

# Documento ANTONIONI

## A 13 años de su partida

**Por Fausto J. Alfonso**

30-07-2020



**Zabriskie point.**

“Una lettera scritta sopra un viso, di pietra e vapore...”, susurra **Caetano Veloso** y uno entiende de qué cine habla y qué firma lleva. Un día como hoy, pero hace 13 años, moría a los 94 años el cineasta ferrarés **Michelangelo Antonioni**, durante una jornada negrísima en la que también se detenía el magnífico **Ingmar Bergman**. Moría, entonces, un cine que pudo y supo conciliar lo bello con lo doloroso, lo elegante con lo resquebrajado, lo profundo con lo chic. Un cine que, aún hoy, apura trancos más largos que los de sus analistas. He aquí algunas pistas para empezar a descubrirlo o re-descubrirlo\*

## BIENVENIDA AL DOCUMENTO

Poeta del malestar. Padre de la modernidad. Retratista de sentimientos. Cineasta de la crisis. Analista del hastío. Mujerólogo diplomado con honores. Tratadista de la burguesía. Fotógrafo de lo devastado. Urbanista del alma. Catedrático de la incomunicación. Dueño, a veces absoluto, del silencio.

Los rótulos pueden continuar. Se pueden suceder, de modo interminable, como si se tratase de uno de sus típicos planos secuencias. Los rótulos están. Válidos. Vigentes. Aunque nunca alcancen. Y aunque, por momentos, algunos resuenen caducos frente a una obra que a diario se actualiza.

De algún modo, el cine de Antonioni siempre tuvo que ver con el título de su último film: El filo peligroso de las cosas. Es afilado. Difícil de asir. Peligroso. Sobre todo, si uno pretende un abordaje expeditivo y una interpretación que se ofrezca cristalina. En este sentido, frustra, sobre todo a impacientes. También es peligroso en la medida en que uno siempre guarda la esperanza de no encontrarse con dolores mayores, luego de aproximarse a una pequeña dolencia. En este sentido también frustra, sobre todo a ingenuos.

Si se entiende que una de las ideas que desde siempre han desvelado al autor de *Blow up* ha sido la realidad aparente, es coherente que sus films se expresen en interminables capas. Cada una de las cuales podrá justificar uno a uno aquellos rótulos y muchos más. Las capas son infinitas, aunque también se corra el riesgo de llegar a un núcleo hecho de... nada.

*“Sabemos que debajo de la imagen revelada hay otra, más fiel a la realidad; y debajo de ésta, hay otra; y todavía otra debajo de esta última. Hasta llegar a la verdadera imagen de esta realidad, absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca. O quizás hasta la descomposición de toda imagen, de toda realidad”*, ha escrito.

Su cine es un cine lleno de efectos. Sustanciales, o esenciales. O “escenográficos”, como murmura el Sandro de La aventura. Nunca de efectos especiales. Sí, de efectos y contra-efectos comunicativos. De efectos varios que se desbarrancan desde nuestras retinas hacia nuestro corazón, desnudándonos en el camino, dejándonos expuestos con todas nuestras limitaciones. Cine bello y doloroso; tan profundo como chic.

Las películas de Antonioni hablan de gente que no necesita laberintos para perderse ni escándalos para desencantarse. Seres que están llorando hacia adentro y lo dan a entender con un cambio de ropa, o de pareja. Un cine que ofrenda personajes elegantes e inteligentes, que sufren esas dos condiciones, más el problema de turno. Que nos incomoda con todo aquello que no verbaliza. Que no quiere ir contra la naturaleza silente del medio. Que calla como pocos y otorga como ninguno. Cine de efectos. Cine efectivo.

## APERITIVO DE CURIOSIDADES



**El pasajero (o Profesión:reportero).**

\* Aunque Antonioni sostenía que no había mejor banda musical que el sonido ambiente, para sus films recurrió, entre otros, a **Giovanni Fusco** (en 8 ocasiones), **Vittorio Gelmetti**, **Herbie Hancock**, **Pink Floyd**, **Jon Fox**, **Van Morrison** y **U2**.

\* A partir de *La aventura* (1959), la mayoría de sus films fueron co-guionados por **Tonino Guerra**, incluido el último, *El filo peligroso de las cosas* (2002).

\* En *Profesión: reportero* (1974), con la notable actuación de **Jack Nicholson**, el director vuelve a reflexionar sobre la apariencia y la realidad. Sobre el final, incluye un prodigioso plano secuencia de casi 10 minutos.

\* Dice **Jordi Balló**: "... *el cristal es metáfora del extrañamiento y la desaparición, a un tiempo pared y transparencia. Un universo femenino que puebla las películas de Antonioni,*

*probablemente quien mejor ha sabido expresar la disolución de cualquier esperanza de comunicación: detrás del cristal sólo queda el desierto de la urbanidad”.*

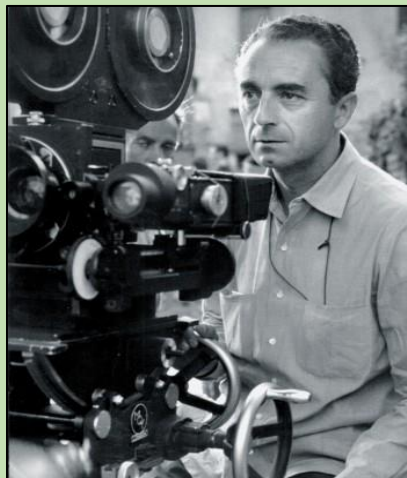
\* *Le montagne incantate* es uno de los trabajos fotográficos-pictóricos más importantes del Antonioni artista plástico. Una serie de pinturas en pequeño formato, ampliadas fotográficamente y previamente tratadas con procesos químicos que modifican color, luz y materia. La serie fue expuesta por primera vez en la Bienal de Venecia del ‘83.

\* En *Zabriskie point* (1970), abordó el tema de la cultura hippie de manera abierta, sincera y bella. A los de la MGM, que producía, no les gustó mucho el asunto. En EEUU la película fue un fracaso; en el resto del mundo sólo cosechó elogios.

\* Contra todo pronóstico, el cineasta sostiene que *Identificación de una mujer* (con **Tomas Milian** en el rol de un director) no es autobiográfica. El film, de incómoda complejidad y bellísima construcción, es una indagación sobre los vaivenes amorosos, la búsqueda de una actriz apropiada y lo difuso de una y otra cosa.

\* *El filo peligroso de las cosas* (2004) es un medimetraje muy sensual y sexual (no en vano integra el tríptico *Eros*) con múltiples guiños hacia buena parte de la filmografía del director, que se pueden detectar en el triángulo protagonista, el paisaje, la banda sonora, la arquitectura y, lógicamente, la temática.

## DATOS



**Michelangelo Antonioni.**

El 30 de julio de 2007 murió Antonioni, a los 94 años. Horas antes, ese mismo día, murió **Bergman**. El día anterior, **Michel Serrault**. Demasiado. Y suficiente como para hablar, otra vez, de la muerte del cine. Al menos de un cine que, aún con sucesores de estilo (**Angelopoulos, Wenders, Sang-soo**, para el caso del italiano), no se volverá a hacer.

Michelangelo Antonioni -cineasta, escritor, pintor, licenciado en Economía y, de joven, tenista- nació el 29 de setiembre de 1912 en Ferrara. Según sus propias palabras: “*Una maravillosa ciudad pequeña, en la llanura de Padua, antigua y silenciosa*”. Estudió dirección en el Centro Sperimentale de Roma; fue ayudante de **Enrico Fulchignoni** y **Marcel Carné**; colaboró en guiones de **Roberto Rossellini, Giuseppe de Santis** y Fulchignoni; y como director de segunda unidad en trabajos de **Lattuada** y **Brignone**.

Entre el ‘43 y el ‘47 dirigió su primer documental: *Gente del Po. Crónica de un amor* fue su ópera prima de ficción (‘50). Su nombre se consolidó a nivel mundial con la trilogía formada por *La aventura* (‘59), *La noche* (‘61) y *El eclipse* (‘62). Que para muchos se extiende, a modo de tetralogía, con *El desierto rojo* (‘64), su primer film en color. Su presencia internacional se afirmó vía *Blow up* (‘66), rodada en Inglaterra; *Zabriskie point* (‘70), en Estados Unidos; y *El pasajero* (‘75), en España y el Norte de África, entre otros sitios. Sus últimos films fueron *El filo peligroso de las cosas* (mediometraje de ficción), que integra el tríptico *Eros*, y *La mirada de Michelangelo* (corto documental), ambos de 2004.

A su muerte, en Ferrara se dispuso banderas a media asta.

## **SILENCIO/MIRADA**

*Visione del silenzio*

*Angolo vuoto*

*Pagina senza parole*

*Una lettera scritta sopra un viso*

*Di pietra e vapore*

*Amore*

*Inutile finestra*

**Tema:** Michelangelo Antonioni

**CD:** Noites do Norte (Universal, 2000).

**Letra y música:** Caetano Veloso

El cine de Michelangelo Antonioni se autodefine permanentemente a través de los silencios de sus personajes. Básicamente, es un cine silencioso y voyeur, que, para lograr eficacia, debe ser, además, necesariamente moroso. De esa morosidad, no caben dudas. Nada bueno sale del apuro. Tal podría ser la consigna primerísima que le podríamos adjudicar al maestro italiano a la hora de hacer cine.

Por otro lado, se trata de un cine sumamente redundante, pero igualmente creativo. En más de una ocasión se ha señalado que muchos de los grandes directores trabajan sobre un solo tema a lo largo de toda su filmografía. Si esto es así, Antonioni cabe en esa especie. Lo suyo es la redefinición, película a película, del duelo que entablan el silencio y la mirada. O bien, de la comunión entre silencio y mirada.

Ambas partes -silencio y mirada- son poderosas e incisivas, inquisidoras, reveladoras y seductoras en el sentido más amplio que permita esta última palabra. Y son las guías hacia las distintas capas aparentes de una realidad que jamás se termina por conocer.

Según el cineasta, *“un realizador, un director cinematográfico, es una persona como cualquier otra. Sin embargo, su vida no es como la de cualquiera. Para nosotros ver es una necesidad -dice-. Para el pintor, el problema es igualmente de visión; pero mientras que para él se trata de un revelar, de un descubrir, para el realizador el problema es el de capturar una realidad, nunca estática, siempre en movimiento desde o hacia un momento de cristalización, y presentar este movimiento, esta llegada y nueva partida, como una percepción nueva”*. (1)

## FONDO/FORMA/MEDIOS



**El grito.**

Antonioni inicia su incursión en el mundo del cine en la etapa del Neorrealismo, la corriente de posguerra que impuso los nombres de Rossellini, Visconti, Germi, De Sica y De Santis, entre otros.

La preocupación social de esta estética radicaba en la exploración de los padeceres de las clases bajas, desprotegidas, humildes, principales víctimas-sobrevivientes de la gran contienda bélica. Antonioni, como colaborador de otros y en sus primeros ejercicios personales, se sumó a ese interés. Lo demostró en el documental *Gente del Po* y en la ficción *El grito*, de 1957, que gira en torno de la figura de un obrero y de la significancia de la clase proletaria.

Sin embargo, no iba a pasar mucho tiempo hasta que su interés se desplazara hacia las clases burguesas, del mismo modo en que lo hizo su colega **Federico Fellini**, aunque adoptando una estética claramente diferenciada.

Antonioni está considerado un refinado y sutil creador de retratos psicológicos, con preocupaciones constantes como la perdurabilidad del amor en la pareja, la incomunicación, el hastío, la moral social resquebrajada y las apariencias.

*“Antonioni es para el arte lo que Einstein para la ciencia. (...) Como Einstein, el no trata certezas. Más bien, formula algunas preguntas que deberán ser respondidas por las generaciones futuras. La principal de ellas: ¿por qué la comunicación entre seres de la misma especie se transforma en una pesadilla monstruosa?”* (2)

Formalmente, sus películas se caracterizan por las largas tomas, los ritmos morosos, la abundante exploración del paisaje urbano, los silencios marcados y una actitud modernista (en el lenguaje, los recursos narrativos, la puesta en escena y la técnica) siempre orientada a favorecer la presentación de los problemas de fondo. Su film *El misterio de Oberwald* (1980, una peculiar lectura de *El águila de dos cabezas*, de **Jean Cocteau**), por citar un ejemplo, fue el primero en el que se experimentó cinematográficamente con imágenes de generación electrónica.

Es decir, Antonioni es moderno, pero no es snob. Podría decirse que se vale de la moda para concretar sus clásicos objetivos. Podría decirse, también, que no se deja manejar por la moda, sino que él maneja la moda a su antojo.

Consultado en 1983 sobre los avances tecnológicos, el cineasta descartó la posibilidad de que la máquina termine manejando al hombre, aunque admitió que el futuro del cine estaba en la electrónica. Dijo: *“Pienso que la llegada de la electrónica al cine puede colocarnos ante una situación análoga a la que se creó en el mundo de la pintura con la llegada del arte abstracto, cuando miles, decenas de miles de personas, siempre en virtud de su necesidad de expresarse, comenzaron a garabatear con los colores, convencidos de poder ser artistas, aunque sólo fuera dibujando círculos y líneas. Solamente ahora, a distancia de años, sabemos que quienes han significado algo para este tipo de arte son sólo aquéllos cinco o diez que conocemos todos: sólo se han salvado aquéllos que de su medio consiguieron hacer realmente su auténtico medio de expresión. Sucederá lo mismo con la*

*electrónica: veremos películas hechas por el hombre de la calle, el barrendero rodará las bolsas de la basura y sacará su película. Pero como ocurrió con el arte abstracto, con la electrónica, que sólo en apariencia simplifica el oficio de autor de cine y lo abrirá prácticamente a todos, ocurrirá que los que habrán hecho auténtico cine -también, y por qué no, sobre las bolsas de la basura- al final serán pocos o muy pocos”.*

## UN PASAJE



**Wim Wenders y Michelangelo Antonioni.**

En 1995, el ferrarés presentó *Más allá de las nubes*, un film de estructura episódica-capitular. Esta mezcla de procedimientos narrativos supone, por un lado, cuatro episodios autónomos, cada uno con su argumento. Pero, por otro, una ilación producto de la mirada y el silencio de un personaje. Un personaje que puede virar de narrador a protagonista ni bien una mujer (sujeto de estudio insustituible en Antonioni) se lo permita.

*Más allá de las nubes* bien puede apreciarse como una síntesis de las preocupaciones eternas del director, planteada para provocar un doble juego generacional. Los más veteranos, descubrirán numerosas referencias al conjunto de su obra. Los más novatos seguramente se sentirán atraídos por el virtuosismo narrativo, la forma lustrosa y elegante, las mujeres y hombres que habitan ese universo que parece suspendido y que, en definitiva, bien puede actuar como pasaje, como invitación a descubrir los orígenes de ese cuádruple relato.

La mirada y el silencio del personaje narrador-protagonista impregnan todo el film que, así, bien se puede interpretar como un todo homogéneo de cuatro, ya no episodios, sino capítulos. *Más allá de las nubes* habla del oficio del cineasta, algo que Antonioni ya había explorado en la notable *Identificación de una mujer* (1982). Una práctica que, por sobre



cualquier otra habilidad tecnológica (y volvamos a citar aquí que Antonioni siempre ha sido un actualizado en este sentido), se reduce a saber ver y saber oír. El film es una suerte de confesión de procedimientos.

En la película, Antonioni asoma camuflado en la máscara del actor **John Malkovich**. Y en su búsqueda de historias, apela al silencioso almacenamiento y procesamiento de imágenes posibles de ser atractivas en la pantalla. Esa búsqueda incluye el desenmascaramiento de una realidad aparente, para llegar a una realidad profunda. E incluye su recurrente abordaje al tema de la incomunicación.

La película es la traslación de cuatro cuentos que integran el volumen *Más allá de las nubes*, que suma en total 33 cuentos y que el director presentara en 1983. Tales escritos son todas películas en potencia y en ellos también está clara la recurrencia temática del director. Doce años más tarde de su edición, en 1995, el cine plasmó los cuentos *Crónica de un amor que nunca existió*, *La muchacha*, *el delito* (o *La chica*, *el crimen*), *No me busques* y *Este cuerpo de barro*. Para la realización del guión sumó a su colaborador habitual, Tonino Guerra, y al cineasta alemán **Wim Wenders**. Este último además dirigió el prólogo, los nexos y el epílogo.

## LA NO RELACION



**Más allá de las nubes (Crónica de un amor que nunca existió).**

El primer episodio-capítulo de *Más allá de las nubes* se titula *Crónica de un amor que nunca existió* y, con ese título, nos recuerda al primer largometraje de Antonioni, *Crónica de un amor* (1950, con **Lucía Bosé**). Como no podía ser de otro modo, se trata de una historia de vacilaciones, sobreentendidos, interrogantes, interrupciones, de cosas no dichas y gestos inútiles, de numerosas marchas que, con el tiempo, parecen haber sido concebidas como contramarchas. En síntesis, una relación construida con todo lo que no se hizo, no se dijo y, por qué no, no se quiso ver.

Ya en este primer tramo, Silvano (probado cinéfilo en el cuento y sugerido en el film), el principal personaje masculino, dispara dos dardos: “*La moda está en la mirada*” y “*Soy esclavo de tu silencio*”. La primera de esas frases nos conduce, sin desvíos, a *Blow up* (1966), un profundo estudio sobre las imágenes aparenciales, sobre aquello que esconde lo que creemos estar viendo. La segunda de las frases –“*Soy esclavo de tu silencio*”- nos lleva hacia la tetralogía que consolidó estilo y nombre del director: la que integran, entre el ‘59 y el ‘64, *La aventura*, *La noche*, *El eclipse* y *El desierto rojo*. Cuatro aproximaciones al mundo de parejas rotas y al silencio amargo.

Por su parte, Carmen, el personaje femenino de *Crónica...*, reflexiona: “*Una voz no podemos no escucharla*”. Aún si se presenta como el eco de una letra impresa. Poco después de aquella sentencia, Carmen citará de memoria una carta de amor, del mismo modo en que la Lidia de *La noche* (interpretada por **Jeanne Moreau**) leía una carta similar que anticipaba un nuevo silencio. Aunque, en esta ocasión, el reproche “sugerido” por la mujer es de un tenor diferente.

*“Carmen le habla de una carta que acaba de recibir de un ex amante. Una carta cariñosísima. E inmediatamente se le humedecen los ojos. Mira a Silvano como si fuera a decirle: tú no eres o no has sido nunca así. Le tiende la mano, que el coge, y luego rompe a reír. Tal vez de sí misma, o de sus manos cogidas por encima de una tortilla de jamón”.* (4)

Que las mujeres esperen palabras que les hagan bien es otra de las consignas. Particulares heroínas, las mujeres de Antonioni crean un marco de silencio que los hombres, orgullosos, tontos o locos, no saben aprovechar. El hastío que atraviesa a los personajes masculinos los convierte en desmemoriados (como el **Mastroianni** de *La noche*) o inactivos (como el **Kim Rossi Stuart** de *Crónica...*), aunque parados en un terreno tan ambiguo y endeble, que los vuelve inimputables y, en ocasiones, víctimas de su particular e irreflexivo modo de relacionarse.

## LA CONFESION



Más allá de las nubes (*La muchacha, el delito*).

En La muchacha, el delito, segundo capítulo de *Más allá de las nubes*, se pone de manifiesto la posibilidad del personaje de Malkovich/Antonioni de poder entrar y salir de las historias ajenas, buscando un protagonismo que luego será traducido en otro personaje, para otra historia. Esta trama es un verdadero modelo de miradas en silencio, manifestado de diferentes maneras: el que ve sin querer ver, el que mira como quien no mira, el que se deja mirar sin querer, el que le gusta ser mirado.

Ese abanico de miradas que se expresen mutuamente marca la tensión del film y determinan el poco, y muy justificado texto hablado. Las miradas fuerzan a la confesión. Y la confesión es escueta. Con el contexto planteado por las miradas y los silencios, no hacen falta mayores detalles. “*Maté a mi padre de doce puñaladas*”, dice la chica (**Sophie Marceau**).

El personaje-cineasta se define en el fisgoneo inicial en el negocio donde arranca la relación, con dos palabras: “*Estoy mirando*”. Pero, en realidad, lo que mira es la historia, es el personaje. No mira la ropa; no le interesa comprar. Mira la historia que puede estar detrás del personaje.

En el cuento correspondiente a esta historia, Antonioni escribe: “*Lo que más me impresiona al entrar son los ojos. También me gusta la postura del cuerpo ligeramente doblado hacia atrás, la cadera apoyada contra el mostrador, los brazos cruzados en el pecho, una mano larga y blanca sobre el antebrazo, inmóvil pero lista a moverse, a hacer ademanes que no pasarán inadvertidos*”. (5) Más adelante dirá: “*Los ojos son claros; en cambio, la mirada es oscura, de esas que rebotan por dentro y permanecen. No puedo menos que imaginármelos en primerísimo plano en la gran pantalla. Es un encuadre trivial, pero esto de la trivialidad es una licencia que empleo para seguir adelante, una hipótesis de popularidad. En realidad, los ojos no me miran; resbalan sobre mí como si trataran de ver algo que no existe. Una mirada que flota en el tiempo tedioso que se estanca en la tienda*”. (6)

El oficio del cineasta también se traduce en este tramo: “*Su voz es agradable, los labios se mueven con soltura y no destapan las encías al sonreír. Pruebo incluso a doblarla mentalmente, adaptando a sus movimientos labiales una frase de guión durante una conversación telefónica: - Tengo veinticuatro años y detrás de mí hay una cortina de color verde. ¿Qué más quiere saber?*” (7)

Pese a todo, el silencio, en muchas ocasiones, es el gran colaborador para formarse una idea acabada del cuerpo, del pensamiento y del sentimiento del otro. Así lo dice explícitamente el director y así lo sentimos como espectadores: “*En el silencio siento aumentar nítidamente la presencia de la muchacha. No se ha movido, pero ha vuelto la cabeza y acaso tenido un pensamiento sobre mí. Es eso lo que siento, su perezosa vitalidad. Es curioso que esa sea también la peculiaridad del personaje de mi guión*”. (8) Claro que aquí

cabe pensar que el silencio sirve en función de la proyección de un personaje. Un silencio productivo; pero el mismo que en términos de cotidianidad puede resultar exasperante y destructivo.

Todo hace pensar que más conocemos a quienes más callan y a quienes hacen hablar a sus ojos: *“La mirada cómplice de la chica, que tanto me había impresionado al entrar en la tienda, se había quedado dentro de mí y se me clavaba con trágica ironía”*. (9)

## COMPENDIO BURGUES



**Más allá de las nubes (No me busques).**

*“Se han ido los ruidos, han llegado los silencios”* (10), escribe Antonioni en el cuento correspondiente a No me busques. Quien padece esa ausencia de ruidos es un hombre que, seguramente y fuera de nuestra vista, comenzará lentamente a surcar el sendero de la desesperación.

Esta historia (la más alterada en su traslación cinematográfica respecto del cuento original, aunque sólo en lo anecdótico) encierra otra de las constantes en Antonioni: aún cuando se muestran débiles y aún en una historia de infidelidad consentida como lo es ésta, las mujeres son mucho más fuertes, más íntegras que los personajes masculinos. Mucho menos especuladoras. Una vez más el rol de especulador y mentiroso, el rol en cuyo fondo se esconde el débil, corresponde al hombre, que finalmente deberá cargar con los silencios que deja el vacío afectivo. Antonioni juega a favor de la mujer mostrándola “al natural”, humana, bella y decidida.

En este episodio, una vez más, la necesidad de ser oída proviene de la mujer. Así, la narración oral se erige como una poderosa arma de seducción, en la voz de una joven mujer que se arrima en un café al hombre maduro hastiado de su matrimonio. Narración que lleva el atractivo adicional de una moraleja de connotaciones claramente cinematográficas: si

uno camina muy rápido, el alma se queda atrás. De este modo, también los films que van muy rápido son films desalmados, se podría acotar en beneficio de la morosidad propia de este director.

Este reclamo de “tiempo al tiempo” encuentra su lectura inversa en la especulación de él, que se niega a tomar una decisión a tres años de alternar amante y esposa. Finalmente, y en concordancia con el modelo masculino planteado por Antonioni, no será él quien tome la decisión. El hombre permanecerá en su comodidad hasta que el todo llega determine que el silencio actúe, en este caso puntual, como un terrible efecto ensordecedor.

*“Una tarde llega a casa con un camión, lo carga de muebles, dos maletas y se va. Sin una palabra, casi a escondidas. El porqué se lo dice por teléfono una hora después. En cualquier otro momento, él habría sabido qué responder. Pero allí, solo, en ese vacío que remite el eco de sus palabras, no consigue hablar. Y así los dos se quedan callados. Cuatro minutos de conversación, uno de silencio. La conmemoración ante litteram de su adiós”.* (11)

En realidad, este segmento del film es casi un compendio de las inquietudes desarrolladas por el director a lo largo de medio siglo en torno de la relación de pareja. En él se concentra el fastidio de sus criaturas burguesas, la aventura puesta en la infidelidad y el azar -la contingencia- que permite enfrentar a dos que atraviesan una situación afectivamente precaria.

Como un hecho excéntrico en el contexto de las discusiones de pareja (que casi nunca llegan a ser tales desde el punto de vista de la verbalización) hay que subrayar el momento durante el que Patricia (**Fanny Ardant**), estando borracha, rompe un jarrón. Un exabrupto atípico en Antonioni, aunque eficiente aquí para graficar lo irreversible de lo que alguna vez fue un objeto bello, una vida bella. *“... en Antonioni no es la disputa conyugal en el sentido rosselliniano lo que interesa, sino la línea de fuga que antecede a su fractura y la desborda”.* (12)

## REENCUENTRO



**Más allá de las nubes (intermezzo).**

Más allá de las nubes posee un insert, que a modo de puente permite el paso del tercer al cuarto capítulo o episodio. En él encontramos a Mastroianni y a Moreau -protagonistas de *La noche*- reflexionando sobre la realidad y sus copias. ¿Por qué nuestra sociedad necesita tantas copias de las cosas? es el gran interrogante que se hacen. Todo esto nos vuelve a remitir a lo aparente como tema en Antonioni y a *Blow up*.

El Mastroianni pintor (otro alter ego de Antonioni, también pintor), emulando a **Cézanne**, no busca la mera copia de un paisaje, del mismo modo que Antonioni no busca lo meramente exterior. Todo paisaje encierra un misterio, un “*gesto de artista*”. Eso es lo que hay que encontrar. El Malkovich director también busca en las personas-personajes que va encontrando el “gesto particular” que convertirá en “gesto de artista”.

En *Blow up*, sin embargo, hay una variante. El fotógrafo de modas que interpreta **David Hemmings** trata de imponer su gesto de artista al acto fotográfico, hasta que llega el momento en que la realidad impone su propio misterio, su propio gesto, y transforma la obra de aquél -aparente- en una nueva realidad, que estaba oculta.

## DIVINA COMPETENCIA



**Más allá de las nubes (Ese cuerpo de barro).**

En *Ese cuerpo de barro*, último relato de *Más allá de las nubes*, y para el que Antonioni se inspiró en el diario de una monja de clausura, el hombre ya no pertenece a la esfera de interés de la mujer. Nos encontramos frente a un personaje femenino quizás “alertado” por los anteriores. Quizás, también, ante el único hombre noble, pero que tiene todas las chances perdidas ante Dios. Que es espíritu, despojamiento, mirada absoluta, silencio y comunicación. Hacia allí se dirige la protagonista. Un diálogo como ejemplo:

**Ella:** Creo que para ser feliz hay que eliminar los pensamientos.

**Él:** Diciéndolo, ya formuló un pensamiento.

**Ella:** Es verdad. Por eso me gusta hacer silencio.

**Él:** Pero no resuelve nada, al contrario. Si hacemos silencio, pensamos más.

**Ella:** Me refería a pensamientos inútiles.

El hombre aparece aquí totalmente descontextualizado, respecto de ella y del paisaje de ella. Lo vemos en los paseos por las calles, como un saltimbanqui profano que no entiende las claves y las pistas que ella sutilmente va largando: el silencio, los pensamientos inútiles y ese aspecto negativo del cuerpo que tiene que ver con “*demasiadas necesidades*” (“*Nunca está conforme*”, dice ella, “*un poco muerta*”). Lo vemos a él en el templo, repasando con su vista cada rincón de la arquitectura y del rito mismo; entendiendo a medias, desconociendo el agua bendita (él, tan afín al agua de las fuentes públicas), durmiéndose.

*“El joven no es practicante. Ni tan siquiera es creyente. Observa esa figura doblada en la postura del rezo, inmóvil, y aguarda a que se mueva. A que se gire. Cualquiera señal de interés por él le agradaría mucho. Pero la señal no llega. El joven renuncia a esperarla, se distrae. La gente, el cura que oficia la misa, los adornos maltrechos y ostentosos, las voces de un coro sin modulaciones. Y entonces el repentino silencio. Nunca le ha parecido lógico bajar la vista durante la elevación. ¿No son expuestos a la adoración de los fieles la ostia y el cáliz? Entonces ¿por qué no mirarlos? Aunque ahora no son esos objetos los que atraen su atención sino de nuevo la chica, que sigue allí inmóvil. Le parece que aún más inmóvil. Indescifrable. Como si estuviese hueca. Un impermeable hueco, desprovisto del cuerpo. De este cuerpo de barro, dice santa Teresa. Tal vez contiene la respiración. ¿Tanto tiempo? Intenta imitarla. Medio minuto, un minuto, un minuto y medio. No es posible. Está muerta.”* (13)

Esa muerta da demasiadas pistas, pero son demasiado inteligentes para un tipo mundano que se enfrenta a tamaño enigma. Acá el silencio aparece como protección y regocijo (quizás como último refugio después de un desengaño, pero como un refugio impenetrable); las miradas (compasiva la de ella, incomprensiva la de él) jugadas desde la ternura (como durante la escena en la fuente, con las flores como tema de charla); y las apariencias regidas por una mutua galantería, como para no dañar. Esta vez, la comunicación existe, pero su interpretación está filtrada por aquella galantería hasta la llegada del inevitable: “*Mañana vuelvo al convento*” (en el cuento, “*Mañana ingreso en un convento de clausura*”).

*“Qué espléndido arranque para una película. Pero es una película que para mí termina aquí”*, escribe el director. (14).

## TRES ASPECTOS

En síntesis, el valor de *Más allá de las nubes* radica en tres aspectos. Por un lado, y a raíz de múltiples conexiones, se presenta como una puerta de acceso a buena parte de la filmografía previa de su director, desde *Crónica de un amor* a *El desierto rojo*, desde *Blow up* a *Identificación de una mujer* ('82), y se proyecta hacia su obra posterior, el mediodiámetro *El filo peligroso de las cosas*. En tal sentido es un film motivador, que, desde una puesta en escena visualmente muy atractiva, puede entusiasmar a las nuevas generaciones a descubrir el pasado de la filmografía de este cineasta.

Por otro lado, resulta una síntesis de las inquietudes y problemáticas que hacen al ejercicio intelectual del autor: indagación en el hastío y en la falta de horizontes del burgués; preocupación por atravesar las capas aparentes de la realidad; interés por retratar los sentimientos femeninos y por ahondar en la perdurabilidad del amor y en los múltiples problemas de comunicación de la pareja; y esfuerzo permanente por privilegiar los silencios y las miradas como elementos narrativos que abren todo un universo y esclarecen lo que un sinnúmero de palabras no podrían, al tiempo que abren nuevos interrogantes y multiplican las interpretaciones de los espectadores.

En tercer término, el film corrobora el estilo formal de su autor: tomas extensas y delicadas, protagonismo del espacio urbano y de la arquitectura (por las arcadas, las callejas, las texturas de los muros, los elevadores, los ambientes amplios, lo vidriado, las ventanas), marcada morosidad, y detenimiento en personas bellas que portan un paisaje interior desolador.

En el libro *Más allá de las nubes*, otro de los textos se nos propone como síntesis. Se llama justamente *El silencio* y dice lo siguiente:

*“Al principio un diálogo, breve, en el cual se aclara el estado de ruina que los dos cónyuges han disimulado durante años. La rutina cotidiana, la lástima cotidiana. Pero ahora que al fin han empezado -por casualidad- a hablarse abiertamente, la mujer quiere llegar hasta el fondo.*

*- Reconócelo; hemos terminado. Todo quedará claro y sabremos a qué atenernos. Basta con saber qué es preciso. ¿No es así? Contesta ¿No es así?*

*El hombre asienta sin decir nada. También ella calla. Y ahora que lo han aclarado, ahora que son sinceros, ya no tienen nada que decirse.*

*La historia de dos cónyuges que ya no tienen nada que decirse. Dejar constancia de una vez por todas no de sus diálogos sino de sus silencios, de sus palabras silenciosas. El silencio como dimensión negativa de la palabra”. (15)*



## LA MODERNIDAD



### La aventura.

Rodada entre 1959 y 1960, *La aventura* presenta la particularidad de un argumento rotundamente quebrado en dos. Su sinopsis sugiere que Anna tiene un buen pasar, pero un novio, Sandro, que especula con los afectos. Un viaje en yate será el detonante para que ella se transforme en un enigma y él en protagonista de una nueva relación que termina por delinear tanto su debilidad como su *modus operandi*.

Para muchos lo notable del film pasa por su *“falta casi completa de resolución”*. Cuando le preguntaron a Antonioni qué le había pasado a Anna, dijo: *“No sé, alguien me dijo que se había suicidado, pero yo no creo”*. El breve comentario es casi un manifiesto sobre su forma de hacer cine: historias imprecisas, desdibujadas, como marco de lo verdaderamente importante, la exploración de situaciones y de sentimientos.

*La aventura* sufrió un rodaje accidentado y un escandaloso estreno en Cannes. Sin embargo, *“... más allá de la ceguera y el desconcierto del momento, lo cierto es que La aventura acabará marcando una trayectoria singular dentro del cine europeo basada en la subversión de las relaciones causales, temporales, lógicas y emotivas. Composición introspectiva que la literatura ya había avanzado con Proust, Joyce, Virginia Wolf o Pavese, pero que el cine recién inauguraba dentro de la estética moderna”*. (16)

Para muchos fue ésta la película que permitió el ingreso del cine a la modernidad: un relato libre de convenciones, abierto a las contingencias, misterioso pero ajeno al género suspenso, vago en más de un sentido, carente de resoluciones (comenzando por el enigma principal, la desaparición de Anna). Antonioni propuso jugar con la desnarración o la desdramatización, buscando un efecto contrario al habitual. Es decir, propiciar el desinterés creciente en el espectador por resolver un asunto; jugar con el tiempo de ese modo. De allí que incluso haya definido a su obra como *“una historia detectivesca al revés”*. Y que también haya ensayado esta atinada clasificación: *“Fellini fuerza la realidad, Visconti dramatiza la realidad y yo trato de desdramatizarla”*.

Para **Seymour Chatman**: *“Naturalmente, una narrativa basada en una lógica contingente antes que causal corre el riesgo de aparecer poco clara, pero el desafío ofrecido del enigma insta al espectador a participar más activamente en el proceso de interpretación”*. (17)

En *La aventura*, Antonioni incomoda al espectador, generándole progresivamente el deseo de que Anna no vuelva a aparecer. Lo hace circular por terrenos imprecisos, lo desvía del curso de la historia, los distrae con hechos presuntamente trascendentes, lo deja suspendido en el tiempo y en el espacio en la búsqueda de una dimensión interior, lo implica en el silencio, en la ausencia de sentido y en la promesa de éste. En definitiva, lo mete un laberinto dibujado en el vacío.

*“Nuria Bou ha señalado de manera muy pertinente cómo, desde las primeras imágenes, Antonioni crea un complejo dispositivo de miradas y reencuadres que le sirven para condensar el sentido laberíntico de las relaciones que recorrerá toda la película. Y lo hace de un modo distinto al de la narración clásica, reuniendo en un solo plano a los tres protagonistas: a Sandro (Ferzetti) como una pequeña figura enmarcada en el balcón, vértice de ese extraño triángulo que también componen las dos mujeres, Anna (Massari) y Claudia (Vitti) vistas de espaldas”*. (...) *“Una mirada reconoce al hombre con quien mantiene relaciones; la otra ve por vez primera a quien será su amante: una mirada acabará siendo sustituida por la otra”*. (18)

Antonioni no persigue la construcción del relato, sino su agotamiento. Un director convencional hubiese optado por recuperar a Anna sobre el final de la película para que la resolución dramática fuese “justa”. Sin embargo, Antonioni opta por hacer un “fundido” de los temas de interés y nos implica en la nueva historia. De a poco nos van desinteresando la historia de Anna (y de su búsqueda) del mismo modo que cada vez nos interesa más la nueva relación de Sandro con Claudia.

Nuestra experiencia de los acontecimientos es paralela a la experiencia de los personajes en la película. Nunca sabemos más que Sandro y Claudia. Como ellos nunca se enteran de lo que le pasó a Anna, el director tampoco se lo dice al público. Según **Dómenec Font**, recibimos la información como se les presenta a los personajes, en un orden falso o, más bien, ilógico. Antonioni confía seriamente en la capacidad de recordar de su público. El desorden en que recibimos los hechos y la eliminación de lo que Antonioni llama *“innecesario bagaje técnico, transiciones narrativas lógicas”* están motivados por su creencia de que el cine de hoy debería estar más apegado a la verdad que a la lógica. Para ello hay que evitar el tiempo cinematográfico irreal, donde se emplean hábiles cortes para acelerar las porciones lentas de la acción.

En cuanto al tema central del film, **Penelope Houston** arriesga: *“La aventura toma nuevamente el tema de la traición: Sandro, el arquitecto, ha traicionado la carrera que pudo haber hecho, Claudia por amor hacia él traiciona a Anna, su amiga perdida; Sandro traiciona a Claudia. De esas imposibles relaciones (aunque en el final de La Aventura Sandro y Claudia se unen en lo que Antonioni llama ‘una especie de piedad compartida’)*

*pasó en La Noche, a un concentrado estudio de un matrimonio en el momento de la crisis*". (19)

Otra de las características importantes de *La aventura* es que se erige como modelo de la estrecha vinculación entre hombre y paisaje, algo que Antonioni procura respetar a rajatabla. *"Los temas de Antonioni son muy familiares: la incomunicación se ha transformado en la muletilla de la época. Pero los lugares comunes solo se vuelven trivialidades cuando se los trata como tales. La obra de Antonioni deriva por lo menos parte de su validez del hecho de que es realmente un artista moderno, un hombre desanimado por nuestra sociedad, pero que fundamentalmente no le tiene miedo. Cuando nos muestra gente aplastada por las torres de acero y hormigón de Milán no está sugiriendo que la manera de corregir las proporciones sea echar abajo los edificios. Al filmar casi siempre en escenarios naturales -el neblinoso valle del Po en El grito, las ciudades barrocas y los pueblos abrasados por el sol de Sicilia en La aventura, los rascacielos de cristal de Milán en La noche, el agresivamente moderno suburbio romano en El eclipse- creó una tensión entre ambientes y personajes de modo que lo que sucede parece estar parcialmente condicionado por el lugar donde sucede"*. (20)

Así, en *La aventura* nos encontramos con que al juego de miradas, silencios y apariencias se suma el paisaje como fuerte condicionante de los personajes y a su vez reflejo del estado emocional de ellos. De la exploración del paisaje por parte de la cámara irán surgiendo lo no dicho por los personajes y las distintas capas de hastío, soledad y angustia que poseen. El factor paisaje proviene casi con seguridad de cierta formación quizás no del todo voluntaria en el contexto de la escuela neorrealista y se evidencia en su primer documental, el corto *Gente del Po*.

*"Siempre prefiero conocer el ambiente en que la historia transcurrirá. Debo verlo para poder escribir algo. Quiero que exista una relación entre el personaje y el medio. No puedo separarlos"*. (21)

*"La búsqueda en la isla, en La aventura, uno de los fragmentos más brillantemente sostenido en todo el cine moderno, nos muestra su técnica totalmente desplegada -sostiene Penelope Houston-. Cada encuentro, cada toma de roca, mar, terreno desierto, cada fragmento de diálogo solapado e incisivo, cada intromisión desde fuera (las lanchas de la policía, los helicópteros) hace avanzar esa exploración del paisaje de la mente. 'Necesito seguir a mis personajes más allá de los momentos que convencionalmente se consideran importantes', ha dicho, 'para mostrarlos hasta cuando parece que todo ha sido dicho'. Pero también sigue a la gente hasta los lugares donde va, con una conciencia de la importancia del ambiente que es uno de los atributos de casi todos los directores cinematográficos verdaderamente grandes"*. (22)

Uno de esos personajes a seguir más allá de toda convención es la Claudia de Mónica Vitti. De aquí en más, la actriz antonioniana por excelencia. Una presencia que se prolongará a lo largo de la tetralogía y que renacerá en *El misterio de Oberwald*. Antonioni conoció a Vitti en la posproducción de *El grito*, como doblajista de **Dorian Gray**, y descubrió en ella a la traductora más fiel de ese universo de emociones brumosas, *"a través de todas las*

*prerrogativas de intuición, sentimiento y mise-en-corps de una actriz convencida de trabajar y de vivir experiencias fuera de lo común”.* (23)

La aventura significó la consolidación, luego de varios cortos y largos, del director en el campo cinematográfico internacional y, como ya se dijo, el puntapié inicial hacia la modernidad, con cuestiones atrevidas como eliminar el personaje principal a los pocos minutos (recurso que Hitchcock también ensayaría muy poco después en *Psicosis*).

**Pauline Kael** sintetizó forma y fondo de La aventura de este modo: *“El trabajo de cámara de Antonioni es una extraordinaria mezcla evocativa de ascetismo, de lirismo y de un gran sentido de la desolación. Es un maestro del espacio: él puede tomar paisajes desiertos y transformarlos en una visión de elegancia y belleza. Los personajes son ricos, pero la atmósfera es fría; es un neorrealismo de las clases altas: la poesía de la pobreza moral y espiritual...”* (...) *“La aventura es un estudio de la condición humana, en los más altos niveles sociales y económico; un estudio de seres acomodados y comprometidos, afectados por una memoria endeble, remordimientos débiles y traiciones fáciles. Los personajes generalmente observan cierta pasividad, sólo se motivan cuando tratan de liberarse de sus propias ansiedades. Para ellos, el sexo es el único medio de contacto y comunicación. Demasiado superficiales como para asumir su propia soledad, son personas que tratan de escapar de su aburrimiento por medio de la resignación. Es una visión estéril de la vida, pero es una visión... En la película, una calma terrible cae sobre todas las cosas; el espacio de Antonioni es una especie de vacío, en el cual la gente se mueve sin sentido. Tanto los que están en la búsqueda como los que se han perdido, son igualmente similares, sin metas ni alegrías”.*

## A OSCURAS



**La noche.**

En 1961, con *La noche*, Antonioni se abocó a la profundización del drama afectivo y la incomunicación a través de un matrimonio, interpretado por Marcello Mastroianni y Jeanne

Moreau. “En las dieciseis horas aproximadamente que abarca la acción, los personajes - un joven novelista y su mujer- se despojan de capas sucesivas de fingimientos e ilusiones, hasta que se enfrentan en el frío amanecer después de una fiesta que ha durado toda la noche”. (24)

El argumento nos enfrenta a un escritor que se debate entre sus ingresos azarosos y un sueldo fijo. Entre el librepensamiento y el condicionamiento pago. Más aún, entre la comodidad de un matrimonio derruido y el portazo que no se anima a dar. El tema de las apariencias vuelve con fuerza (el mostrarse ante el amigo enfermo, en el night club, en la fiesta...), ahora en un formato más estructurado y con un planteo de lugar, tiempo y acción de características aristotélicas.

El pasado aparece revelado a través de una carta y una típica fiesta burguesa confirma “la noche” en todas sus acepciones. Las relaciones pasajeras, la falta de compromiso, el juego, derivan hacia un final ambiguo, abierto, después de que la pareja en crisis ha deambulado como verdaderos sonámbulos (no por nada, el personaje de Vitti lee el libro *Los sonámbulos*, de **Herman Broch**) por diversos paisajes, muchos de ellos (arrancando por la clínica del prólogo) parte de una arquitectura moderna, fría y deshumanizada.

Al vagabundeo de los personajes y el vacío de los paisajes, Antonioni suma aquí un perfecto retrato de la burguesía milanesa, una reflexión sobre el oficio del intelectual y una vuelta de tuerca sobre sus dispositivos visuales-lúdicos, esta vez como triple juego de miradas reales y virtuales filtradas por espejos y vidrios entre los dos personajes femeninos y el masculino (como en *La aventura*), tomando como campo de acción un lustroso piso gamado.

Tras *La noche*, en el ‘62 sobrevino *El eclipse*. En ésta, Vittoria (Vitti) viene de un desengaño amoroso y cree encontrar en Piero (**Alain Delon**) mucho más que el paliativo para su soledad. Ve en él al compañero generoso y comprensivo. Pero el hombre, enfrascado en los negocios de la bolsa, confirma que no hay otro destino que la incomunicación y el fracaso.

El eclipse se ambienta en Roma y ya en sus créditos contraponen dos estilos musicales que anticipan la ciclotimia de la protagonista femenina. El prólogo nos habla de la disolución de una pareja, de la cual desconocemos su grado de formalidad y en la que él (**Francisco Rabal**) es bastante mayor que ella. El hombre está petrificado en su sillón, mientras ella deambula en un típico largo plano secuencia hasta llegar frente a un espejo. No hay nada más para decirse. Las miradas circulan, pero no se intercambian. Reina la claustrofobia, la inmovilidad, el vacío.

Pareciera que el mundo está fuera de la ventana, aunque luego descubrimos que allí también todo es soledad. A ese prólogo antidramático donde todo evoca a la disolución, se yuxtapone por contraste el mundo de la bolsa, el de Piero, un universo de la acción y de las palabras estridentes, de la Italia del boom económico y de la integración de la burguesía al mundo financiero. Un terreno fértil para la alienación y la cosificación.



### **El eclipse.**

En ese marco, Antonioni retoma su estilo desnarrativo -suspendido brevemente en *La noche-* para mostrarnos lo que muchos han designado como el boceto de una relación o un “*carnet de notas*”. Flashes, barridos, hilachas, fragmentos varios de otro amor imposible entre un muchacho unidimensional e inmaduro (más máquina que hombre) y una muchacha madura, pero ambigua, ciclotímica, que fluctúa entre la felicidad infantil y la angustia.

*“... en El eclipse este análisis de los sentimientos (la frase es de Antonioni) se retoma cuando la heroína de Antonioni, la muchacha de experiencia, es confrontada por esos sustitutos de la realidad que son todo lo que la sociedad parece ofrecerle. ‘No tenemos que conocernos para amarnos’ dice la heroína ‘y quizá no tengamos que amar...’ El eclipse de las emociones arroja una sombra y cuando la oscuridad desciende finalmente en una esquina es como si un mundo terminara”.* (25)

Discontinua, para algunos “*imposible como película*”, *El eclipse* confirma el ideario de Antonioni y se abre como nunca a las contingencias (por ejemplo, distintos episodios que hacen a la vida de Vittoria parecieran no tener nada que ver con lo que se quiere contar). Y, para colmo de los estructurados, tiene un remate que hasta hoy sigue provocando encontronazos entre los teóricos y, ni qué decir, entre los espectadores comunes.

*“Antonioni creó un final original y melancólico para su tema. Después que los personajes desaparecen de la imagen, el film prosigue durante siete minutos, en 58 tomas que transcriben los sitios vacíos, los transeúntes, los vehículos que fueron testigos de la anécdota. Ese final está pensado como una metáfora de la soledad. La secuencia desconcertó al público. En una función matutina del festival de Cannes (1962) el público silbó; en la función nocturna ya había hecho suprimir dos minutos de la secuencia. Cortes parecidos fueron hechos allí por distribuidores de todo el mundo, llegando en algunos casos a la supresión total de esos siete minutos”.* (26) Guiados por una provocadora música atonal, esos siete minutos finales de *El eclipse* fueron -son- irritantes para algunos, supremos para otros.

Lo cierto es que quizás sea en *El eclipse* donde Antonioni afina al máximo su modo para reivindicar el vacío y la abstracción como recursos narrativos y metafóricos, con la pretensión de, tomando palabras de **Jordi Balló**, llegar a “*la sensación profunda de comunión con la naturaleza*”. (27)

## DEPENDEN DEL COLOR



### El desierto rojo.

Giuliana (Vitti), la mujer del propietario de una fábrica, sufre graves problemas mentales. Ella intenta ocultarlos, en un contexto urbano de amenazas constantes. Un ingeniero que trabaja para su marido, jugará de donjuán especulador, valiéndose de la debilidad de ella. Tal es la sinopsis de *El desierto rojo* (1964), film en el que Antonioni incursiona por primera vez en el cromatismo, aunque tratando, de entrada, subvertir las pautas tradicionales del tratamiento del color.

La acción transcurre en Rávena, ciudad norteña, en la planicie brumosa del Po. *El desierto rojo* es una película sobre la mirada, más que sobre los sentimientos. Habla sobre la forma que de ver el mundo tiene una mujer con miedo a todo (fábrica, gente, colores). Una mujer que ha perdido el equilibrio mental y que no encuentra en su esposo Ugo (**Carlo Chionetti**) ni en su amante Corrado (**Richard Harris**), la forma de recuperarlo. “*Hay algo terrible en la realidad y nadie me lo dice*”.

El paisaje se despliega con un predominio grisáceo (la neblina natural, el humo, la lluvia). Hay un deliberado desenfoco, una irrealidad de tonos y valores, derivada de la experimentación del director a partir de la relación colores-estados anímicos.

Una vez más, proliferan los *terrains vagues* y los personajes en deambular. Aunque ahora, desde una perspectiva y técnica más pictórica que lo habitual. El uso del color es no naturalista, forzado, subjetivo, sacado del color local, con variaciones y cambios en un

mismo objeto. Así fue previsto y así, también, resulta arbitrario, ya que ni aún las explicaciones del director terminan por aclarar del todo porqué usa tales colores en determinados momentos.

En casi su totalidad, la película está recorrida por un color mental y alucinatorio; y según **Carlo Di Palma** (fotógrafo del film), la protagonista y el espectador se encuentran sistemáticamente frente a un test cromático, como si el color fuese el equivalente de un modo de ver o sufrir la realidad.

Por otro lado, *El desierto rojo* es una película, en coincidencia con **Doménec Font**, de “*densidad metálica*”. La industria, la fábrica, los adelantos, los juguetes modernos (el hijo de Giuliana es un “*mechanical boy*”) atraviesan todo el relato, sumándose al aspecto ferroso de las texturas y a la música electrónica de Vittorio Gelmetti (quien se suma al habitual Giovanni Fusco).

El planteo de Antonioni en este film, más allá de todas las arbitrariedades, esclarece su relación con la ciencia y el progreso. Muchos han querido ver en sus films cuestionamientos en ese sentido, cuando en realidad su posición es favorable. Las crisis personales (en este caso derivadas de una neurosis) impiden la adaptación a un mundo en sí mismo beneficioso y favorable, que ciertamente conlleva aspectos perfectibles o negativos. Estar mental y espiritualmente tranquilos para abordarlos es la clave para adaptarse y disfrutar ese nuevo mundo. Giuliana no lo logra y vagabundea entre personas, muchas de ellos obreros, con los que no puede establecer una comunicación: porque está enferma, por cuestiones socio-culturales, por barreras idiomáticas, etcétera.

En *El desierto rojo*, el paisaje se come a las figuras (humanas), aunque se muestre fragmentado. El ruido, el humo, la acción de las maquinarias los ahoga. Los colores industriales han desplazado al verde y no todos saben aún cómo moverse en ese nuevo mundo, de nuevos colores y posibilidades. Menos aún saben cómo perfeccionarlo. Para **Delleuze**, el mundo tiene espléndidos colores, pero los hombres aún son insípidos e incoloros. El mundo los espera, pero están perdidos en sus propias neurosis.

En un momento dado, Giuliana le cuenta a su hijo una fábula. Esta es acompañada por hermosas imágenes con colores naturalistas, lejos del óxido que predomina en todo el film. La fábula tiene múltiples connotaciones respecto de la historia personal de Giuliana, a la vez que actúa como un bálsamo ante tanta desorientación (que el espectador también tiene, sin duda), pero desde lo formal quizás lo más atractivo esté en el hecho de que, en el contexto en que está enmarcada, es, pese a su naturalismo, la única situación de características oníricas, en tanto todo lo demás, que aparece como desdibujado, empastado y adormilado es, para mal de la protagonista, la realidad de la cual pretende escapar.

El juego cromático de Antonioni se va a extender dos años después (1966) en el clásico *Blow up*. Como se van a extender muchas manías del director al tiempo que introducirá cambios rotundos. Perdurarán el tema de las apariencias, los paisajes urbanos, los largos silencios, la profundidad de campo, los tiempos muertos, los planos secuencias, el espíritu modernista (ahora asociado a lo pop, la moda, la música, la droga, las revueltas



estudiantiles). Cambiarán el escenario (ahora es Londres), el personaje central (ahora un hombre), la temática siempre sugerida, aunque ahora principal (el saber mirar, la realidad tras las apariencias), y el modo de producir (**Carlo Ponti** + MGM filial inglesa).

*Blow up* supone una Londres plomiza, suburbana y monótona. El film está “inspirado” en *Las babas del diablo*, de **Julio Cortázar**, en tanto hay un rescate de la idea esencial que mueve a la intriga. Un fotógrafo descubre accidentalmente algo. Es un fotógrafo frívolo, que se ve envuelto en algo trascendente. El profesional usa el método del *blow up* (agrandar, hacer estallar, hacer explotar, ampliar sucesivas zonas puntuales), que se convierte en el bloque central de la película, y que no está en el cuento del belga-argentino. En el cuento, el fotógrafo es además escritor, y más moralista que en el film.



**Blow up.**

La narración de *Blow up* es compleja y está apoyada en dos núcleos cardinales: las escenas del parque y del revelado. El resultado es un film que se balancea todo el tiempo entre lo real y la ilusión, tomando como vehículos para esto último a personajes-clowns que abren y cierran la historia. Pero en los tramos iniciales del film hay tres cuestiones que definen el perfil del personaje en relación/contraposición con la temática que explora. Esos son: el deambular (nuevo vagabundeo) del fotógrafo, la sesión de modelaje, y el encuentro con Bill, el pintor, y su comentario por demás elocuente respecto de su trabajo (que es el de Antonioni): “*Cuando lo pinto no me dice nada -señala-. Luego descubrió cosas y de pronto se clarifica por sí solo. Es como encontrar la clave de una novela policíaca*”.

Un dato que confirma el perfil snob y caprichoso del personaje y el *non-sense* del film es la compra de una hélice, en el mismo sitio a donde fue a buscar paisajes y no los encontró (o no se los vendieron). Esos paisajes los encontrará en un parque, a lo largo de una larga secuencia de tomas que captarán lo incaptable. De aquí en más, se alterna en el relato lo policial con lo frívolo. La visita de dos modelos jóvenes, por ejemplo, rompe la tensión e ilustra la anarquía en la que vive el fotógrafo. Sin embargo, siempre subyacente, está el

misterio planteado por esa realidad encubierta, que progresivamente irá alimentando el desconcierto y la duda del personaje. **Barthes** en *La cámara lúcida* (1980), cita a *Blow up* como prototipo de la angustia policíaca.

Para ciertos autores (**Michele Canosa**, el mismo Barthes) lo importante de la película es su acromía o monocromía. El realismo, y con éste lo importante, se encuentra en el blanco y negro de las fotos reveladas, en la vestimenta de él, en el interior del estudio, en el cielo plomizo... El color resulta ser maquillaje, ocultamiento. “*El color es una capa fijada sobre la verdad original del blanco y negro... el color es un postizo, un afeitado*”, señala Barthes.

Según el director, nada en el film se corresponde con los colores de la realidad, habiendo debido crear una paleta de colores muy personal para lograr sus objetivos. “*En Il deserto rosso era subjetivo. En la mayor parte del film la realidad era observada desde el punto de vista de una mujer neurótica, por eso cambié los colores del contorno, de las calles, de todo. En Blow up mi problema era totalmente diferente. Conocía Londres porque había filmado allí unos episodios para mi segunda película. Pero cuando volví encontré un Londres tan diferente. Cuando estoy visitando una ciudad tengo miles de impresiones e imágenes. En Blow up tuve pocas escenas de exteriores: concentré todas mis impresiones. Por eso decidí cuál era el color de Londres, no para los otros sino para mí. Cambié los colores de las calles de acuerdo con la historia, olvidándome del Londres real. Blow up no era Londres en realidad, sino algo parecido a Londres*”. (28)

Como ya se dijo, el planteo de Antonioni es el de mostrar una realidad siempre esquiva. Una realidad que nunca se puede asir. En *Blow up*, ese planteo es llevado al extremo de que la imagen fija (fotográfica) no puede representar esa realidad, no puede captarla. Detrás de esa hay otra, y otra, y otra, como dice el Malkovich de *Más allá de las nubes*. Y pretender llegar a la clave última, por medio de la ampliación, del *blow up*, es llegar también a su desintegración en cientos de puntos.

En *Blow up*, la imagen encierra su propio dilema, su clave y también su destrucción. “*La fascinación del espectador puede provenir también de la necesidad de saber, del platónico ‘comprender mejor’*. Una escena clave del cine moderno plantea con fecundidad esta forma de mirar: la de las fotografías ampliadas de *Blow up* (1966), de M.A. Toda la película está contenida en una escena, seguramente la que mejor revela el ritmo interior del cuento de Julio Cortázar que le sirve de punto de partida, *Las babas del diablo*. El fotógrafo observa atentamente la ampliación de las fotografías que ha tomado en un parque, unas imágenes enormes y puntillistas que le revelan una trama oculta: lo que parecía una historia de adulterio encubre un asesinato. La fotografía se convierte en el texto, en el espectáculo, y la secuencia oscila en un principio dramático fecundo, enunciado con exaltación por Jurij Lotman: ‘Percibir un texto como incomprendible es la etapa obligatoria hacia una nueva comprensión’. (...) “Nos hallamos delante de otra forma de contemplación y de acceso al conocimiento. La escena de las fotografías ampliadas de *Blow up* es una típica secuencia de tiempos muertos, donde se plantea en términos visuales una idea literaria esencial, la de que cualquier texto contiene la clave de su propio misterio”. (29)

“Los cuerpos creados por la cámara niegan su existencia fuera de la propia fotografía” (30), dice Font a propósito de las búsquedas vanas del fotógrafo. De características metafísicas, el final de *Blow up* disuelve la imagen del personaje en la de un parque, luego de haber convenido con un grupo de mimos ser parte de su juego. Retomando aquella cita, podemos afirmar que los cuerpos creados por el cine también niegan su existencia fuera de la propia película. Pero en ocasiones, y de esto se trata el cine de Antonioni, se convierten en los instrumentos -o en los textos- fundamentales para comprender que nos movemos en los límites impuestos por la irrealidad. La realidad quizás sea un cuento para el que aún no estamos preparados.

## Filmografía

**Cortos:** *Gente del Po* (43-47); *N.U.-Nettezza Urbana* (48); *L'Amorosa Menzogna; Superstizione, Sette Canne Un Vestito* (49); *La Funivia del Faloria, La Villa dei Mostri* (50); *Ritorno A Lisca Bianca* (83); *Fotoromanzo* (videoclip, 84); *Kumbha Mela* (89); *Roma* (90); *Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale* (92).

**Largos y medios:** *Crónica de un amor* (50); *Los Vencidos* (52); *La dama sin camelias* (53); *Tentato suicidio, episodio de L'Amore en città* (53); *Las amigas* (55); *El grito* (57); *La aventura* (59); *La noche* (61); *El eclipse* (62); *El desierto rojo* (64); *Tres perfiles de mujer, prólogo a Il provino* (65); *Blow-up, deseo de una noche de verano* (66); *Zabriskie Point* (70); *Chung Kuo, Cina* (72); *Profesión: reportero* (74); *El misterio de Oberwald* (80); *Identificación de una mujer* (82); *Más allá de las nubes* (95); *El filo peligroso de las cosas* (episodio de *Eros*, 2004); *La mirada de Michelangelo* (2004).

## Premios

\* **Crónica de un amor:** Nastro d'Argento del SNGCI (Sindicato Nacional de Periodistas Cinematográficos Italianos), 1950-1951; Gran Premio del Festival de Punta del Este, Uruguay, 1951.

\* **Los vencidos:** Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica, Venecia (fuera de concurso), 1952.

\* **Las amigas:** León de Oro de la Mostra Internacional de Cine de Venecia, 1955; Nastro d'Argento del SNGCI a la mejor dirección y fotografía, 1955.

\* **El grito:** Nastro d'Argento del SNGCI a Gianni Di Venanzo por la mejor fotografía, 1957; Premio de la Asociación de la Prensa Cinematográfica del Festival de Locarno, 1957; Premio del Festival de San Francisco al mejor film, 1957; Premio de la Asociación de la Prensa cinematográfica francesa, 1957.

\* **La aventura:** Premio Especial del Jurado del Festival Internacional de Cannes, 1960; Premio de la Crítica Internacional y Premio Fipresci en la edición de Cannes, 1960; Nastro

d'Argento del SNGCI a Giovanni Fusco, 1960; Primer Premio del Festival de Salónica, Grecia, 1960; Premio de la Crítica Cinematográfica de Nueva York al mejor film extranjero (ex aequo con *La ciociara*, de Vittorio De Sica), 1960; Premio Internacional de la Academia de cine francés a Mónica Vitti, 1960.

\* **La noche:** Gran Premio Oso de Oro del Festival de Berlín, 1961; Premio Fipresci al conjunto de su obra, 1961; Premio de la Crítica cinematográfica alemana, 1961-1962; Premio al Mejor Film Extranjero en el Festival INTERNACIONAL de Mar del Plata (Argentina), 1961-1962; Premio David di Donatello a la Mejor dirección, 1961-1962; Nastro d'Argento al mejor film, banda sonora y actriz no protagonista, 1962.

\* **El eclipse:** Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes, 1962.

\* **El desierto rojo:** León de Oro de la Mostra Internacional de Cine de Venecia, 1964; Premio Cinema Novo y Fipresci de la Muestra de Venecia, 1964.

\* **Blow up:** Palma de Oro del Festival de Cannes, 1967; Premio de la Federación Internacional de Cine Clubs, 1967; dos nominaciones al Oscar.

\* **Profesión: reportero:** Nastro d'Argento al mejor film, 1975.

\* **El misterio de Oberwald:** Nastro d'Argento a los mejores efectos especiales, 1982.

\* **Identificación de una mujer:** Premio del XXXV aniversario del Festival de Cannes, 1982.

\* **Más allá de las nubes:** Premio Fipresci y David Di Donatello a la fotografía de Alfio Contini, 1996.

## Sus libros

*Más allá de las nubes* (Editorial Mondadori España SA), *Para mí, hacer una película es vivir* (Ediciones Paidós Ibérica) y *Las películas del cajón* (Abada Editores) son algunos de los libros escritos por Antonioni. El primero suma 33 cuentos, cinco de los cuales fueron llevados al cine (cuatro en *Más allá de las nubes* y uno en *El filo peligroso de las cosas*); el segundo reúne, a lo largo de 400 páginas, artículos teóricos sobre dirección, fotografía, actuación y otros rubros, más entrevistas y reflexiones de otros directores, críticos y literatos en torno de su obra; el tercero se refiere a una decena de argumentos que no llegaron a concretarse como películas.

## Citas

(1) En Sight and Sound, marzo de 1964.

(2) Del crítico de arte y periodista Antonio Goncalvez Filho, en <https://noticias.aol.com.br>, 19/07/2004.

- (3) De una entrevista de Anna Maria Mori para La Repubblica, 15/11/1983.
- (4) Antonioni, Michelangelo. Más allá de las nubes, Editorial Mondadori España SA, Barcelona, 2000, pág. 50.
- (5) Ibid., pág. 75.
- (6) Ibid., pág. 75.
- (7) Ibid., pág. 76.
- (8) Ibid., pág. 77.
- (9) Ibid., pág. 81.
- (10) Ibid., pág. 165.
- (11) Ibid., pág. 169.
- (12) Font, Doménec. Michelangelo Antonioni, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 47.
- (13) Op. cit. (4), pág. 38.
- (14) Op. cit. (4), pág. 40.
- (15) Op. cit. (4), pág. 31.
- (16) Op. cit. (12), pág. 53.
- (17) Op. cit. (12), pág. 64.
- (18) Op. cit. (12), pág. 138.
- (19) Houston, Penelope. El cine contemporáneo. EUDEBA, Bs. As., 1968, págs. 31-32.
- (20) Ibid., págs. 34-35
- (21) En Cine & Medios. Año 1, Número 1, junio-julio 1969, Bs.As. Entrevista de Marsha Kinder (Sight and Sound), pág. 27. A propósito del rodaje de Zabriskie point.
- (22) Op. cit. (19), págs. 34-35.
- (23) Op. cit. (12), pág. 29.
- (24) Op. cit. (19), pág. 32.
- (25) Op. cit. (19), págs. 32-33.
- (26) Alsina Thevenet, Homero. Censura y otras presiones sobre el cine. Cía. General Fabril Editora, Buenos Aires, 1972, pág. 180.
- (27) Balló, Jordi. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine, Edit.... , pág. 202.
- (28) En Cine & Medios. Año 1, Número 1, junio-julio 1969, Bs.As. Entrevista de Marsha Kinder (Sight and Sound), pág. 28.

(29) Op. cit. (27), págs. 179-180.

(30) Op. cit (12), pág. 192.

**Bibliografía (básica) sugerida:**

- Font, Doménech. Michelangelo Antonioni, Cátedra, Madrid, 2003.
- Antonioni, Michelangelo. Más allá de las nubes, Editorial Mondadori España SA, Barcelona, 2000.
- Antonioni, Michelangelo. Para mí, hacer una película es vivir, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.
- Di Carlo, Carlo (comp.). La obra de Michelangelo Antonioni 1, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma, 1988.
- Cuccu, Lorenzo (comp.). La obra de Michelangelo Antonioni 2, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma, 1991.
- Tassini, Aldo. Los films de Michelangelo Antonioni, Gremese Editore, Roma, 1990.
- Balló, Jordi. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.
- Cabrera, Julio. Cine: 100 años de filosofía, Editorial GEDISA S.A., Barcelona, España, 1999.

**\*Versión actualizada, corregida y aumentada del texto publicado en revista Don Marlon (versión papel), diciembre de 2007.**