

Traducción privada del artículo siguiente al español:

José María Nadal, «"Contexte pertinent" ou "univers textuel non manifesté différentiel"? Le cas de *I Vitelloni* (*Los inútiles*), de Federico Fellini», in *Writing, Voice, Undertaking*, edited by Susan Petrilli, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 2013, pp. 183-192. ISBN978 1-897493410

¿"Contexto pertinente" o "universo textual no manifestado diferencial"? El caso de *I Vitelloni* (*Los inútiles*), de Federico Fellini. josemaria.nadal@ehu.es Universidad del País Vasco. Bilbao-Lejona

RESUMEN: Este artículo describe el universo textual no manifestado que el espectador implícito en el discurso considera. Si un espectador efectivo (de carne y hueso) no maneja el universo textual no manifestado en su conjunto, por carecer de la misma competencia cultural que posee el espectador implícito (a causa de una diferencia cultural o geográfica o por otro motivo), no podrán actuar sobre él todas las estrategias discursivas del texto. El trabajo de un analista del discurso puede proveerle al espectador efectivo que lo necesite de ese universo diferencial. La segunda parte de este artículo aborda el universo textual no manifestado diferencial de la película *I Vitelloni* (*Los inútiles*), en lo que afecta a lo relacionado con el sexo y con la cuestión del género.

PALABRAS CLAVE: universo textual no manifestado diferencial, contexto, contexto pertinente, enunciatario implícito, espectador implícito, espectador "real", enunciador implícito, recepción implícita, intellectio semiótica, inteligencia estratégico discursiva, manipulación, *I Vitelloni*, Fellini, aborto, matrimonio reparador, divorcio, sexo, género.

Muchos telespectadores, de cualquier edad, sobre todo si son jóvenes, no piensan automáticamente, y todavía menos si no son italianos, en ciertas cuestiones en que el espectador implícito en *I Vitelloni* reconoce de manera natural: la película no explicita estas

cosas a las cuales nos referimos, pero pide al espectador que las tenga en cuenta para ser comprendida, para llevarle allí adonde ella (la película) quiere que (el espectador) vaya.

Obviamente, un espectador de hoy puede obtener una gran satisfacción contemplando *I Vitelloni* sin ajustarse a esta exigencia, sin obrar como el espectador implícito en la película.

Sin embargo, en cierto momento, algunos aficionados o expertos cinematográficos, o algunos investigadores, pueden querer adecuarse a la recepción que la película funda ella misma (y por lo tanto, al espectador implícito). Ello no es incompatible con la obtención de un gozo inmediato, como el de la mayor parte de los espectadores efectivos (un gozo libre, sensible, inconsciente, intuitivo), ni con una actitud crítica (ideológica, política, moral, estética).

Estos factores que el espectador implícito en *I Vitelloni* distingue sin más, contrariamente a lo que hace el espectador efectivo común, componen (también ellos) el universo de *I Vitelloni*, están en la película. Existen en ella de manera inmanente. Se trata del universo semántico-narrativo no manifestado de la película; de la parte de la inventio de la película que no se manifiesta directamente, pero que surge en ella, y que, en tanto que *inventio*, es significación (de un significante elíptico), y produce un sentido indispensable, según la película.

No es el contexto cultural, religioso, social, político, económico en el que aparece la película; no es la atmósfera semántica mediterránea, italiana y romana de 1953; no es el entorno de esta obra; no es algo externo a *I Vitelloni*. Este universo de la película, por el contrario, forma parte del propio discurso audiovisual que es la obra, aunque exista sin exponerse, sin expresarse directamente.

No hay por lo tanto contradicción alguna en sostener este modo de existencia, caracterizado por su no manifestación, en el interior de *I Vitelloni*. Recordemos, por ejemplo, que incluso la misma intencionalidad (de *I Vitelloni*) está presente en la película sin

manifestarse nunca directamente, sin aparecer nunca expresamente. Podemos fijarnos también en que las instancias que producen o asumen implícitamente la producción o la recepción de esa intencionalidad, es decir, el enunciador y el enunciatario implícitos, son un tipo instancias del discurso (de I Vitelloni), de sujetos de la comunicación de dicho discurso audiovisual, que están en él así mismo de manera no manifestada.

En cualquier caso, hay una diferencia entre el tipo de no manifestación de la parte del universo semántico-narrativo a la que nos referimos y el tipo de no manifestación de las instancias implícitas. La intencionalidad y dichas instancias existen (en el discurso en cuestión, en el propio discurso) bajo forma no manifestada, pero se caracterizan además por el hecho de no ser en él (o por él) manifestables, mientras que la parte del universo semántico-narrativo a la cual queremos referirnos esta elíptica en el discurso, pero es, en principio, manifestable en él (hubiera podido ser expresada en él), nada lo impide, salvo, quizá, el principio (muy razonable) de economía de la comunicación, o la elección de otras estrategias discursivas menos generales. Por consiguiente, si consideramos lo implícito como el discurso no manifestable, este universo al cual queremos referirnos en este trabajo no debería ser llamado universo implícito, sino universo no manifestado.

Recordemos que la no manifestabilidad como modo de existencia semiótico de la intencionalidad y de las instancias implícitas afecta solamente a la no manifestabilidad en el mismo discurso, pues otro discurso, un discurso que estudie I Vitelloni, por ejemplo (un meta discurso como el nuestro), puede perfectamente explicitar tanto la intencionalidad como dichas instancias implícitas del discurso objeto (I Vitelloni).

Volvamos a nuestro universo semántico-narrativo no manifestado. Si llamásemos contexto pertinente (como hemos hecho muchas veces en el pasado) a este universo no manifestado del discurso del que tratamos aquí, podríamos hacernos a nosotros mismos una objeción perfectamente justificada, en la medida en la que no se trata del contexto, sino de una parte del texto. Aquí, en la parte aplicada de

este artículo, no será cuestión, por ejemplo, del contexto de I Vitelloni, sino de una pequeña parte del texto completo de I Vitelloni, de ese discurso cinematográfico.

Por supuesto, el universo no manifestado forma parte del contexto (pues... ¡cualquier discurso forma parte del contexto!, ¡todo forma parte del contexto!), pero el universo no manifestado del texto forma parte, en primer lugar y sobre todo... del texto. No es algo exterior al texto, sino algo inmanente en él. El universo no manifestado construye en gran parte las modalidades de las pasiones y de las acciones de los actantes que componen los actores narrativos del discurso; y, al mismo tiempo, aunque desde otro punto de vista, el universo no manifestado compone también en gran medida la figuratividad y los temas del discurso.

Este universo al que nos referimos aparece bajo el modo de existencia no manifestado, como hemos dicho: existe sin expresarse abiertamente. La diferencia entre el contexto y este universo no manifestado no solamente se debe al hecho de que el primero no exista en el discurso, no forme parte de él, sino también al hecho de que ambos tienen direcciones y reacciones diversas: Cuando nos referimos al contexto, a menudo pasamos en nuestro razonamiento desde ese contexto (social, político, cultural, etc.) a un texto (discurso), y normalmente subrayamos la determinación de dicho contexto sobre ese texto particular. Al contrario, si comenzamos nuestra argumentación a partir del texto (sinónimo aquí, siempre, de discurso), y a continuación seleccionamos la parte de éste que tiene un estatuto especial debido a su modo de existencia (de universo semántico-narrativo no manifestado), entonces nunca habremos abandonado el texto (el objeto de nuestro análisis).

Ese universo no manifestado forma parte del contexto, como cualquier cosa, pero para nosotros, tiene valor únicamente en la medida en la que es texto. Podemos distinguir el papel del texto (y, por lo tanto, también, el de su universo no manifestado) en la puesta al día del contexto, y a menudo, dada la naturaleza creativa del tipo de discurso con el que trabajamos habitualmente (I Vitelloni es un buen ejemplo), podemos observar igualmente el papel del

texto (y por consiguiente, también el de su universo no manifestado) en la generación del contexto.

En efecto, lo que crea o genera, poco a poco o agresivamente, el contexto no solamente es lo que existe de manera manifestada en cada texto, sino también lo que existe de manera no manifestada en él (su universo no manifestado).

Hemos dicho que el universo al cual nos referimos no existe bajo el modo manifestado, pero que hubiera podido ser texto explicitado, expreso. Ello nos lleva a describir la extensión relativa de este universo no manifestado. En el discurso, todo lo no manifestado es muy amplio, por el hecho de que lo no manifestado incluye lo no manifestado pero manifestable, y lo no manifestado y no manifestable o, lo que es lo mismo, lo que llamamos implícito, y que afecta a la enunciación implícita o a la *intellectio* (es decir, a todo lo que concierne a la acción del discurso –aquí una película– sobre su público: la intencionalidad y las instancias del enunciador y el enunciatario implícitos). Dado que el universo no manifestado al que nos referimos es solamente una parte del texto no manifestado, es, por consiguiente, una pequeña parte de todo el texto (en nuestro caso, una pequeña parte del discurso cinematográfico que es *I Vitelloni*). Sin embargo, este fragmento del texto, necesario también él para el razonamiento, para las emociones y para otras acciones del enunciatario implícito (este universo semántico-narrativo no manifestado) es paradójicamente demasiado largo, y la mayor parte del tiempo elemental, trivial, obvio. Sería insoportable estudiar en cada texto todo este universo no manifestado

En efecto, durante el análisis, es interesante describirlo solamente: (a) cuando es sensiblemente diferente de lo que un espectador empírico ordinario de hoy podría él solo considerar cuando recibe el discurso (en nuestro caso, *I Vitelloni*); y (b) cuando tal diferencia es un obstáculo para que su comprensión sea conforme con la del enunciatario implícito (o espectador modelado por el discurso, y, al mismo tiempo, modelo para su recepción).

A menudo, las diferencias que van a ser descritas pueden ser

resumidas como saberes del texto que el espectador implícito utiliza de manera preciosa y eficaz en ciertos momentos del discurso (de la película, en nuestro caso), mientras que, por el contrario, pasan desapercibidos para el espectador común de hoy.

Por todas estas razones es preferible utilizar otra denominación, en lugar de contexto pertinente, para esta parte del texto no manifestado que el enunciatario implícito considera también (además de todo el resto del texto), y que es una "información" diferente de la que el espectador común de hoy maneja (cuando está enfrente de I Vitelloni, por ejemplo).

En la medida en la que estos saberes (este universo semántico-narrativo no manifestado) permiten actuar al enunciatario implícito de una manera determinada, la capacidad de tenerlos en cuenta, la capacidad de considerarlos, constituye una parcela de su poder hacer, de su poder reaccionar como el discurso quiere, y por consiguiente, de su propia competencia como enunciatario implícito (una competencia que también algunos enunciatarios efectivos pueden adquirir).

Hace varios años, a partir de las críticas de Eric Landowski (en los seminarios de la Escuela de Greimas) a ciertas teorías de la pragmática, cuando nosotros mismos comenzamos a concebir de manera original el contexto pertinente de ciertos discursos, con el adjetivo pertinente subrayábamos el carácter inmanente (textual) de este contexto, lo que nos permitía reivindicar en el análisis uno de los principios de la semiótica estructuralista forjada por Saussure, Hjelmslev, Jakobson, Lévi-Strauss y Greimas, y, por consiguiente, advertir del hecho de que no se trataba en absoluto del contexto de los pragmáticos. Ahora, dado que nos parece mucho más razonable no llamarle contexto, sino universo textual no manifestado, el adjetivo pertinente no es necesario ya.

Quizá debería ser llamado, como queremos hacer en este artículo, universo textual no manifestado, añadiéndole el adjetivo diferencial: universo (textual) no manifestado diferencial. Diferencial se refiere al carácter distinto de este contenido frente al universo textual no

manifestado que considera de manera natural (sin ayuda) el receptor efectivo medio actual del discurso. Diferencial remite pues al discurso no manifestado que debe ser explicitado o descrito en el análisis, ya que el resto resulta ya evidente para el espectador de hoy.

El universo (textual) no manifestado diferencial no constituye más que una fracción del universo semántico-narrativo del texto, pero es una parte necesaria. Con el adjetivo diferencial, indicamos de este modo la parte específica de este de enorme universo textual no manifestado (pero manifestable en el discurso) que el espectador normal necesita tener en cuenta para poder recibir el discurso como el enunciatario implícito.

De ello se deduce que un espectador efectivo (empírico) de hoy (o uno de cualquier otra cultura) puede "prepararse", es decir, puede hacerse competente en este universo (textual) no manifestado diferencial (de I Vitelloni, por ejemplo), si desea recibir el discurso (la película, por ejemplo) tal y como el discurso indica, tal y como su autor implícito la dirige a su espectador implícito, y tal como ésta última instancia modelada por el propio discurso hace). Recibir el discurso quiere decir actuar conformemente con la manipulación (en sentido semiótico) de éste (o, lo es lo mismo, obrar como el discurso hace obrar). Un trabajo analítico orientado específicamente al universo textual no manifestado diferencial puede ayudar al espectador efectivo (empírico), es decir, proveerle de esta capacidad.

El universo textual no manifestado diferencial de I Vitelloni comprende, entre otras cosas, ciertas cuestiones que están ligadas a la sexualidad.

Sandra, menor de edad (la mayoría de edad civil o legal no se obtiene hasta los 21 años,¹ y ella tiene sólo 16), está embarazada

¹ El contexto nos informa de que, después de 1975, la mayoría civil o

(sin desearlo) de Fausto, que, a sus espaldas, corteja cuantas mujeres puede. El espectador implícito sabe que Sandra, como católica, ha pecado por haber mantenido relaciones sexuales sin estar casada. Sandra es más culpable que Fausto. Aunque Fausto no sea, ni mucho menos, un menor de edad, Sandra, en tanto mujer, como encarnación de Eva la tentadora, es, por lo tanto, más culpable.²

Sandra, en consecuencia, debe casarse para evitar lo socialmente inaceptable: ser una madre soltera. No hay madres solteras en las

legal se obtiene en Italia a los 18 años.

²La película no trata tanto de la culpa de Sandra por su misma condición intrínseca de mujer pasivamente tentadora, como de la culpa de Sandra por su evitable ingenuidad ante Fausto. A) Sandra es presentada como muy ingenua con relación a Fausto: cree en todas sus mentiras; no sabe (no quiere) ver la realidad que tiene delante. B) Sandra es una mujer: tiene que defenderse sexualmente (no acostarse con, no quedar embarazada). Según la película (y según su enunciatario implícito), cualquier mujer representa en sí misma, incluso pasivamente, una tentación para el hombre, y por lo mismo tiene que saber rechazar las propuestas del hombre. C) la película subraya mucho más el punto A que el punto B. Es una película de formación, un *bildungsfilm*, en el que el progreso del auténtico protagonista -Moraldo-, y un poco al menos también el de Sandra, consiste sobre todo, y desde el comienzo, en la atención al recorrido personal, a la vocación, al misterio, al arte, a la verdad, a lo que uno se debe a sí mismo; y no consiste en el buen manejo de la cuestión sexual. D) aunque para la película sea más importante A que B, en cualquier caso, en lo que afecta exclusivamente al análisis del universo textual no manifestado diferencial, del que nos estamos ocupando aquí, lo necesario es considerar B, pues A forma parte ya del texto manifestado, y por ello no es algo en lo que nos podamos detener en nuestro artículo.

clases sociales acomodadas. No se las tolera más que como signo de bajeza moral, algo propio de los bajos fondos. De hecho, las madres solteras que no provienen del subproletariado son generalmente expulsadas o escondidas por su familia hacia una gran ciudad o hacia otro país, o confinadas en una institución religiosa alejada del lugar en cuestión. Hay que olvidarlas; se busca su desaparición social completa, su anonimato (en el sentido de hacer que pierdan su identidad social anterior).

La decisión de casarse no depende tanto de Sandra como del padre de su hijo (Fausto) y de su propio padre (del de ella, el Sr. Rubini), porque la posición de la mujer, y sobre todo si es menor de edad, está subordinada a la del hombre. Para casarse (continúa razonando automáticamente ante el desarrollo de la película el enunciario implícito), Sandra debe, en efecto, obtener la aprobación de Fausto, y el consentimiento de su propio padre (del de ella).

Sandra no puede utilizar pruebas científicas para probar la paternidad de Fausto, y obligarle a asumir judicialmente su responsabilidad como progenitor en caso de que éste la rechace. Las pruebas ADN de paternidad no se conocen, ni tampoco ninguna otra verificación que hubiese podido exigir un juez para ayudar a Sandra. Lo único que ella puede hacer es utilizar su palabra, con el riesgo de que Fausto diga que miente, que no ha estado nunca con ella, o que ella no ha estado solamente con él.

En caso de litigio, es más fácil para Sandra obtener que Fausto se case con ella (para evitar convertirse en una madre soltera) gracias a la situación socio-económica de su padre, que es claramente más alta que la del padre de Fausto. Si la situación hubiese sido la inversa, el destino de Sandra, sobre todo en una pequeña ciudad como la suya, hubiese sido mucho más difícil (Sandra hubiera sido abandonada por todo el mundo), pues Fausto hubiese podido desembarazarse de la obligación de casarse (tal y como pretendía en un principio).

La cohabitación fuera del matrimonio es bastante inconcebible para el enunciario implícito.

Para éste además, el personaje de Sandra no puede abortar. Un católico (es decir, la gran mayoría de los italianos) sabe que el aborto es un pecado mortal que conlleva la pena de excomunión automática (sin necesidad alguna de una declaración específica de la Iglesia en cada caso). Un pecado mortal no confesado y sin absolución, significa (simbólica y efectivamente) el infierno eterno después de la muerte tanto para el cuerpo como para el alma del que lo ha cometido.

Por otra parte, en Italia, un aborto voluntario es un delito penal. El enunciatario implícito sabe que el castigo previsto para un aborto es grave: pena de cárcel de entre seis meses y doce años para los diferentes responsables, comprendida entre ellos la mujer que estaba embarazada, salvo que haya sido obligada a abortar contra su voluntad.

Con todo, a pesar de la amenaza del fuego eterno y de la cárcel, el aborto se practica frecuentemente, de manera clandestina, tanto entre mujeres solteras como casadas, casi todas católicas y votantes de la democracia cristiana. El espectador implícito lo sabe, pero sabe también que en un discurso público es un tabú. La práctica existe desde tiempos inmemoriales. Se trata de una cuestión que depende exclusivamente (o casi) de las mujeres, como el parto. A menudo, estas mismas mujeres que se ocupan de los nacimientos, y aplicando la misma tarifa, se encargan de practicar los abortos. Éstos tienen lugar generalmente, igual que los nacimientos, en la casa de la mujer embarazada, sobre todo si está casada.

La píldora no existe todavía. Con el método Ogino y el coitus interruptus, el aborto es uno de los procedimientos más comunes para limitar el número de hijos durante el matrimonio. Generalmente los médicos no se ocupan de los partos, en los que no intervienen más que en caso de graves complicaciones. Pero en lo que afecta a los abortos, todavía dudan muchísimo más sobre una eventual intervención, para no comprometer su derecho a ejercer la medicina. El hecho de que el riesgo médico sea más grande para la mujer durante un aborto clandestino que durante un parto no reduce

apenas el gran número de abortos. El enunciatario implícito maneja automáticamente estos hechos.

No se puede hablar de interrupciones voluntarias del embarazo en público ni en una película. Salvo, quizá, en una lección religiosa de moral, con imágenes (con filminas), en el ámbito de un retiro espiritual, con una culpabilización extrema de las personas implicadas, seguida de una expiación penal y religiosa (la protagonista, después de la cárcel, se hace, por ejemplo, monja), o seguida de un castigo todavía más horrible (se suicida o muere, en este caso, por justicia divina). Pero incluso esto hubiera sido traumático para el espectador implícito de una película.

En lo que concierne al matrimonio reparador, el enunciatario implícito hubiera podido suponer que si la familia de Sandra hubiese sido pobre y hubiese carecido de poder social para convencer a una familia de Fausto eventualmente rica (en caso de rechazo de ésta), Sandra hubiera podido abortar en secreto, sin que casi nadie lo supiera, manteniendo así la obligación de decencia. Pero nunca en un discurso público como es una película.

Los receptores efectivos de hoy no se dan cuenta de que el espectador implícito de la película está muy sorprendido por la fuerte reducción del carácter dramático del matrimonio reparador en la película. Hoy, es casi normal para una mujer casarse haciendo exhibición de su embarazo, o de la presencia de otros vástagos habidos antes de ese matrimonio. Para el enunciatario implícito en *I Vitelloni*, el de Fausto y Sandra es, en cualquier caso, un matrimonio vergonzoso, precipitado, impuesto, aunque todo ello éste desdramatizado. Precisamente, la desdramatización se produce según él, y no según el espectador efectivo de hoy (a menos que no tenga 60 o más años). Un adulto o un adolescente de hoy tienen dificultades para ver que hay desdramatización del matrimonio en la película, ya que no han podido comprender que este matrimonio es un pequeño drama para los protagonistas y sus parientes. El receptor implícito esperaba sin embargo un tratamiento menos gentil, menos amable, distanciado e irónico del descubrimiento del embarazo de Sandra y de sus consecuencias. Según él, casarse de

penalti, como se decía en España, es un golpe duro para la pareja y para sus familias de origen; y continuará siéndolo después para el niño que nazca, y para sus eventuales futuros hermanos, delante de sus compañeros, en la escuela y más allá.

El traje de novia de Sandra no es blanco. El espectador implicado por la película no piensa que el color tenga aquí que ver con la no virginidad. La moda autoriza a la novia a llevar un traje de color no blanco, de rayas, y relativamente corto (justo por debajo de la rodilla), un traje de chaqueta, con grandes botones. Sandra lleva además un velo blanco, una cofia clara, una camisa clara, guantes blancos y un ramo de flores, también blancas.

El embarazo de Sandra no se ve a medida que el tiempo pasa; no tiene nunca tripita. Por ejemplo, cuando el padre de Sandra vuelve a casa con un enfado de campeonato contra Moraldo (su hijo, el hermano de Sandra) y contra Fausto; o bien cuando, después de la gran pelea en la familia, Fausto y Sandra hacen las paces junto al pozo, en el jardín. Esta escena tiene lugar inmediatamente antes del nacimiento del niño. La elipsis del vientre lleno, sobresaliente, de una embarazada es normal para el enunciatario implícito. El autor y el receptor implícitos comprenden el embarazo como algo que no es educado mostrar; no exactamente como una enfermedad, pero sí como algo de visión inconveniente, algo que no se debe ver: como algo embarazoso.

El espectador implícito no piensa en la posibilidad del divorcio, simplemente porque el divorcio no existe.

La cohabitación fuera del matrimonio con los derechos económicos que de ella se derivan (como el hecho de recibir la pensión del cónyuge después del fallecimiento de éste, el seguro de salud para el cónyuge que no trabaja, el permiso por paternidad, etc.) no es algo imaginable. Olga, hermana del vitellone Alberto, no puede casarse con su amante debido a que, aunque él viva separado de su mujer, no puede obtener el divorcio ni, en consecuencia, tener derecho a un nuevo matrimonio. Olga sufre por este motivo, igual que su hermano y su madre, que viven con un sentimiento de

vergüenza muy dolorosa esta relación, culpable e inconfesable, según la sociedad. Estos sentimientos se exacerbarán cuando Olga abandone la casa de su madre para vivir con su amante rico en otra ciudad.

Una mujer económicamente bien situada puede humillar a un hombre modesto, directa o indirectamente; pero si Fausto, aunque esté limitado por su posición socioeconómica, una vez casado con Sandra, abandonase el domicilio conyugal (que es el de la familia de Sandra) y a su mujer, le causaría un enorme problema social y económico a ella y a su familia; ella, que no trabaja, perdería la posibilidad de tener ingresos económicos de su marido; no podría volver a casarse, y tendría, poco tiempo después, un hijo sin padre de hecho, y quizá tampoco de derecho. El enunciatario implícito lo sabe bien, y por esto comprende la gran angustia (exagerada y absurda para el espectador empírico normal de hoy) de Sandra y de su familia cuando Fausto, ofendido al ser denunciado por el robo y por el acoso al que ha sometido a la mujer de su patrón, anuncia que se va y abandona la casa.

El enunciatario implícito en el discurso sabe que son el Vaticano y la democracia cristiana quienes determinan indirectamente las leyes sociales y, en larga medida, la opinión mayoritaria sobre las costumbres. Para él, es lógico y casi inevitable. Las duras consecuencias de esta situación para los protagonistas, le parecen casi naturales, como si no hubiese otras formas sociales distintas de éstas. No es así para el espectador efectivo medio de hoy.

Algunos otros elementos del universo textual no manifestado diferencial, siempre vinculados al sexo, como éstos a los que nos estamos limitando en este caso, son dependientes del patriarcado y del machismo. El espectador de hoy, 60 años después del estreno de la película, se sorprende de las reacciones moderadas y bastante pasivas del personaje Sandra. El espectador implicado por la película no se sorprende. Para él, la actitud sumisa y dependiente de Sandra es natural: es joven y, sobre todo, es una mujer (piensa el enunciatario implícito cuando ve su comportamiento).

Sin embargo en esto, igual que el receptor efectivo de nuestros días, el espectador implícito quisiera desde el comienzo de la película que Sandra abriese los ojos y perdiese su ingenuidad; y así mismo también él desearía que Fausto fuese castigado y que cambiase, y sobre todo que Moraldo (el hermano de Sandra) se separase de Fausto y de los demás vitelloni, y que emprendiese su propio camino.

Para el espectador de hoy, la violencia o el acoso de Fausto a la candidata a miss sirena de la fiesta inicial son exactamente eso: violencia y acoso. Y lo mismo opina sobre su comportamiento delante de la mujer del propietario de la tienda de objetos religiosos. Para el enunciatario implícito, la actuación de Fausto no es anormal; o, por lo menos, no es tan reprehensible como le parece al enunciatario efectivo de hoy.

El espectador implicado por la película sabe que la canción entonada por los demás vitelloni la noche en la que Fausto se ha ido a Roma con Sandra de viaje de novios, es una canción licenciosa, vulgar, obscena, de noches alcohólicas: "las hosterías", una canción que existe en numerosas versiones. En la película no cantan (a varias voces) más que las primeras palabras ("En la hostería número 20 / paraponzi, ponzi, po") de una de las estrofas, pero el enunciatario implícito la reconoce inmediatamente, pues es famosa. El espectador efectivo de hoy no la conoce. No sabe que se trate de una canción muy desvergonzada, de tema escabroso, sexual, con protagonistas eclesiásticos.

El enunciatario implícito reconoce también el canto que quienes serán, inmediatamente después, presentados como los vitelloni entonan durante los títulos de crédito de la película, durante otra noche, en las mismas calles: se trata de una variante de un canto militar de los cazadores alpinos. Las palabras de la canción, que el espectador implícito de nivel máximo conoce, dicen: "¡Abrid las puertas, que pasan, que pasan! / ¡Abrid las puertas, que pasan los valientes soldados alpinos! / ¡Y cómo desfila bien la banda, la banda! (...)". Con la misma música, la canción de los vitelloni dice: "¡Abrid las puertas, que paso, que paso! (...)". Teniendo cuenta la canción

escandalosa que cantan durante la noche de bodas estos mismos vitelloni, es probable (piensa el enunciatario implícito, *a posteriori*) que la canción que se oye durante los títulos de crédito de la película sea una variante erótica crápula de la canción de los soldados alpinos, y que haga alusión a la entrada en una casa de citas, en una "hostería" especial (también ésta).

El episodio del actor homosexual llama muchísimo la atención del espectador implícito: para él, es un hecho alterador, grosero. Según él, la reacción del personaje Leopoldo no es insólita: horrorizado ante la proposición del homosexual, huye corriendo. El enunciatario implicado ríe sobre todo por el hecho de que Leopoldo no haya sospechado nada antes, y porque el descubrimiento de la situación sea muy decepcionante para él (el viejo actor ha fingido un interés en la obra de teatro escrita por Leopoldo tan sólo para ligar con él). Para el espectador efectivo de hoy, Leopoldo reacciona ridículamente ante la homosexualidad; hubiese tenido razón al rechazar o aceptar simplemente la proposición erótica, y al reprocharle al actor la treta de hacerle creer que poseía interés artístico por su manuscrito simplemente para favorecer el deseo de gozar de su cuerpo.

Durante este trabajo, hemos definido el universo textual no manifestado diferencial. Después, hemos mostrado con un ejemplo (I Vitelloni) como la no consideración de este universo (hemos limitado nuestro ejemplo a algunos aspectos relativos a la sexualidad y al género) conlleva que la recepción o el efecto sean diferentes de los implícitos en la película. Hemos insistido en el hecho de que este universo está inscrito en el corazón mismo de la película, en que forma parte del discurso, y en que, si se quiere describir su intencionalidad (concebida como la acción del discurso – o, si se prefiere, la de su enunciatario implícito– sobre su enunciatario implícito, y como la reacción de éste), o si se quiere ayudar al receptor efectivo (empírico) a imitar al espectador implícito, conviene incluir en la descripción este apartado (el universo textual no manifestado diferencial).

El contexto nos informa de que la interrupción voluntaria del embarazo no será posible (y ello bajo ciertas condiciones) en la ley italiana más que en 1978, 25 años después de la película, por una iniciativa de los Socialistas, con el apoyo de los Radicales y del Partido Comunista italiano.

Y no es una concesión del hombre, sino su rechazo a ocuparse de cosas que no le parecen agradables.

Probablemente Fausto haya utilizado este sistema con Sandra; y he aquí el resultado, piensa el espectador implícito.

Esto que sigue forma parte del contexto: Mucho tiempo después de *I Vitelloni*, en *Ti ho sposato per allegria* (1965), obra teatral de Natalia Ginzburg, la protagonista Giuliana cuenta a su criada la interrupción voluntaria de un embarazo suyo (un acto ilegal), sin recibir por ello un juicio negativo de la criada ni tampoco del enunciador implícito. Sin embargo, dos años más tarde, en la película de Luciano Salce que lleva el mismo título y que se basa en el mismo guión, el aborto voluntario sería reemplazado por un aborto espontáneo (causado por una caída accidental en una piscina). El guión de la película era de S. Continenza, la propia N. Ginzburg y L. Salce. Algunas fuentes añaden a Furio Scarpelli y Agenore Incrocci, que no figuran en los títulos de crédito. 14 años después de *vitelloni*, incluso en un ambiente extremadamente pop y pre 68 como el de esta película, es difícil hablar del aborto. Los comunistas italianos (el Partido Comunista italiano, la fuerte oposición de los gobiernos de la democracia cristiana) y sus electores, a pesar de su apoyo al movimiento de emancipación de las mujeres, no se atreven a cuestionar la penalización del aborto. También ellos, como los Demócratas Cristianos y sus electores, recurren (con el mismo disimulo) al aborto clandestino (incluso contra la voluntad de las mujeres) para mantener una apariencia social respetable (es decir, burguesa tradicional) del matrimonio y de su función (para evitar madres solteras niños ilegítimos).

Una anécdota, quizá significativa, que no forma parte del universo textual no manifestado diferencial, sino solamente del contexto:

algunos, como Filippo Ceccarelli y Piero Melograni, sostienen que Nilde Iotti (1920 -1999), pareja de Palmiro Togliatti (1893 -1964) entre 1946 y 1964, 27 años más joven que él, se vio obligada a abortar clandestinamente por orden del Partido Comunista italiano, para impedir que se supiese públicamente el hecho de que Togliatti había abandonado su mujer Rita Montagnana (1895 -1979), madre de su hijo Aldo, con la cual estaba casado Togliatti desde el año 1924. Palmiro Togliatti fue secretario y líder máximo del Partido Comunista italiano desde 1927 hasta su muerte. Igual que su mujer, fue uno de los fundadores del Partido Comunista italiano. Iotti, otro cargo importante del Partido Comunista italiano, fue presidenta de la Cámara del de los diputados desde 1979 hasta 1992. Rita Montagnana fue escritora de ensayos, y una feminista bastante activa.

En la URSS, el aborto era legal desde 1920.

De hecho, en esta época, después de la Segunda Guerra Mundial, no es extraño casarse de este modo en Italia.

En 1954, un año después de la aparición de I Vitelloni, Marilyn Monroe se casará con Joe DiMaggio, su segundo marido, vestida con una chaqueta y falda negras, muy modernas. Es una información del contexto.

A partir de una iniciativa legislativa de los Radicales, apoyada por los Socialistas y los Comunistas, el divorcio será posible en Italia sólo 18 años más tarde, en 1970. Es una información del contexto.

"En la hostería número 20, / paraponzi, ponzi, po, / si el coño tuviese dientes, / paraponzi, ponzi, po, / ¡cuántas pollas al hospital! / ¡cuántos coños procesados! / ¡Dámelo!, rubita. / ¡Dámelo!, rubiña."

El enunciario implícito, a veces, en ciertas obras, es construido desdoblado, doble: (A) como un receptor implícito de competencia mínima, pero suficiente para el éxito de la "manipulación" del enunciador implícito del discurso; y (B) como un espectador implícito de competencia máxima. Es decir, hay obras que configuran una recepción implícita en dos niveles, de los cuales el segundo incluye

al primero. A veces, esta multiplicación no afecta al nivel general de competencia discursiva de los dos enunciatarios implícitos construidos, sino sólo a su sensibilidad ante valores "manipuladores" de cierto tipo. Por ejemplo: una obra con (I) un enunciatario implícito más sensible a los valores femeninos, y, a la vez, además, (II) otro enunciatario implícito más sensible a los valores masculinos. Etc.

"¡Abrid las puertas, que pasan! / ¡Abrid las puertas, que pasan los valientes soldados alpinos (...)!"

Algunas versiones preliminares de este artículo han sido esbozadas durante de conferencias y seminarios en Bari (responsable, Augusto Ponzio), Foggia (responsable, Sebastiano Valerio), Sevilla (responsable, Mercedes Arriaga), Vitoria (responsable, Loretta de Stasio), y en mis lecciones de narrativa audiovisual en la Universidad del País Vasco, en Bilbao-Lejona. Agradezco a los interlocutores por la atención y por las cuestiones suscitadas como muy útiles. Hay que incluir en ellos a Piero Petruzzi, Chiara Galassi, Guy Everaert, Nicolas Bonnet y Michel Pedrosa, y a los estudiantes, en especial a los de Susan Petrilli y Augusto Ponzio. Mi interés inicial por esta cuestión fue suscitado por Juan Villar Dégano (en Bilbao) y por Eric Landowski (en París). Después de haber estudiado durante algún tiempo I Vitelloni y una parte del resto de las películas de F. Fellini, y después de haber escrito sobre estos asuntos, fue la lectura de algunos de los importantes textos de Frank Burke sobre estas mismas cuestiones, la curiosidad, la gran inquietud que me causaron, y la reacción crítica ante ellos, lo que desencadenó estas páginas que están dedicadas a la figura de Augusto Ponzio.