

Esquema de *La dolce vita*

En el seminario dedicado a *La ética del psicoanálisis* encontramos una alusión enigmática de Lacan a una de las películas más sugestivas de Federico Fellini: *La dolce vita* (1959). Se trata de una referencia que viene al hilo de los comentarios desarrollados a propósito de la tragedia griega y que parece destinada a subrayar algunos aspectos fundamentales de su enseñanza. Sin embargo, y a pesar del valor que cabría concederle, se trata de una indicación que, hasta donde llegan nuestros conocimientos, no ha sido suficientemente explorada por sus discípulos, que sí han estudiado, en cambio, muchas otras alusiones desperdigadas a lo largo y ancho de su enseñanza.

Tras una sinuosa reflexión, observa Lacan que hay un momento del film que merece ser especialmente destacado: el momento en que —citamos sus palabras— *a la mañanita, los vividores, en medio de los troncos de pinos, al borde de la playa, después de haber quedado inmóviles y como desapareciendo de la vibración de la luz, se ponen en marcha de golpe hacia no sé qué meta, que es lo que tanto le gustó a muchos, que creyeron encontrar en ella mi famosa Cosa, es decir, no sé qué de repugnante que se extrae del mar con una red. A Dios gracias, aún no se ha visto esto en el momento al que me refiero. Los vividores tan sólo se ponen a caminar y serán casi siempre tan invisibles; se asemejan totalmente a estatuas que se desplazaran en medio de árboles de Uccello. Allí hay, en efecto, un movimiento privilegiado y único. Es necesario que quienes todavía no hayan ido a reconocer ahí mi enseñanza, lo hagan (1).*

A continuación, interrogaremos el sentido de esta oscura referencia, intentando averiguar, a su vez, si aporta algo de interés a la comprensión de la experiencia que el texto de Fellini nos invita a compartir. Pretendemos, por tanto, examinar la conexión que ahí se produce, siguiendo para ello una línea de análisis que, a nuestro juicio, resulta fundamental, tanto por la naturaleza del objeto interrogado como por la perspectiva que orienta su abordaje (2). De este modo, la lectura de ciertos pasajes de *La dolce vita* nos servirá para poner de relieve la profunda afinidad que existe entre la obra de Fellini y el discurso manierista de Lacan. Pero antes, situaremos la obra del cineasta italiano en su contexto, destacando algunos rasgos de especial interés.

1

Los expertos (3) coinciden en afirmar que la obra de Fellini —uno de los inventores del neorrealismo— ocupa un lugar privilegiado y único en la Historia del Cine. Autores como Deleuze indicaron que, al igual que Antonioni, Fellini había comenzado su carrera con *films de errancia* en los que la narración quedaba desplazada ante la irrupción de *imágenes ópticas y sonoras puras*, y en los que el protagonista no se implicaba en acciones decisivas, sino que se hallaba en un *estado de paseo o vagabundeo*.

En su opinión, este nuevo cine habría superado el modelo narrativo convencional (4), estableciendo toda una serie de relaciones expresivas que lo distanciaban del cine realizado en Hollywood. En consecuencia, se trataría de un cine descriptivo donde el tiempo subordinaría al movimiento y donde las acciones y las percepciones no se encadenarían. No obstante, si este planteamiento inicial parece ser compartido por los grandes maestros de la época, cada autor lo resuelve de un modo diferente según sus propias necesidades. Por ello oponía Deleuze la *videncia* de Rosellini al *objetivismo crítico* de Antonioni y al *subjetivismo cómplice* y espectacular de Fellini.

De entrada, el cine felliniano se desarrolla en un contexto donde lo narrativo va perdiendo poco a poco su eficacia, hasta disolverse, por completo, en una forma donde prevalece la yuxtaposición de escenas desplazadas de la acción dramática. En este sentido, afirmaban autores como Bazin que en el cine de Fellini *los acontecimientos no llegan, sino que caen o surgen, es decir, siguiendo siempre una gravitación vertical y nunca de acuerdo con las leyes de una causalidad horizontal*, mientras que Deleuze, citando a Zavattini, apuntaba que el neorrealismo era un arte de *encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados*.

Por ello, creemos que el de Fellini no es un cine de la concentración, sino de la extensión, pues se trata de una obra carente de esa cohesión, de esa concentración simbólica que identifica al texto clásico, en el que la representación localiza un punto de máxima densidad alrededor del cual se arma toda la trama del relato. En la obra de Fellini, en cambio, los acontecimientos están descentrados y las situaciones se extienden y prolongan en el tiempo, poniendo en serios aprietos las nociones de «principio» y «fin». No es extraño, por tanto, que el propio cineasta fuera consciente de esta situación y observara —creyendo sostener una posición *moral*— que sus películas nunca llegan a una conclusión y que carecen de escena final (5). Desde esta perspectiva, nos ofrece su obra un testimonio ejemplar de esa crisis del relato que ha caracterizado al cine europeo, desde las vanguardias históricas hasta movimientos posteriores como la *Nouvelle Vague*; una crisis que afecta, en primera instancia, al despliegue estructurado de la acción.

A su vez, constatamos que esa erosión del sistema narrativo aparece vinculada en el cine felliniano a una afirmación explícita del «Yo», hasta el punto de que, como bien se aprecia en películas como *Ocho y medio* o *Roma*, el autor se desdobra en la figura del actor. Al contrario de lo que sucede en el texto clásico —donde los hechos se narran desde un punto de vista distanciado—, la enunciación tiende a desarrollarse aquí en primera persona, descubriendo sin pudor los elementos autobiográficos que la sostienen y convirtiendo su trabajo en una suerte de monólogo interior. Vemos así que, bajo de las capas de la representación, se acumulan restos, fragmentos, tesoros de un pasado que el artista resucita y reconstruye, volcando en el proceso grandes dosis de pasión.

Por otro lado, la lectura atenta de sus trabajos demuestra con claridad que, a pesar de mantener ciertos vínculos con la estética del neorrealismo, Fellini supera, casi desde un principio, los límites concretos de este movimiento. De ahí que sea necesario poner entre paréntesis la opinión de Bazin cuando afirmaba —quizás de un modo prematuro— que Fellini había dado un *total cumplimiento* al concepto de neorrealismo mediante una *reorganización poética del mundo*, porque, bajo nuestro punto de vista, la esencia de su obra debe situarse en otro registro. En nuestra opinión, la lógica textual que determina su producción cinematográfica puede ser mejor comprendida y apreciada a través del concepto de «manierismo»: un modelo de representación que no solo concierne a una forma o a un estilo peculiar, sino al modo en que se relacionan los elementos de una estructura y a la situación afectiva que de ella se desprende.

2

Para no demorarnos con una descripción excesiva, diremos, sintetizando, que *La dolce vita* se nos presenta como un texto compuesto por una serie de secuencias, de cuadros móviles, que se encuentran relacionados por el hilo de una singular travesía. Y aquí el término *travesía* adquiere un peso conceptual específico, que remite a la doctrina de Jacques Lacan, allí donde teorizaba el proceso de la cura como una *travesía del fantasma* o, por lo menos, como un cambio de

perspectiva con respecto a él (6). Proceso que ilustró apuntando al enigma que la tabla de Hans Holbein (*Los embajadores*, 1533) nos ofrece: para percibir la imagen real enmascarada bajo una extraña anamorfosis es necesario cambiar de posición, desplazar el punto de vista, pues solo así se descubre la calavera deformada que se mira y no se ve.

De un modo muy esquemático, podría afirmarse que la travesía del fantasma estaría destinada a superar el conjunto de representaciones imaginarias que atascaban y entorpecían la andadura del sujeto por lo real (7). Desde luego, se trata de una interesante propuesta teórica cuyo valor trasciende los límites del marco clínico aportando una perspectiva que permite cuestionar la posición misma del ser, su contingencia y su saber. Una propuesta que ayuda a reflexionar, a su vez, acerca de la tarea que el artista desarrolla y acerca de su implicación en un trabajo donde lo imaginario juega un papel primordial. En este sentido, pensamos que el movimiento que orienta y estructura el texto de Fellini se encuentra ligado al proceso de ese complicado recorrido. Y ahí cobraría sentido, precisamente, la hermética alusión de Lacan.

En efecto, *La dolce vita* pone en juego la travesía existencial de un personaje (Marcello Rubini) que debe afrontar la caída sucesiva de una serie de imágenes e identificaciones ideales, así como la emergencia bruta e inesperada de lo real. Marcello —interpretado por Mastroianni— representa a un cronista de la sociedad frívola y desocupada de la Italia en desarrollo que se debate entre dos posiciones antagónicas: o seguir los espejismos que ese mundo decadente le proporciona o cambiar de rumbo y ocuparse de algo más serio como escritor. Y es así como, tentado por el brillo de la opulencia y el desenfreno, el protagonista avanza a trompicones, haciendo visible la insatisfacción que horada, poco a poco, su esperanza y su deseo.

Como personaje que determina nuestro punto de vista, Marcello es la viva imagen de un ser extraviado que deambula sin saber a dónde va: un mero transeúnte que pasaba por ahí, un héroe sin tarea ni misión que cumplir. A lo largo del film, ejerce un papel de seductor que pone a prueba sus dotes allí donde encuentra ocasión; es decir, siempre y en todo lugar. Sin embargo, y a diferencia del burlador descrito por Zorrilla, Marcello es un donjuán que ni vende mujeres, ni atropella la razón, ni escarnece la virtud, ni burla la justicia, ni deja en todas partes memoria amarga de sí, porque en el contexto de *La dolce vita* apenas quedan leyes que forzar ni barreras que inviten a un acto de transgresión.

En relación a este personaje, cobra un papel fundamental la imagen que Fellini otorga a lo femenino —marcado, casi siempre, por una abierta y descarada sensualidad. El cineasta incorpora una serie de figuras que intervienen como las distintas caras de esa realidad imaginaria que es la feminidad: la esposa fiel, la amante sofisticada y el objeto imposible, que encontramos desdoblado, a su vez, en dos manifestaciones diferentes: la tierna adolescente que Marcello localiza en las iglesias de Umbría y la figura expansiva que se presenta como todo y como nada, como la *primera mujer del primer día de la creación, la madre, la hermana, la amante, la amiga, el ángel, el diablo, la tierra, la casa*; la estrella intocable que solo es posible adorar (F1).

Pero el enigma de lo femenino, interrogado por Fellini una y otra vez, adquiere un interés específico y una resonancia particular en relación al problema del goce. Diríase que, debido a la intrascendencia del tratamiento, las escenas sexuales que se suceden a lo largo del film no adquieren la densidad ni el estatuto del «acto». Y es que, como más adelante veremos, el acto decisivo estará localizado en otro lugar. No obstante, resulta llamativo el modo en que interviene el

goce de la mujer, el modo en que se introduce en la secuencia de la fiesta fúnebre en la villa de los Mascalchi. Entre las ruinas del pabellón construido en el siglo XVI por el Papa Julio II, tiene lugar una sesión de espiritismo que provocará la emergencia del goce desmedido de Federica, *la loba* — otra mujer del repertorio felliniano que, según indica el personaje interpretado por Anouk Aimée, disfruta amamantando niños.

El goce se impone entonces bajo la forma de una invasión fantasmática, como efecto de una posesión diabólica que *la loba* rechaza y desea entre espasmos y convulsiones (F2). Fellini nos ofrece, por tanto, un goce que se presenta más allá del falo: la versión loca del goce, su imagen desgarrante y trastornada. Federica —cuyo nombre evoca, curiosamente, al propio cineasta— se halla presa del espanto y del deseo, debatiéndose con vehemencia entre la defensa desesperada y la entrega incondicional. El carácter sincopado y contradictorio de su discurso nos descubre, a su vez, la naturaleza histérica de su goce, que viene motivado por la actuación de una Presencia demoledora: *¿Otra vez tú? ¿Por qué no me dejas en paz? Lárgate ya, te lo ruego...¡Cómo lo siento!...La fragancia de tu aliento entre mis pulmones y tu sangre en mis venas. Así...sí...¡Es la Muerte! J'ai vu la vie, J'ai vu l'amour, J'ai vu la vérité...*

Con todo, lo más relevante de esta película es la introducción de un personaje que aportará un decisivo espesor dramático a lo que, hasta el momento, no era más que una sucesión de fragmentos más o menos fascinantes. Nos referimos a Steiner (Alain Cuny), una figura paradójica que marcará con su impronta el destino de Marcello. Su primera intervención tiene lugar en una iglesia, donde rompe el silencio llamando a Marcello, que gira su cabeza buscando el lugar de donde procede la voz en off (F3). Por consiguiente, este nuevo personaje hace acto de presencia bajo la forma de la «voz», como una palabra que nombra desde un espacio exterior. El movimiento de Marcello y la dirección de su mirada localizan el peso visual de la escena fuera de campo. De inmediato, Steiner es identificado como depositario de un saber ligado a la palabra, de un saber representado por la vieja gramática de sánscrito que los curas le proporcionan.

El libro y la palabra son aquí dos elementos que contribuyen a perfilar el carácter del personaje y a definir su función específica en el conjunto de la trama. A través del libro se introduce el problema de la escritura sobre el que ambos dialogan (F4). Steiner se coloca así en la posición del maestro que orienta los pasos del discípulo, apuntando una relación que será ratificada, más adelante, cuando le ofrezca la posibilidad de cambiar de empleo y dejar de escribir para esos *periodicuchos medio fascistas* en los que trabaja. De este modo, sitúa Fellini la temática de la escritura en el centro de los conflictos que atenazan a Marcello y en el centro de su particular relación con Steiner. Por lo demás, el propio devenir de los acontecimientos nos indicará que no habrá sujeto de la escritura para Marcello, que no habrá acceso al ser de la palabra, ya que sus libros no serán otra cosa más que un proyecto.

En seguida, se desarrolla una situación que oscila entre lo cómico y lo trágico. Steiner se sienta al órgano para interpretar la *Tocata y Fuga* en Re menor de Bach, no sin antes desafiar al sacerdote con una ráfaga de música ligera y exclamar, refiriéndose a sí mismo, que *estos curas no le temen ni al Diablo*. El cambio de registro emotivo se acentúa con las primeras notas de la pieza y el órgano inunda el espacio con unos sonidos que, según Steiner, *ya no solemos escuchar*; unos *sonidos misteriosos que parecen proceder de las entrañas de la tierra*. El despliegue de la *Fuga* nos conduce, de este modo, al momento más intenso y tenebroso de la escena.

Steiner interviene en la película como un personaje contradictorio, que centra la atención del protagonista de una manera especial. Se trata de una figura emblemática que introduce un punto de referencia, que podría operar como un Ideal del yo, como un padre simbólico para Marcello. En este sentido, resulta significativo que solo aparezca tres veces a lo largo de la película: la primera en una iglesia, la segunda en una velada intelectual y la tercera como cadáver, como resto de una escena criminal. Pese a todo, su ambivalencia desdibuja tal función, porque ya desde la primera secuencia aparece ligado a la imagen del Diablo, es decir, a la imagen de alguien que se opone, frontalmente, a la función paterna, al igual que se oponen, en el plano etimológico, los términos *symbolon* y *diábalos*.

Pilar Pedraza y Juan López han destacado su papel como *maestro* y *padre mítico*, pero no han reparado en el perfil diabólico que escinde al personaje hasta matarlo. El giro radical, su inversión extrema, tendrá lugar en la secuencia de la reunión que Fellini ha situado, curiosamente, en la parte central de la película, justo detrás del milagro fallido. Por su alusión a Morandi (F5) y por su atención a los sonidos de la naturaleza, Steiner se vuelve a descubrir como un ser que permanece en contacto directo con la esencia de las cosas, con su misterio, su poesía y su espesor. Steiner es el hombre emocionado ante el lirismo espontáneo de su hija cuando pregunta: *¿Quién es la mamá del sol?* Pero, como luego demostrará, también es un ser capaz de realizar un acto despreciable, un acto desbarrado que lo lleva a lo peor.

Se producen, entonces, unas intervenciones muy significativas que nos conducirán al umbral de la tragedia. Tras un breve diálogo, Marcello confiesa envidiar la feliz posición del maestro, que nos sorprende, en cambio, con una propuesta inesperada, declarando que la salvación no se encuentra en el hogar y que es mejor una *vida anárquica* que una existencia *basada en una sociedad organizada donde todo está previsto y todo es perfecto*. A partir del corte emocional que ahí se produce, pasamos a otra situación que culminará en el parlamento que nos lleva a la antesala del horror. Seguido por Marcello —que se desplaza ahora al contracampo—, Steiner se traslada a la estancia donde duermen sus hijos para darles su último adiós. Mediante una sutileza escenográfica, se acerca después a una ventana que funcionará como un espejo negro. Y en esa posición, inmóvil, con parte del rostro reflejado en la ventana, Steiner se desnuda:

A veces, por la noche, esta oscuridad y este silencio me oprimen. La paz me da mucho miedo, la temo más que a ninguna otra cosa. Imagino que es solo apariencia y que oculta el infierno. Pienso qué es lo que verán mis hijos mañana. “¡El mundo será maravilloso!”, dicen; y no sé en qué se basan, si hasta una llamada de teléfono basta para que se acabe todo. Debemos vivir fuera de las pasiones, de los sentimientos, en la armonía de la obra de arte lograda, en ese orden encantado. Deberíamos amarnos tanto como para vivir fuera del tiempo, distantes...distantes (8).

Como es fácil apreciar, se trata de un discurso de estructura melancólica que, más allá del deseo imaginario que formula —vivir fuera del tiempo y las pasiones—, revela el pánico tremendo que subyace en su interior. Steiner nos desvela así la tormenta emocional que lo desgarrar; una tormenta ligada al problema del Tiempo y a la posibilidad de que todo explote de inmediato. Percibimos, por tanto, que algo muy denso remueve y altera la situación del personaje, algo vinculado a esa dualidad que motiva su angustia y su temor: la oposición entre la paz y el infierno. Lo que Steiner plantea, desde una perspectiva apocalíptica, es la relación contradictoria que se

establece entre la armonía del instante y el horror que nos depara el porvenir (9). Y es en ese contexto donde el arte se presenta como una vía de escape, como una defensa imaginaria ante algo que no es posible controlar.

No cabe duda de que la antítesis que esta confesión pone de relieve remite a una larga tradición literaria que encuentra en autores como Nietzsche un claro punto de referencia. El arte, el devenir y la crueldad de la existencia constituyen algunos de los temas nucleares de su filosofía, en donde hallamos una profunda reflexión acerca de la absurda opacidad de las cosas y las apariencias que la disfrazan. Pero también localizamos las huellas de este dualismo en el propio discurso de Lacan, quien sostenía, aludiendo a la cita que abre *La interpretación de los sueños* de Freud (*Flectere si nequeo superos, acheronta movebo*), que el deseo humano es el infierno, porque en él falta y de él se protege; que, en el fondo, no hay el menor deseo de saber, porque no es el deseo quien lo preside, sino el horror (10).

A pesar de que estas reflexiones forman parte de la textura misma de toda experiencia humana, existe en cierto tipo de textos una tendencia obsesiva a poner en primer plano lo que se interpreta como una exclusiva verdad: que la vida es un juego sin sentido, que todo se derrumba lentamente y que todos los caminos conducen al mismo lugar. Son los textos manieristas, en los que se esboza una desgarrada percepción de las cosas que marca y escinde la posición misma del ser. Una percepción que encuentra un sólido referente en las tragedias de Shakespeare, en cuyo *Macbeth* ya se expresa la idea de que la vida no es más que una sombra errante, un pobre actor que se pavonea y apura su tiempo sobre el escenario para no volver a ser escuchado jamás; un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, que nada significa.

Pues bien, al igual que sucede en muchos otros textos de vanguardia, la melancolía desembocará en esta película en una acción suicida. Después de que Steiner desmonte sus ficciones y de que intente convencer a Marcello de que las cosas son como son (11), vendrá el acto definitivo, el acto que constituye el auténtico *punto de ignición* del film, el acto que concentra el mayor sinsentido, la mayor locura: el parricidio. Steiner se descubrirá, finalmente, como el agente de una castración múltiple, como un siniestro ejecutor de lo real.

En este punto, se pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre el texto de Fellini y algunos textos de vanguardia, pues ambos expresan el mismo deseo: asesinar al hijo y acabar de una vez por todas con el sistema familiar. Eso hallamos, por ejemplo, en *La edad de oro*, de Buñuel, y eso afirmaba Tristán Tzara en su manifiesto de 1918: *Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negociación de la familia es dadá*. Steiner representa, de este modo, al artista que denuncia el sinsentido del mundo, la potencia negativa que corta las líneas de sucesión. Con su locura, dejará vacío el lugar del padre, y ese es el testamento que lega a Marcello: la página en blanco donde nadie escribirá su nombre, un agujero en el sistema de lo simbólico.

Constatamos, en suma, que la película nos ofrece una disociación radical de la figura paterna. Por un lado, tenemos al padre biológico, al padre real que viaja a la ciudad para tener su última aventura con una hermosa *vedette* sin conseguirlo (F6). Es el padre declinante que recibe la mirada compasiva del hijo y que apura los últimos momentos de su vida con algo que ya no es para él. Y, por otro lado, tenemos al padre simbólico que, en definitiva, se revela como un fraude, ya que detrás de su fachada ejemplar se esconde una personificación estilizada del mítico Saturno: el dios oscuro que representaba el paso del tiempo y que devoraba a sus propios hijos.

Como sabemos (12), el influjo que esta figura ambivalente tuvo a lo largo de la historia fue notable, siendo en la época del Manierismo cuando se produjo su última y decisiva restauración. Marsilio Ficino, por ejemplo, ubicó a los humanistas bajo el signo de Saturno, puesto que era el planeta más elevado del cosmos y patrocinaba la contemplación de los más grandes misterios. Poco después, y siendo consciente de la atracción que tenía el Mal, pensaba Lutero que Satanás era el espíritu de la tristeza y que toda aflicción melancólica procedía directamente de él (13).

Apuntemos, además, que en el siglo XVI la melancolía solía vincularse al drama de la obra inacabada. En muchos cuadros de la época se incluían naturalezas muertas que integraban objetos alusivos a la vanidad de toda empresa humana, reconociendo que los instrumentos diseñados por la ciencia no eran adecuados para medir magnitudes sin medida. Durero, por ejemplo, más influido por la mitología latina que otros artistas germanos, reconoció su impotencia melancólica al descubrir que nunca llegaría al conocimiento de la Belleza Absoluta mediante el uso del compás y de la escuadra. De manera que la melancolía se integra como un componente esencial del texto manierista, que se vincula, a su vez, a la conciencia de un deseo insatisfecho y al problema de la clausura.

4

A lo largo del film se suceden toda una serie de movimientos que nos conducen al vacío que hay en el interior de esa escalera en espiral que lleva al lugar del crimen. Marcello se desplaza así girando en torno al doble vacío central que el texto nos proporciona: el vacío de la espiral y el vacío dejado por la muerte del padre (F7, F8). Pero cabe recordar que esta espiral (14) ya venía precedida, poco antes, por la columna salomónica que centraba la escena de su última conquista en la villa de los Mascalchi. Allí veíamos a Jane, la pintora americana, moviéndose alrededor de la columna que aguantaba el dosel de una vieja cama después de que Marcello declarase: *Permita que le diga que es una aparición maravillosa; parece salida de un cuadro*. A partir de ese instante, el rostro de la mujer se enfrentará directamente a la mirada del espectador mediante un plano subjetivo del protagonista, desvaneciéndose, poco a poco, en el placer de un encuentro clandestino que el fundido nos prohíbe contemplar.

La forma en que articula Fellini elementos tales como la caída del padre, el vacío o el deseo, nos permite interrogar la relación que existe entre su obra y ciertos aspectos del discurso de Lacan, pues, como ya advertimos, creemos que ambos participan de una misma posición manierista. Pero no se trata, en modo alguno, de anular la productividad incuestionable de un discurso teórico mediante la asignación de una etiqueta que pretenda explicarlo todo sin decir nada. De lo que se trata es de clarificar la lógica interna, el modo de funcionamiento de aquello que motivó una profunda interrogación y que sigue fomentando el debate y la controversia. Por ello, resumiremos a continuación una serie de cuestiones que justifican la lectura que proponemos de la obra de Lacan y que ayudarán a comprender, además, su particular interés por la obra del autor italiano.

En primer lugar, este manierismo se descubre en la retórica liosa y envolvente que sostiene su teoría, porque la complejidad de sus propuestas no se apoya, tan solo, en la dificultad inherente de sus argumentos, sino, más bien, en el deseo de afirmar su altura, su ingenio y su distancia intelectual. Asimismo, es cierto que a lo largo de su enseñanza encontramos pinceladas, alusiones, vagas referencias al impulso detenido, a las formas torturadas, al dolor petrificado de las artes del barroco —una estética en la que él mismo aceptó ser encasillado. Sin embargo, como bien apuntó

González Requena en diversas ocasiones, notamos que su discurso participa, en mayor medida, de la estructura propia del texto manierista. En este sentido, los escorzos y las omisiones deliberadas que encontramos en sus escritos parecen destinados a esconder algo relevante que nunca se hace explícito como tal; en concreto, las incorporaciones silenciadas de Henri Wallon y Georges Bataille. De ahí que no sea errado pensar su discurso como una trama fascinante de arabescos destinada a velar una falta fundamental. Y en este punto debemos indicar que, según observaron diversos autores (15), el manierismo se caracteriza por desplazar lo esencial a la periferia, creando así un vacío central.

En segundo lugar, el manierismo de Lacan está presente en los conceptos que introduce y en el modo de abordarlos, y así lo comprobamos, por ejemplo, al seguir su brillante interpretación del fenómeno estético. En su opinión, el trabajo del artista vendría determinado por el deseo de reencontrar el objeto perdido, en un esforzado intento de obturar el agujero que ninguna forma vendrá a colmar. Por ello, observaba que, en torno a ese vacío abierto por la pérdida inaugural, se ordenaría todo el campo de las *Vorstellungen*, es decir, todo el sistema de las representaciones imaginarias que dan soporte al deseo. Y eso es lo que hallaba esbozado en el mito de Siringe, que narra la construcción de la flauta de Pan, o también en los dibujos decorativos que los primeros artesanos trazaban sobre los bordes de las vasijas, como si encarnaran el movimiento mismo del deseo alrededor de una abertura imposible de cerrar.

A su vez, los artificios topológicos que el psicoanalista comenzó a utilizar a principios de los años 60 (el toro, el cross-cap o la banda de Moebius) seguirían una línea de investigación orientada a redefinir la estructura del sujeto y a mostrar los desplazamientos circulares de la demanda y el deseo. En ese contexto, el deseo era definido como un *resto de insatisfacción* una vez colmada la necesidad, pues si la demanda se repite en el ser hablante es porque no existe una satisfacción plena y definitiva, porque siempre queda algo más de lo que sería posible gozar. De ahí que el deseo avance, sin demora, describiendo lo que calificaríamos como una metonimia circular.

En tercer lugar —y aquí llegamos a un punto de máximo interés que enlaza con lo que antes hemos destacado—, el manierismo se deduce del modo en que teorizó Lacan el problema del Nombre del Padre. Porque, si bien es cierto que, en un primer momento, reivindicó su función primordial en la organización simbólica del sujeto, con el tiempo acabaría recusando lo que él mismo formuló, convirtiendo al padre en el *engaño máximo*, en el *semblante por excelencia*, en un *vacío central* alrededor del cual podrían los nombres de nombres multiplicarse hasta el infinito. Y es que, como apuntó Dubois en un juicio válido para pensar su estructura discursiva, la presentación de un concepto y su escamoteo posterior mediante una tachadura o un deslizamiento de sentido designaría un rasgo de enunciación manierista.

Según la explicación de Jacques-Alain Miller, Lacan no pudo impartir un seminario dedicado a resolver el misterio de los nombres del padre porque fue expulsado en 1963 de la institución que lo cobijaba, de manera que en el centro mismo de su enseñanza quedaría ese asunto como una *referencia vacía* que nunca volvería a retomar. Sin embargo, en el curso de sus especulaciones, defendía Miller la hipótesis (16) de que el secreto que Lacan había pretendido llevarse a la tumba no era tal secreto, porque, en el fondo, no había nada que esconder. De ahí que citase a su maestro cuando escribía en «Subversión del sujeto» que la tumba de Moisés estaba tan vacía para Freud como la de Cristo para Hegel, porque Abraham (el padre de los padres) no había revelado su

misterio a ninguno de los dos. Y ese sería el secreto último de una enseñanza que intentaba conjugar (17) las luces de la razón y la opacidad intrínseca del objeto *a*.

5

Después del suicidio de Steiner —que acaba con lo único que ofrecía resistencia contra ese mundo hueco y disparatado del que Marcello participa—, tiene lugar una orgía fallida en la villa Fregene, donde alborotan y discuten unos personajes desesperados. El orden que impone el montaje nos advierte de la relación que se establece entre la muerte del padre y la emergencia de un erotismo salvaje que el *striptease* de Nadia representa. Un *striptease* que viene motivado, además, por la anulación del compromiso matrimonial que en la fiesta se celebra. Encontramos así una yuxtaposición que nos remite a la tragedia de Hamlet, allí donde éste asociaba, con toda su aversión y su desprecio, la boda traicionera de la madre y el funeral del padre. Un padre que, tras haber sido asesinado en la flor de sus pecados, retorna del infierno como un espectro para pedir venganza, para que su hijo castigue la lujuria criminal de la madre.

Se verifica, de este modo, que el texto manierista subraya, con especial insistencia, la relación que se establece entre la caída de lo simbólico y la irrupción de una desbordante sexualidad. La pulsión, que asoma en distintos momentos de la película de un modo inquietante, amenaza con rebasar los límites que la ley impone, amenaza con desbocarse como un torrente que brota sin cauce ni dirección. De ahí que, en cierta medida, la experiencia sexual se torne inviable, a pesar de la incidencia que el erotismo tiene en su universo y a pesar de la vibración emocional que es capaz de suscitar.

Sin olvidar todo lo que hemos venido apuntando hasta aquí, podemos añadir que el manierismo es un modo de producción que plantea una interrogación explícita por los mecanismos de la creación artística. Al tiempo, dicha interrogación nos muestra el carácter problemático de la «escritura», que se traduce, muchas veces, en un desajuste, en un desequilibrio, en un divorcio entre los diferentes registros del texto, que puede llegar a manifestarse bajo la forma de una extrema fragmentación. Por otra parte, si una de las tareas principales de la creación gira en torno al problema de la articulación subjetiva, notamos que este tipo de obras nos ofrecen la imagen fracturada del proceso, puesto que no operan con eficacia las figuras que debían orientarlo y sostenerlo.

Siguiendo con *La dolce vita*, percibimos que Fellini nos lleva al final del texto justo después de la fiesta enloquecida. De pronto, todos aquellos personajes que parecían decididos a hundirse en el barro del libertinaje van saliendo de la casa parodiando una despedida teatral. Así, desfilan uno a uno hasta que, por medio de un corte inesperado, el director nos ofrece un hermoso cuadro que solo se romperá para que los actores echen a andar, como autómatas, hacia la playa donde encontramos un monstruo salido de mar (F9, F10, F11). Y no olvidemos que la playa y el mar fueron introducidos por Fellini en sus películas de un modo recurrente, desde *El Jeque Blanco* hasta *Casanova* o *Amarcord*, porque, como él mismo confesó, el mar representaba *la cosa jamás conquistada, la zona de donde provienen los monstruos y los fantasmas*. Al respecto, también resulta revelador el comienzo de *Ocho y medio*, donde se nos ofrece una caída vertiginosa apoyada en un plano subjetivo del protagonista: Guido, alter ego de Fellini, se ve envuelto en una pesadilla que finaliza con su caída al vacío sobre la orilla del mar.

A nuestro juicio, ese instante que detiene el tiempo y el espacio nos brinda un ejemplo muy preciso de la captura del sujeto en el fantasma, ya que, en función de lo expuesto por el propio Lacan en *La relación de objeto*, la imagen fantasmática podría ser concebida como la escena detenida en el devenir de una secuencia cinematográfica. Detención que corta, añadiremos, la estructura narrativa del sentido que el relato proporciona. Y eso sería lo que habría motivado su interés por la película, puesto que en ese fragmento se apunta la fijación imaginaria que atenaza el movimiento del sujeto justo antes de emprender un viaje que comienza sin saber ni cómo ni por qué. Pero conviene atender al carácter del trayecto que a partir de ahí se desarrolla, porque, tal y como se presenta, no parece presagiar un final positivo. Al contrario, lo que Fellini nos ofrece apunta, más bien, hacia una suspensión imaginaria de la situación.

En efecto, tras un momento de quietud —que subraya la autonomía óptica de la escena—, los personajes se ponen a caminar como si estuvieran ensayando una danza y atraviesan lo que Lacan identifica como una arboleda de Uccello (F12), según la vemos reproducida, por ejemplo, en la *Cacería en el bosque* de 1460. Aunque, para nosotros, dicha arboleda remite más bien a Sandro Boticelli, tal y como se puede comprobar contemplando en el Museo del Prado los cuadros que el artista florentino realizó inspirándose en un capítulo del *Decamerón* de Boccaccio. Y es en ese espacio fronterizo donde la suave intermitencia del claroscuro cobra un valor esencial, marcando con su sombra y sus matices el misterio de un paisaje crepuscular.

En compañía de sus colegas, avanza entonces Marcello hacia la playa en un escenario similar al que encontramos en la parte final de *Las noches de Cabiria*, donde la protagonista —interpretada por la propia esposa del director— está a punto de ser arrojada al mar por un precipicio. Si el análisis de un texto cinematográfico exige interrogar la articulación narrativa de las imágenes y la gestión del punto de vista, debemos anotar que, en este caso concreto, la quiebra del sistema narrativo viene apoyada por una afirmación del plano subjetivo, que será doblado y superado por un punto de vista heterogéneo. Comprobamos así que en el texto manierista tiende la mirada del autor a imponerse sobre la mirada del personaje. En el despliegue de la secuencia observamos que la cámara se desplaza subrayando el punto de vista del autor, que sigue a sus actrices (F13) hasta que se topan de frente con la Cosa: ese cuerpo sin vida que los pescadores arrastran sobre la arena, el gran pez de mirada muerta que provoca la ironía de Marcello (F14, F15).

El movimiento y la actitud del protagonista ante ese monstruo parece reproducir su movimiento ante el cadáver de Steiner, porque Marcello no mancha sus manos con ese objeto repugnante, sino que, simplemente, como un sujeto tachado, se desliza derrotado a otro lugar (F16). Y es entonces cuando la travesía se convierte en una metonimia, en un desplazamiento que reconduce su mirada hacia el objeto imaginario con el que nada es ya posible (F17, F18). Al mismo tiempo, el rumor del mar pasa a primer término, imponiéndose como un paisaje sonoro que sustituye a la palabra y que se asocia a la imagen de una pura feminidad: el rostro inmaculado de Paola, esa joven que atrapa nuestra mirada justo antes del fundido final, la imagen del objeto que nunca se retendrá.

El remate de la secuencia nos ofrece, por tanto, un evidente paralelismo con la famosa escena de la Fontana di Trevi, donde el sonido del agua en movimiento también se encontraba ligado a la imagen de la mujer. Aunque, en ese caso, la presencia deslumbrante de Sylvia (Anita Ekberg) detenía la corriente de las aguas, las hacía enmudecer, mientras que Marcello descubría con su gesto la impotencia y el fracaso del deseo, abriéndose un abismo, una distancia insalvable entre la Belleza y la pasión.

Por todo ello, sospechamos que, mediante una estilizada puesta en escena, *La dolce vita* nos ofrece la experiencia de un recorrido que suspende cualquier atisbo de solución, ya que no existen actos ni palabras decisivas que abran un horizonte de sentido para el ser extraviado de Marcello. De ahí que todo quede pendiente de un hilo, con la amenaza añadida, cabría decir, de que el drama retorne a su punto inicial.

NOTAS

(1) LACAN, Jacques: *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 304. Aunque tampoco permite elucidar el enigma aquí propuesto, esta alusión fue retomada por Lacan en *El Seminario 10* para referirse a la angustia causada por la aparición de la mancha en el campo de la mirada, tal y como el ojo de esa cosa marina la introduce.

(2) Seguimos aquí los planteamientos de la Teoría del Texto, que se han ido gestando y puliendo en los diferentes números de *Trama y Fondo*. Para la temática desarrollada en este caso concreto véase: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: «Clásico, Manierista, Postclásico», *Área 5inco*, nº 5, UCM., nov. 1996. MARTÍN ARIAS, Luis: *El cine como experiencia estética*, Caja España, Valladolid, 1997; *Escritos-125. Federico Fellini*, Filmoteca de Valladolid, oct. 2000.

(3) BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2000. DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1996; *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1996. PEDRAZA, Pilar, LÓPEZ GANDÍA, Juan: *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, 1993.

(4) Deleuze sintetizaba este modelo en la fórmula SAS' (situación → acción → situación transformada). Una organización ya apuntada en la *Poética* de Aristóteles, donde se analizan los elementos específicos de la tragedia subrayando que implica la imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud, siendo entero lo que tiene principio, medio y fin.

(5) *Fellini por Fellini*, Fundamentos, Madrid, 1988, p. 171.

(6) LACAN, Jacques: *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1992. MILLER, Jacques-Alain: *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*, Navarín, Buenos Aires, 1983. DOR, Jöel: *Introducción a la lectura de Lacan* (I y II), Gedisa, Barcelona, 1994. NASIO, Juan David: *Los ojos de Laura*, Amorrortu, Buenos Aires, 1987; *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Gedisa, Barcelona, 1993. NOMINÉ, Bernard: *Seminario El marco del fantasma y el lienzo de la identificación* (1990-91).

(7) El sentido de la cura analítica sería, finalmente, atravesar el «sentido»; atravesar los fantasmas de la ilusión y de todas las *concepciones del hombre*, atravesar todas esas formas de idealismo religioso capaces de *segregar sentido*, decía Lacan, hasta que nos ahogemos bien en él (cf. *Actas de la Escuela Freudiana de París*, VII Congreso Roma 1974, Petrel, Barcelona, 1980).

(8) Aunque el guión sufrió profundas modificaciones en casi todas las secuencias, este monólogo no aparecía en el original, según la versión publicada por Aymá en 1963. Fellini suprimió, además, una cita directa a *Hamlet*, puesta en boca de Anouk Aimée, en la secuencia de la fiesta fúnebre.

(9) Esta concepción del Tiempo adquiere en la obra de Fellini un valor capital. Así la encontramos resumida en la asombrosa imagen de los frescos que se desvanecen o en el brindis que introdujo al

final de su *Roma: el lugar perfecto para ver si terminamos o no*. En sus escritos confesaba sin rodeos que todo lo hacía como si estuviese bajo la amenaza de una catástrofe, de un terremoto, como si corriese al borde de un abismo y fuese a romperse el cuello (*Fellini por Fellini*, p. 68).

(10) Jacques Lacan: *R.S.I.* (18-II-1975); *Los desengañados se engañan* (9-IV-1974). En nuestra opinión, el infierno se impone como el lugar donde los cuerpos arden, como el lugar de un goce que se opone a los roces acolchados del placer. Y ese podría ser el goce del que Steiner pretende distanciarse, el goce que, finalmente, lo abraza.

(11) Este discurso se asemeja a los que hallamos en el cine de Hitchcock, el otro gran autor manierista, como, por ejemplo, el que “tío Charlie” dirige a su sobrina en *La sombra de una duda*. Un discurso que, en opinión de González Requena, aproxima a Hitchcock y Lacan: *Vives en un sueño, eres como una sonámbula, como una ciega. ¿Qué sabes tú como es el mundo? ¿Sabes que el mundo no es más que una inmundicia? ¿Sabes que si derribaran las fachadas de las casas no encontrarían más que cerdos? ¡El mundo es un infierno! ¡Qué importa lo que pase en él! ¡Despierta, emplea tu inteligencia, aprende algo!*

(12) KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía*, Alianza, Madrid, 1991. FREUD, Sigmund: «Duelo y melancolía», «Lo perecedero», «Inhibición, síntoma y angustia», *Obras Completas*, Tomo VI y VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

(13) Recordemos que la figura del Diablo fue reivindicada, desde el Romanticismo, por los poetas malditos y las vanguardias, y que André Breton veía a Lucifer como la estrella que hacía palidecer a todas las demás; la estrella cuya luz condensaba amor, poesía y libertad. La versión satánica del padre fue analizada por Freud en «Una neurosis demoníaca en el siglo XVII», *Obras Completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

(14) La escalera en espiral es la forma por antonomasia del manierismo. Así la encontramos en el Palacio Farnesio en Roma, en lienzos de Pontormo como *José en Egipto* (1518) y en la secuencia principal de *Escrito sobre el viento*, de Sirk, donde aparece vinculada a la muerte de un padre.

(15) DUBOIS, Claude-Gilbert: *El manierismo*, Península, Barcelona, 1980. CHASTEL, André: *El saco de Roma*, Espasa Calpe, Madrid, 1998. HAUSER, Arnold: *Origen de la literatura y el arte modernos*, Guadarrama, Madrid, 1974. HOCKE, Gustav R.: *El mundo como laberinto*, Guadarrama, Madrid, 1961. PANOFSKY, Erwin: *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977; *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1989. ROUSSET, Jean: *Circe y el pavo real*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

(16) MILLER, Jacques-Alain: *Comentario del seminario inexistente*, Manantial, Buenos Aires, 1992. También cabría la posibilidad —sugería el autor— de que los nombres del padre no fuesen sino los cuatro grandes conceptos inventados por el Padre del psicoanálisis: *inconsciente*, *repetición*, *transferencia* y *pulsión*. Mediante esa finta ejemplar, Lacan sí habría cumplido su promesa explicando lo anunciado, librándose, al tiempo, de entrar en el problema del padre. Agradecemos aquí la asistencia de nuestro amigo Francisco Baena, que nos proporcionó en su día valiosos documentos para orientarnos en el selvático y esquivo universo de Lacan.

(17) Declaración efectuada por Miller en la presentación de su libro *Los signos del goce*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (20-III-1999).