

LAS SUPERVIVENCIAS EN LA ROMA DE FEDERICO FELLINI

Marina Vargau

Université de Montréal

RESUMEN

Este artículo plantea aplicar el concepto de supervivencia desarrollado en la iconología por Aby Warburg al cine de Federico Fellini dedicado a Roma. Para alcanzar este objetivo, elijo las películas *Block-notes di un regista* (1969), *Satyricon* (1969) y *Roma* (1972). En mi lectura, estas películas están constantemente atravesadas, incluso habitadas, por supervivencias, que llegan a la Roma felliniana desde las leyendas de la ciudad, desde su historia y su cine y

también desde las experiencias personales del director mismo. Dos preguntas centrales forman los ejes alrededor de los cuales se articulará mi enfoque. ¿Cómo se manifiestan las supervivencias y qué papel tienen en las películas de Fellini? En estas películas, ¿asistimos a la aparición de otro paradigma o el trabajo de Fellini muestra una continuidad, inscribiendo las supervivencias cinematográficas en la línea de las imágenes supervivientes de Warburg?

Palabras clave: Warburg. Supervivencia. Cine. Fellini. Roma.

La supervivencia según Aby Warburg¹

Concepto de la antropología anglosajona propuesto por Edward B. Tylor, la supervivencia fue desarrollada por el fundador de la iconología, Aby Warburg (1866–1929), quien hizo de esta noción el problema central de su obra. A través del *Nachleben*, este pensador de imágenes propone una relectura anacrónica del arte occidental. Según él, la Antigüedad, lejos de estar agotada u obsoleta, sigue manifestándose en la cultura y en la historia del arte a través de la presencia de los dioses antiguos, el conocimiento astrológico, las formas literarias, los motivos figurativos. Siguiendo la concepción de Burckhardt de que “el tiempo libera *síntomas* y, con ellos, hace actuar a los *fantasmas*” (Didi-Huberman, 2009, p. 101), cada supervivencia es para Warburg un acontecimiento construido sobre un ritmo particular y dialéctico, es decir, “efracción (surgimiento del Ahora) y retorno (surgimiento del Antaño)” (*Ibid.*, p. 120). Teatro de juegos, pausas y crisis, saltos y regresos periódicos (*Ibid.*, p. 82), el *Nachleben* desorienta y complica el tiempo histórico al asegurar que cada período “está tejido con su propio nudo de antigüedades, de anacronismos, de presentes y de propensiones al futuro” (*Ibid.*, p. 76). En otras palabras, la supervivencia erosiona la duración y anacroniza todas las temporalidades: el presente, el pasado e incluso el futuro (*Ibid.*, pp. 77-78). Así, denota una existencia paradójica: “(...) sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde, en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una ‘memoria colectiva’” (*Ibid.*, pp. 59-60). Estas cualidades hacen que la supervivencia de Warburg sea un concepto estructural que puede superponerse a cualquier periodización histórica. “Cada período tiene el Renacimiento de la Antigüedad que merece”, escribió. “Pero también habría podido decir, simétricamente, que cada período tiene las supervivencias que merece, o más bien, que le son necesarias y, en un cierto sentido, le subyacen estilísticamente” (*Ibid.*, p. 75).

La constelación de las supervivencias en la Roma de Federico Fellini

Como para Warburg, en el caso de Fellini, las supervivencias de la Antigüedad, *Nachleben der Antike*, representan un asunto importante. Poética y visualmente, Fellini sabe lo que es la supervivencia, ya que entendió “el carácter indestructible, acá transmitido, allá invisible pero latente, en otras partes resurgente, de las imágenes en perpetuas metamorfosis” (Didi-Huberman, 2012, p. 48). En tres de estas producciones artísticas que constituyen lo que considero la constelación de las supervivencias —el telefilme *Block-notes di un regista* (1969) y las películas *Satyricon* (1969) y *Roma* (1972)—, la Roma felliniana parece sacudida por un movimiento *anadyómeno*, “por el cual lo que se había hundido resurge por un momento” y “nace antes de volver a hundirse rápidamente” (Didi-Huberman, 2016, p. 189). La razón es que estamos siendo testigos del regreso de las supervivencias, que tiene lugar en un tiempo fantasmal, un “nudo de anacronismos”, una “mezcla de cosas pasadas y cosas presentes” (Didi-Huberman, 2009, p. 48).

En estas películas de Fellini, parafraseando a Vico (*Scienza nuova*, 1725), podríamos decir que, desde lejos, desde muy lejos o desde más cerca, las supervivencias de la Antigüedad reaparecen en el presente, en un movimiento de espiral. A través del anacronismo, el cineasta abre brechas en el tiempo desde las que emergen las

¹ Este artículo es una versión de un capítulo de mi libro dedicado a la Roma de Federico Fellini (Vargau, 2021, pp. 169-236). Agradezco a los editores Connie Guzzo-McParland y Michael Mirolla por el permiso para publicarlo. Traducido del francés por Marta Cheriñetz.

supervivencias. Esta operación siempre tiene lugar en un espacio familiar porque, según él, “precisamente en la propia casa y entre amigos, se revelan de improviso algunas aberturas extrañas, ciertas grietas misteriosas, a las que miramos con ojos asustados” (Fellini, 1999, p. 195). Hablando de *Satyricon*², Fellini afirmó que su película “debería sugerir, hacer entrever los contornos, la realidad de un mundo desaparecido, la vida de criaturas con usos y costumbres incomprensibles, los ritos, la cotidianeidad de un continente sumergido en la galaxia del tiempo” (*Ibid.*, p. 147). El mundo desaparecido, las “criaturas”, los ritos y los aspectos de la vida cotidiana de los que habla son las supervivencias que habitan estas películas, donde la ciudad de Roma se convierte paradójicamente en un “inmenso cementerio hormigueante de vida” (*Ibid.*, p. 196).

Abriendo el tiempo de los fantasmas (Proust, 1999, p. 61), a partir de fragmentos del mundo, ruinas, espectros, fósiles de otro tiempo –pasado o futuro³, real, fantaseado o soñado–, Fellini construye una polifonía de imágenes sonoras en movimiento e “instala un mundo” cinematográfico (Heidegger, 1962, p. 47), al que llama la “Roma antigua” o la “Roma de hoy”. En un desfile fantasmagórico y heterogéneo, figuras, rostros, gestos, ruinas, edificios, monumentos, estatuas, sonidos, canciones, restos de historia(s), etc. aparecen y se introducen en el presente, convirtiéndose en los inquietantes contemporáneos de sus propios correspondientes en el mundo actual. En las imágenes de la Roma contemporánea, a menudo se reconocen las imágenes de la Roma antigua y se interpreta el presente apelando a lo que se conoce sobre la Antigüedad. Y cuando, a veces, la Antigüedad permanece opaca, desconocida, misteriosa como otro planeta (Chandler, 1995, p. 177), la audaz propuesta del cineasta es interpretarla en relación con el presente. Esto significa que, por ejemplo, comprendemos mejor a los jóvenes del mundo antiguo (*Satyricon*) después de ver a los jóvenes hippies de los años 1980 que deambulan entre las ruinas de Dinocittà (*Block-notes di un regista*), en la Plaza de España o en el barrio de Trastevere (*Roma*).

Los *Nachleben der Antike* y las supervivencias autobiográficas

Parafraseando a Warburg, podemos decir que la Roma felliniana tiene los *Nachleben der Antike* que merece y necesita. La serie de supervivencias que la habitan es impresionante, tanto por su tamaño como por la carga simbólica que cada una de ellas lleva. Animadas o inanimadas, manifestándose en una multiplicidad de formas, características y materiales, las supervivencias surgen en primer lugar de las leyendas de fundación, de la mitología, de la historia y de la prehistoria de la ciudad. Como hemos visto, son figuras, construcciones y ruinas, imágenes inmóviles y estatuas, pero también aspectos de la vida cotidiana, como comer, divertirse, hacer el amor, casarse o morir.

² En su análisis de la película *Satyricon*, Hector Ciocchini (2000, p. 114) destaca la presencia de una galería de apariciones-supervivencias, realizada por el carácter ceremonial y espectacular de los gestos y los decorados: “El film de Fellini nos presenta una *galería de apariciones*. Fellini concita como en una ceremonia teúrgica la aparición de los seres evocados. Su obra tiene mucho de ceremonial. A la convocatoria de esas figuras sigue el silencio, el misterio. [...] Y es justamente en esa parte indefinida donde la Antigüedad surge, plena de su *pathos* mágico. [...] Figuras surgidas de un catálogo de sombras, bellas, evocativas que, como *éidola*, retoman su condición de ficciones, pero desatan una aventura llena de apetencia por la corporeidad y el deseo”.

³ Según Fellini, “cuando uno elige un tema como el *Satiricón* de Petronio para hacer una película, es como si se dispusiera a hacer ficción científica, pero en vez de proyectarse hacia el futuro, uno se proyecta hacia el pasado. Esta época tan remota nos resulta tan extraña casi como el futuro desconocido” (Chandler, 1995, p. 176).

Un ejemplo de esto es la cena, que era un entretenimiento popular para la gente próspera durante el período del Imperio. En la película *Satyricon*, una adaptación libre basada en el texto homónimo de Petronio, Fellini representa la fiesta de Trimalción, destacando su carácter barroco, excesivo y artificial, añadiendo elementos fellinianos y abriendo la escena a las supervivencias, como los inquietantes personajes que observan a los espectadores con sus miradas directas a la cámara. El cineasta retoma los topos de la cena en la película *Roma*, filmada en la plaza transformada en restaurante y recorrida por el joven periodista (Peter Gonzales), el doble de Fellini, que acaba de llegar a la capital. El exceso y el espectáculo siguen ahí, en la abundancia y la diversidad de los platos, en la ruidosa multitud y las demostraciones de los artistas ambulantes. Repetir este *topos* del mundo antiguo en la Roma contemporánea es el modo que tiene Fellini de actualizarlo como forma de supervivencia.

Aparte de las supervivencias visibles que jalonan la Roma anacrónica de esta constelación, también hay supervivencias acústicas y musicales. Este es el caso, por ejemplo, de la música de los créditos de la película *Roma*, que es una supervivencia de la música de las películas *Block-notes di un regista* y *Satyricon*. La misma atmósfera misteriosa e inquietante emerge y, cada vez que se escucha esta pieza, tocada en la flauta o entonada por la voz de una mujer, es una señal de que se está en la presencia de supervivencias. Lo mismo sucede con la música que se oye mientras la cámara filma a los últimos transeúntes, silenciosos, moviéndose lentamente, como sombras, a lo largo de las paredes al final de la Festa de Noantri (*Roma*); entre ellos hay jóvenes que se parecen a los jóvenes de la Antigüedad, como el que toca la flauta, o la joven vestida con una especie de túnica blanca, cuyo aspecto físico recuerda al joven Gitone, de *Satyricon*.

Al mirar estas películas, podemos notar que otro fenómeno está ocurriendo en la Roma felliniana. Cuando el cineasta abre las brechas en el tiempo para permitir que los *Nachleben der Antike* se muestren, otras supervivencias, más jóvenes, salen precipitadamente y se manifiestan en el presente, como si fueran atrapados por el remolino causado por el movimiento de los más antiguos. Estas supervivencias provienen de otras capas del pasado de Roma y también del pasado del cineasta o, como veremos más adelante, del pasado del cine en general y del pasado de sus propias películas en particular. En este sentido, el comienzo de la película *Roma* nos sitúa ante una serie de entradas a la ciudad altamente simbólicas. Funcionando como atracciones, estas espectaculares presencias concentran una doble supervivencia, que emerge de dos capas del pasado. En estos casos, Fellini teje hábilmente la memoria personal con la de la ciudad, asegurándose de que sus recuerdos de infancia – recuerdos de su pasado – se construyan alrededor de una supervivencia vinculada al pasado de Roma. Por ejemplo, el primer recuerdo de *Roma* de Fellini es la antigua ruina en las afueras de su ciudad natal (**Fig. 1**). Luego él y sus colegas, dirigidos por el profesor fascista, cruzan el Rubicón como lo habían hecho antes César y su ejército; además, Fellini, de forma divertida, hace que el profesor pronuncie enfáticamente la famosa frase *Alea iacta est*.



Figura 1. Federico Fellini (1920-1993). *Roma*, 1972. 119 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

La supervivencia y la inquietante extrañeza

En las películas *Satyricon* y *Roma*, las supervivencias permiten el acceso al pasado y explican el presente. Estas presencias fantasmagóricas en la ciudad de Roma introducen una inquietante extrañeza. Acompañadas por efectos acústicos y visuales —el sonido de una corriente de aire, el viento, el humo, el polvo, la niebla, las sombras—, las supervivencias provocan cortocircuitos en el curso normal de las cosas que dan lugar a la ralentización o la suspensión temporaria del presente y la aparición simultánea de otra temporalidad. Pero estas anomalías son notadas más bien por el espectador; los protagonistas de las películas, en estado de distracción o preocupados por las pequeñas cosas de la vida cotidiana, a veces las registran, viviendo un breve momento de incompreensión, pero luego las olvidan o ya no las ven como supervivencias, como si tuvieran un velo delante de sus ojos y fueran irreconocibles. “En realidad”, señala Fellini, “a fuerza de no mirar, uno se vuelve ciego, ya no puede ver más” (Fellini, 1999, p. 192).

Por ejemplo, en la secuencia de la primera llegada del joven Fellini a la ciudad, filmada al comienzo de la película *Roma*, éste se enfrenta no sólo a la ciudad contemporánea, sino también a las ciudades del pasado, que se manifiestan a través de supervivencias que surgen de diferentes capas del pasado. Entre el mundo que se apresura y se agita, hay algunas figuras singulares que, solas o en pequeños grupos, se presentan como extrañas y sospechosas: monjas, oficiales, soldados y una mujer de pelo largo y negro y rostro pálido (Fig. 2). Estas apariciones se distinguen por su inmovilidad o lentitud; además, cuando estas figuras miran, lo hacen con un aire ausente, como si no estuvieran allí. El hecho de que la mujer de pelo negro atraiga la mirada del joven Fellini muestra su espíritu de observación en la distracción, capaz de distinguir a las supervivencias que pasan inadvertidas para los demás, y también su capacidad para recibir e interpretar señales.



Figura 2. Federico Fellini (1920-1993). *Roma*, 1972. 119 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

Otro ejemplo es la secuencia en el palacio de la princesa Domitila (*Roma*). Por su nombre, esta señora pertenece a la Antigüedad, mientras que por su ascendencia proviene de una ilustre familia cuyos hombres jugaron un importante papel en la Iglesia e, implícitamente, en la historia de la ciudad. En la sala monumental, que se ha establecido como auditorio, la cámara identifica y filma enfáticamente rostros y figuras que parecen ser todos supervivencias. Los hombres mayores están vestidos con trajes y dan la impresión de salir directamente del esplendor barroco de la Iglesia, mientras que las mujeres parecen haber llegado desde la Antigüedad, ya que sus maquillajes, peinados, vestidos y también la expresión de sus rostros son similares a los de las mujeres antiguas que se muestran en *Satyricon* y *Block-notes di un regista*. El clima de la secuencia es el desfile eclesiástico, filmado y montado para introducir visual y acústicamente la inquietante extrañeza. “Da la sensación de moverse en un cementerio de muertos que no saben que lo son” (Fellini, 1999, p. 193), describe el cineasta mejor que nadie estas apariciones, que ejemplifican la coexistencia y coalescencia de temporalidades y mundos.

Las ruinas y el Coliseo

En el mundo de las supervivencias de la Roma felliniana, hay un objeto urbano intrínseco a la ciudad real: es la ruina, objeto de conocimiento, fragmento, forma sincopada y rota (Chastel, 1978, p. 40) que provoca imágenes de la memoria y saca a la luz lo que está ausente. Visibles en todas partes, de diferentes formas, tamaños y materiales, las ruinas son extraños testigos de un tiempo pasado y desconocido. Ricos en significados, son retomados en *Satyricon* y *Roma*, donde viven como presencias fantasmagóricas, anacrónicas entre sí y contemporáneas de objetos más recientes, con los que forman un paisaje fuera del tiempo, como durante el embotellamiento del Coliseo (*Roma*). Fragmento de un todo que ya no existe, la ruina es, según el cineasta, tanto más fascinante cuanto que “encierra en sí misma significados y resonancias que seguramente no podía tener en su nacimiento: es algo que ha pasado por el río del tiempo y, por ello, está inmerso en una atmósfera metafísica que lo hace más misterioso, más inefable” (Zanelli, 1969, p. 19). Se trata de *vanitas* naturales como el Coliseo (*Roma*), *vanitas* artificiales como los sets de la película nunca realizada (*Block-notes di un regista*), *vanitas avant la lettre*, ya existentes desde la Antigüedad, como los frescos (Fig. 3) y esculturas en ruinas de la pinacoteca (*Satyricon*).



Figura 3. Federico Fellini (1920-1993). *Satyricon*, 1969. 138 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

En *Block-notes di un regista*, hay una secuencia que trata de un proyecto de Fellini, un viaje a través del tiempo que tiene como objeto central el Coliseo. La cámara filma esta gigantesca ruina que conecta la antigua Roma con la moderna y los dos autores de *Satyricon*. Mientras la cámara se desliza sobre el anfiteatro en ruinas y luego sobre los cuerpos que se pueden vislumbrar aquí y allá, una voz en *off* cuenta la historia:

Es en esta Roma de madrugada que Fellini estudia a los viajeros nocturnos y compara la Roma moderna con la de Nerón. La nueva película de Fellini está basada en el *Satiricón*, una obra romana del primer siglo. Su autor, Petronio, a menudo pasea por aquí de noche y observa a los antepasados de estos individuos fantasmales.

Este extraño espacio, como fue contado y mostrado, es otro ejemplo de la imagen propuesta por Freud en la que varias Roma coexisten, mientras comparten el mismo espacio. El Coliseo se ha convertido en un espacio/tiempo anacrónico, donde dos realidades paralelas, pertenecientes a dos capas temporales, han entrado en coalescencia, de modo que Petronio y Fellini pasean *al mismo tiempo* para observar la fauna humana del lugar, el antiguo autor observando a los antepasados de los individuos espectrales observados por el cineasta como supervivencias. La cámara ahora filma rostros, cuerpos y gestos: una mujer recogiendo polvo; prostitutas, travestis, proxenetas y sus clientes; vagabundos. Además, entre las supervivencias de la Antigüedad romana se encuentra el hombre de la bolsa; esta supervivencia de *Le notti di Cabiria* se ha convertido en un personaje anacrónico que establece la conexión entre la Roma cinematográfica de Fellini, la Roma real contemporánea y la Roma antigua. Todo este tiempo, una voz en *off* explica que Fellini y su proyecto de filmar allí no son bien recibidos. El anacrónico mundo del Coliseo, habitado por gente del Ahora y del Antaño, por sombras y presencias extrañas, defiende su intimidad y destierra a los intrusos, de los cuales el cineasta forma parte.

Los *Nachleben der Antike* y los *Nachleben der Filme*

En la Roma de las supervivencias, cada cronotopo explorado vincula la Roma contemporánea con la antigua. Estas Roma de hoy y del pasado entran en fusión con la Roma cinematográfica de Fellini. Actuando como figuras de pasaje, transeúntes del tiempo, las supervivencias aseguran a la vez la conexión entre varias capas del pasado y varios tipos de pasado, como los de la ciudad y el del cine. En la Roma felliniana, los *Nachleben der Antike* y los *Nachleben der Filme* se pueden entrelazar, dialogar y coexistir. En *Block-notes di un regista*, el encuentro entre Marcello

Mastroianni y Fellini será memorable. Romano de nacimiento, con todas las cualidades y defectos de los romanos de antaño, el actor es también una supervivencia del joven y guapo Marcello de *La dolce vita*, lo que lo convierte en un personaje palimpsesto (Fig. 4). Con el estatus de leyenda viva del cine, él tiene que alimentar su imagen de *latin lover* todos los días, frente a periodistas mundanos y turistas norteamericanas que vienen en autobús para verlo y fotografiarlo.



Figura 4. Federico Fellini (1920-1993). *Block-notes di un regista*, 1969. 60 minutos. Estados Unidos, Italia. Fuente: captura de pantalla

Siempre en la búsqueda de supervivencias, Fellini va al matadero de Roma, situado en Testaccio. En las gigantescas estructuras de piedra que sobreviven allí desde la época de Pío IX, Fellini descubre, entre los carniceros, figurantes para su próxima película. Maquillados y vestidos con trajes de época, se parecen a los antiguos romanos, a los que la cámara había filmado anteriormente en la serie de *torsi*. Según Fellini, “bastaba con ponerlos con el pecho desnudo, con una corona florida en la cabeza, y se convertían tanto en Cayo Pomponio, Lucio Papirio, como cuando en el Museo Capitolino se ven bustos de antiguos romanos y se reconoce al carnicero local, al taxista o al encargado de la gasolinera [...]” (Zapponi, 1972, p. 31). Entre estas personas hay incluso un *ragazzo*, supervivencia de las películas romanas de Pasolini.

En la primera secuencia de *Block-notes di un regista*, entre las ruinas oníricas de los sets abandonados de una película nunca realizada, los jóvenes *hippies* que pasan por allí repiten y anticipan la antigua juventud del *Satyricon* por su apariencia física y por la manera en que se visten, se maquillan, caminan y se casan. Estos jóvenes parecen supervivencias del mundo antiguo que disfrutaban conviviendo con las supervivencias de la película, es decir, los sets y el protagonista (Marcello Mastroianni) que aparece, como un fantasma, en el modelo de tamaño real del avión. Mirando las ruinas de la película *Il viaggio di Mastorna*, habitadas por *hippies* o supervivencias de la Antigüedad, donde el polvo se convierte en nieve y el sonido del viento en el sonido de un avión en ruinas que nunca despegará, el espectador percibe una vez más la inquietante extrañeza.

Roma subterránea

Ciudad palimpsesto como la verdadera Roma, la Roma felliniana se erige sobre capas, bloques compactos e invisibles de espacio-tiempo, cada uno de ellos testigo de un cierto pasado. En *Block-notes di un regista*, el cineasta se pone en marcha a la búsqueda de supervivencias y, para “oler” a los muertos (Kezich, 2007, p. 282), solicita el conocimiento del “profesor” Genius. La secuencia – cómica, patética e inquietante – muestra cómo Genius se conecta con las “presencias invisibles que nos rodean”. Alrededor de la tumba de Cecilia Metella, gracias a los fluidos que emanan de la asistente de Fellini – ella misma supervivencia de una virgen vestal llamada Lavinia –, el profesor en trance cuenta lo que ve: una casa donde yace la familia de Flavia y, más profundamente, tres hermanos asesinados durante la guerra.

En la siguiente secuencia, Fellini, acompañado por un especialista en subterráneos romanos, decide visitar el metro, la “catacumba que lleva a las entrañas de Roma”. El especialista asegura al cineasta que allí encontrará lo que busca, ya que el metro esconde un mundo anterior a la fundación de Roma. La labor docta de este otro profesor, constantemente desdibujada por el ruido del metro, las voces y los gritos, se ve interrumpida de repente por algo totalmente insólito: los lugares que eran muy familiares se convierten de repente en lugares irreconocibles. En la pantalla, la manifestación del *Unheimlich* es realmente visible. Con asombro, el profesor y Marina Boratto miran en los andenes de varias estaciones de metro, con nombres en latín, la aparición de supervivencias de la antigua Roma –hombres y mujeres, patricios, prostitutas, soldados– que al principio parecen inmóviles para después revivir, caminar, mirar a la cámara, hablar y hacer signos incomprensibles y extraños (**Fig. 5**). Como los andenes del metro están ahora habitados por los antiguos romanos, entendemos que un accidente temporal hizo posible ver dos realidades paralelas simultáneamente.



Figura 5. Federico Fellini (1920-1993). *Block-notes di un regista*, 1969. 60 minutos. Estados Unidos, Italia. Fuente: captura de pantalla

En *Roma*, Fellini repite este descenso a la “barriga placentaria” de la ciudad (Fellini, 1999, p. 192). Dotados de equipamiento de protección, los miembros del grupo de rodaje son guiados por un ingeniero que explica la estratificación de la ciudad y las dificultades de la construcción del metro. Los efectos escénicos visuales y sonoros preparan el descenso real y anuncian la aparición de supervivencias: una atmósfera cargada de polvo que apenas deja entrever cosas y personas, ruidos extremadamente fuertes de máquinas y herramientas que perturban e impiden la comunicación normal. El descenso termina en la vía 22, donde el trabajo está suspendido por el momento. La atmósfera allí tiene algo de infernal y misterioso, de limbo: iluminación muy baja y fluctuante, focos demasiado fuertes, luces y sombras, agua y barro, herramientas ruidosas y monstruosas, trabajadores fantasmagóricos, todo filmado en una alternancia de película en blanco y negro y película en color. El transmisor, como un enorme globo mágico, señala la existencia de otra cavidad en la tierra. Cerca de este nuevo descubrimiento, Amirildo, un miembro del equipo de filmación, comienza a sentirse indispuesto.



Figura 6. Federico Fellini (1920-1993). *Roma*, 1972. 119 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

Mientras que la pared sigue intacta, vemos las primeras imágenes de lo que hay más allá: en un claroscuro pictórico, vislumbramos pasillos similares en su forma abovedada a los construidos para el metro; en las paredes, podemos ver imágenes pintadas en color y también algunas formas que se asemejan a sombras o proyecciones de cabezas humanas que recuerdan a los protagonistas de *Satyricon*. En un montaje alternado, la cámara filma lo que ocurre en el exterior; vemos un primer plano muy cerca del taladro, con los trabajadores como si estuvieran inmóviles y Amirildo sintiéndose cada vez peor (Fig. 6). Inmediatamente después, hay más imágenes del interior; sobre los frescos de colores que adornan las paredes, hay una figura pintada que se parece increíblemente a Amirildo (Fig. 7). Una vez que la pared ha sido perforada, se puede ver el polvo y se escucha el sonido del aire que entra, efectos que Fellini utilizó en la manifestación de otras supervivencias. Una toma más amplia muestra la pared interior con el fresco en el que se encontró a Amirildo, quien, como podemos ver ahora, forma parte de un grupo de personas, hombres y mujeres, vestidos con ropas antiguas, la mayoría de ellos mirando directamente a la cámara. Unos pocos trabajadores, el ingeniero y el equipo de filmación entran en esta antigua casa romana donde pueden observar, mientras caminan por los pasillos y las

habitaciones laberínticas, magníficos frescos, mosaicos, estatuas. Esta casona que se mantiene intacta a decenas de metros bajo tierra está habitada por los personajes pintados en las paredes, que son a la vez supervivencias y guardianes de los lugares silenciosos e inhóspitos. Frente a las miradas profanas de los modernos, el presente contenido en las imágenes de los frescos se reconfigura y, por este contacto, las dos temporalidades se anacronizan recíprocamente. Pero este momento encantado, extremadamente conmovedor, dura muy poco, porque el aire del exterior hace desaparecer los frescos y cubre las estatuas con una capa de polvo.



Figura 7. Federico Fellini (1920-1993). *Roma*, 1972. 119 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

En este universo, los *modernos* parecen estar contaminados por los *antiguos*. Mirando a estos personajes, uno tiene la impresión de que una vez allí, en contacto con los pasados de Roma, todos se convierten en supervivencias: los miembros del equipo de filmación se muestran a veces como sombras proyectadas en la pared del túnel mientras que el grupo compacto e inmóvil de trabajadores que, en otro carro, silenciosamente, sin moverse, se dirige hacia la salida, tiene un aspecto inquietante. Entre estas supervivencias vivas, el caso más sorprendente es el del ingeniero que, desde su primera aparición, es diferente a los demás: vestido con demasiada elegancia para este entorno, parece emerger de una nube de polvo. A lo largo del descenso, su conocimiento de los subterráneos de Roma es prodigioso. Pero lo que resulta aún más curioso es que sea el único que no lleva una máscara dentro de la casa antigua, como si fuera un visitante habitual del lugar.

Si el ingeniero es un *genius loci*, si la gente del Ahora se transforma al acercarse a la gente del Antaño, el caso de Amirildo es, sin embargo, el más extraño. Él es, en sí mismo, una “imagen auténtica del pasado”, que aparece en un relampagueo y parece “eclipsarse para siempre al instante siguiente”, como si fuera una ejemplificación de un verso de Dante: “es una imagen única, irremplazable del pasado que se desvanece en cada presente que no supo reconocerse observado por ella” (Benjamin en Didi-Huberman, 2008, p. 169). El espectador siente una inquietante extrañeza al mirar a Amirildo que, frente a la entrada de la casa enterrada, se siente enfermo: ¿se desmayará, morirá, desaparecerá como los frescos? Este hombre es el doble de otro que vivió en la Antigüedad y sobrevivió como una imagen inanimada en un fresco. Manifestación de una supervivencia, el maquinista está claramente afectado por el pasado.

Una posible interpretación de esta secuencia es que sobrevivir como supervivencia puede hacer daño, como si las supervivencias fueran frágiles en el tiempo y necesitaran protección. Con la brecha del muro, algo sucedió, una violencia de increíble intensidad contra el mundo antiguo. Los visitantes del mundo contemporáneo entran en la casa romana sin ser invitados, molestando a los huéspedes, que gradualmente se desvanecen y se refugian en las paredes, como si fueran absorbidos, hasta que desaparecen por completo. Así, Fellini muestra en una sola secuencia una serie de desmayos y un triple malestar: del hombre, de los frescos y también, uniéndose a Freud, de la civilización.

Como Freud en *Metapsychologia* y Warburg en *Mnemosyne* –analizados por Didi-Huberman (2009, pp. 284-301)–, Fellini revela en esta secuencia, a través del cine, el establecimiento del tiempo en la imagen. Los frescos son un poderoso ejemplo de la gente fantasmagórica que habita en este tiempo complejo. Son imágenes sobrevivientes que expresan el *pathos* y transmiten emociones. En los frescos, es la vida en movimiento, como fosilizada, la que sobrevive. Y cuando, ante la violencia del mundo contemporáneo, estas imágenes se retiran de la vista, absorbidas en las paredes, es su desaparición, paradójicamente, la que las anima ante los ojos de los observadores: de fósiles *del* movimiento, que han registrado y conservado sus propios devenires, se han convertido en fósiles *en* movimiento, que cobran vida al borrarse. A través de la activación de este movimiento interno, los frescos son al mismo tiempo *imágenes-movimiento* y también *imágenes-tiempo*.

La lupa

En la Roma felliniana, el caso más poderoso y altamente simbólico de *Nachleben der Antike* es la *lupa*, símbolo y emblema de la ciudad al mismo tiempo. Esta supervivencia conecta el momento de la fundación de la ciudad con la Roma de hoy y, también, la Roma legendaria con la Roma cinematográfica. La ambigüedad del momento de origen del *Urbs* y la incertidumbre que rodea a la figura de la *lupa* –loba o prostituta– hizo que Fellini volviera a ella varias veces, manteniendo su ambigüedad e incertidumbre.

En la Roma felliniana, la mítica loba se muestra de muchas maneras, encarnándose en varias apariciones femeninas. En una lectura deleuziana, ella es un germen potencial que se cristaliza, provocando la aparición de otros gérmenes que provienen de ella y se cristalizan a su vez. Como veremos, los límites entre estos gérmenes son imprecisos y permeables.

Uno de estos gérmenes es Mesalina, la ninfómana que, en la antigua Roma, ejercía sus “talentos” en el lupanar con el nombre de *Lycisca*. En la película *Roma*, Mesalina regresa como una supervivencia al siglo XX, bajo la apariencia de la esposa lujuriosa del farmacéutico. Al principio, en la sala de cine, vemos a la elegante mujer de mirada devoradora y ávida que, sentada entre su marido y un aspirante, es espiada por el niño Fellini. En la siguiente toma, en el ruido de fondo que hace la corriente de aire duplicado por la música moderna, la vemos en un coche con el aspirante, vestida primero como en el cine, haciendo señales tranquilizadoras a los otros hombres que hacen la fila, y luego, en montaje paralelo, con ropa antigua (un vestido rojo transparente), bailando entre los hombres inmóviles vestidos con togas blancas (**Fig. 8**). Con su poder de supervivencia, esta Mesalina del siglo XX anacroniza al mundo contemporáneo, como se puede ver en el arreglo entre los “objetos” modernos –la música, la farola con luz eléctrica, el coche descapotable– y los hombres de la Roma de los años 1940 convertidos en personajes antiguos.



Figura 8. Federico Fellini (1920-1993). *Roma*, 1972. 119 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

Otro germen es la figura de la prostituta. En la Antigüedad, se pensaba que la *lupa* era una hembra lasciva, con feroces apetitos sexuales, nunca satisfechos, por lo que esta palabra se convirtió en el apodo dado a las prostitutas romanas. Desde la leyenda de la fundación de la ciudad, la prostituta ha formado parte de la historia de Roma, lo que explica su recurrente y excesiva presencia en la filmografía romana de Fellini. La figura de la prostituta, explorada por Fellini en sus primeras películas (*Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*) como una aparición mitológica, ya referida a un pasado ficticio, se vuelve más brillante y evidente, surgiendo directamente del antiguo pasado de la ciudad. En la constelación de las supervivencias, el cineasta, durante sus paseos, muestra la fusión del pasado con el presente. A través de la transformación a la manera de Méliès de las prostitutas contemporáneas en prostitutas de la antigua Roma (*Block-notes di un regista*) que frecuentaban los mismos lugares, Fellini muestra explícitamente que las prostitutas del Ahora son supervivencias, réplicas de las prostitutas del Antaño. Como Mesalina, se transforman en sus antepasadas, provocando la conversión de los hombres que bajan del camión en soldados de la antigua Roma (Fig. 9).



Figura 9. Federico Fellini (1920-1993). *Block-notes di un regista*, 1969. 60 minutos. Estados Unidos, Italia. Fuente: captura de pantalla

Un tercer germen es la serie de mujeres de pelo negro. Además de la mujer que el joven Fellini encuentra cuando llega por primera vez a Roma, mencionada más arriba, en la secuencia del restaurante exterior (*Roma*), hay otra, que tiene un nombre latino, Verna. Ella está filmada por primera vez desde atrás, solitaria, ocupando un cuarto de la pantalla, con el pelo negro sobre un vestido negro y mirando la plaza desde un balcón. En la siguiente toma, filmada en ángulo bajo, Verna parece flotar, altiva y distante, con una mirada ausente y completamente despreocupada de lo que sucede abajo. Ante la insistencia de su prometido, accede a bajar y se la observa mientras cruza majestuosamente la plaza. Una vez sentada, la cámara la fija mientras ella mira, inmóvil, a otra parte: su tez es excesivamente pálida, en contraste con su pelo, sus cejas, su vestido negro (**Fig. 10**). Una extraña música, que se asemeja al sonido de una corriente de aire, duplica la música tocada en la plaza y acompaña este momento. Con esta puesta en escena, Fellini muestra que la mujer no pertenece a este mundo y su reproche al hombre (*stronzo*) se dirige a su incapacidad de adivinar su verdadera naturaleza de supervivencia.



Figura 108. Federico Fellini (1920-1993). *Roma*, 1972. 119 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

A esta serie pertenece también la prostituta más bella y deseada (*Roma*), la que hace que los hombres se pongan de pie ante su entrada teatral y la miren incrédulos y fascinados. El más fascinado es el joven “Fellini” que, interesándose por su vida y comprendiendo su carácter de supervivencia, incluso sugiere iniciar una relación con ella fuera del prostíbulo. Para asegurarse de que el espectador también comprende su estatus, el director señala que ella viene de una ciudad cercana a Pompeya, la rodea en una nube de humo cuando baja por el hueco del ascensor y la maquilla para resaltar el contraste entre su cara y su pelo. Su última imagen está acompañada por la extraña música de los créditos, interpretada por la misma voz que la serie de entradas del principio de la película, cuando la cámara filma a la mujer que limpiaba las ventanas en pleno invierno y se reía traviesamente de los versos paródicos recitados por el anciano.

Otro germen está representado por las figuras-lobas. Sus primeras presencias se notan en la película *La dolce vita* (1960). Recordamos la secuencia cuando, en un espacio salvaje cerca de la via Appia antica, Silvia (Anita Ekberg), envuelta en un largo chal blanco como un pelaje, aúlla como una loba con una voz ronca y traviesa, provocando a los perros de Roma y a Marcello. También la secuencia filmada en Bassano di Sutri cuando, repasando a los invitados, Maddalena le muestra a Marcello una aristócrata rubia que fuma con gestos repentinos y camina nerviosamente en un rincón de la enorme sala llena de estatuas antiguas. Es Federica (!), apodada la *lupa* porque le gusta “amamantar” a los jóvenes.

En la película *Roma*, se proyecta primero la imagen de la loba capitolina, “toda de bronce”, tanto al principio como al final de la serie de imágenes emblemáticas de Roma. Al final de la secuencia de la cena, en la plaza desierta, entre las sombras proyectadas en las paredes, vemos por un segundo la imagen de una loba entrando a hurtadillas. La última aparición de la *lupa*, también proyectada como una sombra en las paredes de los palacios, es la más significativa. Esta vez la loba es Anna Magnani, la actriz que encarna el símbolo dialéctico de la ciudad: *lupa* y vestal, aristócrata y vagabunda, lúgubre y bufona (**Fig. 11**).



Figura 11. Federico Fellini (1920-1993). *Roma*, 1972. 119 minutos. Italia, Francia. Fuente: captura de pantalla

El encuentro entre el cineasta y Anna Magnani, la actriz ejemplar del mundo del espectáculo en Roma, de los teatros de variedades y del cine romano, es el más importante de *Roma* y quizás de todo el cine romano de Fellini. Según el cineasta, su aparición es anticipada por todas las otras secuencias de la película (Cirio, 1994, p. 51), lo que la convierte en un acontecimiento. En este breve encuentro, Anna Magnani se presenta con todos sus atributos como Alta Sacerdotisa de la Roma cinematográfica: el hecho de haber prestado su rostro y su cuerpo a su vez a las Roma de Rossellini, Zampa, Visconti, Pasolini la había transformado en una alegoría de la Roma cinematográfica. Al decidir filmarla, Fellini también quiso “contar” el rostro de la actriz como símbolo de Roma (*Ibid*, p. 50). En su monumentalidad como cuerpo cinematográfico (Fellini, 1989, p. 106), Anna Magnani se convierte en una alegoría de la ciudad. Al duplicar las cualidades de esta actriz palimpsesto, el cineasta hace coincidir en un solo cuerpo, un solo rostro y una sola voz la imagen alegórica de la ciudad real con la de la ciudad cinematográfica. De esta manera, Fellini conecta las dos fábricas de sueños e ilusiones –la leyenda fundadora y el cine– y, también, la Roma real y la Roma cinematográfica.

El encuentro entre el cineasta y la actriz se añade así a otros, igualmente memorables –Marcello y Silvia, el joven “Fellini” y la prostituta–, que forman juntos una serie. En los tres casos, estos deslumbrantes y breves encuentros siguen el mismo patrón, terminando en un callejón sin salida: aunque Fellini, bajo las máscaras de sus personajes o como intérprete de sí mismo, siempre es reconocido y privilegiado por la *lupa*, ésta siempre se escapa, continuando su existencia de supervivencia.

A modo de conclusión

En esta constelación cinematográfica, hemos visto que, sin haber leído a Aby Warburg, Fellini, con su extraordinaria intuición, su inteligencia y su sensibilidad por el mundo en general y el de las imágenes en particular, aplicó al cine el concepto de supervivencia tal como lo pensaba el historiador de arte alemán. Luego, este viaje interestelar nos dejó ver que Fellini hizo de su Roma cinematográfica un escenario ideal que permitió a las supervivencias manifestarse en su diversidad.

También hemos constatado que el devenir de las imágenes ha preocupado tanto a Warburg como a Fellini, transformándose en un problema central en sus respectivas obras; ambos, obsesionados por las imágenes, se han cuestionado acerca de este devenir, a través de diferentes métodos y estrategias propias de los medios de expresión artística utilizados. Esto nos permite concluir que las supervivencias fellinianas, aunque diferentes y resultantes de otro medio, forman parte de la familia de supervivencias descripta por Warburg.

Sin embargo, lo que no fue abordado en este artículo es el asunto de la fecundidad de la Roma felliniana. A partir de los años 1980, descubrimos en las películas de otros cineastas dedicadas a Roma (Greenaway, Moretti, Scola, Sorrentino) la presencia de imágenes, figuras, cronotopos y músicas del cine romano felliniano. Así, en un vértigo barroco anacrónico, específico tanto del universo de Fellini como del mundo de las imágenes pensado por Warburg, estas presencias, por su resurgimiento, se convierten en supervivencias de las supervivencias. Con ese doble movimiento vislumbramos una nueva reorganización conceptual en tablas de las imágenes conjuntas de Roma, de la Roma de Fellini y de las otras Roma cinematográficas, que juntas podrían ser integradas en una suerte de *Atlas Mnemosyne* del *Urbs*.

Referencias

CIOCCHINI, Héctor. "La descripción en *Satyricon* de Petronio y en el film homónimo de Fellini". En CIOCCHINI, Héctor y VOLTA, Luigi. *Monstruos y maravillas*. Buenos Aires, Corregidor [1992] 2000, pp. 105-117.

CIRIO, Rita. *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*. Milán, Garzanti, 1994.

CHANDLER, Charlotte. *Yo, Fellini*. Traducción de Rosa M. Bassols. Barcelona, Seix Barral, 1995.

CHASTEL, André. "Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé". En: *Fables, formes et figures*. Vol. 2. París, Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. Córdoba/Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Traducción de Françoise Mullier. Colección Ad Litteram, 9. Murcia, Cendeac, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid, Abada, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid, Abada, 2012.

FELLINI, Federico. *Cinecittà*. París, Nathan, 1989.

FELLINI, Federico. *Hacer una película*. Paidós, 1999.

HEIDEGGER, Martin. "L'origine de l'œuvre d'art". En *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard, [1962] 2009, pp. 13-98.

KEZICH, Tullio. *Federico Fellini. Sa vie et ses films*. Traducción de François Martin. París, Gallimard, 2007.

PROUST, Françoise. *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. París, Le livre de poche, 1999.

VARGAU, Marina. *Romarcord. Flânerie, spectacle et mémoire dans la Rome de Federico Fellini*. Toronto, Chicago, Buffalo, Lancaster, Guernica World Editions, 2021.

ZANELLI, Dario (a cura di). *Fellini Satyricon. Dal soggetto al film*. Bologna, Cappelli, 1969.

ZAPPONI, Bernardino. *"Roma" di Federico Fellini*. Bologna, Cappelli, 1972.

Filmografía

FELLINI, Federico. *Le notti di Cabiria*. Italia, Francia, 1957, 110 minutos.

FELLINI, Federico. *La dolce vita*. Italia, Francia, 1960, 178 minutos.

FELLINI, Federico. *Block-notes di un regista*. Italia, 1969, 60 minutos.

FELLINI, Federico. *Satyricon*. Italia, Francia, 1969, 138 minutos.

FELLINI, Federico. *Roma*, Italia, Francia, 1972, 119 minutos.