ha entendido que Guido necesita de ellos para realizar el filme. Sin embargo, Guido no responde y sólo recibe las instrucciones de un director.

Puesta en Abismo

- Metáfora. Condiciones detrás de cámara. Ficción detrás de la realidad. Autor detrás del narrador. Metonimia. Iteración circular

Guido Anselmi- Ocho y medio

Guido comienza a dirigir a los personajes del filme. Los reúne para que formen, tomados de la mano, una cadena que ejemplifica el carrusel de momentos que Guido ha vivido con los personajes. Al dirigir la escena, Guido vuelve a invitar a Luisa, ahora, para formar parte de la cadena de personajes siendo así parte del carrusel. Guido, junto con los personajes, abandona la escena dejando al Guido de su infancia dirigiendo la orquesta, quedándose solo al final del filme.

La relación de Guido con los personajes, a su vez, detona el cambio en el ambiente interno con el cual comenzó la escena de la Playa. Comienzo de un nuevo filme. Después de las reflexiones de Guido, expuestas en un silencio casi total, contando sólo con el sonido incidental de la playa, aparece una orquesta dirigida por el Guido de la infancia, desde ese momento Guido toma la dirección de su filme. El ambiente interno y externo se conjugan en un espacio abierto preparado para la introspección y la festividad.

Por otra parte, el tiempo narrativo de la historia se enlaza en el presente y el condicional. Es a partir de la llegada de Maurice que tanto las reflexiones de Guido como su

imaginación se disparan y configuran un escenario onírico donde converge, con la decisión y afirmación del protagonista, un solo objetivo: Rodar un filme.

En el esquema se logra reconocer que el filme que Guido ha buscado rodar es el mismo al que los espectadores han acudido. La película es aquella que está siendo proyectada en la pantalla y que, en esta última escena, está por encontrarse a sí misma mediante su conclusión y su inicio. Por lo tanto, *Ocho y medio* se encuentra inmerso en una puesta en abismo, creada con las autorreferencias diegéticas, y extradiegéticas, configuradas por el autor.

El desarrollo de este momento diegético, encadenado por los personajes y la dirección del protagonista, perfila al filme a una completa autorreferencia de sí mismo bajo la nueva perspectiva que Guido ha alcanzado a comprender. El director de cine no quiere hablar acerca de la guerra termonuclear y la salvación de la humanidad. El director de cine quiere rodar un filme que hable acerca de la felicidad y el alcance de ésta mediante un discurso sincero, transparente, que aborde los miedos y la problemática de un individuo en el intento de ayudar a quien asista al filme.

Con respecto a la relación Guido Anselmi- *Ocho y medio* es una relación a un nivel actancial, es decir, abstracto. *Ocho y medio* no es un personaje, *Ocho y medio* es el objetivo de Guido Anselmi. Las autorreferencias del filme sobre sí mismo hacen que la película vuelva en sí en determinadas escenas. Sin embargo, la develación del filme se da en el último instante de la diégesis.

Lo anterior es analizado en el margen de la diégesis de la historia. No obstante, desde el marco extradiegético Federico Fellini entiende, en la improvisación de su historia, que el filme es un relato sencillo sobre un tema cotidiano: la vida de un cineasta que se encuentra

en una crisis creativa. Con *Ocho y medio*, Federico Fellini arriba junto con Guido Anselmi al alcance de su objetivo: la construcción de un filme sincero y transparente.

3.4.3 Un balance estético reflexivo

El reconocimiento de los elementos que componen a la diégesis y los mecanismos metaficcionales que unifican la Puesta en Abismo de *Ocho y medio* corresponden al análisis del contenido narrativo de la historia. Sin embargo, el filme ofrece distintas aristas de apreciación y estudio en cuanto a su estructura. Tal es el caso del acompañamiento de la imagen con la idea literaria- narrativa del desarrollo de su argumento.



Para reforzar la figura de Guido Anselmi como protagonista, la imagen tuvo que adquirir la misma fuerza que la narrativa del argumento.

Imagen 20

De esta manera, Federico Fellini encontró, en la obviedad y significación de los planos, el acompañamiento ideal entre la diegésis cinematográfica y el armado visual, estético, mediante la imagen.

A lo largo del filme, se asiste a las experiencias de vida de Guido Anselmi y, mientras sucede, el lente de la cámara se perfila para proyectar el dominio del punto de vista del protagonista (imagen 19), a través de planos a detalle, planos subjetivos y primeros planos. Bajo esta perspectiva, en el protagonismo de Guido Anselmi, la imagen refuerza un

argumento que no es nada simple y que, sin embargo, construye un mundo estético puesto en abismo para la reflexión.

Sobre la primer pregunta de Daumier hacia Guido Anselmi: Qué es lo que lo autores nos intentan decir o hacernos pensar, en el hecho cinematográfico, en el terreno extradiegético de la historia, Federico Fellini analizó distintas alternativas para concluir el filme y responder con contundencia aquel cuestionamiento.

Fellini y su equipo de producción filmaron el desenlace y el final de *Ocho y medio* basándose en la premisa de la honestidad y felicidad recuperada por Guido Anselmi. No obstante, Federico Fellini dio marcha atrás y decidió rodar un segundo el final que es el que los espectadores han apreciado en la pantalla desde 1963.

Es también hasta el último momento que Fellini brinca de decisión en decisión, de grabación en grabación, de escena a escena buscando la manera adecuada para responder qué quiere contar. Qué tiene que decir el director de cine en el último momento de su filme. La imagen y la estructura narrativa de su relato, entonces, hablaron.

Conclusiones

Al tomar como base tres distintas teorías cinematográficas que versan sobre el lenguaje y el principio narrativo del cine como medio de expresión, el presente estudio se concentró en el análisis de la estructura narrativa en la diégesis de *Ocho y medio* mediante las estrategias y los mecanismos metaficcionales.

El análisis está centrado en el protagonista como la proyección y extensión del director de la obra, Federico Fellini. El objetivo de este estudio se enfoca en dilucidar el discurso del director de cine.

La propuesta, a su vez, enuncia que es a partir de la estructura narrativa de *8 ½* que el filme trasciende la posibilidad de toda ficción para expresar el discurso introspectivo del autor.

En *Ocho y medio*, la importancia de la figura del protagonista radica en la proyección que Fellini ejerce sobre el personaje. En una primera apreciación de *8 ½* el espectador puede observar algunas pinceladas referenciales entre Anselmi y Fellini, no obstante, *Ocho y medio* se perfila a sí mismo cuando las referencias de Anselmi se vuelcan sobre el mismo filme. Incluso, en la historia existe un personaje que reflexiona sobre la construcción de la película y su discurso. Daumier, crítico, funge como la voz reflexiva que analiza la obra y coloca la pregunta que en este trabajo se intenta contestar: ¿Qué es lo que el autor intenta decir?

Basta con conocer el contexto del proceso de filmación para percatarse del nivel extradiegético en el que *Ocho y medio* esta inmerso. Las coincidencias y similitudes entre el autor y el personaje principal de la obra se vuelven evidentes: existe una crisis creativa que el cineasta no puede superar para rodar su filme. De este conflicto se amplifican los ambientes internos y externos en los cuales se desarrollará la historia.

Estos ambientes están, a su vez, relacionados con el autor: en el presente, Guido se mueve entre su equipo de producción, el armado de la pre producción, locaciones y salas de cine. En el pasado, Guido trae consigo las memorias de su infancia: la escuela, sus padres, la casa rural que habitaba en un pueblo portuario de Italia, el descubrimiento de la sexualidad y con éste la reconciliación entre la moral, la iglesia y el tabú sexual.

En el tiempo condicional, los sueños, los anhelos; Guido desea aquello que no puede tener. Estos tiempos, en la enmarcación del ambiente externo o en la fragmentación de las acciones de los personajes para reconocer el ambiente interno, se encadenan uno a uno dando paso a los episodios que bloquean aún más la creatividad de Guido.

Son el pasado y el presente los tiempos que enlazan las referencias entre Federico Fellini y su obra en un nivel extradiegético. Por lo tanto, en este punto, se logra identificar la presencia de Fellini como creador, permeando con su experiencia el espacio hecho para la ficción. En ese espacio, ¿qué es lo que se puede construir?

Una puesta en abismo. El filme, en el marco diegético, se desdobra en sí mismo. Es ahora Guido Anselmi quien ha tomado de sus experiencias aquello que necesita contar en su cinta. Al comienzo de la historia, Guido está por rodar una película acerca de la guerra termonuclear, sin embargo, Guido se siente atraído por el relato de una historia personal, su historia. Y es justo en ese punto que la película se vuelve autorreferencial.

La relación entre el protagonista y los personajes brinda la siguiente información: Guido Anselmi establece, con todos los personajes, un ejercicio de dominio ya que las acciones del protagonista definen el curso del relato. Los personajes resultan ser las extensiones de las acciones cardinales, fundamentales, del protagonista. Guido Anselmi-Guido Anselmi, Guido-Luisa, Guido- Carla, Guido- Rossella, Guido- Il Commendatore, Guido- Claudia Cardinale, Guido- Daumier. ¿Cómo operan los personajes para que el protagonista logre su

objetivo? ¿Hacia dónde mueven la historia? Como se mencionó en el apartado teórico, el movimiento de la historia se realiza conforme las relaciones funcionales que se dan entre los personajes. En este caso, la relación jerárquica, el timón que emplaza la historia es la que Guido Anselmi establece con él mismo y con los demás personajes. La unidad funcional depende del protagonista. ¿Hacia dónde se mueve *Ocho y medio*?

Cada episodio muestra las relaciones de Guido con sus seres queridos, con sus colegas e incluso con sus recuerdos y consigo mismo. Estas relaciones empujan a Guido al borde de la desesperación, hundiéndose en un caos del cual logra salir en el clímax de la historia al cancelar el filme sobre la guerra termonuclear.

No obstante, también es en el clímax de la historia que *Ocho y medio* se levanta en un marco totalmente autorreferencial. El filme, mediante Guido, está ahora haciendo referencia a sí mismo.

Es hasta la última escena de la película que Guido Anselmi se percató que la esencia de su filme ha estado presente a lo largo del proceso de su crisis creativa. Guido reconoce el caos como un elemento al que no le tiene miedo porque ha descubierto que su objetivo es contar la verdad. ¿Cuál es esa verdad? Un filme transparente y sincero, donde él como director y autor puede hablar de lo necesario. ¿Qué es lo necesario? Guido y los personajes de su vida. Guido habla a través de *Ocho y medio* como Fellini habla a través de Guido. Es el punto esencial de la verdad. Contar una historia sincera.

A través de las estrategias metafóricas y metonímicas se puede observar, en el análisis, las referencias que se desprenden una a una en el apartado reflexivo del filme. La importancia de la última escena de *8 1/2*, además de la reivindicación de Guido como autor, radica en la conclusión y el comienzo del mismo filme. Guido Anselmi ha superado su crisis creativa y en el paso del presente hacia lo onírico concluye su objetivo iniciando un

nuevo filme, aquel transparente y sincero que precisa de los personajes de su vida para poder ser. El filme se concluye y se inicia en otro estado. Los espectadores han presenciado el proceso creativo del desarrollo de un filme que se cuenta a sí mismo.

Asimismo, una vez reconocida la esencia del discurso de Federico Fellini, vale tomar en cuenta que el armado de éste se acompaña con el relieve psicológico, que algunos críticos han definido como universo Felliniano. La relación entre Guido y los personajes de *Ocho y medio* ponderan la figura del protagonista como timón de la historia. Y los lazos que forman se sustentan en proveer a Guido de inspiración: Claudia es una actriz que está en espera de que Guido confirme su papel o rol dentro de su filme. No obstante, Guido percibe a Claudia como un símbolo de purificación que en sus sueños y fantasías permanece como ese elemento latente de reivindicación. Rossella es su amiga y también una confidente que maneja el arte de la suerte y la astrología para animar a Guido a descubrirse. Carla satisface sus deseos sexuales y Luisa, finalmente, provee el amor que Guido precisa para ser capaz de contar una historia verdadera y sincera.

El protagonista expone sus miedos, sus preguntas, sus deseos en tres tiempos narrativos de los cuales el condicional reviste de una esencia onírica los espacios externos e internos en el filme (elemento indispensable en las películas de Fellini. Los sueños y lo onírico configuran la mayor parte de su obra). El protagonista reflexiona consigo mismo y con Dauimier acerca de la obra e incluso sobre su vida personal. El tiempo presente conduce sus reflexiones e impregnan con su introspección los momentos narrativos del filme no así las resoluciones. Éstas finalmente se llenan de festividad mediante otros recursos cinematográficos que no pertenecen totalmente a la configuración de la diégesis y que las estrategias metaficcionales evidencian, tales como la música, el vestuario y la fotografía.

El análisis es entonces un estudio que ha dilucidado el discurso de Federico Fellini en *Ocho y medio* a través de las unidades narrativas de la diégesis y la manera en que los mecanismos metaficcionales hacen evidente la forma en que son colocadas en cuanto a su autorreferencialidad.

La obra de Federico Fellini ha trascendido a lo largo de los años, incluso en el teatro se llevó a cabo la adaptación de *Ocho y medio* como musical. Éste a su vez fue llevado a la pantalla cinematográfica con el título: *Nine. Una vida de pasión*. Este filme, rodado cuarenta años después del estreno de *Ocho y medio* intenta dar testimonio a la relación entre el cine y el autor. Se trata de una visión distinta que encontró en la obra de Federico Fellini una fuente narrativa aún por explorar. Es la mirada de quien descubre una película y la hace suya. Aún después del estreno de *Ocho y medio*, la industria cinematográfica continúa atenta y ávida hacia esta película. El discurso de Federico Fellini trasciende en la mirada de nuevos espectadores o cinéfilos que deciden apreciar el filme, reconfigurándolo a primera vista

La reconfiguración de la película en cada espectador no será la misma así como el camino de su análisis y estudio. Existen otros elementos cinematográficos que pueden ser utilizados para emprender un análisis sobre otras aristas de *Ocho y medio*. Como se ha mencionado, la fotografía, la música o el vestuario son elementos que también cumplen con el armado del discurso, no obstante, estos tendrían que ser explicados en el marco de un análisis estético, y por ende, ético, en los conceptos de la imagen o la sonoridad. *Ocho y medio* podría ser analizado desde el punto visual o el armado sintagmático de sus escenas. La vastedad de temas por estudiar sobre esta obra es diversa y es por ello que se puede comprender su importancia y el lugar que ocupa en la cinematografía internacional.

La construcción en abismo es una construcción lúdica de la cual Federico Fellini fue percatándose mientras avanzaba el rodaje de *Ocho y medio*. Al hablar de una manera sincera y transparente sobre su obra, inserta en los espacios oníricos- festivos e introspectivos, haciendo referencia a ésta en cada momento, Federico Fellini enunció las posibilidades de la ficción para abordar un tema. La capacidad de un individuo para revertir un problema y comenzar desde cero, desde la base. Federico Fellini, al comienzo del rodaje de *8 ½*, buscaba abordar el tema de la cotidianidad de un individuo. El individuo se convirtió en cineasta y su cotidianidad la compartió con los espectadores.

Lejos de pensar que *8 ½* es una obra difícil, compleja sí en su estructura, resulta ser un filme totalmente abierto, el cual con los cambios de ritmo invita a los espectadores a construir junto con Fellini una mirada lúcida sobre la vida.

Fellini a lo largo de su trayectoria abordó los hechos cotidianos desde un punto de vista mágico- onírico- irónico y festivo, autobiográfico en la mayoría de las ocasiones aunque el autor rechazara esta idea. Pero el conjunto de una obra como *Ocho y medio* resalta las posibilidades del cine para hablar acerca del cine como medio de expresión. Un medio dispuesto para la creación.

ANEXO

Filmografía Federico Fellini

1950. Luces de variedad

(Luci del varietà)

Codirector Alberto Latuda

Productor Federico Fellini, Alberto Latuda

Guión Alberto Latuda, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano

Intérpretes Carla del Poggio, Giulietta Masina, Peppino De Filippo

Producción Capitolium Film

1952. El Jeque Blanco

(Lo sceicco bianco)

Productor Luigi Rovere

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano

Música Nino Rota

Intérpretes Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Giulietta Masina

Producción PDG-OFI

1953. Los inútiles

(I vitelloni)

Productor Lorenzo Pegoraro

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano

Música Nino Rota

Intérpretes Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Ricardo

Fellini

Producción Peg Film, Cité Film

1953. Una agencia matrimonial en El amor en la ciudad

(Un' agencia matrimoniale. Amore in città)

Productor Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli

Música Mario Nascimbene

Intérpretes Antonio Cifariello, Livia Venturelli

Producción Faro Film

1954. La strada

Productor Dino de Laurentiis, Carlo Ponti

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano

Música Nino Rota

Intérpretes Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart

Producción Produzione Ponti-De Laurentiis

1955. Almas sin consciencia

(Il bidone)

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano

Música Nino Rota

Intérpretes Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giullieta Masina

Producción Titanius, SGG

1957. Las noches de Cabiria

(Le notti di Cabiria)

Productor Dino de Laurentiis

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini

Música Nino Rota

Intérpretes Giullietta Masina, Amadeo Nazzari

Producción Dino de Laurentiis, Les films Marceau

1960. La dolce vita

Productor Giuseppe Amato

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi

Música Nino Rota

Intérpretes Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Anita Ekberg, Lex Barker, Yvonne Furneaux

Producción Riama Films, Pathé Consortium Cinéma

1962. Las tentaciones del doctor Antonio en Bocaccio '70

(Le tentazioni del dottor Antonio, Bocaccio '70)

Productor Carlo Ponti

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, Goffredo Pariser

Música Nino Rota

Intérpretes Anita Ekberg, Peppino De Filippo

Producción Concordia Compagnia Cinematográfica, Cineriz, Francinex, Gray Films

1963. Ocho y medio

Otto e mezzo

Productor Angelo Rizzoli

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi

Música Nino Rota

Intérpretes Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale

Producción Cineriz, Francinex

1965. Julieta de los espíritus

(Giulietta degli spiriti)

Productor Angelo Rizzoli

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi

Música Nino Rota

Intérpretes Giulietta Massina, Mario Pisu, Sandra Milo, Lou Gilbert

Producción Federiz, Francoriz

1967. Toby Dammit en Historias extraordinarias

(Toby Dammit, Tre passi nel delirio)

Productor Alberto Grimaldi, Raymond Eger

Música Nino Rota

Intérpretes Terence Stramp, Slavo Randone

Producción Les Films Marceau, PEA Cinematografica

1969. Fellini: Apuntes de un director

(Block notes di un regista)

Productor Peter Goldfarb

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi

Música Nino Rota

Intérpretes Federico Fellini, Giulietta Masina, Marcello Mastroiani

Producción NBS

1968. El satiricón de Fellini

(Fellini Satyricon)

Productor Alberto Grimaldi

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi (adaptación del Satiricón de Petronio)

Música Nino Rota
Intérpretes Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Mario Romagnoli
Producción Les Productions Artistes Associés, PEA

1970. Los payasos

(I clowns)

Productor Federico Fellini, Ugo Guerra, Elio Scardamaglia
Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi
Música Nino Rota
Intérpretes Federico Fellini, Anita Ekberg, Liana Orfei
Producción Bavaria Film, ORTF, RAI

1972. Roma

Productor Turi Vasile
Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi
Música Nino Rota
Intérpretes Peter González, Fiona Florence, Federico Fellini, Marcello Mastroianni
Producción Ultra Films, Les Productions Artistes Associés

1973. Amarcord

Productor Franco Cristaldi
Guión Federico Fellini, Tonino Guerra
Producción FC Produzione, PECF
Música Nino Rota
Intérpretes Bruno Zanin, Pupella Maggio, Armando Brancia

1976. El Casanova de Fellini

(Il Casanova di Federico Fellini)

Productor Alberto Grimaldi
Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi, basado en La historia de mi vida de Giacomo Cassanova de Steingart
Música Nino Rota
Intérpretes Donald Sutherland, Cicely Browne, Tina Aumont
Producción PEA

1978. Ensayo de Orquesta

(Prova d'orchesta)

Guión Federico Fellini, Brunello Rondi
Música Nino Rota
Intérpretes Balduin Bass, David Maushell, Angelica Hansen
Producción Daimo Cinematografica, RAI, Albatros Produktion

1980. La Ciudad de las Mujeres

(La città delle donne)

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi
Música Luis Bacalov
Intérpretes Marcello Mastroianni, Anna Prucnal, Bernice Stegers
Producción Opera Film Produzione, Gaumont

1983. Y la nave va

(E la nave va)

Productor Franco Cristaldi
Guión Federico Fellini, Tonino Guerra
Música Gianfranco Plenizio
Intérpretes Freddie Jones, Barbara Jefford, Janet Suzman

Producción Gaumont, Vides Produzione, RAI)

1985. Ginger y Fred

(Ginger e Fred)

Productor Alberto Grimaldi

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Tonino Guerra

Música Nicola Piovani

Producción PEA/RAI, Revcom Films, Les Films Ariane, FR3 Films, Stella Films,
Anthea

1988. Entrevista

(Intervista)

Productor Ibrahim Moussa

Guión Federico Fellini, Gianfranco Angelucci

Música Nicola Piovani

Intérpretes Sergio Rubini, Paola Liguori, Federico Fellini, Marcello Mastroianni

Producción Aljosh Productions, RAI-Uno

1990. La voz de la luna

(La voce della luna)

Productor Mario y Vittorio Cecchi Gori

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni (El poema de los lunáticos)

Música Nicola Piovani

Intérpretes Roberto Benigni, Paolo Villaggio, Marisa Tomasi, Nadia Ottaviani

Producción CG Group Tiger Cinematografica, Cinemax

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Alpert, H. (1986). Fellini. Argentina. Javier Vergara Editor.

- Aumont, J; Bergala, M; Vernet, M. (2002). Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona. Paidós.
- Boyer, D. (1965). 200 días con Fellini: la filmación de 8 ½. México. Era.
- Calvino, I. (1999). Hacer un film. España. Paidós.
- Cassetti, F. (1991). Como analizar un film. Barcelona. Paidós.
- Constantini, C. (2005). Fellini. Les cuento de mi. Conversaciones con Constanzo Constantini. México. Sexto Piso/ CONACULTA.
- Grazzini, G. (1985). Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Leprohon, P. (1971). El cine italiano. México. Era.
- Lizarazgo, D. (2004). La fruición fílmica: estética y semiótica de la interpretación cinematográfica. México. UAM Xochimilco.
- Metz, C. (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. España. Paidós.
- Monterde, J. (1987). Los nuevos cines europeos 1955- 1970. Barcelona. Lerna.
- Quintana, A. (1997). El cine italiano 1942- 1961: del neorrealismo a la modernidad. España. Paidós.
- Renzi, R. (1956). Federico Fellini. Italia. Guanda Editora.
- Ripalda, M. (2005). El neorrealismo italiano. De Visconti a Fellini. Madrid. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Soberón, E. (1995). Un siglo de cine. México. CONACULTA.
- Solín, P. (1996). Cines europeos, sociedades europeas 1939- 1990. Barcelona. Editorial Paidós.
- Starm, R. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona. Paidós.

Wiegand, C. (2003). Federico Fellini: El mago de los sueños 1920- 1993. Koln. Taschen.

Zavala, L. (2003). Elementos del discurso cinematográfico. México. UAM Xochimilco.

Zavala, L. (2004). Cartografías del cuento y la ficción. España. Editorial Renacimiento.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Espinosa de los Monteros, S. (2002). Análisis de la obra artística de Federico Fellini. Tesis de Licenciatura. Facultad de Estudios Superiores Aragón. México.

Mustri, S. (1999). La proyección de un director de cine en su personaje protagónico como proceso de individualización: 8 ½. Tesis de Licenciatura. Universidad Iberoamericana. México.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Ángeles, M. (2004). Cine y comunicación intercultural: la paradoja de un aparente intercambio de culturas. Razón y palabra (Revista electrónica). Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/mmartinez.html>

Christie, I; Sight and Sound Contributors (2016). The 50 Greatest films of all time. Recuperado de <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>

Fernández, M. (2014). Pensar en el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. Recuperado de http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=39

Fondazione Federico Fellini. (2016). Ocho y medio. Recuperado de <http://www.federicofellini.it/es/node/2779>

Hoare, A. (1999). Cine y Academia. Recuperado de <http://critica.cl/cine/cine-y-academia>

Lauer, M. Italy's Treasures: Federico Fellini (1920- 1993). Recuperado de <http://www.italymagazine.com/featured-story/italys-treasures-federico-fellini-1920-1993>

Staff Festival de Cannes. (2014).The 67th Festival poster. Recuperado de <http://www.festival-cannes.fr/en/article/60537.html>

StaffThe Place. CelebrityPhotos. (2013). Federico FelliniPhotoGallery. Recuperado de <http://www.theplace2.ru/photos/Federico-Fellini-md4347/>

Zavala, Lauro (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

FUENTES FILMOGRÁFICAS

Amato, G. La dolce vita. 1960. Italia. Riama Films y Pathé Consortium Cinéma.

Cristaldi, F. Amacord. 1973. Italia. FC Produzione y PECF.

Cecchi, M. Cecchi, V. La voz de la Luna. 1990. Italia, Francia. C.G. Group Tiger Cinematografica, Cinemax

De Laurentiis, D. Ponti, C. La strada. 1954. Italia. Produzione Ponti-De Laurentiis

Marshall, R. De Luca, J. Platt, M. Weinstein, H. Weinstein, B. Nine. Una vida de pasión. 2009. Estados Unidos. Lucamar Productions. Marc PlattProductions. Relativity Media. WeinsteinCompany.

Pegoraro, L. Los inútiles. 1953. Italia. Peg Film y Cité Film.

Rizzoli, A. Fellini, F. Ocho y medio. 1963. Italia. Rizzoli Film y Francinex.

Rossellini, R. De Martino, F. Roma, ciudad abierta. 1945. Italia. Excelsa Films.

Rossellini, R. Geiger, R. Conti, M. Paisà. 1946. Italia. Organizzazione Film Internazionali y Foreign Film Productions.