

# Los inútiles

Sugerencias para una "lectura"  
en clave pedagógica

Por Natalia Fattore

## SINOPSIS

*Amantes del ocio, de la diversión, de una existencia absolutamente inactiva, un grupo de amigos, Alberto, Moraldo, Fausto, Leopoldo y Ricardo, ven pasar sus días y sus noches en las esquinas y los cafés de su ciudad de provincia. Son cinco "inútiles", tal como se los describe desde el comienzo del film. No trabajan, no estudian, no tienen pareja estable, ni tampoco "aspiran" a ello. Jóvenes "cómodos", ven pasar sus días "dependiendo" para subsistir de sus respectivas familias, jugándose el dinero en las carreras, en las apuestas. Sus vidas sólo parecen perturbarse por la llegada del carnaval, fecha en la que parece más sencillo salir a conquistar mujeres.*

"Contra el síndrome juvenilista que infecta a la sociedad occidental y prestigia al sector más inútil, ignorante, vacío y conservador de sí misma". Manifiesto contra la juventud, Gilles Lipovetsky.

Describir, retratar a los jóvenes como "inútiles" parece no ser un invento "posmoderno", vinculado a la falta de iniciativa, a la superficialidad, a la pasividad, a la histeria de esos llorones obsesionados por el cuidado del cuerpo, tal como gusta describir a los jóvenes de los '90 a Gilles Lipovetsky, quien –digámoslo– parece haber dejado atrás hace rato sus épocas de juventud.<sup>1</sup>

Si pensamos que el manifiesto de Lipovetsky fue escrito casi treinta años después de filmada la película, podemos preguntarnos ¿cómo es que se construyó el vínculo adolescente-inútil? ¿Siempre fueron los jóvenes caracterizados como inútiles? ¿Es lo mismo ser un adolescente inútil en los años '50 que en los '90?

Proponemos valernos de la historia para ver si es posible "desnaturalizar" esta relación. Es el historiador Philippe Ariès quien nos

<sup>1</sup> Proponemos leer el "Manifiesto contra la Juventud", en el que aparece el diagnóstico sobre los jóvenes actuales que aquí enunciamos. Puede encontrarse en Antelo, E., *Instrucciones para ser profesor*, Santillana, Buenos Aires, 1999.



## FICHA TÉCNICA

### TÍTULO:

*I vitelloni*

### DIRECCIÓN:

Federico Fellini

### GUIÓN:

Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinnelli, según idea de Tullio Pinnelli.

### PRODUCCIÓN:

PEG. Film-Citté Film

### FOTOGRAFÍA:

Otello Martelli, Luciano Trasatti y Carlo Carlini.

### MONTAJE:

Rolando Benedetti

### MÚSICA:

Nino Rota

### INTÉRPRETES:

Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste, Leonora Rufo, Riccardo Fellini, Claude Farell, Carlo Romao.

### AÑO:

1953

### ORIGEN:

Italia - Francia

### DURACIÓN:

103 minutos

recuerda que la "culpa" de la inutilidad, del arte de perder el tiempo que parecen cultivar los adolescentes, la tuvo la propia escuela. Es con la institucionalización de la obligatoriedad escolar que se instala en las sociedades modernas, la "cuarentena" juvenil, es decir, la postergación de la entrada en la madurez, en la vida activa.

Ariès nos explica que en las sociedades medievales, *"...salidos de las faldas de su madre o su nodriza, los niños eran lanzados, sin la transición que conocían las sociedades primitivas, al mundo de los adultos, y allí se confundían con ellos y eran tratados como tales. No había jóvenes hombres sino hombres jóvenes. La edad adulta comenzaba pronto, antes de la pubertad, y acababa también pronto, en el umbral de una vejez precoz expuesta a las enfermedades y la muerte (...)* El gran fenómeno que dará nacimiento a la juventud, tal como la conocemos hoy, es la escolarización progresiva de la educación".<sup>2</sup>

La escuela, el encierro al interior de las aulas, produjo la separación de los jóvenes del mundo de los adultos, apareciendo por primera vez la juventud como "categoría de edad". Lo que aquí nos interesa es destacar que este retraso en la entrada a una vida activa –o lo que es lo mismo, la aparición del vínculo adolescente-inútil–, es la consecuencia directa de este largo purgatorio escolar. Como lo describe Ariès, el "mal del siglo" es signo claro de la aparición de la juventud como edad caracterizada por no tener funciones activas dentro de la sociedad, por lo que se mantendrá durante mucho más tiempo, económica y moralmente dependiente de la familia. Recordemos que inútil es, según el diccionario, el que está imposibilitado para trabajar, quien no puede ser "aprovechado", el que no produce ningún fruto, ningún interés.

Vuelvo a Ariès: *"Anteriormente, la infancia era considerada como un estado no racional. El objetivo que se le asignaba entonces a la educación era el de transformar, por la fuerza, primero al niño y luego al muchacho, en un ser razonable y prepararlo así para entrar a la sociedad de los adultos civilizados. La educación moderna,<sup>3</sup> (...) consiste en hacer lo contrario: mantener durante el mayor tiempo posible al niño y al muchacho en su estado y retrasar volunta-*



*riamente su paso a la edad adulta".*

La escuela se inventó, dice Estanislao Antelo, con la voluntad de "sacar las pilas". Es bueno recordarlo en estos tiempos empresariales que corren, donde lo que impera es la lógica del "hágalo ya", donde la regla es "no perder el tiempo", y donde como consecuencia directa aparece el imperativo de la motivación.<sup>4</sup> Tiempos, los nuestros, "llenos" de utilidad, de estrategias para contrarrestar lo inútil, lo improductivo, lo que no sirve.

Dijimos entonces, que la escuela nació, según Ariès, como artefacto destinado a perder el tiempo, precisamente uno de los nombres de la inutilidad. Fueron Kant y Rousseau los primeros quizás en anunciarnos la estrategia. *"La mayor, la más importante, la más útil regla de toda educación no es la de ganar tiempo, sino, por el contrario, perderlo"* (Rousseau, Emilio). Y Kant, en su *Pedagogía*: *"Se envían al principio los niños a la escuela, no ya con la intención de que aprendan algo, sino con la de habituarles a permanecer tranquilos y a observar puntualmente lo que se les ordena, para que más adelante no se dejen dominar por sus caprichos momentáneos"* (Kant, Immanuel).

Adolescencia y juventud quedaron así emparentadas a un tiempo de inutilidad, de "utilidad cero" como alguien definió el tiempo del juego, de "hacer la cola" (ningún tiempo mas improductivo que el de hacer colas)<sup>5</sup>, de "esperar" para entrar en el mundo adulto. Volvamos entonces a nuestros adolescentes, a nuestros inútiles, con la advertencia de que este estado es

<sup>2</sup> Ariès, P., "Las edades de la vida". En *Ensayos de la memoria, 1943-1983*, Norma, Colombia, 1995.

<sup>3</sup> El origen de la educación moderna se remonta, según Ariès, al siglo XVIII. El gran fenómeno del siglo XX es la generalización de la adolescencia, con el acceso masivo a la escolaridad obligatoria, proceso que recorrió varios siglos.

<sup>4</sup> Para avanzar sobre estas cuestiones, sugerimos la lectura de Antelo, E. y Abramowski, A., *El renegar de la escuela*, Homo Sapiens, Rosario, 2000.

<sup>5</sup> Es quizás el fenómeno de "los coleros" en nuestro país, el que cambió el sentido de la inutilidad de las colas. Grupos de desocupados que hacen de "la cola" su lugar de trabajo, ahorrándole a la gente, por unos pesos, la pérdida de su tiempo.

en parte, responsabilidad del proceso de escolarización y de un nuevo sentimiento asociado a la aparición de la pareja madre-hijo, que acompañó la entrada al mundo moderno. El ser inútil no es un adjetivo que venga adherido "naturalmente" a la idea de juventud. *Vitellone* (el nombre original de la película es *I Vitellone*) es el término que define a un tipo de joven italiano ambicioso pero improductivo, superficial, que vive al día, conformista en su casa, que vive de "bares", pero permanece pegado a las faldas de la madre y la esposa.

La historia se complejiza cuando Fausto deja embarazada a su novia, y debe convertirse, ahora sí, en un "adulto". La condición de "padre", y no la edad –destacamos que son jóvenes de 30 años– es la que marca un quiebre en la idea de ser "adolescente-joven". Según la caracterización de Gil Calvo, "es joven la persona fisiológicamente madura que todavía no posee ocupación productiva estable, cónyuge estable, domicilio propio estable ni descendencia conviviente. Hasta que no cumplan esas cuatro condiciones (trabajo fijo, cónyuge, piso propio e hijos), las personas no son reconocidas como adultas de pleno derecho en nuestra sociedad".<sup>6</sup>

Al estilo del conocido tema de los Auténticos Decadentes, es el padre de Fausto, quien después de una "paliza" le advierte que es "mejor que te afeités, mejor que laburés, mejor que madurés...". La condición de "padre" es la que, de algún modo debiera marcar el pasaje "obligado" a la vida adulta y, por ende, a la vida "activa", imponiendo la necesidad de "ser" –ahora sí– alguien en la vida.

Lo que sin embargo seguirá mostrando el film es la "infantilización" del personaje, que seguirá posicionado como "hijo" al que se debe "castigar" para que obedezca, para que no engañe a su esposa, para que se dedique a trabajar, dependiendo de su familia.

Slavoj Žižek analiza esta idea de la prolongación de la "inmadurez" en nuestra actualidad. Su argumento es que hoy los conceptos de paternidad y maternidad se han "politizado", es decir, se han convertido en un ámbito de elección reflexiva. Esta transformación, la aparente caída de la familia tradicional –"último bastión de la esclavitud legal", allí donde los individuos no eran autónomos y donde se les negaba su responsabilidad–, da paso paradójicamente a lo que Žižek



llama la "familiarización de la vida profesional pública". Así, "ciertas instituciones que supuestamente funcionaban como antídotos de la familia comienzan a actuar como familias sustitutas, permitiéndonos prolongar de algún modo nuestra dependencia familiar y nuestra inmadurez (...) La situación corriente en la cual, después del periodo de educación y dependencia, se me permite ingresar en el mundo adulto de madurez y responsabilidad, ha sido doblemente invertida: al niño se lo reconoce como un ser maduro responsable y, al mismo tiempo, se prolonga indefinidamente la niñez, es decir que nunca nos vemos realmente obligados a 'crecer'".<sup>7</sup>

Volviendo al film y para terminar, me interesa destacar el "viaje" de Moraldo, ya que marca un quiebre importante tanto en el recorrido del film como en la vida del protagonista. Moraldo es retratado en el film como el más "maduro" de los amigos o por lo menos, aquel que se cuestiona la vida monótona y vacía que lleva. Su partida marca en el film un cambio de rumbo, una "transformación". Un "convertirse" en otra cosa de lo que se es, gesto educativo por excelencia. Jorge Larrosa explica que la misma idea de lo que llamamos "experiencia de formación" contiene en alemán la idea de viaje: "experiencia (Erfahrung) es, justamente, lo que pasa en un viaje (Fahren), lo que acontece en un viaje".<sup>8</sup>

Desde mi mirada sobre el film, el viaje de Moraldo, puede ser pensado como metáfora de aprendizaje, de formación, en tanto parece significar un intento, una búsqueda de transformación por parte del protagonista. En las novelas de formación, es siempre alrededor de un "viaje", de un desarraigo, de un desplazamiento en el espacio que se produce la "iniciación". En este

<sup>6</sup> Gil Calvo, E. (1985), "La cola". Citado en Antelo, E., *Instrucciones para ser profesor*, Op. cit.

<sup>7</sup> Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 364.

<sup>8</sup> Larrosa trabaja a partir del género literario de las "novelas de formación", al que caracteriza como "el relato de la trayectoria vital de un héroe en su proceso de llegar a ser, y en relación a un mundo que va siendo interpretado y dotado de sentido por el protagonista en función de su propia experiencia". En "*Bildung y nihilismo: notas sobre Falso Movimiento*", de Peter Handke y Win Wenders, *Revista Educación y pedagogía*, Universidad de Antioquia, Colombia, 1998.

caso, podríamos pensar el viaje como un rito de pasaje a la adultez. Para Larrosa, "la formación es un viaje abierto, un viaje que no puede estar anticipado, y un viaje interior, un viaje en el que uno se deja afectar en lo propio, se deja seducir y requerir por lo que le sale al paso, y en el que el juego es uno mismo, la constitución de uno mismo, y la prueba y desestabilización y eventual transformación de uno mismo".<sup>9</sup>

Formación, dar forma, formar, deformar, transformar. Son éstos nombres del acto educativo. Propongo repensar en este registro la siguiente cita de Wim Wenders: "el tren y el cine, el uno hace viajar el cuerpo, el otro el espíritu, pero sobretodo ambos hacen viajar los ojos... Un viaje en tren es pues una película, un travelling efímero que ha pasado ante los ojos de un solo espectador y del que se ha perdido el negativo... Las películas hermosas y los viajes hermosos en tren abren los ojos y el corazón y crean aventuras en el espacio y el tiempo. Los dos son grandes edu-



cadores, quizás sea por eso que los dos son especies en peligro de extinción".

El final de *Los inútiles* tiene mucho del "cruce" que Wenders nos ofrece aquí: una imagen, una película, un tren, una partida, un viaje y una instancia de formación, es decir, un cruce educativo.

<sup>9</sup> Larrosa, J. *Pedagogía profana*, Santillana, Buenos Aires, 2000.

# Una mirada cinematográfica

Por Diana Paladino

## Federico Fellini, el gran demiurgo

"Me he inventado todo para luego poder contarlo: una infancia, una personalidad, nostalgias, sueños, recuerdos..."

**Federico Fellini**

Antes de dedicarse al cine, Federico Fellini (1920–1993) fue caricaturista, redactor en la sección policial de un periódico, guionista de comics y de programas radiales, autor de sketches para la compañía teatral de variedades de Aldo Fabrizi y diseñador de gags. Un abanico ecléctico y potente que, sin dudas, impactó sensiblemente en el imaginario creador del futuro cineasta. Por entonces, el cine italiano se debatía entre la comedia ligera y la monumentalidad fascista, en tanto que el neorrealismo cristalizaba tíbicamente sus primeras obras de la mano de Vittorio de Sica (*Los niños nos miran*), Luchino Visconti (*Obsesión*) y Alessandro Blasetti (*Cuatro pasos por las nubes*).

Al término de la guerra, Fellini conoció a Roberto Rossellini y colaboró con él en el guión y en la asistencia de dirección de *Roma, ciudad abierta* (1945). Su carrera como guionista continuó luego con *Paisá* (1946); *L'amore* (1948) y *Europa 51* (1952) –todas de



## FILMOGRAFÍA DE FEDERICO FELLINI

- 1950.- *Luci del Varietà*
- 1952.- *Lo sceicco bianco*
- 1953.- *I vitelloni*
- 1953.- *L'amore in città*
- 1954.- *La strada*
- 1955.- *Il bidone*
- 1957.- *Le notti di Cabiria*
- 1960.- *La dolce vita*
- 1962.- *Boccaccio 70*
- 1963.- *Otto e mezzo*
- 1965.- *Giulietta degli spiriti*
- 1968.- *Tre passi nel delirio*
- 1969.- *Block-notes di un regista*
- 1969.- *Fellini-Satyricon*
- 1970.- *I clowns*
- 1972.- *Roma*
- 1973.- *Amarcord*
- 1976.- *Il casanova di Fellini*
- 1979.- *Prova d'orchestra*
- 1980.- *La città delle donne*
- 1983.- *E la nave va*
- 1985.- *Ginger e Fred*
- 1987.- *Intervista*
- 1989.- *La voce della luna*

Rossellini– y con trabajos para películas de Pietro Germi, Luigi Comencini y Alberto Lattuada. Con este último, en 1951, compartió su primera experiencia como director (*Luces de varieté*) y, al año siguiente, se lanzó a hacer su primer largometraje solo (*El jeque blanco*). Verdadero punto de partida en la filmografía de Fellini, *El jeque blanco* denuncia rasgos que pronto definieron su estilo y presenta a algunos de los integrantes de su tradicional equipo (tales son los casos de Tullio Pinelli y Ennio Flaiano en el guión, Nino Rota en la música). Aún bajo la órbita neorrealista, en 1953 dirigió *Los inútiles*, una evocación de la vida provinciana que tan bien conoció Fellini durante su infancia y juventud en Rímimi. Pero ya, al año siguiente, saltó el cerco del realismo y se sumergió en la fantasía carnavalesca con *La strada*. El film, protagonizado por Anthony Quinn y Giulietta Masina, representó el primer éxito internacional para Fellini. Con él recibió su primer premio Oscar (a lo largo de su carrera lo ganó cuatro veces en el rubro a Mejor película extranjera)<sup>1</sup> e ingresó en la consideración de la crítica como uno de los directores-autores más personales y geniales de la época.

En los años que siguen, dice Carlos Colón Perales, "el proceso creador felliniano dará el radical y definitivo paso que lo situará en las puertas del absoluto cinematográfico buscado. Es un período de una inquietud, de una riqueza y de un riesgo extraordinarios. De él nacen dos obras maestras absolutas de la historia del cine: *La dolce vita* y *Otto e mezzo*".<sup>2</sup> Desmesurado, exhuberante y barroco en las formas, biográfico y subjetivo en los contenidos, el Fellini de esta etapa define –como nadie antes en la historia del cine– un universo personal e íntimo. Como señala Enrique Monterde, éste es el momento en que su obra pasa de la tercera a la primera persona narrativa. "Es el inicio de una línea ensayística original que se vale de la ficción subordinándola a los intereses expresivos del autor". Lo onírico, las mujeres, el decadentismo burgués, la fe religiosa, los recuerdos infantiles, la creación artística y la misma institución cinematográfica se afianzan en los títulos sucesivos (*Julieta de los*



*espíritus, Apuntes de un director, Roma, Amarcord*). En lo que respecta a la concepción plástico-visual, la apoteosis felliniana culmina en 1976, con *Casanova*. Un film que exagera la espectacularidad y el artificio de la puesta en escena pero que, al mismo tiempo, propone una austeridad (casi mecánica) de los recursos dramáticos. "Hace demasiado tiempo que me dedico a hacer autorretrato, dijo Fellini. Después de terminar *Casanova* me pregunté a mí mismo qué me pasaba ¿Por qué he hecho un film de dos horas y media, dirigido contra mí mismo? Y sólo he encontrado una explicación: la película es un límite, quiero decir, un fin; el fin de una estación, pasado el cual habrá que cambiar el punto de vista (...). Después de esta película tendré que hacer algo, más adulto, más comprometido".<sup>3</sup>

Eran los convulsionados años setenta. La joven camada de cineastas, surgidos a fines de la década anterior, había instaurado con la crítica y la denuncia política nuevos rumbos para el cine italiano (recuérdense películas como *La clase obrera va al Paraíso*, de Elio Petri, *Portero de noche*, de Liliana Cavani y *El caso Matei*, de Francesco Rosi). Fellini, entonces, sale de su universo autobiográfico y propone una abarcadora metáfora de la sociedad y del individuo en *Ensayo de orquesta*. El orden, el caos, el poder, la represión, la demagogia, aparecen representados en los dichos y acciones de este grupo de músicos; mientras, en el subtexto, retorna una de sus sempiternas inquietudes temáticas: la creación artística. Aquí, desmitifica la concepción áurea que suele concedérsele al acto creativo. Producir arte conlleva esfuerzo, trabajo, rutina,

<sup>1</sup> Los films premiados con el Oscar "Mejor película extranjera" son: *La Strada*, *Las noches de Cabiria*, *Ocho y medio* y *Amarcord*.

<sup>2</sup> Colón Perales, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1989.

<sup>3</sup> Entrevista realizada por Pierre Benichou, revista *Triunfo*, N° 742, abril de 1977.

incluso, en el caso de un arte colectivo –como ocurre en una orquesta (y también en el cine)– implica "armar" las relaciones interpersonales entre los hacedores. Desde otra perspectiva, la austeridad visual de esta película contrasta con la grandilocuencia escénica de la siguiente: *La ciudad de las mujeres*, un ejercicio privado de artesanía cinematográfica en la que el regista se interesa más por la construcción de la imagen y por el desafío técnico que por los resultados, según Colón Perales.<sup>4</sup> Plásticamente impecable pero con una narración inconexa, *La ciudad de las mujeres* es, tal vez, la obra menos interesante de esta etapa que culmina con la esplendorosa *Y la nave va*; irónico poema sobre el mundo de la ópera.

## A través del cristal norteamericano

Algunos años después del estreno de *Los inútiles*, la prestigiosa crítica norteamericana Pauline Kael publicó un artículo sobre el film de Fellini. Insólito en algunos aspectos, este escrito deja, no obstante, vislumbrar la diferencia de criterios y costumbres culturales que existían entre Italia y Estados Unidos en los años cincuenta.

"Muchachos frustrados de un pequeño pueblo con la cabeza llena de grandes ideas, hijos de familias indulgentes de clase media, viven pidiendo dinero a sus padres, holgazaneando y soñando con mujeres de riquezas y gloria. Desperdician sus energías en búsquedas idiotas; sean cuales fueren sus sueños o sus ideales, son patéticamente infantiles o corruptos, Fellini enfoca el tema con una perspectiva enteramente distinta a la actitud revelada por Hollywood en, por ejemplo, *El salvaje*.<sup>5</sup> Su tratamiento es ambiguo, una mezcla de sátira amarga y de aceptación cálida. En

La última etapa en la obra del "gran demiurgo" está signada, más que nunca, por la nostalgia. El homenaje al cine clásico y la voracidad ridícula del espectáculo televisivo (*Ginger y Fred*), su propia carrera cinematográfica desde los comienzos en Cinecittá hasta el actual rodaje de una película (*Entrevista*) y la fábula delirante en la que tiende un puente con Roberto Benigni (*Las voces de la luna*), tienen sabor a dulce despedida. Luego del rodaje de ésta, su última película, dijo irónicamente: "*Estoy un poco cansado, tal vez porque es la primera vez que hago una película a los setenta años, cosa que no me había pasado nunca*".

ningún momento sugiere que estos muchachos deban ajustarse a alguna norma; observa sin condescendencia la farsa de sus vidas sin objeto ni rumbo.

Los norteamericanos sostuvieron que los actores eran demasiado viejos para sus papeles; los europeos replican que no comprendieron el verdadero sentido del film; que no son los actores, sino los personajes que representan quienes son demasiado viejos para las vidas parásitas que llevan. (...)

En 1953, nada indicaba en el trabajo de Fellini que el camino que toma el muchacho de provincia conducirá a la corrupción urbana de *La dolce vita*. (Dicho sea de paso, *Los inútiles* proporciona una refutación perfecta para los argumentos del eminente juez norteamericano que propuso como solución para eliminar la delincuencia juvenil de los Estados Unidos la restauración de la autoridad paterna, según lo observó durante un viaje por Italia)."

---

<sup>4</sup> Op. cit.

<sup>5</sup> *El salvaje* (The Wild One), film dirigido por Laslo Benedek y protagonizado por Marlon Brando. Se estrenó en 1953, el mismo año que *Los Inútiles*.