

La puerta roja de *Roma* (Fellini, 1972)

MANUEL CANGA

En términos generales, sabemos que los artistas trabajan con muy pocos elementos, y que estos elementos o estos materiales están siempre relacionados, de una forma u otra, con la presencia del sexo y la muerte: dos términos que localizan para el ser humano la experiencia de lo real. A fin de cuentas, todo el mundo sabe, aunque a veces no se quiera asumir, que nuestro origen se halla marcado por la experiencia de un acto, que si entramos en la vida es gracias al acto que un hombre y una mujer realizaron en un momento dado, ya fuese por deseo o por puro accidente.

Pues bien, para hablar sobre el tema de la diferencia sexual, de la maravillosa diferencia sexual, hemos creído oportuno comentar algunos fragmentos de una de las películas más representativas de Federico Fellini, que se titula *Roma*, la *Roma de Fellini*, y que fue dirigida en el año 1972. Se trata de una película muy sugestiva y muy compleja, que está a caballo entre el cine autobiográfico, el documental y la fantasía. Y es que, como sabemos, Fellini disfrutaba trabajando sobre sus propias experiencias; disfrutaba o, al menos, sentía la necesidad de volver, una y otra vez, sobre las vivencias que habían marcado su desarrollo como cineasta y como ser humano. Sus películas podrían ser interpretadas como fragmentos de una gran confesión que tiende a mostrarnos parte de su verdad.

Desde esta perspectiva, quizás podría decirse que la exposición de las obras de arte resulta un tanto obscena, porque pone de relieve la intimidad del artista, porque desvela y hace público lo que tal vez debería esconderse con cierto pudor. Los sueños, por ejemplo, son privados, pero las obras de arte, cuya estructura guarda una profunda relación con la estructura de los sueños, están concebidas para mostrarse en público, para que la gente las observe y las analice, para que encuentre cosas, y, a veces, hasta las cosas más insospechadas.



A continuación, pasaremos a analizar la forma en que Fellini organiza su experiencia visual, su deseo escópico, para tratar de comprender mejor el sentido de su obra y el funcionamiento de ciertos mecanismos que están en la base de la actividad artística. Nuestro comentario se va a centrar, por tanto, en las relaciones afectivas del sujeto con la imagen.

I

¹ El director señala a través de la voz en off lo siguiente: Señoras y Señores ¡Buenas noches! La película que van a presenciar no tiene un argumento en el sentido tradicional, con una trama clara y con personajes que se puedan seguir desde principio a fin. La película cuenta otro tipo de historia: la historia de una ciudad. Aquí he intentado hacer un retrato de Roma. Cuando yo era muy pequeño y todavía no la había visto, puesto que vivía en una pequeña ciudad de provincias en el norte de Italia, Roma, para mí, era solo una mezcla de extrañas imágenes contradictorias.



Lo primero que llama la atención al ver esta película es que la enunciación se desarrolla en primera persona y que el autor se sitúa en la posición del narrador explícito para guiar el visionado del film, para marcar con su palabra y su presencia los momentos más importantes de la película. El cineasta se coloca de esta forma en la posición del presentador para llamar la atención del público y advertir que su película es un tanto peculiar, puesto que no sigue las líneas tradicionales del relato clásico¹. Lo que Fellini nos presenta es la «historia» de una ciudad, una historia que se va a descubrir, finalmente, como la historia de su propia vida. El cineasta utiliza la ciudad de Roma como una excusa para hablar sobre sí mismo, para hablar sobre sus recuerdos, sus aventuras y sus temas favoritos: el arte, la comida, el erotismo y el paso del tiempo.

De hecho, en una de las secuencias más impactantes de la película el director nos invita a contemplar la desaparición de unas pinturas murales recién descubiertas en los subterráneos de la ciudad, que se van borrando velozmente por la acción de una corriente de aire, por la acción de algo tan ligero como un soplo. Se trata de una escena muy intensa, muy poética, que parece destinada a recordarnos que el hombre no es más que un trozo de barro y que todas sus obras están condenadas a perecer, en un abrir y cerrar de ojos. En este sentido, resulta muy expresivo el plano que abre la película, puesto que nos ofrece la imagen de un paisaje invernal y borrascoso que remite a la idea de la muerte, una idea que está presente desde el principio hasta el final de la película y que constituye un elemento esencial de la estética felliniana.

El cineasta nos invita así a repasar con él la historia de su vida partiendo de los años de su infancia, en una época dominada por una visión idílica de la antigua cultura romana. De este modo, mientras se suceden varias imágenes de la escuela, Fellini va evocando las hazañas de algunos de los personajes más significativos de la Historia de Roma: Marco Atilio Régulo, que se introdujo en un barril con hileras de clavos afilados, Mucio Escévola, que quemó sus manos poniéndolas sobre carbones al rojo vivo, o Calígula, que solía sentarse a la mesa con su caballo. Y,

cómo no, también nos habla de la contribución de algunos animales a esa Historia, como la loba de Rómulo y Remo y las ocas del Capitolio, que salvaron a la ciudad dando la alarma con sus graznidos.

Conviene destacar, no obstante, que la mayoría de estas alusiones están bañadas por un sentido del humor bastante grotesco, que provoca una cierta distancia y que tiende a rebajar su sentido histórico. Sin ir más lejos, constatamos que el cineasta ha tratado el episodio de la travesía del Rubicón de una forma completamente paródica, puesto que ha reemplazado a un personaje como Julio César por un viejo maestro de pueblo con los pantalones remangados que grita: *¡Alea iacta est! ¡A Roma!* Todo indica, por tanto, que la Historia se ha visto reducida aquí a una colección de anécdotas más o menos entretenidas, pero de escaso valor simbólico. El pasado histórico parece algo muerto y enterrado, como si fuese una representación vacía o formara parte de un decorado de cartón piedra.

El primer fragmento que hemos seleccionado corresponde a un episodio de la infancia de Fellini que está situado al principio mismo de la película. Se trata de una secuencia muy divertida que nos ilustra acerca de la forma en que aparece la figura femenina en el plano del deseo, que nos ilustra acerca de la forma en que se perfila el objeto del deseo sobre la «pantalla» de la representación.

La secuencia transcurre en la sala de una escuela, donde un grupo de niños, entre los cuales se halla el propio Fellini, se disponen a ver una colección de diapositivas sobre los monumentos más representativos de Roma. Se trata, por tanto, de una secuencia que introduce una alusión implícita al dispositivo cinematográfico, que aparece interrogado en el cine de Fellini una y otra vez, de manera recurrente. Y señalemos de pasada que cuando Fellini interroga el dispositivo cinematográfico se está interrogando a sí mismo, se está poniendo a sí mismo en cuestión. Es posible que la secuencia nos descubra algunas de las claves de la fascinación que sentía Fellini por el mundo del cine y, en especial, por el mundo de la fotografía, la imagen fija, que tiene un peso extraordinario en el conjunto de su obra.



Nos encontramos, así, ante una puesta en escena que envuelve la mirada del sujeto en un juego de luces y sombras, de ilusiones ópticas, y que parece destinada a condensar las pasiones más intensas del artista. De este modo, se van proyectando sobre la pantalla una serie de imágenes que nos muestran a la loba del Campidoglio, *toda de bronce*, Santa María la Mayor, *una de las cuatro basílicas romanas*, el Arco de Constantino, la tumba de Cecilia Metela en la Appia Antica, el Altar de la Patria y la Basílica de San Pedro, calificada por el sacerdote que dirige el visionado como *el mayor templo de la Santa Madre Iglesia*. De pronto, vemos aparecer por sorpresa la imagen de una mujer desnuda, que está posando de espaldas y que no evoca, precisamente, a la Venus Cristalina –también conocida como Venus Celeste o Venus Púdica. Desde luego que no, porque esta figura remite a otra cosa, es Otra cosa.

La sucesión de imágenes que vemos en esta secuencia establece, por tanto, una conexión directa entre el arte y el erotismo, entre el arte y las imágenes que animan el deseo, entre la forma y el placer de la contemplación. Además, resulta muy significativo el orden que llevan las diapositivas, pues parece encaminado a establecer una doble correspondencia entre la imagen de esa mujer y la figura de la madre, entre la mujer y la Iglesia. La figura femenina aparece representada, por tanto, como si fuera un verdadero “monumento”. Al fin y al cabo, se trata de una comparación muy común en el lenguaje de la calle, y algunos hombres todavía recurren a ella para celebrar los encantos de la mujer que pasa a su lado, para alabar su brillo y su potencia. Al margen de su calidad poética, debemos recordar que el piropo se presenta como la manifestación espontánea del deseo al nivel de la palabra, y su emergencia nos indica que algo hierve en el interior del sujeto, algo que conecta directamente con el fuego de la pulsión².

Lo femenino se presenta en la película bajo una forma deslumbrante, bajo la forma de una imponente figura desnuda que está posando de espaldas, en una postura bastante provocativa que destaca el volumen y las curvas de su cuerpo. Desde el punto de vista de ese grupo de espectadores infantiles que disfrutaban del espectáculo, no cabe duda de que se trata de una figura gigantesca, algo completamente inasible, inabarcable.

Freud sostenía que los gigantes que aparecen muchas veces en los sueños no son otra cosa que actualizaciones de las imágenes inconscientes de los adultos vistas desde una perspectiva infantil. Es posible que el efecto fascinador de las imágenes que vemos en las pantallas de cine esté relacionado con la fuerza, muchas veces aplastante, de esas visiones inconscientes. En el caso de Fellini parece que esta conexión es evidente,

2 Hasta hace bien poco se decía que Ursula Andrews, todo un sex symbol durante la década de los 60 y los 70, era el monumento más famoso de Suiza después de los Alpes. La correlación que existe entre la imagen de la mujer y la imagen del paisaje ha sido analizada por Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños (Obras Completas, II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 589)* y por Jesús González Requena en “El paisaje: entre la figura y el fondo” (*Eutopías*, vol. 91, Universidad de Valencia, 1995).

sobre todo porque la mirada que aquí se pone en juego es su mirada infantil, y porque también sabemos que Fellini disfrutaba poniendo en escena toda clase de figuras descomunales y que casi todas ellas eran femeninas. Por ejemplo, la estanquera de *Amarcord* o la figura de Anita Ekberg en aquel episodio de *Boccaccio 70* titulado *Las tentaciones del Dr. Antonio*.

Por otra parte, comprobamos que la emergencia del deseo está ligada en ese fragmento al escándalo y al desorden, y que la aparición imprevista de una imagen erótica produce un pequeño cataclismo en el mundo de la escuela. Para marcar la impresión visual que esa imagen ha provocado en el niño, el cineasta ha recurrido a la técnica del *zoom*, pasando a toda velocidad de un plano general a un primer plano de su rostro. Además de acelerar el ritmo de la secuencia, la técnica del *zoom* sirve muy bien para subrayar el impacto de un encuentro inesperado y disparar la comicidad de la situación. La técnica se ha puesto así al servicio de la representación, con objeto de plasmar el efecto de la fascinación escópica.

Pues bien, sucede que el niño se queda como perplejo, como asombrado ante la presencia fascinante de esa mujer. Y si quisiéramos ir un poco más allá, si quisiéramos abrir el abanico de las relaciones, podríamos recordar que el “asombro”, como decían los filósofos antiguos, es lo que motiva, lo que pone en marcha la aventura del saber³. El asombro, podríamos añadir, es lo que mueve al sujeto al saber. Y lo que ahí se juega es algo que tiene que ver con el goce o, por lo menos, con el placer de la contemplación: un placer que va implícito en el proceso de la interrogación filosófica. Porque resulta que, desde una perspectiva etimológica, la palabra “teoría” procede del término griego *theorein*, que significa *mirada atenta* o *mirada escrutadora*⁴.

II

El análisis de la secuencia nos descubre que, después de aparecer la imagen escandalosa de la mujer, se proyecta nuevamente la imagen de la loba, forzando así una asociación entre ambas figuras. De esta forma, apreciamos que la proyección de diapositivas sigue un orden circular, puesto que comienza y termina con la misma imagen; una imagen que adquiere un valor excepcional en el conjunto de la secuencia. Tenemos así una cadena de imágenes que van a enlazar a las dos figuras femeninas más importantes de la película, y casi podría decirse que de todo el cine de Fellini: la madre y la prostituta.

³ ARISTÓTELES, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1998, p. 76.

⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *¿Qué es filosofía?*, *Obras Completas*, VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961, p. 323. GARCÍA MORENTE, Manuel: *Lecciones preliminares de filosofía*, Porrúa, México, 1994, p. 28. ZUBIRI, Xavier: *Naturaleza, Historia, Dios*, Alianza, Madrid, 1999, p. 205. Apuntemos además que la palabra *idea* o *eidos* quiere decir *figura*, *aspecto*, aquello que se ve (MARIAS, Julián: *Historia de la filosofía*, Alianza, Madrid, 2000, p. 44).



La loba es el animal que representa a la ciudad de Roma y por ello se tomó la decisión de utilizar la imagen de la famosa escultura del Campidoglio para diseñar el cartel promocional del film. Curiosamente, el cineasta cambió la efigie del animal por la imagen de una joven desnuda con tres pares de senos, transformando la escena mítica en una imagen erótica que nos muestra a la mujer de rodillas, colocada a cuatro patas, como si estuviera dispuesta a ser tomada por detrás, al estilo de los animales. Y es que, según indicaba Freud en su "Historia de una neurosis infantil", el *coito more ferarum*, como las fieras, representa la *forma más antigua de cohabitación desde el punto de vista filogenético*. Y tampoco se nos puede escapar que la postura en cuestión podría revelar una tendencia al erotismo anal, puesto que da un protagonismo muy especial a la imagen del trasero, que, como sabemos, ocupa una posición privilegiada en el mundo erótico de Fellini. Los niños, por otro lado, han desaparecido del cartel, lo cual demuestra que el director estaba más interesado en subrayar la obscenidad de la figura femenina que en evocar los detalles de la escena legendaria. Lo que falta en esta imagen, lo que se ha borrado, no es otra cosa que la imagen mítica del hijo.

Según nos cuenta la tradición, la madre del fundador de Roma fue una vestal llamada *Rea Silvia*, también conocida como *Ilia*, hija de Numitor y sobrina del rey Amulio. Pero Marte, el dios de la guerra, bajó a la tierra para conocerla y dejarla embarazada. Después de dar a luz, la joven se vio obligada a abandonar a sus hijos, Rómulo y Remo, que fueron adoptados y alimentados por una loba, porque los lobos estaban consagrados a Marte y la loba reconoció en ellos a los hijos de su dios.

Como todos los mitos, se trata de una historia polivalente, formada por fragmentos y residuos de acontecimientos pasados que establecen diferentes relaciones entre sí. Según indicaba Lévi-Strauss en *El pensa-*

miento salvaje, el mito se compone de *sobras y trozos, de testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad*. Lo más destacable del mito que nos ocupa es el intercambio de papeles, la sustitución de la madre real por una madre que pertenece al mundo de los animales, como si la loba fuese un ancestro totémico y como si el relato quisiera subrayar la yuxtaposición o la conexión diferencial entre los hombres y los animales, la cultura y la naturaleza. Desde otro ángulo, quizás podría tratarse de una metáfora del carácter ambivalente de la figura materna, dotada por igual de senos que alimentan y una gran boca dispuesta a morder. En tal caso, estaríamos ante una imagen condensada, ante una representación imaginaria de la madre correspondiente a ese periodo del desarrollo infantil conocido como la fase oral o caníbal, que gira en torno a la boca y el seno.

Según otra versión del mito, los gemelos no fueron acogidos por un animal, sino por Aca Larentia, esposa de un pastor llamado Faústulo, a quien su mala conducta había valido el apodo de «la loba», que era el término con que se designaba por aquel entonces a las rameras –en latín *lupae*, de donde procede la palabra *lupanar*.

Como señala Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana*, es posible que los Padres de la Iglesia impulsaran esta segunda versión para criticar la inmoralidad de la Roma pagana. En efecto, tanto San Pedro (1 Pe. 5,13) como San Juan (Ap. 14,8) identificaban la capital del imperio con Babilonia, una ciudad diabólica, de pecado y confusión, mientras que San Agustín, siguiendo el ejemplo de los apóstoles, llegó a declarar que Roma había sido fundada como otra Babilonia, que era la Babilonia de occidente⁵. Y no olvidemos que Fellini había pensado poner a una película como *La dolce vita* un título mucho más provocador: *Babilonia, 2.000 años después de Cristo*; y que, después de estrenarse la película en París en abril de 1960, el mismo cineasta confesó a una redactora de *Les Lettres Françaises* que Roma era la verdadera estrella del film: *la Babilonia de sus sueños*⁶. Desde luego, no cabe la menor duda de que Roma no es una ciudad cualquiera, aunque en el cine de Fellini tienda a aparecer, precisamente, como eso, como una cualquiera.

De manera que el carácter pecaminoso del goce que Fellini asocia a la imagen de la loba podría derivar de la interpretación propuesta por la Iglesia católica. Al fin y al cabo, son sus propios representantes quienes identifican a la mujer con el diablo, como si fuese a provocar algo terrible o como si algo en la vivencia misma del deseo amenazase con llevarnos a lo peor. Por otra parte, es de notar que la acción represora del cura –que insiste en negar la visión de los niños gritando ¡*No miréis, no miréis!*– dis-

⁵ Cf. *La ciudad de Dios*, 2^a, BAC, Madrid, 2001, pp. 271, 452.

⁶ ALPERT, Hollis: *Fellini. Una vida*. Javier Vergara Editor, Madrid, 1988.

para automáticamente el encanto de lo prohibido, ratificando así aquella idea expuesta por San Pablo en la *Epístola a los romanos* (Ro. 3,20), donde explicaba con mucho ardor que el pecado se conoce por la vía de la ley.

Sea como fuere, el análisis nos demuestra que la figura de la loba se presenta como un elemento clave en el cine de Fellini, y que alrededor de ella se montan algunas de las fantasías más recurrentes; unas fantasías ligadas, precisamente, al fantasma de la mujer que devora, al fantasma de la *mantis religiosa*. Más allá de su dimensión mítica, la identificación de la mujer con la loba alude a la voracidad y al carácter inquietante del sexo femenino, que se manifiesta así como la diferencia absoluta, como lo radicalmente Otro en el campo de la experiencia sexual.

III

La segunda secuencia que queremos comentar tiene el carácter de un *flashback* que nos lleva al pasado, a la época de la guerra. Se trata de la representación de un «recuerdo» cuyo objetivo es poner en escena la relación de Fellini con la mujer. Esta secuencia viene motivada por la observación de un contraste radical entre la actitud de los jóvenes de los años setenta y la de los jóvenes de su generación. El cineasta confiesa por medio de la voz en off que, en su época de juventud, las relaciones con las mujeres eran mucho más difíciles y que, por esa misma razón, no tenían más remedio que acudir al prostíbulo.

La cámara se introduce entonces por los callejones de la ciudad para mostrarnos un ambiente un tanto lúgubre, en donde vemos aparecer varios motivos iconográficos que podrían remitir a la idea del infierno. Después de mostrarnos una pequeña hoguera en un pasadizo muy estrecho, la cámara va recorriendo la calle al tiempo que atraviesan el campo visual unos carniceros con varias piezas de carne despellejada. El movimiento de la cámara es lento y va acompañado por el sonido distante de unas campanas que realza la seriedad y el carácter ceremonial de la situación. Se trata de una verdadera apología del plano subjetivo o,



mejor, del plano heterogéneo, que identifica nuestra mirada con la mirada del cineasta. La cámara va guiando nuestra mirada hacia ese lugar maldito que está, por decirlo así, en las catacumbas de la ciudad, en la mismísima boca del lobo.

El desplazamiento de la cámara sirve aquí para traducir el avance, para subrayar la operación de búsqueda de algo que tiene un inmenso poder de atracción, un poder magnético sobre la mirada, y que, a su vez, está marcado, nuevamente, por la dimensión del pecado. Porque aquí se nos está hablando literalmente del pecado, concebido como aquello que subraya la densidad propia del encuentro entre el hombre y la mujer. Y más en concreto se nos está hablando del pecado mortal, el pecado que introdujo la muerte en el Paraíso, allí donde todo iba como la seda hasta que nuestros “padres” descubrieron el deseo de comer. De lo que aquí se habla, por tanto, es de ese tipo de pecado que podría conducir a la muerte, a la corrupción definitiva del alma, *in saecula saeculorum*. Y no está de más recordar que, paradójicamente, el propio Fellini estaba convencido de que el pecado de la carne era el pecado por el cual se vive, lo que equivale a decir que ese pecado es la fuente del goce.

Ya hemos señalado que la ciudad de Roma es ese lugar donde se concentran los fantasmas de Fellini, sus fantasmas superpuestos. Y uno de esos fantasmas está relacionado con aquello que se esconde detrás de una puerta que, no por casualidad, está pintada de color rojo. Y es que la “puerta”, como sabemos, ha tenido una importancia capital en el desarrollo de la civilización humana, hasta el punto de afirmarse como un operador esencial de muchas producciones simbólicas⁷. Una de las puertas más famosas de la literatura medieval, por ejemplo, es la que da acceso a los círculos del Infierno en la *Divina Comedia* de Dante –una puerta que habla.

Pero ¿qué encontramos más allá de esa puerta que detiene el movimiento de la cámara? Pues, evidentemente, más allá de esa puerta tendremos acceso al lugar donde se va a producir el contacto con la Cosa, donde se va a consumir el acto definitivo. Ahora ya no se trata del encuentro con una imagen, como veíamos en la secuencia anterior, sino del encuentro con una mujer real, de carne y hueso, con más de carne que de hueso.

Al cineasta no le interesaba lo más mínimo ponerse a filmar la violencia turbadora de ese acto, ese acto que se manifiesta, no obstante, bajo el manto de una elipsis. Lo que en verdad le interesaba era marcar la presencia de la mujer, y, sobre todo, la presencia de su rostro, que se con-

⁷ En el contexto de la cultura grecolatina, la puerta simbolizaba el paso de una situación a otra, y por eso se representaba a Jano, el dios de las puertas, con dos caras que miraban a lados opuestos.

vierte así en el verdadero punto de ignición de la secuencia. Porque, si dejamos a un lado la descripción de los burdeles, notaremos que toda la secuencia va orientada a mostrarnos la imagen de una diosa infernal, la mirada fascinante de una “loba” que amenaza con tragarse el mundo entero.

Ahí tenemos, por tanto, una viva encarnación del fantasma fundamental de Fellini, que está ligado a la posibilidad y al pánico de ser devorado. Y el asunto tiene un interés muy especial, porque, curiosamente, Fellini es uno de esos artistas, uno de esos cineastas, que ha sabido mostrarnos de mil maneras diferentes que toda la belleza del mundo puede concentrarse en un rostro de mujer⁸.

⁸ Como bien demuestran sus películas, Fellini estaba obsesionado por la cara de la mujer. En un pasaje revelador de *Ocho y medio* (1963), por ejemplo, vemos a Marcello, alter ego de Fellini, dibujar sobre el rostro de su amante unas cejas de loba, confirmando así la idea de que el rostro de la mujer es como una página en blanco, como un lienzo sobre el que pueden dibujarse los signos del deseo.

