

FRAGMENTOS DE UNA NUEVA ICONICIDAD ROMANA  
(REFLEXIONES SOBRE *LA DOLCE VITA* Y *LA GRANDE BELLEZZA*)

*Fragments of a new Roman iconicity*  
(*Reflections on La Dolce Vita and La Grande Bellezza*)

Aurora CONDE  
Universidad Complutense

Fecha de recepción: 23 de enero de 2017

Fecha de aceptación definitiva: 2 de febrero de 2017

RESUMEN: Este artículo, partiendo de la definición de imagen-cristal de G. Deleuze, propone una interpretación de dos textos visuales complejos (*La Dolce Vita* y *La Grande Bellezza*) como ejemplo de la actualización de la función icónica que la ciudad de Roma tiene en el imaginario colectivo contemporáneo.

Palabras clave: Sorrentino; Fellini; *La Dolce Vita*; *La Grande Bellezza*; Neorrealismo italiano.

ABSTRACT: This article, starting from Deleuze's definition of crystal-image, is an interpretation of two complex visual texts (*La Dolce Vita* and *La Grande Bellezza*) as examples in the updating of the iconic influence that Rome has on the popular imagination and collective imaginary.

Key words: Sorrentino; Fellini; *La Dolce Vita*; *La Grande Bellezza*; Italian Neorealism.

Tras el estreno en 2013 de *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino, uno de los argumentos que con mayor frecuencia se ha utilizado para elevar el valor de la película, es el homenaje implícito que ésta hace a *La Dolce Vita* de Federico Fellini, estrenada casi 50 años antes.

De la insistente comparación entre las dos obras y del enorme éxito que ambas comparten, pese al tiempo que las separa, surgen algunas preguntas de las que parte mi reflexión.

La primera ¿por qué Roma funciona de nuevo en esta película *visualmente*, con la misma eficacia que en la película de Fellini, hasta el punto de hacer entendibles y comunes, justamente a través de lo visual, connotaciones estrictamente italianas, por no decir exclusivamente romanas? La segunda, ¿Es la película de Sorrentino un homenaje inocente al legado de Fellini y en particular a *La Dolce Vita*?

Indudablemente, Sorrentino tiene en mente a Fellini al concebir y realizar *La Grande Bellezza* y sin duda quiere hacer una forma de homenaje al gran maestro del cine italiano y a su imborrable herencia fílmica. Sin embargo, si nos atuviéramos exclusivamente a las referencias temáticas, Sorrentino no pensó solo en *La Dolce Vita*, sino más aún en *8½*, la película de Fellini que algunos juzgan su obra más significativa y tal vez la mejor, de 1963, tres años posterior a *La Dolce Vita*.

Los tres filmes son muy distintos en su contenido y mensaje, pese a las notadas y significativas coincidencias que los unen. Coincidencias que tienen probablemente su origen más remoto en otro texto, en este caso literario: una breve novela escrita por un gran intelectual como Ennio Flaiano, amigo, inspirador y guionista precisamente de las dos películas de Fellini a las que me estoy refiriendo<sup>1</sup> y, en mi opinión, uno de los más sólidos hipotextos de Sorrentino.

La novela se titula *Una e una notte* y fue escrita y publicada en 1959, es decir, un año antes de *La Dolce Vita* y cuatro antes que *8½*. Está constituida por dos únicos capítulos, cada uno de ellos protagonizado por el personaje que les da nombre y por una serie de personajes cuyas vicisitudes, rasgos y diálogos, así como la propia ambientación de las acciones, son claves indispensables para entender no solo las dos películas de Fellini, sino una buena parte de la de Sorrentino<sup>2</sup>. Un breve párrafo contenido en el prólogo a la novela pudiera servir, de hecho, casi como paráfrasis del nivel de parentesco que une ambas obras: «I due racconti di questo libro sono le facce

<sup>1</sup> Como se sabe, *La Dolce Vita* tuvo varios coguionistas, entre otros Pier Paolo Pasolini que, sin embargo, acabó «renegando» de la película que consideró un texto sustancialmente procatólico. Es muy interesante la historia de la elaboración de este guion, como de otros de Fellini. En una tesis doctoral recientemente defendida (2016) y de inminente publicación, su autora, Manuela de Partearroyo, da amplio y documentado espacio a este asunto, así como a la figura de Flaiano.

<sup>2</sup> Baste como único ejemplo el siguiente párrafo del texto de Flaiano, perfectamente afín a la condición psicológica en la que se encuentran los tres protagonistas de las películas de Fellini y Sorrentino: «Provò a chiedersi di che cosa era scontento e dovette risponderci che tutto andava abbastanza bene, ma che pure qualcosa lo amareggiava, una sensazione di noia, di disinteresse per i giorni che sarebbero venuti, di stanchezza per un mondo di cui non apprezzava più i piaceri, né condivideva i dolori» (FLAIANO, 2014: Pos. 2053). Las similitudes de Jep Gambardella, protagonista de *La Grande Bellezza*, con el personaje que centra la segunda parte de la novela de Flaiano son notables hasta el punto de coincidir en detalles; más aún lo son las coincidencias que el texto tiene con la trama, escenografías y personaje de *8½*.

di una stessa medaglia: vanno insieme ma l'uno sarebbe sorpreso di leggere l'altro, tanto differente» (Flaiano, 2014: pos 22).

Es incuestionable que Fellini conocía el texto de Flaiano y, a la vista de la película de Sorrentino, parece razonable suponer que también él haya acudido a su lectura precisamente porque es la novela la que permite trazar un nexo de unión entre su película y las de Fellini. La relación que puede unir al Marcello de *La Dolce Vita* y al Guido Anselmi de *8½* con Jep Gambardella de *La Grande Bellezza* parece realmente inspirada (y podría decirse que incluso algo más) por muchos de los párrafos del texto de Flaiano, que, en una lectura ligeramente forzada, puede explicar también la última y críptica escena de *La Dolce Vita*: la surreal aparición de un pez monstruoso y deforme, casi un ser extraterrestre, que causa la perplejidad tragicómica de Marcello y, aún hoy, la del propio espectador y que se mantiene como una especie de enigma estructural en las críticas sobre el filme que nunca han aclarado del todo el valor de ese extraño símbolo.

Sería necesario dedicar un amplio apartado a la novela de Flaiano para establecer la influencia que sus soluciones textuales y su mensaje tuvieron en Fellini y un detallado análisis de la novela para esclarecer cuántas partes, personajes, simbologías, ambientaciones pasaron a los guiones de Fellini y cómo estos fragmentos se han reactualizado en la película de Sorrentino<sup>3</sup>.

Volviendo ahora a las obras de Fellini y Sorrentino, es un hecho que las tres películas, desde una perspectiva temática, abordan, y no de manera tangencial, entre muchos otros temas el de la parálisis de la creación: el silencio y la incapacidad que acosan a los artistas, a los creadores, ante una situación de crisis. Las tres, con soluciones muy distintas, construyen sus protagonistas precisamente sobre este asunto haciendo de esos caracteres un espejo en el que se refleja el extrañamiento y «desencaje» respecto del mundo y de sí mismos que sus célebres protagonistas, a su vez emblemas de un sujeto más amplio, padecen. Este gran tema de fondo es resuelto, como ya he dicho, de manera distinta por Fellini y por Sorrentino, y este último es sin duda más trágico que el primero; baste para comprobarlo comparar los finales de *8½*, *La Dolce Vita* y *La Grande Bellezza*.

La notable diferencia entre los finales de las tres películas es un hecho importante a mi entender, dado que, frente al esquivo, complejo, en parte indefinido, pero en cualquier caso *posible* futuro que los personajes fellinianos proponen, se confronta el horizonte vacío y hueco al que se enfrenta el protagonista de *La Grande Bellezza*. Así al menos se desprende del último e importante monólogo de la película de Sorrentino:

Acaba siempre todo igual. Acaba siempre con la muerte. Antes, sin embargo, está la vida, la vida escondida bajo los bla, bla, bla... Todo sedimentado bajo unas

<sup>3</sup> En su tesis doctoral (UCM 2016), Manuela Partearroyo hace una incursión en la vida y obra de Flaiano y nos da claves esenciales respecto de su relación con Fellini, así como de la intrahistoria de muchos de sus guiones. Esta investigación abrirá sin duda perspectivas nuevas sobre el director, haciendo además justicia de la figura de Flaiano.

charlas: el ruido, el silencio y el sentimiento, la emoción. Y el miedo. Los pocos, histriónicos destellos de belleza y luego la escualidez desgraciada del hombre miserable cubierto por la manta de la incomodidad de estar en el mundo.

Más allá, está el más allá. Pero yo no me ocupo del más allá.  
Así pues que esta novela de comienzo.  
En el fondo solo es un truco. Sí, solo es un truco<sup>4</sup>.

Este monólogo bastaría ya por sí solo para plantear dudas respecto del tipo de homenaje que Sorrentino quiere rendir a Fellini si se reflexiona sobre la diferencia radical que esas palabras establecen respecto del mensaje felliniano; y es justamente sobre las divergencias, más que sobre las notadas coincidencias entre las dos obras, sobre lo que se va a centrar este artículo a partir de las preguntas planteadas en su inicio.

Pese a este trasfondo textual común que acabo de señalar, pese a la notable diferencia del final de las películas a las que me he referido y pese al hecho indudable de que Sorrentino conoce en profundidad la obra de Fellini y, por lo tanto, también los referentes intertextuales e hipotextuales de ésta, las dudas respecto al parecido real y del mensaje de fondo entre las películas de ambos directores siguen vivas, incluso más allá del hecho evidente de que el más de medio siglo que los separa exijan una actualización de los personajes y de las tramas.

Sorrentino parece saberlo sobradamente y, de hecho, lleva a cabo esa actualización a todos los niveles en su texto fílmico: en el personaje, la trama, el diálogo, el montaje, la composición y, obviamente, el uso del color frente al blanco y negro (y consiguiente claroscuro) de *La Dolce Vita*. Sin embargo, Sorrentino juega también con el actante esencial de esa película, la ciudad de Roma, componiendo un hábil *trompe l'œil* que nos lleva a asociar, de forma inmediata, su película con una vaga memoria felliniana. Analizada a fondo y segmentada en cada uno de sus momentos esenciales, la película de Sorrentino no solo se aleja radicalmente del fondo significativo de *La Dolce Vita* (y más aún de *8½*), sino que plantea una revisión a la inversa de casi todos los aspectos esenciales en ambos filmes. Por ejemplo, en *La Grande Bellezza*, la cámara no recorre los lugares fellinianos, insinuados si acaso *in absentia*, cuando no significativamente omitidos en una explícita declaración de intenciones. Baste notar, como único ejemplo, que en la película de Sorrentino no aparece la Fontana di Trevi, icono central de la de Fellini.

Creo, por tanto, que Sorrentino no elige a Fellini de manera «inocente»; se remite a esas dos películas anteriores porque percibe en ellas la posibilidad de desarrollar un doble discurso. Por una parte, el que retoma algunos mensajes globales

<sup>4</sup> El guion de la película puede consultarse en: «Sceneggiatura e opinioni –TVE– La Grande Belleza». Recuperado el 12 de noviembre de 2016, en <https://www.file-pdf.it/2013/06/29/sceneggiatura-e-opinioni-tve-la-grande-bellezza/>.

aún válidos y actuales<sup>5</sup>; y, por otra, más importante que el anterior, el que rescata la función que el contexto visual y la poderosa irradiación simbólica de los espacios de Fellini tienen especialmente en *La Dolce Vita*. Es decir, Sorrentino lee a Fellini con mirada contemporánea: intuye que la iconización lograda por el director respecto de algunos fragmentos de la ciudad de Roma permite trazar un discurso que, sugiriendo y removiendo ese icono mitificado y colectivo, le permita a la vez proponer, a través de una completa subversión, una nueva iconicidad. Es la función actancial que la imagen de Roma ejerce en el texto de Fellini lo que persigue superar Sorrentino.

Italia, y Roma en particular, son y han sido siempre un espacio de proyección y al mismo tiempo de constitución del imaginario colectivo europeo<sup>6</sup>.

Habría que ahondar en el complejo proceso que ha consolidado esta singularidad receptiva. Asumo el periodo del *Grand Tour* (final del XVIII y primeras décadas del XIX) y la propagación de su moda, como el inicio de la irrupción en Europa de una serie de imágenes que transformaron ciertos lugares de la península italiana, ya entonces, en iconos comunes<sup>7</sup> y en paradigmas de una belleza asociada con el pasado.

El interés y las miradas de los muy particulares viajeros que emprendían el *Grand Tour* (muy a menudo, escritores, pintores, músicos) establecieron y exportaron una *selección* de determinadas obras, lugares y monumentos, organizaron el bagaje, insistió en que fundamentalmente visual, sobre el que se construyó la idea de Italia. Son sin duda los itinerarios y la selección de imágenes propuestas por los más célebres viajeros del *Grand Tour* los que instalaron Italia, y muy especialmente Roma, en nuestra retina (y mente) colectiva, llevando a nivel de tópico el valor de algunos lugares especialmente marcados<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Me refiero, por ejemplo y particularmente, a los temas fellinianos de la crisis de la creación, del impacto insondable y brutal que el irrefrenable auge de los medios de comunicación de masas y las propias masas iban a tener cultural y socialmente o esa *dolce vita* ya al borde de la superficial banalidad que invade, sin que él tenga conciencia, el mundo nuevo de Marcello y que en *La Grande Bellezza* es el mundo amargo y vaciado de cualquier potencialidad en el que habita el estéril Gambardella.

<sup>6</sup> La belleza geográfica y urbanística de Italia, junto a la de su patrimonio artístico (plástico, arquitectónico, musical y literario), son aspectos que intervienen siempre en la asociación primaria que se hace con el país y están en la base de su ultrapositiva recepción «visual» que suele anteponerse a cualquier otra consideración. Probablemente, a raíz de la enorme herencia de antigüedad grecolatina que el país alberga y que, junto a la no menos importante herencia cristiana y renacentista —épocas (y estilos) aún no marcados por una clara pertenencia nacional— han sedimentado una interiorización colectiva «natural», casi «familiar» y sin duda supranacional, que nos permite visualizar ciertos espacios, algunos monumentos y muchos lugares italianos no como algo común, sino «propio».

<sup>7</sup> No solo por la enorme importancia que el *Grand Tour* tuvo respecto de la colectivización de las experiencias estéticas y visuales (además de narrativas) para toda Europa, sino porque esos viajes coinciden, en el tiempo, con movimientos sociales, políticos y culturales que iban a alterar hasta el punto de cambiar radicalmente la nueva identidad europea en su totalidad.

<sup>8</sup> Hay que señalar que los grabados de Piranesi no fueron ajenos a la constitución de este imaginario visual colectivo tampoco, especialmente la serie de más de 200 que compone las *Vistas* y antigüedades romanas casi coetáneas de los primeros turistas del *Grand Tour* y de enorme difusión y éxito en

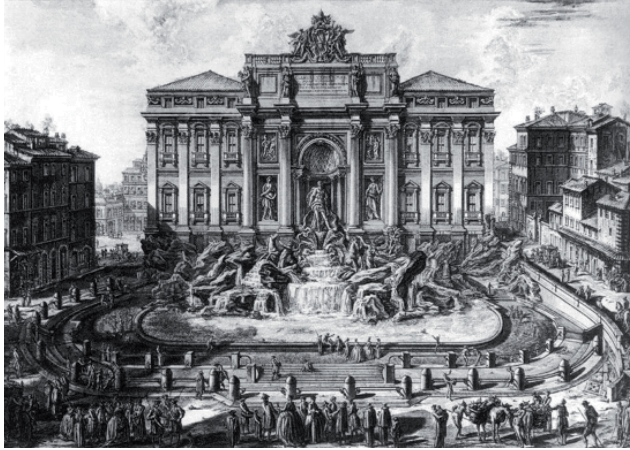


Imagen: Giovanni Battista Piranesi: Fontana di Trevi de la serie: *Vistas Romanas* (1756)

Ya en el siglo XX esas primeras representaciones de Italia (y de Roma en especial) serán la base para la difusión masiva, como masivo y universal se volverá el acceso a la cultura, de otros repertorios de imágenes, que no abandonarán, sin embargo, las sugerencias y la esencia tópica construida por esas primeras. Serán las imágenes, fotografías y pinturas, mucho más que los textos escritos, literarios o no<sup>9</sup>, y su enorme poder de evocación y síntesis las que ejercerán un papel esencial en la ampliación y actualización del nuevo imaginario, sobre todo gracias a la irrupción de su versión más revolucionaria, es decir, la de la «imagen en movimiento»: el cine, y luego la televisión.

He querido robar la idea/fuerza y el propio título, del célebre ensayo de Gilles Deleuze<sup>10</sup> para retomar, muy brevemente, algunas de sus también célebres consideraciones sobre el valor cognitivo y estético que la formulación y percepción de la imagen cinematográfica tiene en la conciencia. Precisamente por muy conocidas, sus reflexiones no necesitan grandes paráfrasis y me limitaré a mencionar algunas de sus conclusiones esenciales. Como recordamos, en sus ensayos sobre cine, Deleuze introdujo la idea de la imagen/movimiento (Deleuze, 1991) afirmando que ésta era

---

toda Europa. Por otra parte, la mayoría de los diarios y libros de viaje que los ilustres turistas de la época redactaban iban casi siempre acompañados de imágenes. Esbozos, acuarelas, notas visuales acompañan las páginas de los textos de Goethe (cuyas pinturas de las ruinas italianas tienen interés artístico) y de otros viajeros notables. Esas imágenes cumplieron una función casi paratextual y garantizaron la difusión popular de la belleza de Italia mucho más intensamente que los contenidos de los libros.

<sup>9</sup> La literatura italiana ha producido notables obras que tienen como trasfondo zonas amplias y marginales respecto del *Grand Tour*, obras que son casi desconocidas para el público. Baste pensar en la importancia referencial y simbólica que Lombardía tiene en Manzoni o Liguria para Montale, por poner ejemplos famosos, y en el profundo desconocimiento que se tiene de esos paisajes esenciales para la identidad italiana.

<sup>10</sup> G. DELEUZE (1991).

propia de lo que él define como el cine «clásico» en el que esta imagen/movimiento se articula en tres grandes tipologías, como se sintetiza visualmente en la imagen:



Imagen: Imagen-Movimiento: Percepción/Acción/Afección.

Fotogramas de *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928) de S. Eisenstein.

Para Deleuze, lo que establece una transición entre el cine clásico, dominado por la centralidad de la imagen en movimiento, y el moderno (o contemporáneo) es justamente la crisis en la que entran la imagen, percepción, acción y afección, o lo que es lo mismo, la imagen/movimiento en su totalidad. Esta crisis «técnica» es símbolo de otra, mucho más grave y profunda, justamente de carácter cognitivo (y ontológico podría decirse) que dará paso, como señala el filósofo, sobre todo gracias al Neorrealismo italiano, a un sintagma visual radicalmente nuevo: la Imagen/Tiempo (Deleuze, 2004) que sustituirá en las películas la centralidad del «actuar» (la acción en y sobre un mundo tangible y modificable) por la del «ver»: la contemplación de una exterioridad ajena, a menudo incomprensible.



*L'Eclisse* (1962) de M. Antonioni.

Así, los personajes del cine contemporáneo, especialmente los de una parte del Neorealismo italiano, habitan un mundo del que ha desaparecido la acción, para vagar y perderse en un espacio que observan extrañados, incapaces de recomponer un contacto y una unidad que les permita reconocer los mensajes que ese espacio –es decir, el mundo y lo real– contiene. Por ello son incapaces de «actuar» en él y sobre él. Por ello, con desasosiego y malestar, de alguna forma lo rechazan y reniegan, negándose a *verlo*, dándole a menudo la espalda.

Consecuencia de ello, y hecho aún más importante para la finalidad de este artículo, si el cine clásico ofrecía un montaje en el que el tiempo era propuesto de forma progresiva, en el nuevo cine el tiempo se ofrece como una concentración más estática, sintetizada en el presente<sup>11</sup>.

A esta importante alteración de la percepción temporal, se une la espacial que hará coincidir, sobre todo a través de los montajes y de la cuidada selección de lugares, el tiempo instantáneo con un espacio también instantáneo en el que los diluidos y a veces ocultos restos del pasado aparecen como visiones inconexas que a menudo ponen en evidencia su condición arrefrencial para ese sujeto nuevo y perdido en un espacio-tiempo extrañante, poblado de objetos y lugares irreconocibles.



*L'Eclisse* (1962) de M. Antonioni.

Este hecho ha sido innumerables veces notado y analizado. En un interesante artículo contenido en la «*Revista de Observaciones Filosóficas*», Enrique Álvarez Asiáin profundiza en ello:

En *La imagen-tiempo*, Deleuze se detiene en el análisis de este nuevo aspecto de la subjetividad relacionada con el tiempo, encontrando en el cine a su mejor aliado. La

<sup>11</sup> Se recordará al respecto las indispensables reflexiones que Deleuze hace sobre la obra de Bergson y concretamente sobre el desarrollo del tiempo como duración.



imagen cinematográfica se revela no sólo capaz de liberar el movimiento, sino también de explorar dimensiones no cronológicas del tiempo, convirtiéndose en un campo de experimentación de nuevas formas de temporalidad que producen experiencias perceptivas novedosas y suscitan nuevas formas de pensamiento. Se refiere a la capacidad del cine para producir imágenes ópticas y sonoras puras, las cuales sustituyen las situaciones sensorio-motoras (que caracterizan el cine en el que predomina la acción) por imágenes sensoriales desvinculadas de su prolongamiento motor. Las imágenes-recuerdo o las imágenes sueño serían un ejemplo de este tipo de imágenes, que son como una suerte de preludeo a la imagen-cristal, imagen directa del tiempo que sólo puede surgir a partir de la superación de la concepción cronológica: «Lo que constituye la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo [...] Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se “ve en el cristal” [...] Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos» (Deleuze, 1987). Tal como la concibe Deleuze, la imagen-cristal revela el fundamento del tiempo, que es su diferenciación a cada instante en dos tiempos contemporáneos y disimétricos: los presentes que pasan y los pasados que se conservan. Lo actual y lo virtual se tornan así indiscernibles en el cristal del tiempo (Álvarez Asiáin, 2007).

Actualidad, virtualidad, pasado y presente cohabitan pues como conceptos en estas imágenes/cristal, que engloban «naturalmente» no solo lo tangible, sino también las imágenes surgidas del recuerdo o del sueño. Y que generan nuevas formas de relación con lo real, una nueva forma de percibir y de pensar, como se ha dicho innumerables veces al comentar los textos de Deleuze, pero también de estructurar ese pensamiento, quisiera añadir yo: el montaje, la sintaxis de esas imágenes, se agranda, acoge nuevas realidades, expone y muestra conexiones absolutas, irrumpen como una responsabilidad y una «actuación» no solo de quien las elige y emite, sino también de quien las ve y recibe. Y la imagen adquiere el poder no solo de representar, sino también de exponer y hacer visible el mundo<sup>12</sup>.

En este sentido, existe una curiosa confluencia entre las reflexiones de Deleuze y las, por otra parte muy distintas, de Didi-Huberman en uno de sus ensayos: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2012). En el texto, Didi-Huberman, analizando cierto tipo de películas, subraya que determinados montajes, esa sintaxis de cierto cine a la que me refería, tienen el poder de suscitar la imaginación de los receptores y de

<sup>12</sup> Retomo otra cita deleuziana, extraída del artículo citado: «Podría ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual [...] Por ello lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo» (DELEUZE, 1987, citado en Álvarez Asiáin, 2007).

evocar «nuevas imágenes que se incorporan a un relato pasado, ya de por sí colmado de ellas»<sup>13</sup>.

Pero, en línea con lo anterior y en este caso muy cerca del pensamiento de Deleuze, para Didi-Huberman ese poder evocador de la imagen atañe al receptor/espectador que tiene la responsabilidad de interrogarse sobre «cómo» los pueblos son «expuestos a través del encuadre y el montaje para decidir si las técnicas narrativas del cine actúan sobre ese objeto/pueblo para “encerrarlo”, o al contrario para “liberarlo” en el acto mismo de su exposición, gratificándolo con el poder de su aparición en la imagen actual, es decir, en el presente» (Didi-Huberman, 2014: 252). Es decir, para alienarlo hasta hacerlo desaparecer y expulsarlo, en cuanto imagen, del pasado.

En el caso del cine moderno, el cuerpo de los pueblos, añadirá Didi-Huberman, está normalmente encarnado en los «figurantes», las «comparsas» sobre las que se proyecta la sombra de los protagonistas.

Como afirma Didi-Huberman en otro ensayo: «Las nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están “en presente”, como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia» (Didi-Huberman, 2013).



Imagen: *September 11* (2005) de G. Richter.

<sup>13</sup> El filósofo francés se ciñe en su ensayo a la representación cinematográfica, por cierto dedicando una amplia parte del mismo a las películas de Pier Paolo Pasolini sobre quien ha escrito otra conocida monografía.

Creo que tanto por lo que respecta a la función cognitiva y de conocimiento de lo real de la imagen, como respecto de la imagen como soporte y expresión de la complejidad de la percepción del tiempo, Deleuze y Didi-Huberman coinciden en detalles sustanciales:

L'immagine reciproca del cristallo, presente e passata contemporaneamente, somiglia all'illusione della paramnesia, al déjà-vu: ricordo del presente, passato contemporaneo al presente stesso. Tuttavia l'immagine cristallo non ha una natura mentale o psicologica, ma esiste fuori della coscienza e nel tempo, quasi come un frammento di tempo allo stato puro. [...] Il reale si colloca all'esterno dell'immagine cristallo, l'avvenire è al di fuori del circolo, oltre l'eterno rinvio tra passato e presente. Molti autori di cinema scelgono di restare intrappolati nel cristallo, come Visconti, altri cercano uno slancio verso l'avvenire, Renoir ad esempio, altri ancora, come Fellini, si pongono il problema di come entrare nel cristallo (Fusaro, 2001).

A raíz de todas estas consideraciones, podría decirse pues que Roma existe en nuestro imaginario colectivo desde siempre y que su plurisimbolismo y su conocida aunque fragmentada imagen son un ejemplo perfecto, casi sin necesidad de añadir nada más, precisamente de ese vínculo y testimonio visual entre pasado y presente.

Como ya he dicho, en época contemporánea, la ciudad ha vuelto a ser un espacio «iconizante» con el Neorrealismo; por ejemplo, al funcionar como emblema de un espacio violado por la barbarie de la historia reciente y colectiva.

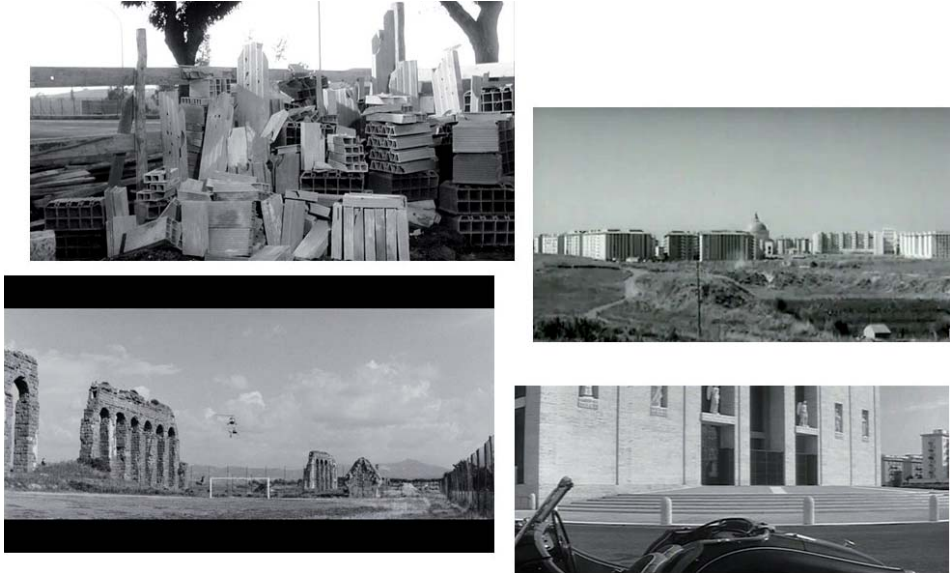


*Roma Città Aperta* (1945) de R. Rossellini.

Pero su resurgimiento y actualización más innovadores y definitivos vinieron de la mano precisamente de Fellini, Antonioni, Pasolini, los creadores que supieron

utilizar la fuerza de la iconicidad diacrónica de Italia, y de Roma en particular, para contrastarla con un mundo en radical mutación: nuevo, desconocido, imprevisible, que apuntaba su desgarradora extrañeza entre las ruinas de un pasado colectivamente conocido. La imagen de una Roma en la que las ruinas monumentales, familiares y comunes del pasado son amenazadas por la aparición de otras imágenes, sin sentido ni belleza ni, precisamente, pasado común y que, sin embargo, gracias a ciertas películas magistrales, se transformaron en nuevos emblemas que Europa entendió y asimiló rápidamente como metáforas colectivas de un desasosegante e incierto presente.

La nueva «sintaxis» del Neorrealismo se reveló como una operación que acabaría siendo un imprevisible éxito, hasta el punto de que algunas escenas e incluso fotogramas de películas como *La Dolce Vita* o *L'Eclisse* tuvieron un impacto y relanzaron las escenografías y monumentos de Roma, al menos en la década de los 60, con una contundencia equiparable a los grabados de Piranesi.



*Mamma Roma* (1962) de P. P. Pasolini y *La Dolce Vita* (1960) de F. Fellini.

En mi opinión, precisamente en el caso de los tres directores citados, Fellini, Antonioni y Pasolini, su capacidad para intuir y replantear la ductilidad plurisignificativa y plurisimbólica que Roma tiene está muy relacionada con su formación artística. Los tres eran especialistas en arte, los tres pintores o dibujantes. No es casual que los tres, y especialmente Antonioni y Fellini, intentaran la construcción de una nueva «iconicidad romana» basada en una sutil renovación del valor de ciertos arquetipos, recurriendo sobre todo a una exquisita composición visual saturada de citas plásticas, arquitectónicas o escultóricas.



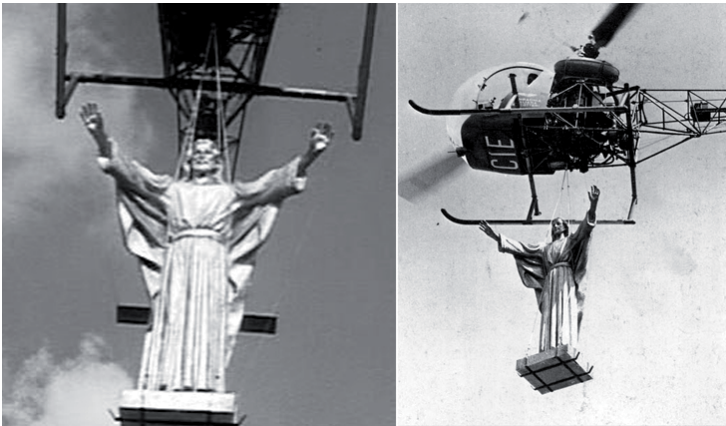
Volviendo a *La Dolce Vita*, y como ya he señalado anteriormente, la película contiene reflexiones sobre un mundo y un sujeto mutantes, ambos colocados (y vistos) ante una desasosegante disyuntiva: elegir su irreversible banalización como respuesta a la dureza y «pesadez» de la Historia, o buscar una forma de reconciliación con ésta, es decir, con el pasado, para equilibrar la onnipresencia del presente (Deleuze) y su banal instantaneidad. Eran y son temas universales y entendibles; de hecho, toda Europa entendió que en la figura tragicómica de Marcello Rubini se reflejaba algo más. Su pulsión vital, su optimismo superficial, tal vez banal como quería Flaiano, se ofrecía en lucha con su anonadada, desolada y paralizante desubicación, con su impalpable, inconsciente melancolía.



Tal vez solo Roma podía funcionar como espejo perfecto de esa escisión dolorosa. Tal vez ninguna otra ciudad del mundo, menos sobrecargada de ese patrimonio visual icónico de imágenes, hubiera podido cumplir con el rol de escenografía privilegiada en la que el pesado, denso, marmóreo pasado acosa inexorable al presente, pero que, como el presente, se propone huidizo, y en cualquier caso inquietantemente nuevo.

De hecho, recurriendo a su sintaxis del movimiento y del espacio, Fellini coloca la acción de la película y el movimiento de sus personajes entre la zona antigua (reconocible) de la ciudad y las zonas nuevas, ahistóricas y asimbólicas, en una perspectiva de arriba abajo en la que la cámara no se identifica con la visión concreta de ningún personaje y en la que exteriores e interiores se suceden con casi idéntico valor. El montaje subvierte la lógica de las reglas espaciales: lo de dentro y lo de fuera, lo alto y lo bajo, lo cercano y lo lejano... se funden en una narración única pero rota, fragmentada, similar al movimiento instantáneo y al ritmo asintáctico de la vista. De este modo Fellini transforma Roma, no sin notables dosis de ironía, en un enorme y caótico cronotopo: una Roma antigua, majestuosa, mítica pasada, retratada junto a otra presente: nueva, vulgar, despersonalizada, vacía constituida por espacios, objetos, «monumentos» carentes de cualquier espesor simbólico<sup>14</sup>.

Lo antiguo, a través de la mirada desubicada y ausente de los nuevos sujetos, es incomprendible y se ofrece de hecho sarcásticamente tergiversado hasta hacerse completamente ridículo, como subraya el magistral comienzo del filme.



Estamos ante la constatación de la desorientación, la dispersión y la orfandad como condiciones del ser contemporáneo expresadas a través de su relación *visual* con el mundo. Solo la renovación del sentido de esta experiencia visual, la

<sup>14</sup> Es evidente que en *La Dolce Vita* Fellini opone visualmente la Roma monumental, y especialmente la barroca, forzando su trasfondo evocativo y su poderosa connotación frente a los espacios «mudos». Entre éstos, el barrio de La Garbatella o el EUR son los ejemplos más notables. Hay que subrayar que el personaje más trágico de la película (Steiner), el que será incapaz de asumir un tiempo nuevo y sucumbirá a una extrema desesperación (y desubicación) vive en el EUR. Es de alta carga simbólica en este sentido la escena en la que Steiner interpreta una pieza de Bach en la iglesia de los Santi Pietro e Paolo (en ese mismo barrio del EUR), una construcción iniciada en periodo fascista y concluida a mitad de los años 50 (se abrió al culto en 1955), cuya desnuda frialdad se presenta directamente contrapuesta a la belleza erotizante de la basílica de San Pedro, en otra escena esencial en la película.

profundización en el valor cognitivo que la imagen sostiene, parece poder garantizar la vuelta a un estado de identidad y conciencia de un sujeto (Marcello) condenado, en caso contrario, a la tiranía de lo superficial. De ahí surgen las imágenes/cristal de la película en las que pasado y presente, sin poder separarse, reclaman un elemento que los clarifique y dote de un nuevo sentido, que coloque la conciencia del sujeto «fuera del tiempo», más allá de su presente.

En mi opinión, debe entenderse desde esta perspectiva la celeberrima escena de la Fontana de Trevi en la que Anita Eckberg/Sylvia se funde con el agua de la fuente en una nueva forma de éxtasis que le permite como señala Fusaro, *entrar* en el cristal.



Por eso una fuente, esa fuente reflejante en el mármol, con el agua/espejo que contiene su propia imagen y acoge la de los personajes y se yergue como el gran espejo simbólico de los otros muchos que, de manera más o menos explícita, aparecen en la película<sup>15</sup>.



<sup>15</sup> «Deleuze habla de imágenes dobles por naturaleza en las que la indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual, presente y pasado, real e imaginario, verdadero y falso no se produce en la mente del espectador, sino que es un carácter auténticamente objetivo e intrínseco de ese tipo de imágenes. Un ejemplo muy eficaz de imagen/cristal es la del espejo: que es virtual respecto del personaje actual que se refleja, pero actual en el espejo que deja al personaje una simple virtualidad y lo expulsa fuera del campo» (en FUSARO, 2001).

La Fontana di Trevi es una imagen/espejo de una imagen/cristal que en ese fotograma separa los dos tiempos (presente y pasado) y a la vez los revela en su actualidad paralela y necesariamente complementaria. Marcello, observando a Sylvia, susurra la famosa frase: «Ma sì, ha ragione lei: sto sbagliando tutto! Stiamo sbagliando tutti», que, en mi opinión, también debe entenderse desde esta perspectiva como un indicador de la toma de conciencia (frente a la visión de escisión del tiempo que el dúo Sylvia/Fontana ofrecen) de una nueva forma de *discernibilidad*: un acto cognitivo que altera toda la percepción del presente dominante.

El valor de brecha temporal que Roma en sí supone, se concentra en esa fuente, en ese fragmento de su inmenso patrimonio y en esa escena que adquirió inmediatamente un valor icónico que aún tiene, precisamente por el profundo nivel de abstracción que su utilización visual crea: «Il primo piano cinematografico è sempre un'immagine affezione e il suo ruolo è quello di astrarre l'immagine dalle coordinate spazio-temporali per trasformarla in icona, espressione pura di un affetto che non esiste separatamente da ciò che lo esprime» (Fusaro, 2001).



De ahí las dudas sobre la inocencia y la realidad del supuesto homenaje a Fellini en *La Grande Bellezza*. Sorrentino, como Fellini, utiliza la Roma antigua para intensificar esa presencia de pasado en el presente. Pero Sorrentino no genera ninguna imagen/cristal que se base en una elección monumental (tal vez sí en algunas basadas en la naturaleza) y obstinadamente monta su texto y orienta su cámara para fijar la hierática belleza, pero también la «vejez» (no la antigüedad) de los lugares y espacios que nos propone. Su belleza es colocada antitéticamente: su positividad estética se confronta a su inutilidad y negatividad simbólica.

En este sentido es muy significativa una de las primeras secuencias del film, en la que también una fuente, otra fuente/espejo, la Dell'Acqua Paola en el Gianicolo, es usada como referencia inversa e irónica respecto de la de Trevi: filmada vacía e inquietantemente silenciosa, subrayando que en sus aguas/espejo solo se refleja su propia estática y estéril imagen, desposeída por completo de cualquier indicio de la



vitalidad sensorial que recorre la escena felliniana. De hecho, ante esa fuente (pero *fuera* de ella) en la película de Sorrentino, se consume una muerte fulgurante, repentina y tristemente intrascendente.



En *La Grande Bellezza*, los espacios, monumentos y objetos están de hecho todos muertos (es evidente la focalización de la cámara sobre el mármol y la piedra) y rodean a un sujeto paródico, alienado, absurdo que ha perdido definitivamente su capacidad de relacionarse vivencialmente con ellos incluso en un nivel inmediato. Los sujetos ontológicamente perdidos que daban la espalda a un mundo ajeno e incomprensible en Antonioni y en el propio Fellini son transformados por Sorrentino en sujetos imbecilizados incapaces no ya de reconocer la belleza, sino también de percibirla, incluso cuando ésta es monumentalmente enorme.





La Roma en la que viven estos nuevos sujetos es la ciudad en la que los monumentos, las estatuas, los palacios tipifican la conciencia petrificada del presente y de todos nosotros frente a un pasado que se ofrece mudo, inconexo, incomprensible y meramente ornamental como también muda y ornamental es la Historia rechazada y negada a la que esos mismos sujetos niegan cualquier poder explicativo más allá de una desgarrada reconstrucción subjetiva y a todas luces estéril<sup>16</sup>.

El espacio dinámico, envolvente, pese a la relación disyuntiva y neurótica de sus personajes enfermos, que constituía la Roma de Fellini ha mutado en una zona nebulosa e intangible, casi en una imagen onírica, observada desde otra dimensión (desde una barrera) por un nuevo sujeto que ni siquiera recurriendo a resortes intelectuales logra reestablecer ese paisaje como parte de un pasado vivencial o simbólico. «Ho cercato la grande bellezza, ma non l'ho trovata», afirma el protagonista, como se recordará escritor en crisis, en una de las más conocidas frases del guion.

<sup>16</sup> En una célebre escena de la película, durante una aburrida y monótona reunión del grupo de amigos, Jep Gambardella hace alarde de una reconstrucción memorial, poniendo a otro personaje (una mujer) frente a «la verdad» de su pasado. La escualidez de esos recuerdos y la real intrascendencia de esa supuesta «verdad» frente al autoengaño de la mujer son uno de los pocos momentos en los que se recurre explícitamente a una mención reflexiva sobre el pasado en la película. No hay Historia, sino microhistorias, en su mayoría falsamente reconstruidas por sus propios protagonistas.



Ello obviamente, lejos de proponer una fusión ontológica, exagera la fricción, el extrañamiento y el choque destructivo y en parte no subsanable del sujeto contemporáneo. Este choque afecta de manera singular al mundo intelectual y creativo, como de manera brutal y duramente irónica se subraya en varias de sus escenas.



La debilidad y mediocridad virtuales del sujeto contemporáneo, cuyos riesgos Fellini había intuido y advertido en todas sus tentaculares proyecciones, han engendrado el desasosiego, que convive en *La Grande Bellezza* como una trágica constatación común, una vez más colectiva, que su protagonista subraya en una famosa frase: «Siamo tutti sull'orlo della disperazione, non abbiamo altro rimedio che guardarci in faccia, farci compagnia, prenderci un po' in giro...».

La Roma de esta película, bellísima, se sintetiza en realidad en un fragmento imborrable que es también su más conocida escena e imagen: la del baile en la terraza, abierta sobre una ciudad impersonal, dominada por un cartel de publicidad de una

marca italiana que ha suplantado el simbolismo de las cúpulas del *skyline* de Roma en el imaginario colectivo, con ese producto de consumo: el nuevo icono de ese mismo imaginario.



En esa terraza romana, la humanidad, mediocre, envejecida, ridícula y resignadamente «feliz», baila frenéticamente: un *ballo in maschera* en el que las máscaras son los rostros mismos de los sujetos, de todos nosotros.



Una vez más, Europa se ha identificado (o visto reflejada) en esa terraza y en ese baile mucho más que con la belleza simbólica de una ciudad que, como todo el resto, se revela en el ya citado y desolador final de la película, como un «truco».

En este caso mostrándonos a nosotros mismos, de acuerdo con las ideas de Didi-Huberman, a través de la objetivización que muestra esa imagen. Es decir, liberando en esa ridícula imagen del baile en la terraza (y en muchas otras de la película, también ridículas) nuestra condición de pueblo dominado, manipulado.

Precisamente en ello radica la grandeza y la formidable novedad de la propuesta de Sorrentino. Su forzado «aislamiento» de determinadas imágenes (el ritmo lento que la cámara impone a sus narraciones fílmicas, a los propios personajes) hace de esas mismas imágenes textos/espejo que no necesitan diálogos ni matizaciones para alcanzar su potente voluntad comunicativa. En ello reside su homenaje a Fellini y a otros directores italianos y su reuso de la función icónica de Roma. Una ciudad magnífica propuesta como un escenario de cartón-piedra en el que la perfección de sus formas y de su llana belleza se ha reducido al teatro de un mundo a su vez engañoso y teatralizado.

Las imágenes de Sorrentino nos muestran nuestra contradicción y nuestros fracasos, pero, al mismo tiempo, su propia fuerza, y en su renovada capacidad sintética y simbólica se proponen tal vez como una última solución a la que aferrarse, no solo intelectualmente: «Les peuples étant des figures perpétuellement négligées ou menacées, c'est à partir d'une volonté de résistance surmontant l'épreuve de la douleur qu'elles réussissent généralement à s'imposer, à se faire voir» (Gibourg, 2012).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ ASIÁIN, E. 2007. «La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze. Tensiones entre cine y filosofía». *Observaciones Filosóficas*, n.º 5, UCM. Recuperado el 20 de octubre de 2016, en <http://www.observacionesfilosoficas.net/~laimagendelpensamiento.html>.
- DELEUZE, G. 1987: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- 1991. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- FLAIANO, E. 2014. *Una e una notte*. Edición Kindle Adelphi eBook.
- FUSARO, D. 2015. *Il cinema di pensiero*. Recuperado el 15 de noviembre de 2016, en <http://documentslide.com/documents/il-cinema-del-pensierodiego-fusarocartaceo-.html>.
- GIBOURG, P. 2012. «Peuples exposés, peuples figurants, de Georges Didi-Huberman». Recuperado el 27 de octubre de 2016 en, <http://remue.net/spip.php?page=sommaire>.
- «SCENEGGIATURA e opinioni–TVE–La Grande Belleza». Recuperado el 12 de noviembre de 2016 en <https://www.file-pdf.it/2013/06/29/sceneggiatura-e-opinioni-tve-la-grande-bellezza/>.