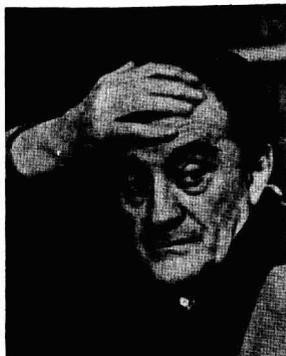


LA "MISE EN SCÈNE" EN EL CINE DE VISCONTI Y FELLINI



Luchino Visconti

Aparentemente, el cine es la fotografía en movimiento, que al dejar de ser estática se convirtió en un signo comunicativo nuevo; sin embargo la naturaleza del cine y del relato cinematográfico, son mucho más complejos. Es por ello que el cine no sólo es imágenes en movimiento, sino un arte sintético en el cual participan muchos signos de otras artes.

Desde sus inicios, el cine ha explotado y desarrollado su propia técnica, pero en el momento de efectuar la comunicación, la transmisión de su mensaje, forzosamente ha tenido que recurrir, fundamentalmente, a signos teatrales de la "mise en scène". Si con Louis Lumiere el cinematógrafo presentó por primera vez, a los espectadores, la contemplación de la naturaleza misma, y el movimiento (*L'Arrivée d'un Train*) por medio de la utilización de los planos sucesivos, no sin espanto por parte del auditorio, es George Méliès quien lo eleva al nivel de la ficción, basándose en la "mise en scène"; como se menciona en su catálogo de 1903: "George Méliès a été le premier a faire des films cinématographiques composés de scènes artificiellement arrangées, et cette création a doné une nouvelle vie à un commerce agonisant."

Desde ese momento el cine deja de ser espectáculo, como proyección de fotografías en movimiento que agredían y sacudían al espectador, para pasar a la ficción, al vencer su carácter informativo y el sentimiento de autenticidad, que había provocado

en los primeros espectadores emociones morbosas o de orden primario.

Su propia experiencia como prestidigitador e ilusionista, fue lo que le permitió utilizar la técnica del cinematógrafo y recurrir al teatro para realizar todos sus trucos visuales. Desde entonces el cine ha seguido las tendencias más diversas; ya sea apoyándose en el aspecto técnico (montaje), con el deseo de atrapar la realidad circundante (neorrealismo), o por medio del razonamiento, en un cine intelectual contrapuesto al cine espectáculo. Sin embargo, en forma directa o indirecta, este cine de ficción parte principalmente de la puesta en escena teatral, como puede verse al efectuar un análisis de los elementos teatrales dentro de la estructura narrativa cinematográfica. Al respecto, inicialmente hemos escogido a dos directores contemporáneos, cuya producción es ampliamente conocida por millones de espectadores y cuyas obras en sí resultan diferentes, por su propia originalidad y talento como realizadores.

La "mise en scène" operística de Visconti.

La parte fundamental de la estética cinematográfica de Visconti es la "mise en scène" operística más pura; ya que cada movimiento de actor y cámara sigue un trazo escénico minuciosamente establecido. El filme más rico de este autor, desde el punto de vista operístico-teatral, es *El Gatopardo*, donde el elemento espectáculo, aunado al melodrama, constituye lo teatral, sostenido con gran habilidad a todo lo largo del relato cinematográfico, gracias al movimiento escénico utilizado por el director como recurso para trasplantar la novela a la pantalla; que constituye el "alma" en sí del relato.

Mientras que los elementos audiovisuales, como la decoración, la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la música, otros sonidos y los diálogos, determinan la estructura de tragedia de época de este filme. Aquí todos esos elementos *audio-visuales* tienen un valor semejante a los de *Muerte en Venecia*. Cada una de las tomas, y no las escenas, están pensadas, paradójicamente, como tales: como escenas teatrales mas no como secuencia-cine; de ahí que negando su carácter-cine, se convierte en un recurso narrativo cinematográfico.

Al iniciarse el filme, se muestra la capilla familiar. En realidad no estamos viendo una secuencia, sino un cuadro de caracteres: la familia en pleno, escuchando misa. Sus ropas, actitudes y reacciones iniciales constituyen el relato del cual, posteriormente, arrancará la historia. En el teatro, esto sería un golpe escénico que se hubiera presentado al levantarse el telón y que Visconti vuelve cinematográfico al desplazar la cámara hasta el sitio en donde se encuentra el grupo de actores. La cámara entra, sale, vuelve a entrar y a salir, para nuevamente volver. La escena se toma desde diversos ángulos, a



El Gatopardo



Luchino Visconti

partir de la cual surgen diferentes aspectos de un mismo cuadro.

A simple vista esto indicaría que el uso de los constantes "travellings" anuló lo teatral; pero al director, por lo arbitrario de sus entradas y salidas, al igual que en el teatro, le sirven de justificación a la irrupción que ocurre con la entrada de cada nuevo personaje y así, justifica la acción del relato.

Si en el teatro se levanta el telón, o se entra o se sale del escenario en un momento preciso para marcar el significado de un signo, en este filme el objetivo penetra a través de cortinas para iniciar la representación, y la acción se desarrolla como en el teatro, *marcando* el movimiento de las entradas y salidas de la cámara por tantas puertas y ventanas como tiene la mencionada habitación. Ese desplazamiento de la cámara es lo que constituye la acción.

Por lo que respecta a la actuación, ésta sigue la línea marcada inicialmente. Por ejemplo, en las escenas épicas, el director recurre a la gesticulación y la mímica teatral más elemental y ocurre exactamente lo mismo en la escenificación de las batallas. Su visión, aparentemente elemental, al no recurrir a las grandes batallas y movimientos de conjuntos, es en realidad muy rica en información al utilizar los recursos convencionales del teatro. Aquí las actuaciones parten de la contención, ya que lo más importante para él es la visión-operística de cada ángulo, de cada cuadro dado con imágenes metonímicas; razón por la cual el espectador se contagia del carácter épico de la narración. La combinación de tomas en primer plano como parte de un todo que no se ve, con tomas en plano general de ese todo que inicialmente se mostró, hacen que a partir de lo particular de la actuación de un personaje, se llenen con el mismo contenido al semantizarlos el espectador con las significaciones de un mismo campo semántico: dolor, coraje, furia, muerte, terror, pánico. Gracias a este recurso no se interrumpe el relato que, por la extensión metonímica toma el mencionado carácter épico, junto con el cuadro interno de los personajes.

La teatralidad obliga a cada actor a saber escuchar y estar atento a los diálogos y acciones de sus compañeros, para así poder reaccionar en forma *marcada* (significativa). Para ello se les ha encomendado una rutina escénica, con el objeto de justificar su presencia dentro de un encuadre. En el primer cuadro esas rutinas van, desde voltear a verse uno al otro, hasta el movimiento que alguien de la familia realiza al persignarse ante una imagen religiosa, incluso, interponiéndose al personaje central de la composición: Burt Lancaster, se encuentra en primer plano, para así después justificar la salida del encuadre. Sin embargo para Visconti no es suficiente que sólo se abandone el escenario dando la vuelta de espaldas a la cámara y saliendo por la puerta; sino con un movimiento evidentemente *marcado*. En esta forma, el personaje justifica si-

Boccaccio '70



multáneamente tanto su presencia en escena, como su salida de ésta. Hay otros movimientos-detalles que le sirven de respiro al relato (lo que Barthes llama *catálisis*); por ejemplo, la escena del hombre que golpea a una mujer, y la mujer que llega al *escenario* vacío en donde ocurrió una batalla. Inicialmente éstas no agregan nada al desarrollo del relato, pero se amplían por medio de la redundancia de tipo teatral; ya que se *marca* la acción y por lo tanto lo que inicialmente era meramente icónico se constituye en un signo narrativo cinematográfico.

En el primer caso, ese incidente sirve de soporte para que el populacho muestre su odio hacia los señores. Hiperbólicamente se justifica la escenificación de la lucha social, poniendo de manifiesto el por qué de la lucha armada. La presencia de la mujer en el *escenario* en donde ocurrió una batalla campal, anticipa la entrada de los soldados que se van a batir, aunque su presencia no sea visible en la pantalla. Verdaderos enfrentamientos guerreros nunca los habrá, su lugar lo ocupan los trastos teatrales, los *signos* icónicos de la lucha armada, no como sustitución metafórica, sino metanímicamente al pasar a ser semas visuales del campo semántico de la lucha armada, dejando así de ser signos meramente icónicos y pasar a la categoría de signos-imagen: heridos, muertos, armas, disparos, inicialmente dados como ambientación de lo que se está describiendo, mas nunca como representación de esa realidad.

Por otra parte, los elementos secundarios del relato, el decorado, vestuario, sonido, maquillaje y otros del mismo nivel, también son de naturaleza teatral. Incluso el polvo que cubre los trajes de la familia cuando llegan de su casa de campo a la ciudad, es un polvo evidentemente convencional *marcado*, que constituye una metonimia; y no solamente la elipsis para significar un largo recorrido por caminos vecinales. En la escena siguiente, a la llegada, el mismo polvo cobra una significación distinta, cuando la familia se encuentra dentro de la iglesia presidiendo, desde los lugares que les pertenecen, los oficios religiosos. La escena está dispuesta de tal manera que incluso la iluminación deja de ser "natural" y se pone un filtro al objetivo; mientras que el polvo artificial ha sido *marcadamente* aumentado hasta formar una capa blanquecina sobre ropas y rostros, marca que contribuye a crear un cuadro casi sobrenatural y efectista de los personajes ya sin vida, anémicos y cubiertos de telarañas, que tienen que enfrentarse y luchar ante una nueva realidad para poder sobrevivir. Estos personajes ya han muerto como clase; por lo que Visconti los cubre con esa luz, polvo y humo de incienso, como por una capa que los ha petrificado en sus asientos de *señores*.

Por lo que respecta a la música, ésta ya casi está integrada al relato; aunque siguen predominando las "partes" operísticas, que también, están en relación directa con el carácter de la narración, que



Boccaccio 70

aún no forma parte total de ella, como posteriormente se integrará en *Muerte en Venecia*, donde se convierte en la espina dorsal del relato cinematográfico, como elemento imprescindible.

Es así como la maravillosa y romántica historia del pasado, se convierte en el *ocaso grandioso* de una casta que no está dispuesta a ceder la autoridad ni el poder que tradicionalmente le ha pertenecido. Somos testigos de un acto de lucha de clases y de la capacidad de adaptación de la aristocracia, que a su vez la trasmite a la naciente burguesía italiana. Ni la tentadora historia de las magnificencias de la nobleza, ni el marco de la misma con su atractivo externo de gran espectáculo, tienen un valor autónomo. Todo lo nostálgico o reaccionario del "romanzo" Visconti lo filtró a través de su misión materialista, que posteriormente en *Los malditos* será la esencia del relato.

Otros elementos de la "mise en scène" son los que predominan en todas las escenas de *Muerte en Venecia*, como son la mímica y la pantomima en la forma de actuar de los personajes, para expresar ciertos estados de ánimo o caracterizar la personalidad de los mismos. El "flash back" del burdel, por la mímica breve y exagerada, corresponde a una escena de situaciones, que por su contenido se vuelve dramática dentro de la relación con las escenas entre las que se encuentra. Otro ejemplo son las secuencias con los músicos y la transformación ridícula del protagonista al tratar de embellecerse para seducir al efebo polaco. En estas últimas esce-

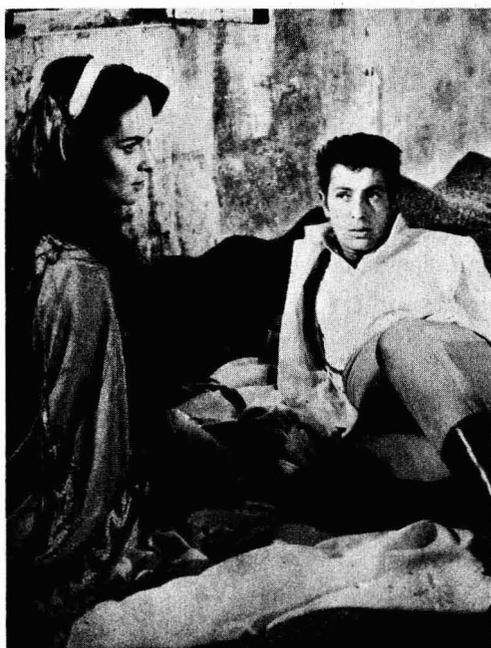
nas, nos encontramos con la "commedia dell'arte" más depurada. El lugar de Pulcinelle y Arlequin, lo toman el peluquero y el protagonista. Al igual que en el circo moderno, en que los payasos actúan por parejas, aquí el héroe forma dos parejas distintas: una con el peluquero y otra con el afeminado del barco. Además tenemos los personajes populares de la "commedia dell'arte" en la improvisación de los músicos callejeros. El director va más allá del texto de la novela al dotarlos de una personalidad teatral y no simplemente como reminiscencia literaria, de allí que el aparente entremés de los pintorescos vagabundos se transforme en el drama de unos artistas frustrados que no están dispuestos a perder su dignidad; misma que finalmente pierde el protagonista.

En esta escena se ha recurrido al contraste entre el señor y los sirvientes, al igual que en el teatro popular, cuando los primeros son incapaces de conservar su condición, en tanto que los segundos la conservan a como dé lugar, puesto que es lo más preciado para ellos, como en los dramas de honor españoles. Gracias a ese recurso de cambio de identidades surge el carácter chusco y risible del protagonista.

Cuando el héroe se nos presenta ridículamente maquillado, inmediatamente el espectador es testigo del sentimiento de ridículo que el personaje siente en su intento por rejuvenecerse; de ahí que sienta doblemente su ridículo y humillación al convertirse en la imagen del pederasta con el que se encontró el



Rocco y sus hermanos



Senso



Muerte en Venecia



Ocho y medio

día de su llegada a Venecia. Su propia inhibición es la que lo frustra y lo conduce a la muerte. La peste, es decir, la trama del filme, no es para Visconti el constituyente trágico, como lo es en la novela, sino la transformación guiñolesca del protagonista al reconocer lo tormentoso y frustrante de su personalidad real, de lo cual llega a ser consciente únicamente después de "actuar" a su personaje, después de "vivir" las situaciones que como tal, no tenía previstas dramáticamente. Al *marcar* el director la actuación, las vivencias, la identificación del protagonista, con el personaje que representa, entonces la tragedia no es algo premeditado, sino algo personalmente aceptado, ya que puede rechazar la tragedia a su libre albedrío.

Igualmente, el juego erótico entre el adolescente y el hombre que se enfrenta a su vejez, se resuelve en forma teatral. Los encuentros evidentes, pero no reconocidos por los dos personajes, se construyeron en base a la dialéctica teatral del *apartado*, de la convención, de la ignorancia y del no reconocimiento de las situaciones: primero, el encuentro casual; luego, la admiración-no-reconocida; después, el coqueteo cruel y despiadado con el adolescente —por lo aparentemente sin ningún propósito y, finalmente, el acoso mutuo— pero externamente accidental: el uno por satisfacer el ego perverso de su vanidad infantil y, el del otro, por tratar de satisfacer su frustración sexual. Todos estos elementos constituyen un sistema recurrente *marcado* en la puesta en cuadro, por el uso constante de campos y contracampos de los dos protagonistas cuya insistencia y recurrencia finalmente transforman su naturaleza primigenia teatral de como han sido *escenificados*. No obstante que el escenario de fondo sea Venecia, el Lido o la playa, la estructura de estas escenas, los "enfrentamientos", son posibles por su complicada "mise en scène" que culmina en una composición teatral a manera de cuadro dentro de un marco; reduciendo el espacio en forma tal, que inevitablemente tienen que quedar frente a frente, sin proponérselo, como si estuvieran sobre un escenario, por lo que no tienen la posibilidad de evadirse.

Este tipo de recurso teatral es utilizado para provocar un accidente en la trama, que a su vez provoca la acción dramática y la situación conflictiva, pero en forma tal, que a pesar de que ambos personajes tengan que participar en el conflicto, éste repercute dramáticamente sólo en uno, y es lo que lo hace desarrollarse externamente como personaje; mientras que internamente se desarrolla la historia. La tragedia sólo incumbe a éste y no al otro, objeto de la pasión no correspondida; razón por la cual no hay conflicto externo al no haber respuesta dramática externa.

Ahora bien, podría discutirse que los elementos audiovisuales son los que predominan y constituyen el carácter estético de esta obra. Efectivamente así lo es, pero esos elementos están en relación di-



La dulce vita

recta a los demás recursos de la escenificación teatral del filme, es decir, al cómo está narrada la historia.

En la descripción del salón del hotel, Visconti *marcó* el espacio, los objetos, los detalles, y dispuso los grupos de actores en forma tradicional, como se hace en el escenario del teatro a la italiana, de modo que éstos pueden verse y reaccionar, manteniendo esa acción dinámica semejante a la representación teatral. El secreto reside en que primero fragmenta el escenario (nuevamente un recurso metonímico), para después unirlo, recurriendo a las áreas ya conocidas, como referencia de la acción para que cada espectador ocupe el sitio correspondiente del escenario que queda fuera de la pantalla. El espectador es el nexo-montaje entre cuadro y cuadro, sin tener necesidad de presentar todo el salón dentro de la pantalla. Así, el espectador hace su propia unión de elementos cuadro (signos icónicos transformados en imágenes) para efectuar su propio montaje, al hacer la asociación con el área que observa en la pantalla, según la proximidad significativa de su interpretación de los signos como coautor. En esta forma el filme es completamente abierto y como mensaje puede interpretarse a diversos niveles, según la percepción de los signos teatrales por parte del espectador.

Fellini, el "sketch" dentro del cine.

Los elementos acrobáticos, féericos y del music-hall, utilizados por Eisenstein en los espectáculos que, con carácter propagandístico, montó en el teatro, ejercieron sobre él una influencia posterior en sus filmes al recurrir reiteradamente a los recursos convencionales del espectáculo teatral. De ahí que en su cine, esos elementos no tengan independencia propia por no incluirlos en forma evidente ni total, sino utilizando, de esos recursos, aquello que dentro de la narración seguía conservando su cualidad de efecto sin llamar la atención sobre sí.

Todo lo contrario ocurre en el cine de Fellini, por lo que Emilio García Riera ha bautizado los filmes de este realizador como "shows". Esta apreciación es muy acertada, puesto que el autor de esos "shows" utiliza esos elementos teatrales en su forma más pura y evidente. Es por ello que con mucha frecuencia, esos recursos o efectos provienen directamente del circo, del teatro cómico o del frívolo, tomado de éstos lo más externo y visual. Su recurrencia llega a formar su estilo: mientras más oropelesco y efectista sea, mayor es la fascinación que ejerce sobre él, y posteriormente en la pantalla sobre el espectador fascinado por tanto artificio.

Lo mismo ocurre con su estructura narrativa. Esta se constituye de múltiples fragmentos muy parecidos al "sketch" de las carpas y del teatro de revista, es donde visualmente se muestra, exhibe y agrade al espectador por medio de impresiones ex-



Federico Fellini

ternas sucesivas, independientes unas de las otras dentro de un mismo filme.

En *La dolce vita*, estas unidades mayores corresponden a un conjunto de breves anécdotas, las cuales a su vez se descomponen en fragmentos: la fiesta de bienvenida que se da en los estudios a la estrella extranjera. El director trata ingenuamente de "desenmascarar" la falsedad del mundo interno del espectáculo. Aquí encontramos una de las obsesiones fundamentales de este director, hacer cine dentro del cine, como otro mundo dentro de otro mundo; el cual a su vez, es diferente al mundo de la realidad. Es por ello que tiene que recurrir a un metalenguaje visual, para hacer la diferenciación entre uno y otro, y en el caso de que también participe el mundo real, recurrir a un metalenguaje visual aún más marcado que el segundo; por lo que ante nosotros, se constituye un mensaje visual de segundo grado; para poder diferenciar el metalenguaje de primer grado del mundo del cine en el cine.

Es por ello que predomina el aspecto visual de la representación teatral, para lograr ilustrar su visión del mundo; de ahí que su análisis de ese mundo se quede en lo externo y, por lo mismo, todos los signos de su relato están doble o triplemente *marcados* visualmente.

Esto es evidéntísimo en el más teatral de los "sketches" del "show" de *La dolce vita*, cuando el pulcro e inhibido reportero deja en su hotel a la "super star". En lugar de poner al descubierto las diferencias internas de los personajes que, social y

culturalmente son opuestos, únicamente subraya la diferencia externa: la enorme y desproporcionada actriz, en comparación con el amable y apocado periodista italiano. Ante la exhuberancia, se contrapone la mesura, de ahí que también el momento cuando es abofeteado por el galán norteamericano prometido de la "star", las escenas resulten chuscas, como en una comedia de situaciones, en base a los signos icónicos, de lo que ha acontecido y de la substitución de las causas internas. Toda esta larga sarta de escenas son el claro ejemplo de un teatro mal construido, deshilvanado, en cuanto a la estructura de su filme. Estos "sketches" tratan de ser unitarios al referirse al mismo tema, pero en realidad no hay ninguna acción que genere la siguiente para establecer el hilo del relato. Igualmente, la "mise en scène" de estos "shows" es muy torpe; Fellini no presta atención al movimiento escénico y así sus escenas y cuadros resultan estáticos. El encuadre es su recurso principal, de ahí que su enmarcamiento invariablemente denuncie el escenario— "set". Aún cuando recurre a la locación, como en *Roma Fellini*, las "trattorias" al aire libre respiran la atmósfera de los "sets" y, por lo tanto, la presencia de la cuarta pared, en su afán de concretizar visualmente cada signo icónico.

Es por ello que al no haber un hilo conductor de la trama, ni un análisis interno de lo que acontece que podría proporcionar la continuidad, visualmente cada cuadro tiene que ser más efectista; ya sea por medio del adorno, los efectos estetizantes o lo inesperado de la siguiente decoración. Este cine no puede renunciar a toda la parafernalia de los estudios, incluso cuando supuestamente está filmando un reportaje sobre Roma o entrevistando a los estudiantes en la universidad, al convertir la locación en un gran teatro en donde la posición de la cámara ocupa el lugar del espectador; cámara que a su vez está filmada por otra cámara que contempla al espectador y a los actores del escenario natural.

Sin embargo, este teatro es completamente voluntario; ejemplo de ello lo encontramos también en *La dolce Vita*, la parranda que se corren el padre del periodista y éste, junto con su fotógrafo, es un ejemplar de lo teatral en Fellini. La serie de escenas, que no secuencia, se inicia con las "girls" de la variedad (music-hall), sigue con el "clown" (music-hall y circo), para posteriormente llegar al momento en que la corista invitada a la mesa les muestra un truco. Todo el movimiento escénico es forzado, al no recurrir a las convenciones del cine, sino a las de un teatro académico y acartonado. Los personajes quedan en la mesa dándole el frente o los tres cuartos de perfil al público. La rigidez y falta de movimiento de la composición se subraya por el movimiento que hace la invitada en el momento de efectura el truco con la servilleta. No se requería cambiar de sitio para mostrar el juego, podría ha-

La dolce vita



ber sido demasiada larga la escena sin que haya un movimiento ante la cámara; así es que efectúa el cambio de sitio al igual que como se hace en las puestas en escena. La causa de ello es que ese movimiento es falso por no ser necesario al no justificarse, pues simplemente con cambiar de ángulo con la cámara se hubiera logrado un verdadero ritmo cinematográfico.

Esa misma convención teatral, que por otra parte evidencia una gran torpeza del movimiento escénico de este director, se manifiesta en otras dos escenas de este filme. La primera, al bajarse Magdalena de su Cadillac, parece, en la pantalla, como si el automóvil se encontrara sobre un escenario rodeado de tres paredes. Magdalena toma largo tiempo en bajar y darle la vuelta completa al escenario por el lado derecho, igual como se haría sobre el escenario del teatro; aunque no se justifique de ninguna manera, el tiempo que dura, ni el de efectuar la larga toma de una cámara fija y desde un mismo plano. Al fondo se encuentra la decoración: el edificio de apartamentos en donde vive la prostituta. El automóvil queda enfrente, en un primer plano. Al día siguiente, tenemos, el mismo panorama; sin embargo, Magdalena no efectúa el largo recorrido anterior y, al llegar a la acera, rodea al automóvil por el lado izquierdo, cosa que debería haber efectuado la víspera, pero que le hubiera obligado a darle la espalda a la cámara pero esta vez sí lo hace al

salir de frente al público, al caminar hacia abajo (en jerga teatral) y así subir al automóvil.

Otro movimiento escénico similar transcurre durante la reunión en el apartamento de su amigo intelectual de izquierda: todos los invitados tienen un sitio marcado dentro de tres paredes, y desde ahí lanzan sus reflexiones a ambos públicos, al que tiene al fondo y al que tiene enfrente, en la sala del cine. A Fellini le satisface tanto este cuadro estético, que cuando el anfitrión sale al balcón, atravesando toda la estancia lo hace en diagonal ascendente, al igual como ocurriría en un teatro. El siguiente movimiento de Mastroiani, ocurre en el momento preciso, cuando todos los asistentes se congelan para que sea evidente el desplazamiento del periodista. Todos los movimientos escénicos son innecesarios en el lenguaje cinematográfico. Uso de diversos planos y ángulos.

En *Satiricón*, nos encontramos con el mismo tipo de desplazamiento escénico; por lo que en lugar de un relato ágil y consecuente se van sucediendo uno a uno los "shows" armados por el director. Ciertamente que en la obra literaria el relato lo constituyen las diversas andanzas picarescas de los pillos adolescentes, de ahí el carácter del género de aventuras que, en el filme, se tornan en una serie de cuadros estáticos, como los teatros de revista, enriquecidos visualmente a placer del realizador, al trasladar las descripciones visuales de Petronio a la pantalla, predominando los elementos secundarios del teatro de music-hall, en donde los efectos producen los vestidos vistosos y llamativos, los maquillajes, luces y brillos de todos los accesorios dorados y plateados.

Por todo lo anterior, podemos concluir que el estilo de Fellini se basa fundamentalmente en el teatro, especialmente en los elementos secundarios de éste: decoración, vestuario, color, maquillaje, dejando de lado el movimiento escénico y, sobre todo, las posibilidades de actuación de los actores, pues la escenografía teatral substituye al movimiento escénico, mientras que las máscaras del maquillaje substituyen al carácter de los personajes; de ahí que por lo tanto, en la pantalla se planteen problemas estrictamente externos y no internos; igualmente, no nos cuenta una historia, sino que la ilustra, como ocurre en tres filmes ligados muy estrechamente por el uso de estos recursos: *Satiricón*, *Roma*, *Amarcord* y *Payasos*; que a su vez, proceden directamente de *Julieta de los espíritus*, que hizo creer a muchos que detrás de las decoraciones, vestuarios y maquillajes, se escondía un simbolismo incomprensible para el pobre espectador, cuando en realidad, éstas eran formas huecas sin contenido, al no estar marcadas en el relato y constituir un sistema únicamente visual de la concepción del mundo del mismo autor de *Ocho y Medio*, que ha intentado efectuar la interpretación semiótica de su visión del mundo a través de todo lo epidérmico y visual.

Amarcord

