

**Figuras del extranjero en el cine italiano:
Subjetividad, política y hospitalidad en *E la nave va* (Fellini),
Il Gattopardo (Visconti), *Teorema* (Pasolini).
Guzmán, Liliana Judith (UNSL)**

I

Este trabajo traza un ejercicio del pensamiento para pensar figuras de la subjetividad, de la política y de la hospitalidad en el marco de una *hermenéutica del extranjero*, con nociones de una filosofía del cine (G. Deleuze) como experiencia de tiempo y memoria. Apelaré para ello al concepto de “hospitalidad” de Jacques Derrida, como análisis acerca de las figuras del extranjero en la filosofía platónica en tanto doble desafío para el pensamiento: el extranjero invierte las preguntas y los saberes supuestamente conocidos, y a su vez, para que sea posible el pensar de la mano del extranjero y ese ejercicio de inversión de las preguntas y los saberes, es preciso abrir un espacio de hospitalidad.

Analizaré ese juego dialéctico entre hospitalidad y extranjería en tres obras clásicas del cine italiano: *E la Nave va* (Federico Fellini), *Il Gattopardo* (Luchino Visconti) y *Teorema* (Pier Paolo Pasolini). En los 3 filmes veremos desplegarse el pensar desde una interpelación a los saberes consolidados, supuestamente, en torno a la subjetividad (o miradas acerca de sí), la política y la hospitalidad como condición de emergencia del pensar y como apertura a la *extranjería* que disuelve las preguntas, que invierte los saberes y que instala desde el discurso y la mirada del extranjero (del otro) otros interrogantes en torno a la subjetividad, el poder y la hospitalidad.

II

Sobre Cine y Filosofía: un evento noético-ontológico, ser y pensamiento

En cuanto a la relación entre Cine y Filosofía, sitúo mi interpretación en la analítica de Gilles Deleuze (1925-1995), quien afirma: *el cine construye el pasaje de una idea, y proporciona las condiciones de posibilidad para una experiencia en y por la cual el espectador se piensa con los conceptos de la imagen, con otro tipo de imágenes del pensamiento. Dice: “la filosofía si ocupa di concetti: li produce, li crea. La pittura crea un certo tipo d’immagini, linee e colori. Il cinema crea un altro tipo d’immagini di pensiero. Comprendere un concetto non è né più difficile, né più facile che guardare un’immagine”* (Deleuze: 2010).

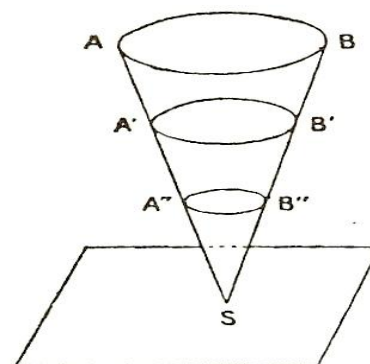
A partir de lo que Deleuze considera una taxonomía o un “ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos”, y comprendiendo a la filosofía como *saber de creación de conceptos*¹, establece dos categorías: *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*,

¹ “Deleuze crea conceptos a partir de una imagen metafórica que crea lo metaforizado, y la notable precisión de esas metáforas, de esas imágenes, residen en que conciben el concepto a partir de algo concreto o sensible, palpable o visible como el “rizoma” o el “cristal”, resonante como el “ritornelo”, gestual como el “pliegue” que esboza una imagen-movimiento del pensamiento.” La cita es de María del C. Rodríguez, “Imágenes del tiempo en el cine”, en Yoel, G. (comp.) (2004) *Pensar el Cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, p. 94 Cfr. Deleuze, G. (2011) “Hacer filosofía es entonces construir conceptos. Del mismo modo que los arquitectos construyen casas, los músicos construyen sonidos, etc. la filosofía es la producción de conceptos”. Cfr. Cap. XXII “La luz, el movimiento intensivo y el tiempo. Lo sublime dinámico en Kant”, *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo* (Seminarios de Gilles Deleuze 1982/1983), Buenos Aires, Editorial Cactus, p. 463.

cara y cruz del arte del cine. En el primer caso, y estudiando las tesis de Henri Bergson (1859-1951), Deleuze considera al cine como “falso movimiento”: la *imagen-movimiento* es un “corte móvil” en la duración del tiempo. Así: a) no hay cortes inmóviles del movimiento; b) hay *imagen-movimiento*, que son cortes móviles de la duración; y c) hay *imagen-tiempo* más allá del movimiento mismo.

En la comprensión del cine como *imagen-tiempo*, Deleuze indaga las formas de composición de la imagen *como construcción y duración de movimiento y de tiempo*, pero de un tiempo en movimiento por la que se *ex-pone algo del ser*. Esa *trama de tiempo y movimiento* de que está hecho el cine es el *pasaje de una idea* que abre la posibilidad de superar las condiciones de lo imaginario: la condición del cine consta de la posibilidad de hacer *mundo* y hacer *experiencia*. El cine es condición de la memoria ya que recuerda, retiene, conserva, libera, y construye modos específicos de darnos a pensar “*lo inolvidable*”²: “*su virtud consiste no en imaginar un mundo alternativo sino más bien en revelar y conservar el mundo que registramos en un presente*” (Choi: 2009). El cine nos da condiciones de posibilidad para una *experiencia del pensamiento*, en un presente y en la forma de tiempo en movimiento. Ese acontecimiento de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo* funda una experiencia y un mundo en el que *algo es* y se revela en la obra cinematográfica.

Deleuze diferencia distintas imágenes del tiempo: *por un lado la imagen-memoria*, que produce la *recuperación de experiencias vividas o de relaciones vitales*. Por otro lado, las imágenes *directas* del tiempo: *imagen-recuerdo* y *presente actual*. Ambas se sintetizan en la figura del cono. El cono representa la *imagen-recuerdo* (Bergson: 2012). A esa *imagen-recuerdo* Gilles Deleuze le añade otra imagen: la del *presente actual*, bellamente denominado “cristal de tiempo”, o de presente desdoblado. Por la metáfora del cono vemos que la imagen cinematográfica acontece en situación, y en ella los personajes del relato realizan un “salto metafísico”: el salto consta de elevarse de los datos de la situación a la pregunta metafísica por el ser de algo o alguien, por sus experiencias, por su pasado, por su deseo, por sus sueños, por su temporalidad, por su muerte³. El cono se compone de *imagen-recuerdo* (memoria) y de *presente actual* (duración). El cono (acontecimiento de la imagen) se posiciona en punto S (centro de indeterminación, la memoria) del plano o imagen-movimiento (P): entre S y P, en virtud de los elementos que constituyen a P, quien piensa el tiempo actualiza la memoria en un presente que va siendo pasado, y que es *recuerdo puro* o *presente desdoblado*. A medida que el cono crece hacia arriba, sucede una experiencia de *presente actual* o *desdoblado* que es el encuentro con distintas capas del pasado que o actualizan lo vivido en un estado de *paramnesia*: la memoria actualiza lo vivido por la duración de ese *presente que pasa*, que contiene el pasado y que se hace pasado.



² La metáfora del cine como “lo inolvidable” pertenece a Jacques Rancière (2004) “Lo inolvidable”, en Yoel, G. (comp.) *Pensar el Cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial

³ “Elevarse de los datos de la situación a los datos de la pregunta es un camino que yo llamaría de naturaleza “metafísica”. Que permitiría atribuirle a los rusos y a los japoneses –a algunos- una metafísica vecina, común: “Denme los datos de la pregunta.” Cap. XIX “Paréntesis sobre el cine experimental. Kurosawa y la acción”, en Deleuze, G. (2011) *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo* (Seminarios de Gilles Deleuze 1982/1983), Buenos Aires, Editorial Cactus.

Una de las imágenes con las que Deleuze sintetiza la noción de *imagen-tiempo* es la figura de los *crisales de tiempo* (o *imagen-cristal*)⁴. La imagen es pasado y presente al mismo tiempo: “*el presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo... La imagen virtual del cristal es un nuevo presente “del que ella es el pasado absoluta y simultáneamente”* (Deleuze: 2011) La imagen virtual existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de *recuerdos puros* en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio que viene a la memoria. La *imagen-cristal* es *imagen-recuerdo* y *presente actual*: límite interior de todos los circuitos relativos y envoltura variable del tiempo presente. Es un instante de doblez de *presente desdoblado* en “*dos direcciones heterogéneas, una que se logra hacia el futuro y otra que cae en el pasado. 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*” (Deleuze: 2001). En la situación del *cristal de tiempo* la vida entera se vuelve espectáculo en una unidad cinematográfica.

¿Pero qué ocurre con nosotros en ese doble punto de *imagen-recuerdo* y *presente que pasa*? A partir de esa figura directa o cristal del tiempo, acontece una *experiencia de desdoblamiento o reduplicación*. Es decir, *en el presente que es y que pasa*, se actualizan todos los presentes de la memoria que son interrogados o sensibilizados por la situación del punto S, del centro de indeterminación en el que se sitúa el efecto de la imagen cinematográfica. De ese modo, los puntos A y B del cono y sus puntos en línea de oscilación vinculante, son afectados y actualizados en el presente con puntos similares pero no idénticos (A' y B', A'' y B''). Esta afección de nuestros centros de la memoria abre espacios o “regiones del pensamiento” en tanto acontece el presente de la duración. En ese *presente actual* y de *recuerdo-puro*, a medida que se actualizan los diversos puntos compuestos por A y B, entre esos puntos (entre A-A'-B'-B) se configura “circuitos de pensamiento”: “*los circuitos de pensamiento penetran cada vez más en el tiempo, a la vez que nos son descubiertos aspectos cada vez más profundos de la realidad*” (Deleuze: 1984). Por esa identidad de presente y pasado, *puedo ver el pasado en función del presente que ha sido*. Estos cortes entre los distintos puntos del cono en los que sucede la duración en un presente actual, son las *regiones noéticas-ontológicas* (Deleuze: 2011). Cada uno de esos cortes es una región de *pensamiento-ser*, de *ser-pensamiento*. En cada corte o región acontece el *pensar*: en el acto puro de la memoria presente que se instala en una de esas regiones y ocurre allí el “*salto metafísico*”: la apuesta del hombre a las preguntas en situación, y que exceden la situación, “*no saben lo que van a pensar, no saben lo que buscan*” (Deleuze: 2011).

A. Primera figura del Extranjero: *E la Nave va* (F. Fellini)

Filmada en 1983, *E la Nave va* es una sátira de Fellini a dos aspectos centrales de la sociedad europea de comienzos de siglo XX: la ópera, como metáfora de los imaginarios sociales, y las guerras de poder. El film cuenta el viaje en barco que emprenden cantantes, directores, y asistentes de ópera a lo largo del Mar Egeo para

⁴ La imagen “cristal de tiempo” es de F. Guattari, a la que obviamente Deleuze le da un uso específico al tiempo del cine. También la toma de Jean Epstein, de sus tratados para una *ontología del cine*.

velar y dispersar las cenizas de Edmea Tetua (cantante que se asocia a la diva Maria Callas).

El viaje transcurre los primeros días sin sobresaltos, con las vanaglorias y jactancias de los cantantes como primera representación de un mundo de fantasías, y luego hacia mitad de relato Fellini introduce 3 componentes que dan distintos giros e imágenes a la historia del film: a) los cantantes bajan a conocer las calderas del buque y allí compiten entre sí cantando célebres fragmentos de óperas, deslumbrando a los peones de máquinas; b) la tripulación se encuentra a bordo con un rinoceronte, el que es descubierto por el terrible hedor que empieza a fluir hacia los camarotes; y c) una mañana los tripulantes del barco en vela por la diva, descubren ante sí todo un contingente de extranjeros (serbios, sobrevivientes rescatados por el barco en vela). Finalmente, un acorazado amenaza al barco operístico para que entreguen los refugiados serbios y, en el canje de pasajeros, una bomba es detonada en el acorazado al punto de destruirlo, entretanto la tripulación en vela por Edmea Tetua se dispersa en botes sobreviviendo, en la última imagen de Fellini, el periodista que narra la historia con el rinoceronte. Entretanto, el barco se hunde, cual metáfora de una sociedad que declina entre guerras y apariencias de una sociedad de existencias inauténticas.

A lo largo del film destacan tres cosas sobre la extranjería. Primero, que hay una *extranjería del lenguaje* porque prima en todo el film el lenguaje de la música, no el lenguaje hablado en forma articulada en el habla coloquial de los protagonistas, que a lo sumo se ven interrogados por una figura ajena a su medio artístico: en efecto, quien narra es un periodista, y es el único personaje que no conoce a todos y que va refiriendo los sucesos tal como los conoce. Así las cosas, todos en el barco parecen proceder de un mismo círculo del que tienen el mismo conocimiento social del mundo y de la vida, pero el hilo del relato del periodista pone en el texto del film que es quien se ocupará de atender a la memoria (sobre la artista a quien se vela, y sobre ellos mismos, sobre quiénes sean esos quienes viajan acompañando las cenizas de la difunta). Así, el periodista narrador es como el *xenos* del *Sofista* de Platón: es el Extranjero quien “*trae y plantea la pregunta (...) sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno: del ser que es y del no-ser que es. Como si el extranjero debiera comenzar por refutar la autoridad del jefe, del padre, del amo de la familia, del “dueño de casa”, de la hospitalidad...*” (Derrida, 2006, 13).

También hay una extranjería de la locura, en el film. Fellini introduce satíricamente en el interior de un buque de renombrados y mimados cantantes snobistas de ópera un elemento totalmente extraño a sus expectativas y esperanzas: un rinoceronte, cual imagen absurda de un animal vivo que desconcierta por su olor y mucho más por su figura totalmente ajena a la clase social y al sentido del viaje: velar en el mar a la diva.

Finalmente hay una marcada imagen de la extranjería dada en una relación distinta con el cine. *E la nave va* no es una película típica, con una trama y sentido lineal, sino más bien una sátira sobre el poder y el divismo. Esa trama satírica se construye de comienzo cual película muda, luego cual musical: la historia se cuenta en fragmentos de ópera que finalmente exponen abruptamente un final trágico pero anunciado y que consta de la explosión del acorazado y el hundimiento del buque, no bien se entregan las cenizas de la diva al mar y se entregan los extranjeros serbios cual rehenes de guerra.

Destaca una de las figuras del extranjero marcadas por Derrida en su obra *La Hospitalidad*, y es la figura de la ciega. Una de las principales damas de poder a bordo del buque en vela por la diva es precisamente, una princesa ciega, y quien es la

primera en intuir el peligro en el mar por el comienzo de una guerra. Como en la cita del *Teeteto* platónico, donde se nos dice “parece evidente que allí debemos plantear la guerra”, el Extranjero responde “es evidente incluso para un ciego”.

B. Segunda figura del Extranjero: *Teorema* (Pier P. Pasolini).

Teorema, de 1968, es una audaz película en la que Pier Paolo Pasolini expone sin recortes la decadencia moral y ética de una sociedad burguesa caída en las ruinas de su propia destrucción. En *Teorema*, iniciada con la extraña decisión de un acaudalado capitalista industrial que decide regalar su fábrica a los empleados, se nos entrega una representación de la desolada existencia humana bajo la imagen del desierto: comienza el relato (con la voz del industrial despojado) en el desierto, finaliza también en el desierto, con la voz del mismo personaje. El film expone una crítica al desarrollismo italiano de los 50 y 60, contando la historia de una adinerada familia a la que de improviso llega un visitante desconocido. El joven dará un cambio radical de rumbo en sus vidas, especialmente porque rompe las monotonías de las costumbres burguesas, y más aún, se va implicando subjetiva y afectivamente con todos los miembros de la familia: amándolos con sexo y sin piedad, el joven desconocido irrumpe en la familia con la misma fuerza que sale de ella, pero habiendo cambiado el destino de todos: el padre enferma, la hija enloquece, la esposa se prostituye, el hijo se psicotiza y la empleada se retira a su pueblo natal, a esperar sentada en la plaza el envejecimiento producido tras la llegada del joven a la mansión.

En este caso, el joven Extranjero no es ciego ni loco ni interroga a los demás con el lenguaje. Simplemente interpela y pone en crisis todas sus concepciones de vida y filosofías con las que ellos han vivido cual familia burguesa tradicional. En este film de Pasolini, cada personaje es víctima y victimario de una hospitalidad en la que la entrega al Extranjero se da de la mano de un absoluto no-cuidado de sí mismo. Cada personaje se entrega por entero al Extranjero, no sabiendo cómo se llama, quien es ni qué ha venido a hacer a su tranquila rutina familiar de dinero y opulencias. De tal modo que aquí se invierte la hipótesis derrideana del Extranjero como el portador de preguntas que interpelan los saberes, para convertirse sí en un Extranjero que interpela los saberes pero por quien hay que preguntarse por el sentido de la hospitalidad. Y como dice Derrida, la pregunta de la hospitalidad comienza ahí: “*¿debemos exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua, en todos los sentidos de este término, en todas sus extensiones posibles, antes y a fin de poder acogerlo entre nosotros? Si ya hablase nuestra lengua, con todo lo que esto implica, si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él de asilo o de hospitalidad?*” (Derrida, 2006, 22-3). Esta pregunta de Derrida sobre la hospitalidad, y su riesgo, es la que queda en el telón filosófico de este film de Pasolini, especialmente porque el extranjero llega sin aviso, irrumpe sin nombre ni lenguaje en una fiesta familiar, y se queda para desestabilizar las subjetividades de todos, haciendo del padre de familia ahora un nuevo extranjero en su cultura burguesa y exiliándose desnudo en el desierto, despojado de posiciones, posesiones, lenguaje, nombre, identidad y proyecto de vida.

C. Tercera figura de la Extranjería: *Il Gattopardo* (L. Visconti)

Filmada por Luchino Visconti en 1963, *Il Gattopardo* es la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, escrita entre 1954 y 1957. La historia relata las vivencias y experiencias vividas por la familia de Don Fabrizio Corbera, Príncipe siciliano de Salina, durante los años revolucionarios de Garibaldi. La familia del Príncipe debe asumir que llega el fin del dominio social de una clase a la que pertenecen: la aristocracia, y a cambio se verán dominados por las clases ascendientes con la revolución de Garibaldi, tales son la burocracia y la burguesía. El sobrino del Príncipe de Salina, Tancredi Falconeri, combatiendo primero en las filas revolucionarias será el primero en convencer a su tío de las ventajas sociales y económicas de “adaptarse” al nuevo modelo de organización económica y social. Nace allí el concepto político del “gattopardismo” según el cual “*se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*”.

Bajo ese precepto y enunciado con mandatos sociales importantes, tales como seguir gozando de los privilegios que da pertenecer a una clase otrora adinerada y ahora sin poder, los personajes empiezan a padecer de las situaciones de transición entre una sociedad y otra, y en efecto, se mimetizan al nuevo orden político, económico y social tratando de mantener el poder, las riquezas y la gloria o el estatus social. No hay en este film locos ni ciegos representando la condición del Xenos o del Extranjero en una patria interrogada. Tampoco hay ceguera ni locura como representaciones y estados de una extranjería desconocida y que habla un idioma que, aunque nos pertenezca, altera nuestros saberes desde otras preguntas.

Pero sí hay dos condiciones de hospitalidad en la obra que harán posible la adaptación de la familia principesca de Sicilia al nuevo orden italiano: uno es la hospitalidad de la familia para con el sobrino Tancredi, quien no deja de gozar de su amor y hospitalidad incluso cuando decide enlistarse en el ejército revolucionario, y la otra es la capacidad de interrogación de las subjetividades que componen esa familia y que, en plena crisis de su poder y riquezas en un dispositivo político que desconocen y que altera su vida cotidiana, se ven arrojados a un permanente preguntarse por su condición, existencia, proyecto y posibilidades de seguir permaneciendo a la Sicilia aristocrática o adaptarse a los cambios sociales aunque no les favorezcan. En ese dilema y encrucijada, el Príncipe de Salina se entrega a una muerte lenta, silenciosa, resignando sus saberes al devenir de los acontecimientos que definan la nueva estructura socio-económica del país.

III

No pretendimos abordar las figuras de la extranjería y la hospitalidad en el cine italiano. Dicho deseo excede ampliamente el alcance de una investigación para texto de congreso, simplemente traté de abordar una interpretación de 3 figuras de la extranjería: el periodista apátrida de Fellini, el loco de Pasolini que altera los saberes y rutinas de una burguesía en crisis, y el aristócrata resignado que aggiorna su situación entre la adaptación social, el provecho y la muerte, del film de Visconti. Los tres son imágenes e íconos de una Extranjería interrogadora, que pone en suspenso los saberes aprendidos y sacuden los dogmatismos del *logos* paterno, de la ley de la ciudad, por decirlo con Platón. Con cierta mezcla de locura y otra mirada (o ceguera) de las cosas, estas figuras Extranjeras se verán interpeladas en sus conocimientos, en sus experiencias, y trazarán para sus personajes de entorno otro rumbo de las preguntas,

otras condiciones de la experiencia de pensar, y de pensarse a sí mismos, transformando en unos casos la vida, yendo en otros casos hacia una muerte lenta, agónica, y abandonada de lenguaje.

Seguramente el cine italiano nos ofrece muchas más figuras de extranjeros y de moradas de hospitalidad. De momento abarcamos sólo estas tres formas de Extranjería pues en ellas, el Extranjero quiebra los lugares, y en el no-lugar de las preguntas instala otras condiciones de la experiencia bajo las cuales el hombre se piensa de otro modo, en camino hacia la muerte, o en camino a elegir otros proyectos de vida mediando a veces sí, otras no, un ejercicio de retorno a la subjetividad, de interrogación al poder y de interrogación acerca de sí mismo.

Referencias

- Deleuze, G. *Cine I: Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2010.
Deleuze, G. *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2011.
Deleuze, G. *Estudios sobre cine 1: Imagen-Movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.
Deleuze, G. *Estudios sobre cine 2: Imagen-Tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
Derrida, J. *La hospitalidad*, Buenos Aires: De la Flor, 2006
Yoel, G. (comp.) *Pensar el Cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, 2004.