

FUNDACIÓN LUIS CHIOZZA

JORNADA

**Proyección de la película:
“Soy un gran mentiroso”**

Sábado 5 de noviembre de 2022

PRIMER BLOQUE

Lic. Cristina Miró: Bueno, no me resulta fácil seguir toda esta filmación, pero me resulta interesante. Pensaba en que él funciona, a veces, como un psicoanalista, en el sentido de que lo que produce es como la unión de él con los actores, y a través de eso aparecen sueños... También pensaba la realidad como él la ve ¿no? como si esta vivencia que a veces nosotros tenemos de la infancia, ¿es la vivencia real? No importa, como dice él. Es, de alguna forma, lo que queda de lo vivido. Y pensaba en todas las cosas que va diciendo con esa profundidad, lo que representan las cosas importantes en su vida, no sé, como para empezar, por ahora eso.

Dr. Eduardo Dayen: Me parece una película que es de una utilidad, creo yo, muy importante para que nosotros podamos dialogar. Uno podría decir, bueno, él es director de cine, nosotros somos psicoanalistas, ¿no? y, sin embargo, las cosas que él dice tienen una vinculación tan estrecha con lo que es nuestro trabajo cotidiano. Dos cuestiones, que están relacionadas, son las que más me impactaron en esta primera parte de la película. La primera es cómo él empieza, diciendo que su trabajo está habitado por un oscuro habitante, que toma el control del espectáculo, así dice él, “dirige todo en mi lugar, pongo mi voz a su disposición y mi habilidad artesanal”. Se deja vivir. Y el otro tema es el de la disponibilidad, justamente, para poder... él cree, admite, la presencia de esto que va más allá de él. Yo me acordaba de lo que solía decir Bach: “Dios me dicta, yo transcribo”. O lo que decía Picasso: “A mí la inspiración siempre me encontró trabajando”. Creo que, en ese sentido, Fellini quiere subrayar también el hecho de que él trabaja, pero está disponible, disponible para que llegue eso que lo conduce. Bueno, dejo acá, pero después está todo el tema de la mentira, que me parece por demás interesante, también.

Lic. Máximo Mosquera: Bueno, yo iba a decir cosas muy parecidas a las que recién dijo Eduardo. Me llamó mucho la atención esto de estar habitado por un oscuro personaje que, dice, “que convive conmigo, que está siempre conmigo, pero yo no lo conozco”, decía él y me resultaba tan familiar a lo que nosotros encontramos en nosotros mismos y en nuestros pacientes ¿no? Y también el hecho que él decía, yo dirijo a los actores los primeros cinco días y después la película me dirige a mí, como que estoy conducido por algo que no conozco bien. Hasta aquí.

Lic. Liliana Casali: Bueno, yo la vi hace tiempo, no me acordaba nada, y me impactan las cosas que dice Fellini, la profundidad de las cosas que dice Fellini, también cómo está hecho el video, porque de alguna manera tiene también el video toda una cuestión artística, las imágenes que va el director poniendo en el transcurso de las entrevistas. Y bueno, a mí también me impactó el tema de la creación, como traía Eduardo, y cómo él se define como un médium artesano de fantasías y sueños que lo trascienden, que van más allá de él. Y bueno, habría que recordar cada una de las cosas que dice, porque tienen una profundidad enorme. A mí se me armaron como dos temas, uno, el tema de la creación y, otro, el de la profundidad de sus reflexiones, sus comprensiones acerca de temas de la vida, como por ejemplo lo que él dice acerca de la memoria, en fin, una cantidad de reflexiones. Uno piensa permanentemente en la riqueza de lo inconsciente. Él habla de psicoanálisis, o sea que debe ser un hombre que... Bueno, por lo que yo leí, tuvo un episodio de depresión grande cuando filmaba *La strada*, que es una de las películas más importantes de él, que ha ganado un premio Oscar, y parece que lo trató un gran

psicoanalista y pudo salir adelante. De manera que hay algo de eso que impregna toda su obra. Bueno, por ahora hasta acá.

Lic. Mirta Dayen: Esta es la tercera vez que veo la película y la primera vez, hace varios meses, me resultó muy conmovedora toda la película. La segunda vez, fue la semana pasada, me pasó una cosa horrible, me dormí, me aletargué tremendamente, me parecía pesada. Con lo cual deduje que, si la primera vez me había conmovido y esta segunda me sucedió eso, digo esta película algo tiene que resistimos, o yo, por lo menos, mucho, algo que cuesta sacar a la consciencia. Hoy me volvió a conmovir, me pareció esta primera parte muy profunda, también, como Eduardo hizo la transcripción de los relatos, los pude leer, mirar con más detenimiento, entonces me impactaron los mismos temas que les impactaron a los colegas que hablaron antes. Pero, sobre todo... bueno, Eduardo también decía esta similitud entre el cineasta, entre lo que dice Fellini y la labor del psicoanalista, de dejarse impregnar por lo inconsciente, que *llega* ¿no? Creo que esto es una de las cosas que me generó más resistencia. Después, en esta parte que vimos hoy, no solamente lo que él dice, el tema del ser habitado, el de la memoria, el tema de que no cree que haya improvisación, sino que el necesita la disponibilidad. Pero también me impactó lo que dicen los actores, qué diferencia ¿no? entre Mastroianni y los actores ingleses o los americanos, como si tuvieran otra estructura y una posibilidad diferente de seguirlo a él y de comprenderse con él. No es lo mismo ¿no? lo que dice Sutherland que lo que dice... bueno, Mastroianni ahí no dice, pero se lo ve, esta sensación de que él era un tirano con los actores. Yo me imagino que debe tener que ver con que se sentían sacados de sí mismos, llevados a trabajar de una manera a la que no estaban acostumbrados y con un director que era el maestro Fellini, entonces tampoco podían tan fácilmente decirse qué pasa ¿no? y la película salía, además. Así que... Bueno, estas son las impresiones que me ha dado la película. Y bueno, el tema del embustero, del mentiroso, es verdad lo que dice y es mentira ¿no? Esta sensación de quién soy, quién soy yo cuando estoy habitado, no soy yo, pero alguien soy. Me parece que esta es la cosa que más me ha llegado. Gracias.

Lic. María Villa: Mucho de lo que dijeron, yo lo había pensado, sobre todo esto último que dijo Mirta, de la relación de él con los actores. Que me llamó muchísimo la atención cómo él, cuando habla de los actores, habla con un profundo... él dice ¿no? como admiración y cómo se mueven como un pavo real y toda la creatividad; y cómo los actores lo sienten a él de otro modo. Bueno, Mirta lo explicó muy bien recién ¿no? cómo les llega a ellos todo lo que él les pide. Y también lo que decía Liliana, la profundidad de él y el hecho artístico, cómo él crea, desde las cosas más sutiles de la naturaleza, él saca como un acto creativo, bueno, eso.

Lic. Silvana Aizenberg: Bueno, en algunas cosas nos vamos a repetir. Tantas cosas ¿no? en la película. Una es por qué el gran mentiroso. Como que él hace todo este planteo acerca de la relatividad de la realidad, y cómo llama "embustero" a algo que no es real. En fin, todo el tema de la realidad, que es tan importante. Y bueno, y después este comentario que él hace acerca de que un psicoanalista diría que no tiene ninguna importancia si sucedió o no sucedió ¿no? Bueno, y después la otra cosa que me impresiona mucho... Bueno, una parte son las cosas que él comenta, otra cosa son las escenas de los actores, que son personajes raros, bizarros, y que me parece que son como una representación del inconsciente ¿no? Y bueno, también la otra cuestión, que ya se dijo, es esta mezcla que él hace de su infancia, los recuerdos y la creación, cómo una cosa y la otra no se pueden separar. Bueno, en principio esto.

Lic. Gloria Schejtman: Bueno, yo vengo disfrutando la película que vi hasta ahora y los comentarios. Bueno, a mí también me suscitó dudas este tema del gran mentiroso, esta cuestión paradójica ¿no? como dijo Mirta muy claramente. Yo también pensé, como Silvana, si se refiere a que la verdad serían los hechos de la realidad, pero en realidad es más que nada una pregunta, porque quizás es mucho más profundo por qué él está diciendo esto. Me llamaba mucho la atención sus caras ¿no? sus caras, las caras de Fellini cuando está filmando, de pronto tiene una cara de simpatía, de empatía, de sonrisa, y de pronto tiene una cara de estar como comiéndose a los actores y a las escenas, con una puntilliosidad, me conmovió eso. Después, otra cosa importante que me pareció que él dice, es esto de que el resto de su vida la siente como vacía. Y yo pensaba, y su filmografía tan llena ¿no? tan llena, al punto que él dice “a mí me interesa todo”, como si fuera que está planteando las cosas en términos oníricos, en términos de los sueños, como que ahí aparece todo. Y me hizo acordar al análisis de *8 y medio* ¿no? este tormento hepático entre lo que se puede y no se puede materializar. Bueno, por ahora nada más. Gracias.

Lic. Hilda Schupack: Bueno, yo en realidad la veo por primera vez, realmente, y me impactó mucho. Una de las cosas que me impactó es la película en blanco y negro, que me parece una cosa tan distinta y tan profunda verla en blanco y negro. Después los temas, que es el de la disponibilidad, el tema de la memoria como algo tan misterioso que, de alguna manera, aunque los recuerdos no estén en la consciencia, nos dominan de alguna manera y nos hacen poner en contacto con distintas cosas que no nos damos cuenta de dónde vienen. Pero lo que más me impactó es él. Él es un hombre que no tiene miedos, da la impresión, ¿no? Se mete con distintos temas y de distintas maneras. Con la perversión, con el amor, es decir, a uno le produce una sensación de que es un hombre que se mete con todo. Y está convencido, tiene una cosa de convencimiento que a mí me impactó mucho, y sobre todo cuando dice que él tiene confianza, que él no desconfía y que, de esta manera, de no desconfiar, le ha permitido tener encuentros realmente gratificantes y que no se ha equivocado. Y otra cosa que me llamó la atención es la importancia que él le da a los detalles, es decir, nada no tiene importancia. La manera en que habla, dónde pone el elemento, todo tiene importancia para el producto. Es decir, además de las temáticas me impactó mucho la actitud de él frente a la creación y frente a lo que él hace. Bueno, por ahora nada más.

Dr. Luis Chiozza: A mí me parece que es muy interesante el tema de que Fellini nos presenta -y además lo dice- un mundo alternativo ¿no? ¿Qué mundo alternativo es este? Bueno, lo conocemos muy bien nosotros, los psicoanalistas, porque es en realidad el mundo de las brujas. Las brujas que no existen, pero que las hay, las hay. Así que para nosotros es un viejo conocido y no nos extraña que lo sea para Fellini, porque él siempre ha tenido un contacto muy estrecho con este mundo alternativo, al punto que él piensa que el otro mundo es un mundo vacío. Es como si dijera “yo me siento vivido por ese mundo”. Y esto también es muy interesante, porque este asunto de *sentirse vivido* pone en crisis la idea de que el yo es el dueño de casa. De manera que está continuamente en cuestión la idea de *quién soy*. Él dice que ama a los actores y que se lleva muy bien con ellos; los actores dicen que es un despiadado tirano. Es decir, esto también es una vivencia bastante interesante que se da en la relación entre un sujeto habitado por estas realidades inconscientes y el mundo cotidiano, en el cual, por así decir, dicho de una manera torpe, lo que llamamos “la gente” elige vivir. Después está el tema este, nuevamente, que tomó Vargas Llosa, la verdad de las mentiras, que *inmediatamente* suscita la idea contraria ¿no? las mentiras de la verdad. Qué es verdad y qué es mentira, y bueno, son estos dos

mundos alternativos y es como si él hubiera dicho entre los dos, elijo el que no elige la mayoría, lo cual lo transforma en un sujeto muy particular. Y además, lo interesante de esta cuestión, es que este sujeto muy particular *fascina* al mundo de la gente corriente, puesto que, de alguna manera, la gente corriente ama las películas de Fellini. La otra cuestión más importante es que esto que él nos presenta, es lo psíquico por excelencia, lo que Freud llamaba lo psíquico genuino. Y acá inmediatamente nos surge una misteriosa y profunda afirmación de Freud, cuando Freud dice es necesario buscar *otra apreciación*, ¿otra apreciación de qué?, otra apreciación distinta de lo psíquico para lo que llamamos los procesos conscientes. Esto me parece que es un punto muy importante. Y el último punto que quiero subrayar es que, tanto Weizsäcker como Simenon -y lo hemos citado muchas veces- hablan de lo que le sucede a un hombre que no acepta su destino. Ortega habla de la importancia de aceptar ese destino. Y a mí me parece que Fellini nos está diciendo, de múltiples maneras, que él se siente realizando su destino, él no es una persona que siente... Dice "he sido muy afortunado, he encontrado los amigos justos, he encontrado la mujer justa...". Es decir, ¿qué mejor descripción de un hombre que siente que está realizando su destino en lugar de contrariarlo? A mí me parece que este es un punto fundamental ¿no? Me parece que es un punto muy conmovedor.

Dr. Eduardo Dayen: Bueno, cuando pedí la palabra, la pedí porque se había empezado a cuestionar el tema de la mentira, pero vos lo acabas de tocar. Justamente, Fellini dice "yo me inventé mi juventud, me inventé mi relación con mi familia, mi relación con las mujeres"... pero que él cree más en esas mentiras que en la misma realidad. Por eso dice "yo soy un gran embustero". Pero agrega que, para un psicoanalista la mentira o la verdad, las dos tienen un valor equivalente. La mentira también trae una información, comunica algo que, en el fondo, es profundamente verdadero también. Él dice, concretamente: "El hecho de decir la verdad o una mentira no es tan importante porque la mentira es tan interesante, elocuente, reveladora, como la pretendida verdad".

Lic. Dorrit Busch: Bueno, yo veo la película por segunda vez. La primera vez me pasó lo que contó Mirta de su segunda vez, que me aletargue, me pareció oscura, pesada. Ahora la viví de una manera totalmente diferente. Me impresionaron muchas cosas que ya se dijeron y otras que tal vez voy a repetir, por ejemplo, esto que dice que si no trabaja siente un vacío. Y yo pensaba en el tema de la muerte del hijo también, ¿no? Porque, no sé si él tuvo más hijos o si ese fue el único hijo que él tuvo, que debe haber sido algo sumamente traumático, que no sé cuánto habrá influenciado después en su labor, como por eso que dice que acepta su destino. Me impresiona cómo se mezcla la pintura con la palabra con la música, casi, ¿no? Es una actividad artística, es como si él pintara, pero no pinta, habla, bueno, en el cine, y después también me parece que eso es más adelante, cuando él dice que le gustan más las obras artificiales que las naturales, no me acuerdo bien si lo dice más tarde. Bueno, aparte de que impresiona ver los actores que conocíamos cuando éramos jóvenes, que también eso es impactante. Ahora, después de todas estas intervenciones yo me preguntaba y bueno, pero ¿y qué es inventar, en realidad? Cuando inventamos también siempre partimos de algo que nos estimula, de algo que nos mueve. Bueno, me estaba preguntando esto. Muchas gracias.

Lic. Noelia Lescano: Bueno, a mí también me resultó muy interesante, agradezco que se haya propuesto ver esta película. A mí me hizo pensar en el... bueno, obviamente, me fue también inevitable hacer el parangón con nuestra actividad y pensé en el proceso terciario, fundamentalmente. Me pareció interesante cuando decía que él mezclaba las hojas del guion, que él sabía perfectamente el orden de las escenas, pero que necesitaba mezclar

las hojas, como para dejarse impregnar con lo que iba sucediendo. Y también esto de que no le especificaba a los actores a dónde se dirigía la escena, si iban para abrir la puerta o no iban para abrir la puerta, como que no se sabía. Entonces también esto pensaba, esto de necesitar que los actores no supieran bien de qué iba la cosa y que de eso podía surgir algo nuevo, como dejarlo librado al no saber. Me acordé de este cuento chino que trae Racker, de mandar el “no buscar” a encontrar las perlas. Entonces, bueno, pensaba en esto, en este aspecto de nuestro trabajo que es tratar de prescindir del proceso secundario, aunque está, que no se puede prescindir, pero esto de dejarse impregnar por la contratransferencia, me acordé del libro de técnica *Hacia una teoría del arte psicoanalítico*, que digo, claro, es un libro de técnica y sin embargo se llama *Hacia una teoría del arte psicoanalítico*, ¿no? Me resultó conmovedor relacionarlo con este aspecto de nuestro trabajo que a veces, por ahí, no sé si queda un poco relegado, pero sí de uno... rescatar esta mezcla de técnica, teoría, pero también con la intuición y con el arte y con este trabajo que es siempre nuevo y siempre distinto. Bueno, gracias.

Dr. Gustavo Chiozza: Bueno, cuando vos propusiste hacer esta jornada sobre este film y me lo mandaste, lo empecé a ver y descubrí que ya lo había visto hacía mucho, no me acordaba bien cuándo. Vi en ese momento un pedazo. Es un film para verlo lentamente, tiene muchas cosas de contenido, visuales... Y bueno, lo dejé por la mitad, no lo volví a ver, así que a medida que lo veo lo voy recordando. A mí me da la sensación de que tiene como distintos planos ¿no? Por un lado, están las cosas que él dice, que son profundas, como mencionaron algunos -entre paréntesis él no dice lo del psicoanalista, lo dice Ítalo Calvino-, esta cuestión de disponibilidad versus improvisación, el ser habitado por otro, el hecho de que las mentiras sean más verdaderas, o que los recuerdos se impongan a la realidad ¿no? Es también, no solamente un creador de películas, sino es un creador del cine como lo conocemos, ¿no? Digamos, fue una gran revolución en el cine. No es que fuera único, él menciona a este japonés, Rashomón, pero, de alguna manera, el cine en ese momento no era lo que es ahora, y lo que es ahora tiene mucho que ver con algunos sujetos, como por ejemplo Fellini, Hitchcock, ¿no? Pero están las cosas que él dice, después están las cosas que él hace y las cosas que él es, que son las que... creo que cuando él dice que es un mentiroso, también creo que esto tenemos que aplicarlo a la misma mentira de lo que está diciendo en la entrevista, ¿no? No en el sentido de que esté mintiendo, pero por ejemplo el ejemplo de yo me llevo bárbaro con los actores y después, no solamente lo que dicen los actores, si no que te lo filman al tipo retando a todo el mundo, ¿no? Y a mí una cosa que me conmovió mucho es algo que creo que es cierto en una gran parte y en otra parte es como dice Donald Sutherland, él ha creado un personaje, como Orson Welles, y que él sabe que es el personaje que crea no es cierto. Y ese personaje yo creo que también habita en la entrevista, que, de alguna, él está actuando en esa entrevista. Pero esto no significa que lo que está actuando sea todo mentira o sea puramente mentira, ¿no? Y yo creo que es un sujeto que ha tenido una notable capacidad para mantenerse niño, para seguir su vida como un niño, y jugar y crearse, fabricarse la realidad en la que él quiere vivir, en Cine Cita, en su estudio, que creo que era el Estudio 5, ¿no?, como si de alguna manera él se pudiera crear una vida. Esto que dice que cuando era chico le gustaban los artistas, que comían a cualquier hora y no se tenían que cortar el pelo y tenían las uñas sucias y eran estos vagabundos, que comían cualquier cosita en su atelier mientras trabajaban ¿no? Y bueno, y uno sabe que, por ejemplo, él se metía con un amigo -nos contó a nosotros personalmente Moretti ¿no?-, que se metían en el auto y entraban a yirar por toda Italia a cualquier hora, charlando en el auto. Y bueno, y hay muchas anécdotas, algunas no pertenecen a este film, pero... también están las cosas que cuenta Mastroianni, que creo que en este film no participa como entrevistado. Después

también creo que esta vida que él cuenta que fluye con naturalidad como un tren y las películas ya están hechas y solamente hay que bajarlas, por decir así, de la idea... Yo me imagino que también esto tiene algo un poco de personaje, de mentira, ¿no? Está esto que menciona Dorrit, de la muerte del hijo, el único, después no tuvieron más hijos. Y también está, por ejemplo, lo que él muestra en "8 1/2" del tormento creativo, y cómo de alguna manera... él parece como si dijera, yo estoy disponible, Dios me dicta y yo escribo, y todo fluye, y no soy yo, no sé quién es, pero me dejo habitar. Y después cuando uno ve "8 1/2", por ejemplo, y ve todo ese tormento, cualquiera que pretenda crear algo, ni siquiera del tamaño de lo que hace Fellini, experimenta ese tormento, ese letargo. Y sus películas están habitadas de estas cosas, no solamente "8 1/2". Entonces, es como si esta cuestión de "para mí es fácil porque no soy yo, sale solo", es creo que también un poco una postura de divo. Inclusive también está esta cuestión de que él quería tener el control, entonces no les decía a los actores y a nadie, y todos fingían que no conocían el guion, para que él sintiera que hacía lo que quería. Pero es como si, al mismo tiempo que fuera una persona muy realizada, también uno tiene la sensación de una persona muy disfuncional, muy como estas personas que... no sé cómo... que no se están dejando ver, y que muestran una parte de lo que tienen adentro, pero, de alguna manera, es como... como si hubiera algo de engaño, ¿no? Y creo que cuando él dice que es un gran mentiroso, también lo dice en un sentido muy cierto. No sé cómo decirlo, es como que me suscita como una cierta desconfianza la fascinación que me provoca. Como si yo dijera, uy, estoy frente a un personaje muy complejo, es fascinante escucharlo, pero no sé, no sé... Y así como él dice que confía en todos, yo más bien tengo la sensación de que desconfío de todo, pero no en el mal sentido, sino como... Pero, de todas maneras, creo que pocos sujetos han conseguido vivir a su manera como él. Es cierto que después le sucedió esta cuestión de que, cuando empezó a estar mayor, las empresas ya no aseguraban. O sea, un film requiere una inversión de dinero muy importante, entonces, si el film no se termina ese dinero no se recupera, entonces, para hacer un film, la gente que pone dinero paga un seguro. Para que ese seguro participe de la película, una de las cosas principales es que la película se llegue a terminar. Entonces, cuando un director, uno piensa cuánto más va a vivir o si va a estar en condiciones de salud... y a él le pasó esta cuestión de que ya no podía seguir filmando porque no tenía esta cuestión y él no tenía el dinero para pagárselo él mismo. Y entonces ahí es cuando después tuvo el ACV. Pero, por ejemplo, él cuenta esta cuestión de que es como si mi vida fuera un tren y yo voy parando en las estaciones, que son las películas, que están casi hechas. Pero, por ejemplo, todos saben, porque él lo ha dicho, que la película de su vida que era "El viaje de G. Mastorna", es una película que nunca la pudo concretar, que es uno de sus primeros guiones y que siempre lo fue modificando y modificando y modificando y quedó sin poder realizarse. Inclusive se ha publicado parte del guion, y es algo que él no logró hacer. Así que tampoco es todo tan fluido como él, me da la sensación, que lo quiere mostrar en la entrevista. Pero de todas maneras no digo esto para decir "es todo mentira, no vale", no, al contrario, es un realizador increíble, sumamente original. No hay y no hubo, y no sé si habrá, alguien como él. Y sí también uno tiene la sensación de que él *sabe* lo que quiere, porque el mismo Donald Sutherland, por ejemplo, dice "el tipo hacía llorar a la gente, era un sádico, un maltratador, pero al mismo tiempo ocurría una cosa que a mí mismo me sorprendía, que yo me convertía en una marioneta y las cosas salían, y en cinco minutos me aprendía tres páginas nuevas de guion y salían". O sea, como que uno tiene la sensación... hay una escena muy maravillosa, que están estas tres personas en la cama y te muestran la filmación del backstage, cómo él dice "ahora te levantás, ahora te acostás, ahora le tocás la cabeza, ahora le das un beso, ahora le das un beso al otro. Stop!". Y después te muestran la filmación y todo eso que parecía una especie de maquinaria, donde los

actores no estaban sintiendo nada y estaban yendo y viniendo y haciendo y prestando atención, que vos decís, ¿cómo se puede actuar así? Es como si uno dijera vos dejame, explicame cómo es la escena y yo la hago y después la corregimos todas las veces que sea necesario. Pero después lo ves filmado y, en la filmación, tiene una fluidez la escena, que no la tenía en el backstage. Es como si vos dijeras, en el backstage me parece una mala película y después, en la película que está filmada, la escena de pronto es como si adquiriera un erotismo que antes no estaba. Esto realmente es una cosa sorprendente o conmovedora.

Lic. Mirta Dayen: Sí, se me fueron ocurriendo varias cosas. Una, por ejemplo, cuando Gustavo dijo lo de mantenerse niño, me hizo reparar en otra cosa que él dice, que no hizo lo que los padres esperaban de él, que el padre quería que él fuera médico y la madre, cardenal. Dice “la desilusioné”, y aparece una escena del niño, que me llevó también a vincularlo con otra cosa que, si yo le entendí bien a Hilda, que no tiene miedo, yo creo que él soportaba la angustia, el temor o lo que le estuviera sucediendo cuando tenía que emprender algo, no creo que no tuviera miedo. También me interesó lo que decía Dorrit del arte, y también después Noelia. Y no había pensado esto que dijo Gustavo, bueno, dijo muchas cosas, pero me estoy refiriendo ahora al asunto del tormento hepático, que, claro, lo vemos en “8 1/2”, yo no tengo presente todas las películas y tampoco creo que vi todas, pero me parece un tema importante esto. Y también, dos cosas más quiero decir, una, esto de que somos distintos personajes según con quién estamos, y lo que dice Giulietta Masina me encantó, la cara de ella cuando dice “bueno, yo lo conocía de antes, pero después actué con él”. Y esto que él, o los otros también sienten que él despierta en ellos, esto que recién describía Gustavo muy claro, cómo el ensayo es una cosa y después en la película parece que saliera naturalmente lo que han estado practicando muchísimo. Y el último punto es lo que Chiozza decía, de que él elige hacer lo que la gente no elige, y también el tema del destino. Porque, se me ocurrió decirlo de otra manera, que todos conocen, que es, si uno tuviera que dividir a la gente desde este punto de vista, diría, la gente que siente que tuvo suerte en la vida, como dice él, que es agraciado, que encontró la gente justa, y después, en la vereda de enfrente, la gente que siente que todo es una desgracia, que todo está mal, que nunca le vienen las cosas que necesita, que a veces se plantea en términos de tengo suerte o tengo desgracia. Bueno, estas son las cosas que quería aportar ahora. Gracias.

Dr. Luis Chiozza: Fellini no habla de su hijo, en la película vemos cómo del hijo de Fellini hablan otras personas, y de la tragedia que eso representaba. Y dicen algo más, además, que el matrimonio Fellini se echaba la culpa uno al otro de lo que pasó con el hijo. Donde ahí nos encontramos con una persona, por así decir, nos encontramos con otro Fellini. Nos encontramos con una especie de existente que no es el Fellini que conocemos. En realidad, casi yo diría que lo que Fellini llama “Soy un gran mentiroso” es que el Fellini que nosotros conocemos es, como si dijera, la mitad de Fellini. La otra mitad es un Fellini, por así decir, compuesto por pedazos de Fellini que él no dramatiza en sus películas. En ese sentido, y dicho sea de paso, lo que la película muestra de todas maneras es que no existe la invención, que toda invención es un descubrimiento. ¿Un descubrimiento de qué? Y, es un descubrimiento de lo psíquico inconsciente.

Otra cosa muy importante que recién mencionaba Gustavo y que vale mucho la pena reparar en eso, es que no solamente la película nos muestra lo que Fellini dice, también nos muestra el cuerpo de Fellini y nos muestra una manera de vivir en el film, de Fellini, que es el Fellini que mueve las manos, el Fellini que tiene expresiones faciales, el Fellini que entra en contacto corporal con los actores. Y otra cosa importantísima es *el personaje*

Fellini. ¿Por qué digo que esto es importante? Porque el personaje Fellini, como todo personaje, tiene algo de falso. Y esto es muy interesante porque, como ustedes saben, hay otro personaje, en un sentido, muy parecido a Fellini, que no es cineasta, sino escritor, que es Simenon. De hecho, tengo un libro precioso que está lleno de fotografías de los films de Fellini y el texto es de Simenon, que, entre paréntesis tenían relaciones bastante frecuentes ambos. Y también pasa con Simenon una idea parecida. Yo he tenido una larga vinculación con los escritos de Simenon, no solamente los escritos del comisario Maigret, sino también otras novelas muy buenas de Simenon. Y también he leído las cosas biográficas que escribió sobre sí mismo Simenon, y uno tiene la sensación -que fue mi primera gran desilusión con Simenon- de sentir que él miente, miente con respecto a su vida, y que uno ya no sabe si, cuando él habla de su vida, está diciendo mentiras o está diciendo verdades. Y esto, en primera instancia, me produjo una gran desilusión, hasta que luego comprendí -y justamente lo que estamos hablando hoy y lo que decía Gustavo creo que tiene que ver con esto- que en realidad esto es *parte* de la cuestión, que cada uno de ellos, tanto Fellini como Simenon, han creado un personaje falso, que es el Fellini que todos creemos conocer y es el Simenon que nos desilusionó cuando comprendimos que era falso y ahora, en un segundo movimiento, comprendemos que esa falsedad forma parte de su creación artística.

Bueno, y el otro tema interesante que tiene que ver con esto es el del niño rebelde. Y es muy impresionante una imagen de un niño pequeño, en donde se ve ese niño rebelde del cual habla justamente Fellini, diciendo que el niño es rebelde por naturaleza.

Otro tema importantísimo es el hecho de que Mastroianni es el otro yo de Fellini. La relación entre Mastroianni y Fellini no es una relación común, es más, Mastroianni es Mastroianni por Fellini, pero también Fellini es Fellini por Mastroianni, que es como si fuera un alter ego de Fellini. Y han tenido una importantísima relación, casi yo diría, usando mal el término, casi simbiótica.

Otro tema importantísimo es el tema de "8 1/2", que, no por casualidad, fue, por así decir, mi primer enamoramiento de Fellini. Es el tema de "8 1/2" y toda la cuestión de la crisis hepática *del mismo Fellini* que estaba icterico, por así decir, cuando hizo "8 1/2", y que ahí fue cuando necesitó recurrir al psicoanálisis. Es decir, la profunda situación que, no por casualidad, cuando me ocupé de "8 1/2" y me ocupé de la relación entre "8 1/2" y el tormento hepático, me encontré con la descripción de ese mismo tormento hecho por Camilla Cederna, que era amiga de Fellini, y que le estaba diciendo a Fellini que cuando hablaba del personaje de "8 1/2", que tenía el hígado hecho pedazos, Camilla Cederna decía "eres tú". Y a mí me parece que esto es un tema muy importante, que es el tema del tormento hepático en la creación, en la materialización.

Y otra cosa muy muy importante es que, junto a este Fellini, "el gran mentiroso", por así decir, está el Fellini real, del cual él hace, yo diría, lo imposible porque no parezca. El Fellini que contrasta con lo que todo el mundo diría "Fellini", que es el Fellini con sus tormentos, con su tragedia, y que, en ese sentido, yo creo que él siente que es verdad que es un gran mentiroso. ¿Por qué? ¿Por qué definirse a sí mismo como un gran mentiroso, si no fuera porque él siente que, mientras por un lado cumple su destino, por otro lado, ese destino tiene ribetes de tragedia?

Y esto nos lleva al tema que mencionaba Gustavo, que es un tema que ambos, Gustavo y yo, conocimos por nuestra amistad con un gran cineasta italiano que fue uno de los dos guionistas principales de todos los films italianos, los films de De Sica, el "Ladrón de bicicletas"... Necesitaban lo que se llama un guionista. ¿Qué es el guionista? Es alguien que transforma un relato en lenguaje cinematográfico. Y este gran guionista italiano, que se llama Rulli, después pasó a ser director de cine, inclusive ya ha hecho alguna película él. Nosotros tuvimos una amistad con él, lo conocimos personalmente, y él es el que nos

contó esto que contaba Gustavo, de que Fellini ya no encontraba quién le financiara una película y que esto para él era una tragedia. Y de hecho escribió un librito -que pensaba volverlo a leer ahora pero no pude, no llegué a tiempo- que se llama *Fare un film*, porque ya se sentía enfermo, sentía que para curarse tendría que poder hacer un film y no consiguió nunca más quien se lo financiara. Y así terminó su vida en esa tragedia que, además, para colmo, fue una tragedia muy particular, porque él se murió de un infarto masivo, se le rompió el corazón, y casi inmediatamente también murió Giulietta Masina. Y aquí también vemos otra cosa interesante, que esta Giulietta Masina *se hizo* con él, y él se hizo con ella. Entonces, ¿qué significa que tuvo suerte? Significa lo que significa; significa que, de alguna manera, podríamos decir, es una vida particular, rica, llena de contenido, pero es una vida que, como todas las vidas, termina. Y, en ese sentido, él hablaba de soportar la angustia, pero él *evacuaba* la angustia a través de su realización filmográfica. Cuando no pudo más evacuarla es cuando escribió ese librito, *Hacer un film*, porque *no podía* hacer un film, porque no encontraba quien le financiara eso. En ese sentido, también es muy ilustrativo todo lo que él dice de la marioneta, porque él también se siente una marioneta, porque nadie es producto de sí mismo, como dice Porchia. Y, en ese sentido, él también sentía que estaba cumpliendo un destino que es su destino. Como dice Ortega, el destino no se elige, el destino a uno le sucede, puede contrariarlo, pero si lo contraría, es peor. Y otra cosa muy importante es cómo se ve con claridad que, en este interjuego de personas, Fellini es Fellini con sus actores. No podría ser Fellini, si no hubiera podido construir junto con ellos.

Otra cosa que va a aparecer cuando sigamos con el film, y que es *importantísima*, es cuando Fellini habla de la seriedad con la cual él ha cumplido sus compromisos; cómo, cuando a él le han dado dinero para hacer una película, él ha sentido ese compromiso como algo importantísimo y lo cumplió. Y cómo él, en ese sentido, se sintió responsable de lo que estaba haciendo, y esta es una cosa muy importante, que volveremos sobre ella cuando la veamos en el film. Y esto es importantísimo porque tiene que ver con otra cuestión, porque uno tiene *dos* compromisos cuando uno funciona, diríamos, entregado a una creación. Una, es el compromiso que se asume cuando uno dice “voy a hacer tal cosa” y compromete a otras personas en el hecho. Y el otro es el compromiso con las reglas del arte, porque las reglas del arte también tienen su cierta tiranía. Bueno, a mí me parece que, de todas maneras, con lo que nos enfrentamos aquí es con una vida que empezó y terminó, como todas las vidas, y que, como pasa con el film, que uno no comprende adónde el film se propone llegar hasta que no cae el telón, de misma manera uno no puede comprender la vida de ningún personaje hasta que no se termina, porque, en la manera de terminar una vida, se la resignifica por completo. Entonces a mí me parece que estas son todas cuestiones que suscita el ver esta producción cinematográfica de Pettigrew.

Lic. Alicia Makaroff: Bueno, yo también me había quedado pensando en el tema de la mentira, ahora se me aclaró un poco con todo lo que se habló del personaje. Porque yo, mientras veía el film y también escuchaba las participaciones pensaba, pero ¿cuál es la mentira? Porque lo que dice Ítalo Calvino, desde ya, para el psicoanálisis, que sea verdad o que sea mentira, digamos, el valor es lo que significa. Pero, cuando él dice por ejemplo esto de Rímini, que para él es más verdadera la Rímini que él creó en “Amarcord” o en “Los inútiles” que la Rímini real. Y yo pensaba ¿pero esto no es así para todos? La construcción de nuestra historia, de los recuerdos, los relatos de nuestra historia, digamos, ahí, en ese punto, no es que él vive una Rímini alternativa y las personas comunes que viven en Rímini viven en la Rímini real, ¿no? Entonces ahí no encontraba la mentira y me quedaba pensando, bueno, ¿cuál es la mentira? Y un poco se me aclaró con todo lo que

se dijo ahora del personaje. También me impacta esta cosa de ver los hilos del titiritero. Está bien, acá no es él mostrando los hilos, porque lo están filmando a él y arman el documental, pero ver la maquinaria funcionando, el artista crea un mundo y mostrar los detalles de cómo movió los hilos es impactante. Y yo pensaba, también él a veces muestra en las películas, por ejemplo, en “Y la nave va”, cuando termina, muestran el mar falso, muestran que es un polietileno que lo están sacudiendo así y lo ilumina para que uno vea, y a uno le genera un impacto, pero no sé si es desilusión. Pero me pregunto también por qué él, no recuerdo si en otras películas también hay escenas así, donde él muestra, cómo si dijera “pero esto no es real, ¿no?”. Después en la segunda parte me parece que hablan de eso, de que él prefería filmar un mar construido en el set y no el mar real, ahora no me acuerdo qué era lo que decía. Pero me llama también esta cuestión del impacto del espectador al ver la maquinaria funcionando y él en algún film -por lo menos en “Y la nave va”- mostrando eso, mostrando el truco, digamos. Y también me había impactado esto que dijo Gustavo de Sutherland, yo había pensado en la ambivalencia de Sutherland, porque por un lado decía que había sido, por lo menos las primeras semanas, un infierno, pero después se lo veía como fascinado de haber sido parte de ese engranaje que había funcionado como una maquinaria que de golpe había producido la magia.

Dr. Luis Chiozza: Quiero aclarar un malentendido. La mentira no es la fantasía ni el mundo de las brujas, la mentira, *la gran mentira*, por la cual él dice que es un gran mentiroso, es que Fellini no nos muestra una mitad de Fellini que él no conoce. Esa es la mentira.

Dr. Gustavo Chiozza: Sí, claro, cuando él dice que él es un gran mentiroso, es mentira y es verdad. Es mentira porque él lo dice como diciendo “yo creo una realidad que no existe, que es mentira, y creo más en esa realidad, en resumen, soy un gran mentiroso”. Pero en realidad es un gran mentiroso por otros motivos.

Dr. Luis Chiozza: Así es.

Dr. Gustavo Chiozza: Entre paréntesis, lo que dice Donald Sutherland es que él prefiere filmar en el set y no en las locaciones y que prefiere los botes de mentira a los botes de verdad. En la película “Casanova”, de Fellini, hay muchas escenas, pero *una* escena, donde él está remando en el mar de noche y el mar es esa bolsa de nylon que la mueven, y vos en el film te das cuenta de que eso no es el mar, que es como una maqueta. Pero justamente es como si te mostrara que no importa eso, que lo que importa es la acción, no la realidad de la acción. Te remite a ese valor simbólico, como cuando un paciente te habla de una cosa que él considera que es cierta y que le importa, y uno la toma por su valor simbólico, y esto genera como esa sorpresa.

Pero bueno, yo había pedido la palabra por otra cuestión. Yo creo que no pasa tanto por que la vida se termine. Creo más bien que esa vida que él presenta como afortunada y exenta de dificultades y fluida, que también creo que algo de cierto hay en eso, no es una vida exenta de dolores y sufrimiento. Y cuando en la película estaban diciendo que... que lo contaba uno, no sé si es un escenógrafo o un guionista, el francés, creo que es un guionista, que decía que habían perdido el hijo por encefalitis y se culpaban, yo tuve la asociación -lo digo como asociación, ¿no? -: *mejor* que se murió. Porque no me imagino que él hubiera podido ser padre. Y no me imagino que tampoco él hubiera podido soportar que su mujer estuviera dedicada al hijo y no a él, porque Giulietta estaba dedicada a él. También él a ella, pero lo seguía y le aguantaba y también era una artista y una bohemia. Y en esta cuestión también hay algo de, digamos, esta perduración de lo infantil, al mismo

tiempo que tiene algo de conservación de una frescura y una creatividad muy intensa, al mismo tiempo también es como una falta de evolución de otras cosas. Porque la infancia es un período muy interesante y muy lleno de cosas muy atractivas, pero la adultez también. Lo que pasa es que en general uno ve adultos mal hechos, que no son más que como niños deformes, o por lo menos en una parte de la personalidad. Pero no por casualidad se habla de plantar un árbol, escribir un libro y tener un hijo. Es decir, tener un hijo también es una de las formas de la creatividad. Y es una de las cosas que más curiosidad despierta. Obviamente tener un hijo parece bastante fácil, todo el mundo lo tiene, pero no todo el mundo lo puede vivir o aprovechar de la manera... como así también hay un montón de películas malísimas, que abarrotan todas las plataformas, y no son este fenómeno creativo que plantea Fellini.

Y la otra cuestión muy interesante que vos dijiste es esta cuestión de Mastroianni. Porque Mastroianni también es una persona muy interesante. Mastroianni es una especie de galán, pero no es el galán fuerte, el héroe de la película, no, al revés, es el tipo que seduce por su debilidad, por su sensibilidad. Es el tipo que miente y pide disculpas, es el tipo como un poco... medio aniñado. Es como si fuera un niño lindo hecho grande, pero no es el hombre fuerte. Y la anécdota que no la iba a contar en la otra intervención, la cuento en esta: Fellini lo conoce a Mastroianni porque Mastroianni trabajaba en teatro, y entonces lo convoca para una película. Esto lo cuenta Mastroianni. Y cuenta que él fue con medio desconfianza. Entonces lo citaron en una playa en Rímini, y estaba Fellini con el guionista sentados ahí, dibujando unos papeles. Entonces el tipo se acerca, "¿señor Fellini?", "sí", "bueno, pero yo quiero ver el guion" -le dice Mastroianni a Fellini-. Y Fellini dice "¿el guion? Sí, claro, dame el guion". Y el otro le da lo que estaba dibujando, que era una vagina, le dice "acá está el guion". Y Mastroianni lo mira y dice "bueno, perfecto" (risas). Y así sellaron su amistad. Dicen que a Mastroianni el guion le importaba un comino, y decía vos caminé a la puerta y no te pregunto si la tengo que abrir o no, yo camino. Esta cuestión ya estaba de entrada, cuando él le dice "quiero ver el guion", así, como haciéndose un poco el actor respetable, y el otro lo toma en broma y él acepta esa cuestión.

Dr. Luis Chiozza: Richo se lo encontró a Mastroianni en la calle y, cuando lo vio, le dijo "¡Mastroianni!" y Mastroianni le dijo "E sí" (gesto de inevitabilidad, con humor) (risas), ¿te acordás?

Lic. Cristina Miró: Escuché un reportaje que le hizo un español -creo que Serrano se llama- a Fellini, y entonces cuenta que el padre de Fellini vendía comida en carritos por la calle, y él un poco defiende la padre, diciendo que al padre le interesaba la gente y... de la madre no dice nada y después dice que en la infancia y en adolescencia él... a pesar de que el padre ya lo habrá visto que se destacaba, porque él decía "vas a ser médico" o la madre se lo imaginaba de esta forma, yo me imagino, religioso, para que nadie lo toque, ninguna mujer lo toque. Y dice que él en la adolescencia a veces no tenía ni dinero para comprarse un sándwich y que había momentos en que no podía comer nada y así como después estuvo con los mejores directores, que cuando él se acercaba y él empezó a corregir esos guiones, enseguida se destacaba de esa manera cuando empezaba a trabajar, pero que tuvo una etapa muy difícil. Escribía guiones para radio y así contrataron a la mujer de él, para interpretar el guion, y él escuchó la voz y ya dice que le gustó la voz. Y después dice que la mujer vivía con una tía -no sé por qué no vivía con los padres- una tía de mucho dinero, y que él encontró en esa casa cómo se comía, con qué elegancia, qué casa confortable, familiar, y como si esto lo hubiera ordenado a él también. Aparte de que esta mujer era, parece, una gran actriz, y de una seducción tremenda, pero que él encontró en esta mujer como esto, ¿no? Y yo me imaginaba, por ahí es un comentario

tonto, pero como que ellos no tenían lugar para un hijo, en el amor, en el tipo de vínculo que tenían, ¿no? Pero, yo decía, no es un hombre común, usted dice es una vida como otra vida, no, no es un hombre común, es un hombre diferente, es un hombre que se ha destacado en todos los lugares donde estuvo, hace películas que son como fuera de serie, que nadie las puede imitar. Dicen que otros directores toman parte de estas películas de Fellini, pero que hay un solo Fellini. Él dijo que no hizo escuela, yo me acordé de lo que usted decía de Weizsäcker, que tal vez no hacen escuela porque no ha tenido hijos, pero que... y cuando vi a Ítalo Calvino, yo leí un solo libro de Ítalo Calvino, que se llama "La aventura", habla del soldado, de la mujer casada, pero que todos son relatos, como las películas de él, que son relatos de lo que el escritor se imagina que el personaje piensa acerca de lo que le está sucediendo. Todo transcurre sobre eso, cómo se lo imagina, cómo se imagina la realidad. Y bueno, pensaba que aparte de, como usted dice, hacer consciencia lo inconsciente, la capacidad que tiene para transmitir tanto, ¿no? Yo le quería preguntar, esas escenas donde se ven como partes abandonadas de escenarios, ¿será como su forma de hacer duelos? Cuando se ve como la pierna de un maniquí, se ven telas, que están como medio rotas, abandonadas.

Lic. Silvana Aizenberg: Sí, una cosa también, el tema de la muerte del hijo, como dijo Gustavo, uno no se lo imaginaba a Fellini como padre, pero a mí más me llamó la atención por qué la encefalitis. Esto de que no es... algo que tiene que ver con la vida de ellos y con la creatividad, ¿no? Después, un comentario, que creo que lo dice él en la película, cuando dice que algo mínimo, un detalle, como el movimiento de una hoja, puede definir o determinar una vida o una profesión. También me parece un pensamiento profundo. Y la otra cuestión que te quería preguntar es qué pensás vos, o por qué él, de alguna manera, era un poco despiadado o maltrataba a los actores. Obviamente que una primera respuesta uno la tiene, su capacidad creativa lo llevaba a que hubiera una distancia muy grande entre los que materializaban lo que él tenía en su imaginación y que seguramente se ponía muy impaciente. Pero, bueno, de todas maneras, me gustaría escucharte a vos acerca de eso. Y no sé también si vos hablaste algo de esto que él llama disponibilidad, a lo mejor ya lo dijiste y a mí se me escapó, pero también me pregunté, bueno, ¿a qué llama él disponibilidad? Bueno, nada más.

Dr. Gustavo Chiozza: Yo entiendo que por disponibilidad se refiere a una apertura, a estar dispuesto, a estar abierto a lo que suceda, ¿no? Creo que es algo parecido, remitiéndolo a algo que nosotros conocemos mejor, como la atención flotante. Como esta cuestión de dejar que suceda lo que tiene que suceder, y estar con eso que sucede.

Yo no sé si, como decía Hilda, es una persona que no tiene miedo, pero lo que sí tengo la sensación es de que este tipo de personas tienen mucha valentía, porque es como una persona que no se ha dejado adaptar. No se adaptó a la sociedad en la que vivía, a los modelos, a los deseos de los padres, es como si él... en un sentido tuvo la valentía de ser fiel a sí mismo, que es esto, creo yo, lo que él veía en estos bohemios, en estos artistas, que, de alguna manera, estaban en otro plano de las convenciones de la época, de cortarse el pelo, limpiarse la uñas, comer en ciertos horarios, ¿no? Estaban atrapados con las cosas que les entusiasaban y se movían guiados por su entusiasmo y por su curiosidad. Y esto que decía Cristina, y que también en la película aparece, que él muchas veces dormía en las estaciones, es como si él dijera "a mí no me interesa tener un techo, a mí lo que me interesa es hacer lo que me interesa y si haciendo lo que me interesa hay plata, hay plata, y si no hay plata, ya veremos". Como estos artistas que él veía. Y, en este sentido, me parece que... obviamente que después termina en la situación que no tiene plata para hacer la película y esto se convierte en su tragedia. Pero bueno, hizo tantas

películas y tuvo la vida que tuvo, tampoco se pueden hacer todos en la canasta, ¿se entiende?

Dr. Luis Chiozza: Todo se termina.

Dr. Gustavo Chiozza: Y sí, no solamente que todo se termina, porque todo se termina, pero no todo te sale y no todo es como uno quiere. Pero igual, en ese sentido, si uno quisiera verlo de otra manera, está bien, no tuvo la plata para hacer otra película y entonces hizo el libro. Y, aunque él dijera “si yo pudiera hacer una película, me curaría”, habría que ver si se curaría. Y después habría que ver si la película le sale, después habría que ver si, después de que termina esa película y se cura, no se vuelve a enfermar y tiene que hacer otra y va a llegar un momento en el que va a morir como todo el mundo.

Lic. Dorrit Busch: Había pedido la palabra también para preguntar lo que mencionó Silvana, el tema de la enfermedad del hijo. ¿Dijeron a qué edad había muerto el hijo? (al mes de vida) Como nosotros siempre pensamos que todo esto no es casualidad, tiene que ver con los padres, es encefalitis letárgica, todo esto de lo letárgico que estuvieron hablando, pero no tengo idea de con qué se puede vincular. Después pensé, ¿Gustavo dijo que había tenido un ACV? ¿Yo te entendí mal, Gustavo?

Dr. Gustavo Chiozza: Yo había dicho eso, puede que no sea.

Lic. Dorrit Busch: Ah, porque yo pensaba el ACV es una cosa tan diferente del infarto, y me sorprendió, porque me parece más coherente con todo lo que venimos diciendo que tenga una enfermedad que tenga que ver con lo cardíaco, a algo que tenga que ver con lo cerebral.

Dr. Luis Chiozza: Lo despiadado es un punto de vista, eso lo explica. Lo que, desde un punto de vista, es despiadado, desde otro punto de vista, es algo motivado por algo más importante que la piedad.

En cuanto a la disponibilidad, además de lo que dijo Gustavo, que estoy de acuerdo, es ponerse al servicio de lo que pugna. Es decir, es una actitud servicial, que me parece que es muy importante. Esta idea de lo servicial es una idea fundamental. Para que ustedes comprendan a qué me refiero, fíjense que nosotros, los psicoanalistas, lo que vendemos son servicios. Es decir que nuestra disposición es cobrar por un servicio.

Y la otra cuestión importante -que, como dije, la veremos, porque va a aparecer en la segunda parte- es el compromiso de Fellini con la realidad. Si no hubiera tenido compromiso con la realidad, y él lo dice ya acá cuando habla de que él respeta las leyes del arte. Es decir, desarrolla un oficio, un oficio que tiene sus requerimientos y sus limitaciones, con las cuales él entra en relación, en una relación auténtica. Esto me parece muy importante.

Y bueno, y después hay otra cosa que me parece importante, yo pensé que Liliana la iba a decir, pero como ahora va a hablar, la invito a que lo diga, porque me lo dijo a mí, que son algunas cosas que ella conoce acerca de Fellini. Lo menciono para que ella seguramente se explaye más, me parece muy, muy conmovedor y fundamental que Fellini es uno de los pocos realizadores para el cual se creó un término: “fellinesco”. Y esto, de alguna manera, algo implica, ¿no? Seguramente Liliana lo va a desarrollar mejor, porque lo conoce bien. Fíjense, porque me lo dijo y lo voy a repetir, por las dudas que a ella le quede algo en el tintero, me dijo que había que distinguir entre “fellinesco” y “felliniano”. Y que por algo no

se dice felliniano, se dice *fellinesco*, que tiene algo así de -asocio-, algo de estrambótico, ¿no? Bien, Liliana.

Lic. Liliana Casali: Pensando también en lo que decía Gustavo y otras personas respecto de conservar este hábito infantil y esta rebeldía de la infancia, yo pensaba, me acordaba de lo que dice Freud, de que el artista tiene la capacidad de transformar las fantasías que todos tenemos, en una creación que encuentra su lugar y lo devuelve a la realidad. Y bueno, estamos tratando de ver distintos aspectos de un hombre que es extraordinario, y una cosa que él contaba es que, cuando era chico, se escapó de la casa, se fue a un circo, vivió un cierto tiempo en el circo. Que tiene que ver con todos esos personajes bufonescos que son centrales en la obra de él y que también leía cómics, y que la gráfica de los comics de esa época tiene mucho que ver con muchas de las imágenes de sus obras. Y, bueno, todo esto tiene que ver con todo esto que él dice de los recuerdos de la infancia y de las vivencias, que no se saben de dónde vienen, pero que articulan o le dan forma a su creación.

Y bueno, lo que yo había leído es que, justamente, es un personaje tan grande en la historia del cine, que dio lugar a la creación de una palabra que se incorporó al lenguaje habitual, que es "fellinesco". Que tiene algo de bufonesco, de estos personajes de circo, que, de alguna manera, tienen su raíz en la infancia. Y que entonces, bueno, este autor que hacía este comentario decía que una cosa es fellinesco, que tiene un cierto matiz irónico y crítico, que felliniano, que habla de la valoración del mundo extraordinario de Fellini. Que, entre otras cosas, decía que Charles Chaplin ha sido el Adán de la cinematografía y él amaba a Charles Chaplin y muchas de sus figuras tienen algo de la cinematografía de Chaplin. Entonces pensaba que es difícil definir qué es lo que tiene de más un artista, porque conservar la capacidad infantil, la conservan muchos que no se hacen artistas y se deforman. Y ser rebelde, bueno, no todos los rebeldes llegan a configurar un gran creador como Fellini. Entonces es muy difícil pensar qué es ese algo más. Y me parecía que cuando vos decías esto de ponerse al servicio de algo que a uno lo trasciende, que es como una fuerza que lo invade, a lo mejor tiene algo que ver con esta particularidad que hace de alguien un gran creador o un gran científico. No sé si podés decir algo más respecto de esto, y gracias.

Dr. Luis Chiozza: También me habías dicho, que ahora no lo repetiste, que antes de crear como cineasta, empezó a ser dibujante de caricaturas.

Lic. Mirta Dayen: Sí, tres cosas. Una, es que, cuando hablabas de ponerse al servicio, él dice que pone al servicio de esto que lo invade, su voz y, dice, su saber artesanal, creo que usa esas palabras.

La segunda, que estaba googleando a ver si encontraba algo más sobre esto del hijo y de la enfermedad del hijo, por lo que ya dijeron, qué significaría. Parece que ella había perdido un embarazo antes de que naciera este hijito y muriera, o sea que ella habla de *dos* hijos que perdieron, y que eran un matrimonio que estuvieron unidos cincuenta años, pero que eran muy distintos en algunas cosas, como que ella era muy fumadora y él odiaba el tabaco, ella era muy fiel y él tenía muchas amantes...

La otra cosa sobre la que me gustaría volver, porque no sé si la comprendí muy bien, Luis, es cuando vos decís que el Fellini real hace lo imposible para que no aparezca. Después dijiste más cosas, por ejemplo, que, en el vínculo con otro, como se ve con Mastroianni, se generan mutuamente, también dijiste -si entendí bien- que aparece en las películas o en sus creaciones todo eso que no aparece de otro modo. Pero me queda como latiendo el interrogante de si hay cosas que nosotros nunca terminamos de conocer de nosotros

mismos y si a eso te referías con lo que dijiste que él tiene esta cosa de opacidad, ¿no? Gracias.

Dr. Luis Chiozza: Sí, a eso me refería, a lo que él no conoce de sí mismo.

Dr. Gustavo Chiozza: A mí me parece que la diferencia entre lo fellinesco y lo felliniano es que felliniano pertenece a Fellini y fellinesco se parece, es como chaplinesco, también, como que mantiene un aire.

Dr. Luis Chiozza: Es un estilo

Dr. Gustavo Chiozza: Claro, en ese sentido, creo que no es propio de Fellini. Y después también creo que, en realidad, para aclarar un poco también esta cuestión de lo infantil, toda creación artística es una creación en la realidad, y la realidad debe ser atendida. Obviamente, que hay distintas formas de la creatividad y, en cada una de estas formas, la realidad participa en más o en menos. Por ejemplo, en el pintor serán los colores, o tiene que pintar en el momento en que las sombras están como cuando lo empezó a pintar, y depende de la luz y del clima, y de un montón de cosas. A lo mejor el escritor es un sujeto muchísimo más independiente, pero igual también tiene sus herramientas. Pero no hay creación, creo yo, más atada a la realidad que el cine. Porque el cine es complicadísimo, el cine requiere cientos de personas que trabajan, cada una tiene que tener un contrato, cada una tiene que tener un horario, cada una tiene que tener una fecha disponible. A cada una de ellas hay que alimentarla durante el rodaje, el rodaje se planea durante determinadas semanas, y si no se termina en esas semanas, los actores ya tienen otros compromisos, inclusive el equipo técnico ya tiene otros compromisos, los alquileres de los equipos se vencen. Entonces, no es que todo es bohemia y a la hora que yo quiero, ¿no? No lo quería decir en ese sentido. Y esta cuestión de que haya un montón de dinero involucrado y un montón de trabajos y un montón de personas, es una responsabilidad muy, muy difícil de soportar. Uno piensa, por ejemplo, y, el jugador de tenis tiene que salir sólo a la cancha, no como el equipo de fútbol que salen todos juntos. Pero el director de cine es abrumador y hay muchísimos directores que frente a su primera película entran en pánico y no la pueden filmar, entonces también esta este aspecto de materializar *en* la realidad, para lo cual la realidad tiene que ser atendida, sino la película no sale, no se termina.

Dr. Eduardo Dayen: Solamente respecto de la enfermedad que tuvo el chiquito, que al mes de haber nacido murió, se dice que era una encefalitis letárgica. La encefalitis letárgica es una enfermedad que se dice autoinmune. Por ahí no podemos descubrir con claridad por qué la encefalitis, pero la autoinmunidad sí nos muestra esta diferencia inconciliable entre los padres. Que es la que, de alguna manera, hablaban recién también, como si hubiera entre los padres algo que quedaba encubierto, como una cuestión absolutamente inconciliable.

Lic. María Adamo: Sí doctor, yo le quería pedir, ahora que Mirta preguntó, me parece que no entendí bien esta diferencia entre el Fellini personaje y el Fellini verdadero que usted decía. Usted dice que el Fellini personaje, que *esta* es la mentira, la verdadera mentira, y dijo que siente que cumple con su destino, pero al mismo tiempo su destino tiene ribetes de tragedia. Y dijo que él trata de no mostrar al Fellini verdadero. Entonces le quería preguntar, porque yo lo que no entiendo bien es si se refiere al personaje, es esto de que nadie se termina de conocer a sí mismo, o que él estaba tratando de ocultar cosas de él que no quería mostrar, y, en ese sentido, se esforzaba por mostrarse en este personaje, y

si esto es algo inevitable o no, porque también pensaba, no sé si todos los creadores tienen este personaje en el mismo grado.

Dr. Luis Chiozza: Sí, es un tema muy importante este que estás diciendo, porque a mí me parece fundamental comprender que, para él cumplir con su destino, tiene que ser Fellini, pero el Fellini que él tiene que ser es el Fellini que todos conocemos, que no es él, porque quién es él, ni él lo sabe. Es decir, esto me parece que es el punto clave de la cuestión. Y él entra al servicio de ser Fellini, y ¿es inauténtico? No, es auténtico, cumple su destino, su destino es ser Fellini, como el destino de Simenon es ser Simenon. Pero resulta que ese Simenon que Simenon es para todos nosotros, es el Simenon que él construye cumpliendo con su destino y traicionando una parte de sí mismo que no logra plantear. Esto me parece central.

Dr. Gustavo Chiozza: Yo creo, en este punto, que, obviamente, voy a trazar un blanco y un negro para cosas que siempre son grises. Pero yo creo que hay gente que, de alguna manera, trata de desprenderse del personaje que va creando -que va creando en los demás, ¿no?- y entonces trata de mostrarse como es y trata de no creerse el personaje, de ser fiel a sí mismo, de deshacer ese personaje, y decir “no soy ese que ustedes piensan que soy”. Y hay otros personajes, *sumamente* atractivos, que de alguna manera aceptan vivir ese personaje y mantienen oculto el verdadero, como Maradona, por ejemplo, o como Fellini. Estos sujetos que se enamoran de este personaje, que encuentran que esto les permite obtener de la audiencia o de los espectadores una sensación... Como, por ejemplo, estos actores muy exitosos y que con el tiempo uno los siente que están actuando de sí mismos, como Al Pacino, Robert De Niro, que en algún momento fueron grandes actores, sumamente versátiles y después uno siente que se representan a sí mismos en otras películas y fuera de las películas, también, están haciendo este personaje de la película. Y yo creo que en eso hay como una línea divisoria, como por ejemplo los intelectuales que buscan, con toda la dificultad, ser lo más claros posibles y los intelectuales que buscan ser lo más oscuros posibles. Y disfrazarse de esa aura de “como yo pienso, nadie llega”, ¿no? Y otros, como, por ejemplo, citamos a Ortega o citamos a Weizsäcker, que vos ves que, si no lo dicen más claro, es porque no pueden, pero que su intención es ser comprendidos. Algo de esto me parece que hay en este tipo de personajes.

Dr. Luis Chiozza: A mí me parece que es un poco más que eso, creo que estamos frente a una situación inevitable. Y, para que esto quede claro, olvidémonos de Fellini y vayamos a ver al presidente de la república, por ejemplo. Podría ser Bolsonaro, podría ser Putin, podría ser el que ustedes quieran, Macron. Es decir, de alguna manera, se ve forzado a ser algo que no es, y esto es inevitable, porque, de algún modo, es parte de su función tener que cumplir un rol dentro del cual no se encuentra del todo cómodo y, *para colmo*, no es que él dice “yo podría ser este otro”, no encuentra otro que ser y ni conoce a ese otro que no es del todo el que todo el mundo cree que es. Ahora, esto que vale para el presidente de la república vale para cualquiera de nosotros, cualquiera de nosotros no es lo que los otros creen que es, pero tampoco él sabe en última instancia quién podría ser. Esto me parece que es un tema muy interesante, que pone nuevamente en crisis la cuestión de quién soy.

Dr. Eduardo Dayen: Sí, con respecto a esto que vos decís, el mismo Fellini dice que si le preguntaran a él quién es él, él diría que no sabe quién es, que él puede solamente

reconocer cierta continuidad y una actitud de expectativa, para definirse a él no podría decir nada más que eso.

Dr. Gustavo Chiozza: Sí, pero yo creo que eso también entra un poco dentro de la esfera del mentiroso, ¿no? Por ejemplo, Borges escribe un poema, “Borges y yo”, donde él habla de esta sensación de ser habitado por este personaje que han creado los demás. Y, al escribir sobre esto, él trata de desprenderse, él dice que tenemos los mismos gustos, pero en él estos gustos tienen un aire de extravagancia, como diciendo a mí me gusta el café, pero al otro Borges le gusta *el café* (con tono solemne), y todos dicen “uy, a Borges le gusta el café”, ¿se entiende? Hay un artista argentino que hace canciones, que tuvo bastante éxito y sigue teniendo bastante éxito, pero después de haber tenido bastante éxito escribe una canción que la llama “Spaghetti Del Rock”, spaghetti se refiere al western spaghetti, y dice “soy el actor de lo que fui”. Como diciendo yo fui esto y ahora me piden que siga actuando esta cosa que fui, y yo ya fui eso, ahora soy otra cosa. Entonces, hay como una cosa de querer mantener la autenticidad o querer mantener la opacidad.

Dr. Luis Chiozza: Bueno tocaste un punto que se las trae, cuanto más conozco a Porchia, más me resulta antipático Borges, porque hay tres Borges, dos que son los que él dice, cuando habla de “Borges y yo”, que me parece una descripción genial. Pero hay un tercero, que es el Borges que él no conoce, y que nosotros hemos conocido, porque yo he conocido personalmente un Borges que no es ninguno de los dos, que es el Borges arrogante, el Borges antipático, el Borges despreciativo. Y que, de alguna manera, no es los dos que él describe. Y, por otro lado, nada tiene de asombroso, ¿por qué tendría que conocer Borges tanto de Borges? Es decir, siempre habrá un aspecto de uno que a uno se le escapa, entonces yo creo que este punto es un punto que vuelve sobre el mismo asunto.

Dr. Gustavo Chiozza: Claro, es como la represión primordial o el malentendido primario, donde uno no puede ser transparente con lo que se le oculta a uno mismo.

Dr. Luis Chiozza: Claro.

Dr. Gustavo Chiozza: Y hay un malentendido secundario, una represión propiamente dicha, donde uno, a sabiendas de que la cosa no es así, se pone opaco y da la impresión de que sí son así, a sabiendas de que no.

Dr. Luis Chiozza: No obstante, vos hiciste una distinción muy importante, porque uno no tiene la misma sensación con Weizsäcker... tal vez, menos la tiene con Weizsäcker, inclusive, que con Ortega. Pero hay la idea de alguien que es casi como si se pusiera, diríamos, como si estuviera luchando contra eso, que es Weizsäcker, y alguien que directamente se entrega a esa disociación, que creo que sería el caso de Borges. Que uno tiene la sensación, cuando uno se enfrenta con el Borges de los cuchilleros, por ejemplo, uno dice, pero hay algo que no cierra entre la profundidad, yo diría, espiritual de Borges cuando escribe ciertas cosas y la cuestión en la cual él hace semejante elogio banal del coraje del cuchillero, me parece que ahí hay algo que hace ruido, en fin.

Dr. Gustavo Chiozza: Son distintas épocas, también, ¿no? en Borges.

Dr. Luis Chiozza: Sí, es posible, también no hay un solo Borges, hay un Borges que va adquiriendo sabiduría también, es cierto.

SEGUNDO BLOQUE

Lic. Sofía García Belmonte: (no se escuchan los primeros segundos del comentario; se estaba refiriendo al rol de Fellini como director) por ahí lo interpreté así, que es que está más disociado, en el sentido que tiene que estar atento al escenario, a las luces, y que tal vez esto no lo deja embeberse del todo, meterse del todo, pero al mismo tiempo me contrasta con otras cosas que él dice, entonces, bueno, es una inquietud que me generó. Y después también me quedé pensando en “El viaje de Mastorna”, ¿no?, qué significa la película que no hizo, él dice que está en todas las otras películas, qué le significará este viaje de Mastorna... Son más interrogantes, ¿no? Bueno, eso para empezar.

Lic. Paula Slafer: Yo había entendido, me hizo pensar en el inconsciente, cuando él habla, si entendí bien, cuando dice que parte de este argumento de esta película que no llegó a hacer, era este buque hundido, pero que desde el hundimiento hace llegar a la superficie, me hizo pensar justamente en lo inconsciente, ¿no? Y, por otro lado, también me llamó mucho la atención esta parte, como para destacar algunas cosas, cuando él habla de la complementariedad entre el hombre y la mujer, me hizo pensar mucho en las ideas que tomamos nosotros, que es este complemento, que hace a este todo. Eso quería comentar.

Lic. Carmen Lorusso: Sí, justo pensaba en esto que dijo Paula de la complementariedad entre hombre y la mujer, que hasta me sonó que no se podría ni siquiera mostrar en un lugar muy mediático. Esto podría ser tomado como hasta discriminatorio, hoy en día. Volver a discriminar, o a decir, hablar de la complementariedad entre hombre y mujer, ¿no? Eso, por un lado. Por otro lado, me impactó bastante la escena del cementerio, donde están el papá, la mamá, y la mamá lo saluda y se convierte en la esposa, que la mamá le da un beso en la boca a él y se convierte en la esposa. Y recordaba un seminario en donde usted hablaba del Edipo, referido al Instagram de “La Piedad” de Miguel Ángel, y del Edipo... pensar a su madre como alguien joven, porque también pensaba en la escena con Claudia Cardinale, tan jovencita, y pensaba un poco si ahí también no podríamos ver esto que usted viene diciendo con respecto al Edipo, de la mamá joven, la mamá grande, la esposa que es la mamá, bueno, esto. Gracias.

Lic. Hilda Schupack: A mí me pasó algo particular en esta segunda parte. Yo no la había visto a esta parte, hubo muchos momentos en que pensé cosas y ahora las reprimí. Me han quedado algunas, pero me doy cuenta que se ve que me han impactado y han... espero que de alguna intervención las recupere. Una de las cosas, yo había hablado del miedo la vez pasada y Mirta me señaló, o me mostró, que no es que no tenía miedo, sino que lo atravesaba. Y él dice esto ahora ¿no?, que no es que uno no tiene miedo, pero lo que él hace es atravesarlo, como decía Gustavo, es valiente, no es un miedo que lo paraliza. Uno tiene miedo, pero, a pesar del miedo, uno logra hacer las cosas. Después él habla de la expectativa. Y yo pensé si eso estaría relacionado con la disponibilidad, porque él dice, que uno tiene que tener expectativas. Y la disponibilidad es esta posibilidad de estar abierto. No sé, me pareció entender que él no habla de una expectativa directa, bueno, yo espero tal cosa, sino la actitud de estar disponible, a la expectativa. No sé si entendí bien este punto. Y después otro aspecto que yo lo había mencionado en la intervención pasada, las películas en blanco y negro. Mientras veía las películas, yo pensé, ¿qué es lo que me gusta de ver las películas en blanco y negro? Este juego de luces y sombras, cómo está destacada la luz y cómo está destacada la sombra. Y él después

habla de ese aspecto de la vida que es un conjunto de luces y de sombras. Bueno, esto es hasta donde llegué a recordar. Gracias.

Lic. Norma Gavechesky: Esta segunda parte me pareció, algunas escenas, como a Hilda, interesantes y otras las reprimí. Y lo que quería preguntar ¿por qué el cinismo en el creativo? Y otra cosa que quería preguntar, si alguien sabe -yo no- ¿qué ópera es la que cantan? Bueno, gracias.

Lic. Máximo Mosquera: Bueno, es muy conmovedora esta parte y tiene mucho que ver con el final de la vida, me parece. Muchas de las asociaciones que vamos viendo. Pero, como dijo Hilda hace un rato, algo que me llamó la atención, es decir un hombre sin pavora es un tonto, dice él, como que el miedo es un sentimiento imprescindible para el hombre. Me pareció algo rescatable, como una defensa del miedo, sería, una cosa así, un elogio del miedo. También hablando de la mujer como la parte oscura del hombre, ¿no? Y hacen una referencia a Jung, así que podría ser algo así como que la mujer fuera como la sombra, lo que Jung llamaba, esa parte que uno tiene inaccesible, que es la sombra. Me imagino que, para las mujeres, los varones seremos la sombra, no sé. Y también me gustó esa reflexión que él dice que las fuentes de la creación son como las magulladuras, no recuerdo bien cómo dice, pero digamos que de los golpes y de las heridas es de dónde sale la creación del artista. Y dice, por eso los grandes artistas se han identificado con las partes más neuróticas -y llega a decir hasta con las más psicóticas- de sus personalidades. Como diciendo, para el arte tenemos que estar en contacto con esas partes más magulladas, más dañadas, las partes que normalmente tratamos de proteger dentro de nosotros mismos detrás de barreras, ¿no? Vino la escena esa que el actor había dicho, cuando Fellini me sentó en la Ferrari, salí para delante y lo choqué, y vimos esa escena de ir hacia el abismo, ¿no?, como decía Benigni, llegar hasta el borde del abismo. Fue muy impresionante también esa parte. Aunque él dice, bueno, yo he sido afortunado, a mí no me quedaron estigmas, y uno se da cuenta que lo dice con ironía, ¿no?, como que, ¿justo a vos no te quedaron estigmas? Y él dice, todas las heridas se van pudiendo convertir en algo para relatar. Entonces, y esa capacidad -o hasta ahí lo comprendí yo-, la capacidad de poder hacer un relato a partir de los daños, es ese afortunado cinismo, el cinismo afortunado del tipo creativo. Como decían, también a mí me resultó conmovedora esa escena, que parece ser en un cementerio, pero que está medio abandonado, y el padre le empieza a decir algo reconfortante, pero no le termina diciendo nada y desaparece, y se encuentra con la madre. Me parece que hay un cuento, “Seis personajes en busca de un autor”, de Pirandello, donde él se encontraba también con la madre, me parece que lo vimos acá, hace unos años. Y también me resultó, cuando él decía, todos en el fondo son como ficciones, estamos aparentando que hacemos cosas. Y en un momento en que la cámara está mostrando el mar, gira, se ve que está yendo por el carril de un riel del travelling, y donde llega al final del riel del travelling, termina la película. Como si fuera, donde se nos termina la capacidad de generar una historia, un relato, una ficción, se nos termina la vida, las ganas de vivir. Eso fue lo que yo sentí. Gracias.

Lic. Liliana Casali: Bueno, entre muchas cosas, me llamó la atención, y no entendí bien el tema de la actitud vital que él describe como expectativa; y en algún momento habla de una espera, de un mensaje que no llega, que lo importante no es ese mensaje, sino esta actitud de esperar algo, que no entendí bien, pero me pareció importante. Y, en relación al Viaje de Mastorna, que creo que es la primera película, que él no llegó a filmar, me hizo acordar a la primera obra de un gran autor, que es como una especie de semillero, del cual van surgiendo distintas profundizaciones. Y es un poco lo que él describe, cuando habla de

cómo esta película que no escribió lanzó destellos que aparecen en todas las películas que él fue realizando después. Y una cosa que me impresionó fue el final, me resultó abrupto, no quiero recordar, no puedo, y me hizo pensar en la manera en que él murió, de un modo brusco, con un infarto de miocardio, y, además, que es una buena muerte, porque es una manera de morir en vida y creo que en algún momento vos dijiste, dado que es un infarto del corazón, que es la cuestión de toda la vida afectiva. Entonces, me resignificó la obra del que hizo este video, que es un canadiense, me pareció muy bien hecho, y me pareció como un metálogo, donde trasmite cosas profundas que tiene que ver con él, con la manera de crear, con un montón de cosas, así que gracias.

Dr. Eduardo Dayen: La vi más de una vez a esta la película, y me quedó algo como una incógnita y pensé que vos podías tener alguna respuesta. ¿Qué quiere transmitir él con el asunto de los océanos de plástico? Porque incluso en la película aparecen, valoradas, imágenes del mar. Es más, termina la película desembocando en el mar. Y, sin embargo, él habla de los mares de plástico. Dice, no deben ser así, deben dar la impresión de ser todo falso. Todo falso y creíble. Y no logro encontrarle significado a esto que él trae.

Dr. Luis Chiozza: Esta segunda parte es muy diferente de la primera, y esto, ya de por sí, es realmente interesante. Y, de algún modo, nos hace pensar que hacía falta esta segunda parte, ya vamos a ver por qué. En primer lugar, tal vez lo más conmovedor de todo esto, para mí, ha sido que Fellini dijera que, en realidad, cuando uno entra en esta segunda parte... voy a aclarar primero que en la primera parte se habla de la infancia, se habla de la sexualidad, se habla de la vida, y yo podría decir que en la primera parte se habla de los primeros cuarenta años de la vida y, en la segunda, se habla de los segundos cuarenta años de la vida. Y, para colmo, diría, que se habla de los segundos cuarenta años de la vida desde el presente atemporal que implica toda la vida. O sea que la primera sería más cronológica, en cierto sentido -es un poco artificioso decirlo así-, y la segunda es mucho más atemporal. Es cierto que la primera es la primera también vista por Fellini adulto y anciano. Pero, en la segunda, es el Fellini adulto y anciano viendo al Fellini adulto y anciano. Y en la primera es como Fellini hablando del que fue. Y esto ya de por sí es muy conmovedor, porque introduce claramente, y él lo dice explícitamente, dice, cuando uno llega a cierta edad, la muerte está próxima. Y la presencia de la muerte tiene otras características. Bueno, de más está decir que para mí esto ha sido muy conmovedor. Yo no podría decir que ha sido esta película de Fellini la que me llevó a escribir los Instagrams. Pero sí podría decir que es casi la misma cuestión. Porque ustedes recordarán que el título del último libro, que todavía no se publicó, es *Lo que no puedes hacer, debes contarlo*. Y lo que no puedes hacer, no es lo que *no pudiste* hacer, ni lo que no vas a poder hacer en función de la trayectoria de lo que hiciste. No, no, sencillamente es el conjunto entero de lo que no se puede hacer, porque, aun haciendo lo que se hizo, hubo cosas que no se pudieron hacer. Entonces, a mí me da la impresión de que esto es como si generara en el autor, en este caso, yo escribiendo los Instagrams, Fellini haciendo la película, que además no la hizo Fellini; pero es muy interesante, porque un poco se confunde la cuestión, porque no es la película de Fellini, pero habla tanto Fellini y además se habla tanto de Fellini que, en cierto sentido, es casi como si fuera el autor. Da entonces esta sensación de una especie de vida particular, que es la vida de contar lo que no se va a poder resolver. No es contar lo que está uno en camino de resolver. Es decir, es casi un escribir o una película que lo que cuenta es lo que se hace con lo que no se puede hacer. Y cuando uno dice "no se puede hacer", no se refiere solamente a la muerte, se refiere, por ejemplo, a que no se puede deshacer lo que está hecho, a que, de alguna manera, el que tuvo hijos, tuvo hijos, el que no tuvo hijos no tuvo hijos, el que hace una vida, no hizo otra,

etc, etc. Bueno, entonces a mí me parece que en esta película es como si él estuviera diciendo, lo que no hice, lo puedo contar. Y no solamente cuento lo que hice, sino que lo que estoy haciendo es un hablar de lo que se hace con lo que no se puede hacer. Y esto me parece que realmente es una cuestión muy interesante.

Bueno, qué es esta película, “El viaje a Mastorna”, esa película es, como dijo Liliana, es la primera obra, el *Proyecto de una psicología para neurólogos* de Freud, es esa obra que Freud nunca la sacó del cajón, nunca la publicó, se publicó póstumamente. Porque era la lista de las cosas de donde él fue alimentándose para escribir toda su obra. Y para eso, el mismo Fellini prácticamente lo está diciendo, ¿no?, que todo lo que hizo, por así decir, salió de ahí, y la película no se realiza porque, en última instancia, es *demasiado difícil*, porque justamente es la fuente de todo. Y es como si dijéramos que, en el momento en que la realizara, tendría que hacer el duelo por lo que no pudo poner ahí. Mientras que mientras no la realiza, como proyecto, es completo. Entonces yo creo que es como dice Liliana, ¿no?, es esta fuente de la cual sale todo, y en ese sentido es algo más que lo inconsciente, pero también lo podría simbolizar.

Bueno, también mencionaron ustedes esta curiosa complementariedad hombre-mujer, tan importante, ¿no? Cuando uno ve lo que, en dos palabras, como quien hace un boceto, trazó Fellini, de la relación hombre-mujer, no puede menos que pensar, pero qué malentendido es este asunto del feminismo y el machismo, ¿no? ¿Qué corno tiene que ver una cosa con la otra, no? Me hace pensar en el libro de Silvia Bianconi sobre la bisexualidad original, y cómo está siempre presente en cada ser vivo. Y, al mismo tiempo, no solamente que adentro de un hombre está la mujer y que adentro dentro la mujer está el hombre, sino, lo más importante de todo, adentro de un hombre hay una mujer que no se desarrolla, y adentro de una mujer hay un hombre que no se desarrolla. Y el hecho de que no se desarrolle, explica por qué razón no se desarrolla, y no se desarrolla porque están hechos para convivir y para complementarse. Y, es más, la palabra “sexo” quiere decir *exactamente* eso, quiere decir la división en dos géneros. No quiere decir otra cosa. Sexo es dividir. Entonces, lo que está diciendo Fellini es el famoso misterio de la mujer, ¿no? Cuando Conan Doyle le hace decir a Sherlock Holmes “dejemos en paz a la mujer”. La mujer es el continente misterioso para el hombre, pero para la mujer el hombre es el continente misterioso. Cuánto malentendido en la mujer que cree comprender al hombre y rivaliza con él y cuánto malentendido en el hombre que cree comprender a la mujer y rivaliza con ella. Esto es, por así decir, una especie de enfermedad, en donde se reprime un conocimiento importantísimo y fabuloso, ¿no? Y todo esto, además, está claramente, porque Fellini conocía muy bien a Jung y, en el fondo, como dijo Benigni, lo prefería a Jung que a Freud. No sé si no es decir demasiado, pero en todo caso... además los italianos tienen un vínculo muy fuerte con Jung y un curiosísimo vínculo con el psicoanálisis, porque si bien el psicoanálisis en Italia no ha florecido, por un lado, no ha florecido y, por otro lado, es totalmente admitido, como si uno dijera, la física atómica, ¿no? Algo indiscutible.

Cómo me hubiera gustado hablarle a Fellini de La Piedad de Miguel Ángel. Porque, *casi* me parece que lo está diciendo. En esta mujer que, al mismo tiempo que anciana, es púber, más que joven. Y en esta continua mescolanza entre la prostituta, que, más que prostituta, en el sentido de la mujer que cobra por sus servicios, la prostituta de Fellini es prostituta en el sentido en que se llama habitualmente “puta”, y a veces se dice “puta” con un contenido erótico excitante. Porque “puta” no significa cobrar por la sexualidad, sino significa una sexualidad polifacética, que no se limita ante nada. Y a mí me parece que esto es lo que Fellini representa con estas mujeres culonas, con pechos grandotes y que, de alguna manera, van más allá de la belleza, porque tienen que ver con la excitación, e inclusive con la excitación que va más allá, no solamente de la fealdad o la belleza, sino va más allá del otro díptico, que es la limpieza y la suciedad. Fellini ama la suciedad, lo dice

con las uñas negras, lo dice con el desorden, es decir, es la integración de lo fecal, ¿no? Entonces, todo esto, de alguna manera, es enormemente conmovedor.

Luego el tema del miedo, el miedo es importantísimo, porque el miedo no es solamente lo que me impide, es también lo que me tienta. O al revés, lo que me tienta, me atemoriza. Sin ese temor, dice Fellini, no se puede vivir, ¿por qué? Porque ese temor es respeto, es veneración, es lo que los franceses dirían "chapeau", es decir, me inclino ante esto. Es decir, me saca el sombrero. Esto es el respeto que me inspira esta cuestión. Al fin y al cabo, ¿no es lo mismo que siente un ser humano cuando, en el hospital, se encuentra con el quirófano y ve a los cirujanos con los guantes ensangrentados? ¿No es esto también respeto? ¿No es esto también la sensación de magia y la sensación de protección? Además de la posibilidad del sí o no, y la posibilidad del sí o no es importantísima, porque si el sí y el no estuvieran determinados de entrada, la vida sería un completo aburrimiento. Es decir, la vida es un "quizás". Entonces me parece que esto es importante y acá entra el otro asunto fundamental, que es esto del mensaje que no llega. Qué suerte que no llega, porque mientras no llega, uno tiene algo que esperar. Si ya ha llegado, no hay más nada que esperar. La vida no tiene sentido, la vida es pura repetición, la vida es lo archiconocido, la vida no es la novedad. Y, si la vida no es la novedad, no es vida, porque lo único que a mí me puede determinar el deseo de vivir es pensar que mañana va a ser algo diferente que ayer. Y esto me parece que es muy importante, ese es el mensaje que no llega, pero también eso es lo que él llama "la expectativa". Y la expectativa no es otra que la esperanza. Recuerden que Océano le pregunta a Prometeo: "¿Cómo has hecho para que la luz no ciegue a tu raza, hecha para ver lo iluminado, no la luz?" y Prometeo contesta: "Infundiendo en ellos la ciega esperanza". Es la esperanza, que es lo último que se pierde, esa esperanza de la cual se dice, "mientras hay vida, hay esperanza". Entonces, fíjense ustedes como todo esto tiene una coherencia enorme. Esta esperanza, no es otra cosa que la apertura de un futuro, porque sin esperanza el futuro no es otra cosa que el futuro cerrado a la repetición del ayer. Y esto me parece que es importantísimo.

Bueno, después viene este tema de la neurosis y la psicosis, porque es conmovedor, no le falta nada. Ojalá los psicoanalistas tuviéramos tan claro como Fellini que la fuente no es la neurosis, es la psicosis. Y Fellini lo dice clarito, porque dice neurosis, e inmediatamente aclara: "y psicosis". ¿Y qué es la psicosis? La psicosis es el tanque donde nadan los peces, es el único tanque en donde se puede pescar. Y con eso vamos también a los dibujos de Escher, donde están estos peces, que están en el fondo, debajo de las superficies de las aguas, y se divisan. Y ahí tenemos la consciencia del pescador, de Machado, entonces fíjense que todo esto es, como si dijéramos, una sinfonía de consonancias.

Después el tema de los estigmas, los famosos estigmas, con los cuáles se ha hecho tanta mística, como signos de la santidad. Estos estigmas tienen que ver con lo que él sufre y *evacúa* en el film. Y en el film está continuamente sacando del tanque de peces estos estigmas que tiene que elaborar, y el tanque de peces, lo que uno diría es, claro, lo que uno quiere es no tener esos estigmas que lastiman. Pero resulta que cuando se terminan los estigmas que lastiman, se terminó la vida. Entonces, siempre le quedan. Y bueno, y esta es una cosa *importantísima*, esta situación de que los estigmas... es más, yo diría que, a pesar de que se muere, los estigmas no se agotan. Por eso un hombre no muere todo entero, un hombre muere cuando se le decreta la muerte, porque tiene el electroencefalograma plano o porque no respira, pero sus células tardarán días en morir, y se va muriendo de a poco, y entonces todo esto es parte de la cuestión. Y estos estigmas obviamente quedan y, es más, la obra de Fellini los implanta nuevamente en quienes la presenciamos y en quienes lo hemos conocido.

Otra cosa importantísima, yo pensé que se me había ocurrido a mí solo, pero no, lo dijo también creo que Liliana, esto termina de golpe, señores. Es decir, de pronto la película venía y de repente, “paff”, terminó. ¿Cómo puede ser que haya terminado de esta manera y generando esta impresión? Que no ha sido sólo mía, porque creo que también ha sido de Liliana y probablemente de ustedes; que, uno diría, pero esta segunda parte fue más corta, sin embargo, la hemos elegido mitad y mitad. ¿Y por qué terminó de golpe? Muy sencillo, sencillísimo, porque así termina la vida, de golpe, porque eso es lo que uno siente cuando se le acaba la vida, y cuando todavía no se le acabó y se le está acabando, uno siente que, contándola, es como si la estuviera multiplicando y haciéndola durar. Por eso lo que no puedes hacer, debes contarlo, y por eso es el título del libro que debería salir.

Bueno, otra cosa *importantísima*, fundamental, se murió del corazón. Se murió del corazón ¿Y nosotros cómo decimos? ¿Decimos “cerebro, hígado y corazón”? ¿Decimos “hígado, corazón y cerebro”? No. Fíjense, decimos “corazón, hígado y cerebro”, con lo cual contrariamos el origen genético, porque, genéticamente, en las hojas del embrión, primero es el ectodermo -o sea cerebro-, segundo es el endodermo -o sea hígado- y tercero es el mesodermo -o sea el corazón- ¿no? ¿Y por qué entonces no decimos “cerebro, hígado y corazón” y siempre decimos -y se ha hecho un sonsonete- “corazón, hígado y cerebro”? -que para mí es CHC-. Porque, señores, el corazón está en el medio, el corazón es mesodermo, el corazón es el núcleo, el corazón es el lugar en donde, por algún sentido, nos apoyamos y sobre el cual nos sentamos. Y recordemos que -a pesar de que casi nadie lo tiene esto conciente en el “mundo psi”- el psicoanálisis es una terapéutica cardíaca, nació como abreacción del afecto. El psicoanálisis no es una técnica intelectual de explicación cerebral de lo que pasa en la cabeza. El psicoanálisis no es la resolución razonada de los problemas mentales. El psicoanálisis es la recuperación del equilibrio emocional. Y con eso vamos al centro de la cuestión, otra vez, ¿no? El corazón está en el medio.

Bueno, no cabe duda de que esta es una gran película, más allá de Fellini, y que muestra la influencia de Fellini en todo su grupo, el grupo que lo acompañó, que lo acompañó durante toda su vida. Con montones de actores que lo conocieron ya adulto, que vinieron de otros lados y que formaron parte, diríamos, de esta sinfonía.

Y ahora vamos al océano de plástico. ¿Por qué un océano de plástico? Por una sencilla razón, patética, fundamental, porque lo que él sostiene es que, cuando él muestra un océano de plástico, todos sabemos que es de plástico, pero cuando vemos el océano verdadero, no nos damos cuenta de que lo único que vemos, cada uno de nosotros, es de plástico; que nadie ve en el océano verdadero, lo que verdaderamente un océano es. Imagínense la diferencia que hay, entre la idea de océano que puede tener Norma Gavechesky y la idea del océano que puede tener Liliana Casali, por decir cualquier cosa. Además, imagínense, el océano en un pueblo de mar es tan diferente al océano en un pueblo de montaña. Entonces lo que él dice es empecemos por la verdad, lo que vemos es algo que llamamos océano y que nadie ve de la misma manera y eso es artificial, entonces empecemos por decir, pongamos algo que trabaje de océano y que se sepa que es un representante pobre. Porque si ponemos el océano verdadero, nadie se va a dar cuenta que es un representante pobre, pero si lo hago de plástico, todos se van a dar cuenta de que es un representante pobre. Esto es lo que yo creo que él dice. Lo verdaderamente artificial, dice Fellini, es una película que se llama “realista”. Cuando una película dice yo les voy a mostrar la realidad y filma lo que pasa en una villa miseria, en el orden, diríamos, que se le ocurre al camarógrafo más simple, eso es *el colmo* de la artificialidad. Bien, a mí me parece que esto muestra que la segunda parte es la culminación de la primera. Que esta segunda parte, es como si dijéramos... hoy decíamos con Gustavo que el Borges de cuarenta años, de los cuchilleros, no es el mismo Borges del final de su vida, ¿no? Acá

deberíamos decir lo mismo. Yo creo que hay un Fellini de cuarenta años y el Fellini que vemos acá, en la segunda parte, sobre todo, está más tratando de hablar del Fellini de la última parte de su vida. Y que se haya muerto a los setenta y tres años es realmente... en realidad murió joven para los estándares actuales, pero además setenta y tres años, es como si dijéramos... bueno, hay quien dice que tenemos una cantidad de aceite y que la mecha, mientras ilumina, va gastando el aceite y que, si la mecha ilumina más, se gasta más rápido. Pero esto parece que ni siquiera eso es del todo cierto. Bien.

Lic. Mirta Dayen: Yo te agradezco todo lo que pusiste en palabras ahora, que le da mucha coherencia a lo que vimos, porque yo en esta segunda parte también sentí que terminó rápido, tal vez me quedé más confundida y pensé bueno, será porque hablamos de la primera parte y entonces vi esta segunda -que no es la primera vez que la veo, pero igual ya impregnada de todos los comentarios que habíamos comprendido de la primera, pero evidentemente no me había dado cuenta de esto que vos decís, claro, es la primera parte de la vida, la segunda parte de la vida y entonces tiene otro color y otros afectos. Por ejemplo, yo pensaba, él dice que Freud explica mucho, es más cerebral, Jung, más cardíaco, te lleva hasta el precipicio y te deja ahí, ¿no?

Dr. Luis Chiozza: Sí, eso está muy claro, además, coincide con lo que estamos diciendo últimamente

Lic. Mirta Dayen: Exactamente, sí, sí, sí. Bueno, después por supuesto había pensado en el título de tu próximo libro y me parece que cuando vos nos hablaste de esta película la primera vez era esto, justamente, lo que no puedes hacer, debes contarlo, y habías hablado de esto de Fellini

Dr. Luis Chiozza: Sí, sí, inclusive lo digo en un Instagram, adentro del mismo libro, hablando de Fellini

Lic. Mirta Dayen: Sí. También me resultó interesante lo que dijo Liliana, no sólo lo que vos dijiste, sino lo de las cajas chinas, no me había dado cuenta, que es como un metálogo, dijo ella, la vida de Fellini, la muerte súbita, el tema de que termina rápido la película. Y lo que te quería preguntar es, porque él habla de muchas cosas, del contar, de la muerte, del compromiso, acá lo vimos, ¿no?, lo que ya habías dicho a la mañana, que acá se ve, el compromiso que él hace y lo que dice, de que no se puede crear en libertad, que es ridículo. Viste que él dice, la libertad absoluta no es lo que caracteriza al creador, no puede estar esperando que le venga la inspiración. Pero el punto que me intriga más es el de la consciencia, porque él dice que uno no puede estar totalmente consciente de cómo se va dando el proceso, pero vos a la mañana dijiste -después no volvimos a tocar este tema- que esta película y este Fellini, digamos, habla de lo psíquico genuino; y dijiste, citándolo a Freud, que la apreciación debe ser distinta para los procesos conscientes. Vos podés hablar algo más de esta relación, de por qué él dice, porque evidentemente uno no puede estar consciente del proceso, pero este contar es hacer consciente, también, ¿no? Bueno gracias.

Lic. Alicia Makaroff: Sí, yo me había quedado pensando también, creo que cuando él habla de esto de la neurosis y la psicosis, también habla de experiencias que, si uno las hace sin guía y sin protección, pueden llegar a ser dañinas. En un momento creo que habla de las drogas, pero de esto de entrar en contacto con los contenidos del inconsciente, me parece, ¿no? Con la neurosis, pero también con la psicosis y él dice que esas

experiencias, sin guía y sin protección, pueden ser destructivas, y ahí menciona al psicoanálisis y menciona al psicoanálisis como una protección de amianto. Eso me llamó un poco la atención, cómo lo menciona él, bueno esto quería comentar.

Lic. Liliana Casali: Sí yo quería preguntar un poco en relación con lo que también decían otros y Alicia, porque, cuando vos hablabas que Fellini evacua, en sus producciones, sus estigmas, sus sueños, pensaba si vos pensás también en la elaboración, digamos, al usar la palabra “evacuación” queda ... al decir que evacua en sus producciones, queda como si fuera una descarga y no un proceso de elaboración. Entonces me preguntaba por eso y me acordaba de Bateson, cuando habla de que los terrenos donde los ángeles no se atreven a pisar, que tiene que ver con lo demoníaco y lo sagrado, con el terreno de los ideales, que es otra manera de referirse a estos contenidos. Y me acordaba también de la frase que trae Freud en “Introducción del Narcisismo”, cuando cita a Heine y habla de que creando pudo recuperar la salud. Entonces pensaba que tal vez en el artista la posibilidad de crear, si puede lograr una sublimación adecuada, es algo que le permite recuperar el equilibrio emocional, o que va también en esa dirección, en algunos casos. Bueno quería preguntar sobre ese tema. Gracias.

Dr. Luis Chiozza: Bueno empecemos de a poco con esto. Primero, el tema de las cajas chinas. El tema de las cajas chinas es el mismo tema de las capas de la cebolla, es una manera de organización de lo natural, no solamente lo biológico, también la Tierra tiene capas geológicas, y no estamos hablando de algo vivo, aunque para algunos sí. Pero no es la única manera de organización de lo natural, hay otra que son los árboles. Y los árboles no están solamente en el desarrollo de la semilla del eucaliptus, los árboles también están en el árbol arterial o están en las nervaduras de las hojas. Pero también tenemos las redes, que también están en lo natural, la estructura del cerebro no es ni arborescente ni de las cajas chinas, no es continente-contenido, la estructura del cerebro es red. Y las redes ni siquiera son arborizaciones, porque las arborizaciones tienen troncos y ramas, pero las redes lo que tienen son desplazamientos funcionales de los centros organizadores. Ejemplo, internet, que nadie la gobierna y sin embargo se gobierna sola, y las influencias de los nodos son extraordinariamente veloces y funcionales. Y después tenemos los fractales. Entonces, hemos progresado mucho ya en comprender que las estructuras de vinculación naturales no son solamente continente-contenido ni las cajas chinas.

La otra cuestión es la de la consciencia, y esta es una cuestión fundamental. ¿Qué inconveniente habría en poner la consciencia dentro de lo psíquico y homologarla a lo inconsciente? ¿Por qué habrá dicho Freud que hay que buscar otra apreciación para la consciencia? Y, cuando dice hay que buscar otra apreciación, ¿otra apreciación diferente de cuál? Diferente de la que llamo “lo psíquico genuino”. Más rotundo y explícito no puede ser. Admito que Freud ha ido y vuelto de esto, porque si no, todo el mundo lo tendría más claro. Admito que no fue tan categóricamente claro en todo lo que escribió, ni siquiera en su “Esquema de psicoanálisis”, pero que esto es esencial, no cabe duda. ¿Y por qué? Y bueno, porque lo psíquico genuino, que tiene esta categoría de la cual Fellini nos está hablando continuamente, es el mundo de lo fantástico, el mundo donde las distancias no existen, para decirlo con una palabra que siempre usaba Arnaldo Rascovsky y a la cual Garma le decía “¿y tu cómo sabes que es así?”, él decía que tiene la velocidad de la luz, es decir que lo psíquico inconsciente va a trescientos mil kilómetros por segundo. Esto era obviamente una metáfora, pero que, de alguna manera, las leyes que gobiernan lo inconsciente son otras y que éstas son las de lo psíquico genuino, nos muestra que todo lo que está hablando Fellini, lo que él hace es decir, yo no voy hablar de lo que el señor y la

señora están conversando después de cenar mientras toman el té o le café, voy hablar de todo lo que está sucediendo permanentemente y que tiene una capacidad genética extraordinaria. Eso es lo psíquico genuino. Ahora, una vez que Freud dice “esto es lo psíquico genuino” y está buscando otra apreciación para la consciencia, tenemos que llegar a la conclusión de que decir otra vez que la consciencia es otra vez lo psíquico es ponerles el mismo nombre a dos cosas distintas. Entonces a mí me parece que este es un tema fundamental.

Vamos al otro tema, el de la protección. Bueno, esto me parece conmovedor. ¿Qué es este amianto? Dicho sea de paso, si ustedes van a ver el caso Mary, van a ver que el tema del amianto estaba ahí. En un sueño de ella, yo entraba con un lanzallamas y un traje de amianto. Bien, ¿qué es este traje de amianto? Bueno, señores, el único que tuvo el coraje de no tener traje de amianto, y que es asombroso, es Sigmund Freud. Tal vez lo que más se pareció a ese amianto, fue la enorme relación que Freud tenía con su madre y el sentimiento que tenía de un amor sin ambivalencias. Por eso él decía que el único amor sin ambivalencias -cosa que es muy exagerado- es el amor de la mamá por el bebé. Sabemos que es exagerado, pero sabemos que hablaba de lo que él sintió. Para mí eso fue lo más parecido al traje de amianto, y por eso Freud nunca retrocedió cuando, analizando sus propios sueños, descubrió el complejo de Edipo. No es chiste, porque él lo habrá leído en Sófocles, pero lo leyó en Sófocles porque primero lo descubrió y lo descubrió en sus propios sueños. Y se acuerdan lo que dice, ustedes dirán por qué me detengo acá, porque más allá no puedo seguir, dice. ¿Por qué no eligió otro sueño? Porque todos hubieran conducido a lo mismo, dice, ¿se acuerdan? Con el sueño de la inyección de Irma. Y entonces, ¿qué dice Freud? Se atreve a descubrir el complejo de Edipo. Y esto es muy conmovedor, porque después nos atrevimos todos, pero ¿saben por qué nos atrevimos? Porque detrás de la cabeza teníamos sentado un señor que decía, metete, que yo tengo el piolín de salida, andá, que yo te tengo atado con una soga y, si te quemas, tiro, ¿no? Pero Freud no tuvo eso. Entonces ese es el amianto. A mí me parece que eso es realmente una cuestión muy conmovedora.

Y en cuanto a lo de evacuar, sí, es cierto, pero no es sólo evacuación. Evacuar, en el sentido de lo proyecto ahí, pero también lo elaboro, sin duda, ¿no? Y ahí está lo del poeta Heine, que, entre paréntesis, te olvidaste de lo importante, que Heine no lo dijo como dijiste vos, me voy a curar creando, dijo “imagino a Dios diciendo, al crear pude recuperarme, al crear pude restablecer mi salud”. Está hablando de la salud *de Dios*, nada menos, no de la de él. Mucho más, está diciendo, imagino a Dios diciendo... Entonces esto es realmente muy fuerte como afirmación, ¿no?

Dr. Eduardo Dayen: ¿Pensaste algo del sueño que él relata con Picasso, el sueño que él dice haber tenido? Dice dos sueños, un primer sueño en donde Picasso prepara un omelette con doce huevos, y un segundo...

Dr. Luis Chiozza: Bueno esto, ya te diría yo mi asociación libre, evidentemente Fellini estaba proclive a sufrir del hígado, doce huevos no los come cualquiera sin consecuencias, ¿no?

Dr. Eduardo Dayen: Lo que pasa es que él dice después, a la noche siguiente soñé otra vez con Picasso, pero ahora estaba en el mar, yo quería volver a la orilla y Picasso me insistía que siguiera nadando. A mí se me ocurrió, a ver qué pensás vos de esto, que un primer sueño tiene que ver con la madre y un segundo sueño tiene que ver con el padre. Como que Picasso tenía esa doble cualidad para él, que además le decía no te manches, terminala con las manchas, como si le dijera, hacé lo tuyo, dejame a mí la pintura.

Dr. Luis Chiozza: Bueno, tengo que decir que yo ya rechazo enfáticamente esta manera de analizar los sueños. Es cierto que Freud dijo que le podemos sacar las ocurrencias al paciente, como si fuera el colmo de la objetividad. Y después dijo, bueno, pero si no es el paciente, puede ser el analizador que tengas bien definidas ocurrencias, con lo cual escribió el primer párrafo del uso técnico de la contratransferencia. Pero también es cierto que eso me parece un procedimiento explicativo y espurio, que dice más del analizador que del analizado. Entonces, ¿qué pienso yo de los sueños? Pienso que no se deben analizar así. Pienso que uno no tiene que encontrar la teoría psicoanalítica en el sueño del paciente. Pienso que lo importante es por qué el paciente me cuenta el sueño, qué siento frente al sueño, qué siente él frente al sueño, y de qué manera, con el sueño, está tratando de gestionar lo que siente, y qué es lo que siente. Entonces, volviendo ahora al punto concreto, la verdad es que no tengo mucho indicio para decir qué habrá querido decir Fellini contando ese sueño, que, por otro lado, él no dice lo que sintió como *consecuencia* del sueño, es como si él dijera con el sueño me bastó, ¿no? Es como cuando el paciente cuenta el sueño, y es como si le dijera al analista “no me lo toque, yo se lo cuento para que usted me ayude, pero yo no quiero meterme con esto”. Lo que digo va a ser un poco torpe, pero cuando un paciente me cuenta un sueño y me pregunta por qué habré soñado esto, me parece que lo mejor es contestarle “usted sabrá, ¿por qué me lo pide a mí?”. Es decir, en lugar de decirle “dígame sus asociaciones”, le estaría diciendo “sígame diciendo lo que se le ocurra del sueño, lo que sea, por qué lo habrá soñado”. O sea, yo pienso que uno debe devolverle la pregunta. ¿Por qué soñé esto? Y uno podría contestar “sí, de veras, ¿por qué?” Porque, ¿quién, sino él, está más cerca de ver esto? Lo otro va a ser un pasaje de las asociaciones de mí, como psicoanalista, mías, ¿no? Y bueno con respecto a lo que concretamente significará esto de Fellini, no se me ocurre. Pero, entre voy yo, uno de los dos tuvo más interés, que fuiste vos, por lo tanto, estás más cerca vos que yo de saber qué dice ahí.

Lic. Liliana Casali: En función de lo que trajo Eduardo, me acordé de algo que leí, que puede ser colateral, pero que un estudioso de la obra de él decía que la obra de Fellini es una mezcla de Picasso y de Proust. Y él empezó como dibujante y después siguió como guionista de películas, antes de transformarse en director. Y en una parte dice que el cine reúne todo, reúne la imagen, reúne la narrativa, y en una parte habla de que filmar, como las pinceladas del pintor, inclusive toca una tela...

Dr. Luis Chiozza: Puede ser Liliana, puede ser, puede ser que haya soñado con Picasso, porque Picasso representaba todo esto que vos decís de su vida. Pero puede ser que haya soñado con Picasso, porque la pelada de Picasso le hace acordar a la calota de Shakespeare en Hamlet. ¿Y? Para saber eso, lo necesitamos a él. Si no, lo que estamos analizando es la idea que el sueño de Picasso le suscitó a la licenciada psicoanalista Liliana Casali, o al doctor Eduardo Dayen.

Lic. Liliana Casali: Sí, por eso decía que era una cuestión colateral, no para analizar el sueño.

Lic. Hilda Schupack: Quería preguntarle algo sobre esto que usted dijo del sueño. Cuando usted dice que uno siempre intenta saber por qué lo habrá soñado, esto está relacionado al “¿por qué me lo cuenta?”, ¿son dos sentidos distintos o es el mismo sentido?

Dr. Luis Chiozza: No sé si tiene mucho sentido decir que son dos sentidos distintos, ¿no? Le voy a hacer una pregunta del mismo tipo: ¿en una sesión psicoanalítica hay una sola fantasía o hay diez fantasías, una detrás de la otra? De acuerdo a cómo las quiera ver, porque las diez se pueden combinar en una. Entonces el sueño y “me lo cuenta”, un poco son inseparables, es la misma idea. Y a veces la interpretación de un sueño puede ser estrambótica, y todo eso depende de la contratransferencia. Un paciente me puede decir “anoche soñé tal cosa, me angustió, ¿qué significará?”. Y yo puedo decir “significa que estás preocupado por si yo me ocupo de resolverte tus cosas”. Porque no estoy interpretando el contenido del sueño, sino el hecho de que me lo cuente; y es también lícito. “Vos me tenés abandonado”, dice el paciente que cuenta un sueño... a veces cuenta, “la semana pasada te conté otro y me dijiste muy poco”.

Lic. Dorrit Busch: Bueno, estaba dudando un poco cómo preguntar, porque yo veo que esto que voy a preguntar me da la impresión de que todo el mundo lo entiende, y yo no lo entiendo. Es cuando vos decís “lo que no puedes hacer, debes contarlo”. Porque yo lo entiendo bien, por ejemplo, en tu persona, en Fellini, pero no lo puedo ampliar, no sé cómo explicarlo, hacia la generalidad.

Dr. Luis Chiozza: Ah, pero probablemente porque vos en este momento no sentís que hay algo que no podés hacer. Claro, porque estás, a lo mejor, satisfecha con lo que estás haciendo. No tenés la sensación de... a ver... imaginate que vos tenés treinta años y tenés un hijito que se te cae en el aljibe, y vos agarrás una soga y te bajás por el aljibe para buscar a tu hijito. Ahora imaginate que tenés 85 y el que está en el aljibe es tu nietito. Evidentemente, vos decís si yo ahora pongo una soga y bajo por el aljibe, van a tener que llamar a los bomberos, ¿no?, van a tener que rescatar a dos (risas). Ahí tenés una imagen de lo que vos no podés hacer. A ese tipo de cosas me refiero. Cuando vos te enfrentás con ese tipo de cosas, en donde vos decís, las cosas que antes hacía -no antes, antes, antes, hasta ayer a la tarde-, me acabo de despedir... ¿no? Te voy a dar un ejemplo banal. Hace diez o doce años, cuando terminaba de cenar, en Italia me decían “¿cuántas grasas quiere tomar?” y yo decía “seis”. Ahora digo “una” (risas). Entonces, cuando ese tipo de cosas no las podés hacer, tenés la sensación doble. Una, de que buscás sustituciones, porque si no hay sustituciones, la vida se acabó. Pero *mientras* buscás las sustituciones, que no son una cuestión automática y exigen cierto ingenio, mientras empezás a encontrarle al agua el gusto que antes tenía el whisky -y, casi te diría, preferible-, mientras tanto vas diciendo ¿qué hago con esta frustración, sino dirigirla en otra dirección? ¿Y qué es contarlo? Y, contarlo es decir, me dirijo a mis hermanos, entre tanta gente alguien habrá que recibe esto diciendo “a mí también me pasa”. Y cuando uno se dirige de esa manera y con esa esperanza, uno ya está sintiéndose hermanado, porque uno dice... al fin y al cabo escribir un libro es eso, porque los escritores escribimos a ciegas, no sabemos quién nos leerá, pero siempre imaginamos que alguien nos leerá, e imaginamos que alguien nos leerá con un espíritu fraterno. Entonces, te diría que es como si dijéramos, combatís en dos frentes, por un lado, buscás sustitución, y, por el otro lado, esto es ya una sustitución, el contar. Y creo interpretar y no equivocarme diciendo que Fellini quiso decir precisamente eso cuando dijo “a esta edad uno tiene que contar”. Porque fíjense que lo dijo relacionado con la proximidad de la muerte. ¿Qué es la proximidad de la muerte? Y, la proximidad de la muerte... todo es relativo, pero, de alguna manera, no es lo mismo tener 80 años que tener 18.

Por otro lado, otra cosa, que no dije, aunque la dije ya en los Instagrams, pero no lo dije hoy, y Fellini la dice, es que la muerte personal es increíble, nadie realmente se la cree. Esto es cierto. Entonces uno tiene dos versiones. La versión racional, que dice “ojo, que, si

vas a pedir un crédito para pagar en 30 años, por algo no te lo dan". Eso no se puede negar. Esto dice el cerebro. Y, al mismo tiempo, el corazón dice "soy inmortal". ¿Y qué significa para el corazón "soy inmortal"? Muy sencillo: "soy inmortal mientras no me muera, y, cuando me muera, también soy inmortal, porque no me daré cuenta". Es decir, "la muerte no me alcanzará jamás", esto dice el corazón. Y el corazón tiene razón. Pero, claro, cuando, en el proceso racional, vos tenés que arreglar los papeles para dejar las cosas en orden, no te regís sólo por el corazón.

Dra. María Adamo: Una cosita nomás, Dr. El tema del "no poder", porque me quedé pensando que usted, cuando habla de las categorías páticas, relaciona el poder con el pasado, porque solamente a posteriori puedo saber si pude o no pude. Pero, en este sentido que usted lo trae ahora, el "no poder" sería en el presente -barra futuro-, es decir, que yo evalué la situación y digo "esto no puedo". ¿Sería así? Porque a veces uno cree que no puede, y puede, después, ¿no?

Dr. Luis Chiozza: No se sabe. Pero, por eso te estoy diciendo, una cosa es el corazón, otra cosa es la razón, otra cosa es la experiencia. Esto también es interesante, interesantísimo. Primero, porque estos tres órganos -CHC: corazón, hígado y cerebro... no por casualidad se relaciona el corazón con los *pre*-sentimientos, el cerebro con los *pre*-juicios, y el hígado, ¿con qué? Con las cosas *pre*-formadas. ¿Qué son las cosas *pre*-formadas? Los lemas. Entonces, estos tres tipos de cosas son los tres órganos principales. Después tenemos los órganos accesorios, tenemos riñón -del lado del mesodermo-, tenemos pulmón, del lado del -endodermo- y tenemos piel -del lado del ectodermo-. Pero estos órganos los consideramos, digamos, por ahora, no muy diferentes en cuanto a la cuestión de que siempre están las tres hojas, ectodermo, mesodermo y endodermo. Entonces, el tema del poder tiene que ver con lo que se pudo, el tema del querer tiene que ver con lo que se quiere -en el presente-, y el tema del deber tiene que ver con lo que se adeuda, que es el futuro. Pero acá también funciona que la deuda supone la imaginación o la promesa: "voy a poder". Y esto es lo que, de alguna manera, en un momento determinado parece la cosa más natural del mundo y en otro momento casi se confunde con un engaño. ¿Qué hace el padre que se preocupa de qué va a pasar con un hijo inválido cuando no esté él para protegerlo? Y, está imaginándose un deber con el cual no va a poder. ¿Se entiende? Y esto lo digo, María, para contestarte el tema del poder en relación con el futuro.

Lic. Liliana Casali: Quería preguntar, esto de contar lo que no se puede, supone espiritualizar lo que no se puede o supone diferentes maneras de contar lo que no se puede, por ejemplo...

Dr. Luis Chiozza: Depende el concepto que vos tengas de espíritu. Si vos aceptás una concesión, que funciona bastante bien, que yo la definiría de este modo: llamamos "espíritu" a lo que tienen en común un conjunto de almas, que viven en conjunto, obviamente. Entonces es el espíritu de un equipo de rugby, también es el espíritu de una época, y también es el espíritu del pueblo argentino o del pueblo francés. Ahí tenemos una noción, es ponernos de acuerdo en lo que llamamos "espíritu". Porque, si le llamamos "espíritu", de manera poco definida, a una manera diferente de llamarle a lo psíquico, ahí entramos en lío. Entonces psíquico es lo que decimos individual y espíritu es la psiquis colectiva. Entonces, si vos lo pensás de esta manera, en lo psíquico colectivo, lo del espíritu... contar lo que uno no puede, es como si dijera, en la isla de Mayorca, debajo de un olmo, que está al lado de la cantina que se llama "Blue", hay enterrado -me dijeron- un

tesoro. Yo ya no voy a poder ir a buscarlo, te dejo el plano, por si querés ir. ¿Por qué? Y, porque no quiero que esto se muera conmigo. Tan sencillo como eso. Ahora, si vos apretás mucho, mucho, mucho esto, lo sacás de la ancianidad y lo ponés en el presente atemporal, todos hablamos, escribimos y nos movemos por eso, para que las cosas no mueran con nosotros. Y por eso Fellini cuenta, porque él está diciendo: este es el camino, yo no lo voy a recorrer. Bueno, no cabe duda de que después de Fellini el cine no se acabó y que, a muchos de los que siguieron dirigiendo películas, algo de lo que hizo Fellini les ha venido bien.

Además, otra cosa interesante, ¿no? Fíjense que yo antes no escribía Instagrams. Hace tres años, más o menos. Casi diría que coincidió con la pandemia. Y la pandemia debe haber sido para todos nosotros un shock: estas cosas pueden pasar. ¿Y cuáles son las cosas que pueden pasar? Que de pronto perdiéramos las libertades individuales. Porque nosotros no nos damos cuenta de que perdimos una libertad individual importantísima. En la época de la pandemia uno salía de su casa y el portero de la casa -y no siempre por motivos nobles, sino por envidia, por venganza, por lo que fuera- lo denunciaba. De manera que ocurrió un cambio catastrófico. Bien, ¿ese cambio catastrófico no es un “no puedes hacer”, de pronto? Weizsäcker escribió su *Patosofía* en pedacitos de papel, retazos de papel. Porque escribió una parte en condiciones muy penosas. ¿Por qué las escribió en retazos y en pedacitos de papel? ¿Por qué no dijo “bueno, si esto se acaba, la escribiré, y si no se acaba, chau”? Porque él dijo “no quiero que se muera conmigo”. ¿O no? Peor aún, cuando Weizsäcker se murió, él ya no entendía su *Patosofía*, porque tuvo un deterioro muy grande por la enfermedad de Parkinson. Entonces fíjense hasta qué punto escribió su *Patosofía* como un legado. Entonces, si tenemos en cuenta todo esto, cada vez adquiere más verosimilitud y más carne este asunto de “lo que no puedes hacer, debes contarlo”. Ahora pasa la otra cuestión, más interesante todavía. Que los Instagrams no son escritos como se escribe siempre. Es decir, escribo, corrijo un poco y ya está. Es el esfuerzo por reducir mil palabras en 340. Lo cual es casi como escribir en código. Es decir, hay una parte... ¿se acuerdan cuando decíamos que hay un discurso público, uno privado y uno secreto? Y que una gran obra, como *El Quijote de la Mancha*, tenía un discurso público fácilmente comprensible, que le permitía viajar y, de ese modo, se podía divulgar en un ámbito más amplio el discurso privado y, más a eso, hay otro discurso secreto, que tiene dos partes: secreto para el lector y secreto para el mismo escritor. Por eso se dice que el *Quijote* hace reír a los tontos y hace pensar a los sabios. ¿Qué estamos diciendo ahí? Para los tontos, es el discurso público, que hace reír, para los sabios, es el discurso privado, que hace pensar. Entonces de ahí surge la idea de un discurso público, privado y secreto. Cuando uno escribe en 340 palabras, como escribo Instagram, ustedes se darán cuenta, porque pasa todos los jueves, que después de escribir los Instagrams vienen ustedes y dicen, bueno, a ver, hablemos. Y entonces, ah, ¡quería decir esto! Ah, ¡quería decir esto otro! ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que no es un discurso tan público. Entonces también tiene un poco esta idea, que surge de la pandemia, de dejar, por así decir, el plano de algo que no quiero que muera conmigo.

Lic. Máximo Mosquera: Quería preguntarle o llamar a esta escena que es conmovedora, que un poco también la conocemos por la leyenda del Titanic, ¿no? que, en el momento del naufragio, hay todo un grupo de músicos que está marcando, una orquesta, seguir tocando, en el momento de la desgracia. Que Fellini la hace como más exagerada, porque la soprano está bajando en ese momento en el bote, la gente está cantando en la cubierta y hasta en el mástil se veía a la gente, que se va a hundir con el barco, haciendo el coro. Que es, nuevamente, una escena muy conmovedora. Yo quería preguntarle qué le había

parecido eso, Dr. Por lo menos de mi parte, yo sentía como que decía... ante la adversidad, sigamos trabajando.

Dr. Luis Chiozza: Bueno, lo primero que te puedo decir, Máximo, es que no tengo la más pálida idea de si realmente fue así o esa cantante que en la película sigue cantando, no estaba colgada de la casaca del capitán diciéndole que la lleve al bote y el capitán no le dio un cazote en el medio de la nariz y se fue él al bote (risas). Eso no lo sabremos nunca, porque volvemos a lo de Fellini, ¿cuál es la película real? No sabemos.

Lic. Máximo Mosquera: La que él nos cuenta.

Dr. Luis Chiozza: Y bueno, sí, esa es *otra* realidad, la realidad de lo que nos cuenta. Volvemos otra vez a la verdad de las mentiras, de Vargas Llosa, y a las mentiras de la verdad. Las verdades son como las interpretaciones, duran hasta que aparece la próxima.

Dra. María Adamo: Sí, Dr., cuando usted hablaba de la pandemia, me acordaba de... creo que es Bettelheim el que dice que pudo sobrevivir al campo de concentración gracias a que en un momento empezó a dedicarse a observar lo que pasaba, ¿no? ¿Tiene que ver con esto? Le quería preguntar, porque sería también como esto de, frente a lo traumático, observarlo y relatarlo, como una forma de poder hacer algo con eso.

Dr. Luis Chiozza: También, claro. No solamente que lo observó, sino que pensó que lo observaba *para algo*. Y está llena, llena la literatura de sujetos que se desesperan para que lo que escriben de eso, salga de ahí y alguien lo lea. Y está también el caso de Viktor Frankl.

Bueno, entonces nos despedimos hasta la próxima.