

Block-notes di un regista: un ensayo de grabar un filme. Análisis del ensayismo cinematográfico presente en el filme del director italiano Federico Fellini ***Block-notes di un regista by Federico Fellini: an essay to record a film***

Juan Sebastián Castro-Lizarazo

Estudiante de Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana, Universidad Industrial de Santander. Correo electrónico: Juan2201048@correo.uis.edu.co. ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0002-7386-2803>

Fecha de recepción: 24 de marzo de 2022 **Fecha de aceptación:** 10 de mayo de 2022

Resumen

En este artículo se reflexiona acerca del concepto de ensayo cinematográfico y su relación sustancial con la teoría del ensayo literario. Además, a partir del análisis del filme *Block-notes di un regista* (1969), se destacan las principales características ensayísticas en la filmografía del director italiano Federico Fellini, a saber, la presencia del director-subjetivo, las relaciones entre filmes, la selección de personajes y el componente surrealista. Con base en esto, el objetivo es realizar un aporte al estudio del fenómeno ensayístico en el cine, a partir de un ejemplo, y destacar la importancia de este en el desarrollo de filmes con una importante presencia de la subjetividad del autor.

Palabras clave: ensayo literario; ensayo cinematográfico; Fellini; subjetividad; filme.

Abstract

This article reflects on the concept of the film-essay and its substantial relationship with the theory of the essay-literary. In addition, based on the analysis of the film *Block-notes di un regista* (1969), the main essayistic characteristics in the filmography of the Italian director Federico Fellini are highlighted, namely, the presence of the director-subjective, the relationships between films, the selection of characters and the surrealist component. Based on this, the objective is to make a

395

contribution to the essayistic phenomenon in cinema, starting from an example, and to highlight the importance of this in the development of films with an important presence of the author's subjectivity.

Keywords: literary essay; film essay; Fellini; subjectivity; film.

Introducción

El concepto de ensayo cinematográfico (o filme-ensayo) refiere a una categoría formulada desde la teoría literaria, la cual considera necesario elaborar una distinción especial para un conjunto de modos artísticos, dentro del espectro del cine, que se apartaron de las concepciones al uso en cuanto creación artística¹. Según esto, dicha forma creativa permite a los directores crear filmes de carácter más reflexivos y plenamente subjetivos, partiendo de la premisa del ensayo literario² como forma que “se espanta y retrocede ante la violencia del dogma que dice que la dignidad ontológica corresponde al resultado de la abstracción y del concepto temporalmente invariable y no a aquello individual comprendido en él” (Adorno, 1958, p. 6). De esta forma, mediante la conjunción entre el ensayo y las producciones audiovisuales, se puede asistir a consideraciones variadas sobre diferentes temas de carácter social, histórico o técnico (este último más relacionado con la técnica propia del cine).

A continuación, se propondrá el análisis de la obra *Block-notes di un regista* (1969), del director y guionista italiano Federico Fellini³, y se especificará cómo se presentan las características ensayísticas en su filmografía. De esta forma, a modo de consideración preliminar, en este filme podemos encontrar las reflexiones del director sobre el proceso creativo de su propio cine, así como un acercamiento a la cultura romana, desde el Antiguo Imperio hasta inicios del siglo XX. En este sentido, para delimitar la metodología de estudio, en primer momento se presentarán unas consideraciones sobre el ensayo literario y su influencia en el cine (la heterodoxia y separación del canon) para la consolidación de obras con un fuerte carácter subjetivo. Teniendo esta contextualización, en el segundo apartado se transversalizará la teoría del ensayo cinematográfico, a partir de consensos de autores que han estudiado el fenómeno ensayístico en el cine, con las características ensayísticas en la obra *felliniana*. Finalmente, a manera de reflexión, se propondrá el análisis de los tópicos presentes en el filme: el bloqueo artístico del director y la caracterización de los personajes, así como el concepto de Fellini sobre el cine como la realización de una inclinación espontánea.

El ensayo como género heterodoxo y su influencia en el cine

Es aceptado canónicamente que Montaigne sea el padre del ensayo⁴, no porque de su mano hubiera nacido la escritura ensayística, sino porque fue el primero en introducir el término para titular sus escritos reflexivos. El concepto de *essais* refiere a la tentativa, prueba, ejercicio de escritura; no dogma, método, ni tratado. Es heterodoxo, por lo demás, pues se desliga de los fundamentos teóricos que se tenían de manifiesto para las propuestas intelectuales en la Francia

¹ Autores como Philip Lopate (1992), Verónica Cuello Blanco (2011), Adrianna Trzeciakowska (2019) han formulado propuestas teóricas sobre el fenómeno del ensayo cinematográfico.

² Por economía lingüística, se englobarán así todas las formas de ensayo escrito, a saber, académico, de divulgación, científico, de opinión. Para entender las distinciones entre las clases de ensayo, se recomienda lo propuesto por Lina Marcela Trigos en *¿Ensayamos? Manual de redacción de ensayos* (2012).

³ Con casi cuatro décadas de producción filmográfica, Fellini ha dejado películas que merecen ser recordadas: *La strada* (1954), *La dolce vita* (1960), *8½* (1963), *Roma* (1972), *Il Casanova* (1976).

⁴ Jaime Alberto Vélez hace un estudio muy completo en *El ensayo. Entre la aventura y el orden* (2000).

del siglo XVI. Se pueden resaltar estas cualidades como influyentes para la consolidación de una nueva forma de pensar el cine. No obstante, hay que precisar una distinción importante a la hora de colacionar al ensayo literario con el ensayo cinematográfico. Se entiende, producto del contacto con la lengua, que el ensayo literario está constituido de un código lingüístico escrito y arbitrario, a diferencia del filme ensayo donde “el desplazamiento de los dispositivos retóricos al territorio de la imagen y sonido implica que estos se transformen y den lugar a nuevas formas de expresión” (Trzeciakowska, 2019, p. 3). En este sentido, esta forma ensayística ofrece más herramientas a la hora de desplegar el contenido de la reflexión, a saber: montaje, planos, recursos metafílmicos, música, etc. Por esto, con la tendencia humana hacia la atención de los sentidos, la experiencia de “ver y escuchar un ensayo” puede parecer una buena propuesta de pedagogía (sin embargo, más adelante se demuestra que no precisamente tuvo éxito).

Por otra parte, el ensayo cinematográfico nació con la necesidad de realizar un cine de no-ficción en el que se permitiera desplegar todo un aparato narrativo acorde a la subjetividad del director. Alberto García (2006) realiza un rastreo del origen de este tipo de filmes: “Román Gubern considera a Christensen el pionero del ensayo con su *Brujería a través de los tiempos* (1922)” (p. 77). Así mismo, considera que Chris Marker sería quien más se comprometería con el género⁵. Sin embargo, este tipo de producciones quedan casi en el olvido por su propio hermetismo. De hecho, si el atento lector aún no logra recordar algún filme con las características dadas, no debería ser extraño. Como primera medida, esta forma de cine “experimental” es poco común, pues requiere una producción radicalmente distinta a la habitual. Por otra parte, Phillip Lopate considera que esta escasez se debe, entre otras cosas, a un factor comercial: “Just as essay collections rarely sell in bookstores, so essay-films are expected to have little popularity”⁶ (1992, p. 130). Otra variable para tener en cuenta (la más importante, por su hegemonía) es la preferencia de las masas por el cine narrativo. Es decir, la gente va al cine a entretenerse con historias, personajes y diálogos cuidadosamente preparados y lineales; no se sienten atraídas por el exceso de información, el comentario subjetivo del director ni la fragmentación⁷ en el montaje.

En este sentido, así como puede resultar muy difícil lograr una definición del ensayo literario, es preciso, para una mejor comprensión del texto, fundamentar los puntos en los que la teoría del ensayo cinematográfico parece tener consenso: la argumentación subjetiva, el yo-director-reflexivo; la construcción fragmentada, con el uso del montaje para favorecer la palabra sobre la imagen; los recursos metafílmicos (director, cámara, set, montaje), elementos intertextuales como textos y/o voz *en off*; el desarrollo de un diálogo consiente entre autor y espectador⁸, esto último es fundamental: es preciso retomar la distinción del lingüista ruso Valentín Volóshinov (1926), la cual explica que el hecho artístico, dentro de una relación de comunicación inmanente a la obra, hace que esta adquiera el carácter de obra de arte *per se*; así, el dialogismo entre director-espectador-filme reconfigura y le da significado a la creación artística. Por lo tanto, con estos parámetros, se continuará con el análisis de *Block-notes de un regista*, reconociendo de antemano que este filme puede tener la etiqueta de ensayo cinematográfico. Además, las herramientas teóricas propuestas pueden ser de gran utilidad para continuar con los estudios e investigaciones sobre el cine más unido al plano subjetivo y poco convencional.

⁵ Filmes como *Les statues meurent aussi* (1953), *Lettre de Sibérie* (1957), *¡Cuba sí!* (1961).

⁶ “Así como las colecciones de ensayo son raramente vendidas en las tiendas de libros, entonces se espera que los filmes-ensayo tengan poca popularidad” (Traducción propia).

⁷ Fragmentación: lo individual de lo global; el fragmento de un todo. Como el género literario, al ensayo cinematográfico no le interesa ni busca la verdad completa y absoluta; su fin es el camino recorrido.

⁸ Adrianna Trzeciakowska (2019); Alberto Nahum García (2006).

Block-notes di un regista, un ensayo de película

El filme inicia en un set antiguo de la portentosa Cinecittá⁹, allí se encuentran los vestigios de un set de grabación: la vegetación espesa se toma el lugar y unos invasores duermen en las instalaciones. Esto es un recuerdo directo de la carrera de Fellini, pues este había alquilado el lugar para grabar *El viaje de G. Mastorna*, pero por motivos personales y de producción la obra se fue posponiendo hasta que se abandonó la idea, al menos de llevarla al cine, pues “según cuenta el periodista Aldo Tassone, el director propone a Milo Manara, el dibujante más felliniano que existe y con el que ya había colaborado en el tebeo *Viaje a Tulum*, plasmar el relato en viñetas” (Mascia, 2020). *Block-notes di un regista* es concebida, entonces, como un intento de filmar una obra incompleta. Sin embargo, el propósito inicial va tomando otros rumbos, y a medida que las escenas se yuxtaponen la conclusión se hace menos evidente. Las constantes digresiones en el tiempo, así como la intencionalidad del montaje fragmentado, “privilegian una filosofía del instante, un pensamiento que se construye, con sus dudas y problemas, conforme avanza la propia obra” (García, 2006, p. 95). Partiendo de esto, el filme no se centra en el tema específico de la creación cinematográfica, sino que esboza breves reflexiones sobre la pobreza, la idiosincrasia romana, la prostitución y la fama. Sin embargo, la grabación de una película (dentro de la misma película) es la propuesta principal del director.

Además, la cualidad metafílmica del ensayo cinematográfico le permite a Fellini introducir fragmentos de otros filmes, los cuales le posibilitan ampliar su campo de discusión. De hecho, el mismo título del filme anticipa que lo que se presentará es el *Block-notes* de la cinematografía de Fellini. En este sentido, particularmente interesante resulta la inclusión del filme *Satyricon* (1969) el cual se estaba grabando por las mismas fechas¹⁰. Inspirado en *El Satiricón*, obra del siglo primero del autor Petronio, el director italiano se interna en las oscuridades visibles de Roma: en el Coliseo entrevista y dialoga con los vagabundos y prostitutas transgénero del lugar [6:43 a 8:06]. Seguidamente, se introduce una “escena eliminada” del filme *Le notti di Cabiria* (1957), pero que, sin embargo, no es verdad que el fragmento esté eliminado, pues al buscar en la película la escena sí se presenta (curioso detalle metafílmico para que el espectador se detenga a revisar la obra filmográfica del autor). En esta escena, “El hombre de la bolsa” se dirige a los lugares solitarios para ayudar a los necesitados (se debe tener en cuenta la época de grabación: la posguerra). La crisis sufrida por Italia fue muy fuerte y dejó grandes problemas sociales, la pobreza el más cruel de ellos. Así, como asegura Bondanella (2002): “Fellini not only explores the history of Rome in the Western imagination but also creates original and startling images of Rome himself that have endured in postwar popular culture”¹¹ (p. 31). Con esta idea, se puede pensar que la película, además, se propone mostrar las diferencias sociales que se presentan en Roma: la imponente y riqueza del Coliseo, contra la pobreza y miseria de los habitantes de calle.

⁹ Una gran localidad de la industria cinematográfica, situada cerca del casco histórico de la ciudad de Roma. Se inaugura en 1937 durante el régimen fascista de Mussolini. No obstante, después de la guerra, Estados Unidos invertiría en el lugar.

¹⁰ *Block.notes di un regista* fue estrenada el 15 de marzo de 1969, seis meses después fue el estreno de *Satyricon*.

¹¹ “Fellini no solo explora la historia de Roma en la imaginación occidental, sino que también crea imágenes originales y sorprendentes de la misma Roma que ha perdurado en la cultura popular de la posguerra” (Traducción propia).

Imagen No. 1 Mujer raspa los muros del coliseo para vendérselo a turistas (Fellini, 1969, [6: 45])



La premisa de *El viaje de G. Mastorna* (la obra incompleta que se quiere grabar) era el vuelo; se puede apreciar que en *Block-notes di un regista* Fellini no se encuentra interesado en llevar el filme a un destino final. Pasa del viaje en avión del personaje de su película a “otro viaje, un viaje en el tiempo” [6:10 a 6:14]. De esta forma, se puede suponer que la empresa creativa del autor italiano se basa en la travesía. Así como en *8½* (1963) (obra que mereció el premio Óscar a la mejor película extranjera en 1964) donde el personaje sale volando de la manera más surreal de un embotellamiento de vehículos, Fellini se dirige a los lugares más curiosos de Roma en busca de la localización ideal para grabar el filme inconcluso. Se aprecia que baja al tren subterráneo para sentir la presencia del Antiguo Imperio (las tumbas y vías antiguas); se dirige hasta los cementerios para intentar una comunicación espiritual con los grandes ancestros; asiste al matadero público con el ánimo de hallar al romano original, al heredero de las grandes hazañas de los antiguos. Para Fellini la materia de su obra es el simbolismo, el viaje y lo natural; le interesa presentar, de la manera más real posible, sus experiencias y sueños y relacionarlos con la cultura propia de Italia.

Sin embargo, algo fundamental que no puede pasar desapercibido es el sentimiento de angustia que le genera a Fellini no haber terminado el filme (*El viaje de G. Mastorna*, por supuesto); es el sentimiento de culpabilidad por no completar algo que a él mismo le gusta, pues menciona que “es su historia preferida” [4:30]. En este sentido, lo que más quiere hacer es continuar el proyecto. Por esto, *Block-notes di un regista*, como ya se ha dicho, pareciera un intento de reivindicación, una prueba donde el director pretende encontrar (dirigiéndose al antiguo set, caracterizando personajes y buscando otras locaciones) el impulso creador para poder entregar, al fin, la película al público. Por otra parte, la crítica hacia él es otro tema interesante que se desarrolla a lo largo del filme, pues mientras se revisa la bodega donde se guarda todo lo relacionado con la escenografía, el director menciona que se siente “mirado por un millón de ojos” [5:13]. Con base en esta expresión del autor, se puede concluir que lo que se busca con la obra, en definitiva, puede ser una respuesta sobre su proyecto nunca terminado. Además, con la inclusión de fragmentos de otras películas, parece que el director busca respuestas en sus anteriores producciones.

Continuando con las características del ensayo cinematográfico, una de las principales para destacar en el filme es el uso de la imagen. Al no ser cine convencional, en el montaje de este tipo

de películas debe prevalecer la búsqueda de significado. Así, como lo explica Trzeciakowska (2019), la imagen cinematográfica presenta dos formas de interpretación indexical: “La imagen denota, forma un testimonio, presenta un hecho profílmico; sin embargo, no es posible restringir a la denotación el mensaje del que es portadora. Siempre tiene un fuerte significado connotativo” (p. 5). En el cine podemos apreciar grandes ejemplos de montajes que privilegian el sentido connotativo. Específicamente, en la filmografía de Fellini la interpretación de las imágenes es fundamental. En el caso particular de *Block-notes di un regista*, las imágenes funcionan como comparación y disyuntiva. Un ejemplo de esto se puede apreciar en un breve recorrido histórico por los bustos de los emperadores, con acercamientos de cámara, música de batalla e iluminación oscura lo cual produce la idea de un tiempo antiguo y sombrío. Después de esto, la cámara a color y el sonido ambiente captan los rostros de los romanos modernos. Esta oposición de planos busca resaltar el cambio generacional desde el Antiguo Imperio hasta la Roma del siglo XX, el cual se presenta en el matadero público. De esta forma, como se menciona en el filme, los carniceros y vendedores actuales representan la viva imagen de un emperador o de un senador:



Imagen No. 2 Busto de Nerón (Fellini, 1969, [35: 02])



Imagen No. 3 Romano actual (Fellini, 1969, [35: 34])

Encontrar al personaje: entre el plano de la creación artística y la realidad fáctica

Francisco José Ramos, en un artículo dedicado a la dicotomía *kafkiana* y *fellinesca*, caracteriza las cualidades narrativas de los dos autores: la tragedia y la comedia; la visión agotadora y la fragmentaria; lo telúrico y lo liviano. Destaca, además, el hecho de que ambos cuenten con proyectos inconclusos y una fascinación por el mundo de los sueños (2015). Para fines de esta reflexión es preciso tomar, específicamente, las ideas dedicadas al cine de Fellini: “En la comedia *fellinesca* palpita una concepción hedonista de lo trágico, por así decirlo, donde la tristeza y la melancolía se recubre de sensualidad” (p. 201). Un buen ejemplo de esto se encuentra en una de las escenas más interesantes del filme, donde el pasado se yuxtapone en el presente: unas mujeres se encuentran en la Via Appia Antica (que es probablemente la calzada más importante del Antiguo Imperio Romano) allí, entre los vapores de la locura, el ser abandona su esencia y regresa a sus estados primarios. La prostitución y la barbarie se presentan como un evento cómico, grotesco y onírico [23:37 a 25:15]. Esta interpolación de tiempos bien puede responder a la preocupación del

autor en los temas sociales que, como se pudo ver anteriormente, permanecen inmanentes en su obra. Pero no se puede imponer una visión tan vicaria, pues se puede suponer que es otra genialidad del cine surrealista¹², del cual Fellini es considerado el padre. En otras palabras, los personajes en sus filmes congregan en su ser las pasiones humanas más intensas; pasan de la alegría al dolor en tanto en cuanto actores todo un entramado psicológico del director.

Por otra parte, a propósito del estilo y caracterización de los personajes, Monika Surma-Gawłowska (2018) ha desarrollado unas distinciones especialmente particulares, las cuales sirven como base para la interpretación del conjunto humano que se pone frente a la cámara en los filmes del italiano: “La poética de la memoria asumida por Fellini, así como la inseparabilidad de lo real y lo irreal, divide y deforma los motivos y personajes *fellinianos*, provocando una sobreabundancia barroca que se traduce en polifonía y plurivocidad” (Traducción propia) (p. 212). Esta “sobreabundancia barroca” es evidente en toda la duración del filme. Así, desde los extravagantes aventureros que invaden el set de Cinecittà en los primeros minutos, hasta la escena final donde unas personas se presentan a un castin para ser personajes (del mismo filme que se está grabando), la heterogeneidad humana se resalta: enanos, gemelos, travestis, vendedores ambulantes y hombres de dos metros... así mismo, los problemas económicos y sociales en los que aquellos se encuentran. De esta forma, las palabras finales de Fellini pueden servir para desarrollar una reflexión de la reflexión, una metareflexión sobre el proceso de selección y adaptación de los personajes. En el filme, el autor se expresa en un inglés un poco confuso, por lo que es necesario hacer una traducción de lo que dice:

Sí, lo sé, puede parecer cínico y cruel; pero no es así, me gustan mucho estos personajes, los cuales siempre me siguen de un filme a otro. Todos son personas iguales, lo reconozco, que dicen necesitarme, pero la verdad es que yo los necesito más a ellos. Sus cualidades humanas son ricas, cómicas y, en algunas ocasiones, muy nobles [47: 27 a 47: 58] (Traducción propia).

En la metareflexión anterior, Fellini reconoce una voluntad necesaria en sus personajes. El hecho de que ellos se muestren con sus defectos y habilidades predispone al autor en su propia concepción de la creación artística. Se puede apreciar mejor esto, cuando unos minutos atrás en el filme Marcello Mastroianni¹³ representa el papel de su propia vida: el *latin lover* de los sesenta. Es necesario hacer una comparación sencilla, a la par que interesante, sobre el actor que ha llegado a la fama y el hombre del común que desea alcanzarla; el deseo por ser ampliamente reconocido y la ofuscación de perder la vida privada. Por momentos, pareciera que Mastroianni se encuentra agotado e infeliz, a pesar de que los periodistas no cesan de hacerle buenos comentarios y envidiar su vida de lujos. El antagonismo de caracteres es muy marcado. En este punto, y para objetivar la comparación (sin olvidar que es meramente subjetiva), se puede recordar la canción interpretada por una de las mujeres que se presenta al castin de la nueva película [46: 20 a 48: 30]; este es un cántico sentimental llamado “Fortuna, ¿dónde estás?” que pareciera, por el tono dramático y triste, además del título, el último aliento del humano que lo ha intentado todo para obtener un poco de notoriedad y fama. De hecho, durante la escena del castin se produce la sensación de que la importancia radica no tanto en el personaje cuanto en la oportunidad de aparecer en el filme de un director famoso.

¹² El origen se remonta a la literatura francesa: primero en 1917 por el poeta Guillaume Apollinaire, y años más tarde halló su auge con André Breton y su *Manifeste du surréalisme* en 1924. En el cine, como en la literatura, estableció una ruptura de las formas convencionales. La característica principal, según García Ballester (2017) es el montaje discontinuo, así “el inconsciente y las imágenes oníricas no siguen una pauta lógica y racional, por ello el cine debe reflejar de esa misma manera esa realidad oculta y maravillosa” (p. 10).

¹³ Marcello Vincenzo Domenico Mastroianni (1924-1996). Reconocido actor italiano. Fue protagonista de los filmes más reconocidos de Fellini: *La dolce vita* (1960), *8 ½* (1963), *Roma* (1972), *Intervista* (1987).

El bloqueo artístico y la frustración de Fellini

Ya se ha dicho que el ensayo cinematográfico presenta, en mayor medida, la reflexión subjetiva del autor, por lo tanto, es necesario aprovechar esta oportunidad para exponer una idea que pareciera ser un eje fundamental en el filme: la frustración del artista por su bloqueo creativo. Como Mastroianni protagonizó sus mejores filmes, Fellini cree que puede ser el perfil ideal para su nuevo (incompleto) proyecto. Sin embargo, a la hora de “encontrar el personaje” el director no logra la representación que tiene en mente. La finitud humana, lo que en el mundo de la imaginación artística no existe, limita las posibilidades creativas. En este punto, el ensayismo cinematográfico de Fellini se hace evidente. Hay que recordar que, en el ensayo cinematográfico, el lenguaje visual y auditivo son fundamentales para que el autor despliegue su pensamiento. Incluso con la saturación *fellinesca*, “el exceso, el descontrol, el desbordamiento de significados hacen que la imagen todavía conserve su capacidad de fascinarnos [...]” (Trzeciakowska, 2019, p. 468). En la escena del círculo (Imagen 4), todos los elementos convergen en la creación de un aura (atmosfera) particular: el sonido estridente de un violonchelo genera la sensación de incomodidad, los movimientos circulares de los ayudantes encierran a Fellini dentro de su propia creación, y el mismo director se muestra agitado, dubitativo. No obstante, la escena logra cautivar al espectador e introducirlo en aquel círculo exótico, el círculo de la frustración. El director representa lo que pasa por su cabeza cuando está preparando y grabando un filme:

Imagen No. 4 Fellini, en el centro, no logra salir de su bloqueo creativo (Fellini, 1969, [30:52])



Siguiendo este razonamiento, en una entrevista con el periodista español Joaquín Soler Serrano (1977), Fellini responde a la pregunta de qué es el cine para él. Su respuesta abre un panorama extenso para la interpretación de su obra. Inicia con la premisa de que el cine es él mismo, su vida; pero su definición de “una realizzazione di una spontanea inclinazione”¹⁴ [2:00 a 2:25] manifiesta una especie de arte poética *fellinesca*. Entendemos, entonces, lo natural e instintivo de su hecho artístico, además del problema que representa para él un bloqueo artístico. Retomando la escena anterior, después de muchos intentos y ningún resultado que se acerque a Mastorna (el

¹⁴ “La realización de una inclinación espontánea” (Traducción de la referencia).

personaje de la película incompleta), Mastroianni concluye con una línea que pareciera precisar el pensamiento de Fellini sobre su bloqueo en la tentativa de desarrollar el personaje: “It's because now you're not faith, it's if you're scared”¹⁵ [31: 59 a 32: 06]. Curiosa premisa: el autor que tiene miedo de no encontrar en el ámbito humano lo que se le es dado en el mundo onírico. La “inclinación espontánea” en la creación fílmica de Fellini se puede entender como el movimiento de una ola: llega con fuerza a la costa, rompe violentamente y se devuelve para perderse mar adentro (y así con cada escena, cada personaje y, en definitiva, cada película). Su frustración se entiende, por consiguiente, como la imposibilidad de llevar a la realidad fáctica lo que se presenta en su mundo onírico.

Un ensayo de conclusión

En suma, así como *Block-notes di un regista* no pretende llegar a una resolución sino lograr breves ideas a lo largo del filme, el presente artículo tampoco tiene la intención de ser dogmático. Atendiendo a los propósitos dispuestos en la introducción, se han logrado algunas conclusiones sobre el posible propósito del ensayo cinematográfico y cómo desde la teoría literaria se pueden reconfigurar otras formas de creación artística, en este caso para el cine. En este orden de ideas, se presentó una conceptualización somera del fenómeno del ensayo cinematográfico, por lo que se puede, después de la “lectura” del filme, comprender las problemáticas y virtudes de Fellini a la hora de escribir, producir y dirigir una obra. Además, también se apreciaron los tópicos recurrentes en la filmografía del autor italiano, así como los procesos creativos que se llevan a cabo en la producción de sus filmes. De igual forma, estas herramientas pueden servir de apoyo para la consolidación de un estudio teórico sobre el ensayismo cinematográfico. Como reflexión final, se puede determinar que el éxito de los filmes del director radica en la construcción asistemática de su cine; es decir, se crea en la medida de que se graba escena por escena. Por esto, Federico Fellini seguirá siendo recordado como un gran referente del cine, pues su obra sirvió de precedente para pensar nuevas formas de producir filmes con un amplio contenido surrealista y autobiográfico. En este sentido, se hace una invitación especial a ver sus filmes, teniendo en cuenta las características dadas anteriormente (el carácter social, biográfico y onírico), y a partir de esto desarrollar nuevas líneas investigativas para seguir recordando la memoria del director¹⁶.

¹⁵ “Es porque ahora no tienes fe, es como si estuvieras asustado” (Traducción propia).

¹⁶ Por ejemplo su fascinación con todo lo relacionado al circo, específicamente los payasos, por ejemplo su filme *I Clowns* (1970); otro tema puede ser la preocupación del director por el futuro del cine: *Intervista* (1987).

Referencias

- Adorno, T. (1962). *El ensayo como forma. Notas de literatura*. Ariel.
- Bondanella, P. (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge University Press.
- Editrama. (2020). Federico Fellini a fondo - edición completa y restaurada - V.O. con subtítulos en castellano. [video]. <https://youtu.be/-CFTBJOqtS4>
- García, A. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Communication & Society*, 19(2), 75-105.
- García, A. (2017). El cine surrealista. Desde las vanguardias hasta Michel Gondry. *Universitat de les Illes Balears*.
- Goldfarb, P. (producer) y Fellini, F (director). (1969). *Block-notes di un regista* [película]. NBC.
- Lopate, P. (2017). Search of The Centaur: The Essay-Film (1992) en N. M. Alter y T. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 109-133). Columbia University Press.
- Mascia, C. (2020). La película maldita que Fellini nunca quiso rodar. *EL PAÍS*. https://elpais.com/cultura/2020/01/20/babelia/1579511153_571836.html
- Ramos, F. (2015). Kafka y Fellini: la irrealización de una obra. *Escritura e imagen*, 11, 199-207.
- Surma-Gawłowska, M. (2018). Ripetizione, plurivocalità e autobiografismo nel cinema di Federico Fellini. *Romanica Cracoviensia*, 18(4), 209-215.
- Trzeciakowska, A. (2019). Lenguaje audiovisual al servicio del pensamiento. Retórica del film-ensayo (la forma que piensa). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña*, 461-474. Centro de Estudios Brasileños.
- Vélez, J. (2000). *El ensayo. Entre la aventura y el orden*. Taurus
- Volóshinov, V. (1926). *El discurso en la vida y el discurso en la poesía (Contribución a una poética sociológica)*.