

PARODIAS Y FICCIONES DE LA HISTORIA EN EL CINE DE FELLINI

Manuel Canga
Universidad de Valladolid

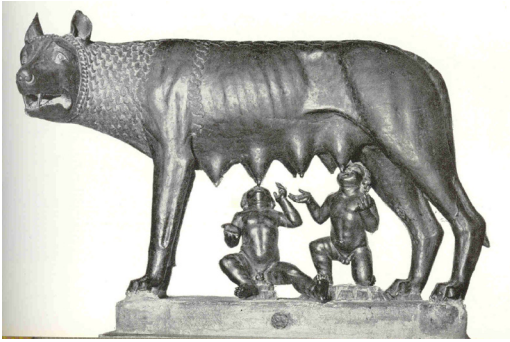
INTRODUCCIÓN

La obra de Federico Fellini (1920-1993) está repleta de alusiones históricas que, en más de una ocasión, se introducen en la trama interna de sus películas para acusar o perfilar el sentido de aquello que nos está contando. Y una de las películas en las que se aprecia con mayor claridad esta intromisión o interrelación entre cine e Historia es *Fellini-Roma*, la Roma de Fellini, que fue dirigida en 1972. El análisis de dicha película —que conjuga formas y géneros diversos— nos ayudará a comprender mejor la manera en que el gran cineasta italiano afrontaba la historia de su país, que se cruza inevitablemente con su propia biografía. De manera que el análisis tendría que hacerse cargo de los dos niveles que se atraviesan en la misma producción: la Historia, con mayúscula, y la historia, con minúscula; el relato fundador de un pueblo y una cultura, y la historia que trata de fijar el sentido de una vida particular.

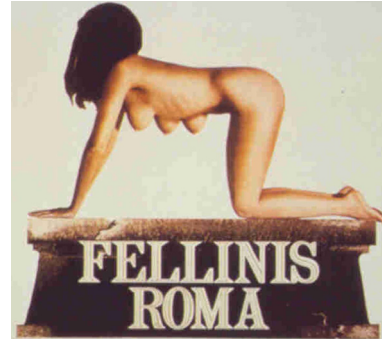
En principio, podría decirse que la posición de Fellini ante los discursos canónicos de la Historia es una posición burlona y distanciada, que revela una situación problemática con respecto al pasado y que, a su vez, encaja y concuerda en algunos aspectos con las ideas de los teóricos de la deconstrucción, para los cuales la Historia no sería más que un artificio, una representación sometida a intereses de control por parte de las instituciones que ostentan el poder político e intelectual. *La finalidad común de la Novela y la Historia narrada*, escribía Roland Barthes, *es alienar los hechos: el pretérito indefinido es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado*¹. *La historia*, decía Jacques Lacan, *es el más grande de los fantasmas, si es que uno puede expresarse así. Tras la historia de los hechos en los que se interesan los historiadores está el mito*².

Pues bien, sucede que las películas de Fellini —a quien podríamos calificar como un cineasta de la deconstrucción— dan buena cuenta de esa superposición de elementos míticos e históricos, a los cuales habría que añadir, a su vez, un buen repertorio de elementos fantasmáticos. Y así lo demuestra, por ejemplo, la imagen del cartel promocional de la película, inspirado en la reputada estatua

del Campidoglio, puesto que la loba representa a la ciudad de Roma desde la Antigüedad (F1). Sin embargo, a la hora de realizar el diseño del cartel se cambió la imagen de la loba por la de una joven desnuda con tres pares de senos, transformando así la escena mítica en una imagen de alto contenido erótico (F2). Notamos además que los niños han desaparecido del cartel, lo cual demuestra que el director estaba más interesado en subrayar la obscenidad de la imagen 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. De manera que allí donde veíamos una representación simbólica –en el sentido propuesto por González Requena³– de los fundadores de Roma (Rómulo y Remo), no tenemos ahora más que un vacío, un agujero central⁴.



F.1



F.2

Pero veamos ahora algunas escenas tomadas del comienzo de la película que demuestran la existencia de una combinación de elementos ficticios e históricos, a los cuales se ha dado un tratamiento paródico, burlesco, que es el tratamiento y el tono dominante en casi toda la producción de Fellini, lo que marca su estilo. El estilo, escribía Barthes, supone la formación de un *lenguaje autárquico* que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en el recuerdo cerrado de la persona. Es, añadía, *un fenómeno de orden germinativo, la transmutación de un Humor*⁵.

CRUZANDO EL RUBICÓN

Tras el genérico, lo primero que vemos es la imagen de un paisaje recortado en plano general que presenta un aspecto lúgubre, y que ha sido compuesto mediante una combinación de líneas verticales (el poste de telégrafos) y horizontales (la línea de tierra). Se trata de un paisaje invernal que muestra en primer término dos árboles deshojados y que está atravesado diagonalmente por unos nubarrones muy espesos que provocan sensación de humedad y frialdad. De pronto, vemos a tres figuras anónimas cruzando el campo visual de izquierda a derecha, bajo un contraluz que les da un aspecto de figuras fantasmales, como si fueran

mensajeros de la muerte. De hecho, la primera de ellas lleva al hombro una guadaña, que es el atributo mítico de Saturno, aquel dios oscuro que simbolizaba el paso del tiempo y segaba la vida de los hombres (F3).

Nos encontramos, por tanto, ante una representación de la muerte que aparece situada en el origen, en el mismo punto de arranque de la película. La escritura de Fellini vuelve a situar en un punto muy concreto la angustia del tiempo, el tiempo que se pierde, que se escapa de manera irremediable, haciéndonos sentir que la vida no es más que el disfraz de la muerte. No obstante, para suavizar un poco la atmósfera siniestra del plano, el cineasta ha introducido un pequeño diálogo entre dos de esas figuras que tiene una significación irónica y que va destinado a reivindicar la vida rural frente a la urbana. El cine de Fellini está dominado, de principio a fin, por la idea del «desengaño», que contrasta radicalmente con la exuberancia desbordante de la puesta en escena.



F.3



F.4

Cuando las figuras desaparecen del campo visual, el plano se va cerrando sobre la imagen de una gran piedra situada al borde del camino, en la cual vemos inscrito el nombre de Roma y una cifra que hace referencia a la distancia que la separa del pueblo (340 Km.), justo al lado de una antigua inscripción ilegible, mientras escuchamos la voz acusmática del narrador —el delegado del autor— indicando que esa es la primera imagen de Roma que recuerda: *una piedra misteriosa, erosionada por el tiempo, situada en un campo a las afueras de mi ciudad* (F4). Es así, con la imagen de ese «resto» metafórico, como se introduce una primera alusión a la Historia. Enseguida, tras un fundido a negro —el recurso de puntuación más empleado a lo largo del film, un elemento de sutura y coordinación entre secuencias—, se va abriendo un nuevo plano que nos descubre lentamente la imagen de un riachuelo, mientras el narrador continúa su historia diciendo que los maestros del colegio daban siempre a sus alumnos interesantes *noticias* sobre Roma (F5). Estamos, pues, ante una obra que combina diferentes espacios y presenta una curiosa estructura temporal, compuesta por una sucesión de *flashback*s⁶ que se van acercando progresivamente al presente de la enunciación. De igual modo, hemos pasado del campo nevado del invierno a los campos verdes de la primavera, de



F.5



F.6



F.7

los árboles inertes a los bosques frondosos, del frío al calor, de la nieve al agua y de las piedras labradas a los cantos rodados.

Al lado del riachuelo vemos luego aparecer a un maestro de escuela que presenta un aspecto cómico, con los pantalones remangados y un pañuelo blanco sobre la cabeza para protegerse del sol (F6). Fellini está mofándose de la figura autoritaria del maestro mediante la presentación visual del personaje, el cual lleva un vendaje en el pie derecho que confirma su cojera; un vendaje que parece decirnos que la institución pedagógica no andaba muy bien en aquellos tiempos. De inmediato, nuestro viejo personaje —que también interpreta el mismo papel en *Amarcord* (1974)— se pone a hablar con un tono altisonante para descubrirnos que estamos en un espacio natural que posee una notable significación histórica, poniéndose luego en el papel del general más famoso de la historia para exclamar: *Este es el Rubicón, el río que atravesó Julio Cesar diciendo: Alea iacta est! ¡A Roma!* (F7).

En el comienzo de la película el cineasta nos invita, por tanto, a realizar la experiencia de una travesía que tendrá consecuencias irreversibles, porque el paso del Rubicón ha funcionado desde que tuvo lugar aquel acontecimiento histórico como la metáfora de un franqueamiento decisivo, que no tiene marcha atrás y que lo mismo puede conducir al triunfo como a la derrota. En su trayecto hacia Roma, el cineasta ha intentado seguir las huellas de Julio César: un personaje histórico que también posee una significación legendaria, y que ha protagonizado muchas de las llamadas, despectivamente, películas de romanos o *peplum*.

Recordemos que, en *Las tentaciones del Doctor Antonio* —un mediometraje incluido en *Boccaccio 70* (1962)— Fellini ya había introducido una referencia a las películas de este tipo que se rodaban en Italia después de la Segunda Guerra Mundial, como *La reina de Saba* (*La regina di Saba*, 1952) y *Hércules y la reina de Lidia* (*Ercole e la regina di Lidia*, 1959), de Pietro Francisci, o *La rebelión de los gladiadores* (*La rivolta dei gladiatori*, 1958), *Messalina* (1959), *Las legiones de Cleopatra* (*Le legioni di Cleopatra*, 1959) y *La conquista de la Atlántida* (*Ercole alla conquista di Atlantide*, 1961), del prolífico Vittorio Cottafavi. El cineasta ha tratado de hilvanar el pasado con el presente, colocándose, no obstante, en una posición irónica y distanciada con respecto a sus propias tradiciones culturales. Aunque, por otro lado, tal vez no deberíamos interpretar este tipo de alusiones como una referencia exclusivamente paródica, porque esas películas desempeñaron un papel crucial en la formación estética de Fellini, que siempre guardó un recuerdo muy

vivo de producciones como *Maciste en el infierno* (*Maciste all'inferno*), dirigida en 1925 por Guido Brignone. La relación de Fellini con las tradiciones y el pasado histórico se caracteriza por la «ambivalencia» y nunca se sabe con certeza cuál es su verdadera actitud.

La «ironía» es una figura retórica que permite expresar una idea mediante un enunciado de significación opuesta, y que lleva implícito un distanciamiento del sujeto con respecto a sus propias palabras. Se trata de un procedimiento expresivo que pone de manifiesto la división interna del discurso, la existencia de dos planos paralelos que van alternándose y desplazándose mutuamente: el plano del enunciado y el plano de la enunciación. El campo del enunciado corresponde a aquello que se dice y se entiende, el mensaje limpio y transparente que sigue una lógica gramatical compacta y cerrada, estructurada en términos de sujeto, verbo y predicado, mientras que el campo de la enunciación designa el modo en que se dice, ese «modo» que carga el enunciado con una densidad y una significación nuevas, el acto del lenguaje que revela el deseo particular del sujeto. Por eso, el sentido de un discurso no puede localizarse en el plano del enunciado, sino en el plano de la enunciación⁸, porque el sujeto puede desmentir o cuestionar con sus gestos y su entonación el contenido de su propio enunciado.

PARODIAS DE JULIO CÉSAR

Tras la escena del Rubicón, pasamos a un exterior día que vuelve a mostrarnos un escenario invernal y que destaca especialmente por el contraste de temperaturas y la oposición de motivos iconográficos: el fuego y la nieve (F8). En el centro del plano, justo en medio de los pórticos de un edificio, se encuentra colocada una estatua de Julio César con la cabeza medio rota y el brazo derecho amputado. Según indica el narrador, se trata de una estatua conocida como *Media-cabeza*, que sirve de punto de reunión para los habitantes del pueblo y es útil para las palomas



F.8



F.9

(F9). El «tiempo» es representado de nuevo como un agente castrador, que ni siquiera respeta la memoria de las glorias nacionales y los hombres legendarios. Un

mendigo asume entonces el papel de guía turístico y nos explica que *la mitad de la cabeza es fascista, la otra mitad ha franqueado el Rubicón y ahora no es más que un acojonado*. A continuación, vuelve a tomar la palabra para burlarse del amante de Cleopatra, que aparece vinculado por conexión metonímica a Mussolini: *Julio César romano os saluda con la mano, y yo, que tiro de la carreta, le hago la puñeta*.

Para reforzar el contenido irónico de la escena, el cineasta ha insertado un plano muy elocuente destinado a rebajar la significación política e histórica del César. Nos referimos a ese plano tomado en contrapicado que muestra a una mujer de anchas caderas sentada sobre el alfeizar de una ventana, justo por encima de la estatua de César (F10). Se trata de un plano forzado cuyo objetivo es subrayar la presencia del trasero, que aparece colocado en la parte de mayor peso visual del encuadre, en la zona superior del eje vertical central. El peso visual aumenta, además, por el color azul de la falda, que contrasta con los tonos rojizos del decorado y sobresale de la imagen para llamar nuestra atención.

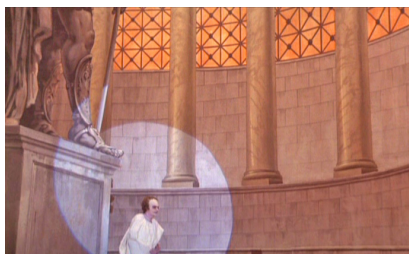


F10

Nos encontramos, pues, ante una composición burlesca que responde a un doble objetivo: desafiar a la autoridad y rendir homenaje al cuerpo femenino. Nótese, además, que todo el escenario está marcado por la presencia de los arcos de medio punto y las formas circulares, que contrastan con la firmeza erosionada de la estatua, y que el muñón del brazo derecho de la estatua introduce un vector de dirección implícito que apunta hacia el trasero de la mujer. Podría decirse, incluso, que el cuerpo se impone sobre los emblemas de la autoridad, representada por una figura masculina mutilada por el tiempo y la dejadez. En cierto sentido, podríamos afirmar que la escritura de Fellini presenta los rasgos propios de una escritura carnavalesca, porque muestra una especial inclinación hacia la desmesura y la deformación grotesca de la realidad, con una proliferación de elementos de carácter ofensivo. La composición interna del plano sugiere que el director está mostrando el trasero a la Historia para convertirla en objeto de burla e invertir los valores. Como señalaba Octavio Paz, el culo representa en sentido freudiano el principio del placer (explosivo), frente al principio de realidad (represivo) simbolizado por la cara⁹. Fellini ha seguido aquí la lógica transgresora del carnaval, que tiende a invertir las caras del cuerpo para ponerlo todo patas arriba y subrayar los focos del goce. El cuerpo real se impone así sobre el cuerpo petrificado de la autoridad.

Y no debemos olvidar que Fellini pensaba su oficio del siguiente modo: *Creo que quien siente una cierta inclinación artística es por naturaleza conservador y necesita del*

orden a su alrededor (...) No tengo temperamento revolucionario, tampoco creo haber tenido nunca amigos revolucionarios. Me es ajena por completo la rebelión estruendosa que no toma en cuenta la tranquilidad de los demás. Necesito orden porque soy un transgresor, más aún, reconozco que soy un transgresor y para ejercer la transgresión necesito un orden muy rígido, con muchos tabú, contravenciones a cada paso, moralismo, procesiones, desfiles y coros alpinos. Y después, ser premiado por las autoridades constituidas, por el alcalde o el cardenal, como un transgresor que se lució⁰.



F.11



F.12

De inmediato, saltamos al interior de un teatro donde se está representando una pieza de Shakespeare. Como no podría ser de otro modo, se trata de *Julio César*, que aparece citado tres veces seguidas en lo que va de película. La actuación de los actores resulta exagerada y grandilocuente, y el cineasta no ha mostrado reparos a la hora de revelar el artificio de la representación, el decorado pintado y los juegos de luces dirigidas (F11). Fellini ha centrado su atención en el momento culminante de la pieza, que representa el asesinato del César en la curia del Senado, citando aquellas palabras legendarias que han otorgado la significación del parricidio a uno de los crímenes más célebres de la historia: *¿También tú, Bruto!? ¡Hijo mío!*

La película comienza, pues, con la representación teatral de un parricidio que es celebrado con grandes aplausos, con la ovación de un público que no podemos ver, pero sí escuchar (F12). El teatro funciona aquí como una metáfora de la Historia, como si ésta no fuera más que un escenario en el cual se desenvuelven las vidas de unos personajes perdidos en un espacio legendario. Por consiguiente, todo indica 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. Fellini está invitando a sus espectadores a convertirse en los turistas de la Historia, que se ha transformado así en un espectáculo de máscaras.

Tras correrse el telón del teatro pasamos al interior de un café, donde vemos al primer actor de la compañía al lado de la barra, muy orgulloso por su actuación, con su sombrero de ala ancha, su clavel en la solapa, una bufanda blanca alrededor del cuello y restos de maquillaje en la cara. Todos los figurantes que

aparecen en el local lo observan fijamente como si fuera un bicho raro, un ser venido de otro mundo que es capaz, no obstante, de seducir a las masas con su presencia. La cámara se acerca entonces al actor como si fuera un personaje más de la ficción mientras éste se gira y mira fijamente al centro del objetivo, al tiempo que escuchamos la voz en *off* del narrador que lo interpela directamente para echarle un piropo exagerado: *Maestro, perdone. Anoche nos hizo llorar a todos. Fue una fiesta para el arte.* La posición de cámara y la reacción del personaje contribuyen a formar como una suerte de plano especular que identifica al sujeto de la enunciación –siempre en contracampo, en un lugar inaccesible para nuestra mirada– con el cómico.

Tras un fundido a negro saltamos a otro espacio interior que representa el aula de una escuela, mientras la voz del locutor señala con un tono melancólico: *¡Qué fascinantes historias nos contaban sobre Roma!* 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, en un aula dominada por un crucifijo, un retrato de Benito Mussolini y otro del emperador de Etiopía, Víctor Manuel III, el narrador va evocando las hazañas de algunos de los personajes más significativos de la historia, mientras vemos al maestro tratando de poner orden con su bastón de mando: 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 Incitato. 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.

Fellini ha trabajado siempre con restos de otras producciones, con fragmentos y pedazos de otros relatos que van encajando en sus películas como si formaran parte de un rompecabezas. Su pasión por los fragmentos surgió en su época de estudiante, cuando todos los alumnos de la clase jugaban con el profesor de literatura a llenar los huecos que habían dejado los restos de poemas antiguos perdidos, como un verso perteneciente a un poeta anterior a Píndaro que decía: *Bebo apoyado sobre la larga lanza.* Y lo mismo ocurría con los fragmentos¹¹ de las estatuas, las columnas y toda la *escenografía necrológica de la Appia Antica* y los *museos arqueológicos*¹². Pero su interés no se centraba solo en los restos de un periodo histórico determinado, sino también, y sobre todo, en los restos que podían formar parte, según decía, de una *galaxia onírica*, de igual modo que los restos de los sueños, donde es posible hallar los motivos más extraños conjugándose en las secuencias y las frases más disparatadas.

MUSSOLINI Y MESALINA

Seguidamente, saltamos a otra situación que muestra la entrada en el cine de la supuesta familia de Federico Fellini para ver una película de romanos, poco antes

de la Segunda Guerra Mundial. La cámara adopta el punto de vista del pequeño Federico para hacernos sentir la emoción de quien está a punto de ver una gran



F.13



F.14

película, un acontecimiento extraordinario. La cámara se mueve de un lado a otro describiendo el escenario y focalizando nuestra atención sobre los carteles que reproducen la imagen de estrellas como Greta Garbo, mientras se escuchan de fondo las voces de varios personajes anónimos que nos invitan a entrar en la sala para ver el espectáculo. Dentro de la sala asistimos a la proyección de una película protagonizada por la esposa de Nerón, Sabina Poppea, que aparece retratada como una mujer bella y malvada (F13), sedienta de sangre, que disfruta viendo morir a los gladiadores en la arena del circo (F14).

Volvemos así a encontrarnos ante una secuencia que muestra el cine dentro del cine y que juega con los contrastes cromáticos y la oposición de las películas en color (presente) con las películas en blanco y negro (pasado). En algunos momentos de la secuencia, la adopción del punto de vista subjetivo nos obliga a ver las imágenes torcidas, como si estuviésemos mirando la pantalla desde un lateral, en posición oblicua, lo cual genera un efecto de distorsión que resulta muy expresivo. El cineasta ha rebajado, no obstante, el carácter desgarrante de la escena –los horrores del circo– mediante un tratamiento humorístico que subraya los gestos de todos los miembros de la familia, y especialmente los del padre, a quien vemos boquiabierto, contemplando las imágenes completamente fascinado.

Al terminar la película, se enciende la luz de la sala y se produce una pequeña trifulca entre dos espectadores, que se ponen frente a frente como si fueran animales. De hecho, el cineasta ha intercalado la imagen de un cartel de *King Kong*



F.15



F.16

que, además de introducir una nueva referencia al mundo de Hollywood, subraya la presencia de la pulsión y la posibilidad de una agresión inminente, puesto que lo vemos en plena acción, con las fauces abiertas y los colmillos preparados para morder (F15). Fellini ha trabajado el montaje de manera productiva, sacando partido a la técnica de la yuxtaposición y al propio contenido de la imagen intercalada, que, no por casualidad, está coloreada por un rojo muy intenso. La imagen de *King Kong* y la pelea entre los espectadores dan paso, a su vez, a un documental propagandístico en blanco y negro que muestra las virtudes del régimen fascista, las pruebas de atletismo, las paradas militares y un grupo de niños uniformados desfilando ante un busto gigantesco de Mussolini, que comparece en la secuencia como un emblema de la autoridad más severa e implacable (F16).

Mientras todos los espectadores contemplan el documental, la cámara dirige nuestra atención hacia una mujer vestida con abrigo de pieles y una gran pamel



F.17



F.18

que está sentada entre dos hombres. De pronto, mientras empezamos a escuchar una melodía más ligera de fondo que contrasta con la gravedad del documental, la mujer comienza a insinuarse ante uno de ellos bajo la mirada atenta del pequeño Federico, que gira su cabeza para no perder detalle de esa escena de seducción. El sexo hace acto de presencia en el interior de una sala cinematográfica para burlar, nuevamente, la imagen del poder político y el pasado fascista de Italia. La voz acusmática del narrador nos explica entonces que la señora en cuestión es *la esposa del dentista*, de la que todos decían que era *¡peor que Mesalina!* (F17).

A continuación, se inserta por corte directo una escena que funciona como una fantasía diurna y en la que vemos a esta nueva Mesalina besándose apasionadamente con un hombre en el interior de un automóvil, mientras varios muchachos observan haciendo cola, como si estuvieran esperando su turno, completamente inmóviles, congelados ante la visión de la escena. El carácter artificioso de la puesta en escena confirma que se trata de una representación imaginaria destinada a visualizar la pasión desbocada de la mujer, que remata la secuencia bailando sobre el automóvil con una túnica roja y una corona de oro, como si fuera una versión estilizada de la hija de Herodías (Mt 14,8). Además, para enfatizar el componente teatral de la situación, el cineasta se ha ocupado de adornar

la escena con los aullidos del viento y un sinfín de hojas secas que vuelan por los aires como si estuviéramos en otoño.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los fragmentos que acabamos de comentar –y algunos otros en los que no podemos detenernos por razones de espacio– demuestran que, en esta película, la Historia tiende a asumir la función de un «escenario» donde se mezclan las vidas de personajes ficticios y las referencias a personajes históricos como Marco Atilio Régulo, Mucio Escévola, Calígula, Sabina Poppea, Julio César o Benito Mussolini. Fellini no es un historiador; es un fabulador que toma ciertos aspectos de la Historia para construir una ficción cortada por el patrón de su deseo. De manera que el análisis nos ayuda a comprender mejor la posición del artista ante su pasado, que es percibido en sus películas bajo la forma de un relato paródico que siempre lleva implícita una burla hacia la autoridad. *Fellini-Roma* podría ser pensada como un texto que adopta la estructura canónica del relato en su punto de arranque y que remite a un pasado mítico donde van a conjugarse las aventuras personales del autor, ya sean reales o fantaseadas, con los tópicos de la Historia reproducida en los libros escolares. Conviene destacar, no obstante, que la mayoría de estas alusiones están bañadas por un sentido del humor grotesco, que provoca una cierta distancia y tiende a rebajar su sentido histórico.

Para terminar, podríamos decir que la Historia no es un simple encadenamiento de sucesos fortuitos, sino una construcción discursiva –propriadamente narrativa– que procura ordenar una serie de acontecimientos que influyen en el presente y el futuro¹³. La Historia podría ser pensada como un relato que ordena lo real y permite darle sentido. Desde esta perspectiva, observamos que los relatos cinematográficos se presentan como un medio de expresión privilegiado para representar el tiempo y la historia, dos magnitudes fundamentales para el sujeto. Pero sucede que en el caso de Fellini no puede hablarse propiadamente de «relato», entendido, según González Requena¹⁴, como una estructura narrativa de eficacia simbólica, puesto que lo simbólico está subordinado aquí a lo imaginario y todos los actos importantes son vistos e interpretados como parodias. De ahí que tengan tanta importancia –tanto en esta película como en otras de Fellini– los mecanismos de seducción visual y el placer escópico, que tienden a imponerse finalmente sobre el desarrollo narrativo de la trama.

NOTAS

- 1 BARTHES, R.: *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 39.
- 2 LACAN, J.: <El Seminario 23>, *El sinthome*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 122.
- 3 Sobre esta cuestión véase: «El texto, tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo*,

- 1, 1996; «Casablanca: la cifra de Edipo», *Trama y Fondo*, 7, 1999; *Los tres reyes magos. La eficacia simbólica*, Madrid, Akal, 2002; *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.
- 4 También hemos aludido a este tema en nuestro artículo «La puerta roja de Roma (Fellini, 1972)», *Trama y Fondo*, 16, 2004, pp. 55-64.
- 5 Barthes, op. cit., pp. 18 ss.
- 6 El *flashback* (analepsis narrativa en retórica) consiste en la asignación e injerencia espúrea de un tiempo de la historia narrativa en pasado, en contraste con dos presentes: el de la historia que se interrumpe y el del discurso de la imagen. Éste se responsabiliza, por consiguiente, de dos formas de contenido temporal en la historia: el presente de la historia que se interrumpe y el pasado del flashback, que irrumpe en el flujo discursivo de la imagen (GARCÍA JIMÉNEZ, J.: *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 400).
- 7 El episodio fue narrado por Suetonio en el primer libro de sus *Vidas de los doce cesáres* del siguiente modo: Entonces dijo César: «Vayamos a donde nos llaman los prodigios de los dioses y la iniquidad de nuestros enemigos. La suerte está echada» (Madrid, Gredos, 1992, p. 108).
- 8 El sujeto de la enunciación es el concepto semiótico que se hace cargo de todas las manifestaciones de subjetividad presentes en el discurso, ya sea a nivel del enunciador –aquel que dice tomar la palabra– o del enunciatario –aquel a quien la palabra parece ser dirigida–, y constituye, por tanto, una figura discursiva deducida a partir del propio discurso y en cuanto tal independiente de las intenciones, proyectos o intereses de sus destinatarios o de las conductas empíricas de sus destinatarios (GÓNZÁLEZ REQUENA, J.: *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*, Madrid, Akal, 1989, p. 35).
- 9 PAZ, O.: *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pp. 11 ss. Octavio Paz se inspira aquí en las ideas formuladas por Freud en: «El carácter y el erotismo anal», *Obras Completas*, tomo IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1356. Véase también: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, pp. 1144 ss.
- 10 GRAZZINI, G.: *Algún día haré una bella historia de amor. Conversaciones con Fellini*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 114.
- 11 La palabra *fragmento* procede etimológicamente de *frangere*, que significa *romper*. De ella derivan también los términos *fracción* y *fractura* (cf. CALABRESSE, O.: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989).
- 12 Grazzini, op. cit., p. 109.
- 13 La *narración*, decía Ortega y Gasset, es una *forma de la razón*, al lado y frente a la razón lógica, física y matemática. La razón histórica sería, por tanto, la *única capaz de entender las realidades humanas, porque la textura de éstas es ser históricas, es historicidad* (cf. *Una interpretación de la historia universal*, *Obras Completas*, IX, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 88). Xavier Zubiri llegó a declarar que el hombre *es, en parte, su propia historia (...)* el pasado no sobrevive en el presente bajo forma de recuerdo, sino bajo forma de realidad («El acontecer humano: Grecia y la pervivencia del pasado filosófico», en *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 364).
- 14 González Requena ha desarrollado esta cuestión en la segunda parte de su libro *Clásico, Manierista, Postclásico*, titulada precisamente «Teoría del Relato».