

8 1/2: desolación y encuentro

Por Guillermo MONTAÑO HERNÁNDEZ

8½ es una obra plástica, pero la abundancia que la psique de su protagonista ofrece en fantasías, recuerdos infantiles y sueños trasciende ampliamente sus valores artísticos y constituye un rico material para el psicoanalista.

Entre los propósitos de este ensayo, se encuentra la aclaración de una modalidad de pensamiento conceptual generalmente desconocida. Para esto, es necesario recordar una vez más que el psicoanálisis trata de comprender la conducta humana a través de factores inconscientes, y que una de las características del tratamiento estriba en que el terapeuta adopta ante su paciente una actitud receptiva, aunada a otra que solemos designar como "atención flotante". Ambas actitudes deben diferenciar, con la mayor claridad posible, los elementos psíquicos conscientes de aquellos otros que proceden de la zona inconsciente.

Una técnica semejante vamos a emplear con la película de Federico Fellini. Y los fenómenos inconscientes que suceden en el alma de Guido Anselmi aparecerán ante nosotros estrechamente relacionados entre sí, formando una serie lógica, de modo que tal vez podamos explicarnos, *desde un punto de vista psicoanalítico*, los motivos recurrentes y perturbadores que operan en este personaje durante una etapa crítica de su vida.

Está por demás advertir que a lo largo de este trabajo dejaremos de lado cualquier consideración de orden técnico o estético, ya que el comportamiento anímico de Anselmi es lo único que nos interesa.

A los cuarenta y tres años de edad, Guido Anselmi, director cinematográfico, ha emprendido su cura de reposo en una estación de aguas termales. En los minutos que preceden a un examen médico, y mientras reposa en su cama, el personaje se queda dormido. Sobreviene una pesadilla. Anselmi está en una situación desesperada, llena de rasgos inverosímiles: un embotellamiento de tránsito lo mantiene encerrado en su automóvil. Todos sus esfuerzos por salir del vehículo resultan inútiles. Atrapado, va llenándose de angustia hasta los límites del pánico. Mientras él se debate en una desesperación total, los seres que le rodean han quedado súbitamente inmóviles, como petrificados. Sólo una pareja erótica, formada por un viejo y una muchacha, sigue en movimiento: los dos se acarician con lascivia. De pronto, la sensación de pánico desaparece y Anselmi flota libre y como por ensalmo entre las nubes.

Pero lleva una cuerda atada al tobillo. Entonces nos damos cuenta de que el soñador se ha dividido en dos: mientras uno trata de seguir en el espacio, el otro Guido tira de él violentamente hacia la tierra, desde la orilla del mar. Un tercero interviene en la discordia. Es un hombre a caballo que surge de improviso y que se pone de parte del Guido terrestre: sin violencia alguna, y mediante una simple orden verbal, hace que el hombre del espacio, mágicamente libre, se desplome con un grito de espanto para hundirse en el mar. Guido despierta, gimiendo horrorizado, al salir de la pesadilla.

Naturalmente, esta secuencia no basta para intentar una interpretación del sueño, aunque podemos muy bien suponer que el padecimiento físico, y el examen médico a que Guido va a someterse, son factores importantes para desencadenarlo. Hemos descrito la pesadilla con todos sus detalles, con el propósito de abrir la "vía dorada" de los sueños que nos lleva hacia el inconsciente. De aquí en adelante, sólo describiremos los pasajes de la película que son esenciales para los fines de nuestra labor de esclarecimiento.

Volvamos a Guido. Cuando el examen concluye se dirige al espejo. Ve allí su rostro macilento y demacrado. Se sienta luego en una silla, meditabundo, tal vez bajo la influencia del sueño maléfico y de los tristes pensamientos que le sugiere la enfermedad. Más tarde, en los jardines del balneario, elabora una fantasía peculiar: los habitantes del establecimiento son todos ancianos decrepitos y su única actividad consiste en tomar el agua medicinal que allí se les ofrece. Su vestimenta, blanca y casi deportiva, sólo ofrece un detalle deprimente: los ancianos llevan corbata negra. Ante el grupo senil, destacada en el hueco luminoso de dos columnas arquitectónicas que sostienen un arco, aparece de pronto una mujer joven y bella (Claudia), que ofrece a Guido un vaso del agua milagrosa que toman los ancianos. Pero la voz malsonante de una de las empleadas del establecimiento derrumba la fantasía de Anselmi con un brusco impacto de realidad. Esta mujer vulgar y de toscos modales se halla en abierto contraste con los atributos ideales de la mujer fantaseada. De todos modos, Guido bebe

el agua de la salud, y poco después lo hallamos discutiendo, desalentado, en compañía del asesor técnico que ha ido a visitarlo, algunos aspectos filosóficos de la película que se propone dirigir una vez que termine su cura de reposo. Mientras dura la entrevista, se acerca a ellos un antiguo conocido de ambos, hombre cincuentón, sonriente y alegre. Lo acompaña su amante, que es joven y hermosa, pero el vestido negro y el sombrero de anchas alas, negro también, le dan un cierto aire taciturno y melancólico. Después de anular su matrimonio, el cincuentón piensa casarse con la muchacha de luto, que es compañera de escuela de su hija.

Aunque es poco todavía lo que sabemos acerca de Guido Anselmi, podemos ya sin embargo, atrever una explicación parcial e hipotética sobre el contenido latente de estas dos elaboraciones oníricas, la visión y la pesadilla. Un hombre maduro, al que sus padecimientos orgánicos obligan a recluirse en el sanatorio, se encuentra naturalmente amenazado y medroso. Esta línea de pensamiento nos lleva a la comprensión de que Guido está frente a un panorama de desolación y de fracaso. La dolencia física significa para él pérdida de juventud, de fortaleza, y por lo tanto implica la disminución de sus capacidades amorosas y sexuales. Por de pronto, esta hipótesis nos explica, siquiera en parte, la situación inicial de la pesadilla: el embotellamiento de tránsito primero, y la imposibilidad de salir del carro que le sigue, simbolizan para la víctima que ya no puede llevar adelante el género de vida que hasta entonces ha hecho. Es decir: Guido ya no puede participar activamente en la vida junto a los demás. La pareja lasciva (el viejo y la joven) que sigue en acción dentro de la inmovilidad general, está allí para hacerle más patente su impotencia y su fracaso. El aniquilamiento que esto representa, nos aclara hasta cierto punto la sensación de pánico que satura la primera parte del sueño. Aquí conviene establecer la correspondencia que hay entre esta situación onírica y la fantasía de la bella muchacha bajo el arco: Anselmi está entre el grupo de viejos que contemplan el fin de una vida placentera mientras beben vasos de agua medicinal y se preparan a pasar sus últimos días, que estarán ya vacíos de entusiasmo y amor.

Hemos visto que en la pesadilla, Anselmi se libra mágicamente de su encierro, mientras que en la fantasía idealiza a un personaje desagradable y real (la criada), de tal modo que una mujer joven y hermosa (Claudia) lo va a salvar de sus temores, de sus pérdidas y fracasos. La realidad, doblemente representada por la brusquedad de la sirvienta y por el encuentro con la pareja grotesca del amigo viejo y alegre, y la joven enlutada y melancólica, desmoronan su fantasía salvadora.

Por lo que toca a la segunda parte de la pesadilla (Guido, librado de su encierro hermético en el automóvil vuela por los aires), es necesario aclarar que ya sabemos quién es el personaje a caballo que mediante una orden verbal resuelve el estira y afloja entre los dos Guidos. Se trata nada menos que del asesor técnico que lo visita más tarde en el sanatorio. Este personaje representa el "sentido de realidad" del cineasta enfermo: su sola presencia basta para que el que anda "volando por las nubes" se precipite catastróficamente en el aniquilamiento del mar.

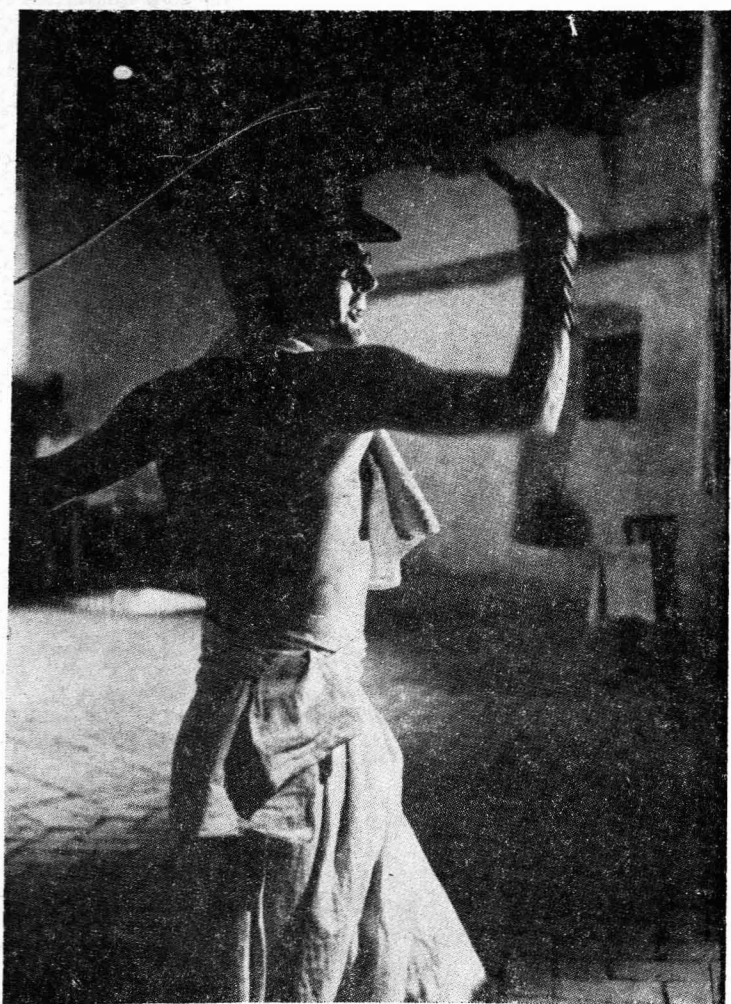
En el curso de la película —ya que no nos hemos propuesto seguirla en detalle—, vamos a destacar otro fragmento que conviene a nuestro análisis. Es aquella en que Guido va en busca de su amante. El encuentro se consuma, pero nos desconcierta la frialdad en que se realiza. No pasa de ser un hecho superficial y limitado a demostraciones convencionales de cariño y solicitud. De hecho, no hay participación. La mujer desea un acto de intimidad verdadera, pero Guido la elude, y en vez de entregarse y compartir, simplemente utiliza a su pareja.

Característicamente, como vamos a ver después, Guido no satisface sus necesidades y anhelos con una mujer real. Solamente en la fantasía se permite encontrarse con la mujer idealizada y única. La relación con la amante, según hemos visto, es del todo intrascendente, pero amortigua en cierto modo la angustia que lo invade. En ese punto, no debemos pasar por alto ciertas anomalías en la conducta del director cinematográfico. Antes de hacer el amor, Guido exige que la amante se maquille de manera ridícula y que acceda a ciertos caprichos pueriles. Finalmente, atenuados ya sus impulsos, se queda dormido y nuevamente sueña.



—Sandra Milo como la amante

"Antes de hacer el amor, Guido exige que la amante se maquille de una manera ridícula y que acceda a ciertos caprichos pueriles"



—Marcello Mastroianni como Guido

"El rey Salomón en su harem"

Ya no hay pánico, como en el sueño anterior. Pero el contenido nos revela otra vez un fondo de tensión y de angustia: vemos a Guido, adolescente, en el momento en que abandona el Seminario. Lo acompaña su padre, cabizbajo. (Al principio del sueño, se adivina la "sombra" de la madre.) El padre y el hijo sostienen un diálogo penoso acerca del "fracaso" vocacional, y el lugar en que se hallan tiene algo de cripta mortuoria. Curiosamente, Guido debe rendir cuentas de su desertión a los productores de la película que está dirigiendo, y no a las autoridades del Seminario. Aunque el escenario es ahora distinto, conserva sus características luctuosas: una especie de patio conventual o de cementerio. El diálogo prosigue hasta el momento en que el padre se despidе para descender a su tumba. En este momento aparece la madre, disculpándose vagamente. Guido se le aproxima, para despedirse también de ella, pero el acto toma un giro sorprendente. Al tierno gesto del hijo, que la besa suavemente en las mejillas, la madre responde con erótica violencia y oprime con sus labios la boca del muchacho. La anormalidad de la situación se resuelve cuando la madre se transforma súbitamente en la esposa de Guido.

Desde luego, la vigilia precedente puede explicarnos en parte el porqué de este sueño. Recordemos que Guido duerme en la cama de su amante. La relación sexual ha creado automáticamente dos triángulos amorosos, en los que uno de los ángulos está ausente: la esposa de Guido y el esposo de su amante. Esto sugiere que la muerte del padre, el beso ardiente de la madre-esposa, y la culpa expresada a través de todo el sueño (la salida del Seminario), se ligan en cierto modo a los triángulos amorosos establecidos en la vida real. Una interpretación más completa será posible en cuanto conozcamos mejor la vida de Guido Anselmi.

Para progresar en nuestro conocimiento anímico del héroe de 8½ contamos con una nueva fantasía suya. Aquella del cabaret (en el balneario), donde lo vemos escuchando una vieja canción de los años veinte, cantada por una anciana. De golpe, el tiempo dulzón de la antigua melodía se transforma en un ritmo violento y sincopado de "twist", y los ancianos que la bailaban son substituidos por una pareja anómala: la que forma el cincuentón alegre y la muchacha con quien va a casarse, y que ahora aparece alegre y vivaz, entregada al frenesí de la danza. Muy lejos por lo tanto, de Claudia, la mujer idealizada en la fantasía anterior. Ahora la idealización no se produce, pero vuelven a parecer los temas obsesivos de la decrepitud, del viejo grotesco y la joven, y el triángulo amoroso. (No olvidemos que el cincuentón es casado, como Guido.)

Aparece más tarde otro personaje, y su intervención nos proporciona nuevos materiales para adentrarnos en la psique del protagonista. Se trata de un mago, a quien Guido conoce hace tiempo, experto en fenómenos telepáticos. Guido se somete a un experimento y durante él surgen tres palabras o fonemas absurdos (ASA, NISI, MASA), que tuvieron un valor mágico en su niñez. Asociados a estas palabras, brotan los recuerdos que vamos a revisar.

El primer recuerdo nos pone frente a una situación idílica. Guido, en compañía de otros niños, disfruta las atenciones, dirigidas a él con preferencia, de una mujer cariñosa (su tía). Es de noche, y la escena transcurre en una amplia recámara. Asistida por otras personas igualmente solícitas, la tía otorga a Guido y a sus primos cuidados maternos. Después de bañarlos con vino tibio, los arroja en sus lechos, previamente calentados con braseros especiales. Bajo la protección de aquella mujer maravillosa, Guido es presa de un sentimiento de mágica omnipotencia. La magia, que sólo puede ser comprendida por los niños y las mentes primitivas, desarrolla entonces plenamente sus poderes. Una vez que los adultos se han ido, dejándolos en trance de dormir, los niños se incorporan en sus camas y pronuncian las palabras cabalísticas: ASA, NISI, MASA. Un personaje, cuyo retrato pende en una de las paredes, moverá entonces los ojos, señalando el lugar en que está escondido un tesoro.

Sin embargo, pronto se oscurece para Guido el paraíso de la infancia, y las experiencias del niño omnipotente y mágico se desdoblان en idilio y culpa, en euforia de encuentro y expiación penitente, en bienestar inefable y desolación profunda. Anselmi ha crecido y estudia en una escuela de jesuitas. En los albores de la pubertad aumenta en él un anhelo de unión con aquella mujer tierna y cariñosa (primer sustituto de la madre) que lo arropaba en mantas tibias después de bañarlo en vino. Pero ahora, la realidad le entrega un suplente materno completamente distinto: la Sarracena, una mujer repugnante y atractiva, seductora y diabólica. El encuentro con ella tiene lugar durante una escapatoria que Guido y otros compañeros suyos han hecho del colegio. La Sarracena realiza ante los niños, que le dan unas monedas a cambio, un baile tropical, saturado de sensualidad grotesca. Irresistiblemente atraído, Anselmi se



"el cincuentón y la muchacha, compañera de escuela de su hija"

pone a bailar junto a la mujer, en el momento en que sus guardianes, al advertir su fuga, se presentan en casa de la Sarracena.

Sorprendido infraganti, el muchacho es sometido a la vergüenza pública del tribunal escolar. Su madre misma, allí presente, se une a los jueces, lo condena y lo abandona.

La penitencia impuesta por la religión maniquea que juzga al niño, lo coloca en una situación confusa. Amar está prohibido. El amor es algo abyecto, y para salvarnos debemos renunciar a sus tentaciones. Pero Guido no puede dejar de amar, porque eso equivaldría a quedarse solo y desamparado. Frente a su duelo, no tiene más recurso que ir a buscar otra vez a la Sarracena. Y ante aquel ser grotesco, cae de rodillas, como Raskolnikof ante Sonia, con la ilusión mágica de que no todo está perdido absolutamente para él. Y niega así, aunque sólo sea por un instante, su realidad de abandono, de desamparo y soledad.

Retomemos ahora el segundo sueño de Guido, para aplicar a su esclarecimiento los nuevos datos que están a nuestro alcance. Anselmi es culpable con respecto a la religión (su salida del Seminario), culpable ante sus superiores (actitud de reprobación por parte de los productores de cine), y elemento de un triángulo amoroso donde el tercero excluido (su padre) muere solemnemente. Esta muerte se liga a un sentimiento de concupiscencia malsana que ha inundado a Guido de culpa (el baile procaz con Sarracena). Ahora, esta búsqueda de amor materno que se contamina de sensualidad, parece expresarse violentamente en el beso erótico que la señora Anselmi da a su hijo.

¿Qué hará Guido en adelante? Ante una pérdida de la que se sabe responsable por haber incurrido en el deseo concupiscente; ante el rechazo de su madre, erigida en juez; ante la desolación de creer que ha destruido el amor de aquellos a quienes ama, le queda un último recurso procedente de sus días infantiles, allá cuando la unión total con el ser amado, le confirió una omnipotencia mágica. Pues bien, ahora va a usar ese recurso para negar su pérdida, sustituyendo el objeto ausente por una criatura idealizada. No importa que el punto de partida sea en sí mismo repugnante, porque la omnipotencia mágica hará surgir de él al ser amado y perdido. De allí en adelante, una mujer cualquiera va a servir a sus propósitos. Todas serán objeto de amor, pero amarlas a todas es sólo amar parcialmente a cada una. Y si este amor parcial ahuyenta temporalmente el sentimiento de soledad, las euforias sucesivas son por eso mismo pasajeras. Así establece Guido, sin darse cuenta, la pauta amorosa que lo llevará a la ruina.

En uno de estos intervalos, la amante de Guido enferma, y

es incapaz de responder a sus exigencias. Desolado, Anselmi recurre a su esposa para buscar un paliativo a su angustia. No debe sorprendernos que la comunicación con ella sea también precaria y parcial. La esposa tiene cualidades opuestas: es leal y cariñosa, pero puede volverse fría y distante. El matrimonio, además, ha sido estéril durante veinte años. (En una ocasión, y mientras conversa con un cardenal, Guido hace un lapsus y afirma que tiene hijos. Pero se corrige inmediatamente.)

La esposa y la amante saben que Guido sólo las "utiliza", y expresan su sentimiento casi con las mismas palabras: "¿Por qué estás conmigo?", dice la amante. Y la esposa: "¿Para qué me llamaste?" Sin embargo, las dos no están muy justificadas en su queja, porque ellas también aunque de manera inconsciente, propician la actitud egoísta de Guido. Él parece darse cuenta, y la fantasía en que reúne a las rivales, no está del todo infundada. Las dos mujeres, sonrientes, se disponen a compartirlo pacíficamente. Satisfecho con este género de pensamientos, Anselmi se queda dormido y sueña.

Ésta es la pieza que faltaba en el rompecabezas: el Rey Salomón en su harem. Del frío invernal que hace en la calle, Guido Anselmi pasa a una estancia tibia y añorada, la misma en que lo bañaban con vino caliente antes de dormir. Pero ahora el lugar está lleno de mujeres hermosas: todas lo aman devotamente. Todas las mujeres, las que ha tenido, las que ha deseado, las vistas apenas de soslayo, están allí dispuestas a amarlo y a entregarse a él. Si alguna intenta rebelarse ante la promiscuidad y el egoísmo del sultán, recibirá su merecido. Armado con un látigo, Guido las castiga. Pero aun esta flagelación es amorosa: las mujeres se retuercen de placer. Cuando las odaliscas envejecen y dejan de interesarle, Guido las relega "amorosamente" y las pone en manos de aquellas mujeres que lo atendieron cuando niño.

El hueco amoroso que dejan las relegadas, van a llenarlo nuevas beldades. Los rasgos desagradables de cada una se desvanecen ante el poder de la magia omnipotente. Por ejemplo, la esposa real pierde su altivez y su frialdad, para recobrar los atributos de la mujer tierna y dulce que tantos cuidados le prodigó en su infancia. Hasta la Sarracena se ha transfigurado en una exótica nativa de los Mares del Sur. Todo es bello. Todo es paradisiaco. Nada hace falta. ¿Pero es realmente así? No. En el harem falta Claudia, la mujer idealizada que reúne todas las cualidades que Guido "busca" en un ser único y que en realidad están esparcidas en muchos objetos parciales. Finalmente, y para acabar con el espejismo de felicidad, las mujeres soñadas se rebelan y acusan a Guido de algo que él íntimamente reconoce: su impericia amorosa.

¿Por qué entonces la angustia de la primera pesadilla (el embotellamiento de tránsito), alcanza proporciones de pánico? ¿De dónde vienen las fantasías de senectud y de muerte? ¿Por qué todos los intentos de comunicación con seres queridos son saboteados por el silencio y las estridencias discordantes?

La respuesta es triple, como el número de preguntas que hemos apuntado, y que podrían reunirse en una sola. En primer lugar, la euforia que resulta de la negación de la realidad es deleznable, y al menor contacto con ella se desvanece sin dejar huellas de su existencia. En segundo, la pauta infantil que lo obliga a relacionarse con aspectos parciales de los seres amados, nunca permitirá a Guido la relación con el ser único, capaz de dar y recibir; nunca podrá establecer tampoco las normas de una mutua dependencia, que implican respeto y sacrificio, ya que en la unión amorosa, por más íntima y completa que sea, cada uno debe conservar su individualidad e independencia. Por eso la reparación parcial de sus pérdidas se ve tan fragmentada y es tan vulnerable en Guido, como la euforia que se basa en la negación de lo real y que luego lo deja perplejo y desolado. La pérdida de la juventud y la enfermedad lo llevan al pánico, porque lo privan del recurso de que antes se valía para buscar el amor en objetos múltiples y pasajeros. Finalmente, la división y la parcialidad externas tienen sus correspondientes internos. Es decir, la unidad y la armonía de su ser son mera apariencia ante los demás, de tal modo, que su propia psique corre el riesgo de verse desintegrada, al igual que sus estados de euforia. Y esta desintegración anímica cerrará el círculo vicioso y aumenta la incapacidad de Guido para establecer ligas profundas con los seres que ama.

Conviene recordar que tratamos de comprender el inconsciente de este personaje a partir de sus experiencias infantiles, que se sitúan, las primeras, entre los cinco y los diez años de edad. Al hacerlo, Guido Anselmi nos ofrece en verdad un triste espectáculo. Sin embargo, debemos aclarar que los recuerdos de este tipo, tienen en psicoanálisis la categoría de "encubridores", porque son generalmente una pantalla que oculta experiencias todavía más tempranas. Cuando logramos

trascender ese umbral, es posible explicarnos con claridad la magia, la omnipotencia, la fragmentación de los objetos de amor, y la dependencia absoluta de la mentalidad infantil a esos objetos. Dentro de los límites que hemos señalado a este ensayo, no cabe un desarrollo más amplio de la teoría psicoanalítica, pero lo que hemos apuntado basta para orientar al lector hacia los fines que apunta nuestro análisis.

La obra de Fellini nos ofrece todavía algunas secuencias valiosas para completar el enjuiciamiento de Guido, que a estas alturas, tiene una vaga conciencia de lo que ocurre en su espíritu. Sus esfuerzos, cada vez más desesperados tienden a expiar culpas y a reparar las pérdidas que él mismo ha propiciado. Entre los concurrentes a la estación de aguas termales se halla un príncipe de la Iglesia, un cardenal que accede a oír las cuitas del cinematografista. Pero la entrevista resulta vana; en vez de alivio y dirección espiritual, Guido sólo obtiene del dignatario unas palabras de Orígenes que lo precipitan nuevamente en las profundidades de su religiosidad maniquea.

Guido piensa entonces en la reparación de sus males mediante el mensaje optimista que contendrá su nueva película. En ella aparece un pequeño grupo de sobrevivientes, después de la guerra atómica que ha ocasionado la catástrofe del mundo. La desolación del grupo se asimila a la desolación del niño Guido, expulsado de su paraíso infantil. Los sobrevivientes, por lo tanto, quieren reparar sus pérdidas. Para lograrlo, deben negar. (Procedimiento favorito de Guido.) Negar que han sido ellos mismos los destructores, porque no fueron capaces de evitar la catástrofe. Al negar su participación en la obra maléfica, recobrarán la omnipotencia mágica: un navío cósmico los conducirá a un mundo mejor, donde podrán llevar una existencia idílica.

Lleno de esperanza, Guido se dispone a dirigir la película que difundirá su mensaje. Pero de pronto se da cuenta de que ese mensaje es trivial. Las situaciones de duelo se han repetido interminablemente a lo largo de su vida, y las soluciones eufóricas y optimistas, basadas en la negación, sólo le han ofrecido resultados transitorios. Ahora que se halla enfermo, su angustia va en aumento, pero por otra parte, al recluirlo y aislarlo en sí mismo, lo hace meditar, reflexionar profundamente. Al explorarse, Guido se descubre y comprende que su mensaje original no comunica nada. La esperanza no es valiosa en sí misma: sus postulados deben integrarse auténticamente en la realidad. Ha llegado al fin de la negación, Guido debe enfrentarse de una vez por todas a su soledad y a su duelo. Ese sí es un verdadero mensaje: la destructividad y la propiciación de nuestras pérdidas están en nosotros mismos y sólo enfrentándolas abiertamente podremos evitarlas. ¿Pero quién desea es-

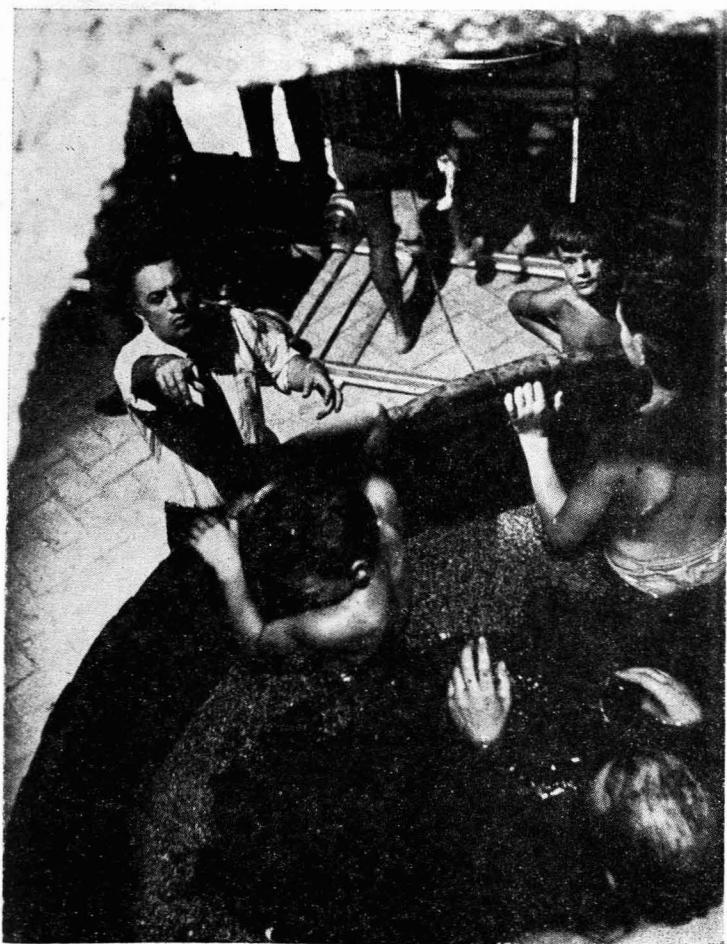
cuchar un mensaje de abandono y de muerte? ¿Quiénes pueden enfrentarse fríamente a su propia agresividad? Claro que muy pocos. Guido lo sabe, ahora, cuando empieza a conocerse; siempre prefirió evadirse y negar sus duelos. El mensaje verdadero es importante, pero es muy poco probable que los demás lo reciban, porque cada quien, como Guido, tendría que renovar sufrimientos y culpas al enfrentarse a su propia desorganización espiritual.

A pesar de todo, Guido decide que la película trasmita el mensaje verdadero. Por de pronto, retarda el envío del mensaje banal, pero los productores lo acosan y lo obligan a que termine la obra tal como ha sido planeada. Desesperado y sin salida, Anselmi acaba por confesar que la película no tiene ningún mensaje. Es más: él mismo no tiene nada que comunicar a nadie. La angustia de que fue presa en la primera pesadilla, lo invade ahora en la vigilia. Su enfermedad la acentúa.

La imposición de la realidad (representada por los productores), en contra de los intentos reparadores de Guido, perfila la disyuntiva con que finaliza 8½. Una de dos: o Guido se suicida, o sigue negando sus duelos con reparaciones parciales.

Pero esto no es todo. Poco a poco nos damos cuenta de que la obra optimista planeada originalmente por Guido no se reduce al simple relato de la catástrofe atómica y sus consecuencias: el "drama dentro del drama" acaba por absorberlo todo y se convierte en el medio adecuado para transmitir el mensaje valioso, al cual le daba muy pocas posibilidades de ser percibido el abrumado director cinematográfico. Así podemos encontrar nuevos planteamientos que deshacen la disyuntiva trágica que se ofrece a Guido. Debemos reconocer en él una entereza que no habíamos percibido antes, cuando era incapaz de enfrentarse a los obstáculos que sabotaban la organización que el espíritu requiere para establecer relaciones positivas con los seres amados. El reconocimiento lúcido de que tales obstáculos existen, le permite vislumbrar una salida y deshacerse de ellos. La magia y la omnipotencia infantiles, en cambio, cierran toda posibilidad de escape. Esta posibilidad de salvación es un atributo de la vida misma, porque a diferencia de lo que ocurre en el resto del universo, donde todo tiende a la quietud y a la muerte, la vida humana es activa y busca su conservación —aunque sea temporal—, de tal modo que el equilibrio y la organización tienden a preservarse.

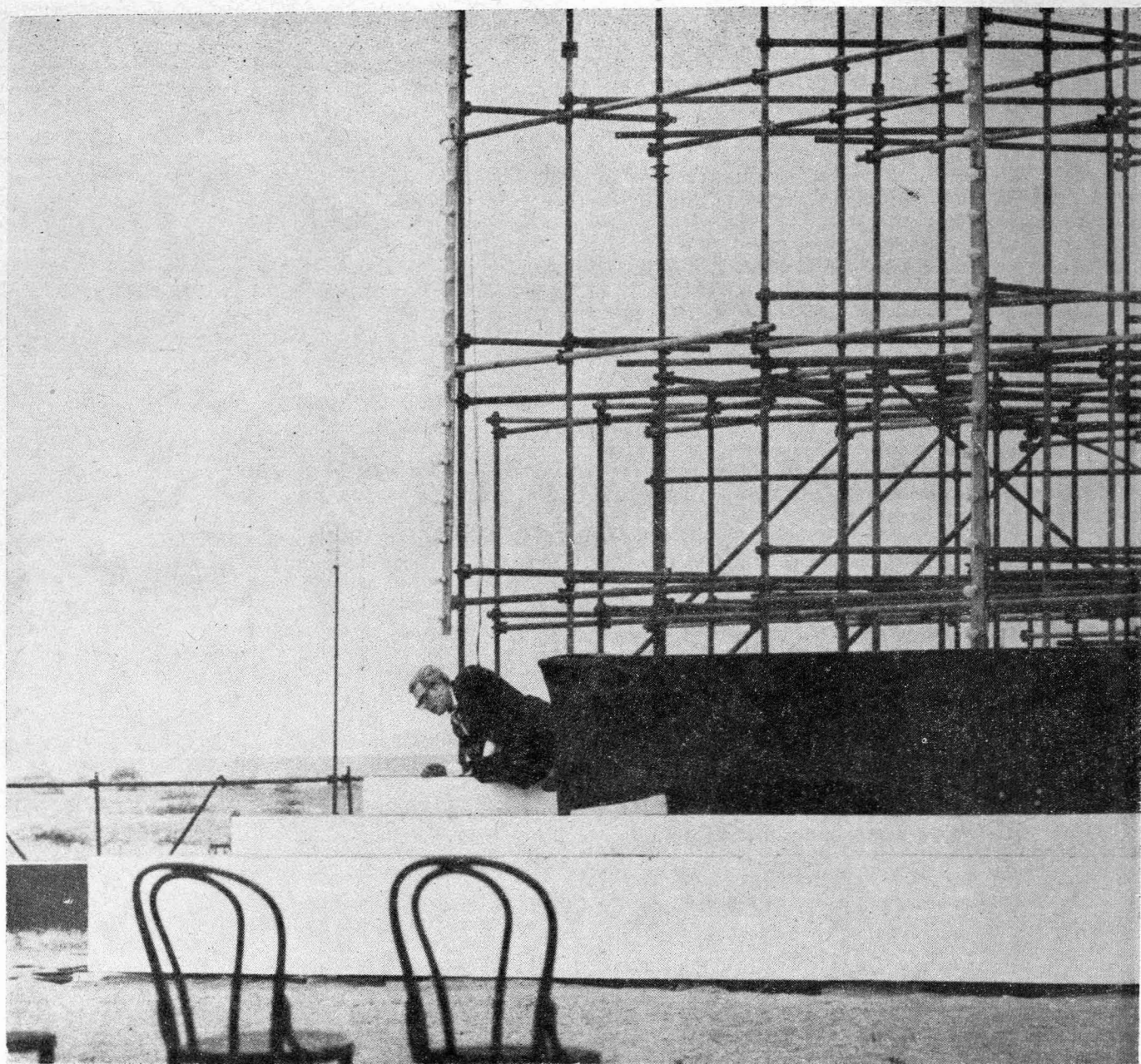
8½ nos ofrece también otra cualidad importante: el procedimiento que Guido eligió para ofrecernos los resultados de la exploración de sus sufrimientos. El fúnebre mensaje está expresado en imágenes de plástica belleza, dentro de una obra que nos conmueve por la perfecta organización de sus elemen-



—Fellini dirigiendo
"la tía otorga a Guido y a sus primos cuidados maternos"



—El beso de la madre
"esta búsqueda del amor materno que se contamina de sensualidad"



"La película tiene dos finales: en el primero Guido se suicida, escondido bajo una mesa"

tos. ¿Cómo es posible que el desamparo y la autoagresión, tan dolorosos en sí mismos, se expresen gratamente en una obra artística? ¿Cómo es posible que con factores negativos como la enfermedad, la decadencia y la muerte se puedan establecer lo positivo y el orden? Utilicemos el material estudiado, en un intento de esclarecer nuestras dudas.

Podemos explicarnos ya por qué Guido no pudo entregarse jamás totalmente. Reiteremos también que la alegría desbordante, la candidez y la ingenuidad con que disfrutó la unión con el ser amado, son características de la infancia. Hemos visto también que Anselmi fue capaz de soportar castigos, rechazos y humillaciones por tal de lograr esa unión. Si bien es cierto que este modo infantil de relacionarse con el ser amado abarca sólo aspectos parciales e implica un enorme sentimiento de dependencia, hay que reconocer que la energía con que Guido lleva a cabo estas relaciones, es incomparablemente superior a la de cualquier adulto. En efecto, ninguna persona mayor de edad es capaz de la efusión, la ingenuidad, la audacia, el entusiasmo y la alegría con que el niño se entrega incondicionalmente a los seres que ama. El cauce rígido y "necesario" que la realidad y las coacciones sociales nos imponen a lo largo de la vida, hacen que estas actitudes infantiles se menoscaben a tal punto, que apenas llegan a ser pálidos reflejos en el adulto calculador y convencional. Guido Anselmi, en cambio, y gracias a algunas circunstancias que nos son parcialmente conocidas, sigue anclado a aquellas etapas tempranas de su existencia, y nos ofrece, en plena madurez cronológica, un acervo envidiable de características infantiles. Y tales atributos, capaces de distorsionar su carácter y de sabotear sus posibilidades de entrega, pueden servirle, dialécticamente y en un momento dado, como fuente extraordinaria de energía. Y esta energía, puesta al servicio de su organización mental de adulto y de su talento —inexplicable en términos concretos—, le permite realizar con belleza una obra cinematográfica.

Llegado al término de su obra, Federico Fellini, profundamente identificado con su personaje, se niega a darle una solución simplista y sostiene la disyuntiva de Guido hasta el final. Para transmitir su mensaje, el director debe suicidarse o llevar adelante la farsa de su vida. Ocurren las dos cosas y la película tiene dos finales: en el primero, Guido se suicida, escondido bajo una mesa, acosado por los productores. En el segundo, niega otra vez la realidad, se entrega a la magia omnipotente en un desfile apoteótico pero psicoanalíticamente "enfermo". No podemos engañarnos: el niño que avanza rodeado de payasos (elementos indispensables del cuadro eufórico) se ha dejado arrastrar al juego por el malabarista que inicia el desfile, y es el Guido de siempre. La alegría general es contagiosa y el acto mágico incluye la resurrección de los padres, pero no alcanza a disolver el gesto resignado y triste de la madre, cuando el niño la llama para que se incorpore a la procesión entusiasta. Nosotros debemos darnos cuenta de que en realidad el suicidio y la euforia no resuelven el problema.

Las dos únicas salidas que a Guido Anselmi se ofrecen, son, primero: que se enfrente a sí mismo con valentía, que reconozca la inutilidad de la negación, de la omnipotencia y de la magia, que han propiciado su desolación y desamparo. Segundo: que dirija su energía infantil y desbordante hacia objetos desexualizados, libres de concupiscencia.

Guido sabe ya internarse en sí mismo, y la alternativa le ha abierto el camino para averiguar los móviles egoístas que han trastornado su mundo interno haciéndole imposible el encuentro total con un ser amado. Si restaura sus deficiencias, tal vez ese encuentro frustrado hasta ahora se verifique algún día con plenitud.

Y si no, Guido Anselmi, Federico Fellini y nosotros mismos, debemos continuar la búsqueda de las motivaciones inconscientes que forman y deforman nuestro yo. Se trata, naturalmente, de una labor interminable. Como el psicoanálisis.