



Federico Fellini: la imaginación anafórica en el cine

Lisa Block de Bebar

*En el breve vértigo del entre
Octavio Paz, «Intervalo», Árbol adentro*

Frente a ese objeto cultural que es el film de ficción, la impresión de realidad, la impresión de sueño y la impresión de ensueño dejan de ser contradictorias y de excluirse mutuamente, como lo hacen de costumbre, para contraer nuevas relaciones en las que su separación habitual, sin anularse exactamente, admite una configuración inédita que da lugar al encabalgamiento, al basculamiento alternativo, al recubrimiento parcial, al desajuste, a la circulación permanente entre las tres; autoriza, en suma, una suerte de zona de intersección central y en movimiento donde las tres pueden «encontrarse» en un territorio singular, un territorio confuso que les es común y donde no llegan a abolirse, sin embargo, sus distinciones.²

Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*

¹ Esta versión en español corresponde al texto presentado en francés en el Coloquio «Christian Metz et la théorie du cinéma». Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Francia, 29 de junio de 1989. Versiones anteriores de este texto fueron presentadas en ambas lenguas. (N. del E.)

² Todas las citas en otros idiomas han sido traducidas por la autora de este trabajo. (N. del E.)

Si se consideran las cuestiones que preocupan a la teoría del cine en esos años, tal vez no resulte demasiado redundante intentar, nuevamente, una aproximación teórica a la *imaginación anafórica*, ya que las dualidades que comporta este recurso específicamente verbal coinciden en el punto donde se origina gran parte de los planteos teóricos concernientes al cine, en general, y de aquellos que atienden a los procedimientos necesarios para habilitar diversos intercambios disciplinarios entre la teoría del lenguaje y la teoría del cine, en particular.

En los últimos años, se ha insistido en recordar la significativa silepsis del término *teoría*, por medio de una revisión etimológica que intenta impedir su reducción a la reflexión especulativa, abstracta, a la que se le suele asociar exclusivamente. De manera que, en nuestra época, esta reacción semántica tiende a recuperar, en parte, la visión espectacular que, en un principio, la *teoría* comportaba. Pero la consideración no se limita solo a una recuperación terminológica; interesa en tanto indica que la teoría, por su parte, también está renunciando a esas reducciones doctrinarias, ya que es el teórico quien no acepta más «la división de roles», propugnando una sola dirección de marcha» (Casetti 1989: 104).³ Si la teoría reivindica varias formas de visión, no puede extrañar que, por otra parte, la literatura y el cine cedan a una atracción teórica siempre vigente. Hace pocos años una novela reiteradamente cinematográfica (cf. Puig 1976), prodigaba citas de Sigmund Freud, de Herbert Marcuse, entre otros teóricos igualmente notables, con todas las precisiones disciplinarias que requiere la investigación académica convencional, pero que siguen siendo ajenas a la novela.

En este caso, y a fin de acceder a esa *doble visión* posible, propongo atender una secuencia de *L'Intervista*, el filme de Federico Fellini, cuyo final ya ha sido punto de partida de entradas teóricas reconocidas (cf. Chion 1989). Pero no solo se trata aquí de atribuirle a Fellini las propiedades de una imaginación intelectual, los juegos de esa *visión doble* que los anglófonos prefieren designar equívocamente por medio de *the mind's I* (cf. Hofstadter y Dennett 1981),⁴ una síntesis homofónica que da nombre y pronombre a ese procedimiento. A esta altura, ya es un tópico reconocer la recurrencia de Fellini al universo cinematográfico como *un lugar común*, el *tópico* del cine como su *topos* por excelencia.

Por eso, no cabe destacar que este filme no se ubica en Roma, sino en Cinecittà, que no solo empieza por esa localización dudosamente real, sino por el cineasta contando su propio sueño: un director-narrador-personaje-director-actor-espectador de sus filmes,

³ «[...] el teórico no se refugia en el anonimato del discurso científico, no se oculta más detrás de la objetividad de sus proposiciones; al contrario, resulta que, entre observador y observado, entre el teórico y el cine, no hay más división de roles, sino una sola dirección de marcha» (Casetti: 1989: 7).

⁴ «The False Mirror» es un gran ojo que desde el centro del cuadro de Magritte subraya el retruécano del título en la cubierta del libro.

multiplicado, además, por otros actores que representan simultáneamente distintos periodos de su vida. Hace tiempo en su conferencia sobre «La pesadilla», Jorge Luis Borges decía que «los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua. Toma una forma extrañamente dramática, ya que somos, como dijo Addison, el teatro, el espectador, los actores, la fábula». Fellini se presenta entrevistado —o entrevistado— cuando, contando uno de sus sueños, se dispone a filmar *América*, la novela de Franz Kafka. En su último libro, Octavio Paz decía que el verdadero tema de la poesía es la poesía misma; de la misma manera se diría que el tema, nunca secreto, casi siempre explícito, del cine de Fellini es el cine mismo, poesía y teoría, visión y *re*-visión a la vez.

De modo que son varios los planteamientos por medio de los cuales el tema nos introduce en una zona de intersección donde la realización cinematográfica, el acontecimiento estético, no descartan las incidencias de una teoría que se insinúa cada vez más como menos ajena. Si durante un período de rigor la teoría se preocupó por distinguir, analizar, nombrar, registrar y sistematizar los elementos constitutivos de su objeto, ocurre que ahora parece tentarla una fuerza contraria. No descartamos que el cine, como «un hecho social total», según reconoce Christian Metz (1984), más que las grandilocuentes pretensiones de la *Gesamtkunstwerk*, sea una de las causas de esta vuelta «englobadora» (Metz 1984: 62)⁵ que, sin omitir las diferencias de una *división*, es una visión doble también la que propicia.

Así como Locura en su *Elogio (Moriae Encomium)* anuncia frente a la gran asamblea de todas las naciones su deseo de hacer el elogio de sí misma, como Don Quijote, quien, en la segunda parte del *Quijote*, lee y comenta las aventuras de su personaje, así como en *Foolish Wives*, el filme de Erich von Stroheim, es Mrs. Hughes quien lee *Foolish Wives*, Fellini *interviene* (en) *L'Intervista*; entra en acción y llega hasta las «fronteras del relato», es decir, a esas zonas poco nítidas que se extienden entre la ficción y los hechos, la ficción y otras ficciones. Fellini es uno de esos hombres «brave enough as to travel to the limits of discourse» (Colie 1967: 23) y es en esos límites, precisamente, donde se encuentran las anáforas, próximas a las paradojas, pero sin confundirse. Ya hace años, desde Apollonius Dyscolus a Karl Bühler, desde los años 30 hasta la actualidad, los estudiosos han entendido que la anáfora constituye una entidad lingüística aparte, una especie híbrida, encabalgada entre un espacio verbal y otro que no se dice tal, entre tiempos diferentes que avanzan regresando, expuesta en la encrucijada textual donde el decir y el mostrar ya no se oponen.

El análisis de los recursos de la enunciación sigue siendo un tema recurrente en los escritos teóricos sobre el cine. Sin embargo, no intentaré orientar, una vez más, estas reflexiones hacia una concepción deíctica de la enunciación en el cine, que se adaptaría

⁵ Con este término, Metz alude a la relación que el cine mantiene con el significante de otras artes.

difícilmente —como dice Metz (cf. 1987: 15-34)— a las realidades del filme. De ahí que, en relación a la anáfora —antes de encarar las posibilidades de la puesta en cine del recurso— sea necesario formular algunas consideraciones que reivindicar su especificidad verbal.⁶ Conviene recordar, entonces, que la *referencia doble* a la que alude toda figura y que es su propiedad retórica primaria, presenta en la anáfora una dualidad de otra especie, ya que se registra en dos rubros diferentes, dos funciones que la apartan del fenómeno retórico corriente. Desde este punto de vista, la anáfora es una figura que la retórica define como «la repetición de una palabra o de una serie más larga, con fines expresivos», pero no se trata solo de eso: «Rome, l'unique objet de mon ressentiment! / Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!» (Corneille ápuđ Mounin 1974).

Es este el ejemplo de Pierre Corneille con que ilustra Georges Mounin la entrada retórica de *anáfora* en su diccionario de lingüística. Es curioso: la repetición de Roma parece obsesionar a retóricos y teóricos de todas las épocas. En la introducción a *Les figures du discours*, a pesar de que la anáfora ha de ser una de las menos figuradas de las figuras, Gérard Genette empieza por analizar la coincidencia —una silepsis también— de sus dos sentidos, uno propio y otro figurado: «Roma no está más en Roma». Hace un tiempo, Jacques Aumont compartiendo el desencanto de una época en la que no se vislumbra la aparición de ninguna teoría dominante, también se lamentaba de que «De golpe Roma no está más en Roma». Tal vez, por eso, ya no convenga más buscar a Roma en Roma sino en Cinecittà, y ni siquiera allí.

Se sabe que además de esa frecuencia retórica, la anáfora cumple una función lingüística importante que aparece asimilada a los pronombres deícticos y personales, en tanto remite a una parte del discurso ya mencionada. Por medio de esa función discursiva propiamente pronominal *evita la repetición*: no repite, sustituye. En cambio, como figura retórica, la anáfora *se asimila a la repetición*.⁷ Por un lado, evita la repetición y, por otro, la convoca. Etimológicamente, además, *anáfora* es aquello que remite o recorre hacia atrás (*anapherein*), designando un movimiento válido para ambos empleos.

A pesar de aplicarse a diferentes funciones verbales (lingüística y retórica), a pesar de la contradicción que las opone (sustituye y repite), en ambos casos la anáfora presenta varios aspectos en común. Ambas especies de anáforas hacen referencia a una mención anterior (una palabra, una frase, una idea), la señalan, ya sea por indicación, ya sea por énfasis, estableciendo

⁶ Según Port-Royal «un esmero de elegancia (la repetición es fastidiosa) se encuentra en el origen de la anáfora; los modernos se creen más científicos haciendo referencia a un anhelo de economía» (cf. Ducrot y Todorov 1972: 358).

⁷ «Además, qué energía y qué dignidad le da a esta frase la palabra Dios repetida cuatro veces. Esta repetición es del tipo que se denomina anáforas, o simplemente Repeticiones» (Fontanier 1968: 329).

una relación transfrástica que refuerza los vínculos sintácticos y semánticos del discurso, procurando —por diferencia, por repetición— que el discurso fluya de la mejor manera.

Pero, todavía, es necesario señalar la vigencia de otra dualidad más: si simplificando el pensamiento de Roman Jakobson y los refinamientos de elaboraciones posteriores (cf. Genette 1972) se acepta que en pintura cada corriente artística tiende a hacer prevalecer ya sea la metonimia ya sea la metáfora, la transformación anafórica, por su doble condición, participa de ambos procedimientos. Desde el punto de vista retórico, la anáfora verifica la relación de semejanza en tanto que toda repetición es una especie de semejanza; desde el punto de vista lingüístico, además de aliviar la repetición, constituye uno de los recursos sintácticos más eficaces para asegurar la continuidad en la contigüidad del discurso. En el entrecruzamiento de planos diversos que atraviesa la anáfora, todavía se verifica otro cambio (*shifter, embrayeur, embrague*) más: la semejanza —que es referencial— se aplica a una operación discursiva.⁸

Tratándose de anáforas, a pesar de que queremos evitar «el peligro permanente de confusión entre las nociones discursivas (sintagma/paradigma) y las nociones referenciales (metáfora y metonimia)» (Metz 1984: 224), los riesgos siempre amenazan, sobre todo si se trata del campo cinematográfico donde «no se encuentra un nivel del código que equivalga exactamente a lo que es la lengua en las cadenas habladas o escritas, la distinción entre la faz lingüística y la faz retórica se borra» (Metz 1984: 269).

Ya se ha señalado que se trata de un procedimiento específicamente verbal, es decir, sus funciones son inherentes a la naturaleza de la palabra y, por otra parte, solo la palabra habilita la anáfora. Sin embargo, tanto por su historia como por sus funciones, la anáfora aparece ligada a la deixis que no es un fenómeno exclusivamente verbal aunque participe en las *gestiones* del discurso porque se verifica en una *situación dada* (digo «dada» por no oponer «real» a verbal). Apollonius Dyscolus distinguía los pronombres deícticos —que remitían a los objetos— de los anafóricos —que remitían a segmentos del discurso—. Es necesario que alguien se encuentre dentro de un *campo mostrativo* (cf. Bühler 1950) y es dentro de sus límites (*hic et nunc*) donde el dedo indicador o el brazo extendido —otro índice— realiza el gesto indicativo, específicamente humano o divino. Se insiste en la ambigua semejanza de quien realiza el gesto con el que se inicia el lenguaje, según el mito del origen deíctico del lenguaje, ya sea del lenguaje indicativo como del representativo, aunque teóricamente ambos lenguajes hayan sido distribuidos en campos distintos. No es la única vez que la indicación y la creación se señalan y confunden. *Hic et nunc* aparecen marcados en una situación espacio-temporal determinada: *now/here* puede devenir *no/where*, ya que en una enunciación cinematográfica

⁸ Insisto en esta distinción que realiza Metz en *Le signifiant imaginaire*.

no pasan de índices impuestos por una realidad en imágenes que «permanecen sin embargo percibidas como imágenes» (Metz 1968: 1, 23). En este universo de imágenes —de cine, de TV, de teléfonos casi ubicuos— ¿dónde es *aquí*, cuándo es *ahora*?

Karl Bühler adelantaba que no habría ni en un cuadro ni en la composición de una pieza de música, signos auténticos que fueran comparables a los demostrativos anafóricos (cf. 1950: 197), y que estén destinados, exclusiva o principalmente, a funcionar como indicadores de la mirada y del oído. Otros autores coinciden en que no solo es esta la especie de *embrayeurs* (embrague, indicadores) que permanece ausente: las anáforas no concurren a marcar la enunciación no verbal. En efecto, la enunciación cinematográfica se abstiene porque no requiere la «actualización» de un discurso que ya está actualizado; no es necesario situar un discurso en una situación dada cuando es el propio discurso el que *da lugar* a esa situación; «trabajamos en sistemas que son lenguajes sin lengua» como había dicho Metz y tantos otros después. Por un lado, la marca no aparece porque la actualización no ocurre; por otro, todo objeto (re)presentado es un embrague en sí mismo: desde que aparece ya está marcado y por eso, la marca se disimula como tal. Aunque no lo diga, la imagen cinematográfica de un revólver es, además de la representación de un revólver, su indicación: «Esto es un revólver»⁹ y, precisamente, no lo dice porque lo muestra. Más que la representación de la pipa, es la explicitación déctica por la palabra inscrita en la imagen del cuadro la que promovió la conocida correspondencia entre René Magritte-Michel Foucault (cf. Foucault 1973), un expediente que desde Ludwig Wittgenstein¹⁰ hasta Roland Barthes¹¹ todavía se mantiene abierto. De la misma manera que para Metz, «La imagen siempre está actualizada» y por eso prescinde del uso específico de los embragues, la narración literaria, cualquier discurso, suele prescindir del primer marco pragmático: «Yo digo que..., yo digo que pienso..., digo que imagino, recuerdo, amo, sufro...», habilitando un recurso de interioridad que legitimaría por medio de los verbos declarativos¹² el estatuto verbal de la ficción y de la «operación de pensamiento» (Émile Benveniste) que todo discurso supone.

Los japoneses le hacen una entrevista a Fellini, pero es *L'Intervista*, de Fellini, la que el filme muestra. «No quiero hacer un retrato del artista, sino estar en medio de esta

⁹ «Un primer plano de revólver no significa “revólver” (unidad léxica puramente virtual), sino que significa, por lo menos, y sin hablar de connotaciones. Esto es un revólver» (Metz 1968: 1, 72).

¹⁰ Véase *Tractatus Logicus-Philosophicus*: «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden» (1921: 4, 1212).

¹¹ «Mélisande no oculta pero tampoco habla. Así es la foto: no sabe decir lo que hace ver» (Barthes 1980: 156).

¹² Agradecida por la observación que me formula Christian Metz y, sin duda, de acuerdo con sus consideraciones, me parece más precisa, efectivamente, la clasificación de «verbos declarativos» en lugar de *verba dicendi* que había utilizado en la versión francesa original.

atmósfera ensordecedora y alborotada, es así que justifico mis jornadas» (1987: 227), le dice Fellini a Alain Finkielkraut en una entrevista sobre *L'Intervista*. Y se dedica a mostrar esa atmósfera, que es la suya. No importa que la ficción se desplace, Fellini no se aparta de ese *aquí* donde permanece. «Yo me llevo siempre el aquí», una convicción que Martin Heidegger entendía como el fundamento de su *Wahrnehmung*.¹³ La muestra puede prescindir de la palabra, pero, para mostrar algo, es indispensable que algo esté aquí y ahora.

Si bien todo filme parece renegar de la voz del director, tratándose de una entrevista, Fellini no escatima este raro ejercicio de ventriloquencia: cuenta sus sueños, sus proyectos, recuerda, da indicaciones verbales que coinciden con los gestos; las indicaciones no se anticipan a la acción solo porque aquí no es posible distinguir la palabra de la acción. Su palabra ejerce una indicación interpretativa que oblitera la *remisión* referencial de manera que un signo se vuelva señal, indique, haga: es un decir hacer, un mostrar hacer, un decir mostrar; como la anáfora, hace todo a la vez. Más allá de la rigidez de las teorías de la no-coincidencia (cf. Nerlich 1989),¹⁴ la voz de Fellini *relevo* el pleonasma de una *Aufhebung* bastante paradójica, exagerando hasta el colmo todo lo que entre voz e imagen puede coincidir: «Voz Fellini: Miren, yo quiero que ustedes hagan los mismos gestos, que se arreglen sus chaquetas, las manos en los cabellos, sonriendo, miren a la cámara, así».

Fellini no se disimula como «maestro de ceremonias» (es Metz quien evoca el título profesional que había propuesto Albert Laffay) y las indicaciones que regularmente no se oyen —pero se suponen— aquí se *exponen*, se muestran: el *monstruo*. Un divismo a contrapelo arriesga «genio y figura», se hace ver y tal como dice Rosalie Colie en su *Paradoxa epidemica*: «the re-created self is a threat to the self». Indicando por su propia voz objetos y acciones, legitima un fuero paradójico: la presencia-ausencia de su significante siempre imaginario. En «Remarques pour une phénoménologie du Narratif», Metz se refería solo a «Relatos sin autor, pero para nada sin sujeto-relator».¹⁵ Sin embargo, «la impresión de que *alguien habla* no está vinculada a la existencia empírica de un relator preciso y conocido o cognoscible, sino a la percepción inmediata, por el consumidor del relato, de la naturaleza verbal del objeto que está por consumir: como se habla, es necesario que alguien hable (... *parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle*)». En el filme de Fellini, esa impresión no se supone, pasa a la imagen. Si hay cineastas que creen en la realidad y otros que creen en la imagen, Fellini es de los que creen en *la realidad de la imagen* y para legitimarla, «diegetiza»

¹³ En alemán significa 'percepción', pero *Wahr* ('verdad') es su origen.

¹⁴ «La crisis de la pragmática en Francia resulta de esta búsqueda del sujeto en el lenguaje que está en todas partes y en ninguna». Véase NERLICH 1989: 111-120.

¹⁵ «Todo eso que la imagen muestra, no debe ser dicho por la palabra, el sonido no debe sugerirlo». Ch. Metz rechaza el dogmatismo de esta a-sincronía obligatoria (Metz 1972: II, 48).

sus atributos. Por participar extradiegéticamente, no deja de participar en la diégesis y esa participación vale como una *intermediación* imprevisible entre el discurso y la historia. Decía François Jost que, a diferencia de la lengua natural, el discurso cinematográfico no posee ningún equivalente a los deícticos: «las marcas de este metalenguaje son móviles y flotantes [...], marcas de enunciación, pasan con frecuencia del lado del enunciado» (cf. Jost 1980: 121-131).

De manera que si el filme llega a mostrar sus marcas, eso se logra por medio de la representación. Los créditos no constituyen —contrariamente a lo que se cree— una forma de deixis, sino la representación verbal y visual de esa deixis: «Estos son los créditos» o «Aquí van los créditos». Revólver o créditos es lo mismo aun cuando, en este último caso, se trate de una metadiscursividad.

Con excepción de las alternativas de los diálogos y de la narración verbal, el cine parece prescindir de lo que podría corresponder a la pronominalización de la imagen, ya que la inscripción cinematográfica de «las cosas», como la de las personas, designa nombre y pronombre a la vez. La actuación de un mismo actor a lo largo del filme refuerza la continuidad sintagmática que la anáfora, a fin de evitar redundancias, asegura discretamente en el discurso verbal. Cuando Metz rehabilitaba, en cierto sentido, «the FIDO-fido theory» (1968: I, 68) aplicada a la imagen cinematográfica, o cuando Barthes se agotaba tratando de verificar —es su expresión— «la testarudez del referente» («l'entêtement du référent») como un «esto fue» (Barthes 1980: 165), ambos especulan sobre una *contigüidad por permanencia* manifiesta, un anclaje de la misma referencia en el discurso que la prosa, por su repugnancia a la repetición, no tolera fácilmente.

Basta recordar la parodia literaria de esa continuidad como *falta de anaforización* en la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer-araña*, donde el narrador se empecina en repetir: «el muchacho... el muchacho... el muchacho... un padre... un padre... un padre...» (cf. Puig 1976:128-133). Cinéfilo fanático, a fin de salvar la «propiedad» de «lo cinematográfico»,¹⁶ el personaje narrador de la novela (Molina), que cuenta los filmes a su compañero de celda (Valentín), que los recuerda o los inventa, no se permite ni un pronombre para identificar a sus personajes. Cada vez que los ve en su imaginación, los nombra, cada vez que los nombra, los nombra.

Fellini invierte los términos de esa caricatura literaria y, de la misma manera que la imagen cinematográfica asegura la identidad fundiendo un actor a un personaje del principio al fin, él la quiebra utilizando distintos actores y distintos personajes que llegan

¹⁶ Según Metz, lo cinematográfico no es todo lo que aparece en los filmes, sino aquello que no es susceptible de aparecer sino en el cine y que constituye, de manera específica, el lenguaje cinematográfico.

simultáneamente hasta «la casa» de Anita encerrados en el interior del Mercedes. Desarticula por esa diversidad una misma identidad que el tiempo dispersa en una suerte de anagrama dramático que hace estallar la personalidad transliterando figuras, letras y lenguas. En *E la nave va...* no es seguro que las cenizas de la *prima donna* que vuelan al viento sean las de Edmea o las de Medea, el personaje trágico que en otro filme (*Medea*) de otro director (Pier Paolo Pasolini) representaba la propia Maria Callas, cantante y actriz con un nombre que —oído y entendido— en español no deja de conjugar *callar* (el verbo) que significa ‘Tais-toi’ en francés, un perfecto homófono de Tetua, el apellido¹⁷ de la gran cantante: Edmea Tetua, el personaje ausente y protagonista del filme de Fellini. Un imperativo fatal, su nombre, no solo para ella.

En *L'Intervista* es Rubini quien representa a Fellini o a Marcello, el periodista de *La Dolce Vita*, llega como joven periodista a Cinecittà; a Rubini, a Fellini, a Marcello, o al *duce* porque: «Anche lui era giornalista», dice el fascista, en la secuencia del tren, sacando partido múltiple de la ambigüedad indicativa que la utilización anafórica del pronombre insinúa. La precariedad indicativa del instrumento verbal queda puesta en evidencia por una anáfora puesta en cine donde, sin el apoyo contextual de las palabras o de las menciones escritas, pierde su justificación funcional.

Pero no se trata de observar una vez más la categorización específicamente verbal de la anáfora, sino de esbozar las posibilidades de su eventual pertinencia cinematográfica. Si por *designación* se menciona la relación del signo con el mundo, por *anáfora*, de la misma manera que la deixis, se reconcilia en un mismo procedimiento dos prácticas designativas diversas: una deixis, que al cruzar *espacios diferentes* produce un movimiento centrífugo dirigido *hacia afuera*, hacia el exterior, hacia los aspectos variables de la situación enunciativa y otra deixis que, por medio de la repetición, llega a *cruzar tiempos diferentes*, desarrollando un movimiento hacia atrás, pero sobre todo *hacia adentro*, anterior-interior, que pone en juego la memoria compartida. Para destacar la indicación en ausencia y diferenciando este procedimiento de la *demonstratio ad oculos et ad aures*, Bühler lo denomina «deixis en fantasma» (1950: 200).¹⁸

La secuencia de *L'Intervista* se ajusta a todos sus requisitos: es la repetición del fragmento de un filme previo, pero, por más fiel que sea la copia, lo mismo deviene otro

¹⁷ La suposición, la transposición, se legitima en parte por la presentación que hace Orlando, el periodista de *E la nave va...* del capitán del barco: lo señala como Leonardo di Robertis y, ante la objeción del indicado, se corrige: Roberto di Leonardis.

¹⁸ «[...] cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que allí hay que ver y oír [...]. No con los ojos y oídos exteriores, sino con los que se suele llamar “interiores” o “espirituales”» (Bühler 1950: 200).

y el hecho de la repetición transforma el estatuto de la ficción; es documento de un hecho (un filme), de un acontecimiento (cinematográfico) que ya ocurrió y por eso aumenta un grado más «la impresión de realidad». Más que doble, diversa, impresiona al espectador quien, además de reconocer la apropiación al objeto, de reconocer la apropiación del sujeto, reconoce que esa doble apropiación y ese doble reconocimiento ya ocurrieron.¹⁹ Se trata de una referencia común, conocida, compartida, *une citation* o *a quotation* diría en francés o en inglés, pero más diría en español: una *cita*, para registrar la felicidad de otra silepsis idiomática que sabe celebrar en la misma palabra, más de un encuentro: el encuentro con un filme anterior, con un fragmento en la memoria, y un encuentro sentimental, un *rendez-vous*, si es amoroso, una alusión afectiva que el inglés tal vez omita en *appointment* aunque recupere la indicación, *pointing out*, *indication*, es la primera acepción del *Oxford English Dictionary* y la denominación, *the action of nominating*, que es la octava.

Superando las barreras idiomáticas, en *L'Intervista* coinciden, más allá de las palabras, la cita, el encuentro sentimental y la indicación. Marcello o Mastroianni o Mandrake, *a man* o un hombre, simplemente —pienso en la polisemia monogramática de K, Karl, Kafka, Kane, King— quien hace aparecer por arte de magia, la magia del cine, del movimiento que le da nombre y realidad, un movimiento que revela la repetición²⁰ donde se encuentra la recapitulación anafórica que nos concierne:

Volviéndose hacia los otros con el tono amable de un animador:

MASTROIANNI. Y ahora, mis queridos amigos, con vuestro permiso, me gustaría realizar un pequeño juego a fin de honrar a nuestra bien amada anfitriona. [...] ¡Oh, varita de Mandrake, mi orden es inmediata: haz volver los hermosos tiempos del pasado!

Da una estocada, y enseguida se levanta una nube de humo; en ella toma cuerpo una sábana blanca que se despliega como una pantalla.

¹⁹ Metz consideraba que la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que allí aparece lo irreal como realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias del surgimiento factual, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario que sería puramente concebido (1968: 1, 15). Tomo en un sentido extenso la noción de Metz porque el filme, como cualquier otro objeto conocido, afianza esa primera realización en la realidad de lo que «realmente ocurrió». Más recientemente decía Pierre Bayard que «aunque pertinentemente yo sepa que tal personaje no existe (aun cuando...), para mencionarlo me vería obligado a recurrir a las mismas formulaciones que reservo para los seres vivos [...]». No hay lengua capaz de clasificar referentes imaginarios y referentes reales» (*Hors Cadre*, n.º 7, 1989: 21). En el mismo volumen, afirma Joan Copjec que «la teoría del cine ha llevado a una nueva concepción de “la impresión de realidad” característica del cine. Ya no se concibe más como dependiente de una relación de verosimilitud entre la imagen y el referente real, sino ahora se atribuye esta impresión a una relación de adecuación entre la imagen y el espectador».

²⁰ Ockham definía (Ockham's razor) el movimiento como la reaparición de una misma cosa en lugares diferentes.

MASTROIANNI. (Lánguido y estilizado) susurra: —Music...
*En el silencio recogido que desciende sobre la pieza se oyen las notas encantadoras de
 La Dolce Vita.*

El gesto del mago indica una sábana extendida. Es el gesto que le *da lugar*: un espacio y un origen. La *pantalla* opera como un cordón (cf. Block de Behar 1984: 85),²¹ es decir, muestra ambivalentemente: muestra y oculta a la vez, son sombras que transforman la ficción en recuerdo. La incidencia musical oída apenas introduce la repetición de una imagen conocida y extraña. De la misma manera que las anáforas repiten y no repiten, la música introduce la repetición y la cambia, acordando así más de una coincidencia —los acordes de una *Stimmung* bastante compleja— que al unir distingue. La anáfora desborda los límites de la diégesis de un filme encabalgando otras diégesis, una *mise-en-cinéma* donde la imagen no se pierde en el abismo de la reflexión aun cuando, desdoblándose, se confunde e identifica a la vez, una contradicción que es el principio de toda identificación. Hace algunos años, considerando los desdoblamientos de *Ocho y medio*, Metz prefería hablar de una doble *mise en abyme*, ya que no se trata solo de un filme sobre un cineasta, sino de un filme sobre un cineasta que reflexiona sobre su filme (cf. 1968: I, 224).

Deslizada en una narración que no se desencadena, la citación cruza diégesis diferentes, transcontextualizándose en una cita que consolida el universo de la ficción, la magia del cine, la magia de Marcello-Mandrake —*magus ex machina*— quien diegetiza al mismo tiempo el gesto de la indicación y la «actualización» del pasado, justificando narrativamente los procedimientos de actualización de la deixis en el discurso, tanto como el pasado que es un presente del pasado. En *L'Intervista* la indicación, que es una salida hacia afuera del *discurso*, experimenta, además, una salida de la *historia*,²² pero esa fuga imprime un movimiento hacia adentro que se dirige hacia un texto anterior —cuando es conocido— y al pasar al otro lado, en un mismo tiempo, pero en otro espacio, se encuentra con Anita, se reencuentran sus sombras chinas en la sábana, dos fantasmas que la indicación, el encuentro,

²¹ Retomo una comunicación que presenté en el Coloquio «Sémiotique du spectacle» (Bruselas, abril 1981). Los cordones son los procedimientos de intermediación que limitan y distinguen las condiciones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se establecen entre el universo artístico —en tanto que artificial y sobre todo virtual— y el universo expectativo —del espectador, de su expectativa—, la comunicación histórica en que esa comunicación se produce. En este caso, «cordón» designa el hecho de unir y de separar al mismo tiempo porque nombra un objeto que sirve para unir dos cosas diferentes (aunque designa también la unión y la dependencia más íntima entre dos seres: ser-nacer), pero que asegura, asimismo, la marca de separación, la escisión neta, severa-sanitaria o policial-necesaria o arbitraria. Define la producción de la ficción y provoca su recepción en la realidad.

²² Tanto en el sentido en que se opone a discurso (Benveniste) como en cuanto intenta sustraerse al curso del tiempo.

la cita nostálgica, la memoria del cine compartida, «por magia» dice el libreto, convierten en «sombras cinematográficas».

Índice, brazo extendido, bastón, varita, el gesto muestra y se muestra en silencio. La anáfora mantiene un raro equilibrio, basculando entre la deixis y el lenguaje, entre la repetición y el silencio. La imagen no es la misma, aunque repita la secuencia porque la repite sin palabras: la muestra y basta. Muestra y repetición, indicación y anáfora: «esta» (si está presente) y «esta» (si ya no está), el recurso indicativo y anafórico es el mismo, pero en la imagen esa coincidencia se verifica en silencio.²³

Sin decir nada, como si en el pasado el cine hubiera sido mudo, la cita se produce en secreto; quizás clandestina, seguramente se trata de una cita íntima donde, a pesar de la ambivalencia temporal de una anticipación discutible, la anáfora (o catáfora) indumentaria de Anita, desbordante, envuelta en toallas, anuncia la salida del baño ritual, la conversión pagana-cristiana donde se venera a la diosa que emerge del agua y se celebra el bautismo de Marcello, repitiendo la *quête* —una búsqueda, una cuestión, una conquista— de la identidad:

— Pero tú ¿quién eres? ¿Eres una diosa, la madre, el mar profundo, la casa, tú eres Eva, la primera mujer aparecida sobre la Tierra?

Similar a otro célebre *dumb-show*, este también muestra el pasado en silencio: para el Príncipe Hamlet, es «The Real Thing» y la realidad puede prescindir del lenguaje. En este caso, la cita es la imagen misma de la repetición y la diferencia: *du-dé-jà(mais)-vu*, es la misma secuencia y es otra, pero como la indicación —que es otro gesto— puede prescindir de la palabra y se registra en silencio. En más de un aspecto, el encuentro participa de las ambigüedades de la anáfora. Descubre la maravilla del encuentro a pesar de las diferencias: un periodista y una actriz, un hombre y una mujer, un hombre y una diosa, un filme con otro filme, un recuerdo y un registro.

La memoria queda *par coeur, by heart*, una pasión y un recuento: un *re-cord*. Si el espectador reconoce la cita, la reducción de color adquiere función de comillas, si el espectador nunca vio la secuencia del *night-club* y de la fuente, omite el referente cinematográfico, oblitera una diégesis y solo advierte en la citación, en la cita, un encuentro: el gesto indicativo que no remite a *La Dolce Vita* sino a un baile nocturno o ritual en la Fontana de Trevi. Se

²³ En un artículo reciente dice Jeffrey Kittay: «Es lógico ver la anáfora como una especie de resolución dentro del lenguaje no déictico. [...] Por lo menos en cuanto a la anáfora uno podría pensar que ha consumado la requerida “stillness”; el texto que la rodea se encuentra fijado “eternamente” rodeando a la anáfora. Pero no todos los textos están “still” Todavía no se ha dicho la última palabra en cuanto a esta distinción. Aquí uno funciona en un área de muchos matices, de muchas sombras; en realidad, el referente de la anáfora es muy sombrío» (*Semiotica*, 72 [3/4], 1988: 205-234).

detiene en la contemplación de una fuente que *reserva* el retorno al origen o a una juventud remota. Aun registrado, el recuerdo solo *hace aparecer*, son «aparecidos». Y el contraste diegético se acentúa. Las voces más cascadas, Marcello envejecido, adormecido, Anita rolliza, Fellini «un poco más viejo, un poco más pesado, *piú pesante*: “—En otros filmes yo volaba para liberarme”», pero ahora dice que le pesa «levantarse de la tierra», de su propia historia y ahí se queda, *interviniendo* con todos sus medios: un actor pero sin dejar de ser el director, un personaje que se vuelve espectador, como Anita, Marcello, Maurizio, Rubini o los japoneses. Como Marcel que va a escribir (cf. Barthes 1971)²⁴ la *Recherche*, Fellini va a filmar *América* o, haciendo *L'Intervista*, retorna a *La Dolce Vita*; aspirando a alcanzar una utopía, da un salto hacia atrás como para tomar impulso y así descubre la fuente —origen-juventud— en la memoria del cine. ¿Y si mostrar la repetición como original, no como extravagancia, sino como retorno al cine, fuera la originalidad de Fellini? ¿«Re-tourner» sería volver a filmar?

La Cinecittà que representa Fellini es como el Aleph de Borges, el punto del universo donde, como en la mente del lector o del espectador, los tiempos y los espacios coinciden: varias veces América aparece postergada, Kafka la dejó sin terminar, Fellini sin iniciar: un continente por hacerse, como se hace la América. Ni tiempo lineal ni espacio limitado, entre referencias a épocas remotas, a continentes diversos, se verifican varias entrevistas: la de los japoneses, la de Rubini, la de Fellini y las otras apenas aludidas o vistas a medias.

Sin embargo, si hubiera previsto este universo de Fellini, a Platón no le habría parecido tan desafortunada su imaginación,²⁵ que, para no arriesgar temas desconocidos, el cineasta no suele apartarse del cine. De ahí que las metalepsis de director, narrador, actor, personaje, espectador, que superpone, tampoco resultan demasiado ajenas a los espectadores que acceden a esta forma paradójica del *realismo*: al acumular ficciones, encuentra la realidad. Como Quijote, para quien solo la fe literaria cuenta, Fellini no confía más que en la realidad del cine, de su propio cine. Como ejerce un oficio honesto, no tiene por qué ocultarlo: «todo filme es un filme de ficción», decía Metz, y esa ficción repetida es una verdad a la vista.

²⁴ «Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero para nada análogos. El narrador va a escribir, y este futuro lo mantiene en el orden de la existencia, no del habla; está ligado a una psicología, no a una técnica. Marcel Proust, al contrario, escribe: lucha con las categorías del lenguaje, no con las del comportamiento» (Barthes 1971).

²⁵ «No exijamos, pues, a Homero, ni a ningún otro poeta, que nos rindan cuenta de las muchas cosas de que nos hablaron, preguntándoles si alguno de ellos era un hábil médico, y no un simple imitador del lenguaje de los médicos, o cuáles son los enfermos que algún poeta, ya sea antiguo o moderno, tenga fama de haber curado, como ha curado Asclepio, o cuáles son los discípulos sabios en medicina que ha dejado tras de sí, como lo hizo Asclepio con sus descendientes. Concedámosle la misma gracia con respecto a las demás artes, y no les hablemos más de ello» (Platón, *La República*, libro x).

A propósito de Stéphane Mallarmé y la expansión de la frase, Barthes preveía que el hermano y el guía del escritor no sería más el retórico, sino el lingüista, aquel que pone en evidencia no las figuras del discurso, sino las categorías fundamentales de la lengua. Tal vez la anáfora sea cifra de esa frontera donde ambos se encuentran (cf. Barthes 1972).

Designando un movimiento doble, la anáfora establece una relación fronteriza, queda en el medio, entre frases, basculando entre discurso e historia, entre indicación y representación, entre señal y signo, entre el gesto y la palabra, entre silencio y repetición, entre el hecho lingüístico y el extralingüístico, cruza espacios y tiempos diferentes, entre un filme ya realizado y otro por realizar, un regreso que es una forma incierta de continuar, entre la imaginación metafórica y metonímica, entre la percepción y la memoria, individual y compartida, entre entrevistas, entre citas. Entre medios diferentes, un medio verbal o un medio visual; mitad palabra, mitad gesto. Entre tantas oposiciones suspendidas, y sin descartar las relaciones problemáticas que se establecen entre la realidad y la ficción, entre una visión y otras visiones, la imaginación anafórica da lugar a un nuevo realismo, un realismo cada vez más sospechoso, un *enterrerrealismo* más bien donde no sorprende que el director desee o decida permanecer en el medio, entre intérpretes, entre periodistas, quienes haciendo un *interview* o una *entrevista*, cumplen su intermediación entre dos lenguas. En ese intersticio la razón vacila, es ese *Zwischenwelt* un espacio de intervalo que queda en suspenso, entre los sueños del cine, entre el acierto o el error de contarlos o de analizarlos o de realizarlos.

Todos *asisten*: el cineasta y sus colaboradores se desplazan desde los márgenes hacia el centro, compartiendo ese lugar privilegiado desde donde, como a un espectador «todo-percibiente» («Tout-percevant», dice Metz), les es posible ver todo, o entreverlo, de ser visto o entrevisto. Es verdad, como dice Metz, que el cine *engloba* en sí el significante de otras artes: cuadros, música, fotografías, otros filmes, pero todo eso queda *entrevisto*: el significante imaginario lo muestra y no lo muestra. En esa visión doble a medias, la realidad o la ficción quedan *entrevistas*, en el *medio* en movimiento donde un investigador —un espectador como los otros— trata de acercarse a este medio de encuentros, por la teoría, una *afinidad* que los aproxima cada vez más.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques

1989 «Crise dans la crise». *Hors Cadre*, n.º 7: *Théorie du cinéma et crise dans la théorie*, pp 199-203.

BARTHES, Roland

1980 *La chambre claire*. París.

1971 «Proust y los nombres». En *Les critiques de notre temps et Proust*. París.

1972 «Flaubert et la phrase». En *Le degré zéro de l'écriture*. París.

BLOCK DE BEHAR, Lisa

1984 *Una retórica del silencio*. México D. F.

BÜHLER, Karl

1950 *Teoría del lenguaje*. Madrid.

CASSETTI, Francesco

1989 «Pragmatique et théorie du cinéma aujourd'hui». *Hors Cadre*, n.º 7, París.

COLIE, Rosalie L.

1967 *Paradoxa epidemica*. Princeton.

CHION, Michel

1989 *La toile trouée*. París.

DUCROT, Oswald y Tzvan TODOROV

1972 «Relations sémantiques entre phrases: L'anaphore». *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París.

FELLINI, Federico

1987 «Federico Fellini: entrevista con Alan Finkielkraut». En *Fellini: Intervista*. París.

FOUCAULT, Michel

1973 *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier.

GENETTE, Gérard

1968 Introducción. En FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. París.

1972 «Métonymie chez Proust». *Figures III*. París.

HOFSTADTER Douglas R. y Daniel C. DENNETT

1981 *The Mind's I. Fantasies and Reflections on Self And Soul*. Nueva York.

JOST, François

1980 «Discours cinématographique, narration: Deux façons d'envisager le problème de l'énonciation». En *Théorie du film*. París, pp. 121-131.

PUIG, Manuel

1976 *El beso de la mujer araña*. Barcelona.

METZ, Christian

1968 *Essais sur la signification au cinéma*. Tomo I. París.

1972 *Essais sur la signification au cinéma*. Tomo II. París.

1984 *Le signifiant imaginaire*. París.

1987 «Le cinéma au miroir». *Vértigo*, n.º 1, pp. 15-34. París.

MOUNIN, Georges

1974 *Dictionnaire de la Linguistique*. París.

NERLICH, Brigitte

1989 «La pragmatique en France et la théorie du cinéma». *Hors Cadre*, n.º 7, pp.111-120.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1921 «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden». *Tractatus Logicus-Philosophicus*.