

Antonioni:
un compromiso ético y estético
[De *Crónica de un amor* (1950) a *El desierto rojo* (1964)]

Antonioni:
un compromiso ético y estético
[De *Crónica de un amor* (1950) a *El desierto rojo* (1964)]

Ana Melendo Cruz

2006



UNIVERSIDAD DE CORDOBA

TESIS DOCTORAL

Ana Melendo Cruz

2006



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

Antonioni: un compromiso ético y estético
[De *Crónica de un amor* (1950) a *El*
***desierto rojo* (1964)]**

ANA MELENDO CRUZ

Marzo 2006



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

Antonioni: un compromiso ético y estético
[De *Crónica de un amor* (1950) a *El desierto rojo* (1964)]

ANA MELENDO CRUZ

Marzo 2006



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

Antonioni: un compromiso ético y estético
[De *Crónica de un amor* (1950) a *El desierto rojo* (1964)]

DOCTORANDA

ANA MELENDO CRUZ

DIRECTOR

PROF. DR. PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Marzo 2006

Antonioni: un compromiso ético y estético
[De *Crónica de un amor* (1950)
a *El desierto rojo* (1964)]

Esta Tesis Doctoral ha sido depositada en el
Departamento de Historia del Arte, Arqueología y
Música de la Universidad de Córdoba, Marzo 2006

Doctoranda

Director

Fdo: Ana Melendo Cruz

Fdo: Prof. Dr. Pedro Poyato Sánchez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
METODOLOGÍA	33
CRÓNICA DE UN AMOR	43
ANTONIONI: UNA NUEVA VÍA A LA MODERNIDAD	
CINEMATOGRÁFICA	45
El paisaje urbano y la geometrización del plano	47
No es la historia de siempre	51
El montaje y la evolución interior del encuadre	55
Rimas visuales	60
Campo y fuera de campo	69
EL AMOR Y LA MUERTE EN <i>CRÓNICA DE UN AMOR</i>	79
EL AMOR	87
El reencuentro	90
La culpa	106
LA MUERTE	114
Proyecto de asesinato	117
La muerte en el cine clásico y en el cine de Antonioni ...	124
La muerte como signo en <i>Centauros del desierto</i>	125
La muerte mostrada en <i>Crónica de un amor</i>	132
INFLUENCIA DE <i>CRÓNICA DE UN AMOR</i> (ANTONIONI, 1950)	
EN <i>MUERTE DE UN CICLISTA</i> (BARDEM, 1955)	147
De la presencia del espejo en el espacio <i>on</i>	149
... a su ausencia.....	151
Los encuentros clandestinos	155
Un final marcado por la censura	156
El paisaje.....	158

SIGUIENDO EL RASTRO DE LOS SENTIMIENTOS A TRAVES DE LA ESCRITURA ANTONIONIANA: <i>LA AVENTURA</i> (1960), <i>LA NOCHE</i> (1961) Y <i>EL ECLIPSE</i> (1962)	165
LA AVENTURA	172
Qué intitula el título	175
Riesgo, peligro inopinado	175
Acaecimiento, suceso o lance extraño	177
Casualidad, contingencia	179
El medio y la deshumanización de los personajes	181
La prefiguración de Sandro	184
El espacio y el ser en <i>La aventura</i>	188
La casa según Antonioni	190
La mirada denegada	195
La deconstrucción de la metáfora	204
Lisca Bianca.....	206
La presencia del tren en <i>La aventura</i>	211
Una mirada microcósmica en <i>La aventura</i>	218
La relación de los personajes con el paisaje	222
La presencia del volcán	227
Cómo se manifiesta el deseo en <i>La aventura</i>	231
El fantasma	234
La ciudad metafísica	238
Con la sog a al cuello	242
Claudia corre hacia su destino	250
LA NOCHE	260
Objetos reflectantes: superficies pulidas, cristales y	
Espejos	261
Realidad y apariencia	267
En el hospital ... “Los vivos y los muertos“	270
Del lienzo al fotograma	272
Atrapados en el devenir del tiempo	277
La escapada de Lidia	280
El contraste a través del montaje	285
La desubicación de la mujer antonioniana.....	288
Retorno al pasado.....	293

El regreso a casa	295
Los sonámbulos.....	296
La palabra explícita.....	304
Valentina	308
Encuentro de Valentina con Lidia.....	310
Encuentro de Valentina y Giovanni	311
Separación de Valentina, Giovanni y Lidia	314
Atrapada entre las rejas del amor	314
La lluvia.....	316
El despertar a la realidad	318
EL ECLIPSE	323
Del tiempo mitológico al tiempo filosófico.....	325
Y se hizo la luz.....	330
La relatividad del tiempo	333
La incomunicación y algo más	339
Bidimensionalidad <i>versus</i> tridimensionalidad	340
El entorno urbano y su impacto	344
En la bolsa	347
Un paseo en avioneta.....	351
Individuos movidos por el egoísmo	358
La metonimia.....	364
El tiempo, el espacio y el vacío	368
Vacío y formas	373
DEL EXISTENCIALISMO A LA NEUROSIS	379
EL DESIERTO ROJO.....	385
Del azul/verde al rojo	389
Los volcanes de nuestra era	396
Por fin, Giuliana.....	400
Giuliana y Corrado	407
La tienda	408
Giuliana pide ayuda a Corrado	411
Un oasis en medio del desierto.....	417
Del paraíso al infierno.....	420
La incomunicación.....	425

SOBRE LA RECEPCIÓN DEL CINE EN MICHELANGELO	
ANTONIONI.....	429
Valoración de un sector de la población de parte de la	
filmografía antoniana.	444
Persistencia temporal de la filmografía antoniana	453
Conclusiones	469
CONCLUSIONES	475
BIBLIOGRAFÍA.....	495
ANEXO.....	509
CONCLUSIONI	511

AGRADECIMIENTOS:

Al Profesor Dr. D. Pedro Poyato Sánchez, por la dirección de este trabajo.

A Rafael Bonilla, por haberme ayudado en mi aventura italiana.

A Rafael Crespín, por suministrarme parte del material videográfico de este trabajo.

A Francisco Alba, por su ayuda en la parte estadística.

A Francesca Papa y Leda Ingolia, sin las cuales no habría podido realizar la entrevista a Enrica Fico que se incluye en esta tesis.

Y a la Profesora Dra. Dña. Carmen Fernández por sus oportunos consejos y el cariño que siempre me ha demostrado.

“Dos Michelangelo Antonioni estan en mi memoria. El primero, un discreto jugador de ping pong, a menudo mejor que yo; el segundo un incomparable maestro de la dirección. Antonioni ha seguido siempre un curso muy pesonal. Sus filmes se identifican inmediatamente. La obra de ningún otro Maestro es así de única. Sus imágenes y sus personajes están impregnados de su propio ADN. Ha influido profundamente en mi trabajo. Buen cumpleaños, Maestro”.

(Robert Altman)

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Michelangelo Antonioni nace el 29 de septiembre de 1912 en el seno de una familia de la burguesía media italiana. Después de diplomarse en el Instituto Técnico, se licencia en Economía y Comercio en la ciudad de Bolonia. Tras algunas incursiones en el mundo del teatro comienza a interesarse por el cine, y a finales de los años treinta empieza su labor como crítico cinematográfico en el *Corriere Pagano*. En 1939 se traslada a Roma, ciudad donde conoce a algunos intelectuales relacionados con el mundo del cine, como Cesare Zavattini, Umberto Barbaro o Massimo Mida, colaborando en la revista *Cinema* que dirigía Vittorio Mussolini. Una vez situado en la capital italiana, frecuenta habitualmente el *Centro Sperimentale di Cinematografia* entablando relaciones con Roberto Rossellini, con quien colabora en la escenografía de *Un pilota ritorna*. En 1943 viaja a Francia trabajando como ayudante de dirección de Marcel Carné en *Les visiteurs du soir*. Pero los acontecimientos que se están viviendo en Italia lo hacen regresar a su país donde, finalmente, comienza a rodar sus primeros cortometrajes.

Después de haber participado activamente en la lucha contra el fascismo durante la II Guerra Mundial -fue militante activo del *Partito d'Azione* y miembro de la resistencia- Antonioni se encuentra inmerso,

al igual que el resto de sus compañeros neorrealistas, generación a la que por edad pertenece, en el sueño democrático italiano. Pero el sueño, que no pasó de ser sólo eso, duró poco, justo hasta la victoria democristiana en las elecciones de abril de 1948. Y con la caída de los ideales políticos también llegaría a su fin la experiencia neorrealista.

A partir de los años cincuenta comienza en Italia un proceso de industrialización que irá modificando sustancialmente el paisaje y la economía de este país, especialmente en el norte. Pues, bien, en esta particular coyuntura histórica aparece el cine de Antonioni.

Anteriormente hemos aludido a la vinculación del cineasta ferrarés con algunos miembros del movimiento *neorrealista italiano*, como Roberto Rossellini, cineastas a los que el propio Antonioni se refiere como los narradores de una época donde la relación entre el individuo y la sociedad era la única cosa que contaba. En su primer cortometraje, *Gente del Po* (1943), Antonioni, siguiendo esta estela neorrealista, muestra imágenes durísimas de la vida de las gentes que vivían en la desembocadura de este río. Sin embargo, en ningún caso, su obra de plenitud puede ser considerada neorrealista. Antonioni siente la necesidad de superar la realidad mostrada por el neorrealismo para crear una realidad propia mediante una forma propia: *“el neorrealismo, dice Antonioni, nos ha enseñado a seguir a los personajes con la cámara, y dar a cada secuencia su tiempo interior. Bueno, me cansé de esto, ya no podía soportar el tiempo real. Para que funcione, un plano ha de mostrar solamente aquello que es útil”*¹

¹ En Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 211

El propio cineasta nos pone así en antecedentes de que su cine va a caminar por derroteros diferentes al neorrealismo, así como de otros modelos de representación tan sólidos y sofisticados como el modelo clásico americano. Por eso es preciso revisar algunos grandes ámbitos textuales que hasta hoy han sido pensados de manera mecánica como meros precedentes o consecuentes, más o menos defectuosos, de ese canon clásico identificado como la apoteosis del lenguaje cinematográfico.

Y bien, la revisión de uno de estos ámbitos textuales, el cine de Antonioni, es el objetivo principal de este trabajo. Pensado en relación al modelo de Hollywood, el filme antonioniano ha sido caracterizado en base a las rupturas que mediante sus famosos campos vacíos, ha introducido en el predominio de la acción. La hipótesis de partida es considerar que este cine, como tantos otros, especialmente europeos, de los años cincuenta², no puede ser concebido mecánicamente como una simple deconstrucción del modelo clásico americano, sino que debe ser historizado a partir del análisis textual.

Nuestro primer acercamiento a la obra antonioniana comenzó con el único propósito de realizar un Trabajo de Investigación con el que obtuvimos la Suficiencia Investigadora. Pero la visualización de la filmografía del cineasta ferrarés, además de otros factores, trajo

² Dice Gombrich, *“El cocinero puede dividir los hongos en setas comestibles y venenosas; éstas son las categorías que le interesan. Se olvida, si es que alguna vez lo ha sabido, de que puede haber hongos que no son ni comestibles ni venenosos. Pero un botánico que basase su taxonomía de los hongos en estas distinciones y después los conjugase según algún otro método de clasificación sin duda alguna no obtendría ningún resultado útil”*. Cita recogida en D. Bordwell, Janet Staige y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood, Barcelona*, Paidós, 1997, p. 84. Es decir, todos son hongos pero hay muchas variedades de hongos y un botánico debe definir cada una de ellas. Así, el cine de Antonioni, incluido dentro de la modernidad cinematográfica, debe ser también diferenciado de esos otros cines europeos porque hay rasgos, definidores del estilo antonioniano, que convierten su cine en único y exclusivo, incluso con respecto a aquellos otros artistas, calificados, al igual que él de “modernos”.

consigo nuevos objetivos. Atisbamos la posibilidad de profundizar en ciertos aspectos de la obra del artista que nos permitirían la realización de una tesis doctoral que abundara sobre todo, a través del análisis textual, en las posibles relaciones intertextuales que los filmes antonionianos plantean.

Además, la inmersión en la bibliografía que versa sobre el cine de Michelangelo Antonioni nos puso, a grandes rasgos, en antecedentes de dichas relaciones, interesándonos principalmente por aquellas que tuvieran que ver con las artes plásticas tales como pintura, arquitectura, fotografía, etc., debido sobre todo a nuestra condición de historiadora del arte. Aunque no por ello desestimamos, por la riqueza que el texto antonioniano contiene, la posibilidad de establecer algunos contactos muy pertinentes entre éste y otras disciplinas como la filosofía.

El segundo paso, atendiendo a esa idea del propio Michelangelo Antonioni de que *“la historia del cine la hacen las películas”*³, fue adentrarnos en el primer largometraje realizado por el cineasta italiano, *Crónica de un amor* (1950)⁴. El análisis del mismo, no sólo supuso el colofón de los cursos de doctorado, sino que, vino a confirmar nuestra hipótesis de partida con respecto a las relaciones intertextuales que sugieren los textos antonionianos.

³ En *Para mí, hacer una película es vivir, op., cit.*, p. 257. Aun cuando nuestro trabajo se basa principalmente en el estudio de la obra artística y no en las biografías o en desentrañar las intenciones de los artistas, ello no significa que desdeñemos del todo este tipo de estudios, pues entendemos que la obra artística forma parte de un contexto que debe ser tenido en cuenta a la hora de estudiarla, y parte de ese contexto es configurado a partir de la biografía de los autores y las declaraciones de los mismos con respecto a sus obras. Pero este tipo de estudio se convierte en transversal en nuestro trabajo, centrado, como ya indicábamos, en el texto artístico.

⁴ Parte de este estudio ha sido incluido en esta tesis doctoral.

La necesidad de estudiar la obra antonioniana como texto de partida para atender a otros textos a los que alude se vió reforzada en una visita realizada a Antonioni en su casa de Roma el 17 de Noviembre de 2004 con motivo de una entrevista concertada, previamente, con Enrica Fico, su actual esposa.

Cuando entré aquel día en la casa de Michelangelo Antonioni, después de varios años estudiando su filmografía, me parecía estar profanando un lugar sagrado. Este sentimiento se acrecentó cuando Enrica me dijo, *se encuentra usted ahora mismo en el que ha venido siendo el estudio de Michelangelo desde hace cincuenta años*. Entonces ella se marchó en busca del maestro, y mientras los esperaba, me detuve en observar los objetos que poblaban aquel santuario en el que yo me encontraba inmersa. Las paredes estaban forradas de estanterías repletas de libros y de cuadros de Antonioni, algunos de ellos, según me comentó Enrica instantes después, de reciente elaboración. De entre todo aquello que me rodeaba me llamaron la atención tres cosas, una bella colección de pebeteros antiguos, un viejo gato negro que me hizo compañía en los instantes previos a la aparición del maestro y su esposa, y los libros depositados en aquellas estanterías que amueblaban parte del estudio. Me resultó muy interesante el hecho de que predominaran en la biblioteca del cineasta ferrarés los libros de arte, sobre todo de pintura y arquitectura, incluso más que los referentes a temas cinematográficos. Después de haber observado todo aquello pregunté a Enrica, ¿qué es el arte para Michelangelo Antonioni? A lo que ella respondió:

“L’arte per Michelangelo credo che sia sempre stata la cosa più importante. Lui è stato sempre molto attento all’arte che ci circonda,

*alla pittura, alla musica. Ogni volta che fa un film non fa altro che immergersi in quello che il mondo ci offre dal punto di vista artistico*⁵.

Esa idea ha ido madurando hasta hacernos comprender que la gran formación artística e intelectual de Michelangelo Antonioni, está de alguna manera reflejada en su obra, porque nada surge de la nada. El creador no puede desprenderse ni de su bagaje cultural ni de su horizonte de expectativas, y en el acto creativo arrastra consigo todo aquel saber que en él se ha ido acumulando, generalmente para reelaborar, a partir de unos datos ya registrados, un lenguaje y un estilo propio. El mismo Antonioni, ante la pregunta de Aldo Tassone, en una de las entrevistas que éste le hiciera al cineasta italiano, de si *“existe una relación íntima entre pintura y cine, contesta, pienso que el cine está muy cerca de todas las formas, que en cierto sentido las resume todas”*⁶. Así, hemos decidido orientar el análisis textual de los filmes que configuran este trabajo hacia el rastreo de esos intertextos que pudieran estar presentes en la filmografía del maestro, algunos de ellos citados en la bibliografía consultada y otros no, deteniéndonos en su funcionamiento en el interior del texto antonioniano.

Dado que la filmografía antonioniana supone la búsqueda constante de un estilo propio a través de parámetros formales indiscutiblemente nuevos en la historia de la representación cinematográfica⁷, nos hemos centrado en el análisis eminentemente

⁵ El arte para Michelangelo creo que ha sido siempre lo más importante. Él ha estado siempre muy atento al arte que lo rodea, a la pintura, a la música. Cada vez que hace un filme no hace otra cosa que adentrarse en aquello que el mundo le ofrece desde el punto de vista artístico. (La traducción de este fragmento, como la de todos los de esta entrevista, es nuestra)

⁶ En *Para mí, hacer una película es vivir, op., cit.*, p. 295

⁷ El mismo Antonioni declara con respecto a la consideración de su filmografía como eminentemente formal, “muchas veces me han acusado de formalista. Yo siempre he

morfológico⁸ de cinco de las películas del cineasta italiano que nos permiten constatar la existencia de un modelo cinematográfico nuevo, el antonioniano. Y es que, como muy bien anotan Jenaro Talens y S. Zunzunegui, *“las obras de arte en general comparten, al mismo tiempo, el ser fruto de contextos socioculturales específicos y el poseer una dimensión formal notoria (...) Así los análisis morfológicos, lejos de situarse al margen del dominio histórico, otorgan imprevistos puntos de vista que pueden ser explotados (en el muy preciso territorio de la Historia del Cine) al establecer puentes entre obras, épocas y autores, para los que las meras explicaciones evolutivas no son capaces de adelantar vinculaciones significativas. Ni que decir tiene, continúan diciendo Zunzunegui y Talens, que la mera existencia de un sujeto, de un analista, condiciona la subjetividad del análisis. Es el mismo movimiento del historiador el que crea el objeto de análisis al convertir en pertinentes unos hechos que, de modo automático, son elevados a la categoría de acontecimientos. Es decir, los hechos no existen sino en función de un hipotético punto de vista que los ordena. Desde este planteamiento, que reconoce la historia no como la operación a través de la que se saca a la luz un pasado preexistente, sino como una construcción, podemos entenderla en tanto el acto de otorgar una trama que configure, es decir, que imponga un sentido a la sucesión interminable de acontecimientos (...) Así, cuando hablamos de historia del cine lo hacemos, básicamente, de una narración, de un relato, y el problema del historiador es: construir un protocolo lingüístico con dimensiones léxicas, gramaticales, sintácticas y semánticas para*

cuidado la forma, no puedo negarlo, lo que no logro entender es por qué no debería hacerlo”
Ibídem, p. 272

⁸ Lo que no quiere decir que no prestemos la debida atención al contenido emanado de esas formas, como así se recoge en el capítulo dedicado a la metodología.

*caracterizar el campo histórico y sus elementos en sus propios términos, y de este modo prepararlos para la explicación que subsiguientemente ofrecerá de ellos en su relato (White, 1973:30)*⁹.

Teniendo en cuenta estas palabras, nos parece oportuno comenzar nuestro trabajo con el análisis de *Crónica de un amor* (Antonioni, 1950) dado que se trata del primer largometraje del cineasta ferrarés y que, según toda la bibliografía consultada y las pertinentes deducciones de nuestra primera incursión en el mismo, en este filme, Antonioni rompe ya con los modelos de representación canónicos, abriendo como veremos nuevas vías a la modernidad cinematográfica.

La elección de la trilogía, *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962), como el siguiente bloque de películas antonionianas a las que atenderá nuestro análisis está directamente relacionada con el título de nuestro trabajo. En el mismo se incluyen las palabras ética y estética referidas al cine de Antonioni porque consideramos que son dos puntos de coherencia que emergen en cada uno de los textos del cineasta ferrarés. Pero muy especialmente en la trilogía del artista.

Así, aunque en otros filmes antonionianos como *La dama sin camelias* (1952-53), *Las amigas* (1955), y *El grito* (1956-57), anteriores a la trilogía, pueden observarse ya una serie de transformaciones con respecto a otros modelos de representación¹⁰, que atiende sobre todo a la forma, a la desdramatización y a la debilitación del relato,

⁹ Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, "Introducción: por una verdadera historia del cine", *Historia General del Cine*, Vol. I, coordinado por J. Talens y S. Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998, p.p, 22, 23, 24, 25

¹⁰ "El artista consigue con *El grito* que el nuevo cine se imponga estilísticamente a partir del reciclaje de las bases iconográficas del neorrealismo": Ángel Quintana, *El cine italiano. 1942-1961*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 193

comenzados ya en *Crónica de un amor* (1950), es con la creación de *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* donde culminan esta serie de experimentos comenzados con anterioridad. El maestro realiza tres películas ejemplarmente modernas que se enarbolan como banderas de la modernidad cinematográfica. Todo ello en una búsqueda incesante de la verdad, de su verdad, de sus principios. En esa idea del propio cineasta de que “*el cinematógrafo debe estar más ligado a la verdad que a la lógica*”¹¹. Una verdad reconocida por todos aquellos que han llegado a comprender y a amar las imágenes que muestran los filmes antonionianos. Leamos si no las palabras que, por citar un ejemplo, le dedica Sophia Loren al maestro en su noventa cumpleaños: “*Con tuo silenzio mi hai parlato subito, con tuo sguardo mi hai toccato il cuore, con le tue mani mi hai guidata verso la tua verità (...)*”¹².

La verdad estética entronca así con esa otra verdad, la ética. Una verdad que atañe a los problemas más internos del ser humano y que tiene que ver con ese “*neorrealismo interior*” al que con tanta insistencia han aludido primero los críticos franceses, y posteriormente, el resto de la crítica mundial, a propósito de la obra antonioniana. Es cierto, como señala D. Font, que “*conceptos como crisis, alienación, incomunicación, des-subjetivación son fórmulas sofisticadas que pueden funcionar como pautas de análisis o convertirse en simples lugares comunes depositados sobre los filmes como losas*”¹³, pero el cine de Antonioni no puede ser entendido

¹¹ En Para mí, hacer una película es vivir, *op., cit.*, p. 62

¹² Con tu silencio me has hablado rápidamente. Con tu mirada me has tocado el corazón. Con tus manos me has guiado a través de tu verdad. En AA.VV., *Una poesía per Michelangelo*, Catania, Il Girasole Edizione, 2002, p. s/n

¹³ En Domènec Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 12

obviando estos conceptos y algunos otros como el existencialismo, especialmente subrayados en las imágenes antonionianas. Y es que el cineasta italiano, comprometido con el hombre y poseedor de una moral que lo define, ahonda, especialmente en la trilogía, en los sentimientos que caracterizan a los personajes de una nueva era.

En la entrevista realizada al cineasta preguntábamos a Enrica, ¿de qué verdad habla el maestro cuando declara en múltiples ocasiones que sólo desea contar la verdad? Ella nos respondió lo siguiente:

“Io credo che per Michelangelo la sua urgenza più grande come cineasta sia mostrare la verità e che questa sia anche la sua forza. Rivedendo i film di allora succede come per Cronache di un amore che è del 1950 ma è un film che ancora oggi si vede così volentieri perché racconta la verità di allora che è una verità che non sfiorisce, che non invecchia. E' la verità anche d'oggi, è la verità dei sentimenti. Quindi, Michelangelo prima di tutto guarda, osserva sempre, osserva qualsiasi cosa, soprattutto l'intimità del personaggio e il particolare del paesaggio e poi lo traduce in forma poetica, in forma cinematografica in un'inquadratura. Molto spesso mette dieci osservazioni che lui ha fatto e le condensa tutte in una frase perché quello che è importante per Michelangelo non è raccontare a livello della passionalità ma a livello del testimone. Quindi, quello che lui fa è testimoniare la realtà, la vita di tutti noi, il paesaggio e poi li traduce in forma poetica in inquadrature. Lui è un poeta e il suo cinema è molto poetico ma lo deve tradurre in modo che arrivi al pubblico e a volte lo fa in modo molto sottile, a volte in un cappellino. Io sono rimasta colpita dai cappellini di Lucia Bosé perché tutti quei cappellini, che possono sembrare assurdi, raffigurano la mentalità della borghesia di quel tempo. Quel cappellino ti rimane così impresso che non te lo scordi più

*e ti fa pensare a quel mondo, ti fa pensare a quel personaggio, all'irrequietezza di quella donna e quindi è proprio perfetto. Ed è proprio questo che intendo per raccontare la verità*¹⁴.

Tal y como declara Enrica Fico, lo más urgente para el cineasta de Ferrara es dar testimonio de una realidad a la que no puede permanecer ajeno. Pero además, por esa condición de artista que lo define, lo hace atendiendo a una verdad, a un estilo, que va más allá de los condicionamientos estéticos que dictaminan algunos modelos de representación, sobre todo el modelo clásico de Hollywood, rompiendo así con muchos de los cánones establecidos; convirtiendo su cine en paradigma de un modelo nuevo que muchos otros tomarán como ejemplo. Como señala Robert Altman, el cine de Antonioni es portador de “la sangre” del maestro, y por tanto de su propio ADN:

“Due Michelangelo Antonioni sono nella mia memoria. Il primo, un discreto giocatore di ping pong, comunque migliore di me; il secondo un impareggiabile maestro della regia. Antonioni ha sempre

¹⁴ Yo creo que para Michelangelo lo más importante como cineasta es mostrar la verdad y esta es también su fuerza. Volviendo a ver los filmes de entonces sucede, como por ejemplo con *Crónica de un amor*, que es de 1950, que es un filme que todavía hoy uno lo ve encantado porque cuenta la verdad de entonces, que es una verdad que no se marchita, que no envejece. Es la verdad de los ojos, es la verdad de los sentimientos. Michelangelo primero mira, observa siempre, observa cualquier cosa, sobre todo la intimidad del personaje y lo particular del paisaje, y después lo convierte en forma poética, en forma cinematográfica, en un encuadre. Muy a menudo elige diez de esas observaciones que ha hecho y las condensa en una sola frase, porque lo que importa a Michelangelo no es contar algo a nivel de la pasión, sino a nivel del testimonio. Así pues, lo que él hace es dar testimonio de la realidad, de la vida de todos nosotros, del paisaje, y después convertirlo en forma poética, en un encuadre. Él es un poeta, y su cine es muy poético, pero debe encontrar el modo en que pueda llegar al público y a veces lo hace de forma muy sutil, a veces a través de un pequeño sombrero. Yo quedé impresionada con los sombreros de Lucía Bosé (en *Crónica de un amor*), porque todos aquellos sombreros, que pueden parecernos absurdos, representan la mentalidad de la burguesía de aquel tiempo. Aquel sombrero se te queda tan grabado que no lo olvidas jamás, y te hace pensar en ese mundo, en ese personaje, en la inquietud de aquella mujer, y eso es verdaderamente perfecto. Es justo esto lo que entiendo por contar la verdad.

seguíto un percorso del tutto personale. Il suoi film sono immediatamente identificabili. L'opera di nessun altro Maestro é così unica. Le sue imagini e i suoi personaggi debbono il proprio DNA soltanto a lui stesso. Ha influito profondamente sul mio lavoro. Buon compleanno, Maestro”¹⁵.

En cuanto a la elección de *El desierto rojo* (1964) como la quinta y última película antonioniana elegida para ser analizada en este trabajo, la misma se basa en el hecho de que el filme en cuestión marca un punto de inflexión en la obra de Antonioni, pero a la vez actúa como eslabón de una cadena que une la etapa anterior con otra que está por llegar.

El artista sigue hablando de sentimientos, esta vez a través de una patología psiquiátrica como la neurosis. Sin embargo, introduce nuevas fórmulas estéticas como el color para contar lo que le preocupa. En *El desierto rojo*, la cámara antonioniana observa la realidad en la que se encuentran inmersos los personajes y a la vez, como si de un visionario se tratara, el maestro da cuenta de esta realidad con fascinación y temor. Pero no debemos olvidar que, aunque aparezcan ciertas novedades formales en el filme, la protagonista de *El desierto rojo* sigue siendo Monica Vitti, la misma mujer que protagonizara la trilogía, y que por entonces era su pareja en la vida real. De manera que ella se convierte así en un elemento de unión con respecto a los tres filmes precedentes. A este respecto comenta Enrica en nuestra entrevista:

“lo penso che la faccia di Monica sia stata il simbolo di quel periodo del cinema di Michelangelo. Michelangelo era innamorato di Monica, dei suoi capelli, della luce, della voce, dei personaggi che lui

¹⁵ En *Una poesia per Michelangelo, op., cit.*, p. s/n

vedeva in lei. Forse è stato l'unico momento della vita di Michelangelo in cui lui ha dedicato dieci anni ad un personaggio che amava. In Cronache di una amore che ho visto tre giorni fa ci sono due inquadrature in cui c'è la sua prima moglie, Letizia, come comparsa. Fa un'amica di Lucia che gioca a carte. È poi tutte le donne di questo film che passano per strada sono tutte uguali a Letizia. Anche i cappellini di Lucia Bosè sono ispirati al vero personaggio di Letizia che metteva sempre cappellini così. Quindi, Michelangelo vedeva Letizia in ogni donna di allora così come Monica aveva lo stesso potere su di lui negli anni. Monica si imponeva come carattere su Michalangelo. Poi c'è stato un intervento di Ponti che ha convinto Michelangelo a fare Blow up a Londra che lo ha proprio portato ad un livello professionale, lo ha trascinato avanti"¹⁶.

Una vez que las películas seleccionadas hayan sido analizadas morfológicamente, trataremos de estudiar la recepción del cine de Antonioni basándonos en unos criterios objetivos, tales como indicadores de persistencia en el tiempo de la obra de arte antonioniana e impacto de la misma, entendiendo por impacto el número de espectadores que han visto las películas desde su estreno.

¹⁶ Pienso que la cara de Monica Vitti fue el símbolo de aquel periodo del cine de Michelangelo. Michelangelo estaba enamorado de Monica, de sus cabellos, de la luz, de la voz, de los personajes que él veía en ella. Tal vez ha sido el único momento de la vida de Michelangelo en el que ha dedicado diez años a un personaje que amaba. En *Crónica de un amor*, que la he visto hace tres días, hay dos encuadres en los que aparece su primera esposa, Letizia, como figurante. Interpreta a una amiga de Lucia que juega a las cartas. Y después, todas las mujeres de este filme que pasan por la calle son iguales a Letizia. También los sombreros de Lucia Bosè están inspirados en el personaje de Letizia, ella siempre llevaba sombreros de ese tipo. Así pues, Michelangelo veía a Letizia en cada mujer de entonces, así como Monica tenía el mismo poder sobre él en esos años. Monica imponía su carácter sobre Michelangelo. Después hubo una intervención de Ponti que convenció a Michelangelo para que hiciera *Blow-up* en Londres. Eso lo trasladó a un nivel profesional y lo arrastró hacia delante.

Generalmente se habla del cine de Antonioni como de un cine elitista, y en ocasiones se acusa al maestro de no pensar en el público a la hora de realizar sus filmes, a lo que él mismo responde, *“claro que pienso en el público, en el sentido de que necesito a alguien a quien mostrarle lo que hago, alguien con quien comunicar. Sin embargo, no considero que el público me influya”*¹⁷.

No obstante, aunque el cine antonioniano no es -ni ha sido nunca- un cine comercial, algunos filmes del autor se constituyen en verdaderas obras de arte cinematográficas. Habrá que estudiar entonces qué cualidades, intrínsecas o no a la obra de arte, hacen que ésta perdure como tal. Así mismo convendría detenerse en el papel que juega el gran público en todo este proceso, si es que realmente juega alguno, porque si atendemos a las palabras de Tom Wolfe, *“durante los años sesenta se pudo observar con claridad meridiana el desarrollo de todo un completo mecanismo en virtud del cual le monde, los enterados, exploraban la vanguardia y empujaban hasta el Éxito al joven artista elegido (...) Al público no se le invita (cuando todo ha ocurrido, suele recibir el aviso publicitario) (...) Le monde, los enterados, al igual que los artistas, ya no forman parte del público, de la masa o de la clase media (...) El encuentro ha terminado y se han repartido los trofeos mucho antes de que el público se entere de algo”*¹⁸ ¿Sucede algo así con el cine antonioniano?

Responder a esta pregunta y otras que plantee el texto antonioniano y atender a los objetivos anteriormente mencionados a través del análisis de los filmes enumerados se constituye en el propósito al que atenderemos seguidamente en este camino que a

¹⁷ En Para mí, hacer una película es vivir, *op., cit.*, p. 185

¹⁸ Tom Wolfe, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1976, p.p. 5, 9, 10

partir de ahora comienza, no sin antes señalar la metodología que nos proponemos seguir en nuestro estudio.

METODOLOGÍA

METODOLOGÍA

“Frente a la idea del cine como espectáculo (hoy generalizado), la convicción del cine como escritura, habitado por la cultura y las formas artísticas de su época”¹⁹.

El presente trabajo trata de dar cuenta, a partir del análisis textual, de la escritura cinematográfica de *Crónica de un amor* (1950), el primer largometraje de Michelangelo Antonioni, *La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *El desierto rojo* (1964).

Dicho análisis ha sido abordado siguiendo la estela propuesta por la metodología neoformalista de Bordwell, pero atendiendo, además, y sobre todo, a cómo *las formas de hacer* del filme prolongan y reelaboran elementos y parámetros procedentes no sólo del cine, sino de las distintas artes. Ello nos ha permitido establecer comparaciones intertextuales, además de entre estos filmes y otros filmes, entre los filmes y otras formas artísticas, especialmente la pintura y la fotografía. Igualmente, hemos prestado atención al contenido que vehiculan dichas formas, así como a la receptividad de los filmes por parte del espectador.

En lo que sigue, tratamos de justificar esta opción metodológica, a partir de un breve recorrido histórico acerca de cómo el análisis

¹⁹ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 77

textual se ha venido ocupando de los filmes hasta llegar al momento presente²⁰.

La publicación metziana de *Lenguaje y cine* sería el punto de partida de los llamados análisis textuales fílmicos, que marcarían uno de los hitos más importantes en la historia de la teoría y práctica cinematográfica.

La aproximación semiótica al análisis textual sería decisiva para el estudio de los filmes por varios motivos. En primer lugar, el método semiótico demostraba, en comparación con la crítica cinematográfica precedente, una elevada sensibilidad hacia los elementos formales específicamente cinematográficos. En segundo lugar, los análisis se situaban rápidamente sobre la película en cuestión y sobre su propia metodología, de manera que cada análisis se convirtió en un modelo extrapolable para otras películas. Finalmente, estos análisis rechazaban los términos tradicionales de la crítica cinematográfica en favor de un nuevo vocabulario tomado de la lingüística estructural, la narratología, el psicoanálisis y la semiótica literaria.

Posteriormente, y en sintonía con las teorías postestructuralistas, J. Kristeva²¹ hablará de *intertextualidad* para referirse a cómo un texto ejerce esa productividad en base a la integración y trabajo en su interior de otros textos, de otros códigos.

²⁰ Nos hemos servido, para ello, del *Proyecto Docente* elaborado por Poyato Sánchez, P. (2002), Universidad de Córdoba. Texto inédito.

²¹ J. Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981, p.p. 49-50

El término intertextualidad deriva de la noción bakhtiniana de dialogismo, definida por su autor como “*la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones*”²².

Todos los textos, entonces, son formas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas formas, citas conscientes o inconscientes, confluencias o inversiones de otros textos.

Para Kristeva y Bakhtin, todo texto forma un *mosaico de citas* donde otros textos pueden ser leídos. El concepto de *intertextualidad* debe ser entendido como una transposición de uno o más textos a otro que los asume, desborda, transgrede o niega.

G. Genette, basándose en Bakhtin y Kristeva, propone un término todavía más amplio, transtextualidad, para referirse a “*todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos*”²³.

M. Riffaterre²⁴, por su parte, define intertextualidad como la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido.

En este sentido, la intertextualidad permite conectar un texto dado con otros sistemas de representación, a la vez que convierte al cineasta contemporáneo en un orquestador, en el amplificador de los mensajes circundantes mostrados por las distintas artes, literarias, pictóricas, musicales, fotográficas, cinematográficas, etc.

²² M. Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 37

²³ G. Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 19

²⁴ M. Riffaterre, *La production du Texte*, París, Seuil, 1979

Imanol Zumalde secunda la teoría de Eco allí donde éste señala que se distinguen dos tipos de lectura (semántica y crítica) o, lo que viene a ser lo mismo, dos modalidades de interpretación:

“La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas²⁵”.

Si partimos de que los textos analizables en nuestro trabajo adquieren la categoría de artísticos²⁶, como tales habrán de ser estudiados, lo que habrá de llevarnos a explicar, en primer lugar, las razones estructurales -formales- de las que se derivan las respuestas semánticas de dichos textos. Ello pasa por deletrear su escritura, la ordenación y sistematización de los elementos que determinan las formas fílmicas. Es decir, el analista o historiador cinematográfico debe esclarecer el tipo de escritura que la obra de arte moviliza para, posteriormente, establecer unos rasgos de estilo que permitan entrever el modelo de representación al que la obra puede adscribirse.

Tal y como anotan Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, recordémoslo, *“la mera existencia de un sujeto, de un analista, condiciona la subjetividad del análisis. Es el mismo movimiento del historiador el que crea el objeto de análisis al convertir en pertinentes unos hechos que, de modo automático, son elevados a la categoría de*

²⁵ En Imanol Zumalde, *Los placeres de la vista*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 15

²⁶ Zumalde afirma en su libro *Los placeres de la vista*, op., cit., p. 16, que *“los discursos designados como artísticos son aquellos en los que predomina una enfatización de las materias significantes que elude lo convencional y aspira a ser bello”*.

acontecimientos. Es decir, los hechos no existen sino en función de un hipotético punto de vista que los ordena. Desde este planteamiento, que reconoce la historia no como la operación a través de la que se saca a la luz un pasado preexistente, sino como una construcción, podemos entenderla en tanto el acto de otorgar una trama que configure, es decir, que imponga un sentido a la sucesión interminable de acontecimientos (...) Así, cuando hablamos de historia del cine lo hacemos, básicamente, de una narración, de un relato, y el problema del historiador es: construir un protocolo lingüístico con dimensiones léxicas, gramaticales, sintácticas y semánticas para caracterizar el campo histórico y sus elementos en sus propios términos, y de este modo prepararlos para la explicación que subsiguientemente ofrecerá de ellos en su relato (White, 1973:30)²⁷.

Sí coincidimos, por tanto, con Eco cuando afirma, según Zumalde que interpretar un texto signifique, en el inabarcable ámbito de la interpretación *“esclarecer el significado intencional de su autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación²⁸”*, fanatismo epistemológico (la expresión es de Zumalde²⁹) al que se opondría ese otro que considera que los textos pueden interpretarse infinitamente. Y es que el texto dice lo que dice, y lo dice de una determinada manera, que el análisis habrá de desentrañar. Por eso *“el límite de su abordaje, como dice Zumalde, no estaría en lo que dice un texto, al que debemos en justicia la capacidad de decir más de una cosa*

²⁷ Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, “Introducción: por una verdadera historia del cine”: en *Historia General del Cine*, Vol. I, coordinado por Talens y Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998, p.p, 22, 23, 24, 25

²⁸ *Los placeres de la vista, op., cit.*, p. 16

²⁹ *Ibidem.* P. 16

(significados añadidos al literal previstos por el discurso), sino en lo que no dice³⁰”.

Ahora bien, en “esa forma de decir” intervienen otros textos, los intertextos; intertextos que, en nuestra opinión, jamás podrían ser calificados como “injertos”, como dice Zumalde³¹, en la obra de arte, puesto que no son trozos que se pegan a la manera de un collage con esa intencionalidad en la mayoría de los casos, sino referencias que quedan plasmadas en dicha obra independientemente de que el autor lo deseara o no.

Por supuesto que el hecho de detectarlos o no depende del bagaje cultural del individuo que se enfrente a ella y de su horizonte de expectativas, lo que no desmiente el hecho de que esos intertextos existan realmente.

La obra de arte, sea cinematográfica o no, bebe de distintas fuentes de las cuales toma su riqueza y su fuerza, y ella misma es fuente de riqueza para otras posteriores. No puede permanecer aislada del contexto en el que se inscribe y de las demás disciplinas que la rodean, la preceden y la sobrepasan, y es ahí precisamente donde reside su carácter artístico y estético.

Por otro lado, la historiadora francesa M. Lagny ha señalado que el auténtico camino para que la historia del cine se sitúe plenamente dentro de la historia del arte pasa por el estudio de la evolución de las formas cinematográficas: *“la historia de las formas, dominio original e incontestable de la historia del arte de difícil conceptualización,*

³⁰ Ídem, p. 23

³¹ Ídem, p. p. 24-25

*continúa siendo un camino bastante inexplorado por lo que se refiere al cine*³².

El estudio de la forma fílmica se ha convertido, así, en una de las principales contribuciones teóricas a la nueva historiografía cinematográfica. El ejemplo más representativo es el desarrollado por D. Bordwell, quien ya en uno de sus primeros trabajos afirmaba: *“Si el concepto de lo narrativo es fundamental para los teóricos de la literatura, más central para los estudios cinematográficos debe ser la concepción formalista basada en la función desarrollada por el estudio de la forma en la historia del arte”*³³. Recordemos lo que en este mismo sentido anotan Jenaro Talens y Santos Zunzunegui: *“las obras de arte en general comparten, al mismo tiempo, el ser fruto de contextos socioculturales específicos y el poseer una dimensión formal notoria (...) Así los análisis morfológicos, lejos de situarse al margen del dominio histórico, otorgan imprevistos puntos de vista que pueden ser explotados (en el muy preciso territorio de la Historia del Cine) al establecer puentes entre obras, épocas y autores, para los que las meras explicaciones evolutivas no son capaces de adelantar vinculaciones significativas”*³⁴

Bordwell apuesta por un estudio de la forma cinematográfica análogo al desarrollado por la historia del arte. Y partiendo de los trabajos realizados por la escuela formalista rusa y ayudándose de algunas ideas aportadas por el teórico e historiador del arte E.

³² M. Lagny, *Cine e Historia*, Barcelona, Borch, 1997, p. 152

³³ David Bordwell, “Lovering the Stakes: Propects for a Historical Poetics of Cinema”, *Etat de la Théorie. The Current State of Theory. Nouveaux objets, Nouvelles méthodes*, Iris, nº 1, 1983, p. 8

³⁴ En “Introducción: por una verdadera historia del cine”, *op., cit.*, p.p, 22, 23, 24, 25

Gombrich acerca de la receptividad de la obra de arte, Bordwell ha acabado diseñando una metodología de análisis formal del cine.

Volcada en el estudio del plano de la expresión, de la forma -del estilo, en palabras del propio Bordwell-, la metodología bordwelliana se olvida, sin embargo, del contenido que dichas formas vehiculan; cuestión ésta que merecerá la debida atención en nuestro estudio. Y ello porque, aun cuando el cine de Antonioni ha sido tachado de eminentemente formal, esas formas son también *“una manera de organizar el nivel de los significantes que permite llevar a cabo una homologación precisa con el plano del significado”*³⁵.

Por eso, como antes señalábamos, la metodología bordwelliana se ha visto completada, en nuestro trabajo, además de por un estudio de las relaciones intertextuales, por una atención al plano del contenido del filme; en suma, a la “poética visual” del mismo, en el sentido dado a esta expresión por Zunzunegui³⁶.

³⁵ Santos Zunzunegui, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 1996

³⁶ Santos Zunzunegui, *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 72

CRÓNICA DE UN AMOR (1950)

ANTONIONI: UNA NUEVA VÍA A LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA YA DESDE *CRÓNICA DE UN AMOR* (1950)

Antonioni inicia su formación cinematográfica, como hemos señalado con anterioridad, vinculado al *Neorrealismo Italiano*, que se desarrolla en la Italia de la posguerra (1945) de la mano de cineastas como Rossellini y De Sica, considerados por el propio cineasta como los narradores de una época donde la relación entre el individuo y la sociedad era la única cosa que contaba.



F1.*Gente del Po.* M. Antonioni, 1943

Su primera experiencia neorrealista se traduce en algunos documentales, entre los que destaca "*Gente del Po*" de 1943. Documental que nos muestra con toda crudeza, tal es su realismo, la vida de las gentes que vivían en la desembocadura de este río (F1).

Sin embargo, en ningún caso, su obra de plenitud puede ser considerada neorrealista. Antonioni siente la necesidad de superar la realidad mostrada por el neorrealismo para crear una realidad propia. Le parece más interesante, después de que el cine italiano hubiera analizado a los personajes en sus relaciones con la sociedad, dirigir el neorrealismo al interior de los individuos. Es lo que los críticos franceses han definido como “neorrealismo interior”³⁷.

El cineasta es consciente del agotamiento de una forma histórica de hacer cine, y así lo ha señalado en numerosos escritos: *“Las películas que veo me producen casi siempre una sensación de insatisfacción. Siento -como tantos otros- que el cine debe cambiar, y busco fatigosamente el camino justo”*³⁸.

Pensado en relación al modelo de Hollywood, el filme antonioniano ha sido caracterizado únicamente en base a las rupturas que, mediante sus famosos campos vacíos, ha introducido en el predominio de la acción. Sin embargo, este cine, como tantos otros, especialmente europeos, de los años cincuenta, no puede ser concebido mecánicamente como una simple deconstrucción del modelo clásico americano, sino que debe ser convenientemente estudiado a partir del análisis textual.

Cada una de sus películas se caracteriza por la búsqueda de un estilo muy alejado de los textos convencionales. Así, en su primer largometraje, *“Crónica de un amor”* (1950), Antonioni rompe ya con los modelos de representación canónicos, abriendo nuevas vías a la modernidad cinematográfica. Es nuestro propósito estudiar el modo

³⁷ En Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002, p. p. 57, 211.

³⁸ Recogido en el prólogo de, *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p.16.

en que Antonioni crea, ya desde *Crónica de un amor*, una escritura definidora de un modelo que va a ejercer una influencia decisiva en la historia de la representación cinematográfica a partir de los años 50.

El paisaje urbano y la geometrización del plano

“Desde su primer largometraje, Antonioni inaugura la práctica de las dos ciudades, aquí: Ferrara y Milán”³⁹.

Aunque casi no hay cine que no contenga referencias al paisaje urbano, éste, en el cine antonioniano, pasa de ser una mera referencia a convertirse en un protagonista más de la acción. En muchos casos cobrando más preeminencia que los propios personajes, y actuando de manera diferente en cada caso. *“Las ciudades son fotografiadas por el cineasta de Ferrara en numerosas ocasiones como verdaderos desiertos metropolitanos con criaturas errantes que los pueblan”⁴⁰.*

“Desde sus inicios como documentalista cinematográfico, cuando sus opciones estilísticas todavía podían parecer neorrealistas, Antonioni asigna a la ciudad, en las superficies vacías de los pavimentos, en los reflejos brillantes del asfalto mojado, en los espacios abiertos recorridos por los solitarios transeúntes crepusculares, su cualidad primordial de desertización (...) La ciudad neorrealista se va transformando, a través de este tratamiento de desertización, en metafísica”⁴¹.

³⁹ En Michele Manzini e Giuseppe Perrela, *Arquitectura de la visión*, Roma, Alef-Finmedia Catania, 1988, p. 235

⁴⁰ *Ibidem*, p. 217

⁴¹ *Ídem*, p.p 202, 205

Es en uno de estos marcos urbanos donde se inscribe la historia de *Crónica de un amor*, filme que da cuenta desde su comienzo de la importancia que adquiere en él -en general en toda la obra antonioniana- el paisaje por sí mismo.

Las primeras imágenes del filme corresponden precisamente a un recorrido de la cámara por las calles de Ferrara. Sobre las diferentes vistas de la ciudad, que se van sucediendo mediante encadenados, aparecen sobreimpresionados los títulos de crédito⁴².

Según Bordwell “*la narración clásica suele comenzar antes de que lo haga la acción (...) La película clásica de Hollywood suele utilizar la secuencia de créditos para iniciar la narración de la película (...) Además, en estos momentos la narración presenta un alto grado de evidencia*”⁴³.

⁴² Conviene anotar que las primeras imágenes del film no corresponden a las fotografías de la protagonista amontonadas sobre una mesa de despacho, como ha sido señalado por Domènec Font en *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 96. Se hace necesaria esta aclaración por la importancia que en el film adquieren las primeras imágenes sobre las que aparecen los títulos de crédito, por la diferencia que ello marca con respecto a otros modelos de representación cinematográficos como el hollywoodiense, tal como vemos seguidamente.

⁴³ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 27



F2. *La fiera de mi niña*, Howard Hawks, 1938

Como ejemplo de lo anteriormente dicho podemos citar el caso de la secuencia de créditos de *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938), que presenta unas figuras esquematizadas de hombre, mujer y leopardo llevando a cabo acciones que reaparecerán en la película (F2).



F3. *Crónica de un amor*, Antonioni, 1950



La secuencia de créditos en *Crónica de un amor* se muestra ajena al desarrollo posterior de la historia. La preeminencia de lo urbano, las calles de la ciudad de Ferrara, en este caso, con sus imponentes edificios, se convierten en las protagonistas indiscutibles de los primeros planos del filme en los que la cámara no acompaña a ninguno de los individuos

que las transitan; ni siquiera al primero de ellos con cuya presencia abre esta secuencia de créditos y cuya figura termina siendo engullida por este paisaje urbano que se abre a los ojos del espectador. Esta acción inicial (F3) no encontrará prolongación en ninguna de las secuencias posteriores del filme.

Predomina en todos estos planos la geometrización. Líneas verticales y horizontales que los propios edificios van dibujando, y diagonales que desembocan en un punto de fuga infinito que subraya la perspectiva lineal de la imagen, a la que dedicaremos mayor atención posteriormente.

La ciudad metafísica de Antonioni encuentra continuación en uno de los artistas fotógrafos más destacados de paisaje urbano de nuestra época. Nacido en Milán en 1944, Gabriele Basilico, obsesionado por la complejidad urbana, mantiene un sugestivo diálogo con las grandes metrópolis a las que retrata de manera descarnada a la vez que poética. El artista es capaz de crear "arquitecturas imaginarias" a partir de sus investigaciones acerca del urbanismo industrial.

Ciudades donde el tiempo parece detenido, "tiempo fuera del tiempo" que crea una atmósfera metafísica inquietante. Imágenes austeras, carentes de todo detalle superfluo, vano, donde la arquitectura se erige como protagonista indiscutible de la mirada, son el resultado de una precisa y cuidada investigación que Gabriele Basilico lleva a cabo con una obstinada meticulosidad casi científica en el registro de cada ciudad.



**F4. Milán, Berlín, Valencia,
Gabriele Basilico, 1980-98**

Al igual que Antonioni, en *Crónica de un amor*, Basilico se hace eco de la arquitectura imponente de su ciudad natal: Milán, si bien éste quizás dé un paso más en la fotografía de la “ciudad metafísica”, al eliminar, en la mayoría de los casos, la figura humana, desertizando aún más ese paisaje urbano (F4).

No es la historia de siempre

No, no es la historia de siempre... Con esta frase comienza la primera escena de *Crónica de un amor*, tras el fundido a negro que la separa de los títulos de crédito.

Con esta primera frase, la película advierte al espectador, porque parece dirigida a él mediante un narrador⁴⁴ que en estos primeros instantes se encuentra fuera de campo, que la historia que se va a poner en pie no es la de siempre. Y no es la de siempre por dos motivos: el primero de ellos tiene que ver con el argumento, y lo aclara la segunda parte de la frase: *No hay ninguna sospecha. En este caso la mujer es fiel*. Es decir, la historia de la mujer que va a ser

⁴⁴ “Este comentario que desde los márgenes de la escena da el arranque a la historia, tiene como efecto inmediato el marcar la presencia en el film de un narrador, es decir, de alguien a quien le corresponde ofrecer una narración, ambientarla o justificarla”. En Francesco Casetti, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 142

investigada, a quien vemos en las fotografías que llegan desde el fuera de campo y que se van amontonando en la mesa, no es la habitual. A simple vista, el marido de ella, quien contrata a estos detectives, no tiene ninguna sospecha sobre su esposa. Simplemente siente curiosidad por el pasado de ella, como muy bien se aclarará en el filme posteriormente. Pero a la vez, y este sería el segundo motivo, la frase apunta, como tendremos ocasión de ir constatando, a que la forma de contar la historia tampoco es la de siempre⁴⁵. Es decir, las imágenes no van a ser articuladas en este filme a la manera habitual del cine convencional⁴⁶.

Seguidamente, otro personaje, a quien todavía no vemos, contesta a lo dicho por el narrador, se rompe así el estatuto de narrador. Como señala F. Casetti, *“el narrador dejará entonces el sitio a un narratario, es decir, a alguien que está en posición de escucha: a un lector o a un espectador ejemplares⁴⁷ (...) En efecto en cuanto sentimos intervenir, ya en el primer encuadre una voz que pide aclaraciones y hace observaciones sobre cuanto se dice, y vemos, en el segundo encuadre, que dos hombres conversan entre ellos, en fin, en cuanto descubrimos que las palabras en off que al inicio del film tenían el aire de una acotación son solamente la frase de un diálogo, reducimos lo que parecía guiar la representación a uno de los muchos hechos representados; es decir, bajamos un elemento extra o meta-diegético a componente puramente diegético. El narrador se revela entonces un personaje cualquiera, lejos del privilegio de dirigir la*

⁴⁵ “El cine moderno desborda la simple función de contenedor o recipiente de historias”. En Michelangelo Antonioni, *op.*, cit., p. 74.

⁴⁶ “El trasmundo de esa voluntad de contar historias diferentes con medios diferentes es un conocimiento de la evolución de la historia del cine y de su estética”. *Ibíd.*, p. 16.

⁴⁷ A continuación veremos cómo el espectador también es excluido del papel que parecía asignársele al comienzo.

narración⁴⁸. Ya no existe ninguna voz narradora en la película que guíe al espectador. Es decir, el vínculo inicial que se había establecido entre narrador y espectador se deshace de golpe al introducirse en la diégesis la voz de otro personaje que contesta a quien en un principio se mostraba como narrador. El espectador queda entonces excluido o sacado fuera de la historia, enfatizándose así el papel desempeñado por éste, sólo y exclusivamente, como observador de los hechos que a continuación van a sucederse en la pantalla. Se elimina así toda posibilidad de que el espectador pueda identificarse con alguno de los personajes como sucede en el cine clásico y el manierista. Modelo este último en el que predomina el plano subjetivo⁴⁹ -recordemos por ejemplo *Vértigo* (Hichcock, 1958)-



**F5. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

El espectador o narratario, como señala Casetti, “se asomará en el film con los rostros de cualquiera que haga de observador interno a la ficción”⁵⁰, pero además de no poder

⁴⁸ En *El film y su espectador, op., cit.*, p.p. 144, 145

⁴⁹ Entendemos como plano subjetivo aquel en el que se nos muestra lo mirado por el personaje. El espectador se identifica entonces con el punto de vista del personaje mirando con él.

⁵⁰ *Ibidem.*, p.146

identificarse con ningún personaje, habrá ocasiones en las que algunos detalles visuales, a los que sí tendrán acceso los personajes del filme, les serán vetados [véase la figura (F5) en la que los detectives comentan algunos rasgos de las fotografías de la protagonista que le son negadas al espectador visualmente].

Se pone de manifiesto así, desde el comienzo del filme un rasgo predominante en eso que por oposición al modelo de Hollywood se ha dado en llamar “modernidad cinematográfica”. Nos estamos refiriendo a la ambigüedad, que aparece en multitud de ocasiones adquiriendo las formas más diversas. En este caso, se refiere a la posición que el relato ofrece al espectador.

Esta ambigüedad, propia del cine moderno, no cabría en el modelo hollywoodiense, donde todos los elementos, supeditados por otra parte a la causalidad narrativa⁵¹, encuentran una justificación y se muestran al espectador perfectamente claros, sin que exista, en ningún caso, la posibilidad de confusión.

Y es que nos encontramos ante un cine, el antonioniano, que según ha sido señalado por Nuria Bou *“pasa primero por el ejercicio de una inversión formal y temática respecto de la narrativa clásica, que acabará dando pie a la elaboración de un vocabulario propio (...) Su discurso fílmico no nace de la ruptura radical, sino de una inicial inversión de los motivos y las formas del clasicismo americano”*⁵². Y ello, por lo que a la forma se refiere, se manifiesta en la movilización de ciertos parámetros formales, así la relación entre el campo y el

⁵¹ “En el cine de Hollywood, narrar una historia es la preocupación formal básica”. En David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood, op., cit.,* p. 3

⁵² Nuria Bou, *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Madrid, 2002, p. 96

fuera de campo, la ambigüedad antes señalada, el predominio de los planos sostenidos, el uso de la perspectiva lineal, las rimas visuales, o la profundidad de campo.

En lo que sigue, analizaremos algunas secuencias de *Crónica de un amor* en las que se trabajan esos recursos formales enumerados anteriormente.

El montaje y la evolución interior del encuadre

La primera secuencia del filme, con la cual comenzaremos nuestro análisis, se articula en base al plano sostenido⁵³, elemento éste predominante en la mayor parte de la película. Debido al uso abundante del mismo, los encuadres están sometidos a una constante evolución interior.

Las dos voces en *off* que comienzan a conversar entre ellas, ponen al espectador al tanto de ciertos detalles sobre la vida de la mujer cuya imagen es mostrada en la serie de fotografías que, sobre una mesa, son depositadas desde fuera de campo.

Estas voces informan de que se trata de la mujer de un empresario milanés, quien ha contratado a estos dos hombres, que aún permanecen fuera de campo, para que investiguen sobre el pasado de la mujer. El encargado de llevar a cabo la investigación será el detective Carloni, el segundo de los dos hombres que intervienen en este diálogo.

⁵³ Entendemos por plano sostenido aquel cuya duración es más larga de la establecida en el modelo clásico de Hollywood. “*Es una alternativa a la serie de planos. El director puede elegir presentar una escena en una o unas cuantas tomas largas o planos sostenidos, o presentar la escena mediante varios planos más cortos*”. En David Bordwell, Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 235. La toma larga o plano sostenido puede contribuir a la formación de un estilo cinematográfico.

Sin embargo, aunque la secuencia se articula mediante el plano sostenido, una operación de montaje externo, al comienzo de la misma, establece cierta jerarquía entre los dos personajes masculinos, los dos detectives, y la mujer que aparece fotografiada.



**F6. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Así, las primeras imágenes con las que comienza el relato son la serie de fotografías de la mujer, que, provenientes del fuera de campo, van mostrando diversas etapas de la vida de la misma (F6).



**F7. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Con una escala corta, las fotografías van superponiéndose unas en otras hasta que, por medio de un corte de montaje, se pasa a otro plano de escala mucho más amplia en cuyo interior aparecen los dos protagonistas masculinos a los que anteriormente nos hemos referido (F7).

Pero se vuelve a incidir en la importancia de la mujer en el momento en que, mediante otro corte, aparece el siguiente plano con nuevas fotografías de ella a una escala similar a las de la figura (F6). Mientras, desde el fuera de campo, uno de los dos hombres da a conocer el nombre de la joven: Paola Molon. Podemos decir entonces, que el montaje, en estos primeros planos, cumple una función significativa, al jerarquizar, por medio del corte y el tamaño de la escala, el protagonismo que los personajes, hasta el momento aparecidos, van a desempeñar a lo largo del filme.

A partir de estos momentos la relación entre los hechos relatados por los detectives y lo que las imágenes muestran será nula. Las imágenes atenderán especialmente a los elementos de puesta en escena. Es decir, las acciones emprendidas por los personajes van encaminadas a destacar algunos recursos visuales, tales como la geometrización del plano, rimas visuales, el juego entre el campo y el fuera de campo, etc, elementos estos que no interfieren en el diálogo que mantienen ambos detectives, y que sin embargo se convierten en los protagonistas de la secuencia. Este motivo será ya predominante en casi todo el filme. Se trata de una separación radical del texto y la imagen, que, según Noël Burch, es un principio dialéctico que ha encontrado numerosas aplicaciones en el cine⁵⁴.

Los personajes se desplazan aleatoriamente por un espacio en el que el eje en profundidad es constantemente activado. La cámara

⁵⁴ “En «Crónica de un amor», el gran «parti pris», en la acepción noble del término, consistía en quitar a la imagen cualquier función narrativa. En sentido anecdótico, no sucede prácticamente nada en la pantalla”. En Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, p. 81

los sigue en su movimiento en una especie de baile⁵⁵ que hace innecesario el montaje a través del corte y el plano/contraplano⁵⁶.



**F8. Crónica de un amor,
Antonioni, 1950**

A veces, no duda incluso en saltar el eje y mostrar a los protagonistas, que en un plano anterior se encontraban de cara al espectador, de espaldas a éste (F8), no respetando así una de las reglas del cine clásico: la regla de los 180° o eje de acción⁵⁷.

Sin embargo, nada tendrá que ver esta construcción del plano sostenido con la llevada a cabo por otros cineastas como Kenji Mizoguchi, uno de los más destacados organizadores de la plástica interior del plano, como así ha sido señalado por Noël Burch⁵⁸.

⁵⁵ “Antonioni ha compuesto entre sus personajes que hablan y su cámara que les mira hablar, un tipo de relación que no sabríamos calificar de otra manera que con la palabra *ballet*”. En *Praxis del cine, op., cit.*, p. 83

⁵⁶ Afirma Antonioni a propósito de “Crónica de un amor” en una entrevista realizada por Michel Gandin: “sólo quería romper con cierta sintaxis que sentía ya superada y cansina. El juego entre campo y contracampo, para entendernos, hacía tiempo que se me había hecho insoportable”. En *Para mí, hacer una película es vivir, op., cit.*, p. 16

⁵⁷ “El espectador móvil, pero al mismo tiempo estático, del foso de la orquesta descrito por Bazin personifica el punto de vista creado por el clásico sistema de 180° o eje de acción del montaje espacial. Se supone que los planos se filmarán y se montarán en el cine clásico de modo que el espectador siempre quede en el mismo lado con respecto al desarrollo de la historia”. En *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p.62

⁵⁸ En *Praxis del cine, op., cit.*, p.85

S. Zunzunegui, hablará del plano sostenido en el cine de Mizoguchi como “*la combinación del despliegue paulatino de un plano-pergamino dominado por la lateralidad, seguido de un acorde de clausura en el que la acción terminal suele resolverse mediante el juego espacial de la profundidad de campo*”⁵⁹.

Algunas de las secuencias de *La vida de Oharu, mujer galante* (Mizoguchi, 1952), dan cuenta de esta estructuración en torno al plano sostenido.



F9. La vida de Oharu, mujer galante, Mizoguchi, 1952



Así, en la secuencia donde Oharu es obligada

por su padre a aceptar su rol de amante del poderoso Matsudaira, podemos observar cómo un plano-pergamino desenrollado en tres estaciones sucesivas, termina con una coda que abre el espacio en profundidad cuando Oharu es empujada hacia el bosque maltratada por su padre (F9).

Los planos sostenidos en Antonioni aparecen en continua evolución debido, sobre todo, a ese movimiento aleatorio y desordenado que emprenden los personajes en el interior del cuadro

⁵⁹ Santos Zunzunegui, “Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji”, *Nosferatu*, nº 29, Enero, 1999, p.70

perseguidos por la cámara, a la relación que se establece entre el espacio *on-off*, y a la disociación entre palabra e imagen que desdramatiza la acción. Por el contrario, el plano sostenido de Mizoguchi cristaliza a partir de un movimiento ordenado de la cámara, encaminado a mostrar, dentro de una estructura dramática, unos elementos temáticos que cobran sentido al ser así unidos a otros de la puesta en escena.

Rimas visuales

Según Bordwell, “es posible organizar una película en torno a rasgos puramente visuales. El cineasta puede organizar las imágenes con el fin de comparar o contrastar cualidades como el color, la forma, el ritmo y el tamaño”⁶⁰.

Pues bien, *Crónica de un amor* es fiel reflejo de esta afirmación por lo que respecta a algunos elementos recogidos en la cita anterior de Bordwell, tales como el color o el ritmo, y otros que, aunque no aparecen en ella, son característicos del modelo antonioniano. Así lo demostraremos en lo que sigue.

El espacio es llenado en esta primera secuencia y las siguientes, con líneas verticales y horizontales. Las líneas forman a su vez figuras geométricas que se convierten en contenedores de los colores que la película pone en juego: una gama que va del blanco al negro virando a distintos tonos de grises, utilizados con un interés puramente visual. Sobre el uso del color en el cine de Antonioni han anotado Mancini y Perrella que: “Antonioni utiliza siempre algo más que el color (...) Tanto en las escalas cromáticas (...), utilizadas hasta el límite del

⁶⁰ En *El arte cinematográfico, op., cit.*, p.119

*virtuosismo, como en las gradaciones y diferenciaciones de la luz, así como en el uso de las dominantes, que se encuentran ya en el presunto blanco y negro de El eclipse, La noche, y La aventura*⁶¹.

Las verticales y horizontales que geometrizan los planos riman y contrastan a la vez con aquellas otras verticales y horizontales que los propios personajes van trazando, bien a través de su figura, o bien en el movimiento que ellos mismos describen. Nos encontramos de nuevo con unos planos intencionadamente geometrizados comparables a aquellos otros con los que el filme se iniciaba. Se trataba entonces de planos tomados en un exterior: las calles de Ferrara. Ahora esa geometría es trasladada a un espacio interior, con lo cual interior y exterior quedan conectados plásticamente a través de un tratamiento, el de la geometrización, muy similar.

Aparece pues una alteridad con respecto al cine clásico en el sentido de que lo visual se impone a la narración.

Otro elemento que atañe a lo puramente visual y que aparece en la secuencia es la rima visual. El movimiento de los personajes la hace posible. Dos espacios, exterior e interior quedan de nuevo conectados a través de un recurso plástico sin otra finalidad que la de acentuar el predominio de la imagen sobre la narración. Veámoslo con detalle.

⁶¹ En *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión, op., cit.*, p.81



F10. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Si atendemos ahora a la figura (F10), podremos observar que el espacio físico habitado en estos instantes por los personajes cumple unas características muy concretas: se trata de una especie de sótano cuya luz interior proviene de unas ventanas que jugarán un papel fundamental en estos planos. El marco inferior de dichas ventanas se encuentra, como se observa en la imagen, a la misma altura de la mirada de este personaje que se dispone a cruzar el encuadre de izquierda a derecha y a ras del suelo de la calle exterior. Esto permite que podamos ver la silueta de los transeúntes atravesando la ventana de una manera muy concreta, activando, en todo caso el 6º segmento *off*, esto es dando lugar a la irrupción del fuera de campo en el campo⁶².

La rima visual queda establecida entre el personaje masculino que atraviesa el encuadre en el interior y el personaje del exterior atravesando la ventana. Los dos inician un movimiento de izquierda a derecha, cruzando dos espacios que se han convertido en paralelos: el encuadre y la ventana, aunque uno, el encuadre, sea continente del

⁶² “El principal factor estructural en *Crónica de un amor* es la entrada y salida de campo, en tanto que fenómeno de puntuación sobre todo, aunque hace intervenir, sin embargo de manera muy compleja (Antonioni) las partes limítrofes al encuadre de los seis segmentos espaciales (en especial los de derecha izquierda)”. En *Praxis del cine*, op., cit., p 37

otro, la ventana. Y además, una de las figuras, la del exterior, parece constituirse en un desdoblamiento de la otra, como si ésta fuera un reflejo de aquella, como si se tratara de un sólo hombre y su sombra. La parte superior del encuadre ha seccionado a la figura proveniente del fuera de campo por la cintura y el marco inferior de la ventana le ha cortado las piernas a la altura de las rodillas, sin embargo podemos ver cómo este hombre adelanta y flexiona la pierna izquierda a la vez que lo hace el hombre que recorre el espacio interior. Se produce así un ritmo visual propiciado por el movimiento de los propios personajes. Y sin embargo, este despliegue de rimas visuales, insistimos, nada tiene que ver con el desarrollo del relato propiamente dicho.

Este elemento visual será retomado años más tarde por un cineasta que acostumbra a transplantar recursos visuales de películas llevándolos a las suyas propias, bien de manera explícita, implícita, o de forma genérica (parodiando un género cinematográfico). Nos referimos al cine de Pedro Almodóvar, que bebe constantemente en el cine del pasado para reformularlo y articular así una escritura cinematográfica propia.

Pero en un modelo cinematográfico, el almodovariano, mucho más preocupado por la historia y con unos presupuestos de partida diferentes al cine antonioniano, estas rimas visuales son retomadas y a su vez transformadas, obteniendo un resultado que difiere en mucho de la cita cinematográfica tomada como referente.

De manera que en el filme *Tacones lejanos* (1991) el director manchego elige también estas rimas visuales utilizadas por Antonioni con anterioridad, sin embargo, este elemento plástico quedará absolutamente integrado en la historia y se justificará narrativamente.

El análisis de estas imágenes nos permitirá esclarecer esta cuestión en lo que sigue.

La película narra el reencuentro entre una madre, convertida en diva de la canción, y su hija tras quince años de separación. Marisa Paredes y Victoria Abril encarnan sendos papeles. Miguel Bosé, juez durante el día y cantante travestido durante la noche, completa el triángulo protagonista de esta entramada red sentimental poblada de tragedia, amor, culpa y reproche.

Al igual que en *Crónica de un amor*⁶³, dos temas configuran la columna vertebral del filme: el amor y la muerte. Todo ello aderezado con unos toques de cine negro y el homenaje habitual del cine almodovariano al mundo del espectáculo.

La secuencia que nos disponemos a analizar comienza con la llegada del juez a casa de la diva de la canción Beky del Páramo. Se establece una conversación entre ambos acerca de la casa donde vive la protagonista, una antigua portería en la que Beky vivió durante su infancia porque sus padres eran los porteros del edificio, y que ella está restaurando en la actualidad para convertirla en su hogar.



F11. *Tacones lejanos*, Almodóvar, 1991

El hecho de que la casa sea una antigua portería justifica su ubicación. Es decir, justifica que sea el sótano del edificio, y

⁶³ Así lo veremos en un capítulo posterior de este trabajo.

que las ventanas desde las que recibe la luz el hogar de Beky se hallen a ras de suelo de la calle. El filme hace una puntualización destacando este elemento arquitectónico a través del color⁶⁴. Así puede verse en un plano en el que el juez se dispone a entrar a casa de Beky (F11).



F12. *Tacones lejanos*, Almodóvar, 1991

Una vez que el juez ha entrado en la casa, aparece un nuevo plano que muestra a los protagonistas bajando unas escaleras. La cámara los sigue. Destaca el color azul de las paredes que contrasta con el rojo de unas cortinas semitransparentes que cubren las ventanas que perforan la pared de la habitación, y que, al igual que sucediera en *Crónica de un amor*, sus marcos inferiores quedan a la misma altura que la mirada de los personajes. De la misma manera que en el filme antonioniano, las sombras de los transeúntes que emergen del espacio exterior atraviesan estas ventanas de izquierda a derecha. De ellos percibimos su silueta cruzando el espacio exterior a través de las ventanas, seccionadas por la parte superior del encuadre (F12).

Sin embargo, en el filme de Almodóvar no se trata de un elemento de puesta en escena meramente que afecte sólo a lo visual, sino que, como se demostrará en la secuencia que cierra la película,

⁶⁴ El color es un elemento fundamental en el cine almodovariano, semejante al utilizado por algunos cineastas manieristas como Douglas Sirk, lo que permite al cine de Almodóvar ser relacionado con el del cineasta alemán.

este espacio, retomado así en el filme, lo que marca su importancia, y especialmente estas ventanas, jugarán un papel narrativo fundamental.

En dicha secuencia, Beky se encuentra en su lecho de muerte acompañada por su hija Rebeca, la protagonista del filme, y pide a ésta que abra las ventanas para poder ver la calle.



F13. *Tacones lejanos*, Almodóvar, 1991

Rebeca se dirige hacia la ventana y descorre las cortinas. El rojo de su chaqueta queda emparentado al de las propias cortinas, que a su vez, contrasta con el azul de las paredes (F13).



F14. *Tacones lejanos*, Almodóvar, 1991

Al descorrer las cortinas, se produce un corte de montaje y aparece un nuevo plano en el que podemos observar que la parte derecha del encuadre es ocupada por el rostro moribundo de Beky, mientras que la parte izquierda del mismo se ocupa con la sombra de esas cortinas que están siendo descorridas desde el fuera de campo, y que de esta manera se incorporan al interior del encuadre (F14).



F15. *Tacones lejanos*, Almodóvar, 1991

El mismo, se mantiene fijo, y por su parte superior, aparece ahora, en la pared del fondo, la sombra reflejada⁶⁵ de unos zapatos de tacón (F15). Es decir, la acción de descorrer las cortinas a modo de telón, deja paso a los verdaderos protagonistas, los tacones, que así se hacen presentes en el campo. Pero no se trata de unos tacones cualesquiera. La sombra de éstos remite a aquellos otros de los que enseguida hablará Rebeca, los de su madre. El plano anticipa ya en todo caso la vinculación de los zapatos con la madre, al recoger el rostro de ésta junto a la sombra de aquellos.



F16. *Tacones lejanos*, Almodóvar, 1991

El siguiente plano viene a acentuar la importancia de dichos zapatos, al aparecer éstos, a través de la mirada de Rebeca, ahora directamente visualizados (F16).

Y por fin, las palabras de Rebeca justifican la importancia que en el relato desempeñan los zapatos:

⁶⁵ La sombra no es aquí un elemento meramente visual, sino que, a diferencia de las sombras que pueblan los filmes antonionianos también se constituye en un elemento significativo como se verá en lo que sigue.

REBECA: De pequeña, cuando vivíamos juntas, no podía dormir hasta que no oía el ruido de tus tacones, a lo lejos, perdiéndose por el pasillo, después de cerrar la puerta de mi habitación. No me importaba la hora en que llegabas. Yo te esperaba despierta. Hasta que oía tus tacones.



F17. *Tacones lejanos*, Almodóvar, 1991

La cámara, mediante un travelling de alejamiento recoge a Rebeca, quien termina situándose de nuevo junto a su madre, en el lecho de muerte. Una fotografía destaca entonces sobre el fondo azul de la pared: se trata de la fotografía de los abuelos de Rebeca, los padres de Beky en el día de su boda, haciéndose así presentes en el final de la vida de su hija (F17). La fotografía refuerza con su presencia la falta de padre en la vida de Rebeca. Una ausencia, que por otra parte, será una constante en el cine de Almodóvar.

La luz, proveniente de la ventana incide directamente sobre los cuerpos de la madre y la hija, quienes en estos momentos reposan juntas en el lecho. Beky muere y Rebeca llora desconsolada su muerte. Mientras, la pantalla va perdiendo luminosidad hasta terminar en un fundido a negro.

Como vemos, un mismo elemento escenográfico la ventana, y lo que tras ella puede verse o reflejarse, cumple una función muy diferente en los cines de Antonioni y de Almodóvar: en el modelo antonioniano cobra su fuerza como elemento puramente visual, desprendido de cualquier función narrativa; en el filme almodovariano

desempeña una doble función, por un lado como recurso estilístico en cuanto a lo que a la forma se refiere, y por otro como elemento integrante del relato.

Campo y fuera de campo

Una de las cuestiones que ya hemos señalado brevemente es el hastío del cineasta de Ferrara con respecto a los modelos de representación del cine canónico americano, sobre todo en lo referente a la articulación campo/fuera de campo y plano/contraplano. Trataremos de ver en lo que sigue como en *Crónica de un amor* se articulan estos dos espacios.

Dice R. Carmona, *“Todo plano define un campo, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre”*⁶⁶. Y puntualiza Deleuze *“El encuadre se presenta como los límites del campo, es decir, como la determinación de un sistema cerrado o relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen”*⁶⁷.

Atendiendo a la afirmación anterior, el fuera de campo podríamos definirlo como el espacio imaginario que permanece fuera de los límites del encuadre y que no se encuentra presente en la imagen.

Desde el comienzo del cine narrativo, estos dos espacios, el campo y el fuera de campo, han estado íntimamente relacionados. Los personajes entran en el encuadre desde algún lugar y cuando salen

⁶⁶ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid. Ed. Cátedra., 2000, p.99

⁶⁷ Recogido en *Cómo se comenta un texto fílmico, op., cit.*, p. 99

del mismo se marchan a otra zona. Pero la relación entre estos dos espacios varía dependiendo del modelo cinematográfico.

En el modelo clásico de Hollywood éstos se articulan siguiendo los dictados de la causalidad narrativa, que en definitiva es lo que en este modelo en cuestión impera. Es decir, “*el cine de Hollywood elige subordinar el espacio. El estilo clásico convierte el espacio puramente gráfico de la imagen fílmica en un vehículo para la narración*”⁶⁸.

En el cine de Antonioni, la relación entre el campo y el fuera de campo no necesariamente encuentra esta justificación. Así, el cineasta introduce algunos planos no necesarios desde el punto de vista narrativo, lo que, formal y visualmente, convierten su cine en un modelo de representación diferente.



F18. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Un encadenado da paso a otra de las secuencias de *Crónica de un amor*, aquella en la que el detective Carloni visita el colegio de Paola para continuar con su investigación sobre esta mujer. La presencia de dos individuos se hace inminente en el plano (F18). Uno de ellos, más joven, lanza una pelota de tenis hacia una pared de ladrillo. El otro, un hombre de avanzada edad, aparece de espaldas al

⁶⁸ En *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p. 55

espectador y vuelto hacia esa misma pared a la que el joven lanza la pelota.



**F19. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

El encuadre permanece, el anciano toma la palabra y se gira. La cámara lo recoge en un plano medio y lo sigue en un movimiento que panoramiza hacia la derecha. En este nuevo plano se reúnen el viejo y otro personaje de la película. Se trata del detective que realiza la investigación en la historia que nos ocupa. De esta forma el joven que anteriormente se encontraba dentro del campo, ahora permanece fuera de él. Pero hay dos elementos que siguen uniendo ambos espacios: la voz del joven, que también va dirigida a este tercer hombre que ha aparecido en escena, y la pelota de tenis que sigue rebotando en la pared y que aparece y desaparece del campo como único elemento dinámico del mismo (F19).

Como vemos, un elemento proveniente del fuera de campo entra y sale del campo sin que esto altere en medida alguna el desarrollo de la historia, y sin embargo, estos dos espacios quedan unidos así visualmente.

Un nuevo encadenado da paso a la siguiente secuencia en la que el detective Carloni se dirige a la casa de una amiga de Paola, Matilde Galvani. Allí espera encontrar información sobre la vida pasada de Paola.



F20. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Ubicada en una calle, la cámara acompaña en panorámica al detective hasta que éste entrando en un edificio, sale de cuadro. Entonces, aparece un campo vacío, sin personajes, cuya función no es otra que la de jugar con el tiempo y espesar la narración. Se establece así otro juego diferente al anteriormente expuesto con respecto al campo y el fuera de campo⁶⁹. En este campo vacío se muestra la calle por la que circulaba el detective Carloni; calle que por el efecto de la perspectiva lineal, se pierde en el infinito (F20).

Antes de continuar con el estudio del campo y el fuera de campo en la secuencia que nos ocupa, creemos conveniente hacer un paréntesis para detenernos en este detalle de la perspectiva lineal en el cine de Antonioni, ya que es un recurso formal que tanto en

⁶⁹ “Cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera de campo”. En *Praxis del cine*, op., cit., p.34

espacios exteriores como interiores, se repite en toda su filmografía desde el comienzo.

Mientras que “la importancia de los planos y los volúmenes a la hora de definir la profundidad escenográfica clásica hace que la perspectiva académica sea más bien excepcional, y las imágenes de Hollywood rara vez exhiben el punto de fuga central, suelos rayados, cuadros, o una recesión regular de planos característica de lo que Francastel denomina cubo del Quattrocento”⁷⁰, en el cine de Antonioni aparecen grandes espacios en perspectiva.

El cineasta utiliza los mismos elementos a los que los pintores renacentistas recurrían: grandes diagonales que confluyen en un punto de fuga, suelos en damero y ventanas abiertas para obtener la sensación de infinitud espacial.



F21. *La notte*, Antonioni, 1961

En un fotograma de *La noche* de 1961, (F21) podemos observar a Valentina que juega en el suelo lanzando una pitillera. El suelo en damero contribuye a crear ese espacio en profundidad del que venimos hablando, que además se ve reforzado por el ligero contrapicado que ha adoptado la cámara. Este plano podría ser analizado en este aspecto a la manera de un cuadro renacentista. El cineasta ha colocado al fondo un paisaje abierto, dentro de un espacio cerrado para crear esa sensación de infinitud a la

⁷⁰ En *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p.58

que anteriormente nos hemos referido. Dentro de ese paisaje hay algo que distorsiona en cierta medida este espacio, a saber, el árbol que en el centro de la composición divide el paisaje en dos y acorta el espacio en profundidad. Pero a la vez, dicho árbol anota que lo que hay en esa pared de la habitación es un lienzo que se continúa con el espacio real donde se encuentra Valentina.

Tras este inciso continuamos ya con la secuencia anterior de *Crónica de un amor* en la que, un corte de montaje, da paso al interior de un edificio donde la cámara permanece estática al pie de la escalera. El detective aparece entonces por la parte inferior del encuadre y asciende por la escalera. El encuadre permanece fijo y sostenido en el tiempo. De este modo, las escaleras aparecen como lugar de tránsito, espesando aún más la narración⁷¹. Finalmente el detective llega a la puerta del piso objeto de su visita y pasa al interior del mismo, se produce entonces el corte de montaje.

Seguidamente se inicia el diálogo entre los dos personajes, el detective y el marido de Matilde Galvani, pero el mismo no se articula en plano/contraplano, sino en un plano sostenido cuyo encuadre móvil atrapa, unas veces a los dos individuos, mientras que en otras ocasiones la cámara acompaña a uno en su movimiento, dejando al otro personaje en el espacio fuera de campo.

Tiene lugar así esa especie de baile, lo apuntábamos anteriormente, entre la cámara y los personajes, tan frecuente en el

⁷¹ “Los expresionistas supieron mejor que nadie que la escalera es el lugar de la dislocación de la imagen, allá donde el movimiento se entrega a un destino institucional de oblicuidad. Sin ser expresionista, Antonioni siempre lo supo, asimilándola al umbral como lugar de suspensión temporal de la ficción, donde el personaje duda entre visión y desaparición, y donde se acumulan/consuman tensiones. Y eso ya desde «Crónica de un amor», en que la escalera misma encierra, con el ascensor, el instrumento del delito”. En *Arquitectura de la visión, op., cit.*, p.125

cine de Antonioni. Bordwell también se ha referido a ello: “los planos de seguimiento pueden llegar a ser bastante complicados (...) *Crónica de un amor* contiene muchas escenas en las que están presentes varios personajes. Por lo general, la cámara sigue a una figura que se mueve para encontrarse con otra, luego sigue el movimiento del segundo personaje hasta otro lugar donde se encuentra con algún otro, luego sigue el movimiento del tercer personaje y así sucesivamente”⁷².

Nuevamente, la conexión entre campo y fuera de campo, activados por la cámara en su movimiento anterior en torno a los personajes, se realiza de forma “poco ortodoxa” desde el punto de vista del modelo clásico. Dicha conexión se ve favorecida por un elemento que se convierte en protagonista: la propia sombra del personaje ubicado en el fuera de campo. “De hecho, afirma Noël Burch, no es evidentemente entre la cámara propiamente dicha y los personajes que se ejecuta ese «ballet», sino entre éstos y la extensión de aquella -la sombra- en el espacio que es el encuadre”⁷³.



F22. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Así, el fotograma adjunto muestra como el

⁷² *El arte cinematográfico, op., cit., p.224*

⁷³ *En Praxis del cine, op., cit., p.84*

personaje que en este instante ha quedado dentro del campo, el marido de Matilde Galvani, dirige su mirada hasta el fuera de campo, que se hace presente gracias a la sombra del detective Carloni, quien ahora ha tomado la palabra (F22).

Posteriormente, la cámara acompaña en su movimiento al marido de Matilde Galvani, quien en estos instantes es seguido por el detective, de modo que ambos terminan de nuevo reunidos por un mismo encuadre. Así la escena juega y modula cuatro variantes: el movimiento de la cámara, el desplazamiento de los personajes, las sombras por estos proyectadas y las palabras por ambos intercambiadas.

Sin embargo, una de estas cuatro variantes, las sombras, funcionan de forma muy diferente en algunos filmes pertenecientes al modelo clásico, como bien se pone de manifiesto en la película *Casablanca*, (Michael Curtiz, 1942), paradigma de este modelo cinematográfico.



F23. *Casablanca*, Michael Curtiz, 1942

Ilsa, la protagonista del filme, es mostrada en un

plano cercano dirigiendo una mirada discreta hacia el fuera de campo. De esta forma avisa a Laszlo, su marido, de un peligro próximo⁷⁴. Este peligro es visualizado en el campo a través de esa sombra de un personaje -el precepto de policía de Casablanca- que a la izquierda, se proyecta en la pared proveniente del fuera de campo (F23).



F24. Casablanca, Michael Curtiz, 1942

Sin embargo, esta secuencia, al contrario de lo que sucedía en la analizada anteriormente, sí se estructura en base al corte. Así, tras el plano anterior, un corte introduce un nuevo plano más alejado en el que aparece la pareja acompañada por otro personaje perteneciente a la resistencia francesa (F24). La sombra, proyectada sobre la pared del fondo, sigue estando presente en este nuevo plano, y ahora se hace aún más patente. El mal *raccord* entre un plano y otro, por lo que a la sombra se refiere, acentúa aún más su importancia como introductora de un peligro. Es decir, la sombra se convierte aquí en un elemento significativo de la historia.

⁷⁴ “Una manera de definir el espacio-fuera-de-campo es mediante la mirada off... Primer plano o plano cercano de un personaje que se dirige a otro fuera de campo... A veces la mirada es tan intensa, tan esencial, que ese personaje fuera de campo toma tanta o más importancia que el personaje del encuadre y el espacio del campo”. En *Praxis del cine, op., cit.*, p.29

Ya hemos visto cómo en los dos casos el fuera de campo se hace presente en la acción a través de las sombras que se proyectan en la pared. Sin embargo, este recurso no aparece en *Crónica de un amor* al servicio de la historia, al contrario que en *Casablanca*.

Éstos son algunos de los elementos formales o escriturales que se advierten en el primer largometraje de Antonioni, y que se constituirán en constantes en toda su filmografía. Sin embargo, no serán los únicos. Así será señalado en el análisis de algunas secuencias más de las que componen el filme, las cuales serán abordadas además, en lo que sigue, desde otros aspectos tales como el amor y la muerte; dos temas que, a partir de *Crónica de un amor*, se constituyen en elementos esenciales de casi toda la filmografía del cineasta ferrarés.

EL AMOR Y LA MUERTE EN *CRÓNICA DE UN AMOR*

El amor y la muerte han sido dos grandes temas en el arte y la literatura de todos los tiempos, y una fuente de inspiración de numerosas obras maestras. Los grandes pintores, basándose en obras literarias de la antigüedad clásica y del Renacimiento, crearon imágenes de extraordinaria belleza en las que volcaron toda su sabiduría e ingenio. Estas obras se difundieron por todo el mundo occidental, siendo objeto de pasión para muchos coleccionistas, así como un motivo de reflexión y ejemplo.



F25. *El amor y la muerte*. Goya, 1797-99. Grabado de la serie *Los caprichos*.

Tal es el caso de Francisco de Goya y Lucientes, que en su serie de grabados *Los caprichos*, dedica alguna de las estampas a

estos dos grandes temas. El artista alude en esta obra de la figura (F25) a los duelos por amor, y comenta que “*de los amores ilícitos no se suelen seguir más que ruidos y pependencias*”⁷⁵.

Desde la mitología clásica, a las narraciones medievales y las expresiones modernas se ha tendido a unir estos dos polos aparentemente antitéticos. Así, podemos comprobar a través de todos estos textos cómo algunas de las facetas del amor desvelan un vínculo indisoluble con la muerte, bien que diferente en cada caso.



F26. Orfeo y Eurídice, Tiziano, 1508. Academia de Carrara, Bérgamo. Óleo sobre tabla

En la mitología clásica nos encontramos con la relación amor-muerte que se establece entre Orfeo y Eurídice. Esta triste historia de amor es la que interpreta Tiziano en un panel de madera empleado como frente decorativo de un arcón (F26). La tabla muestra dos escenas: en primer plano el momento en que Eurídice es mordida por la serpiente, con la ciudad de Venecia al fondo, y en segundo plano el gesto del desdichado Orfeo al perder a su esposa por segunda vez, empleando como fondo una ciudad en llamas en alusión al reino del Hades del que Orfeo

⁷⁵ Estas interpretaciones son conocidas en la actualidad como comentarios. De entre todos ellos, el más conocido es «Explicación de los Caprichos de Goya escrita de propia mano», que se guarda en el Museo del Prado, y al que se le da una gran credibilidad, según señala Juan Carrete y Jesusa Vega en, *Goya, grabador, Cuadernos de Arte Español*, Madrid, Historia 16, 1992, p.13

intentó en dos ocasiones sacar a la bella Eurídice con tan tristes resultados.

“Caminaba Orfeo y seguía Eurídice. Cuando ambos estaban a punto de abandonar el mundo de los muertos, Orfeo no pudo contener más la atención de mirar si lo seguía su amada esposa. En ese preciso momento, ante su vista, Eurídice le fue arrebatada de nuevo, esta vez para siempre”⁷⁶.

Se nos muestra así un episodio de amor vinculado a la muerte tras un gesto de fragilidad que preludia la muerte misma.

Los místicos, por otra parte, nos hablan de la tragedia del sueño amoroso, y de la muerte transfigurada por el amor como vertiente de vida eterna. Nos encontramos entonces con los textos de Santa Teresa de Jesús o los de San Juan de la Cruz, quien en algunos de sus versos vincula el dolor de estar lejos del Amado con la propia muerte.

**Esta vida que yo vivo
Es privación de vivir,
Y así es continuo morir,
Hasta que viva contigo:
Oye mi Dios, lo que digo,
Que esta vida no la quiero
Que muero, porque no muero.**

**Estando ausente de ti,
¿Qué vida puedo tener,
Sino muerte padecer,
La mayor que nunca vi?**

⁷⁶ En M^a Dolores Gallardo López, *Manual de Mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, p. 185

Lástima tengo de mí,
Pues de fuerte persevero,
Que muero, porque no muero.

(*"Coplas del alma"* San Juan de la Cruz)



F27. *El éxtasis de Sta. Teresa*. Bernini. 1644-1652. Roma, Capilla Cornaro de Sta. M^a de la Victoria.

Uno de los artistas que mejor ha sabido llevar a la plástica esta transfiguración mística es Bernini. De ello dan cuenta obras como *El éxtasis de Sta. Teresa* (F27). Bernini profundiza con esta obra en las inquietudes del alma. El artista ha llegado al vértice del misticismo. Teresa de Jesús, desvanecida, flota en el espacio, sobre una nube. Sus ropas, que introducen gran dinamismo en la composición, muestran la agitación del cuerpo de la santa. Un cuerpo que resulta imperceptible precisamente por la ampulosidad y los pliegues de las telas que lo envuelven. La luz incide directamente sobre ella, mientras que un ángel se dispone a clavar en su pecho el dardo de amor divino. Éste, ejerce su efecto en el rostro de la santa, que muestra el éxtasis o arrobamiento antes, incluso, de ser atravesada por él.

Según Bataille *"Hay similitudes flagrantes, o incluso equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y*

*mística (...)*⁷⁷. Los místicos introducen la experiencia del amor divino unida al erotismo mediante el éxtasis místico y sus consecuentes connotaciones de muerte.

En momentos posteriores de la Historia de la Literatura nos encontramos con otros mitos como el de *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 1592) o *Tristán e Isolda*, en los cuales se consuma el amor en la propia muerte, bien a través del suicidio, en el caso de *Romeo y Julieta*, o bien inconscientemente en *Tristán e Isolda*, quienes tras beber un brebaje envenenado apenas cuentan con unos segundos para confesarse su pasión y franquear así las barreras establecidas por ellos mismos, sin entrar en conflicto con la ley del mundo. Los dos alcanzan al morir la pasión total.



F28.*Tristán e Isolda. La muerte.*
Rogelio de Egusquiza. 1910.
Colección particular. Óleo sobre lienzo.

Rogelio de Egusquiza, pintor “Wagneriano”, y amigo del propio compositor, interpreta de la siguiente forma el momento justo en el que Tristán e Isolda encuentran la muerte (F28). Hace un estudio de los personajes e intenta transmitir su sentido y su estado anímico a partir de la experiencia corporal. Ambos parecen querer ser comprendidos simplemente por sí mismos, al margen de todo lo que les rodea. Así es mostrado mediante la expresión de los rostros y la

⁷⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p.231

unión de las manos del hombre y la mujer, unión que refuerza la idea del amor incluso después de la muerte.

A través de los ejemplos expuestos con anterioridad hemos podido constatar cómo “*si la unión de dos amantes es el resultado de la pasión, ésta apela a la muerte, al deseo de destrucción o al suicidio*”⁷⁸.

El cine, como el resto de las artes, no permanece ajeno a ese binomio central del ser humano: el amor indisolublemente unido a la muerte, y son muchos los textos fílmicos que se detienen en mostrar cómo ambos conceptos influyen decidida y directamente en la vida del ser humano y sus relaciones interpersonales.

Sin embargo, este par de conceptos ha sido llevado a la gran pantalla de manera muy diversa. Los cineastas han representado la relación que se establece entre el amor y la muerte en todas sus variantes: el suicidio por amor, matar al amado antes que perderlo, la vinculación sexo-muerte⁷⁹, o bien propiciar la muerte de un tercero que impide la unión de los dos amantes.

Es este último caso el que nos interesa especialmente a la hora de abordar nuestro estudio. Y éste será el punto que tomaremos como partida.

Episodios como este último que hemos mencionado aparecen continuamente en la historia del cine, y quizás uno de los casos más conocidos sea el filme *El cartero siempre llama dos veces* (Tay

⁷⁸ Adrián Sapetti, “Sexualidad y Muerte”, *Revista de Sash*, Año IV, N° 1, Noviembre De 1990, Bs. As. [Online]. Disponible en: <http://www.sexovida.com/arte/sexoymuerte.htm>

⁷⁹ Pedro Poyato Sánchez, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, Valladolid, Caja España, 1994, p. 55

Garnett, 1946) basado en la novela del mismo título de James Cain⁸⁰. En esta historia, los dos amantes pueden consumir su pasión únicamente eliminando al marido de la protagonista.

Lo mismo sucede en el caso de la película objeto de nuestro estudio: *Crónica de un amor* (Antonioni, 1950), cuyos protagonistas, Paola y Guido, amantes en el pasado, se encuentran al cabo del tiempo, merced a la investigación abierta acerca de los hechos que en ese pasado determinaron su ruptura. Sin embargo, Paola no es ya libre para vivir su amor con Guido y la posibilidad de un asesinato, el del marido de ella, los separará definitivamente.

Si nos ceñimos únicamente al argumento de la película, podríamos pensar que *“Antonioni utiliza para su primer largometraje una estructura narrativa previsible, en el interior de un género tan consolidado como el cine negro o policíaco”*⁸¹. Sin embargo, el análisis del texto nos llevará a constatar que se trata de un cine sustancialmente diferente al establecido por el modelo de Hollywood.

Efectivamente, el cineasta retoma para su filme el maridaje ya establecido entre el amor y la muerte. Pero lo hace valiéndose de una escritura cuyos rasgos lo distancian definitivamente del modelo hollywoodiense. Aunque todavía existe la voluntad de contar una historia, la diferencia radica en el modo en que ésta es contada. Es decir, en el relato. Como dice F. Casetti, *“No, no es la historia de siempre: abramos de todas formas los ojos y los oídos frente a la inevitable narración; y sigamos cuanto se nos aparece: unos perfiles prontos a encenderse, un perseguirse de movimientos y de cosas, un*

⁸⁰ Así lo reconoce Domènec Font en su libro *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 95

⁸¹ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 95

*mundo...*⁸² Por lo anteriormente expuesto por Casetti y por la importancia que estos conceptos, el amor y la muerte, adquieren en el cine de Antonioni, es nuestro propósito estudiar el modo en que el cineasta ferrarés conjuga esos dos grandes elementos, ya referidos, en *Crónica de un amor*, así como la escritura surgida en torno a ellos.

⁸² En *El film y su espectador, op., cit.*, p.152

EL AMOR

La cultura occidental es la causante de haber conceptualizado la idea del amor. *“En el relato de Hesíodo, después de Caos y Gea encontramos como elementos primigenios del mundo a Tártaro y a Eros (...) Eros es la palabra griega que significa «Amor». En Hesíodo Eros o Amor está concebido como la fuerza fundamental y primigenia del mundo que asegura no sólo la continuación de las especies, sino la cohesión interna del Cosmos”*⁸³.

Eros es entonces esa fuerza primigenia que atrae a unos seres hacia otros para que la vida continúe⁸⁴. El Dr. Françoise Joffrin afirma que, según el mito de Platón en su obra *El banquete*, *“Eros es la afinidad universal entre los seres. Afinidad que lleva a una necesidad imperiosa de la unión de los cuerpos con la finalidad de supervivencia y de inmortalidad”*⁸⁵.

Nos encontramos pues ante una energía primigenia o pulsión, en términos freudianos, capaz de movilizar la mente y el cuerpo de cualquier ser humano. Simboliza el deseo y la atracción primordial de los hombres para unirse.

⁸³ En M^a Dolores Gallardo López, *Manual de Mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, p.19

⁸⁴ Eros de Hesíodo no tiene nada que ver con Eros Cupido, hijo de la diosa Afrodita. Será en época helenística cuando se produce un cambio de Eros. Deja de ser un personaje trágico para convertirse en un niño travieso al que le gusta reírse de las personas.

⁸⁵ Françoise Joffrin, *Respecto al mito d'Eros*, 15 Abril 2003 [Online]. Disponible en: <http://cabinet.auriol.free.fr/Documents/spanish/eros-sp.htm>



F29. *Afrodita abrazada por Eros.*
Bronzino, 1546, Nacional Gallery,
Londres

El Bronzino representa en esta obra de alto contenido sensual esa fuerza primigenia:

Eros, cuyo cuerpo queda inexorablemente unido al de Afrodita (F29). Es decir, el artista ha interpretado de esta manera el deseo y la atracción de dos cuerpos que finalmente se unen. Según Panofsky, “*el grupo completo consiste en la Lujuria rodeada de símbolos y personificaciones de placeres traidores y males manifiestos pero este grupo es privado del velo que lo cubre por el Tiempo y la Verdad*”⁸⁶. Sin embargo, junto al goce parabolizado por las palomas, que ocupan la parte inferior izquierda del cuadro, aparecen figuraciones de los celos, el engaño y la traición amorosa, que moralizan el contenido⁸⁷,

⁸⁶ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2001, p 114

⁸⁷ Según panofsky, “*iconográficamente el cuadro muestra los placeres del amor por un lado y sus peligros y torturas por otro, de tal manera, sin embargo, que los placeres se muestran como ventajas fútiles y falaces, mientras que los peligros y torturas se muestran como males grandes y reales*”. En, *Estudios sobre iconología, op., cit.*, p. 111

todo bajo el brazo omnipresente de Cronos⁸⁸, el tiempo, enemigo absoluto de los amantes, y elemento primordial en ese acercamiento del amor y la muerte. Albert Camus diría al respecto: “*Lo que hay de insensatez en el amor es que se desea acelerar y perder los días de espera. De este modo, en uno de sus aspectos, el amor coincide con la muerte*”⁸⁹.

Tal es la fuerza que esa energía primigenia, a la que venimos llamando amor, ejerce en el hombre, que los artistas de todas las épocas han centrado gran parte de su trabajo en la representación de este concepto y sus múltiples variantes.

El cine, que según Bazin “*es el arte de lo real*”⁹⁰, ha tratado de extraer del mundo visible, es decir, del mundo real, otra realidad ficticia, creada ex profeso, con la cual el espectador se identifica en mayor o menor grado. La tarea del cineasta consiste precisamente en convertir la historia real en relato fílmico. Pero, ¿cómo se manifiesta en el cine antonioniano esa energía primigenia, a la que se ha dado en llamar amor, y qué parámetros cinematográficos son activados para que podamos hablar de un modelo cinematográfico diferente?

Veamos pues en lo que sigue cómo se pone en marcha en *Crónica de un amor* esta energía primigenia.

⁸⁸ Para los griegos Cronos no fue en realidad el dios del tiempo. En esta obra hay una concepción de Cronos vista desde una mentalidad latina tardía.

⁸⁹ Cita tomada de Ana María Stiven y Joaquín Fernandois, Amor y Muerte. “El Mito como Fuente de Verdad”, *Diario El Mercurio* [Online], publicado el 7-1-2001. Disponible en: <http://www.puc.cl/historia/cinfo/Articulos/stuvenfermandois.htm>

⁹⁰ Cita tomada del prólogo realizado por Francisco Zurián y Hernández en: André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2000, p.11

El reencuentro

Según Bataille, “*En principio, un hombre puede ser tanto el objeto del deseo de una mujer, como una mujer el objeto del deseo de un hombre. No obstante, los pasos iniciales de la vida sexual suelen ser la búsqueda de una mujer por parte de un hombre. Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres que son las más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo. Se proponen como objeto al deseo agresivo de los hombres*”⁹¹.

El cine clásico de Hollywood, seguido por el manierista, no se ha substraído a esa idea de la mujer como objeto de deseo que anotaba Bataille en la cita a la que hemos hecho referencia anteriormente. Con lo cual ha presentado habitualmente a la mujer como objeto deseable ante los ojos del hombre, otorgándole siempre una función pasiva en contraposición con la desempeñada por aquel. Pongamos como ejemplo de lo que apuntamos el caso de *El manantial* (Vidor, 1949) y de *Vértigo* (Hitchcock, 1958), por citar dos de los ejemplos más conocidos. En ambos casos la mujer se presenta ante el hombre como imagen deslumbrante de la que él no podrá apartar su mirada.

Si analizamos el primer encuentro que se produce entre Dominique y Roack, los dos protagonistas de *El manantial* podremos constatar nuestra anterior afirmación, y a la vez, el análisis posterior del encuentro de los protagonistas en *Crónica de un amor*, nos

⁹¹ En *El erotismo, op., cit.*, p.p.136-137

permitirá señalar algunas de las diferencias que aparecen en este filme con respecto al modelo clásico y el manierista.

Dominique acude al encuentro del hombre, al espacio de lo masculino, tras una gran explosión que la lleva hasta allí.



F30. *El manantial*, King Vidor, 1949

Un contrapicado da cuenta de la presencia única de la mujer. Su figura se recorta sobre un fondo neutro. El viento mueve sus cabellos y el pañuelo. Es la forma en que la película nos muestra a la mujer como imagen deseable, como objeto de deseo, en suma. A partir de este instante se pone en juego un elemento fundamental en el encuentro de ambos: la mirada. Será precisamente ésta, la de Dominique, la responsable de este encuentro (F30). Una mirada dirigida hacia un hombre, que a un nivel inferior, está taladrando la roca.



F31. *El manantial*. King Vidor, 1949

Como imantada, su mirada se fija a la figura del hombre, quien en estos momentos ignora la presencia de ella. La escala se acorta en el siguiente plano en el que el rostro de Dominique es la viva imagen del deseo (F31). La mirada, nuevamente, y su boca entreabierta lo delatan.



F32. *El manantial*. King Vidor, 1949

Un nuevo plano subjetivo nos muestra en detalle parte del cuerpo de Roack, el protagonista masculino, concretamente el brazo izquierdo, y la mano derecha con la que sujeta la taladradora, que parece constituirse en la prolongación del brazo derecho de este hombre, como si de un apéndice se tratara (F32).



F33. *El manantial*, King Vidor, 1949

Seguidamente, una panorámica recorre la taladradora y en un movimiento ascendente la cámara descubre el rostro de Roack, ajeno hasta ese momento a la mirada de ella. Ésta da cuenta en su recorrido de la virilidad del protagonista y de su fuerza, así como de otros elementos constitutivos de una fuerte carga erótica: el sudor, los músculos y, por su puesto, el taladro. El trabajo físico que en estos momentos realiza el hombre es indicativo del papel activo que ocupa en la historia (F33).



F34. *El manantial*, King Vidor, 1949

Sin embargo de los planos que muestran a Dominique destaca precisamente la quietud de la protagonista, que únicamente se ve alterada por el movimiento del pañuelo y el de su propio cabello, detalle este que la hace aún más deseable. De manera

que el protagonista masculino es aquí presentado a los ojos del espectador como el personaje activo del relato, mientras que la mujer aparece únicamente como objeto de deseo⁹² (F34).



Fs35 y 36. *El manantial*, King Vidor, 1949

La primera mirada de él hacia

ella se traduce en un deslumbramiento por lo que encuentra al otro lado, produciéndose en el plano que lo muestra un cierto desenfoque del fondo. Se va acortando la escala en los siguientes planos, y sólo hay un motivo que lo justifica: la intensidad de las miradas, que se nos muestran a través del plano/ contraplano, recurso formal utilizado por el cine clásico en estos casos (Fs 35 y 36).

Nuria Bou destaca la importancia que el plano/contraplano desempeña en ese momento pasional en que los protagonistas cruzan por primera vez sus miradas y afirma que *“el plano/contraplano, disuelve el espacio que separa a los amantes e incluso el espacio en que se inscriben; la mirada de éstos ciega todo lo que les rodea y se ensimisma en la incipiente ebriedad de un dúo de amor que empieza a formularse como deseo de conjunción entre dos imágenes*

⁹² “En el modelo clásico de Hollywood se otorga al protagonista masculino la responsabilidad de ser él quien lleva a cabo la acción. El rol del hombre es hacer avanzar la historia y lograr que los sucesos ocurran (...) El héroe mítico es masculino. Mientras, la mujer ocupa la posición de límite o bien de objeto de deseo”. En Yael Tujsnaider, “Yasujiro Ozu”, “*Otrocampo*” [Online]. Disponible en: <http://www.otrocampo.com/2/ozu.html>

*contrapuestas, tensadas la una contra la otra*⁹³. “La elisión del espacio en el que se inscriben los personajes, aislando sus rostros en tanto escenario de la representación pasional, comporta una verdadera anulación de la distancia que les separa”⁹⁴.

En el modelo manierista asistimos a un primer encuentro entre los protagonistas que comienza a diferir de una manera clara del propuesto por el modelo clásico. Tomemos como ejemplo aquel que tiene lugar entre los protagonistas de *Vértigo* (Hitchcock, 1958) para anotar algunas de estas marcadas diferencias.

Los protagonistas de *Vértigo* se encuentra por primera vez en el restaurante *Ernie's*. Scottie, el protagonista masculino de la historia, ha sido convocado allí por el marido de Madeleine para conocer a ésta, y emprender así la búsqueda de la verdad que se esconde tras ella. De nuevo, la mirada jugará un papel fundamental en el encuentro del hombre y de la mujer.



F37. *Vértigo*, Hitchcock, 1958

La secuencia se desarrolla del siguiente modo: pasamos del exterior al interior del restaurante *Ernie's* mediante un encadenado. La cadena de planos que se van a suceder a continuación comienza con uno bastante cercano de Scottie, y llama especialmente la atención el hecho de que el protagonista dirija su

⁹³ *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni, op., cit., p.43*

⁹⁴ *Ibídem, p. 38.*

mirada hacia el fuera de campo (F37). Sin embargo, la cámara abandona la mirada de Scottie y en un movimiento elíptico, recorre parte del interior del local. Luego además de la mirada del protagonista, en este primer momento, habría que destacar otra, la de la cámara, que desprendida de la del personaje, nos conduce hacia un lugar concreto: la mesa donde, acompañada por su esposo, se encuentra en estos momentos Madeleine.

Esta mirada en bucle, que nos lleva hasta Madeleine y que tiene que ver con la megalomanía del cineasta, resulta especialmente interesante por tratarse de un elemento característico del movimiento manierista que comienza en Italia en el S.XVI y que supone la introducción de algunos elementos que alteran el modelo clásico inmediatamente anterior. Uno de estos elementos es precisamente la línea serpentina⁹⁵, que es trazada por la propia mirada de la cámara a la que hemos aludido anteriormente y que, junto a otros elementos que irán apareciendo en el filme, señala que nos encontramos frente a un texto manierista.

Según Dubois, *“hay un simbolismo muy rico en la curva, signo cargado de sentidos múltiples y diversos. Según el grado de intensidad de la corvadura, la curva puede ser la expresión de la dulzura, pero también de la vuelta completa, la gracia y la complicación, el movimiento y la angustia del movimiento; de la ternura al vértigo, el juego de curvas despliega una multitud de significaciones”*⁹⁶. Así, con

⁹⁵ “El artista manierista se apoya en el dibujo (...) Podemos considerar este refuerzo de la línea a través de tres procedimientos cuya frecuencia es particularmente sensible en la pintura manierista del S.XVI: se trata del modelado, que da nacimiento a todos los efectos esculturales de este tipo de pintura, el geometrismo que hemos llamado a veces cubismo del Renacimiento, y la línea serpentina”. En Claude-Gilbert Dubois, *El Manierismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, p.86

⁹⁶ En *El Manierismo*, op., cit., p.91

esta mirada curva de la cámara, la película da cuenta, una vez más de ese vértigo que desde el comienzo de la misma se está poniendo en juego.



F38. *Vértigo*, Hitchcock, 1958

Una vez concluido el movimiento serpentino,

Madeleine es mostrada de espaldas. De ella destaca su cabello, que ha sido recogido en un moño cuya terminación tiene forma de espiral, así como la propia espalda, y el verde de su vestido que contrasta abiertamente con el rojo intenso que cubre las paredes del lugar donde los personajes se encuentran en estos momentos (F38).

El siguiente plano nos devuelve la mirada de Scottie, que continúa dirigida hacia el fuera de campo, donde se encuentra Madeline, quien, en el plano siguiente aparece triplemente reencuadrada. En un plano posterior la protagonista abandona la mesa acompañada de su esposo, dirigiéndose hacia el lugar donde se encuentra Scottie.



F39. *Vértigo*, Hitchcock, 1958

El siguiente plano muestra a Madeleine en primer término, avanzando hacia Scottie y atravesando los distintos umbrales que se encuentra a su paso, los cuales forman parte de la escenografía en este trayecto que recorre. La cámara la sigue, y la escala se va acortando hasta que aparece un primer plano de ella: su figura se recorta sobre un fondo que, en estos instantes, se desenfoca. La luz incide en su rostro y su cabello. La gargantilla que rodea su cuello brilla con gran intensidad, haciéndola aún más deseable (F39). Y su mirada, dirigida hacia el fuera de campo, parece perderse en el infinito.

Ha tenido lugar aquí una sucesión de primeros planos muy similar a la que vimos cuando se produjo el encuentro de los protagonistas de *El manantial*. También este encuentro se ha articulado mediante el plano/contraplano. Sin embargo hay una diferencia fundamental, al margen de la ya señalada en lo que respecta a la línea serpentina -introducida por el movimiento autónomo de la cámara-, característica del manierismo, y es que en ningún momento, la mirada de Scottie se ha visto correspondida por un contraplano donde aparezca ella mirándolo a él, como sucedía en *El manantial*. Sus miradas no llegan a cruzarse. Igualmente, el espacio en el que se inscriben, mostrado en un plano general, no llega a disgregarse del todo en primeros planos, con lo cual tampoco se crea un escenario específicamente pasional.



F40. *Vértigo*, Hitchcock, 1958

Así, la pasión en este primer encuentro no es recíproca, anticipando la puesta en escena uno de los motivos que hacen posible esta no-reciprocidad. De manera que cuando Madeleine se dispone a abandonar el local, su figura aparece reflejada en un espejo, que la señala como imagen fantasma y fraudulenta. Algo que la película se encargará de demostrar en repetidas ocasiones (F40).

También en *Crónica de un amor* se presenta a la mujer como objeto de deseo ante la mirada del hombre. Y sin embargo, el reencuentro de los protagonistas⁹⁷, como veremos a continuación, se traducirá visualmente en algo que difiere por completo de lo que se ha puesto en juego en los filmes clásico y manierista a los que hemos atendido anteriormente.

Esta secuencia, en la que los protagonistas del filme, Guido y Paola, vuelven a encontrarse después de algunos años, se divide en dos partes bien diferenciadas.

La primera parte de la misma abre desde un fundido a negro, que marca una clara separación entre los hechos acaecidos hasta entonces en la película -en la primera parte del filme se ha emprendido

⁹⁷ Hemos de aclarar que aunque en lo que a la historia se refiere los protagonistas se conocían con anterioridad, es en esta secuencia que nos disponemos a analizar en la que por primera vez en el filme es visualizado el encuentro entre ambos.

una investigación que es la causante del reencuentro de los protagonistas, sin que éstos hayan hecho todavía su aparición en la pantalla. Según Casetti, *“la labor de investigación del detective lleva a Paola y a Guido a entrelazar nuevamente sus existencias. Situado al margen de la historia, es él quien echa a uno en brazos del otro”*⁹⁸. *“La investigación activa el mecanismo de la pasión”*⁹⁹ -y lo que va a suceder a continuación.



F41. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Progresivamente se va iluminando la pantalla debido a un foco de luz proveniente del fondo del encuadre, desde donde un individuo, ajeno a la historia, avanza hacia la cámara (F41). El único fin de la presencia de éste en el filme es demorar el tiempo de aparición de la protagonista. Por el contrario, el cine clásico no mostraría en primer lugar a un personaje que no estuviera vinculado a la narración. Hay que tener en cuenta que los personajes en el cine clásico vehiculan la acción, es decir, funcionan con actantes del relato, con lo cual, si un personaje aparece el primero en el plano y la cámara se detiene en él, es porque ese personaje va a jugar un papel

⁹⁸ En Francesco Casetti, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996, p.147

⁹⁹ En Michelangelo Antonioni, *op., cit.*, p.96

fundamental en la historia¹⁰⁰. Además, el personaje será desde el comienzo presentado, en el cine clásico, con los atributos que lo definirán¹⁰¹. Sin embargo, este individuo que se dirige hacia la cámara, abriendo la secuencia en el filme antonioniano, no volverá a aparecer en ningún otro momento de la película.



**F42. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Se articula así un espacio en profundidad marcado por la presencia del portero del teatro de la Scala de Milán, quien se sitúa a la derecha del encuadre en primer término, y la pareja que desde el fondo de este encuadre avanza hacia la cámara. Mientras, el individuo sale de cuadro por la derecha y el centro del encuadre queda despejado para que Paola, triplemente reencuadrada, destaque especialmente de entre todos los elementos que la rodean, incluido su acompañante. Su figura esbelta y elegante brilla aun más por el atuendo que la envuelve: un abrigo de piel blanca, que parece aún más blanco por la incidencia de la luz en él. Ella, es así señalada como objeto de deseo (F42).

¹⁰⁰ “Normalmente los agentes de la causa y el efecto son los personajes”. En *El arte cinematográfico, op., cit.*, p.68

¹⁰¹ “Si el personaje tiene que actuar como principal agente causal, él o ella debe estar definido como un conjunto de cualidades o rasgos”. En *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p.15



F43. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

La cámara la sigue hasta recoger dentro del plano al resto de los amigos que esperan fuera del edificio, entre los que se encuentra su esposo. Los dos se separan del grupo y conversan unos segundos. La escala del plano se acorta y Paola aparece más resplandeciente aún que en el plano anterior (F43).



F44. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Una mirada de ella dirigida hacia el fuera de campo, descubre a Guido que se encuentra al otro lado de la calle. Y un gran plano general muestra al protagonista casi engullido por los grandes carteles publicitarios que aparecen al fondo del encuadre. La indumentaria de él hace que su figura pase más inadvertida aún en el gran espacio que lo rodea, y a la vez contrasta con el abrigo de piel blanca de ella (F44).



F45. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

El siguiente plano muestra a Paola en una escala corta huyendo de la mirada de Guido. A este plano le sigue otro en el que él sigue avanzando mientras observa cómo ella se aleja con sus amigos. Se detiene en medio de la calle, pero no en cualquier lugar de ésta, sino justo donde en el suelo se dibuja una línea horizontal que parece marcar un límite que Guido no debiera traspasar (F45).

Pero Paola, en exceso atraída por la presencia del protagonista, se separa del grupo y retrocede para volver a encontrarse con la mirada de él. Nuevamente, al igual que sucediera en el cine clásico o en el manierista, la mirada se constituye en elemento fundamental y protagónico de este encuentro¹⁰².

¹⁰² “Antonioni erige una estructura divergente respecto a la configuración espacial de un encuentro clásico, donde disgrega fría y analíticamente la relación gestual de la pareja protagonista”. En *Plano /Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, op., cit., p. 111



**F46. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

En el siguiente plano, de escala similar al que mostraba a Guido por primera vez, aparece ella enmarcada por uno de los grandes arcos de medio punto peraltados del pórtico del teatro de la Scala (F46).

Se marcan así dos espacios dramáticos bien diferenciados: el espacio del hombre y el de la mujer, separados ambos por una nueva horizontal blanca dibujada en el suelo y que viene a constituirse así en frontera simbólica. Ésta refuerza a la anterior y prohíbe, tanto al hombre como a la mujer, cruzar del otro lado, convirtiéndose así en espacios impenetrables o impermeables.

Espacio de lo masculino que podemos ver en la figura (F44), dominado por grandes líneas horizontales que atraviesan de izquierda a derecha el encuadre, frente al espacio de lo femenino que aparece en la figura (F46) presidido por la línea curva de esos grandes arcos bajo los cuales se inscribe la figura de Paola. Ambos espacios enfrentados escenográficamente por la geometría, diametralmente opuestos gracias a los elementos que los pueblan.

“Observando la planificación de esta secuencia, así lo anota Nuria Bou, nos damos cuenta de que el reencuentro entre los dos protagonistas se visualiza a través de la alternancia de planos generales, sin una ulterior fragmentación del espacio (...) Y continúa

diciendo: “*sin ningún primer plano que pueda permitir una lectura sentimental*”¹⁰³.

Sin embargo, a pesar de lo expuesto por Nuria Bou, y aún siendo evidente que la estructuración de la secuencia mediante el sistema clásico de plano/contraplano habría dotado a este primer encuentro de una gran carga emocional, no es cierto que el primer plano sea imprescindible para poder realizar una lectura sentimental posterior, bien que diferente en todo caso, a la requerida en otros modelos de representación como el clásico o el manierista.

En primer lugar, habría que señalar el cambio que tiene lugar en la música cuando las miradas de ambos se cruzan, anotando precisamente el encuentro. Es decir, la música incide en el hecho de que el encuentro entre estos dos personajes adquiera unas connotaciones muy diferentes, en cuanto al plano sentimental, que en el anterior encuentro entre ella y su marido, por citar un ejemplo.

No se elide el espacio en el que los protagonistas aparecen inmersos, ni se circunscribe la pasión recortando los rostros de ambos de manera que hasta el fondo aparezca desenfocado, como es habitual en otros modelos de representación. Pero en su lugar aparecen dos cuerpos estáticos. Inmovilizados por los sentimientos que afloran de nuevo al haberse cruzado sus miradas. El espacio, especialmente geometrizado, refuerza la idea de estatismo de estos dos cuerpos. Se pone de manifiesto una energía, la del amor, contenida pero existente.

El filme se toma su tiempo para mostrar esos cuerpos petrificados, uno frente a otro, que no pueden dejar de mirarse. Con lo

¹⁰³ *Ibíd*em, p.111

cual se dota así a ese tiempo de significado, otorgándole una dimensión plástica y estética. Son planos de larga duración en los que además se preconiza la separación; *“ella tiene a su marido a sus espaldas, y tras el visitante cruzan la imagen -no por azar: nada es azaroso en el cine de Antonioni- dos silenciosos carabinieri, prefigurando el motivo del miedo a la justicia que en todo momento se cernirá sobre las acciones y los pensamientos de los amantes”*¹⁰⁴.

A esto añadiríamos el protagonismo de la luz, que desdobra el cuerpo de Paola al proyectar su sombra en la pared. Este desdoblamiento adquiere una especial relevancia si tenemos en cuenta el hecho de que en la película predomina una luz plana; de manera que en este caso concretamente nos encontramos por un lado con una mujer que correría sin pensarlo hacia los brazos del hombre al que ama, y con la misma mujer (de ahí que su imagen aparezca desdoblada) que a pesar de todo quiere conservar su posición social y la seguridad que su esposo le ofrece, como viene a justificarlo el hecho de que tras intercambiar su mirada con la de Guido exprese a su marido, en la segunda parte de la secuencia, el deseo de volver a casa para descansar.

La culpa

La culpa es uno de los temas que recorre el primer largometraje de Antonioni de manera transversal¹⁰⁵. Culpa por *“unos hechos determinantes, que generalmente transcurren en un espacio off cuyo*

¹⁰⁴ Ídem, p.112

¹⁰⁵ Tema que también aparecerá en otros filmes antonionianos, como *El grito, La ventura o La noche*.

*acceso es privado al espectador*¹⁰⁶. Paola y Guido viven las consecuencias psicológicas de la crisis provocada por la caída de Giovanna, la novia de Guido, por la caja de un ascensor, reconociendo los dos no haberlo impedido.

Unidos inicialmente y separados por el trágico accidente, después de algunos años vuelven a encontrarse. Sin embargo, la culpa por haber planeado el asesinato del marido de ella, volverá a separarlos para siempre.

María Paulina Mejía analiza los conceptos de culpa planteados por Nietzsche en el texto *La Genealogía de la moral* y por Freud en *El malestar de la cultura* haciendo énfasis en las convergencias que se plantean en la obra de los dos autores, señalando lo siguiente: “Según Nietzsche, el concepto de culpa procede del concepto tener deuda. Para explicar dicha proposición, él hace un recorrido por el desarrollo del sentimiento de justicia en la humanidad. Recorrido que ilustra el tratamiento que la sociedad ha hecho sobre aquel que infringe la ley (...) Por otra parte, Freud afirma que el sentimiento de culpa se activa gracias a un juicio que en principio proviene de los progenitores y posteriormente de una instancia psíquica que hace las veces de juez, determinando, finalmente, que la conciencia de culpa es, más que todo, una angustia social (...) El individuo se debate entre dos bienes: el amor y la satisfacción de la pulsión. Tener uno implica renunciar al otro”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ En Àngel Quintana, *El cine italiano. 1942-1961*, Barcelona, Paidós, 1997, p.147

¹⁰⁷ En María Paulina Mejía, “Culpa y deuda”, *Affectio Societatis*, n° 6: Marzo 2002, Revista Electrónica del Departamento de Psicoanálisis [Online], Universidad de Antioquia. Disponible en: <http://antares.udea.edu.co/~affectio/Affectio6/culpadeuda.html>

En los protagonistas de *Crónica de un amor* según ha sido señalado por D. Font, “*no hay un crimen premeditado, sino un delito como acto del inconsciente que se repite y reproduce con el tiempo golpeando en la conciencia de los amantes*”¹⁰⁸. Sin embargo, creemos conveniente puntualizar que fueron Paola y Guido quienes proyectaron matar al marido de ella, aunque, finalmente, el plan no es llevado a cabo porque un accidente-suicidio¹⁰⁹, adelantará los acontecimientos acabando con la vida del marido de la protagonista.

Sea como fuere, este sentimiento de culpa que embarga a los protagonistas se manifiesta en la película en cada uno de los encuentros clandestinos que se dan entre Paola y Guido. Una de estas citas secretas tiene lugar en el Planetario de Milán. Un encadenado da paso al plano que abre la secuencia. En el interior de éste aparece, a la derecha del encuadre, el guía, cuya voz explicativa sonará de fondo a lo largo de toda la secuencia. La composición del plano en estos primeros momentos resulta descompensada, porque la parte izquierda del encuadre permanece vacía hasta que es llenada a continuación por la figura de Paola, que aparece desde detrás de una cortina. Se activa así el 6º segmento y el espacio en profundidad.

¹⁰⁸ En Michelangelo Antonioni, *op., cit.*, p.99

¹⁰⁹ Este tema será tratado con posterioridad en nuestro trabajo.



F47. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Un foco de luz, inexistente hasta que Paola aparece en escena, ilumina su figura, mientras que la voz del guía habla, en ese preciso instante, de “*la aparición de las estrellas visibles*”. Puede establecerse, pues, una comparación entre las estrellas del firmamento y Paola, quien aparece reluciendo como una de ellas. Y a la vez, las distintas capas en profundidad quedan relacionadas a través de la luz, que traza una diagonal desde el rostro especialmente iluminado del guía al pronunciar la palabra estrella, y la figura de Paola que aparece al fondo. Podemos hablar entonces del uso de la profundidad de campo, recurso muy utilizado en la película y que el cine retoma de la pintura generalmente (F47).

Según Heinrich Wölfflin, la pintura comienza a separarse de la disposición de las figuras por planos, como si de un relieve se tratara, sin establecerse ningún tipo de conexión entre las diferentes capas que aparecen representadas, para dejar paso a otro modo de representación, que abre el espacio en profundidad en la medida en que todas las capas que aparecen en el cuadro se relacionan a través de la mirada de las figuras, la luz, el color, etc., obligando al espectador a internarse en el cuadro.¹¹⁰

¹¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Editorial Optima, 2002, p.89



F48. *El sueño de Endimión*, Girodet, 1791. Museo del Louvre

La obra de Girodet *El sueño de Endimión* (1791)

(F48), una nueva interpretación visual de un asunto mitológico dentro del marco de la estética masculina en el Neoclásico, sirve como intertexto para ser comparado con la figura (F47) en el aspecto que nos ocupa, el espacio en profundidad¹¹¹.

El Sueño de Endimión presenta una imagen de contemplación erótica del cuerpo masculino. La obra muestra a un somnoliento Endimión con todos los atributos que, históricamente, se habían dado a las mujeres; la disposición frontal hace que notemos la transformación de su cuerpo a las caricias y penetración de los rayos lunares, en un estado de abandono extático. Hay una comunicación sin palabras entre el modelo y el crecido Cupido, a la izquierda, que sonríe enigmáticamente mientras la luz acaricia sus nalgas juveniles. La presentación indolente, el tratamiento sensual, sirven para caracterizar la forma masculina con un carácter intensamente erótico.

¹¹¹ Cuando Wölfflin realiza el planteamiento al que nos hemos referido anteriormente, lo hace comparando la pintura renacentista con la barroca. Somos conscientes de que la obra de Girodet ha sido calificada por los historiadores del arte como neoclásica. Sin embargo, resulta evidente -como se puede observar en *El sueño de Endimión*- que el artista no era ajeno a los hallazgos que, en materia de perspectiva o tratamiento de la profundidad espacial, había logrado la pintura barroca. Así, nos parece oportuno traer a colación en nuestro trabajo la ya citada obra del autor francés por las semejanzas que pueden establecerse con el filme antonioniano.

Podemos observar, por otra parte, cómo Endimión, recostado en primer término introduce una diagonal con su propio cuerpo que va de izquierda a derecha del encuadre. A la vez, desde el fondo aparece un foco de luz que se proyecta hasta el rostro del protagonista, girado hacia el lugar de donde proviene la luz, y el torso mismo del personaje, introduciéndose así una segunda diagonal, que se ve reforzada por la mirada de Cupido, que en segundo término de la composición, es el encargado de dejar paso a la luz por entre los matorrales, a la vez que refuerza esa segunda diagonal con su mirada, dirigida igualmente al rostro de Endimión que duerme plácidamente, quedando así todas las capas de las que consta la composición íntimamente relacionadas entre sí.

El foco de luz, introducido por Cupido en la composición en el acto de descorrer los matorrales, como si de un telón se tratara, ha sido el encargado de establecer o activar ese espacio en profundidad que permite emparentar este intertexto -el cuadro de Girodet- con la imagen de la figura (F47), donde el foco de luz, partiendo de la cabeza del guía hasta llegar a la de Paola, introducía una diagonal que conectaba el primer plano de la composición con el fondo de la misma.

Retomamos ahora el análisis de la secuencia. La cámara sigue a Paola en su movimiento hasta que la voz de Guido, proveniente del fuera de campo, pronuncia su nombre. Ella se acerca y se sienta junto a él.

Seguidamente tiene lugar un corte y en el plano siguiente aparecen los rostros de los protagonistas, quienes son mostrados a una escala muy corta, casi en primer plano. Se rompe entonces la lógica de la película consistente en los planos generales o de escala amplia.



F49. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Aunque se sigue
renunciando al

plano/contraplano, los rostros del hombre y la mujer se convierten ahora en protagonistas de un plano muy sostenido que da cuenta del sentimiento de culpa y el miedo que produce en ambos la investigación que se está llevando a cabo sobre el pasado de Paola (F49). Los protagonistas siguen ocupando el mismo espacio físico, pero el cambio de escala lo convierte en un nuevo espacio dramático. Un espacio íntimo y reservado aparentemente a salvo de las miradas externas. Así parece sugerirlo el propio marco del encuadre.

Sin embargo, aunque la culpa, compartida es más llevadera, y en un principio resulta el motivo del reencuentro entre Paola y Guido, esta imagen da cuenta de una unión imposible: nos encontramos con un plano muy equilibrado y simétrico en cuyo interior aparece Guido a la derecha del encuadre y Paola a la izquierda, pero, dividiendo en dos la composición aparece, al fondo del encuadre, una vertical introducida por una estructura metálica que separa, a modo de barrera imaginaria, los rostros de ambos, lo que impedirá que los dos amantes puedan unirse. La estructura metálica funciona así igual que las líneas blancas que aparecían dibujadas en el pavimento de la calle en el primer encuentro de los protagonistas (Véanse las figuras (F44 y F46).



F50. *Crónica de un amor.*
(Antonioni, 1950)

En un segundo momento, el plano se ilumina, justo en el instante en que Guido menciona el accidente de Giovanna acaecido en el pasado. Y ese espacio que parecía íntimo, reservado y seguro para los protagonistas, se convierte ahora en un espacio expuesto a las miradas de los que allí se encuentran (F50). Así es señalado por Paola cuando mirando *off* asegura: *aquel hombre me mira.*

Finalmente, los amantes salen del edificio. La cámara se ubica en el exterior mostrando la salida de ambos. Paola y Guido, que siguen invadidos por el miedo, procuran tranquilizarse el uno al otro, convenciéndose a sí mismos de que nada puede sucederles puesto que nadie puede demostrar su culpabilidad. Así, si atendemos de nuevo a la definición de culpa que diera Freud, como “angustia social”, sólo es culpable quien es descubierto en el acto. En este sentido, los protagonistas, que no serán castigados socialmente, al no poder demostrarse su culpa, sí lo serán psicológicamente. Tanto, que eso determinará la causa de su separación.

Asistimos por tanto, a una relación amorosa, la que se establece entre Paola y Guido en el filme, invadida por un sentimiento de culpabilidad más fuerte que el amor mismo. Un amor entonces, herido de muerte por este sentimiento que embarga a los protagonistas.

LA MUERTE

Eros y Tánatos, es decir, el amor y la muerte, caminan indisolublemente unidos. Y es que la vida lleva implícita la muerte, y el amor forma parte de la vida. Según Heidegger, “*existir es ser para la muerte*”¹¹². Así, anota Germán Uribe, “*la muerte es la última y definitiva posibilidad del hombre*”¹¹³. El que ama necesita de una posesión total y definitiva del amado, más allá de todo confín. Pero ese amor-pasión suele ser de por sí infeliz y lleva consigo ya el germen de la muerte misma.

La muerte es un destino trágico, y el amor se encamina hacia ella. Oscila entre desearla y rechazarla. Los amantes “mueren de amor”, “aman hasta la muerte”, se “suicidan por amor”, y “matan por amor”.

La representación iconográfica tradicional de la muerte en la Historia del Arte ha sido el esqueleto con la guadaña, signos recogidos del pensamiento religioso popular español, que hunde sus raíces en la representación de las danzas macabras de la Edad Media. La predicación religiosa utilizaba estos recursos para invitar al desprecio de los bienes terrenos y al aprecio de los espirituales. Algunos artistas, obsesionados con el tema de la muerte, han dedicado gran parte de su obra a la representación de la misma. Tal es el caso de Valdés Leal y, posteriormente, de José Gutiérrez Solana.

¹¹² Cita tomada de: Germán Uribe, *A cerca del existencialismo* [Online], 1998. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/existenc.html>

¹¹³ En *A cerca del existencialismo, op., cit.*



F51.*La procesión de la muerte,*
Solana, 1930. Museo Reina Sofía.

Con su *Procesión de la muerte* (F51), queda reflejada la obsesión que Solana tuvo con respecto a la muerte y todo lo que a ella se refiere. La escena parece un paso de Semana Santa. Están presentes los faroles y los fieles tocados de velos blancos, portando velas encendidas. El mismo esqueleto con la guadaña es un paso. El esqueleto de la muerte se nos muestra en actitud pensativa. Lleva un ataúd bajo el brazo, como signo de sus dominios. De su hombro izquierdo cuelga un manto regio que acredita su señorío.

En esta obra podemos observar una clara influencia de la “Vanitas” de Valdés Leal y de las composiciones barrocas de este tipo en las que se refleja la idea vital del *tempus fugit* y la evidencia de la llegada de la muerte. A ello remiten las siguientes expresiones en latín: “*Fin de la gloria. Acuérdate de la muerte, hombre, de que eres polvo, ceniza, nada*”.



F52. *El espejo de la muerte*, Solana, 1929.

Esta temática será repetida en varias ocasiones por el autor en obras como *El espejo de la muerte* (1929) (F52), o *El Osario* (1931). Un espejo redondo con adorno de calaveras y dos manos en la parte inferior ocupa el centro de la escena. Bajo él, dos horribles muñecas están a los lados del cofre que contiene una calavera y un esqueleto de niño. En la parte inferior del cofre se entrelazan dos manos, la de la derecha es masculina y la otra femenina. Hacen referencia al “*pacto post mortem*”, y nos dan a entender que el amor y la pasión sobrepasan los umbrales de esta vida. Una de las muñecas está dividida en dos, presentándonos un costado normal y el otro esquelético, como si tratara de ofrecernos una visión surrealista de la vida y la muerte.

El cine, como medio de expresión plástica diferente a la pintura y a las demás artes, también cuenta con sus formas de representar este tema tan consustancial a la vida del hombre que es la muerte. A la muerte, en este caso, vinculada al amor. La representación del tema varía, como sucediera con el tema del amor, dependiendo de los modelos de representación cinematográficos en los que se inscribe.

Nuestro propósito en este apartado será ver en qué medida difiere la representación de la muerte en el modelo antonioniano,

concretamente en *Crónica de un amor*, aunque aludiremos a otras películas del autor, de otros modelos de representación como el modelo clásico de Hollywood, para lo cual atenderemos en primer lugar al análisis de la secuencia en que los dos amantes planean el asesinato del marido de ella.

Proyecto de asesinato

Un corte da paso a la apertura de esta secuencia con un plano general picado en el que aparece un espacio casi vacío. Las líneas verticales y horizontales vuelven a acentuar, como en otras muchas ocasiones, la geometrización del plano, así como la profundidad espacial mediante el uso de la perspectiva lineal. El protagonista indiscutible del plano es el paisaje. En este caso, se muestra un paisaje casi desierto y brumoso carente de toda vida humana. Este tema del paisaje no ha pasado desapercibido a A. Quintana y N. Bou, quienes anotan que *“Los paisajes representados en el cine de Antonioni poseen una gran austeridad, son impersonales y reflejan de qué forma la psicología de los personajes puede acabar siendo penetrada por la fuerza impersonal de un determinado lugar”*¹¹⁴. *“El paisaje, en Antonioni, es siempre más poderoso que el hombre (...) Permanece antes y después de los sentimientos”*¹¹⁵.

¹¹⁴ *El cine italiano. 1942-1961, op., cit., p.148*

¹¹⁵ *En Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni, op., cit., p.139*



**F53. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Pero además, este paisaje, que es atravesado por un coche que sigue las líneas trazadas por este entorno elegido no por casualidad por el cineasta, se convierte en un actante del relato, si entendemos como tal, a aquel que participa en una esfera de la acción¹¹⁶. Es decir, la función de este paisaje es nuclear, porque será él, gracias a esta alternancia de líneas y curvas inscritas en su propia orografía, lo que provoque, como veremos, la muerte del marido de Paola, hecho capital en el filme (F53).



**F54. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

El coche gira a la derecha y la cámara parece seguirlo. Sin embargo, finalmente abandona al vehículo para detenerse en el rostro de Paola que observaba atenta el recorrido del mismo. Se produce así una ambigüedad en el punto de vista, en el sentido de que la mirada de Paola parecía convertir en subjetivo el

¹¹⁶ Daniela Koldobsky, “Naturaleza y cultura en el paisaje cinematográfico”, *Otrocampo* [Online]. Disponible en: <http://www.otrocampo.com/3/paisaje.html>

plano, cuando, como ahora vemos en la figura (F54), no es así¹¹⁷. Nos encontramos, así, con una representación llena de tensiones manieristas en el sentido que a esta expresión diera Nuria Bou¹¹⁸. El coche sale de cuadro y permanece oculto durante unos segundos tras la estructura metálica del puente donde se encuentra Paola. Sólo se percibe de él el ruido del motor proveniente desde el fuera de campo.



**F55. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Tal y como se han sucedido los hechos, diríamos que Paola está esperando la llegada de Guido en el vehículo, y que en estos momentos se dirige a su encuentro. La cámara la sigue en su movimiento. Un nuevo encuadre se tiñe casi por completo de negro, aprovechando para ello la estructura metálica del puente y el sombrero de la protagonista, quien en estos momentos se sitúa de espaldas al espectador, fundiéndose con la propia estructura del puente. Sin embargo, la parte superior derecha de este encuadre deja un resquicio en blanco que va a ser ocupado por Guido, a quien vemos aparecer desde el fuera de campo (6º segmento) subiendo unas escaleras,

¹¹⁷ “A menudo sus cámaras subjetivas son más propiamente unas cámaras semisubjetivas, es decir, unos encuadres que parten del objetivo visto para llegar a incluir en el cuadro, sin solución de continuidad, también al sujeto que ve; de esta manera el observador ya no está contrapuesto a cuanto observa, como sucede en la estructura de campos/contracampos, sino que es llevado a su lado, se le pone literalmente pegado”. Así lo anota Francesco Casetti en: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996, p.147

¹¹⁸ En *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, op., cit., p.100

hecho este que desmiente la posibilidad de que sea él el viajero que se aproxima en el interior del coche que, al comienzo de la secuencia, ocupaba el interés de Paola (F55).

Por fin tiene lugar el encuentro entre los dos amantes y, con él el baile característico en el filme entre los personajes y la cámara. Nos encontramos así con un encuadre en continua evolución en el que se acentúa en extremo la relación entre los espacios *on-off*.

Se acorta la escala y los protagonistas son mostrados en un primer plano donde Guido comenta con Paola cómo se desarrollará el asesinato de su marido, que ambos tienen planeado.



**F56. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Paola cruza el puente y la cámara deja fuera de cuadro a Guido para seguirla a ella en su movimiento. La protagonista se sitúa al otro lado del puente, de espaldas al espectador y mirando el paisaje que se abre ante sus ojos (F56).

Dada la importancia que esta ubicación del personaje de espaldas al espectador tiene en los filmes de Antonioni, queremos detenernos un momento en ello partiendo de lo señalado por Nuria Bou: “No es casual que Antonioni sea el cineasta que más obsesivamente ha enunciado la imagen de un personaje de espaldas a

*la cámara, enseñando tan sólo el dorso de su cabeza. Con este tratamiento de los sujetos que pueblan sus filmes, Antonioni no sólo vehicula su opacidad en tanto personajes, sino también su transparencia en tanto espectadores: los personajes de Antonioni miran, investigan, intentan penetrar la realidad con su actitud interrogativa*¹¹⁹.

Sin embargo, este recurso utilizado por el cineasta de Ferrara se remonta a la pintura manierista, y ha venido siendo tratado también en la historia de la representación por algunos artistas posteriores al S.XVI. Así, podemos encontrar este recurso manierista, por ejemplo, en la pintura de Caspar David Friedrich, o la de otro autor posterior a Antonioni, Eduardo Úrculo.

Efectivamente, Friedrich, artista romántico alemán, coloca a un sujeto -y a nosotros con él- frente a una naturaleza que le desborda. Los paisajes de Friedrich no son serenos, arcádicos o heroicos, sino abruptos, ausentes de sosiego, con frecuencia poco placenteros, imágenes de presagios, de abismos, de soledades, de hombres que se enfrentan abrumados al poder de la naturaleza. En este sentido podemos establecer ciertos puntos de contacto entre la obra de Antonioni y la del artista alemán.

¹¹⁹ *Ibíden*, p.159



F57 *Luz de amanecer*, Friedrich, S.XIX. Museo Folkwang.

El viajero que contempla el mundo desde la

cima de la montaña, o esta mujer contemplando el amanecer (F57), se convierten en un canto a la individualidad romántica. Al desaparecer la profundidad, desaparece también ese punto de vista dominante que obligaba a configurar y a percibir la obra como una ventana abierta al mundo. Con Friedrich la ventana se cierra para mostrarnos otros espacios que no se ajustan ya a la medida del hombre.

Dos mujeres, por tanto, la de Friedrich y la de Antonioni, quienes de espaldas al espectador y solas, cada una de ellas, frente al paisaje que se abre ante sus ojos, investigan una realidad impenetrable. En el caso de Paola, una cruz, formada a partir de la barandilla y la estructura metálica del puente, situada en primer término, y una barrera natural de árboles que se desarrolla al fondo del encuadre, se transforman en obstáculos de un universo invadido por líneas horizontales que limitan la visión de la protagonista. Incluso el sol, ha quedado oculto detrás de la vegetación que aparece en el horizonte. Sólo su reflejo escapa por encima de las copas de los árboles. Lo mismo sucede con la mujer que representa Friedrich en su obra. A ella, le es negada la visión a través de esa frontera natural de montañas que limitan el espacio en profundidad de la composición. La luz, en este caso, emerge tras ellas, mientras la mujer espera en primer término la llegada de un nuevo día que aún, permanece oculto en el horizonte.

Y, como ya anotábamos anteriormente, la obra de Eduardo Úrculo continúa en esa misma línea de pintor sin rostros iniciada ya por Friedrich en el S.XIX [(Véase la figura (F58)]. Aunque la obra de Úrculo se aleja del romanticismo propuesto por el pintor alemán y se vincula a una visión muy personal del pop crítico, también ésta, al igual que la de Friedrich y la de Antonioni en este sentido, consigue eliminar cualquier elemento superfluo en aras de una búsqueda de lo esencial.



F58.*China.* Eduardo Úrculo, 1998, Serigrafía.

En su continua huida de la representación de la faz humana, encuentra un medio para aumentar el protagonismo de los cuerpos y de la propia mirada, no por oculta en sus figuras menos presente en la forma de disponer éstas para la contemplación. Se trata de una graduación de la visión, que, al igual que en la obra de Friedrich y de Antonioni, evoca inquietantes soledades.

Tras este pequeño inciso en el que hemos querido destacar la importancia del personaje de espaldas en la obra de Antonioni y su vinculación a ciertas manifestaciones pictóricas, queremos ahora hacer hincapié en los aspectos que cobran una gran importancia en la secuencia objeto de nuestro análisis: a saber, el paisaje, el espacio *off*

y su relación con el *on*, la luz¹²⁰, como también la disociación total entre imagen y palabra. Efectivamente Antonioni se deleita en las imágenes, hasta el punto de que las palabras pronunciadas por los personajes, poco o nada tienen que ver con lo por ellas mostrado¹²¹.



**F59. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

La secuencia concluye con un plano en el que Paola se aleja, se muestra así un campo espacial en el que destaca una perspectiva muy acentuada, y cuyo protagonista vuelve a ser el paisaje (F59). Un fundido a negro pondrá fin a esta secuencia.

La muerte en el cine clásico y en el cine de Antonioni

La representación de la muerte en la obra del cineasta de Ferrara difiere en gran medida, como no podía ser de otra manera, de la del modelo clásico americano. En base a esta oposición y por tratarse el cine clásico de un modelo de representación ya definido, hemos creído conveniente establecer la comparación entre ambos,

¹²⁰ “La luz se trabaja en la secuencia de manera muy especial. Antonioni pidió al director de fotografía Enzo Serafin la iluminación necesaria para que la tez de Lucía Bosé conservara su específico tono de porcelana. Para conseguir este efecto en todo momento, hubo de servirse de arcos de carbón con gelatinas correctoras”. En Michelangelo Antonioni. *Arquitectura de la visión, op., cit., p.73*

¹²¹ *Praxis del cine, op., cit., p. 85*

también con respecto al tema de la muerte, como viene siendo habitual en nuestro estudio.

Para constatarlo hemos elegido algunas de las secuencias de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), donde aparece el tema de la muerte, para compararlas con la secuencia final de *Crónica de un amor*, en la que el marido de Paola muere finalmente.

La muerte como signo en *Centauros del desierto*:

Ethan, el protagonista del filme, es recibido en casa de su hermano y la familia de éste, los Edwards, después de algunos años sin noticias sobre él. Tras el recibimiento, algunos hombres de un rancho vecino se aproximan a casa de los Edwards para pedir ayuda porque les han robado el ganado. Sin embargo, todo será un engaño de los indios para alejar a los hombres del rancho y matar a los miembros de la familia que han quedado allí. Ethan sale del rancho con aquellos hombres que fueron a pedir ayuda, y obliga a su hermano Aaron a permanecer en la casa protegiendo a su familia: Martha su mujer, sus dos hijas y un hijo. Pero la presencia de Aaron no impedirá que los indios destruyan su familia y su hogar. Cuando Aaron y Martha intuyen la presencia de los comanches, deciden enviar a su hija pequeña a esconderse.



F60. *Centauros del desierto*, Ford, 1956.

La niña sale por la ventana y corre hasta un cementerio próximo, para ubicarse junto a una lápida que lleva el

nombre de su abuela, Mary Jane Edwards, asesinada unos años antes por los comanches. La lápida presagia ya de algún modo lo que en la casa va a tener lugar y prefigura la muerte misma (F60).



**F61. *Centauros del desierto*,
Ford, 1956.**

En esta imagen (F61) vemos ya a la niña junto a la lápida, ambas inundadas por una sombra proveniente del fuera de campo. Esta forma de expresión permite leer el plano al modo del cine expresionista, donde las sombras anticipaban siniestros desenlaces.



**F62. *Centauros del desierto*.
Ford, 1956.**

Un corte da paso al contraplano. En él aparece el rostro del indio que llena con su presencia el encuadre y se recorta sobre un fondo desenfocado sobre el que destaca especialmente. Su mirada, dirigida hacia el fuera de campo, y el posterior graznido llamando a su tribu, traerá consigo el fundido a negro que marcará el paso de una secuencia a la siguiente (F62).



**F63. *Centauros del desierto*,
Ford, 1956.**

Mientras, Ethan cabalga al galope intuyendo lo que ha sucedido a su familia. La cámara recoge su rostro (F63) que se recorta sobre el fondo en una escala similar a la que era mostrado el del indio, pudiéndose emparentar así una imagen con otra. Los dos dirigen su mirada hacia el rancho, uno para matar y destruir y otro para encontrarse con el horror de la muerte, como de ello da buena cuenta el siguiente plano. En el rostro del personaje se confirma el presentimiento que le hizo emprender esta marcha al galope hasta llegar aquí, desde donde ya divisa unos hecho cuya escenografía es la del infierno mismo.



**F64. *Centauros del desierto*,
Ford, 1956.**

Así se confirma en el contraplano (F64). Ethan desenfunda su rifle en un gesto propiamente fordiano. Como si tuviera que realizar un acto simbólico que no puede reprimir.



**F65. *Centauros del desierto*.
Ford. 1956.**

La mirada de dolor de Ethan hacia el fuera de campo, se verá reforzada por la de otro de los protagonistas del filme, Martin, un joven de madre comanche que fue acogido por la familia Edwards y educado como un hijo más (F65).

Tras un corte, la cámara se ubica en los entornos de la casa. Destaca en esta escenografía infernal un elemento: el humo.



**F66. *Centauros del desierto*,
Ford, 1956.**

Ethan llama a gritos a la mujer que ha amado siempre, Martha, de la que sólo se muestra el vestido, metonimia de la mujer asesinada. La cámara se ubica entonces en el interior del habitáculo donde Ethan descubre que se encuentran los cadáveres, pero no para mostrar éstos, sino para visualizar la llegada de éste hasta el lugar. Aparece entonces un encuadre muy similar al que tenía lugar en el comienzo del filme, y que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la película para marcar, en términos visuales, momentos especialmente dramáticos. Sin embargo, mediante un contraluz, la figura de Ethan queda absolutamente oscurecida, de manera que ni siquiera podemos ver la huella de la muerte en el rostro de este hombre descubriendo los cadáveres. Es decir, el cine clásico es tan

pudoroso que no sólo no vemos los cuerpos muertos, sino que tampoco vemos los efectos que la muerte causa en el rostro de quien la mira. De manera que sólo podemos acceder al desmoronamiento del héroe, absolutamente derrotado por unos instantes (F66).



F67. *Centauros del desierto*, Ford, 1956.

Martin acude despavorido hacia el cobertizo donde yace parte de su familia adoptiva, pero la visualización de la muerte, también a él, como al espectador, le será negada. Ethan, el guardián de la puerta, le prohíbe la entrada. Únicamente a él, al héroe del relato, le estará permitido mirar, porque sólo él puede soportar el horror (F67). Un ladrido proveniente del fuera de campo llama la atención sobre Ethan que descubre así al perro de Debbie, la hija pequeña, quien junto a Lucie, la otra hija, ha sido secuestrada por los indios.



F68. *Centauros del desierto*, Ford, 1956.

Un corte da cuenta de este perro que se encuentra en un espacio sacralizado. Es decir, la muerte además de no mostrada está siendo ritualizada mediante este nuevo espacio que las imágenes activan. Efectivamente el perro se encuentra en medio de un círculo que ha sido conformado con pequeñas rocas que separan el espacio

sagrado¹²², donde se encuentran las tumbas de los antepasados de la familia Edwards, del espacio profano, el que permanece fuera. Un ritual, *inauguratio*¹²³, utilizado ya por los romanos en la fundación de una ciudad romana, con la finalidad de separar el espacio de lo bárbaro, es decir lo que quedaba fuera de las murallas de la ciudad, del espacio civilizado, el que permanecía dentro de las mismas (F68).



F69. *Centauros del desierto*, Ford, 1956.

Sin embargo, este espacio sagrado, el espacio de lo simbólico, no ha quedado libre de la profanación, así será mostrado mediante la manta y la muñeca, metonimias de Debbie, la niña, encontradas por Ethan al lado del perro. El hecho de que estos objetos sean mostrados en un plano detalle, da cuenta de la importancia simbólica de los mismos (F69).

¹²² “Todos los santuarios están consagrados por una teofanía, escribía Robertson Smith (*Lectures*, 436). Pero su observación no se limita a los santuarios; se aplica también a las moradas de los eremitas y de los santos y a toda habitación humana en general (...) A su vez, los lugares en que han vivido santos, en que han orado o han sido enterrados, quedan santificados, y se les separa del espacio profano circundante mediante un vallado o una cerca de piedras amontonadas. Ya encontramos estas mismas pilas de piedras en el lugar en que había muerto un hombre de muerte violenta, porque la muerte violenta adquiere en estos casos valor de *cratofanía* o de *hierofanta*”. En Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones II*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p.152

¹²³ “El rito de fundación era, según parece y salvo variantes, aproximadamente el siguiente: Primero el augur consultaba los presagios que iban a presidir la fundación de la nueva ciudad. Conforme a ellos se elegía el lugar y se procedía a señalar en el terreno el sitio preciso en el que había de ser levantada (*templum*). Para ello se empleaba el arado tirado por una yunta de bueyes. La reja marcaba el surco y con él el perímetro de la ciudad. Esta ceremonia constituía lo que se llama *inauguratio*. El surco señalaba el perímetro (*porium*) de la ciudad futura, perímetro que era sagrado pues señalaba el lugar habitado por los dioses patrios (...)”. En A. García y Bellido, *Urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antiguo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p.p.168-169.

De ahí accedemos a otro gesto simbólico -la película está llena de ellos-: el enterramiento, que sacraliza esta situación de muerte diferenciándola posteriormente de las costumbres de los salvajes, quienes ni siquiera entierran a sus muertos.

A partir de estos momentos Ethan, junto a Martin y Brad, el novio de Lucie, emprenden la búsqueda de las dos niñas secuestradas por los indios. Y nuevamente, en una secuencia posterior aparecerá la muerte.

Ethan se separa de Martin y Brad para observar a los indios, y en el camino se encontrará con la muerte de su sobrina Lucie. Todo sucede fuera de campo. Es decir, otra vez el acceso a la muerte sólo le estará permitido al héroe. El suceso será narrado posteriormente por Ethan a sus dos acompañantes, cuando Brad cree haber visto a su novia secuestrada por los indios. Ethan le explica que se trata de un pelele vestido con las ropas de Lucie, previamente asesinada. Él vio el cadáver, y su capote sirvió como sudario del cuerpo de la joven. He aquí de nuevo el gesto simbólico que sirve para ritualizar la muerte.

Ethan ordena a Brad que no pregunte más sobre ese tema mientras viva. Es decir, no hace falta detenerse en los detalles de la muerte. Y sin embargo, se está hablando de ella de una manera literal a través de la escenografía. Se ha pasado de una escenografía del desierto a otra de la muerte: se introduce el anochecer, y tras Ethan aparecen unas ramas secas.



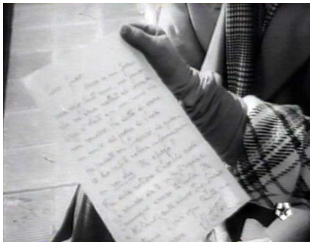
**F70. *Centauros del desierto*,
Ford, 1956.**

Brad sale entonces por la derecha del encuadre para vengar la muerte de Lucie mientras Ethan sostiene a Martin. Calla la música y se oyen los disparos de la muerte (de Brad) desde el fuera de campo. Cuando éstos callan aparece de nuevo la música. Es decir, la música hace un paréntesis a la muerte y la subraya. Las miradas de Martin y Ethan, dan cuenta de la muerte del compañero cuya visualización es nuevamente denegada (F70).

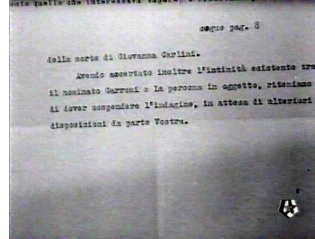
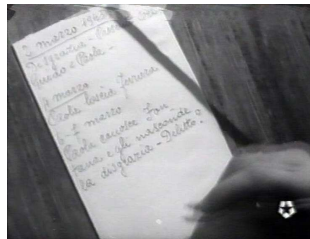
La muerte mostrada en *Crónica de un amor*:

Por oposición a esta muerte significada y ritualizada del cine clásico, se sitúa, como veremos a continuación, la representación de la muerte en el cine de Antonioni.

La última secuencia de *Crónica de un amor* comienza con la entrega del informe de la investigación que sobre Paola ha realizado el detective Carloni. Este informe, en manos del marido de la protagonista, se visualiza en plano detalle y funciona como detonante de la acción venidera.



F71. *Crónica de un amor*, Antonioni, 1950



Junto a éste son varios los escritos que han

ido circulando a lo largo de toda la película. Vehículos conectores de pasado y presente, sustituyen así los *flash-back*¹²⁴ característicos del cine clásico, o desencadenan una acción futura. Todos ellos son mostrados en plano detalle, lo que los dota de un protagonismo especial: así la carta que Matilde Galvani envía a Guido, causante del reencuentro entre los dos amantes, el recorte de periódico que el detective Carloni descubre con la noticia de que Giovanna Carlini ha caído por el hueco del ascensor, las anotaciones del detective Carloni intuyendo el delito cometido por los dos protagonistas, y finalmente, el informe definitivo de Carloni culpabilizando a ambos de la muerte de Giovanna y del adulterio de Paola (F71).

La secuencia marca un punto de inflexión en la manera en que ha sido articulada. Por primera vez, y rompiendo con la lógica de montaje que se ha venido estableciendo en la película, se utiliza ahora el montaje paralelo, lo que permite al espectador asistir a tres acontecimientos que, en lugares diferentes están sucediendo al mismo tiempo: la reacción del empresario Fontana al leer el informe, Guido

¹²⁴ "La narración clásica admite su omnipresencia espacial, pero niega tener una soltura comparable en el caso del tiempo. La narración no se desplaza al pasado o al futuro a su libre albedrío". En *El cine clásico de Hollywood*, op., cit., p.33

llegando a la carretera para provocar el accidente de Fontana y Paola esperando en su casa la llamada de Guido cuando todo haya concluido. Sin embargo, a pesar de haber hecho uso del montaje paralelo, no se ha comprimido el tiempo a través de las elipsis como era habitual en el cine clásico¹²⁵. Muy al contrario, los planos que muestran estos tres sucesos simultáneos son de una muy larga duración, lo que espesa, aún más, la narración.



**Fs72 y 73. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Pero, aunque son acontecimientos que suceden en espacios distintos, se ven conectados visualmente a través de ciertos recursos utilizados por el cineasta. Así, la mirada de Paola, dirigida hacia el fuera de campo (F72), se hace eco de sus pensamientos, puestos en estos momentos en Guido, quien aparecerá por la parte inferior del encuadre, en el siguiente plano, donde un ligero picado lo muestra de espaldas al espectador (F73).

¹²⁵ “De este modo, prescindiendo de los momentos menos importantes de cada trama, la narración, omnipresente en el cine clásico, guía la atención del espectador a través de una serie de acciones más deseables”. *Ibíd.*, p. 234



Fs74 y 75. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Mientras,
Fontana, que

conduce a gran velocidad por la carretera (F74), es conectado visualmente con Paola mediante un recurso similar al utilizado anteriormente: un plano picado la muestra a ella de espaldas al espectador entrando por la parte inferior del encuadre, mientras la parte izquierda del mismo es ocupada por la cama sobre la que se encuentra el teléfono al que la protagonista mira y que parece no sonar nunca (F75).

Hay en estos planos una falsa continuidad de la mirada. Es decir, *“si en el cine clásico el movimiento de los personajes puede indicar la continuidad de espacios, también puede hacerlo su mirada. Y muy pronto, en torno a 1902, los realizadores empezaron a utilizar las miradas para crear planos de punto de vista subjetivos (...) Aparece la continuidad de la mirada en las películas; en este recurso, el personaje mira a un punto fuera de campo en un plano y después se pasa por corte al espacio que ve (...)”*¹²⁶. Pero en estos planos de *Crónica de un amor*, aunque el personaje mira fuera de campo, lo que se muestra en el plano siguiente no es lo mirado, sino una imagen referida a otra de las líneas de acción del filme, pero donde ambas resultan conectadas visualmente.

¹²⁶ Ídem, p.229



**F76. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Unos momentos después, tras un corte, la cámara muestra a Guido esperando que el coche de Fontana se aproxime para provocar el accidente, pero un sonido proveniente del fuera de campo y la mirada del protagonista hacia ese lugar indica que algo inesperado ha sucedido (F76).



**F77. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Seguidamente, la cámara muestra lo mirado por el personaje: un plano general muy oscurecido y en el fondo del encuadre, muy empequeñecido por la distancia a la que se encuentra, un coche ardiendo (F77).



**F78. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Guido se dirige hacia el lugar de los hechos. Pero la cámara abandona su mirada y se independiza para describir el resultado del accidente, el coche ardiendo y un cadáver que, a un lado de la carretera, es identificado como Enrico Fontana por un individuo que se encuentra ya allí (F78). El encuadre permanece mientras que el cadáver es retirado de la cuneta y Guido entra en campo por el fondo.



**F79. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Posteriormente la cámara lo sigue y él mira el cadáver, que en estos momentos aparece fuera de campo, hasta descubrir que se trata del marido de Paola. La luz incide directamente en su rostro, que aparece especialmente iluminado, para destacar el gesto impresionado de Guido en el momento en que éste descubre la identidad del hombre que yace muerto frente a él (F79).



F80. *Crónica de un amor*.
(Antonioni, 1950)

Y nuevamente se muestra el cuerpo sin vida de Fontana con el rostro ensangrentado sobre el que la luz incide para mostrar algunas de las marcas que el accidente ha dejado en él (F80).

Es decir, la cámara, a diferencia de lo que sucedía en *Centauros del desierto*, se detiene en mostrar la muerte que ha tenido lugar en el fuera de campo, insistiendo en ello dos veces. Además, podemos visualizar en el rostro de Guido los efectos de la misma. Es una operación inversa a la del cine clásico. Allí la muerte se tapa, se simboliza y se ritualiza. Con Antonioni se trata de una operación encaminada a la visión.

La muerte en *Crónica de un amor*, culmina con la deposición del cadáver a un lado de la carretera, y no se remata con el acto simbólico del enterramiento, con lo cual, lo simbólico también queda anulado en el modelo antonioniano.

Y si en *Centauros del desierto* ni siquiera se quiere hablar de ella, -recordemos la conversación de Ethan y Brad sobre la muerte de Lucie-, en *Crónica de un amor* se detalla cómo pudo suceder, así como las huellas dejadas en el cadáver.

Una vez que Guido y Paola se reúnen y ella cree haber sido descubierta por la policía, culpabiliza a Guido de lo sucedido, quien a su vez intenta explicarle que él no tuvo nada que ver con esa muerte:

PAOLA: Yo no he hecho nada. ¿Por qué han venido a buscarme a mí y no a ti? Has sido tu quien le ha...

GUIDO: No he sido yo. Se ha matado él ¿entiendes? Él solo. Iba muy deprisa. Ha derrapado y el coche ha salido de la carretera. Se ha caído al río. Cuando llegué ya lo habían sacado del agua. Tenía un agujero en la garganta, como si le hubiesen disparado.

PAOLA: ¿Y ahora?

GUIDO: Ahora ya no hay nada que hacer.

Después de estas palabras los amantes se separarán nuevamente. Así lo describe D. Font *“Guido conduce a Paola al domicilio conyugal, pero sus miradas no se cruzan ni siquiera cuando ella intenta retenerle. En situación inversa a la secuencia de la plaza, ahora es Guido quien desaparece en la noche cuando se dirige a la estación, mientras Paola permanece de pie junto al portal, con el vestido blanco de pliegues contrapuesto a la negra oscuridad de la noche, mirando hacia el vacío. Entre ambos extremos, una concatenación de gestos suspendidos y de miradas que, amparadas en leves y sutiles contrapuntos musicales de saxo de Giovanni Fusco, alimentan la pasión y la angustia”*¹²⁷.

La película da cuenta de un final vago muy diferente a los finales propuestos por el cine hollywoodiense. Bordwell ha señalado que *“el cine de arte y ensayo motiva esta vaguedad por medio de dos principios: realismo y expresividad del autor (...) Mientras que los personajes del cine de Hollywood tienen rasgos y objetivos bien concretos, los personajes del cine de arte y ensayo carecen de deseos y objetivos precisos”*¹²⁸.

¹²⁷ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p.101

¹²⁸ En *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p.418

Antonioni no pretende aclarar nada con sus filmes, ni resolver los problemas que plantea, y así ha sido expuesto por el propio cineasta: *“La burguesía no me da los medios para resolver los problemas burgueses. Por ello, me limito a indicar determinados problemas, no a proponer soluciones. Me parece que ya es bastante importante indicarlos, tan importante como proponer soluciones”*¹²⁹.

Efectivamente no queda nada claro, a partir del diálogo transcrito anteriormente, si fue un accidente lo que provocó la muerte del marido de Paola, o si por el contrario se suicidó.

Y precisamente, esta ambigüedad sobre el tema de la muerte volverá a aparecer en otras películas posteriores del cineasta, tales como *La aventura* (1960) -a la que atenderemos con posterioridad en nuestro trabajo- o *El grito* (Antonioni, 1957), de la que nos ocupamos a continuación.

Una vez que se produce la ruptura entre Irma y Aldo, los protagonistas de *El grito*, Aldo emprende su peregrinar por la llanura del Po. En este caminar, acompañado por su hija pequeña, se encontrará, sucesivamente, con cuatro mujeres a las que no podrá amar: en cada una de ellas busca hallar el amor que Irma le niega, y a la vez intenta proyectar en todas ellas unos sentimientos que ya no interesan a su mujer¹³⁰.

¹²⁹ En Michelangelo Antonioni. *Para mí, hacer una película es vivir, op., cit., p.77*

¹³⁰ Guido Aristarco considera que el gran drama de Aldo reside en que *“en cada encuentro encuentra una extraña y en cada extraña acaba encontrando otro extraño escondido dentro de sí mismo. La búsqueda desesperada del otro se convierte en la imposibilidad de ser transparente, no sólo con los otros sino también con uno mismo”*. En *El cine italiano 1942-1961, op., cit., p. 192*



F81. *El grito*, Antonioni, 1957

En la última secuencia del filme, Aldo vuelve a la fábrica, su antiguo lugar de trabajo y, como imantado sube por las escaleras de la torre donde tuvo lugar el primer encuentro de los protagonistas. Aldo se inclina sobre la barandilla de la torre y se encuentra con la mirada de Irma quien se sitúa a los pies de la torre, temiéndose lo peor. El eje de sus miradas traza una diagonal. La figura de ella, absolutamente empequeñecida apenas cobra protagonismo si la comparamos con los objetos que la rodean (F81). Irma, sin apartar ni un solo instante la mirada de Aldo, extiende sus brazos hacia él con un gesto de querer acogerlo entre ellos. Es decir, el gesto de abrir los brazos refuerza su mirada.



F82. *El grito*, Antonioni, 1957

Seguidamente la cámara cambia de nuevo su ubicación y se vuelve a colocar a ras del suelo. En el plano aparece Irma que sigue con su cuerpo el movimiento de Aldo, quien parece estar a punto de caer por la barandilla. El sobresalto de la protagonista así lo indica (F82). Pero interesa destacar además en este plano el cambio de escala. Ahora podemos ver a Irma en un plano muy cercano que destaca precisamente ese gesto que altera su rostro así como su mirada impotente y absolutamente fija en los movimientos de Aldo.



F83. *El grito*, Antonioni, 1957

Luego, un plano general la muestra de espaldas al espectador con la mirada clavada en la de Aldo. Ella ocupa la parte inferior izquierda del encuadre, mientras que la torre, sobre la que se encuentra él, llena con su presencia la parte derecha del mismo (F83).

También ahora sus miradas trazan una diagonal. Irma no podrá impedir la caída de Aldo, que finalmente acaba con su vida. “Se consume así una tragedia de los sentimientos, visualizada a través de un cruce imposible entre una mirada que mira hacia arriba y otra que mira en dirección opuesta”¹³¹.



**F84. *El grito*. Antonioni.
1957**

Las imágenes no se detienen en mostrar la caída al vacío de Aldo. Es una muerte que, como en *Crónica de un amor* sucede fuera de campo. No media transición entre lo uno y lo otro. Es decir, no hay un plano intermedio en el que aparezca el cuerpo de Aldo cayendo al suelo. En su lugar nos encontramos con uno de escala muy corta donde se visualiza el rostro de Irma. De su boca, abierta hasta el extremo, emerge un alarido desgarrador, que se traduce visualmente en un agujero negro: el grito. Un grito que manifiesta la angustia e impotencia de Irma que nada puede hacer sino gritar (F84).

¹³¹ En *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, op. cit., p.124



**F85. Detalle. *Cristo Crucificado*,
Mathias Grünewald, 1512-1515.
Museo de Unterlinden**

Con el gesto
desencajado y las manos¹³²

agarrotadas y retorcidas por el dolor, como si de un *Cristo crucificado* de Mathias Grünewald se tratara¹³³ (F85), Irma, sólo puede limitarse a ser testigo de la caída de Aldo que se precipita al vacío. Ningún otro sonido, excepto el grito ensordecedor de ella y un golpe seco que se oye fuera de campo, y que se corresponde con el impacto del cuerpo de Aldo al llegar al suelo, distrae al espectador de este momento en el que el protagonista masculino muere finalmente.

La cámara continúa haciéndose cargo de la figura de Irma cuyos brazos, fuertemente tensionados, caen finalmente. Ni éstos ni su mirada han sido capaces de sostener a Aldo.

¹³² “A Antonioni le apasionan las manos, o está obsesionado por ellas, que es lo mismo (...) De las manos le interesa ese secreto ambiguo que encierran, el gesto suspendido, el dilema de las manos que se entrecruzan con otras manos. Y, tal vez, lo que más le interesa es esa suspensión natural del significado o ambigüedad de los signos, que contiene -como tantos otros solecismos- discordancias y contradicciones inevitables”. En Michelangelo Antonioni. *Arquitectura de la visión, op., cit.*, p.129

¹³³ “Recurrencia consciente al lenguaje gótico, en pro de un expresionismo y patetismo que todo lo deforma y crispa”. En Diego Suárez Quevedo, *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Madrid, Historia 16, N° 27, 1989, p.150



F86. *El grito*, Antonioni, 1957



**F87. *Piedad del Canónigo Desplá*,
Bartolomé Bermejo, 1490**

Ella se dirige hacia el cuerpo inerte de él que permanece boca abajo en el suelo. Se arrodilla e intenta tocarlo (F86), en un gesto que, iconográficamente podríamos emparentar a la Piedad (F87). Pero sus manos se resisten. Ni siquiera ahora, después de muerto, es capaz de albergar entre ellos el cuerpo de Aldo que permanece inmóvil en el suelo.

Tampoco aquí queda claro, tal es la ambigüedad a la que antes nos referíamos, si el protagonista se suicida o simplemente cae al vacío por accidente. Lo que parece evidente es el gran interés del cineasta por el tema de la muerte que aparecerá en casi todos sus filmes -a recordar: *Las amigas* (1955), *La aventura* (1960), *La noche*

(1961), *El eclipse* (1962), *Blow up* (1966), *Zabriskie Point* (1970), *El reportero* (1974), *El misterio de Oberwald* (1980)- y el suicidio, igualmente presente en algunos de los filmes mencionados. En todos ellos se repiten visualmente algunas constantes, tales como la manera en que la muerte aparece mostrada y no ritualizada, que se ponen de manifiesto ya en su primer largometraje y cuya articulación lleva a la cristalización de un cine muy personal.

INFLUENCIA DE “CRÓNICA DE UN AMOR” (ANTONIONI, 1950) EN “MUERTE DE UN CICLISTA” (BARDEM, 1955)

Son notables las influencias que el cine de Antonioni presenta en la historia de la representación cinematográfica a partir de los años 50. Con *Crónica de un amor*, el cineasta, alejado ya del neorrealismo italiano que en aquellos años dominaba el panorama cinematográfico de su país natal, experimenta, como hemos comprobado anteriormente, una nueva forma de hacer cine cuyas repercusiones se hicieron notar rápidamente.

Así en el cine español, tal es el caso de Bardem, quien en *Muerte de un ciclista* (1955) intentó, según ha sido señalado¹³⁴, activar ciertos rasgos de la escritura fílmica del cineasta italiano.

Se han establecido numerosas comparaciones entre ambas películas, considerando, en muchas de ellas, a *Muerte de un ciclista* como deudora de *Crónica de un amor*¹³⁵. Sin embargo, creemos que

¹³⁴ “Bardem intentó activar políticamente ciertos rasgos de la escritura del cineasta italiano (comentarios a través del montaje y los cambios de plano, composiciones con profundidad de campo por medio de la cual la lejanía entre los protagonistas en el solitario paisaje remarca la culpabilidad y la crisis de conciencia” (Castro de Paz). Cita tomada de C. Torreiro: «Muerte de un ciclista / Gli egoisti, 1955», en J. Pérez Perucha (Ed), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p.p.363, 364

¹³⁵ Refiriéndose a *Crónica de un amor*: “*Todo en este film resulta excéntrico con relación al cine de su época, incluyendo (...) las películas que, de una u otra forma, viven de sus rentas: desde “Muerte de un ciclista” de Bardem a “La donna del giorno” e “I delfín de Francesco Maseli”.* En *Michelangelo Antonioni*, op., cit., p.102

se hace necesario un análisis de ambos textos que permita esclarecer sus posibles relaciones, así como los mecanismos y procesos artísticos que han dotado a las dos obras de una dimensión estética capaz de hacerlas sobrevivir al paso del tiempo¹³⁶.

A simple vista son muchos los aspectos por los que ambas han tendido a ser comparadas habitualmente, tales como la participación de actores comunes, Lucía Bosé, o el compartir los mismos motivos, la crítica a la burguesía del momento o, todavía el prestar atención al desarrollo de los mismos temas, así, el amor, la muerte y la culpa.

Muerte de un ciclista cuenta la historia de dos amantes: M^a José y Juan que atropellan a un ciclista por una carretera. Es M^a José quien conduce el coche y Juan la acompaña. Ella está casada, y este accidente puede descubrir sus relaciones, así que como nadie les ha visto deciden huir. El ciclista muere por falta de auxilio. Una terrible sensación de culpabilidad se apodera de la pareja. Juan toma conciencia de la realidad y piensa en entregarse, aunque el peligro ha pasado. M^a José quiere seguir viviendo como si nada hubiera ocurrido. Por ello Juan se convierte ahora en su principal obstáculo, lo que la lleva a adoptar una solución que pasa por la muerte de su amante.

Nos centraremos en la articulación formal de algunas de las secuencias de *Crónica de un amor* y de *Muerte de un ciclista* que nos permitirán analizar algunos rasgos de escritura que aparecen en los dos filmes elegidos, estableciendo así las pertinentes comparaciones.

Comenzaremos analizando dos secuencias, una de *Crónica de un amor* y otra de *Muerte de un ciclista*, muy similares en apariencia, y

¹³⁶ “La historia del cine la hacen las películas”. En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 257

también desde el punto de vista argumental, para ver qué diferencias plantean. Se trata del momento en que la protagonista, en ambos filmes, aparece en la alcoba conversando con su esposo.

De la presencia del espejo en el espacio on...

En *Crónica de un amor*, un encadenado hace posible el tránsito entre una secuencia anterior y la que nos disponemos a analizar, pasando así de un espacio exterior, una calle de Milán, a otro interior, la alcoba, donde vemos a Paola, la protagonista del filme, frente a un espejo desmaquillándose. Aparece así desde el comienzo de la misma un elemento fundamental del cine antonioniano, el espejo, que jugará un papel especialmente relevante en toda la secuencia. Ésta se articula en base a un sólo plano muy sostenido que sustituye así al montaje por corte característico del cine clásico¹³⁷.



**F88. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Destaca de este plano con el que abre la secuencia la presencia de un elemento, un gran espejo de forma oval llenando la mitad derecha del encuadre. La otra mitad, la izquierda, está ocupada por la figura de Paola que es mostrada en primer término de espaldas al espectador. En segundo

¹³⁷ A propósito de *Crónica de un amor*: “sólo quería romper con cierta sintaxis que sentía ya superada y cansina”. En *Para mí, hacer un película es vivir*, op., cit., p.16

término, aparece la imagen de Paola reflejada en el espejo, y entre Paola y su imagen desdoblada, marcando una tercera capa en profundidad, aparece el marido de la protagonista (desde el 6º segmento), quien completa el último vértice de un triángulo formado por las figuras de ambos. Este hombre se hace presente en el campo a través del espejo (F88). Esta articulación de los espacios campo y fuera de campo, característica del cine de Antonioni, es ahora sustentada en torno al espejo.

Luego podríamos decir que, el espejo jugará un papel fundamental en el desarrollo de la secuencia por dos motivos, en primer lugar, por la relación que este elemento permite establecer entre los espacios *on-off*, y en segundo lugar porque su presencia hace posible la activación de la profundidad de campo.



**F89. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Posteriormente, una vez que se produce la entrada del marido de Paola en el campo, tiene lugar el baile característico, ya referido, entre los personajes y la cámara. Unos instantes después de producirse la entrada del marido de la protagonista en campo, Paola se levanta y la cámara la sigue, dejando fuera de campo al elemento protagónico de los planos anteriores, el espejo. Ahora, Paola se dirige hacia el cuarto de baño. Sin embargo, antes de penetrar en ese

espacio, la protagonista atraviesa otro espacio escenográficamente protagonizado por la presencia de la gran cama, en el centro del encuadre (F89).



**F90. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950**

Ella pasa de largo, abandonando entonces el campo, al mismo tiempo que se introduce en ese otro espacio al que da la puerta abierta del fondo, el baño. Nuevamente el 6º segmento es así activado cuando ella sale de cuadro. Mientras el marido, que ha aparecido en el campo por la derecha del encuadre, da cuenta con un gesto resignado, y abandonando el lugar donde la cama permanece vacía, el tipo de relación conyugal que mantiene la pareja (F90).

...a su ausencia

Pasemos ahora a *Muerte de un ciclista*. También aquí la protagonista, María José, y su esposo se encuentran en la alcoba. Al igual que en la secuencia anterior de *Crónica de un amor*, la protagonista aparece acicalándose frente a un espejo, mientras conversa con su marido; una conversación cuyo tema es similar en ambos casos. Pero detengámonos en el análisis formal de la secuencia.



**F91. Muerte de un ciclista,
Bardem, 1955**

En el último plano de la secuencia precedente, un picado de escala muy corta, aparece M^a José que dirige su mirada hacia el fuera de campo donde se encuentra Juan (F91), su amante, quien se hace presente en este plano a través de la voz. Sus palabras, *podremos estar juntos sin que nadie nos separe*, dan paso al primero de los plano de la secuencia que nos disponemos a analizar.



**F92. Muerte de un ciclista,
Bardem, 1955**

El espectador, tras esas palabras pronunciadas por Juan, espera encontrarse, según la lógica de la secuencia, con un plano que muestre lo mirado por M^a José, es decir, el rostro de Juan. Pero en su lugar aparece un primer plano de otro rostro, el del marido de ella, que ha aparecido de súbito tras el correspondiente corte de

montaje (F92). Es así como esta irrupción, la del marido de M^a José, rompe la relación entre ella y su amante.

Anotemos que esta ruptura de la continuidad de la mirada es muy recurrente en la película de Bardem, mientras que por el contrario en *Crónica de un amor* sólo aparece en una ocasión, la secuencia final, donde dicho recurso permitía establecer una vinculación entre las tres líneas de acción que tenían lugar, como en su momento vimos.

Por lo demás, el marido de M^a José es mostrado en un plano muy cercano que se hace cargo de un rostro especialmente matérico. El trabajo de la iluminación realza sus asperezas (F92). Este plano contrasta, en este sentido, con aquel otro rostro de la figura (F91), el de M^a José, que recortándose sobre un fondo desenfocado destacaba la suavidad en las líneas y la tersura de la piel de la protagonista.



**F93. *Muerte de un ciclista*,
Bardem, 1955**

Un corte, el único que tendrá lugar en la secuencia, da paso al siguiente plano, tal cual sucedía en el filme antonioniano. Sin embargo es notable la diferencia con que ambos filmes articulan el correspondiente plano sostenido. La cámara recoge a los dos personajes acicalándose frente a un espejo, pero esta vez el espejo no aparece en el campo (F93). En la secuencia bardemiana el espejo se convierte en un objeto ciego, lo que imposibilita el poder establecer, a

través suyo, el juego entre el campo y el fuera de campo que aparece en el filme antonioniano.

También puede hablarse del trabajo realizado por la profundidad de campo en el filme de Bardem, bien que éste es diferente al propuesto por la secuencia antonioniana. En el espacio que ocupa la pareja de Bardem, no aparecen puertas ni objetos reflectantes mediante los cuales se articule esta profundidad, como sucedía en *Crónica de un amor* [Véanse las figuras (F88 y F89)], sino que es la propia cámara en colaboración con el movimiento de los actores, proyectado siempre hacia el fondo de la composición y viceversa, lo que hace posible que el espacio se abra en profundidad.

Hasta aquí hemos atendido únicamente a algunos rasgos de escritura, propios de la modernidad cinematográfica, que aparecen en *Muerte de un ciclista*. Pero no podemos olvidarnos de dos de los temas centrales del filme, el amor, un amor marcado por la culpa, y la muerte. Veamos el modo en que ambos conceptos son conjugados en la película, y cómo también, en el tratamiento visual de los mismos, la escritura bardemiana se separa, nuevamente, del modelo hollywoodiense, aproximándose, por el contrario, a otros modelos de representación adscritos a la modernidad.

Juan y M^a José, novios en un pasado anterior a la Guerra Civil, se encuentran tras unos años de separación, después de haber finalizado la contienda, y reanudan su amor. Pero ahora, M^a José ya no es libre, y el amor de ambos se convierte en adúltero. Todo iba bien hasta que, tras el accidente producido con el ciclista, M^a José ve peligrar su cómoda vida burguesa.

La película se hace cargo de los encuentros clandestinos de los amantes después de que el ciclista fuera atropellado por los protagonistas. Veamos de qué forma se visualizan estos encuentros.

Los encuentros clandestinos



**F94. *Muerte de un ciclista*,
Bardem, 1955**

La cama, aun cuando no aparece en la secuencia anterior, a diferencia de lo que sucedía en la correspondiente de Antonioni, va a ser un elemento escenográficamente destacado en *Muerte de un ciclista*, como así se pone de manifiesto en las secuencias en las que tienen lugar los encuentros clandestinos que mantienen los amantes. Así en el plano de la figura (F94) encontramos en primer término, a la izquierda del encuadre, a Juan, cuya figura, de tamaño desmesurado por su proximidad hacia la cámara, aparece de espaldas al espectador. En segundo término, ocupando el centro del encuadre, se encuentra Mª José, cuyo rostro permanece oculto tras el pelo que cae sobre su mejilla. Destaca escenográficamente otro elemento, el zapato de Mª José, que en tercer término de la composición y junto al abrigo que sobre la cama aparece, son las únicas prendas de vestir de las que se ha despojado la protagonista. Este elemento escenográfico, y la presencia de la cama sin deshacer, situada al fondo del encuadre, denotan la frialdad del encuentro entre

los dos amantes. De que esto es así dan cuenta las palabras del protagonista: *hoy no he podido besarte, no resistes una caricia mía, no la toleras, yo no me atrevo a tocarte, seguramente no lo deseo.*



F95. *Crónica de un amor*,
Antonioni, 1950

Diríase que la culpa no los deja. He aquí una diferencia fundamental entre *Muerte de un ciclista* y *Crónica de un amor*, pues efectivamente, en los encuentros que se producen entre los amantes en *Crónica de un amor* existe el sexo. El sentimiento de culpa y el miedo, presente igualmente en los protagonistas del filme antonioniano, no impide la presencia de las relaciones sexuales., con lo cual, aunque el acto sexual siempre sucede fuera de campo, sí podemos visualizar los momentos previos a él en algunas ocasiones, y en otras los posteriores (F95).

Un final marcado por la censura

Quizá esta diferencia con respecto a los encuentros de los amantes, pudiera encontrar su justificación en la censura franquista¹³⁸, aunque ésta, según palabras del propio Bardem parecía sólo

¹³⁸ “El film tuvo numerosos problemas de censura, que no resultan extraños a la luz de la trayectoria personal de Bardem”. En *Antología crítica del cine español (1906, 1995)*, op., cit., p.363

interesada por la resolución de la historia¹³⁹. Si en *Crónica de un amor*, nos encontramos con un final incierto, con problemas de la sociedad burguesa planteados pero no resueltos, en *Muerte de un ciclista* se atiende a un fin, el menos malo posible por lo que respecta a la moral, en el que M^a José sacrifica al amante para volver con su esposo, aunque sólo sea por mantener su estatus. Pero la mujer, por violar unas normas morales y religiosas en el seno de un grupo social, el de los vencedores de la guerra, tampoco puede escapar al castigo divino, muriendo finalmente cuando el coche, por ella conducido, derrapa al intentar esquivar a un ciclista que circula por la misma carretera en sentido contrario.

La moraleja queda planteada cuando el hombre, en lugar de huir, se aleja con su bicicleta hacia una casa que brilla a lo lejos, en la oscuridad de la noche, para pedir ayuda. Con ello, la película muestra que no todos somos iguales, indistintamente de la clase social a la que cada individuo pertenece.



Fs 96 y 97. Muerte de un ciclista, Bardem, 1955

He aquí algunas de las

imágenes que cierran el filme: interesa de ellas la visualización de la muerte (F96), y la acusada perspectiva lineal (F97), rasgos estos

¹³⁹ “Cuando la película estaba terminada, en censura nos obligaron a modificar el final, con lo que inevitablemente teníamos que volver a rodar. Como tampoco era seguro que el final terminase por agradarles, escribí, en una especie de papel sin fin, hasta 11 finales diferentes...Al final se aceptó uno de los que propuse, que es el que hoy figura como final real”. *Ibíd.*, p.363

patentemente emparentados, como hemos visto, a *Crónica de un amor*. Destaca además el trabajo de la profundidad de campo en la primera imagen: en primer término el rostro del cadáver de M^a José, al fondo, el del ciclista en el pretil del puente.



F98. Muerte de un ciclista.
Bardem, 1955

Y como también sucedía en *Crónica de un amor*, el filme acentuará la visualización de la muerte, en este caso mediante el trabajo de la iluminación, que incide en el rostro del cadáver de la mujer, recortado en un plano de escala muy corta (F98).

El acto simbólico del enterramiento no se hará presente en el filme. El cuerpo ni siquiera será depuesto en el suelo, y la protagonista permanecerá colgada boca abajo, balanceándose en el árbol sobre el que ha quedado atrapada.

El paisaje

El paisaje será uno de los puntos fuertes de la obra bardemiana. Cobra tanta fuerza, que envuelve a los propios protagonistas, integrándolos plenamente en él. De este modo, al igual que sucediera en la obra antonioniana, el paisaje -“*junto a su variable plástica, el paisaje en Antonioni termina anteponiéndose a las figuras hasta*

*aquella idea poemática de Mallarmé: Rien n'aura eu lieu que lieu*¹⁴⁰-, se convierte en un protagonista fundamental de la película.

Paisajes áridos, mortecinos y brumosos aparecen recogidos en distintos planos de *Muerte de un ciclista*, planos donde predominan las líneas verticales y horizontales, según una geometrización análoga a la del filme antonioniano.

Sin embargo, hay que señalar una diferencia con respecto a ambos filmes. En el antonioniano, el paisaje es un elemento protagónico que cobra fuerza por sí mismo, tanta que incluso puede llegar a engullir a los propios protagonistas, como anota Quintana: *“La geometría del mundo, construido por Antonioni, ha acabado eclipsando también a las personas, las ha anulado y las ha disuelto en el paisaje”*¹⁴¹.

El paisaje construido por Bardem, sin embargo, suele ser un paisaje metafórico, que tiene que ver con los sentimientos y acciones de los protagonistas. Para constatarlo acudamos a la secuencia donde M^a José mata a su amante.

La muerte se introduce en esta secuencia desde las últimas palabras pronunciadas por la madre de Juan en la secuencia anterior a esta, *“Muy a menudo miro este álbum de fotos. Las veo con extrañeza. Veo crecer a mis hijos; la Primera Comunión, el instituto, el servicio militar, la política, la guerra, la muerte”*. Y sobre la palabra muerte, aparece M^a José, que atraviesa el encuadre de derecha a izquierda.

¹⁴⁰ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p.73

¹⁴¹ En *El cine italiano. (1942-1961), op., cit.*, p.217



**F99. Muerte de un ciclista,
Bardem, 1955**

Un corte trae consigo otro plano en el que se muestra, ahora sí, un paisaje desolador. Una gran llanura en la que destaca un árbol seco que se yergue junto a la figura de Juan (F99). Este árbol seco será el elemento protagónico de los demás planos que componen la secuencia. Un árbol que comparece así como metáfora de la muerte. De la muerte de Juan.

María José entra en el encuadre por la parte derecha del mismo, pero no se acerca hacia el lugar donde se sitúa él junto al árbol; un lugar de cuya importancia dan cuenta las palabras del mismo Juan poco después: *“Es curioso, este lugar siempre ha sido importante para nosotros. Primero el recuerdo de la guerra y luego... Fue aquí mismo ¿no? Aquí mismo matamos a un hombre. Le dejamos morir porque nos estorbaba”*. Un lugar, pues, patentemente vinculado a la muerte.



**F100. Muerte de un ciclista,
Bardem, 1955**

En el siguiente plano, el árbol ocupa el lugar de aquel hombre que dejaron morir. Además aparece otro árbol que delimita ese espacio de muerte al que ha aludido Juan, árbol que se encuentra al otro lado, en el lugar donde M^a José aparca el coche (F100). En este espacio, acotado por dos árboles secos, destaca el trabajo de la profundidad de campo, señalado en primer término por el tronco, que ocupa la parte izquierda del encuadre, para finalizar en último lugar con el otro árbol seco, que, junto a las líneas diagonales que introduce el camino, en el que se encuentra Juan en segundo término y el coche de M^a José en tercer término, acentúan ese trabajo en profundidad al que nos hemos referido. La escenografía, especialmente trabajada en cuanto a la disposición de los elementos que componen el plano, junto al trabajo de la iluminación, refuerza la idea de profundidad de la que el plano da cuenta.



**F101. *Muerte de un ciclista*,
Bardem, 1955**

La luz del crepúsculo hace su aparición en uno de los planos que siguen. En él la cámara ha cambiado su ubicación y muestra a Juan de espaldas al espectador - recurso muy utilizado como ya vimos por Antonioni- ocupando la parte izquierda del encuadre, mientras que la derecha se llena con la presencia del árbol en segundo término y un foco de luz que permite

visualizar las ramas tan secas como negras del árbol recortándose sobre el fondo (F101).



F102. Muerte de un ciclista, Bardem, 1957

Mientras, M^a José se muestra dubitativa en el interior del coche ante el acto que piensa llevar a cabo. Y nuevamente, en el plano siguiente, la luz crepuscular aparece en lo que ahora pudiera metaforizar, ese rayo de esperanza que se atisba en las palabras que Juan pronuncia en este instante, referidas al futuro, al silencio y a la paz (F102).



F103. El invierno, Friedrich, 1826

Estos mismos elementos, el árbol seco y la luz del crepúsculo, han sido utilizados anteriormente a Bardem, como metáfora de la muerte, por otro artista, nos referimos a Caspar David Friedrich, en una obra titulada *El invierno* de 1826 (F103), que junto a *La primavera*, *El verano*, y *El otoño*, se enmarca en el ciclo de las cuatro estaciones, dentro de la serie sobre “Las edades de la vida”.

Esta escena crepuscular nos presenta a una pareja de ancianos que descansan ante una ruina gótica. Se hallan rodeados de tumbas y árboles secos, simbolizando el final de la vida, tanto a través de lo natural como de lo espiritual.

Como vemos, pintura y cine quedan así emparentados en el plano de la expresión y en el plano del contenido. Ya que no sólo encuentran concomitancia en los aspectos formales sino que también, ambos, pintura y cine, son comparables desde el punto de vista temático. Es decir, utilizan los mismos aspectos formales, para hablar de los mismos temas: la espiritualidad y la muerte.



**F104. *Muerte de un ciclista*,
Bardem, 1955**

Pero Bardem da un paso más en ese camino hacia la muerte que simboliza el paisaje en este filme; y finalmente, esa luz esperanzadora del plano anterior que podríamos relacionar con algo espiritual, al igual que en la pintura de Friedrich, desaparece en el siguiente plano. Y ahora, totalmente solo, ante el paisaje, desierto y carente de toda vida, que se abre ante sus ojos, Juan, de espaldas al espectador -y a M^a José-, encuentra la muerte al ser atropellado por el coche de ella (F104).

Hemos tratado de constatar así que, aunque Bardem incorpore rasgos de Antonioni a su cine, la forma en que ambos cineastas -

Bardem y Antonioni- articulan estos rasgos se ve reflejada en *Crónica de un amor* y *Muerte de un ciclista*, de manera desigual. Así podemos conferirles a ambos filmes por separado su finalidad estética para seguir entusiasmando a sus respectivos espectadores.

Si tenemos en cuenta lo apuntado por Metz¹⁴² a propósito del texto fílmico como proceso que desplaza códigos, deformando cada uno de ellos por la presencia de los otros, contaminando unos por medio de otros; como un desplazamiento que termina en un posicionamiento que está en sí mismo destinado a ser desplazado por otro texto, podríamos decir que *Muerte de un ciclista* incorpora y reelabora unas estructuras tomadas de otros textos, *Crónica de un amor* entre ellos como dominante, dando lugar así a otras nuevas capaces de constituir un nuevo texto con vigencia temporal y consecuentemente artística.

¹⁴² C. Metz, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 103.

**SIGUIENDO EL RASTRO DE LOS SENTIMIENTOS A TRAVÉS
DE LA ESCRITURA ANTONIONIANA: *LA AVENTURA* (1960),
LA NOCHE (1961) Y *EL ECLIPSE* (1962)**

**SIGUIENDO EL RASTRO DE LOS SENTIMIENTOS A TRAVÉS DE
LA ESCRITURA ANTONIONIANA: LA AVENTURA (1960), LA
NOCHE (1961) Y EL ECLIPSE (1962)**

“El hombre podrá llegar a sumergirse y dominar las profundidades de los mares, o incluso establecerse en la luna y en Marte, pero no podrá jamás olvidarse de sí mismo (...).”¹⁴³.

El cine de Antonioni, es un cine comprometido con el hombre. Las imágenes antonionianas, además de penetrar con fuerza en el espectador, muestran las huellas internas de unos seres que, marcados por la evolución y el devenir de los tiempos, intentan sobrevivir a la “enfermedad de los sentimientos”. El propio Antonioni comenta al respecto, *“Sucede que descubro antes las enfermedades de los sentimientos que los sentimientos mismos”¹⁴⁴.*

¹⁴³ Germán Uribe, “Acerca del existencialismo”, *op. cit.*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/existenc.html>

¹⁴⁴ En Michelangelo Antonioni. *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2003 p. 105

Es un cine preocupado por mostrar la realidad interior. Se detiene en el personaje, pero no para ver -como sucedía en el neorrealismo- cómo son las relaciones que se establecen entre éste y el ambiente que le rodea, sino para ahondar dentro del alma del propio personaje¹⁴⁵.

J. Cobos manifiesta, “(...) siento mucho que la aparición de Antonioni coincida con la desaparición de algo tan fundamental e importante como el neorrealismo «documentario». Creo que debieran haber coexistido: uno, para tratar de problemas sociales; otro, de problemas anímicos (...)”¹⁴⁶.

Es un cine, por tanto, muy emparentado al existencialismo filosófico que imperaba en el pensamiento contemporáneo al cineasta; un existencialismo mostrado a partir de unas claves cinematográficas muy concretas que abren nuevas vías de representación.

Su vertiente existencialista ha sido uno de los motivos por los cuales el cine antonioniano ha entrado a formar parte de ese grupo o movimiento moderno que comenzó a gestarse mediada la década de los años cincuenta, en el siglo pasado. “No es descabellado, así lo anota D. Font, ver la obra de Antonioni en la senda del pensamiento filosófico y moral de Kierkegaard y Nietzsche, dos escritores fragmentarios, indeterminados, repletos de silencios y enigmas cuyo desciframiento se sitúa en el umbral de la modernidad”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ “Antonioni levanta el neorrealismo sobre algo eterno, sin fondo y sin fin: el alma humana (...)”. En M. Villegas, “Planteamiento de Antonioni”, *Film Ideal* nº 66, 15-II-1961, p. 18

¹⁴⁶ J. Cobos, “Diálogo sobre Michelangelo Antonioni”, *Nuestro Cine* nº 1, VII-1961, p. 11

¹⁴⁷ Domènec Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 77

Roland Barthes parecía tener muy claro qué era lo moderno para Antonioni:

“Muchos toman lo moderno como una bandera de combate contra el viejo Mundo y sus valores comprometidos; pero para usted, lo Moderno no es el término estático de una oposición fácil; lo Moderno es por el contrario una dificultad activa para seguir los cambios del Tiempo, ya no solamente a nivel de la gran Historia, sino también en el interior de esa pequeña historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros”¹⁴⁸.

Las palabras del autor denotan el interés y la pasión de un cineasta que, comprometido con los cambios sociales y morales de su tiempo, encuentra en el cine un medio de expresión plástica eficaz para plantear una serie de interrogantes que afectan a cada ser individualmente y que, sin embargo, son comunes a todos.

Lo moderno, por tanto, en Antonioni no surge, efectivamente, como una caprichosa oposición a lo clásico, sino que va mucho más allá, en el sentido de constituirse en una forma muy elaborada de compromiso social, de búsqueda de la verdad.

El cine antonioniano se convierte en portavoz de una serie de problemas intemporales e inherentes al hombre. Entre ellos cabe citar aquellos por los que el cineasta ha mostrado un especial interés desde el comienzo de su filmografía, tales como, la muerte, el amor o la angustia e incertidumbre en el vivir de cada día; temas estos en los que abundan las tres películas, *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*, que configuran la trilogía del autor.

¹⁴⁸ Roland Barthes, “Querido Antonioni” en *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 177

El cineasta de Ferrara sustituye las palabras de los filósofos y los literatos existencialistas por complejos engranajes visuales y estructurales que, esencialmente, mediante los elementos formales que caracterizan sus filmes, muestran, de manera contundente, la angustiosa vida de los personajes que los pueblan.

El ser y la relación que se establece entre éste, el tiempo y el espacio, determinan, en gran medida, el eje central de las tres películas anteriormente mencionadas. Tres elementos ampliamente tratados por algunos de los filósofos existencialistas más conocidos. Tal es el caso de Heidegger, como se pone de manifiesto en sus trabajos *Tiempo y ser* o *El arte y el espacio*.

Nuestro objetivo en este capítulo es estudiar mediante el análisis de algunas de las secuencias más representativas de *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*, el modo en que, estos tres conceptos son visualmente representados. Consideramos que el existencialismo antonioniano no es mostrado sólo y exclusivamente a través del guión o la historia que la película cuenta. Lo que el cineasta propone es una estética existencialista en sí misma, sustituyendo las palabras por imágenes, utilizando entonces un lenguaje específicamente cinematográfico, donde la historia, todavía presente en estos tres filmes, se va diluyendo en favor de la forma. Así trataremos de mostrarlo en lo que sigue.

El título que encabeza el capítulo no ha sido elegido al azar. El propio cineasta diría, con respecto a las tres películas que conforman la trilogía, en numerosas entrevistas, “*voy siguiendo el rastro de los sentimientos*”. Ese rastreo comienza en *La aventura*, continúa en *La noche*, y culmina en *El eclipse*. Aunque indagar en el interior del ser humano sea el *leit-motiv* de la totalidad de su obra, en la trilogía,

Antonioni anticipa sentimientos, estados de ánimo y muestra la deshumanización del mundo que rodea a los personajes que pueblan sus filmes.

LA AVENTURA

El filme se compone de tres partes, unidas por un hilo argumental muy debilitado. A. Robbe-Grillet comenta al respecto, “*El cine de Antonioni, ciertamente, es un cine donde se habla, pero no se basa en sus diálogos*”¹⁴⁹. Análogamente A. Quintana ha señalado, la película que da comienzo a la trilogía del cineasta ferrarese “*rompe con las leyes tradicionales del drama y propone un proceso de desdramatización basado en la fractura de la causalidad como concepto impulsor de la acción narrativa*”¹⁵⁰. Y es que, efectivamente, Antonioni parte de una situación dramática débil para dar cuenta de su propia concepción trágica de la existencia, dotando de una fuerza extrema a las imágenes, discursivamente mucho más importantes que las palabras que en ellas se dicen.

Anna, Claudia y Sandro, son los tres personajes protagonistas de *La aventura*. En la primera parte, Anna, hija de un embajador, mantiene una relación sentimental con Sandro, un frustrado arquitecto que no acepta comprometerse con ella. Anna es presa en este comienzo del filme de una crisis existencial provocada por la rutina de su vida burguesa y por su relación, cada vez más deteriorada, con Sandro.

La segunda parte del filme da cuenta de la desaparición de Anna en uno de los arrecifes de las islas Eolias, Lisca Bianca. En dicho lugar Anna, Sandro, Claudia, y dos parejas más de amigos, detienen el yate en el que viajan y, tras producirse una conversación entre Sandro y

¹⁴⁹ Alain Robbe-Grillet, “Michelangelo Antonioni”, *Qualcosa su Antonioni*, Ferrara, Ed. Cartografica Artigiana, 1993, p. 11

¹⁵⁰ Ángel Quintana, *El cine italiano. 1942-1961*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 214

Anna en la que ella le manifiesta a él su deseo de permanecer separados durante un tiempo, la protagonista desaparece misteriosamente sin dejar rastro. Se inicia en un primer momento una búsqueda desesperada por encontrarla, búsqueda que se irá diluyendo en favor de la relación amorosa entre Claudia, la amiga de Anna, y Sandro.

Claudia se debate, en este primer instante, entre el deseo y la culpa, pero gracias a los razonamientos de Sandro, la culpa por reemplazar a su amiga desaparece para dejar paso a unos sentimientos que la unen cada vez más a él.

Como señala Pascal Bonitzher, *“En muchos filmes de Antonioni alguien desaparece, pero esta desaparición es de una naturaleza tal que la tensión propia de la investigación policíaca, del seguimiento o del suspense tiende a desaparecer con ella. En La aventura, la desaparición de Ana pone así, incidentalmente el acento sobre otra desaparición, más secreta y menos perceptible, que obsesiona a los personajes que quedan y los desvía, impidiéndoles concentrarse en la búsqueda de la persona desaparecida”*¹⁵¹. Esa desaparición más secreta, a la que se refiere P. Bonitzer, tiene que ver con la pérdida de la libertad individual, al encontrarse los personajes inmersos en una serie de sentimientos, de pérdida de ilusiones e ideales mediante los cuales se sumergen en un conflicto moral que los arrastra hacia su interior mismo, de ahí el grado de incomunicación que estos personajes muestran.

Finalmente, en la tercera parte del filme, Sandro que no es capaz de ser fiel ni de comprometerse con ninguna mujer,

¹⁵¹ Pascal Bonitzer, “Il concetto di scomparsa”, en AA.VV. *Identificazione di un autore*, Parma, Pratiche Editrice, 1983, Vol.II, p. 148

experimentando una desintegración personal a lo largo de la historia, termina derrumbándose después de haber decepcionando a Claudia.

El planteamiento existencialista esta servido. Pero la estructura visual y compositiva del filme es mucho más compleja. “*El cine*, dice G. Carlo Argán, *como aparato de comunicación de masas, puede ser un formidable medio de presión; en cambio Antonioni quiere que sea medio de expresión, liberador, y por eso quiere proteger ante todo la propia singularidad, así como la autenticidad del filme que inventa y dirige*”¹⁵². Pues bien, esta autenticidad en el cine antonioniano de la que habla Argán reside en el universo visual construido por Antonioni. Es decir, para Antonioni no es suficiente el hecho de descubrir esos sentimientos inherentes al hombre, a los que anteriormente nos hemos referido, integrándolos en una historia; tan importante como eso es la manera en que el cineasta tiene de expresar esta idea, protegiendo la singularidad del filme hasta encontrar la verdad, su verdad, como veremos a continuación.

¹⁵² En AA.VV, “*Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate ed altre opere*”, Ferrara, Ed. Comune di Ferrara, Assessorato Istitución culturali, Galleria Civica d’Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1993, p. 3

Qué intitula el título



F105. *La aventura*,
M. Antonioni, 1960

En primer
lugar hemos de

señalar que la palabra *aventura* aparece en el segundo de los títulos de crédito con los que se abre el filme; el primero escribe el nombre del cineasta. Sobre un fondo negro -como el abismo- aparecen sobreimpresionados estos títulos de crédito cuyas letras, absolutamente blancas -blancas como el nombre del arrecife donde comenzó esta aventura para Antonioni-, destacan sobre el negro del fondo anteriormente mencionado; como si la luz emergiera de la oscuridad (F105).

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la palabra *aventura* responde a varias acepciones:

- 1.- Acaecimiento, suceso o lance extraño.
- 2.- Casualidad, contingencia.
- 3.- Riesgo, peligro inopinado.

Todas estas acepciones son aplicables al filme antonioniano, y todas ellas configuran un todo. Trataremos de explicarlo en lo que sigue.

Riesgo, peligro inopinado

Después de los múltiples problemas a los que se enfrentó el cineasta durante el rodaje de la película, por fin, *La aventura*

emprendida por él, ve la luz, después de haber asumido toda clase de riesgos y peligros inopinados -3ª acepción-. El propio Antonioni explicará posteriormente en un artículo publicado en *Corriere della Sera*, 1976, la aventura vivida por él y todos los miembros de su equipo: *“Quizás debería precisar que todo esto ocurría en Paranea, en las Eolias, y que todas las mañanas iba con una barca a rodar sobre un arrecife que se llama Lisca Bianca, a unos veinte minutos de Paranea. Cuando la mar estaba calma, se veían halos de vapor que salían del agua y se disolvían en numerosas burbujas sulfúreas. Pero nunca estaba calma. La borrasca, fuerza ocho o nueve, era constante. En aquel breve trayecto para ir a Lisca Bianca arriesgábamos literalmente la vida. Creo haber odiado el mar (...) Los humores de cada cual se llenaban de frases amorosas a todo volumen. O de insultos. Los míos a éstos de Roma que tardaban en encontrar un nuevo productor. El originario, efectivamente había desaparecido con las primeras dificultades y ya no había nadie a nuestra espalda (...) Pero mi problema era otro: ¿cómo contar la verdad de la película y al mismo tiempo acallar las otras que pululaban por los márgenes, que empujaban con tanta fuerza? ¿Asumir una como medida de las otras?”*¹⁵³.

En ese “contar la verdad” al que alude Antonioni, radica el verdadero riesgo del filme; un riesgo que supone romper con las leyes tradicionales del cine dominante, y que va más allá de la opinión pública o de la crítica cinematográfica -recordemos la pésima acogida que el estreno del filme tuvo en el Festival de Cannes.

¹⁵³ En Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002 p.p. 121,122

Tal y como señala Heidegger “*el arte es la puesta en obra de la verdad*”¹⁵⁴. En la misma línea que el existencialista alemán, Antonioni opina que “*el cine, como la literatura, es inútil si no produce verdad y poesía*”¹⁵⁵. Y es detrás de ese producir “verdad y poesía” donde se halla el verdadero artista. Pero además, como señala Gadamer, “*la grandeza de figuras espirituales -el artista en este caso- se mide precisamente también por su capacidad de superar, con lo que tienen que decir, la resistencia y la distancia del estilo que los separa del presente*”¹⁵⁶. Es decir, el diálogo artístico, la verdad artística, debe resistir el paso del tiempo y debe generar múltiples lecturas en el futuro, ahí radica la verdadera importancia de la obra de arte, en el hecho de tener siempre algo que comunicar a la humanidad, y en la forma en que ésta lo comunica. El cineasta de Ferrara, en un afán por encontrar su propio estilo o su verdad, proyecta en *La aventura* una búsqueda de lo esencial potenciando así el valor descriptivo de la imagen a través de elementos específicamente cinematográficos.

Acaecimiento, suceso o lance extraño

Por otra parte, resulta más evidente en la película la presencia de la primera de las acepciones a las que la palabra *aventura* atiende, esto es, acaecimiento, suceso o lance extraño. Y es que precisamente la primera parte del filme responde a un extraño suceso, la

¹⁵⁴ Martin Heidegger, “El Arte y el Espacio”, *Revista Eco*, Bogotá, Colombia, Tomo 122, Junio 1970, p. 113-120, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/arte_y_espacio.htm

¹⁵⁵ En, *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 48

¹⁵⁶ Hans-Georg Gadamer, “Existencialismo y Filosofía existencial”, *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 67-72, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/gadamer/existencialismo.htm

desaparición de Anna, una de las protagonistas de *La aventura*, en Lisca Bianca; suceso que, además, nunca será aclarado en la película. Es decir, nunca sabremos qué ha sido de Anna, si desapareció voluntariamente o si finalmente se ahogó.

Antonioni comentará al respecto, *“Al ver la película, todos se preguntan: ¿dónde ha ido a parar Anna? Había una escena en el guión, cortada luego no recuerdo por qué, en la que Claudia, la amiga de Anna, está con los demás amigos en la isla. Están haciendo todas las conjeturas posibles sobre la desaparición de la muchacha. Pero no hay respuestas. Después de un silencio, alguien dice: “Tal vez sólo se ha ahogado”. Claudia se vuelve de golpe: “¿Sólo?”. Todos se miran asustados. Este asustarse es la connotación de la película”*¹⁵⁷. Y es que este asustarse al que se refiere Antonioni tiene que ver no con el miedo a la muerte sino con el miedo a la vida. Si Anna ha muerto los problemas han terminado para ella, pero si por el contrario sigue viva, deberá aprender a vivir con aquello que le atormenta y que le ha hecho huir. Es la palabra “sólo” la que introduce esa connotación de la muerte como tabla de salvación; un palabra que surge del inconsciente de alguien y que provoca el miedo de aquellos que la escuchan.

Si nos encontrásemos ante un filme clásico, el espectador esperaría obtener una respuesta con respecto a la desaparición de Anna; finalmente se aclararían los motivos de dicha desaparición -si se ha ahogado, si se ha marchado voluntariamente, etc.- y así, Sandro y Claudia serían libres para vivir su amor. Recordemos que Anna, es mostrada desde el comienzo del filme como una de las protagonistas, de ahí que el espectador clásico cree unas expectativas con respecto a ella y el lugar que ésta ocupa en el filme. Pues como apunta

¹⁵⁷ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., 123

Bordwell, *“La película clásica comienza. La exposición concentrada y preliminar que nos precipita in medias res provoca unas primeras impresiones intensas, que se convierten en las bases de nuestras expectativas a lo largo de toda la película. Meir Stemberg lo denomina efecto de primacía. Señala que, en cualquier narración, la información que primero se aporta acerca de un personaje o situación crea una línea fija sobre la que se juzga toda información posterior”*¹⁵⁸.

La desaparición de Anna, entonces, que en el cine clásico tendría una explicación narrativa, en el filme antonioniano carece de ella.

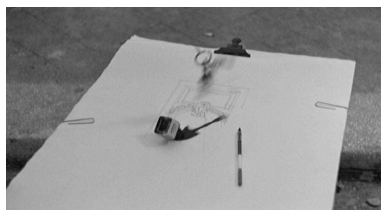
Casualidad, contingencia

A continuación atenderemos al segundo de los significados que propone el Diccionario de la Real Academia de la Lengua de la palabra *aventura*; aventura como casualidad, contingencia.

Por casualidad, Claudia y Sandro, los otros dos protagonistas del filme -ella amiga de Anna y él su amante- encuentran un destino común. Los dos se unen a raíz de la desaparición de Anna, cuando emprenden su búsqueda.

Tras producirse el primer encuentro amoroso entre Sandro y Claudia en el campo, los protagonistas llegan a un pueblo, Noton, para reanudar la búsqueda de Anna. Claudia se debate entre dos sentimientos; por un lado quiere que su amiga aparezca, pero su amor hacia Sandro la atormenta y teme que Anna vuelva.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 41



F106, F107, F108, F109.
La avventura, M.
Antonioni, 1960



Por su parte,
Sandro es un

hombre carente de ambiciones. Un arquitecto que se ve abrumado por los edificios y espacios que lo rodean. Incluso protagoniza un altercado con un joven estudiante de arquitectura a quien arruina un dibujo vertiendo un bote de tinta sobre el papel (F106). Tras el incomodo suceso, Sandro vuelve al hotel donde lo espera Claudia; se asoma al balcón y se encuentra, de nuevo, con la presencia imponente de una arquitectura que lo sobrepasa (F107); incapaz de soportarlo, cierra desesperadamente las puertas del balcón, pero la imagen de esos edificios, ahora rayados por los listones de madera que configuran la ventana, se abre ante sus ojos y sigue filtrándose por las rendijas inundando de esta forma su existencia (F108). Es decir, el gesto de cerrar la ventana no es suficiente para hacer desaparecer su frustración, y atormentado por ello busca a Claudia de manera violenta para poseerla. Ella, encontrándose con un Sandro desconocido, se niega, y él decepcionado comenta, “*E non sei contenta? Hai un'avventura nuova*”¹⁵⁹ (F109). Por primera y única vez la palabra *avventura* es pronunciada en la película, aludiendo precisamente a lo casual del encuentro de los dos protagonistas y a la consecuente

¹⁵⁹ SANDRO: ¿No estás contenta? Tienes una aventura nueva (Todos los diálogos recogidos en este trabajo han sido traducidos por nosotros)

fugacidad de la unión entre ambos que no pasará de ser una aventura para Sandro.

El medio y la deshumanización de los personajes

Un fundido en negro separa los títulos de crédito de las primeras imágenes que abren el filme.



F110. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La primera de ellas (F110) muestra a una de las protagonistas de la película, Anna, quien, centrada en el encuadre, camina con paso ligero y decidido hacia la cámara. En su caminar la mujer va dejando atrás un arco de medio punto cuya presencia dota al encuadre de profundidad espacial. Habría que destacar de este primer encuadre el hecho de que, si bien la figura de Anna aparece ligeramente desenfocada, el resto de los elementos que se encuentran en el interior de la imagen, incluso aquellos que son mostrados en último término de la composición -obsérvese por ejemplo el farol que cuelga del techo del arco, al fondo de la composición- cobran una gran nitidez visual, tanta como los setos que a ambos lados de este encuadre delimitan el camino que la mujer va recorriendo. Las hojas de los mismos, especialmente iluminadas por los rayos de sol, como el vestido blanco de la protagonista, igualmente iluminado, enfatizan el ligero desenfoco del rostro de la mujer. De este modo, los objetos inanimados se imponen con su presencia y nitidez visual, cobrando un protagonismo especial con respecto a la figura humana, ya desde la primera imagen que abre el relato.



F111. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Una voz masculina, proveniente del fuera de campo, hace que Anna se detenga. La cámara recoge su rostro en un primer plano enfocado finalmente y enmarcado por uno de los dos umbrales que ella atraviesa en este primer trayecto. Pero el paisaje se impone de nuevo a través de la presencia de un gran árbol que, en segundo término de la composición, se hace especialmente presente (F111). Una voz proveniente del fuera de campo, la del padre de Anna conversando con alguien, llama la atención de ella, quien enseguida, dirige hacia allí su mirada. La cámara mantiene su posición hasta que el padre de Anna termina de pronunciar la siguiente frase: *falta poco para que esta pobre villa sea destruida. Y pensar que era un bosque...* Podemos establecer una relación entre la palabra y la imagen que nos permite asociar el rostro de Anna a estas primeras palabras pronunciadas por su padre. El texto anticipa de esta forma, a modo de metáfora, el trágico final, no muy lejano, de la protagonista.



F112. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Un nuevo plano muestra en su interior aquello que permanecía *off*, al padre de Anna quien, centrado en el encuadre, conversa con un obrero que da la espalda al espectador (F112).

El padre, ajeno todavía a la presencia de su hija, prosigue su conversación diciendo: *no tiene salvación*. Si seguimos asociando la palabra a la imagen, -porque nada es casual en el cine de Antonioni- llaman la atención tres cosas. En primer lugar la presencia del padre de Anna ocupando el centro del encuadre, de manera que su presencia se hace especialmente visible destacando así su protagonismo en el plano.

En segundo lugar el ambiente de degradación ecológica promovido por el hombre -el bosque ha sido sustituido por numerosas viviendas que se alzan ocupando la parte izquierda del encuadre. Como muy bien anotan Biarese y Tassone "*la deshumanización de los personajes, en el cine de Antonioni, está asociada al ambiente en que viven, la degradación ecológica*"¹⁶⁰. Y es que el paisaje y los ambientes que aparecen en los filmes antonionianos describen o metaforizan, en numerosas ocasiones, el interior mismo de los personajes que pueblan estos ambientes grises y desolados, cuya vegetación ha sido

¹⁶⁰ Cesare Biarese y Aldo Tassone, *I film de Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985, p.12

sustituida por fábricas o edificios de cemento que destruyen cualquier elemento orgánico para dejar paso a verdaderos desiertos industriales y metropolitanos que incomunican y distancian a los personajes que los transitan¹⁶¹.

Y por último, pero no menos importante, al fondo del encuadre destaca la cúpula de S. Pedro, vestigio histórico que sobrevive aún a la destrucción y que parece contemplar impasible los acontecimientos. El tiempo, elemento fundamental en la trilogía del autor ferrarés se hace presente así, en estos momentos, a través de este edificio procedente de un pasado remoto con respecto al presente de los personajes.

La prefiguración de Sandro



F113. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La importancia de la cúpula se ve subrayada en el siguiente plano (F113) en el que la cámara recoge a Anna entrando por la parte derecha del encuadre. El padre de Anna realiza un giro sobre su propio cuerpo para encontrarse con su hija, de manera que la vieja cúpula queda ahora situada en medio de los dos, “contemplando” el encuentro. Al mismo tiempo, un viejo poste de madera se hace presente justo en medio del padre y su hija, asumiendo la función de una barrera (metafórica) que impide el acercamiento entre ambos.

¹⁶¹ Este tema será ampliamente desarrollado en el capítulo de este trabajo dedicado al análisis de *El desierto rojo* (Antonioni, 1964)

Entre tanto, la mitad izquierda del encuadre sigue ocupada por esos otros edificios que han desplazado al bosque que allí se alzaba, y por el obrero que camina de espaldas al espectador hacia el fondo del encuadre.

Se desarrolla ahora un baile característico en el cine antonioniano entre los personajes y la cámara¹⁶², en un plano sostenido cuyo encuadre evoluciona interiormente. Sin embargo se rompe esta estructura en un momento muy determinado de la secuencia, justamente cuando el padre de Anna habla a su hija de “la verdad”. Una verdad que en su caso remite, apesadumbradamente, al abandono de sus funciones como padre. Se produce entonces un corte de montaje y los personajes son mostrados, alternativamente, en plano/contraplano.

En el plano siguiente aparece Claudia, la otra protagonista de la película, mientras todavía padre e hija prosiguen conversando.



F114. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

El momento de la aparición de Claudia se sitúa justo en el preciso instante en

el que el padre de Anna advierte a su hija que Sandro no la desposará nunca (F114). Claudia, en segundo término de la composición, ocupa la parte izquierda del encuadre, y mira la escena que padre e hija protagonizan. Aparentemente feliz y ajena todavía a un futuro marcado por su relación con Sandro, actual novio de Anna, no imagina que

¹⁶² Me remito a la nota a pie de página nº 55 de este trabajo.

esas palabras del padre -*quel tipo non ti sposerà mai, bambina mia*¹⁶³- también le afectarán a ella.



F115. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Un corte de montaje da paso al siguiente plano; un plano en el que destaca la simetría y la geometría, no sólo por los elementos arquitectónicos que configuran la composición, sino por la disposición de las figuras que en este momento aparecen en campo (F115). Anna a la derecha del encuadre, morena y vestida de blanco; Claudia a la izquierda, rubia y vestida de oscuro; y el padre de Anna en medio de ambas; todos ellos de espaldas al espectador y formando un triángulo equilátero.

Esta disposición de los personajes no es aleatoria. El padre de Anna -no cualquiera- se sitúa en medio de las dos mujeres, en una posición similar a la que Sandro ocupará posteriormente. En este sentido, la figura de aquel prefigura iconográficamente la de éste.

Un fundido encadenado¹⁶⁴ une esta secuencia con la siguiente, en la que Sandro, el protagonista masculino, aparece por primera vez.

¹⁶³ Ese tipo no te hará nunca su esposa, hija mía.

¹⁶⁴ Los fundidos encadenados y los fundidos en negro, al contrario de lo que habitualmente sucede en el cine clásico de Hollywood, no funcionan como signos de elipsis temporal, sino que desempeñan funciones expresivas en el filme. Antonioni utiliza los encadenados cuando ambas secuencias encuentran un elemento común y pueden ser relacionadas entre sí visualmente, ente caso mediante un emparejamiento gráfico. Por otra parte los fundidos en negro separan radicalmente un acontecimiento de otro cuando desde el punto de vista visual están desconectados.



F116. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Nuevamente, Anna a la derecha del encuadre y Claudia a la izquierda, de espaldas al espectador, y, Sandro en el tercer vértice del triángulo. El padre de Anna ha sido sustituido ahora por Sandro (F116). Pero hay dos detalles importantes que han cambiado con respecto a la imagen anterior y que introducen una diferencia clave entre estos dos personajes masculinos. Por un lado, ha cambiado la angulación del plano; el contrapicado que introduce la imagen sitúa a Sandro en un nivel más elevado que el ocupado por las dos protagonistas femeninas. Sin embargo, la cabeza del padre de Anna aparecía ligeramente más baja que la de ésta y Claudia. De otra parte, mientras que el padre de Anna se aleja de espaldas al espectador, Sandro aparece mostrando su rostro.

Es decir, las imágenes muestran a un hombre que se aleja de su hija apesadumbrado e impotente por no haber sabido ejercer sus funciones como padre, viendo como sus palabras caen en saco roto cuando su hija busca en otro hombre, a pesar de las advertencias paternas, la protección, seguridad y felicidad que él no ha sabido proporcionarle. Por el contrario, cuando Sandro aparece por primera vez llamando a Anna con entusiasmo desde la ventana de su apartamento, es mostrado como un hombre seguro de sí mismo y deseoso de encontrarse con Anna. Pero tampoco él, como se verá a continuación en el filme, es capaz, al igual que el padre de la protagonista, de proporcionarle a Anna las claves de la felicidad.

Esta idea de Sandro sustituyendo a la figura paterna, y el fracaso de ambos con respecto a Anna, serán retomados en la segunda parte del filme reforzando estas primeras imágenes en el momento en que, tras la desaparición de Anna, Sandro comenta a Claudia:

SANDRO: Lei vuo molto bene ad Anna?

CLAUDIA: Sì, molto.

SANDRO: Le ha mai parlato di me?

CLAUDIA: Poche volte. Ma sempre con tenerezza.

SANDRO: Eppure si è comportata come se il nostro affetto, mio, suo, del padre, in un certo senso, non le bastasse, non le servisse a niente¹⁶⁵.

El espacio y el ser en *La aventura*

La reunión de los tres personajes del encuadre anterior va a deshacerse en el plano siguiente. A partir de este momento los espacios habitados por los mismos se convertirán en un protagonista más del filme. Nos interesa hacer hincapié, sobre todo en aquellos vinculados a Claudia.

La construcción espacial destinada a tal fin pone de manifiesto el trasfondo existencialista que emparenta a los tres títulos que componen la trilogía cinematográfica del cineasta italiano.

Heidegger dice a propósito del “Arte y el Espacio”, *“los productos de la plástica son Cuerpos. Su masa, constituida por distintos*

¹⁶⁵ Sandro: ¿Usted quiere mucho a Anna? Claudia: Sí, mucho Sandro: ¿Nunca le ha hablado de mí? Claudia: Pocas veces, pero siempre con ternura. Sandro: Sin embargo se ha comportado como si nuestro cariño..., mio, suyo, el de su padre, en cierto sentido, no le bastase, no fuera suficiente.

*materiales, se realiza bajo múltiples configuraciones. La configuración acaece dentro de una delimitación, como un Dentro y un Fuera limitados. De este modo entra el Espacio en juego*¹⁶⁶.

Antonioni es consciente en todo momento de la importancia del espacio y de su relación con el ser; por este motivo se esmera insistentemente en la creación de “sus espacios” actuando estos como marcos que encierran determinados aconteceres de la vida de los personajes que pueblan sus filmes.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el cine clásico, donde según Bordwell *“una serie de estrategias narrativas nos animan a interpretar el espacio fílmico como espacio de la historia, con la consecuente importancia de las puertas, el umbral se convierte en una zona privilegiada de la acción humana*¹⁶⁷, en el cine de Antonioni se trazan fronteras para ser atravesadas, *Antonioni no puede sustraerse a esa regla de enseñarlo todo (...) Pero los personajes se demorarán en los umbrales, en los límites entre el campo y el fuera de campo, titubeando en la frontera del aparecer, seducidos por una nostalgia de ausencia (...)*¹⁶⁸. Podemos observar entonces cómo Claudia, durante el transcurso del filme, se demora en los umbrales, espesándose así el tiempo de la narración, o traspasa puertas, que a su vez contienen otras puertas, penetrando en espacios, cada vez más interiores, que podrían metaforizar esa búsqueda interior que atormenta a los personajes antonionianos y los aísla.

¹⁶⁶ En “El Arte y el Espacio”, *op., cit.*, p. 113

¹⁶⁷ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 59

¹⁶⁸ En Michele Manzini, Giuseppe Perrella, *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión*, Roma, Alef-Finmedia Catania, 1988, p. 121

La casa según Antonioni

Sin embargo, estos espacios interiores de los filmes antonionianos no se pueden habitar, y Claudia no permanece en ninguno de ellos; son lugares de encuentro, de apariciones y desapariciones; cómplices de las citas clandestinas y testigos de la inestabilidad que invade a los seres que, fugazmente, los transitan. Claudia residirá en numerosos lugares durante el transcurso del filme que cumplen con cierta función de habitabilidad, por ejemplo: el yate en el que viaja junto a sus amigos, la cabaña de pescadores en Lisca Bianca, o las habitaciones de hotel que comparte con Sandro, pero ninguno de estos lugares cumple con los requisitos de “hogar”. No existe una casa antonioniana que cumpla con esta función, hay demasiados obstáculos en ellas que lo impiden y las hacen incómodas para ser habitadas. Por eso sus habitantes terminan marchando fuera de ellas o en último extremo la casa salta por los aires, como en el final de *Zabriskie point* (Antonioni, 1970), donde el cineasta muestra la explosión lenta de una casa en una esfera expansiva de fragmentos. Es así como Claudia -los personajes antonionianos en general- habita en lo provisional.

Sin embargo, como señalan Mancini y Perrella, *“No se trata de espacios peculiares, originales, extravagantes o con connotaciones especiales...Son espacios de hoy, habitaciones de lo cotidiano con una decoración funcional. Si rechazan las presencias, es tal vez porque están, ya de por sí, cargados de presencia”*¹⁶⁹.

Por eso, basándose en esa funcionalidad, algunas veces, la casa antonioniana se convierte en lugar de trabajo, en casa-estudio.

¹⁶⁹ En *Arquitectura de la visión, op., cit., p. 97*

Pensemos por ejemplo en *Blow-up* (Antonioni, 1966), donde según Mancini y Perrella, “los ambientes y las actividades se compenetran”¹⁷⁰. Los objetos que forman parte de la decoración denotan la profesión de aquel que habita esta casa-estudio, y a la vez, se convierten en elementos protagónicos perdiendo así toda función decorativa.

En suma, podríamos hablar de un tipo de casas, las antonionianas, que aunque no responden a las características de un hogar, se podrían calificar como funcionales. Casas que se constituyen en espejo de los personajes que, ocasionalmente, las visitan.

Una moderna idea, la de la casa funcional que se adapta a las necesidades, laborales sobre todo, de quien la habita, recogida en los filmes del cineasta de Ferrara que es retomada por algunos arquitectos y diseñadores de interiores. Éstos se han inspirado para realizar algunos de sus diseños en los filmes de Michelangelo Antonioni. Un artículo publicado en la revista *CASA. VOGUE* (Magazine 1982) titulado “Como los filmes de Antonioni”¹⁷¹, así lo demuestra.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 165

¹⁷¹ “Como los filmes de Antonioni”, *Casa. Vogue*, (Magazín, 1982) [Online], Disponible en : <http://worldwhitewall.com/clarin83.htm>



F117. Casa-estudio, Pitanga do Amparo y Hui-Clos, 1982

El arquitecto Pitanga do Amparo junto con el

interiorista Huis-Clos dan cuenta en la casa de la figura (F117) de la funcionalidad y la belleza que caracterizan a esta casa-estudio en la que predominan las líneas rectas y la geometrización, al igual que en las casas antonionianas. La realidad ha sabido extraer de la ficción, en un proceso de ida y vuelta una idea que se adapta a las necesidades del hombre de hoy. Del mismo modo, Antoni, bajo ese mismo proceso, ha sabido captar de la realidad la esencia de los espacios que configuran sus filmes.

Unos espacios, por cierto, puestos en relación en muchas ocasiones, por la geometrización de los mismos, el predominio de las líneas rectas y, como indican Mancini y Perrella por *“una cierta manera de reencuadrar y además con una cierta relación escenográfica entre espacios y decoración”*¹⁷², con la casa japonesa. Esta relación debe ser entendida únicamente desde el punto de vista formal, porque en el plano del contenido subyacen, entre la casa antonioniana y la de otros cineastas japoneses como Yasujiro Ozu, gran creador de la plástica espacial cinematográfica, ideas opuestas. La casa es uno de los elementos estructurales fundamentales del cineasta japonés, pero la casa como hogar de aquellos que la habitan. En *Viaje a Tokio* (1953),

¹⁷² Ídem, p. 110

por ejemplo, se aludirá a ello explícitamente como veremos en lo que sigue.



F118. *Viaje a Tokio*, Y. Ozu, 1953

El filme, relata el viaje a Tokio de dos ancianos, Tomi y su esposa, para encontrarse allí con sus hijos quienes, debido a sus ajetreadas vidas, hace tiempo que no se reúnen con sus padres. Pero llama nuestra atención especialmente que uno de los primeros planos con los que comienza el filme muestra una casa rodeada de árboles al borde de una colina (F118). Se trata del hogar familiar, de la casa que habitan los dos ancianos junto con la única hija que aún permanece soltera, Kyoto.



F119. *Viaje a Tokio*, Y. Ozu, 1953

Un corte de montaje da paso al siguiente plano. La cámara se ubica ahora en el interior de la casa y muestra a los dos ancianos reuniendo los preparativos para el viaje (F119). Pero la presencia del espacio que los envuelve -porque los espacios de Ozu sí

envuelven a los personajes- junto con los enseres y objetos que lo amueblan, son equiparables en protagonismo a los propios personajes, cuya disposición, el hombre en primer término de la composición, centrado en el encuadre, y la mujer en segundo término ocupando la parte izquierda del mismo, denota el papel desempeñado por ambos en la cultura japonesa; el padre como cabeza de familia y la mujer atendiendo a su palabra.



F120. *Viaje a Tokio*, Y. Ozu, 1953

En el siguiente plano, la casa se convierte, sin duda, en protagonista de la imagen. La cámara ha seguido a Kyoto, quien una vez que se ha despedido de sus padres, se marcha al trabajo. Pero el encuadre se mantiene fijo dando lugar a un campo vacío después de que la joven abandone el lugar. Los espacios interiores de la casa cobran entonces toda su fuerza, al igual que el jarrón que aparece a la derecha del encuadre ocupando el primer término de la composición; un jarrón que bien pudiera metaforizar la vejez, la vejez de los protagonistas del filme -veáse en la figura (F120) que se trata de un jarrón que contiene unas ramas secas de las cuales apenas penden unas hojas igualmente secas, a punto de caer.

El campo vacío, supone así, como ha señalado S. Zunzunegui *“la cristalización de un efecto de sentido pleno que, sin dejar de*

*situarse como motivo expresivo, apunta hacia la misma esencia de la forma del contenido construida por el trabajo de Ozu*¹⁷³.



F121. *Viaje a Tokio*, Y. Ozu, 1953

El filme insiste en la importancia de la casa como lugar habitable, integrador de las personas que lo habitan, hogar en definitiva; así, el siguiente plano vuelve a mostrar a los dos ancianos en una posición similar a aquella en la que fueron visualizados por primera vez; pero ahora en el centro del encuadre, al fondo de la composición destaca un elemento, la ventana, elemento fronterizo mediante el cual interior y exterior aparecen conectados, es decir el hogar y lo externo a éste (F121). Apoyada en el marco de la ventana, una vecina, sin penetrar en ningún momento en el interior de la casa, puesto que se trata de un espacio privado, comenta con la pareja de ancianos el viaje que están a punto de realizar. Y tan importante es la casa para ellos que Tomi, el protagonista del film pedirá a su vecina que cuide de ella:

VECINA: En Tokio deben estar esperando su llegada.

TOMI: Cierto. Y usted nos vigilará la casa ¿verdad, vecina?

¹⁷³ En Santos Zunzunegui, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 163

Así pues, aunque algunos filmes antonionianos aluden a una estética japonesa en la configuración de ciertos espacios y la decoración de los mismos -por ejemplo la Villa Gherardini de *La noche*- éstos se presentan como espacios no habitables, contrarios en todo caso a la función que desempeñan en los filmes de ese otro gran arquitecto del espacio que es Ozu.

Pero ¿qué sucede con Claudia, la protagonista de *La aventura* y los espacios que ésta transitará a partir de este momento? Veámoslo en lo que sigue a la vez nos detendremos en otros aspectos igualmente interesantes desde el punto de vista del plano formal y del plano del contenido.

La mirada denegada

Mientras Anna acude a entregarse a Sandro, Claudia comienza a recorrer sin rumbo fijo determinados espacios. Aquí comienza el *vía crucis* de la protagonista. Su vagar se ve acentuado por las numerosas veces en las que a ésta se le deniega la mirada y se la deja fuera de la relación que mantienen Sandro y Anna y del espacio ocupado por ambos. El propio Sandro, al igual que determinados elementos de la puesta en escena, hará que ciertos lugares se conviertan en inaccesibles para Claudia.

Mediante el montaje alternado la película muestra dos acontecimientos diferentes que están teniendo lugar al mismo tiempo, el encuentro amoroso entre Anna y Sandro, en el apartamento de éste, y el recorrido de Claudia caminando de un lado para otro.



F122. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Un nuevo plano, tomado desde el interior del edificio en el que se encuentra el apartamento de Sandro, muestra a Anna adentrándose en este interior, mientras que el fondo de la composición es ocupado por una puerta que separa interior y exterior (F122). La imagen de Claudia, de espaldas al espectador, aparece doblemente reencuadrada por el marco de la puerta y el propio límite del encuadre. Mientras una, Anna, traspasa el umbral, recorriendo este primer pasillo¹⁷⁴ para encontrarse con Sandro, la otra, Claudia, permanece en el exterior. La imagen la muestra de espaldas al espectador alejándose del edificio donde Anna se entregará seguidamente a Sandro. Una puerta abierta, es la encargada de marcar la separación entre exterior e interior, así como de permitir el acceso a una de las mujeres mientras la otra queda fuera. Por primera vez se le deniega a Claudia el acceso a un espacio que sólo podrá ser ocupado por Anna y Sandro. Es decir, en la imagen, Claudia es echada fuera literalmente.

Desde este momento Claudia es condenada a vagar sin rumbo. Este vagabundeo encontrará su continuación en la relación que las protagonistas de *La noche* y *El eclipse* establecerán con el espacio que las rodea, siendo éste uno de los motivos, entre otros que

¹⁷⁴ Los pasillos juegan un papel fundamental en toda la película, en realidad en toda la filmografía del autor. Pasillos largos y estrechos que empequeñecen a los personajes y los constriñen. El tiempo se espesa en ellos así como la narración misma y la propia existencia de los seres que los recorren.

veremos posteriormente, que emparenta a los tres títulos, convirtiéndolos en una trilogía.



F123. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La secuencia continúa con un corte de montaje que introduce al espectador en el desordenado apartamento de Sandro, quien en estos momentos se dispone a salir de él. Mientras, Anna, subiendo las escaleras del apartamento se encuentra de súbito con su amante. Los dos se unen en un beso. Sin embargo, algunos de los elementos de puesta en escena metaforizan lo contrario a esta unión, la separación entre Sandro y Anna. La tiranta de hierro que media entre los dos, segmentando la cabeza de Anna, así lo connota (F123).



F124. *Blow-up*, M. Antonioni, 1966

Son muy comunes en el cine antonioniano estos elementos de puesta en escena que, cobrando una presencia preeminente en los planos, marcan visualmente una separación entre el hombre y la mujer. Recordemos a tal efecto alguno de los encuadres que constituyen otro de los grandes títulos del cineasta, *Blow-up* (1966). En este caso, podemos observar en la figura (F124) un gran madero, auténtico protagonista del plano, que actúa de la misma forma que la barra de hierro del fotograma anterior (F123),

aunque la estructuración del plano en este último caso es más compleja. No obstante podemos establecer ciertas similitudes entre una y otra, por ejemplo el hecho de que en ambos casos los protagonistas masculinos aparecen más próximos a la cámara - aunque uno a la derecha y otro a la izquierda del encuadre-, de espaldas al espectador y apoyados en el elemento que los separa de las protagonistas femeninas. Éstas, por otra parte aparecen en segundo término de la composición -este aspecto está más destacado en *Blow up* debido, precisamente, a esa complejidad que muestra la imagen de este filme con respecto a la imagen de *La aventura*-, una de ellas con la cabeza seccionada, pero en todo caso separadas ambas, por estos elementos introducidos en la puesta en escena, del hombre.



F125. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Volviendo al fragmento de *La aventura*, podemos observar cómo en la habitación contigua donde ahora se besan los amantes aparece, en primer término de la composición, un elemento nuevo especialmente relevante en el plano, la cama (F125). Nuevamente, un objeto se convierte en protagonista. Así, el enrejado de la cama relega a Sandro y Anna a un segundo término. Ambos parecen estar atrapados en el entramado de metal que configura la parte que del lecho permanece en la imagen.



F126. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Tras un corte de montaje, la cámara se ubica del otro lado (F126). Se produce entonces un acortamiento de la escala y un nuevo parámetro cinematográfico adquiere relevancia formal, la profundidad de campo. En determinados momentos de la secuencia, el filme sustituye el montaje alternado por planos sostenidos, que en definitiva constituyen el estilo del mismo, en los que a través de elementos como la profundidad de campo, fundamentalmente, es posible visualizar dos acontecimientos diferentes, pero íntimamente relacionados, en un mismo plano, reuniendo así en el mismo a los protagonistas que intervienen en dicha secuencia. En este caso, el primer término de la composición es ocupado por Anna y Sandro. Sus cuerpos, unidos en un ardoroso abrazo, dividen en dos mitades el encuadre; pero la simetría del mismo se rompe en el momento en que la parte derecha de éste es llenada por el hueco de una ventana que aparece detrás de los dos protagonistas con las cortinas descorridas; a través de ella Claudia se hace presente en la imagen quedando conectados visualmente exterior e interior. Pero, nuevamente, es Claudia la que aparece en el exterior, al igual que sucediera anteriormente, cuando Anna penetra en el interior de la casa para reunirse con Sandro. Es decir, el filme insiste en dejarla fuera.

Podemos establecer una comparación entre esta manera de organizar la plástica interior del plano en *La aventura* y la llevada a cabo por otro de los grandes cineastas que componen la Historia del

Cine: Orson Welles. Como ejemplo podemos detenernos un instante en uno de los fotogramas que forma parte de una de las primeras escenas de *Ciudadano Kane* y que podemos relacionar con la figura (F126) de *La aventura*, porque en las dos intervienen elementos muy similares, aunque también surgen algunas diferencias como veremos a continuación.



F127. *Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941

El plano que nos disponemos a analizar recoge el momento en que Kane, aún niño, juega en el exterior de su casa. El marco de la ventana separa el exterior del interior; y es precisamente en el interior de la casa donde se encuentran el padre de Kane, la madre y un banquero (F127). A este último le será entregado el niño para que se haga cargo de su educación. Una suma de dinero, heredada por la madre de Kane, será destinada a tal efecto, a pesar de que el padre del niño no esté de acuerdo con la decisión que ha tomado su esposa de educar a su hijo lejos del hogar.

Pues bien, igual que sucede en los planos que venimos analizando de *La aventura*, la profundidad de campo, junto con el plano sostenido, es fundamental a la hora de estructurar esta secuencia del filme de Welles. Si nos fijamos en la figura (F127) podemos observar como en el plano aparecen tres capas en profundidad interrelacionadas; en primer término se sitúa la madre de

Kane junto con el futuro tutor del niño; el segundo término es ocupado por el padre de Kane; y por último, al fondo de la composición, en el exterior de la casa aparece Kane niño jugando con la nieve. Al igual que sucediera en *La aventura*, la presencia de una ventana hace posible que ambos espacios, exterior e interior aparezcan conectados en el plano. Sin embargo existe una diferencia fundamental entre estos planos de los dos filmes que venimos analizando, y es que, mientras que en la figura (F126) Claudia, que permanece en el exterior, busca con su mirada acceder a lo que está teniendo lugar en el interior, Kane, ensimismado en su juego, permanece ajeno a aquello que en el interior de la casa acontece y que, sin embargo, será decisivo en su vida.



F128. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Este insistir en que Claudia permanezca fuera, desconectada de los acontecimientos que están teniendo lugar en el interior del apartamento de Sandro, se ve reforzado en el filme antonioniano en el plano siguiente cuando la cámara, tras haber cambiado su ubicación situándose ahora en el exterior, casi a ras del suelo, muestra a la protagonista de espaldas al espectador dirigiendo su mirada hacia la ventana del lugar donde Anna y Sandro se encuentran. Pero el gesto de correr las cortinas realizado seguidamente por el protagonista masculino (F128), termina con toda posibilidad de que Claudia pueda acceder a lo que en el interior del apartamento sucede. Así, una vez más en el filme, se le deniega la mirada a ella dejándola definitivamente fuera.



**F129. *La aventura*,
M. Antonioni, 1960**

A continuación, dos baterías de planos se ponen en funcionamiento. Por un lado el filme da cuenta de la relación sexual que mantienen Sandro y Anna. El acto amoroso es mostrado en la película a través de algunos planos cercanos de los amantes que insisten en mostrar el rostro de ella mientras que el de él permanece oculto¹⁷⁵ (F129).

Por otro lado, a través de una operación de montaje alternado, la cámara acompaña a Claudia, quien tras haber desistido en su empeño de ver más, decide explorar el lugar.



F130. *La aventura*, M. Antonioni, 1960



F131. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Atraída por las puertas abiertas y sin rumbo fijo, Claudia entra en una galería de arte. No se detiene en ningún cuadro, sólo

¹⁷⁵ Estos planos encuentran su parangón en el filme con otros posteriores en los que Claudia y Sandro se aman por primera vez. También aquí el rostro de él permanece oculto y la película insiste en mostrar el de ella a una escala muy similar a la que tiene lugar en este encuentro amoroso entre Anna y Sandro. Pero como detalle a tener en cuenta podríamos destacar el hecho de que Claudia es amada por Sandro en el campo, es decir, en un espacio exterior. Es decir, siempre fuera.

recorre el lugar. Posteriormente penetra en uno de estos apartamentos, justo en el que se sitúa debajo del de Sandro, y sale al balcón del piso aparentemente deshabitado (F130). La imagen da cuenta, mediante los elementos de puesta en escena que trabaja -la protagonista aparece en el balcón de abajo dirigiendo su mirada hacia el balcón del apartamento de Sandro que permanece cerrado- del insistente deseo de Claudia de acceder visualmente a lo que tiene lugar en el piso superior. Pero su insistencia no es suficiente y nuevamente se le prohíbe el acceso a dicho lugar. Entonces, Claudia abandona el balcón y entra en la habitación del apartamento deshabitado. Sin embargo la película sigue profundizando en ese deseo de ver de Claudia, y, mediante un contrapicado, da cuenta de cómo la mirada de la protagonista es cortocircuitada por la red de maderos que configuran el techo adintelado del apartamento (F131).

La deconstrucción de la metáfora

Según D. Font, “La aventura, *evita los riesgos de la moralización y se abre al goce estético*”¹⁷⁶. Pues bien en ese intento de “abrir el filme al goce estético”¹⁷⁷, al que alude D. Font, aparecen determinados elementos visuales que, actuando de forma inversa a como lo harían si se situaran en el interior de una película perteneciente al modelo clásico Hollywood, lo distancian de dicho modelo.

En general podemos decir que existen, en el ámbito de la representación, determinadas construcciones destinadas a la

¹⁷⁶ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 145

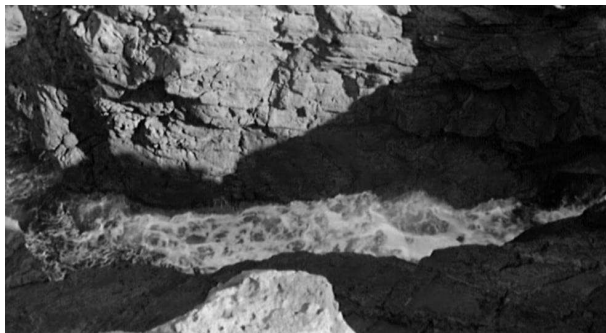
¹⁷⁷ Ya hemos indicado en numerosas ocasiones la importancia que para el cineasta tiene la dimensión estética del filme. De ahí el empeño del maestro por encontrar un estilo propio que lo defina; por encontrar su verdad en definitiva; una verdad abierta al goce estético de todos aquellos que puedan llegar a comprender el lenguaje de las imágenes antonionianas.

metaforización de un concepto vinculado al tema central de una obra de arte. El caso de los fenómenos atmosféricos y el tren son elementos comúnmente utilizados en estas construcciones. No obstante, cuando el relato entra en crisis y se aboga por un cine patentemente desdramatizado como es el antonioniano, estos mismos elementos visuales intervienen en el texto actuando en un sentido diferente al metafórico. Tal es el caso de *La aventura* con respecto a otros textos como, por ejemplo, *Avaricia* (Stroheim, 1923), *Amanecer* (Murnau, 1927) o *Deseos humanos* (Lang, 1954).

En este apartado del capítulo trataremos de mostrar, por un lado, cómo en los tres filmes citados con anterioridad, tanto el tren como los fenómenos atmosféricos -la tormenta en este caso- aparecen como metáfora de la pulsión o de un suceso trágico, mientras que en el filme antonioniano estos mismos elementos deconstruyen la metáfora introduciendo así una ruptura con respecto a estos otros modelos de representación; ruptura que, junto a algunas otras, convierten a *La aventura* en paradigma del cine moderno.

De otro lado trataremos de dar cuenta de la continuidad plástica que ha supuesto la deconstrucción antonioniana de la metáfora en relación a la obra de otros dos grandes artistas, Constable y Turner, quienes habían utilizado con anterioridad al cineasta ferrarense estos dos elementos como símbolos de modernidad.

Lisca Bianca



F132. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La desaparición de Anna, en el arrecife de Lisca Bianca es el pretexto narrativo para que la cámara, independizándose en multitud de ocasiones del resto de los personajes que han emprendido la búsqueda de la protagonista, escudriñe cada rincón del universo mineral, acuático y gaseoso que caracteriza a dicho arrecife (F132).

El paisaje cobra un protagonismo esencial en la primera parte de *La aventura*. Las imágenes que lo muestran parecen haber sido extraídas de un documental para ser insertadas en el filme, dando cuenta de lo que S. Zunzunegui ha denominado “*la dimensión topográfica del trabajo fotográfico. Puras descripciones del espacio encuadrado por el objetivo, levantamiento de acta de un territorio del que de esta manera se toma posesión en términos visuales. Estas imágenes afirman su condición del estado de cosas de modo estrictamente topográfico*”¹⁷⁸. No obstante, este trabajo topográfico, este mostrar la naturaleza en su estado más puro, adquiere en el filme antonioniano una dimensión estética y artística fundamental, como venimos comprobando a lo largo de este trabajo, en la filmografía de Michelangelo Antonioni.

¹⁷⁸ En Santos Zunzunegui, *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 146

La cámara antonioniana da cuenta de momentos determinados; reproduce instantes fugaces que caracterizan y a la vez configuran el paisaje de Lisca Bianca, por ejemplo el romper de las olas en las rocas y la consecuente erosión que aquellas provocan en éstas. Recoge esos detalles que, de alguna manera, intervienen directamente en la formación del paisaje de esta pequeña isla de las Eolias. Se trata éste de un paisaje que pasa por la mirada del observador¹⁷⁹, por mucho que en ocasiones esa mirada pueda encarnar en uno de los personajes que transitan el filme. De esta forma, el paisaje en *La aventura* deviene en elemento discursivo que interrelaciona con la realidad y con el sujeto. Uno de esos raros momentos en que la mirada, en esta primera parte del filme, encarna en uno de los personajes, es ese en el cual Corrado, uno de los amigos de Anna que están buscándola en el arrecife de Lisca Bianca, desatiende esa búsqueda para observar el fenómeno natural que tiene lugar ante sus ojos, la metamorfosis del agua del mar que, mediante la evaporación, se convierte en una nube, abandonando así su estado líquido para pasar a otro nuevo, el gaseoso.

¹⁷⁹ La figura del observador es entendida aquí en la forma a la que alude P. Poyato en “Del hipotexto Literario al Hipertexto fímico: *El sur* (Adelaida García morales y Víctor Erice)”, en *Pandora Revue d’Études Hispaniques*, París, Département d’Études Hispaniques et Hispano-Américaines Université Paris 8, 2003



F133, F134, F135, F136.
La aventura, M.
Antonioni, 1960

La cámara recoge su rostro en un plano cercano (F133); seguidamente, tras un corte de montaje, aparece un plano general donde se muestra lo mirado por el personaje, la evaporación del agua (F134), y posteriormente, una panorámica ascendente da cuenta de la formación de la nube y de la transformación del líquido (F135). El siguiente plano, que muestra el rostro de Corrado, convierte los planos anteriores en subjetivos suyos (F136).

Estos planos, que denotan el interés del filme por la formación de algunos fenómenos atmosféricos como las nubes, encuentran su intertexto en aquellas obras pictóricas que a lo largo de la Historia del Arte han contribuido a visualizar importantes descubrimientos relacionados con la Termodinámica, la Dinámica y la Meteorología Física.



F137. *La tempestad*, Giorgione, 1508

A efectos históricos, se puede considerar el relámpago que ilumina la escena de *La tempestad* de Giorgione, a comienzos del S. XVI, como una de las primeras obras en que la protagonista principal es la tormenta (F137). Hasta esa época, el paisaje atmosférico se concebía como algo accesorio y anecdótico que completaba el motivo o tema central de la obra.

Sin embargo será el romanticismo el primer gran movimiento artístico que va a suponer un salto cualitativo importante en la pintura de paisaje atmosférico. Dentro de este movimiento destaca el inglés Constable, a quien puede considerarse maestro del paisaje de temperie casi impresionista por su pincelada, por los reflejos y por los estudios de la luz sobre las nubes y los cielos turbulentos, tempestuosos, nublados y enrarecidos. Según F. Pérez Carreño, *“el interés científico, el cambio de atención hacia imágenes más generales de la naturaleza conducen a Constable a considerar la importancia del cielo en la pintura. El mismo Constable ha señalado al respecto “El cielo debe ser y siempre será en mi obra una parte de la composición. Sería difícil nombrar una clase de paisaje en el que el*

*cielo no sea la clave, la medida de la escala y el principal órgano de sentimiento*¹⁸⁰.



F138. Estudio de marina con
nubes cerca de Brighton,
Constable, 1824-25

A pesar de que Constable está considerado uno de los máximos exponentes del movimiento romántico, si observamos la figura (F138), *Estudio de marina con nubes cerca de Brighton* (Constable, 1824-25) y la comparamos con las imágenes recogidas por Antonioni en *La aventura* [figuras (F134 y F135)], podemos observar como, el pintor y el cineasta muestran en estas obras una mirada alejada de la visión romántica, ligada a la meteorología, a la esfera climática y a la química del paisaje. Es así como éste cobra relevancia por sí mismo en la pintura de Constable y en el filme antonioniano: en el ejemplo pictórico el paisaje ocupa “la medida de la escala”, y en el cinematográfico su importancia es tal que termina marginando, no sólo a la historia que tiene lugar en el filme, sino a los propios personajes y a las acciones emprendidas por éstos, para detenerse así en un instante, en una superficie que cambia de manera infinita. Se acaba entonces en *La aventura* con la idea de la tormenta como metáfora de un acontecimiento trágico que está por llegar a la vida de los protagonistas, tan frecuentemente utilizado en el cine; recordemos por ejemplo la tormenta que se desencadena en la secuencia nuclear de *Amanecer* de Murnau (1927).

¹⁸⁰ Francisca Pérez Carreño, *John Constable*, Madrid, Hª 16, 1993, p. 68

La presencia del tren en *La aventura*

El filme muestra en un momento posterior cómo la desaparición de Anna en el arrecife de Lisca Bianca y su búsqueda hace posible la unión de Sandro, el novio de Anna, recordémoslo, y de la mejor amiga de ésta, Claudia. Aunque con reservas, Claudia, por la mala conciencia que le crea el haberse enamorado del novio de su amiga, finalmente cede a los deseos y a las constantes rogativas de Sandro.



F139. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La secuencia que nos disponemos a analizar da cuenta, en un primer momento, del acto amoroso que tiene lugar entre Sandro y Claudia. En un paraje casi desértico y aislado de la civilización, los protagonistas dan rienda suelta a ese deseo pulsional que los viene atormentando desde hace algunos días. Un plano los recoge centrados en el encuadre en el momento en que sus cuerpos se unen, por fin, con frenesí. Como único testigo de esta fusión, el paisaje que, a modo de telón, se abre tras ellos (F139).



F140. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Este paisaje se convierte en el protagonista absoluto del siguiente encuadre, una vez que Claudia y Sandro desaparecen por la parte inferior del mismo (F140). Tras un corte de montaje, numerosos primeros planos muestran, desde puntos de vista inverosímiles -la cámara se sitúa unas veces a ras de suelo, casi debajo de ellos, y otras justo encima de las cabezas de Sandro y Claudia-, a los protagonistas acariciándose, cuando ya el ímpetu pulsional ha cedido.



F141. *La aventura*, M. Antonioni, 1960



F142. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

El rostro de él, en estos primeros planos, permanece siempre oculto (F141), mientras que el de ella, que acaba de entregarse al amado, muestra, en su expresión, la felicidad que la embarga (F142). No existe música de fondo. Todos los sonidos, excepto los emitidos por Claudia, que se mezclan con el rumor de la naturaleza, han desaparecido; no hay nada que pueda distraer la mirada del espectador de las imágenes que el filme muestra en estos instantes.

Sin embargo, un encabalgamiento sonoro, anticipa la aparición de un nuevo e inesperado elemento, el tren. Veamos como funciona éste en la secuencia que nos ocupa, no sin antes dar unas breves pinceladas de lo que ha supuesto la presencia del mismo en la Historia del Arte.



**F143. Lluvia, vapor y velocidad,
Turner, 1844**

Desde mediados del S.XIX la imagen del tren aparece en la historia de la representación como un símbolo claro de modernidad. En un poeta de los efectos cromáticos como es el pintor inglés Turner encontramos una de las obras que mejor ha sabido representar este elemento emparentado a la industrialización. Nos referimos al óleo titulado *Lluvia, vapor y velocidad* (Turner, 1844) (F143). La tierra, la vegetación y otras texturas convencionales del paisaje, van disminuyendo en favor de unas formas que se diluyen entre el vapor, el humo y la niebla. Esta serie de elementos casi inmateriales justifican el revolucionario uso del color que da forma a la fusión del valor industrial con los fenómenos atmosféricos de la lluvia y la niebla, asociándolos a un nuevo parámetro: la velocidad. El tren es entonces utilizado como medio para expresar una idea muy concreta, convirtiéndose en el pretexto ideal para concebir una nueva manera de “hacer”.

El cine, siguiendo la estela de la pintura, ha sentido una especial predilección por la presencia del tren en la pantalla. Recordemos

aquella primera imagen de los hermanos Lumière con el tren avanzando hacia el espectador; parecía tan real que las gentes que se encontraban en la sala de proyecciones gritaban creyendo que, como por arte de magia, iban a ser aplastados por una máquina que desbordaría los límites del encuadre.

Desde entonces han sido muchos los cineastas que han utilizado el tren y la energía derivada de su presencia como elemento para metaforizar la pasión, o también la pulsión, tal es el caso, entre otros, de *Avaricia* (E. Von Stroheim, 1923) y *Deseos humanos* (Lang, 1954), una obra donde según P. Poyato “El deseo sólo podrá devenir en pulsión, esto es, en energía descontrolada destinada a encontrar en el tren, es fácil adivinarlo a partir de la apertura del filme, su mejor metáfora”¹⁸¹.



F144. *Avaricia*, Stroheim, 1923

En relación al tren como elemento que metaforiza la pulsión en *Avaricia*, podemos observar cómo, en un plano general que precede a la secuencia en la que se desencadena el deseo de Marcus y Trina, los protagonistas del filme, hablan plácidamente, pero tras un fundido en negro se desencadena una tormenta que obliga a éstos a refugiarse bajo techo (F144). Marcus

¹⁸¹ Pedro Poyato Sánchez, “El tren: escenografía y metáfora en *Deseos humanos*, de Lang”, *Trama y Fondo N°10*, Madrid, Ediciones de la Mirada, 2001, p. 38

aprovecha el momento para pedir matrimonio a Trina; el deseo de Marcus es cada vez mayor para, al igual que sucediera en *Deseos humanos*, devenir finalmente en pulsión.



F145. *Avaricia*, Stroheim, 1923

La pareja protagonista, dejándose llevar entonces por este impulso, se funde en un beso (F145) que es troceado mediante un corte de montaje.



F146. *Avaricia*, Stroheim, 1923

Con el nuevo plano irrumpe la máquina de un tren a gran velocidad, tanta que parece convertir en polvo, incluso, la espesa lluvia que difumina las líneas diagonales introducidas por las vías férreas (F146). Este deseo pulsional de los protagonistas es pues metaforizado a través de la energía que conlleva la irrupción de la máquina del tren, que sanciona de esta forma el beso anterior. Es así cómo el montaje, mediante la yuxtaposición de dos elementos que

aparecen en planos diferentes, el tren y la pareja besándose, se convierte en metáfora de la pulsión.

Pero, ¿cómo se conjugan estos dos elementos que venimos tratando, pulsión/tren, en la secuencia que nos ocupa de *La aventura*?



F147. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Tras un corte de montaje, que interrumpe las caricias antes mencionadas entre la pareja, la cámara sigue en su movimiento a la máquina de un tren que, irrumpiendo en el espacio árido y desértico, atraviesa de derecha a izquierda el encuadre y llena con su presencia, a través del ruido de la propia locomotora y de los vapores por ella desprendidos, los siguientes planos (F147).



F148. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Es así cómo el tren, en lugar de irrumpir durante el beso entre los amantes que desencadena la pulsión, aparece justo después, cuando ya Claudia y Sandro están acariciándose. Este retardo de la máquina deconstruye, pues, la metáfora que las películas antes citadas edificaran en torno a la misma. Ello se ve todavía reforzado cuando comprobamos que el tren, apareciendo en el mismo plano donde, en primer término de la composición, se encuentran Sandro y Claudia (F148), termina incluso por distraer a éstos, que

siguen con su mirada cómo la locomotora se aleja de izquierda a derecha hasta traspasar los límites del encuadre.

Podemos considerar entonces cómo en *La aventura* se pueden apreciar ciertos rasgos formales, la deconstrucción de la metáfora entre ellos, en esa idea de que en el cine antonioniano la forma es por sí misma una operación de sentido a través de la cual comienza a emerger una desintegración de la estructura narrativa que separa este modelo de representación del modelo clásico hollywoodiense, volcado en todo momento a la causalidad narrativa.

En los filmes antonionianos el mundo continúa más allá de la historia y a pesar de ella. Cualquier elemento resulta útil en ellos para captar el aturdimiento de la vida moderna, la confusión de un actor, por ejemplo, el paisaje, los edificios, las líneas, los colores, etc. Así, en *La aventura*, siguiendo la estela de aquellos otros artistas como Constable y Turner precursores de la “modernidad pictórica”, Antonioni recurre a los efectos atmosféricos y el tren para deconstruir, en aras de la creación de un estilo propio, algunos parámetros cinematográficos, como la deconstrucción de ciertas metáforas en determinados momentos de sus filmes, dando así lugar a un modelo de representación único, el antonioniano.

La película utiliza muy precisamente el poder del mar, el cielo y la locomotora. Una mirada enunciadora, que en raras ocasiones encarna en la de algún personaje, observa las cosas de manera radical, frecuentemente hasta el punto de la extenuación, deteniéndose así, como hemos tenido ocasión de comprobar, en aspectos irrelevantes para la historia. Mediante este rasgo estilístico, el texto antonioniano se aleja intencionadamente de la construcción tradicional de la trama en favor de la mirada, de manera que es el

propio espectador el que debe encontrar un sentido global en la película. A este respecto señala R. Barthes, Antonioni “es peligroso, ya que al observar, mirar más tiempo del necesario (...), se desequilibra el orden establecido, en tanto que, normalmente, el tiempo exacto de una mirada es algo que dicta la sociedad”¹⁸².

Una mirada microcósmica en *La aventura*

Haciendo hincapié en la importancia que el paisaje tiene en esta primera parte del filme, nos gustaría detenernos algo más en esos momentos en los que la cámara recorre autónomamente el arrecife de Lisca Bianca, para ponerlos en relación con la producción pictórica del autor, algunos años posterior al filme.



F149. *Las montañas encantadas*, Antonioni. Acuarela fotografiada y ampliada, 1993

La montaña encantada es el título de una serie de acuarelas minúsculas del artista, fotografiadas y ampliadas por el propio Antonioni. Se trata de un trabajo que busca su espacio entre la manualidad y la reproducción técnica. Según Argan “es comprensible cómo se refleja, en este proceso de alquimia de la imagen, toda la vasta e inquieta cultura figurativa de Antonioni; la costumbre de ciertos pintores del Trecento de figurativizar una montaña engrandeciendo una pequeña piedra, el sentimiento de la soledad sublime de ciertos pintores románticos, la poética visionaria de los japoneses, por eso el

¹⁸² Nota recogida en Seymour Chatman y Paul Duncan, *Michelangelo Antonioni*, Barcelona, Taschen, 2004, p. 71

límite de la forma fija de los montes no se distingue de aquella corriente ondulada de las nubes y el mar”¹⁸³ (F149).

“Estas acuarelas, comenta Silvia Calvo, que pueden sorprender por lo inusual de su tamaño y características en un cineasta (quien concibe las imágenes de sus películas para ser proyectadas en grandes dimensiones), son sin embargo absolutamente coherentes con el universo visual de Antonioni. Es detenerse en lo microcósmico, en lo que nadie mira, en el pequeño detalle de una superficie que cambia de manera infinita. Es encontrar lo inmenso en lo minúsculo”¹⁸⁴.

Pues bien, un ejemplo de este universo microcósmico y mineral es precisamente el que recoge la cámara antonioniana cuando recorre, autónomamente, el arrecife de Lisca Bianca.

Las imágenes, como antes decíamos, parecen haber sido extraídas de un documental para ser insertadas en el filme. Pequeñas rocas, que se desprenden de otras más grandes, hacen su aparición; y el espectador puede observar cómo las olas rompen con fuerza en los cortados que configuran la orografía del arrecife.

¹⁸³ En Giulio Carlo Argán (AA.VV), *Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate*, Ferrara, Ed. Comune di Ferrara, Assessorato Istituzioni Culturali, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1993, p. 4

¹⁸⁴ Silvia Calvo, “Imágenes abstractas y el cine de Antonioni”, *Año 4*, N° 9 [Online]. Disponible en: <http://www.adfcine.com.ar/revistas/9internos/otrasnotas2.htm>



F150. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Si atendemos a la figura (F150) veremos uno de los muchos ejemplos que aparecen en el recorrido de la cámara por este arrecife de las Eolias, donde reinan las formas atectónicas. La naturaleza se independiza del relato mismo y continúa más allá de los límites del encuadre. El filme antonioniano captura una naturaleza que existe por sí misma, fuera de los límites de la representación. En este sentido, resultan significativas las palabras pronunciadas por el propio Antonioni cuando dice, “(...) *La película lo registra todo, y solamente nuestro atraso técnico nos impide revelar todo lo que hay en el fotograma. Sabemos que bajo la imagen revelada hay otra más fiel a la realidad, absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca*”¹⁸⁵.

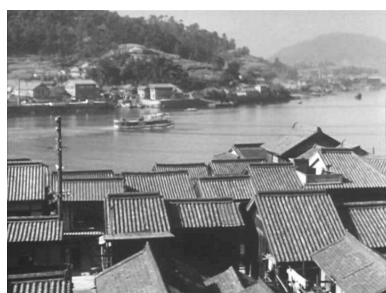


F151. *Viaje a Tokio*, Y. Ozu, 1953

Qué diferentes son las montañas minerales y encantadas de Antonioni de aquellas otras mostradas por Y. Ozu en sus filmes (F151). Como muy bien escribe G. Deleuze, “*el esplendor de la Naturaleza, de una montaña nevada, nos dice sólo una cosa:*

¹⁸⁵ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit, p. 103

¡Todo es ordinario y regular, todo es cotidiano! Ella se contenta con reconstruir lo que el hombre ha roto, rearma lo que el hombre ve quebrado. Y cuando un personaje deja por un momento un conflicto familiar o un velatorio para contemplar la montaña nevada, es como si intentara restablecer la montaña nevada, es como si intentara restablecer el orden de las series perturbado en su casa, pero restituido por una Naturaleza inmutable y regular”¹⁸⁶.



F152, F153. *Viaje a Tokio*, Y. Ozu, 1953

Así, Tomi, después de haber enterrado a su esposa, mira por la ventana el paisaje que se abre ante sus ojos y la serenidad que este le ofrece; los tejados del caserío en primer término de la composición, casas habitadas por gentes ajenas al dolor de Tomi pero tan vulnerables como él; el río que, en un segundo término, divide el encuadre en dos. Éste es mostrado en una calma absoluta mientras que un barco lo recorre, su lento movimiento indica el transcurrir del tiempo; y al fondo, la presencia inamovible de la montaña, la restauradora, la que siempre permanece, porque la vida sigue (Fs 152 y 153).

Los personajes de Antonioni, en cambio, son engullidos por la naturaleza; una naturaleza que parece estar más viva que ellos mismos, aunque se trate de una naturaleza mineral, tal es el caso de Lisca Bianca -trozos de piedras que caen al mar, olas que chocan contra las rocas estrepitosamente, etc.- que los rodea. El filme no

¹⁸⁶ En Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1996, p.p. 29, 30

muestra una naturaleza sosegada; de ahí que tampoco ella pueda restituir el mundo en pedazos en el que los hombres habitan. Veamos este tema con más detenimiento en lo que sigue.

La relación de los personajes con el paisaje



F154. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

No será la única vez que los personajes, durante la búsqueda de Anna en el arrecife de Lisca Bianca, se sobrecojan o se embelesan con la naturaleza que les rodea, quedando así relegado a un segundo término el motivo por el cual recorren la isla, la búsqueda de Anna, para dejar paso a la presencia de la naturaleza en toda su plenitud. Así podemos encontrar a Sandro observando el agua transparente del arrecife, a Claudia ensimismada en el movimiento de unas rocas que caen al mar tras un pequeño corrimiento de tierra, o al propio Corrado recogiendo restos arqueológicos que ahora han pasado a formar parte de la orografía del terreno de Lisca Bianca (F154).

En cierto modo, es lógico que los personajes de *La aventura* se interesen por el paisaje que los rodea, sobre todo teniendo en cuenta que no se trata de un lugar cualquiera. Lisca Bianca se presenta ante sus ojos como un lugar salvaje, desconocido y especialmente atractivo, lleno de vistas interesantes en las que detenerse. Lo que no resulta tan común es que el filme se desprenda de la historia para interesarse por esas otras cosas. Esto no significa que la cámara

antonioniana se detenga siempre en el paisaje al margen de lo que sucede con los personajes -veremos cómo a veces determinados elementos del paisaje aparecen asociados a los personajes-, pero sí lo hace en determinadas ocasiones como la que acabamos de ver anteriormente. Y merece la pena detenerse en ellas porque estas estructuras cinematográficas son las que diferencian el modelo antonioniano de otros modelos de representación cinematográficos.

Es decir, que Antonioni no es el único que se interesa por la naturaleza y los fenómenos relacionados con ella, ahí está otro gran cineasta italiano en cuyos filmes ésta y el paisaje juega un papel fundamental, Roberto Rossellini. Sin embargo, esa naturaleza mostrada por los filmes rossellinianos, por ejemplo, no deja en ningún momento de estar relacionada con las historias que en ellos se cuentan y los personajes que las pueblan.

Por citar un ejemplo podríamos acudir a aquella secuencia de *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1953) en la que Katherine, la protagonista del filme, en uno de esos paseos turísticos que ella realiza sola, sin la presencia de su esposo, visita el Vesubio.



F155. *Viaggio in Italia*, R. Rossellini, 1953

Las imágenes se interesan por mostrar una naturaleza en estado puro con el pretexto de la visita guiada de Katherine al lugar donde se encuentra el volcán. Así el espectador puede observar cómo hierve la lava desde las entrañas del mismo (F155).



F156. *Viaggio in Italia*, R. Rossellini, 1953

Incluso se explica en el filme en qué consiste el fenómeno de ionización, y la protagonista misma se ofrece voluntaria para realizar el experimento que propicia, tras acercar un cigarrillo encendido y soplar el humo al interior del Vesubio, una mayor emergencia de los gases del volcán por los agujeros que perforan la tierra (F156).

Todo parece indicar que se trata de un simple detalle de interés del cineasta por mostrar la naturaleza y ciertos fenómenos naturales a ella vinculados. Sin embargo hemos de tener en cuenta que el Vesubio es un volcán que, al igual que la relación matrimonial de Alex y Katherine, se encuentra -así se especifica en la película unos momentos antes-, desde 1944 en estado de letargo. En cualquier momento puede volver a producirse una erupción, sólo se necesita el detonante adecuado; algo que lo reanime. El fenómeno de inonización es sólo un claro ejemplo de que el volcán está dormido, no muerto. Lo mismo que la relación entre los dos protagonistas que, como puede verse en el final del filme, todavía existe algo que la sacará del letargo en el que se halla en estos momentos de la película.

Luego, ese detenerse en un fenómeno natural o en la grandiosidad de la naturaleza misma en Rossellini sí está de alguna manera vinculado a la historia. Y a pesar de la importancia visual que adquieren estos fotogramas en los que se muestra la naturaleza en todo su esplendor, la protagonista indiscutible sigue siendo Katherine. No hay nada tan importante como los personajes en las películas de Rossellini y siguen siendo ellos y sus historias los encargados de vehicular la acción. En este aspecto el cine de Rossellini se puede emparentar al modelo clásico de Hollywood.

En cambio, en el filme antonioniano, los seres humanos son mostrados como visitantes transitorios de una realidad que los sobrepasa y en la cual se sumergen. Incluso aparecen descontextualizados; sólo hemos de detenernos en observar su indumentaria, Giulia lleva un vestido mucho más apropiado para un cóctel que para una excursión por el arrecife; el de Corrado, una chaqueta de lana y pañuelo de seda al cuello encontraría su lugar en

un club social, mientras que Patrizia se muestra incapaz de desprenderse de su collar de perlas, ni siquiera en esta ocasión.

Los personajes antonionianos, por tanto, son un elemento más de la puesta en escena. Su importancia en el filme no excede a la del paisaje o a la de los objetos mismos. Al contrario de lo que sucede en el cine clásico, donde según Bordwell, *“la causalidad psicológica, presentada a través de personajes definidos que actúan para lograr objetivos anunciados, da al filme clásico su progresión característica”*¹⁸⁷, en el universo antonioniano, los individuos que lo habitan no vehiculan la acción del filme, ni son presentados desde el comienzo del mismo con unos rasgos que los definan. No asumen unos papeles causales impulsados por sus deseos, ni actúan para lograr unos objetivos anunciados en el filme previamente, porque precisamente, uno de los problemas que plantean los personajes antonionianos es su carencia de objetivos. Incapaces de mostrar sus sentimientos, se muestran tan inertes como la naturaleza misma; ni siquiera atienden a una de las necesidades básicas del ser humano, comer -los personajes antonionianos nunca aparecen comiendo-. Estamos de acuerdo con la siguiente anotación realizada por F. González en la que señala, *“Antonioni es quizás el primero en señalar que el mundo es más grande de lo que parece, y que su motor inmóvil escapa no sólo al objetivo fotográfico, sino a cualquier simplificación narrativa basada en la típica estructura del relato, centrado en un personaje con unas metas y un antagonista”*¹⁸⁸.

¹⁸⁷ En *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p. 18

¹⁸⁸ Fernando González, “El cine ante la pintura”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Obra social de la Caja de Zaragoza, Aragón y Rioja, LXXXV, 2001, p. 121

De esta forma, el ser humano y sus gestos, en el cine antonioniano, quedan reducidos a la categoría de signos por medio de los cuales se expresa una idea, un concepto que es revelado como lo verdaderamente importante.

La presencia del volcán

Claudia deambula por el arrecife de Lisca Bianca buscando algún indicio que la conduzca hasta su amiga Anna. Pero en este recorrido el filme da cuenta de algunas señales visuales que podríamos emparentar o relacionar con los sentimientos y emociones que están por llegar a la vida de los propios protagonistas¹⁸⁹.



F157. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Si atendemos a la figura (F157) podemos observar como Claudia aparece en primer término de la composición escorada hacia la izquierda, en un espacio algo más orgánico que los recorridos anteriormente por la cámara y por los personajes; a la derecha del encuadre, en último término, aparece el Etna. Tratándose de la presencia de un volcán podríamos decir que éste prefigura la pasión que se desencadenará dentro de poco entre Claudia y Sandro. Sin embargo, el Etna es mostrado en las imágenes como un volcán

¹⁸⁹ Ya hemos señalado en el epígrafe anterior cómo el paisaje, a veces, sí aparece vinculado a los personajes antonionianos.

apagado. Ninguna señal externa revela un atisbo de vida en él. Se trata pues de una pasión que antes de comenzar ya está muerta.



F158. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Por otra parte, en la figura (F158), aparece la protagonista ocupando la parte derecha del encuadre mientras que la izquierda es llenada con dos ramas secas, especialmente blancas que destacan sobre un fondo negro, al igual que las líneas blancas rayan el vestido negro que cubre el cuerpo de Claudia; una de las ramas permanece erecta, mientras que la otra está quebrada, herida de muerte. Claudia las mira e intenta restituir la rama herida, herida igual que ella cuando Sandro la sustituya por otra. Y es que en esa relación pasional alguien terminará herido, sin posibilidad alguna de restitución.



F159. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

El filme insiste en mostrar la presencia del volcán, indicando así que su anterior aparición no fue casual y, aunque ambos protagonistas, Sandro y Claudia buscan a Anna por separado durante un buen rato, finalmente, un nuevo plano termina reuniéndolos en el encuadre; a ellos y al Etna (F159). Los dos protagonistas aparecen en primer término de la composición en una escala cercana;

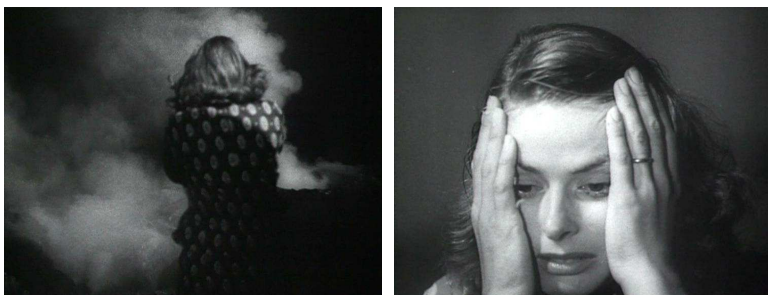
sus miradas se cruzan por un instante formando una diagonal; un volcán comienza a rugir en el interior de cada uno de ellos; el Etna, nuevamente, en último término de la composición ocupando el centro mismo del encuadre así podría denotarlo. Pero se trata de ese volcán en el que no hay signos de vida. Y las nubes amenazantes que lo sobrevuelan, podrían apagar las pocas cenizas que quedaran del fuego que de él emergiera en otro tiempo.

Es clara la relación que se puede establecer entre el volcán de otra película de Rossellini de *Strómboli* (1949) con el de *La aventura*. El primero de ellos en erupción y el segundo apagado¹⁹⁰.

En *Strómboli* se insiste en mostrar un volcán en plena erupción que entra en relación directa con ese otro volcán, Karin, la protagonista del filme; una extranjera que para escapar de un campo de refugiados se casa con un pescador de una pequeña isla, Strómboli, donde ella se siente prisionera de nuevo.

La energía de ella y la del volcán se manifiestan en los últimos minutos del filme cuando Karin intenta escapar de la isla después de que la última erupción del volcán pusiera en peligro la vida de la protagonista y la del hijo que espera.

¹⁹⁰ La relación entre el volcán de *Strómboli* y el de *La aventura* ha quedado establecida por Santos Zunzunegui en un artículo publicado en el suplemento del periódico *La Vanguardia*, “Archipiélagos de la memoria”, nº 162, 27 Julio, 2005, p. 4. En el artículo, S. Zunzunegui comenta cómo “en la *Strómboli* de Rossellini o la *Sicilia* de Antonioni hay una geografía del sentido que seguimos hollando”. No obstante, aunque estamos de acuerdo con la relación establecida entre los volcanes de ambos filmes, en las imágenes del Etna mostradas en *La aventura* no aparece un volcán en reposo, sino propiamente apagado, no hay signos de vida en él.



F160. *Strómboli*,
Rossellini, 1949

Karin corre por entre los cráteres abiertos en la tierra y los gases que estos desprenden casi acaban con su vida. Una vez en la cima del mismo infierno, donde no hay lugar posible para la vida, desesperada, ruega a Dios que la ayude ante la presencia del poder sobrenatural de Strómboli (F160).



F161. *Strómboli*, Rossellini, 1949

Bajo un cielo plagado de estrellas, la protagonista se duerme y la llegada del nuevo día le devuelve otra idea de la vida. El infierno que contemplara la noche anterior aparece, milagrosamente, ante sus ojos, como un rayo de luz esperanzadora. Según A. Quintana, “*la enigmática belleza del volcán se convierte para Karin en revelación de lo sagrado, la realidad adquiere otro sentido*”¹⁹¹ (F161).

A medio camino, por lo que a su actividad se refiere, entre el volcán de *Strómboli* y el de *La aventura* se sitúa justamente, como

¹⁹¹ En *El cine italiano. 1942-1961, op., cit.*, p. 159

tuvimos ocasión de comprobar, el Vesubio de *Viaggio in Italia*, esperando ser despertado de su sueño.

Cómo se manifiesta el deseo en *La aventura*

Hasta este momento el montaje que había predominado en la secuencia se había estructurado en base al plano sostenido. Pero a partir de ahora, el cineasta opta por la introducción de un cambio en lo que al montaje se refiere para subrayar un momento muy concreto de la acción, esto es el instante en que ambos protagonistas manifiestan por primera vez su deseo.

En este sentido el cineasta recurre a la fórmula clásica para crear un universo pasional a través de las miradas de los protagonistas que son mostrados en plano/contraplano. Veámoslo en lo que sigue.



F162. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Sandro, tras ese primer encuentro casual con Claudia, al que aludíamos anteriormente, busca acercarse a ella. Desde este instante el paisaje pierde protagonismo en favor de la figura humana. En la figura (F162) podemos ver a Sandro que busca con su mirada a Claudia. La figura de él se recorta sobre un fondo ligeramente desenfocado, denotando el hecho de que el paisaje actúa ahora como telón de fondo dejando paso a los sentimientos.



F163. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Un corte de montaje nos traslada al universo femenino, protagonizado por un charco de agua cristalina y las manos de Claudia refrescando su rostro con el agua que, proveniente de la tormenta desencadenada la noche anterior, ha quedado atrapada entre las rocas (F163).



F164. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Un travelling de acompañamiento lleva a un plano que muestra el gesto de Claudia, quien aparece ahora en primer término de la composición, mientras que al fondo, Sandro, saltando las rocas parece abordarla a ella, ajena, todavía, a la presencia de él (F164).



F165. *La aventura*, M. Antonioni, 1960



F166. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

A partir de estos momentos el plano/contraplano jugará un papel fundamental en la secuencia como podemos observar en las figuras (F165 y F166), produciéndose así un inciso en la lógica del montaje.

La importancia del plano/contraplano en el modelo clásico de Hollywood, atendiendo principalmente al momento en que el hombre y la mujer se encuentran por primera vez, ha sido estudiada en el capítulo de este trabajo -*El amor y la muerte en Crónica de un amor* (El reencuentro)- en el que se analiza el encuentro entre Roak y Dominique, protagonistas de *El manantial* (King Vidor, 1949). A él no remitimos para establecer las pertinentes comparaciones con esta secuencia del filme antonioniano que venimos analizando.

Así, podemos observar que sólo dos cosas diferencia este primer encuentro de los protagonistas de un filme con respecto al otro, y es que, en primer lugar, mientras que en el filme antonioniano no se acortan las escalas en los diferentes planos, sino que se mantiene la misma en todos ellos, en el filme clásico se llega a unos primerísimos

planos de los protagonistas, aislándolos en su totalidad del universo que los circunda. En segundo lugar habría que señalar el hecho de que en los planos analizados a este respecto de *La aventura* siempre aparecen los dos protagonistas; el plano/contraplano únicamente desvela el rostro de uno y tapa el del otro dejándolo de espaldas alternativamente. Mientras, en los planos de *El manantial* el rostro de ambos es individualizado por completo en los distintos planos/contraplanos que de ellos aparecen.

Contrariamente, entonces, a lo señalado por N. Bou, el primer encuentro entre Claudia y Sandro no queda escenificado en aquel plano general donde aparecen los tres protagonistas reunidos en un mismo encuadre [Véase la figura (F116)], es más, Sandro ignora a Claudia en ese primer momento, sus palabras, pronunciando sólo el nombre de su actual amante, así lo demuestran:

SANDRO: Anna! Scendo subito¹⁹²

Es entonces en esta serie de planos/contraplanos donde Claudia y Sandro se miran, siendo conscientes de que algo está sucediendo entre ambos, por primera vez.

El fantasma

Tras una larga noche de búsqueda, el padre de Anna aparece en el arrecife de Lisca Bianca para encontrar algún dato que aclare lo sucedido con su hija. Claudia se acerca para recibirlo portando entre sus manos los libros que ha encontrado en la maleta de Anna, *Suave es la noche* de F. Scott Fitzgerald, -algunos estudiosos como D. Font han visto rasgos similares entre el protagonista del libro, Dick River y

¹⁹² SANDRO: ¡Anna! bajo enseguida.

Sandro- , y *La sagrada Biblia*, libros que leía Anna antes de morir y que ahora entrega al padre de la desaparecida.



F167. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Un gesto de sorpresa en el rostro del padre de su amiga hace que Claudia caiga en la cuenta de que la indumentaria que ella viste ahora perteneció a Anna (F167). Un día antes de su desaparición ésta se la regaló a Claudia depositándola en la bolsa de quien iba a resultar ser su sucesora. Es cierto, como dice D. Font que este gesto en *La aventura* “bien puede tomarse como una suerte de diálogo indirecto con *Vértigo de Hitchcock*”¹⁹³, sin embargo sólo se trata de eso, de un gesto, de un guiño si se quiere, porque no hay imagen fraudulenta en Claudia; muy al contrario, esta se muestra como portadora de la verdad, de una verdad simbolizada a través de *La Biblia*; texto sagrado al que también el padre de Anna alude como la última esperanza de que su hija se encuentre con vida.



F168. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

El padre de Anna

¹⁹³ En Michelangelo Antonioni, op., cit., p. 142

devuelve a Claudia *Suave es la noche*, y tras un corte de montaje aparece un nuevo plano en el que se muestra en detalle el segundo de los libros que aun retiene el hombre en sus manos, *La Sagrada Biblia* (F168). Los personajes han sido seccionados por los cuatro segmentos del encuadre; ahora, el centro del plano es ocupado por el libro de “la Palabra de Dios”, por “La Verdad escrita”. Un libro que para el padre de Anna es portador de esperanza, de buen presagio, y, posiblemente, la tabla de salvación que haya alejado a su hija de la idea del suicidio, como él mismo explica a Claudia:

PADRE DE ANNA: Io penso che chi lege *La Biblia* non può avere commesso un gesto inconsulto, perchè significa che crede in Dio. Quindi sccluderei di certo l'ipotesi del suicidio, no? ¹⁹⁴

Sin embargo *La aventura* habla de un existencialismo laico. La solución a los problemas de los sentimientos no puede llegar del “más allá”. Los problemas de los hombres deben ser resueltos por los hombres. Resulta paradójico que fuera el propio Jesucristo quien dijera “*dad a César lo que es de César y a Dios lo que es de Dios*”¹⁹⁵. Es decir, no inmiscuyáis a Dios en los problemas de los hombres. Hay cosas inherentes al ser que ni siquiera la existencia de Dios puede resolver. Luego la presencia de *Las Sagradas Escrituras* como libro de lectura de Anna no tiene porqué ser una nota esperanzadora.

Otro filme que pone en duda la existencia de Dios es *Viridiana* de Buñuel (1968). La protagonista de este filme busca a Dios sin obtener respuesta de Éste. En esta película del cineasta español, el rezo del Ángelus, al igual que sucediera con la presencia de *La Biblia*

¹⁹⁴ PADRE DE ANNA: Pienso que quien lee *La Biblia* no puede haber cometido un agravio, porque significa que cree en Dios. Así pues se podría excluir la hipótesis del suicidio, ¿no?

¹⁹⁵ *Evangelio según San Marcos*, cap. 12, vrs. 13-17

en *La aventura*, tampoco es la solución a los problemas de los personajes que transitan el filme. Se pone así de manifiesto también en este filme la imposibilidad de participación de lo divino en lo humano.



F169. *Viridiana*, L. Buñuel, 1968

Sólo que Buñuel se sirve de otro medio de expresión cinematográfico, el montaje de atracciones, para expresar una idea común a ambos filmes, la ausencia de Dios en ciertos problemas inherentes al hombre. Mediante este recurso la Palabra de Dios, el Verbo, “se hace agua” literalmente en la película; según P. Poyato, cuando Viridiana reza el último versículo del Ángelus, y *el Verbo se hizo carne*, “un acerado corte de montaje da paso a un Plano Detalle en el que puede verse la caída a bocajarro de un gran chorro de agua sobre una artesa”¹⁹⁶ (F169).

No obstante, el gesto de Claudia devolviendo al padre de Anna los libros de ésta no la muestra ante el espectador cómo un fraude. Tampoco ante Sandro aparece como imagen fraudulenta. Su indumentaria no ha alterado la percepción del protagonista masculino con respecto a su nuevo amor; no persiste su enamoramiento por Anna en la figura de Claudia, muy al contrario, Anna será rápidamente olvidada por él para adentrarse en una nueva aventura con un ser completamente diferente.

¹⁹⁶ Pedro Poyato Sánchez, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, Valladolid, Caja España, 1998, p. 111

Si en alguna ocasión podemos hablar de la presencia del fantasma de Anna en *La aventura*, sería en un momento posterior del filme, al que atenderemos más tarde, en el que Claudia se siente amenazada por la presencia de Anna porque cree que ésta aún puede estar viva y podría interponerse en su relación con Sandro.

La ciudad metafísica

El itinerario de los trayectos y espacios que recorrerá Claudia durante todo el filme no ha hecho sino comenzar. Pero de entre todos ellos llama especialmente la atención la visita que Claudia y Sandro realizan a una villa abandonada.

Hemos tenido ocasión en otro apartado de nuestro trabajo de tratar muy de pasada la ciudad metafísica en el cine de Antonioni y su continuación en artistas posteriores a él¹⁹⁷. Sin embargo, nunca en toda la filmografía antonioniana la ciudad o el espacio metafísico ha sido representado tan explícitamente como aquí, en esta villa abandonada que visitan los protagonistas de *la aventura*.

Han sido muchos los autores que se han referido a la relación que, con respecto a la ciudad metafísica, se puede establecer entre las imágenes cinematográficas antonionianas y la pintura de Giorgio de Chirico. Sin embargo, aunque genéricamente ese término es aplicable a casi todos los marcos urbanos que el cineasta elige para sus filmes, nos parece oportuno detenernos en estas imágenes de la villa abandonada de *La aventura*, porque en ellas no sólo se representa la ciudad metafísica de De Chirico conceptualmente -ese concepto es aplicable a todos los demás marcos urbanos antonionianos- sino que

¹⁹⁷ Véase el comienzo del capítulo de este trabajo: *Antonioni: una nueva vía a la modernidad cinematográfica*.

las mismas son, literalmente, cuadros cinematográficos que aluden a la obra de uno de los creadores de la metafísica pictórica. Podríamos reconocer en ellos un homenaje del cineasta hacia el pintor, muy relacionado con ciertas tendencias filosóficas: la fenomenología de Hüsserl y Heidegger o la nueva objetividad practicada por los existencialistas (Sastre y Camus) y por Marcel Proust y Joyce, autores que influyeron igualmente en el cineasta y su obra.

La aventura, presenta, al igual que la obra de los artistas anteriormente citados, el problema ético de la comunicación: todo conato de relación humana se frustra en su nacimiento entre alienaciones innumerables; si Anna y su desaparición son un enigma también la relación entre los demás personajes lo es. El texto antonioniano hace de Claudia -perteneciente a un mundo, a un medio distinto del de los otros- un ser provisto de una gran integridad, una criatura intacta y virgen para mostrarnos luego el fracaso de su amor.

Así podríamos hablar de *La aventura* como un filme metafísico en sí mismo. Porque su impacto no proviene tan sólo de su dimensión social y de su dimensión ética. Habría que atender también a unas estructuras formales que remiten a esta misma idea, es decir, a la creación de un filme metafísico en sí mismo en el que se atiende no sólo al aspecto social y ético sino también a una dimensión igualmente importante, la dimensión estética. Todo ello encaminado a destacar una idea fundamental: que en la trayectoria de sus protagonistas hay una revelación, una insurgencia medrosa del ser, en la línea heideggeriana, de su existencia para la muerte.

Para todos estos artistas, un fragmento de la realidad paralizado en un momento y extraído de su contexto permite reconstruir una realidad trascendente, más allá de la propia realidad; este sería el

significado de la metafísica. Cada uno de ellos intentará expresar este concepto con los útiles de trabajo que dominan mejor; unos con la pluma, otros con la pintura y otros con la cámara cinematográfica.



F170. *La melancolía*, G. de Chirico, 1914

De Chirico, el más importante autor de este movimiento, entendió tal teoría como una pintura que muestra lo real más allá de lo cotidiano: una ciudad detenida en mitad del fluir temporal, lo cual permite delimitar su auténtica esencia. Para conseguir esto, el objeto real no puede ser usado, porque esto lo introduce en la dinámica cotidiana, sino que ha de ser extraído de su función: una plaza italiana está para ser atravesada. Si se la pinta repleta de gente, de puestos de flores, de animación, se la está usando. Pero si se pinta la plaza tal cual, única, lejos del tiempo y del espacio del resto del mundo, se la está mirando hasta en su más recóndita intimidad, para darle el valor absoluto que le corresponde (F170).

Así, según ha sido señalado por J. Moure, “*en la ciudad metafísica de Antonioni, se pasa de una vida orgánica a una vida*

*teatral que encuentra su representación más emblemática y más extrema en la imagen de la ciudad muerta*¹⁹⁸.



F171. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Y es que, efectivamente, la cámara antonioniana abandona por unos instantes a los dos protagonistas de *La aventura* que viajan en el coche, para mostrar un espacio deshabitado; una porción de espacio extraída del espacio y el tiempo que la circunda (F171). El filme muestra así un mundo mágico, onírico, una ciudad desolada, fuertemente geometrizada, vacía y muerta en la que parece que el tiempo se ha detenido y por la que Claudia va a aparecer como uno de esos extraños maniqués sin rostro que representaba De Chirico.

Ella, consciente de la tristeza que le provoca el espacio que la rodea y con miedo a aceptar del todo su nueva situación, emprende la huida. Así lo dicen sus propias palabras *Dio mio, com'è triste, andiamo via*¹⁹⁹.

¹⁹⁸ José Moure, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste d'évident*, París, L'Harmattan, 2001, p.26

¹⁹⁹ CLAUDIA: Dios mío, qué triste, marchémonos.



F172. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Pero la cámara, una vez que los protagonistas abandonan el lugar, insiste en mostrar enunciativamente, en un campo vacío de personajes, esa naturaleza muerta invadida por las sombras, el misterio y la ausencia de realidad (F172).

Con la sogá al cuello

Hemos analizado con anterioridad el momento en que Claudia y Sandro se aman por primera vez en el campo tras su visita a la “ciudad metafísica” con la idea de encontrar cualquier pista que pudiera conducirlos hasta Anna. A partir de este momento, la protagonista femenina experimenta dos sentimientos opuestos que la angustian obsesivamente hasta el final del filme. Por un lado desea encontrar a Anna; pero a la vez siente que su relación con Sandro está amenazada por esta posible aparición.



F173. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

No obstante, Sandro y ella continúan con la búsqueda emprendida y llegan a otro pueblo en el que hallar algún rastro de Anna. Mientras Sandro entra en una posada con objeto de

preguntar por la desaparecida, Claudia es observada por una multitud de ojos masculinos deseosos de poseerla (F173).

El sentimiento de culpa por amar al novio de su amiga, y la vergüenza que producen en ella las miradas lascivas de estos hombres, la hacen huir despavorida, expresando posteriormente a Sandro el malestar sufrido unos momentos antes de que él apareciera. Él la tranquiliza asegurándole que no es justo que se torture así y le propone dar una vuelta por el lugar.



F174. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Durante ese giro turístico emprendido por ambos visitan la torre campanario de una iglesia a la que son conducidos por una religiosa. Además de la presencia de Sandro y Claudia en esta secuencia, habría que destacar dos elementos de puesta en escena que, desde el comienzo de la misma, aparecen asociados a la pareja: las cuerdas que penden de los badajos de las campanas de la torre, presentes ya en el primero de los planos con el que abre el fragmento (F174) y la arquitectura imponente que se abre, particularmente, ante los ojos de Sandro.



F175. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La religiosa se marcha dejando sola a la pareja.

Ambos comienzan entonces a tomar posiciones en el espacio que les proporciona la cima de la torre. Claudia corre hacia su izquierda; hacia un espacio poblado por las campanas del viejo campanario, y por las cuerdas que cuelgan de estas, más exactamente de los badajos de las mismas. Este elemento, el badajo, alusivo a la sexualidad masculina aparece así emparentado a lo femenino (F175). A partir de estos momentos Claudia se desplaza constantemente entre el entramado de cuerdas que la escenografía de la torre proporciona.



F176. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Sandro, en cambio, elige unas vistas

protagonizadas por la majestuosidad de la arquitectura que se alza ante él (F176); una serie de edificios monumentales, vestigios de un pasado que le trae a la memoria los sueños que otro día él también tuvo y a los que actualmente ha renunciado ya. Allí, ante aquel escenario de libertad creadora, la misma que él ansía, expresa a Claudia su frustración. La arquitectura entonces, aparece como el elemento escenográfico emparentado a lo masculino.



F177. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La cámara aprovecha seguidamente el movimiento de Sandro y lo sigue. Éste cambia su ubicación mientras que Claudia aparece en campo por la derecha del encuadre. Como telón de fondo aparece una imagen que se contrapone a la anterior. Frente al esplendor arquitectónico anteriormente descrito, la imagen da cuenta de la otra cara de este pueblo, el campo, la no civilización. Y entre Sandro y Claudia un elemento, que ahora los separa, hace de nuevo su aparición, las cuerdas atravesando de un lado a otro el encuadre; en el preciso instante en que él le dice a ella, *ci sposiamo?*²⁰⁰ (F177)



F178. *La aventura*, M. Antonioni, 1960



F179. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Las escalas de los planos se acortan seguidamente, y los rostros se recortan sobre el fondo. Claudia dice no a la propuesta de matrimonio de Sandro mientras se enreda entre las cuerdas (F178). Ella misma

²⁰⁰ SANDRO: ¿Nos casamos?

rodea su cuello con una de ellas, mientras pregunta, *perchè non è tutto più semplice?*²⁰¹ (F179).

El espacio configurado por la torre campanario que, en un primer momento, pudiera hablar de libertad, deviene así en un lugar claustrofóbico donde Sandro se encuentra con aquello que lo atormenta, la arquitectura majestuosa que él jamás podrá realizar. Y Claudia se ahoga en un mar de sentimientos que la asaltan y a los que finalmente cederá, colocando, en ese preciso instante en el que decide creer a Sandro, la soga alrededor de su cuello.

Resulta evidente, por tanto, la importancia de ciertos elementos de puesta en escena en el modo de narrar antonioniano. Algo parecido hizo Buñuel algunos años antes, en una secuencia perteneciente a uno de sus filmes, de la etapa mejicana, *Él* (Buñuel, 1953). Con el análisis de la secuencia del filme buñueliano, en la que sus protagonistas se encuentran, al igual que los protagonistas de *La aventura*, sobre una torre campanario, trataremos de dar cuenta de cómo los elementos de puesta en escena, interactuando con los propios personajes, se convierten en protagónicos con una sola finalidad, hacer brotar una idea de la relación establecida entre esos elementos y los personajes mismos. Un idea que resulta similar en ambos casos como veremos a continuación.

Gloria, la protagonista femenina de *Él*, sufre los constantes episodios de celos infundados que invaden a su marido, Francisco, un hombre perturbado en cuyos delirios cree sentirse amenazado por todos aquellos que lo rodean. El tormento de Gloria comienza el día en que ella deja a su novio cediendo a los propósitos de matrimonio de Francisco, de quien se enamora. Una vez casados, el esposo de

²⁰¹ CLAUDIA: ¿Por qué no es todo más simple?

Gloria se irá mostrando tal y como es, haciéndole sufrir a ella distintas vejaciones a las que la protagonista, naturalmente, no encuentra explicación.

Un día, tras la paliza que Francisco propina a Gloria y que la hace caer enferma, él, arrepentido y angustiado porque piensa que el mundo entero está contra él, propone a Gloria salir de casa a dar un paso. Rechaza los deseos de ella de ir al cine o al teatro siendo conducida por él hasta la torre campanario de una iglesia, un lugar, en todo caso, alejado del mundanal ruido que tanto atormenta a Francisco.



F180. *Él*, L. Buñuel, 1953

Un fundido encadenado da paso al primero de los planos con el que abre la secuencia. Como elemento protagónico del mismo aparece una campana, en el centro de la composición, de la que pende un badajo (F180). La misma es mostrada mediante un contrapicado a través del cual los muros rectos que configuran el vano de cuyo dintel pende la campana, devienen en oblicuos aprisionando en su interior a este instrumento, destacado ya desde el comienzo de la puesta en escena, haciendo hincapié así en el gran badajo que cuelga de la campana misma. Un elemento que, por otra parte, como indicábamos en la secuencia antonioniana, se asocia a lo masculino.



F181. *Él*, L. Buñuel, 1953

Un movimiento descendente de la cámara muestra a los protagonistas ubicados ya en el campanario de esta torre a la que Francisco acude con Gloria con la intención de apartarse del mundo. Pero el elemento protagónico continúa siendo la campana, atrapada siempre por la oblicuidad de las paredes que convierten a este espacio inestable y claustrofóbico a pesar de los numerosos vanos que perforan sus muros (F181).



F182. *Él*, L. Buñuel, 1953

Un corte de montaje da paso a otro plano en el que el espacio dramático, debido a un acortamiento de la escala, cambia. Gloria y Francisco, atrapados entre las paredes y la gran campana que se cierne sobre ellos, de espaldas al espectador, son mostrados al borde del abismo. Sus figuras se recortan sobre un fondo neutro, mientras que la locura de Francisco vuelve a aflorar en él (F182).



F183. *Él*, L. Buñuel, 1953

El deseo de matar a su esposa, provocado por la celotipia que sufre el protagonista, hace que, en el siguiente de los planos, Francisco rodee con sus manos a Gloria en un intento de acabar con la vida de ella (F183).



F184. *Él*, L. Buñuel, 1953

Solo era una broma, dirá él posteriormente, mientras ella corre despavoridamente por unas escaleras de caracol tras haber logrado escapar de las fuertes manos de su esposo (F184).

En una suerte de diálogo común, el miedo y la frustración transitan ambos filmes, el antonioniano y el buñueliano. Y en ambas películas, los elementos de puesta en escena, similares en los dos casos, dan cuenta de estas dos ideas, más sutilmente en el filme antonioniano y exageradamente en el buñueliano, ya que en éste último, la frustración del protagonista masculino deviene en patología. Sin embargo resulta evidente que dicho sentimiento de frustración

invade tanto a Sandro como a Francisco, aunque si bien, por motivos diferentes, oprimiéndolos a ambos. En el caso de Francisco, la estructura del propio edificio parece atraparlo entre sus muros, y en el de Sandro, es esa libertad arquitectónica maravillosa que se abre ante él la que lo hace prisionero y lo angustia.

Este sentimiento de los protagonistas masculinos repercute tanto en Claudia como en Gloria. Las dos han elegido un destino común desde el momento en que, enamorándose de Sandro y Francisco respectivamente, han colocado la soga alrededor de su cuello. Lo que en el filme antonioniano aparece como una metáfora en el momento en que Claudia rodea su cuello con la cuerda, en el filme buñueliano llega hasta sus últimas consecuencias cuando Francisco aprieta con sus fuertes manos el cuello de Gloria con la intención de matarla. El miedo hace su aparición así. En el caso de Claudia el miedo aparece cuando un sentimiento nuevo, el amor, se instala en ella. Miedo de Sandro, de su propuesta de matrimonio; miedo, en definitiva a que él le haga sufrir. Gloria, por otra parte, teme por su vida, una vida que se ve amenazada por su propio esposo. En ambos casos, la amenaza masculina, metaforizada por la campana y el badajo, pende sobre sus cabezas; una amenaza que en ninguno de los dos casos es infundada.

Claudia corre hacia su destino

A partir de ahora, el mundo por el que vaga Claudia se contrapone al anterior. La quietud de la “ciudad metafísica” se traduce en agitación. Ella busca que la amen, pero Sandro no sabe amar ni ser amado. El filme no lo dirá nunca explícitamente, pero nos permitirá intuir estos sentimientos subyacentes en la apariencia.



F185. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Sandro y Claudia desisten de la búsqueda de Anna en el pueblo de Noto. De allí se dirigen al hotel de Taormina, donde sus amigos les esperan como invitados de la fiesta que han organizado. El coche en el que viajan Claudia y Sandro aparece desde el fuera de campo -por el sexto segmento- procedente de un túnel, un agujero negro en definitiva. El agujero del que los protagonistas, Claudia sobre todo, creen haber salido tras abandonar la búsqueda de Anna y al que volverá en un momento posterior del filme. Veamos sino la figura (F185) en la que Claudia, tras haber descubierto la infidelidad de Sandro, aparece llorando, centrada en el encuadre, mientras un agujero negro, similar a la boca de un túnel, aparece tras ella.



F186. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Pero la protagonista, ajena aún a lo que está por llegar, sólo puede vislumbrar en el horizonte el nuevo paisaje, abierto e infinito que se abre ante sus ojos; no obstante su futuro no será tan fácil ni su destino tan claro como ella imagina, y una gran curva, trazada por el camino que el coche recorre, preside la imagen (F186).



F187. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Aún así, Claudia cree sentirse libre, por fin, de aquello que la atormenta, la presencia de Anna. Así lo muestra la siguiente imagen en la que la protagonista, al llegar al hotel de Taormina, suspira fuertemente llevando la mano a su corazón tras creerse liberada (F187).

Claudia se adentra ahora en un espacio donde predomina una estética barroca, sobrecargada tanto de objetos como de personas, quienes sin rumbo fijo corren de un lado a otro visitando las diferentes salas del hotel. El *horror-vacui*, presente en este nuevo espacio, contrasta abiertamente con la simplicidad de líneas y el vacío de la ciudad cementerio, de la “ciudad metafísica” de la que vienen huyendo los protagonistas. Esta multitud comienza a agobiar a Claudia quien, mientras espera la vuelta de Sandro para subir a la habitación del hotel, corre sin rumbo fijo por los distintos pasillos y salas que la rodean. Finalmente, los protagonistas suben a su habitación y allí Claudia expresa a Sandro su deseo de permanecer descansando, mientras éste decide bajar a la fiesta. El protagonista es mostrado paseando de un lado a otro de dicha fiesta sin rumbo, desubicado. Mientras, en la habitación, un presentimiento atormenta a Claudia.



F188. *La aventura*, M. Antonioni, 1960



F189. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La protagonista permanece en la cama pero comienza a inquietarse. La cámara se hace eco de su rostro angustiado (F188) a la vez que muestra en plano detalle la mano de ella apenas depositada sobre las sábanas blancas (F189). En dicha mano destaca un elemento que cobra especial importancia, el anillo; símbolo de la unión, de la fidelidad. Que esto es así lo demuestra el hecho de que tras haber descubierto la infidelidad de Sandro, esta misma mano volverá a aparecer, como veremos, pero desprovista ya de cualquier elemento que subraye la unión entre ambos.



F190. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Algo intimo, inexplicable angustia a Claudia, la atormenta y no la deja conciliar el sueño. Entonces se levanta, y como una sonámbula comienza a vagar por la habitación de un lado a otro en un espacio que comienza a resultarle claustrofóbico. Sin saber cómo, la idea de la presencia de Anna interponiéndose entre Sandro y

ella ha ido cobrando fuerza a lo largo de la noche. Esto hace que la protagonista, una vez amanecido el día, inicie una búsqueda desesperada de su amado. Un largo pasillo²⁰², desprovisto casi en su totalidad de elementos ornamentales, es recorrido ahora por Claudia. Ella aparece por el fondo de un encuadre en el que destaca la simetría y la gran perspectiva lineal, marcada esencialmente por la disposición de los elementos que configuran este largo corredor, entre ellos una alfombra que representa el espacio camino que ha de recorrer Claudia, y los faroles que cuelgan de las falsas bóvedas barrocas que cubren dicho corredor (F190). La agitación y el tumulto que unas horas antes llenaban los espacios que atraviesa Claudia, son sustituidos ahora por el silencio y la soledad.

Se podría establecer entonces un lazo de unión entre los personajes y los espacios que éstos transitan. Éstos últimos aparecen en el filme convertidos en el reflejo de lo que aquellos sienten, de su estado de ánimo, de sus angustias vitales e inseguridades. Así, el *horror-vacui* que imperaba al comienzo de la secuencia, se traduce en la opresión interna de la que Claudia era presa durante la noche, al igual que el pasillo despoblado que ahora recorre la protagonista anticipa ya la soledad y el vacío en el que ella misma se verá inmersa cuando descubra el engaño de Sandro. Por otra parte, los lugares provisionales por los que pasea el protagonista masculino, sin ser capaz de permanecer en ninguno de ellos, representan la fugacidad de los sentimientos de él y su incapacidad de compromiso.

²⁰² “Es el pasillo, en el cine de Antonioni, lugar de tránsito, en el que se multiplican presencias y se trazan desapariciones”. En Michelangelo Antonioni. *Arquitectura de la visión*, op., cit., p. 59



F191. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Claudia continúa
buscando a Sandro

desesperadamente. El miedo a que sus sospechas se hagan realidad se apodera de la protagonista que, ahora, corre de un lado a otro, hasta encontrar a su amado, finalmente, en brazos de otra mujer. La imagen muestra a Claudia de espaldas al espectador, ocupando la parte izquierda del encuadre, en primer término de la composición; en segundo término, a la derecha del mismo, aparece Sandro con su eventual amante. El fantasma de Anna ha encarnado finalmente en esta otra mujer. Sus miradas se cruzan durante un instante (F191). Pero Sandro, avergonzado, esconde la cabeza entre los senos de su amante y llora desconsoladamente. El presagio de la protagonista queda así confirmado y al igual que Anna, su antecesora, Claudia es ahora sustituida por otra.



F192. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

La protagonista huye
del lugar. Sale del edificio sin

un norte que guíe sus pasos. En su caminar sin rumbo cruza una plaza vacía, igual de vacía que se siente ella en estos instantes. Derrotada, agarra una barandilla que encuentra a su paso observando desde allí

un edificio ruinoso, la torre de una vieja iglesia, que contrasta abiertamente con aquel otro espacio abandonado por ella unos momentos antes (F192). La opulencia asociada a sus “momentos de felicidad” con Sandro, contrasta ahora con el edificio medio derruido, reflejo de lo que ella misma siente en estos instantes.



F193. *La avventura*, M. Antonioni, 1960

Mientras, Sandro corre hacia el lugar donde se encuentra Claudia. Pero avergonzado, es incapaz de acercarse a ella. La protagonista, en un gesto indeciso de perdón o tal vez de rabia²⁰³, coloca su mano, ahora desnuda -ha desaparecido el anillo del que ella era portadora como signo de la alianza con Sandro- sobre la nuca de Sandro (F193).

Son muchos los cineastas que han recurrido a la mano para crear a través de ella una imagen sensorial pura. G. Deleuze comenta en este sentido con respecto al cine de Bresson, “*La mano adquiere en la imagen un papel que desborda infinitamente las exigencias*

²⁰³ En la entrevista realizada a Enrica, la mujer del cineasta comenta al respecto de este gesto de Claudia lo siguiente: “*Nella sequenza finale di quell’avventura c’è quest’uomo su questa piazza vuota, questa mano sulla spalla a testimoniare un sentimento ma poi, il sentimento di Monica Vitti, se lo crea ognuno di noi. Per esempio, per me è il perdono e una volta parlandone con Monica io ho parlato di perdono e lei ha detto “ma cosa dici, quello non è il perdono”. Si è offesa che io avessi potuto dire che quel personaggio stava perdonando. Per lei non era assolutamente il perdono, per ogni donna è diverso*”. TRADUCCIÓN: En esta secuencia final de *La avventura*, con aquel hombre en aquella plaza vacía, la mano sobre la espalda de él testimonia un sentimiento, pero después, el sentimiento de Mónica Vitti, es imaginado por cada uno de nosotros de una manera diferente. Por ejemplo, para mí significa el perdón, pero en una ocasión, hablando con Mónica yo le hablé de perdón y ella me dijo, ¡pero qué dices, eso no es el perdón! Se sintió ofendida de que yo hubiera podido pensar que aquel personaje estaba perdonando. Para ella no era perdón. Para cada mujer es una cosa diferente.

*sensoriomotrices de la acción, que incluso se sustituye al rostro desde el punto de vista de las afecciones y que, desde el punto de vista de la percepción, pasa a ser el modo de construcción de un espacio adecuado a las decisiones del espíritu*²⁰⁴.



F194. *La aventura*, M. Antonioni, 1960

Sin embargo, a pesar de ese gesto, como ha señalado N, Bou, “*el modo en que Antonioni construye el último plano del filme provoca que esta imagen sea solamente la de dos cuerpos deshumanizados, condenados al abismo del desconocimiento (desprovistos de mirada: no vemos el rostro de ninguno de los dos), a experimentar la soledad inmóvil de un gran plano general que nos los muestra de espaldas*”²⁰⁵ (F194). Antonioni nos hace sentir la carga que supone la vida para sus personajes, su inercia, el dolor que comporta el mero hecho de estar vivo. El propio Antonioni comentará al respecto, “*La aventura es una película amarga, a menudo dolorosa. El dolor de los sentimientos que terminan o de los que se entrevé el final en el momento mismo en que nacen. Todo esto contado con un lenguaje que traté de mantener despojado de efectos*”²⁰⁶. Después de todo, la certeza de la muerte quizás no sea lo más doloroso para el ser

²⁰⁴ En *La imagen-tiempo, op., cit.*, p. 26

²⁰⁵ En *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 128

²⁰⁶ En *Para mí, hacer una película es vivir, op., cit.*, p. 122

consciente que somos. Es la incertidumbre en el vivir cada día, el dolor provocado por las relaciones interpersonales de cada individuo lo provoca en el ser la angustia existencial. Una angustia que tiene que ver con el vivir, no con la muerte.

El espacio en el que los personajes se encuentran inmersos en este último plano acompaña su dolor mismo. No encuentran una salida a su existencia en común. El encuadre muestra en primer término de la composición a Sandro y Claudia de espaldas al espectador y delante de ellos una barandilla que les impide caminar hacia delante. Una vertical, introducida por el muro que ocupa la parte derecha de dicho encuadre divide la composición en dos partes simétricas. A la derecha entonces, tampoco hay salida, porque el muro de piedra, macizo y opaco, actúa como barrera infranqueable; y a la izquierda del encuadre, donde el espacio en profundidad y el horizonte mismo se abre, la presencia del volcán pagado Etna, connota el enfriamiento de la relación de los protagonistas.

Los protagonistas de *La aventura* están obligados a vivir en el presente. No hay futuro, ni siquiera inmediato, para ellos; demasiadas barreras les impiden pensar en él; y al pasado es mejor no regresar. No por causalidad los flash-back no existen en los filmes de Antonioni, rasgo este que lo separa del modelo hollywoodiense, donde, según Bordwell, “Con mayor frecuencia, la narración clásica emplea estrategias características para manipular el orden y la duración de la historia”²⁰⁷. (El tiempo en el cine antonioniano será tratado posteriormente con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a *El eclipse*).

²⁰⁷ En, *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p. 48

Como vemos, el cineasta propone un final abierto siguiendo la línea habitual en sus filmes. Planteando, como él mismo ha señalado en alguna ocasión, los problemas de la burguesía sin resolverlos.

LA NOCHE

La noche, realizada en 1961, es el segundo de los filmes que compone lo que se ha dado en llamar la trilogía de Michelangelo Antonioni. La historia narrada en la película se desarrolla en apenas un día, o más bien una noche, comenzando la tarde de un sábado, en la que la pareja protagonista visita a un amigo, quien se encuentra en fase terminal en un hospital, y finaliza al amanecer del día siguiente. Antonioni describe la rutina sentimental entre un hombre y una mujer, Giovanni y Lidia, que ven cómo su relación agoniza tras diez años de matrimonio. La ciudad de Milán lívida y vacía, o caótica en ocasiones, es el marco elegido por el cineasta ferrarés²⁰⁸ para mostrar esta historia de los sentimientos que se inscribe entre la visita a un hospital y una fiesta mundana.

En una época en la que en todo el mundo los directores experimentaban con cosas nuevas, ampliando los horizontes del cine, Antonioni sigue, en ésta su segunda película de la trilogía, explorando nuevas posibilidades cinematográficas. Como señala Giorgio Tinazzi, “*La noche, no es sólo un discurso a través de la forma, sino sobre la propia forma*”²⁰⁹. Una serie de parámetros formales anteriormente trabajados -reelaborados, sin embargo- junto a otros nuevos, componen el cuerpo visual de este filme que se constituye en el eslabón entre *La aventura* y *El eclipse*. Y es que, si bien cada uno de estos filmes supone una novedad en el ámbito de lo formal, hay un

²⁰⁸ Dice Antonioni: “*Comencé con Crónica de un amor, aquí, en Milán, donde ahora estoy rodando La noche. Los lugares son los mismos. Los personajes forman parte, grosso modo, del mismo círculo social. Y sin embargo esta película me parece tan diferente (...) Probablemente yo también he cambiado de fisonomía, como los lugares*”. En, Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002, p. 180

²⁰⁹ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Venecia, Il castoro cinema, 2002, p. 78

elemento común que une a tales definitivamente, la búsqueda de los sentimientos a través de la estética existencialista propuesta por Antonioni. En lo que sigue trataremos de profundizar algo más en esta idea analizando algunas de las secuencias que componen este filme, *La noche*, del cineasta italiano.

Objetos reflectantes: superficies pulidas, cristales y espejos

La noche introduce una diferencia fundamental con respecto a la película que marca el inicio de la trilogía antonioniana, *La aventura*; y es que mientras que las primeras imágenes de *La aventura* llegan desde un fondo negro, sobre el que se inscriben los títulos de crédito, en *La noche*, éstos aparecen sobreimpresionados en un fondo arquitectónico. Así, una superficie opaca -el fondo negro sobre el que aparecen las letras blancas de *La aventura*- es sustituido en este segundo filme de la trilogía por superficies traslúcidas y reflectantes que muestran, desde el comienzo, la imagen reflejada de aquello que, de esta forma, se hace presente en el campo.

Han sido varias las ocasiones en las que, en el curso de nuestra investigación, hemos hecho referencia a la importancia que en la filmografía antonioniana supone el juego entre campo y fuera de campo ya desde el primer filme del cineasta ferrarés, como ya vimos en el primero de los capítulos que componen este estudio. Pues bien, algunos de los elementos más utilizados por Antonioni que permiten la posibilidad de permeabilidad entre el campo y el fuera de campo, son las superficies pulimentadas, los cristales y los espejos.

En todas y cada una de las películas antonionianas, estos elementos aparecen, no de manera caprichosa ni aleatoria. Recordemos la secuencia de *Crónica de un amor* en la que Paola se

desmaquilla frente a un espejo en la alcoba y su marido aparece en el campo reflejado en este objeto (Véanse las Fs 88 y 89 de este trabajo).



F195. *La aventura*, M. Antonioni, 1960



Igualmente,
en *La aventura* los

espacios o campos vacíos, en ocasiones, son falseados a través de la presencia de un espejo; sólo la aparición, instantes después, de un personaje, reflejado en este objeto, da cuenta del espacio real. Así, si atendemos a la figura (F195) podemos observar cómo esa línea vertical, que divide la composición en dos, introduce el límite entre el espacio real, a la derecha, y el especular, a la izquierda; sin embargo, el espectador sólo es consciente de este detalle cuando, por la parte derecha de este encuadre, que en todo momento se mantiene fijo, aparece la figura de Claudia desdoblada por la presencia del elemento protagónico del plano, el espejo, cuya magnificencia se verá acrecentada en el siguiente de los planos cuando ella salga de campo por la derecha del encuadre y su figura permanezca *on* a través del elemento reflectante.

Estos objetos o superficies, a las que nos estamos refiriendo, merecen una especial atención en *La noche*, porque desde que comienza el filme, los planos se pueblan de estos elementos que, o bien desdoblan a las figuras y a los propios objetos, o bien materializan en campo el espacio *off*, estableciéndose de este modo

una dialéctica muy particular entre uno y otro espacio. Comenzaremos pues nuestro análisis de *La noche* con las imágenes que abren el filme, no sin antes mencionar la importancia o la magia que el espejo tiene, motivo por el cual algunos de los artistas más importantes de la historia de la representación, tal es el caso de Velázquez o más recientemente de Magritte, entre otros muchos, no han podido sustraerse al misterio que este objeto conlleva. Acudamos a una de las obras velazqueñas más famosas, *Las Meninas* (Velázquez, 1656) (F196).



F196. *Las Meninas*, Velázquez, 1656, Museo del Prado, Madrid.

Como anota P. Poyato, “el espejo se constituye en reflector de un espacio que, ubicado en torno a él, no le es propio (...) De ahí la fascinación que el espejo ejerce cuando aparece en el interior de otra imagen, sea pictórica, fotográfica o cinematográfica (...) El punto de vista que ordena el cuadro de Velázquez, continúa P. Poyato, no es el del pintor, ubicado éste en lo representado, sino que aparece justo del otro lado, esto es, en el contracampo. La representación ha dado, pues, un vuelco de 180° (...) Así, un espejo convenientemente insertado en un cuadro pictórico o en una pantalla cinematográfica puede llegar a producir una quiebra de la representación

correspondiente, esto es, su escisión en espacios tan idénticos como imposibles²¹⁰. Es así como Velázquez articula la presencia del espacio *on-off*, en esa idea de ilusionismo que imperaba en la época barroca.



F197. Retrato de Edward James. R. Magritte, 1937

Por su parte, Magritte en el *Retrato de Edwards James* (1937), invierte las propiedades físicas del espejo y las transgrede (F197). Su función habitual, reflejar las apariencias, ofrecer la imagen de la cara del objeto situada frente a él, se desplaza adoptando otra función diferente, exactamente la opuesta, abriendo así una brecha en la visión del espectador.

Naturalmente, esta operación surrealista, no podrá ser llevada a cabo tal cual en el ámbito de la representación fotográfica o cinematográfica, encadenada siempre al referente. Sin embargo, las posibilidades formales que ofrecen estos elementos reflectantes,

²¹⁰ Pedro Poyato, *Velázquez (1599-1999)*. “El espejo como operador textual escenográfico: de *Las Meninas*, de Velázquez, a *La mujer del cuadro*, de Lang”, En *Visiones y Revisiones*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002, p.p. 263, 264

encadenados o no a tal referente, son ilimitadas. Antonioni, conocedor de ellas, abunda en la exploración de una forma visual que viene dada a partir de estos objetos que convierten la porción de espacio que atrapan dentro de sus límites en pura imagen.



F198. *La noche*, M. Antonioni, 1961

La noche comienza, precisamente, con una imagen de un referente que, en *off*, es atrapado por una superficie reflectante, uno de los laterales del autobús que cruza el encuadre de izquierda a derecha (F198).



F199. *La noche*, M. Antonioni, 1961

La cámara, una vez el autobús ha salido de cuadro, inicia un movimiento ascendente, describiendo así la fachada de un edificio clásico que contrasta con otro ubicado justo al lado, el rascacielos de la Pirelli, representante de un estilo moderno que gradualmente ha ido ocupando la ciudad de Milán; una ciudad, la que habitan los personajes de *La noche*, configurada a través de cemento, metal y vidrio, y el correspondiente ruido de fondo proveniente de los motores y las bocinas de los coches que la transitan (F199).



**F200, F201. *La noche*,
M. Antonioni, 1961**

Tras un corte de montaje la cámara se sitúa en el lado izquierdo de la cornisa de la torre Pirelli para mostrar la parte de la ciudad de Milán situada a los pies de la misma (F200); un corte consecutivo al anterior lleva hasta un plano en el que la cámara ha cambiado su ubicación para mostrar el otro lado de esta ciudad (F201). A través del montaje, dos planos realizados consecutivamente se han convertido engañosamente en imagen especular el uno del otro, ya que, al fin y al cabo, cada uno de ellos es la cara opuesta del otro. Es decir, el montaje, en un juego de equívoco espacial, ha creado un espejo imaginario enfrentando así al referente con lo que parece ser su reflejo.



F202. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Finalmente, un corte lleva a un plano donde la cámara, ubicada en una plataforma móvil desciende lentamente por la parte frontal de la misma torre, descubriendo una de la partes que hasta ahora habían permanecido en el espacio *off*, aquella que, abriéndose de frente a la Pirelli, puede verse reflejada en los grandes ventanales que configuran la fachada principal de la misma (F202). Una imagen especular, por tanto, sobre la que comienzan a inscribirse los títulos de crédito. Sin embargo, existe una diferencia entre la superficie traslúcida de un cristal y la superficie opaca, pero igualmente reflectante de un espejo, y es que, aunque las dos atrapan

dentro de sí una imagen exterior de la realidad, a través del cristal puede observarse, a diferencia del espejo, lo que aparece detrás de él²¹¹. Así, en el parsimonioso recorrido descendente de la cámara a través de la fachada de la torre, la superficie dejará entrever la estructura interna del edificio en cuestión.



F203. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Los marcos de las ventanas, así como las persianas que aparecen en ocasiones durante el recorrido de la cámara por la fachada del edificio, confirman el estatuto de imagen especular que el filme ofrece en estos momentos. Sin embargo, un corte de montaje, hacia la mitad del recorrido descendente de la cámara, constata una nueva ubicación de la misma, mostrando así un punto de vista diferente del edificio que permite la visualización de la imagen real y su desdoblamiento en los cristales del mismo. Nos encontramos entonces con una porción de la realidad atrapada por el encuadre cinematográfico, y con el reflejo de parte de esta porción inscrito en los cristales de la Pirelli (F203).

Realidad y apariencia

Realidad y reflejo de la realidad. Estos son los dos elementos que, a partir de este momento, comienzan a cobrar fuerza en la película. Es decir, la realidad y la apariencia. La realidad existencial de

²¹¹ Antonioni conjugará también esta otra posibilidad con las imágenes especulares que pueblan este filme.

la pareja protagonista del filme que nos ocupa y la apariencia de unos sentimientos que ya no pueden existir entre ella.



F204, F205. *La noche*,
M. Antonioni, 1961

No en vano, una de las primeras imágenes que muestra a los dos protagonistas juntos en un mismo encuadre, caminando hacia el hospital donde se encuentra Tomaso, un amigo de la infancia enfermo de cáncer, se interesa por la figura de ambos reflejada en la amplia cristalera que da acceso al holl de entrada de la clínica (F204). Si atendemos a esta imagen comprobaremos que lo que se muestra en primer lugar no es la imagen real del hombre y la mujer, sino su imagen especular. La imagen real, oculta tras el listón vertical que se muestra en primer término de la composición, situado a la izquierda del encuadre, no aparecerá hasta después en el campo convenientemente desdoblada (F205).

También la literatura se ha hecho cargo de estos dos conceptos, la realidad y su apariencia, a través de los espejos. Uno de los autores que mejor ha sabido transmitir esta idea es Lewis Carroll en dos de sus famosos cuentos, *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. En un fragmento de esta última obra se dice lo siguiente:

ALICIA: Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. ¡¿Pero, cómo?! ¡¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla!! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través!

NARRADOR: Mientras decía esto, Alicia se encontró con que estaba encaramada sobre la repisa de la chimenea, aunque no podía acordarse de cómo había llegado hasta ahí. Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia, como si fuera una bruma plateada y brillante.



Un instante más y Alicia había pasado a través del cristal y saltaba con ligereza dentro del cuarto del espejo. Lo primero que hizo fue ver si había un fuego encendido en su chimenea y con gran satisfacción comprobó que, efectivamente, había allí uno, ardiendo tan brillantemente como el que había dejado tras de sí.

ALICIA: De forma que estaré aquí tan calentita como en el otro cuarto, más caliente aún, en realidad, porque aquí no habrá

quien me regañe por acercarme demasiado al fuego. ¡Ay, qué gracioso va a ser cuando me vean a través del espejo y no puedan alcanzarme!²¹²

Si atendemos al fragmento mostrado anteriormente, perteneciente al segundo de los cuentos citados, vemos cómo efectivamente, cuando Alicia atraviesa el espejo y se introduce en otra realidad distinta a la suya, es decir, en el reflejo de su propia realidad, ve un universo parecido al de ella, pero no exactamente igual; ve “un fuego tan brillante como el que había dejado”, pero no el mismo, y además, en ese otro lugar, en esa otra realidad, no habrá nadie que le regañe. Así podemos decir que el espejo puede conectarnos con el

²¹² Texto extraído de una edición electrónica de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, con ilustraciones originales de John Tenniel. En <http://www.guiascostarica.com/alicia/a2/indice.htm>

mundo de los sueños, las pesadillas y las leyendas. Es la puerta por la que el alma puede disociarse y pasar al otro lado. Carga de presencia los lugares; y es que si entre las cuatro paredes de una habitación hay un espejo ya no estoy solo, hay otro, hay el reflejo.

Pero el reflejo sólo es apariencia. Por eso los protagonistas de *La noche* se sienten atrapados en ese otro “yo”, del que no son capaces de desprenderse. La película da cuenta de ello a través de los numerosos reflejos de sí mismos que aparecerán en todo momento en el filme. Lo veremos en una secuencia posterior, pero antes nos detendremos en la visita al hospital de Giovanni y Lidia.

En el hospital... “Los vivos y los muertos”



F206. *La notte*, M. Antonioni, 1961

La primera imagen de la historia se superpone, mediante un encadenado, al último título de crédito, que da cuenta del nombre del director del filme, es decir, Michelangelo Antonioni (F206). El nombre del cineasta queda unido así a la primera imagen con la que comienza esta historia; se trata de la figura de Tommaso, un enfermo terminal de cáncer que, postrado en la cama de una clínica milanesa afronta como puede el tránsito entre la vida y la muerte, así como el dolor físico y espiritual que ello conlleva.



F207. *La notte*, M. Antonioni, 1961

El protagonista pregunta al doctor y se pregunta a sí mismo qué debe hacer para superar este dolor, mientras observa, a través de una ventana que lo mantiene en contacto con el exterior, la porción de ese otro mundo, abandonado por él progresivamente, que el marco de la misma le permite. Un mundo, por otra parte, ajeno a la situación personal de todos aquellos que son acogidos entre las paredes de esta clínica ultramoderna cuyo diseño racionalista contrasta con ese otro edificio que Tommaso observa desde su cama (F207).



F208. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Que esto es así lo demuestra el hecho de que, tras un corte de montaje, la cámara cambia de ubicación para situarse, ahora, en el exterior, deteniéndose en mostrar un hecho secundario en relación a la historia que narra el filme: el derribo de un antiguo edificio situado justo enfrente de una de las fachadas laterales del hospital. Nuevamente la arquitectura racionalista es confrontada así a esos otros edificios antiguos que, paulatinamente, van siendo sustituidos por estas otras corrientes arquitectónicas. No obstante, en ocasiones, unas y otras logran coexistir, así lo demuestra el hecho de que, junto a esa fachada lateral de la clínica milanesa, aparezca otra de corte

clásico que contrasta con las líneas rectas y el color blanco propuesto por las nuevas tendencias arquitectónicas (F208).

El siguiente plano muestra a Giovanni y Lidia en su coche de camino a la clínica donde su amigo de la infancia está a punto de fallecer. Como señala D. Font, *“aun siendo protocolario, el encuentro suscita una serie de cuestiones que vertebrarán los nudos existenciales del filme”*²¹³. Ciertamente, la reflexión sobre la muerte, el tiempo y la relación con los demás de Tommaso, contrastan con las preocupaciones mundanas de Giovanni, entre ellas el posible éxito de su nuevo libro, a cuya presentación acudirá momentos después, tras haber realizado la visita a su amigo enfermo. Mientras, Lidia observa angustiada el dolor físico y espiritual de Tommaso y termina saliendo de la habitación al no poder soportarlo más tiempo. Según el propio Antonioni *“desde el comienzo, los personajes de La noche se encuentran frente a motivos dolorosos y al mismo tiempo clarificadores”*²¹⁴.

Del lienzo al fotograma

Pero antes de penetrar en la habitación de Tommaso, un personaje ajeno a la vida de la pareja aparece en escena. Se trata de una joven ninfómana que se encuentra recluida en la misma clínica donde se halla Tommaso.

²¹³ En Domènec Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 146

²¹⁴ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 256



F209. *La noche*, M. Antonioni, 1961

La joven, que espera detrás de la puerta de su habitación a una posible víctima, sale al encuentro de Giovanni y Lidia cuando éstos se disponen a visitar a su amigo (F209). Con el pretexto de que el teléfono de ella no funciona, la ninfómana entabla un primer contacto, sobre todo, con Giovanni, a quien en todo momento dirige su mirada. Pero nos interesa detenernos en la caracterización de la joven y en cómo esta es mostrada en el filme.



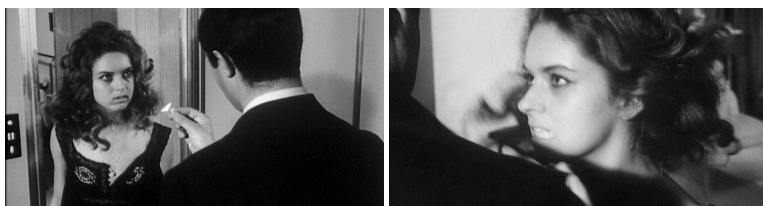
F210. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Desde un primer momento, esta mujer es presentada cómo un animal al acecho de su presa; pero un animal sensual, ataviado con un largo camisón negro, de cabellos largos y alborotados que caen sobre sus hombros casi desnudos; éstos, terminan en unas manos que, ocasionalmente, se deslizan sobre la tela del camisón apretándola con fuerza (F210).



F211. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Estas características junto con la mirada de la ninfómana (F211), llamarán la atención de Giovanni y Lidia, ajenos a la presencia de ella hasta que, finalmente, ésta los interpela. Los dos, extrañados por la enigmática presencia de la joven y de la también enigmática desaparición de la misma cuando en un momento posterior, sin mediar palabra, la joven huye hacia su habitación al notar la presencia de una enfermera que la sigue hasta su cuarto, evitan hacer cualquier comentario alusivo al suceso acaecido.



F212. *La noche*, M. Antonioni, 1961



El filme se olvida de este personaje hasta que Giovanni, momentos después de que lo haga Lidia, salga de la habitación de Tommaso. Será entonces cuando se encuentre de nuevo con la ninfómana. Ella, ávida de sexo, lo conduce hasta su dormitorio. Allí se abalanza contra su víctima, Giovanni, y lo besa desenfrenada y enfermizamente. Él, aunque desconcertado, la sigue en su desenfreno. Ella se desnuda y se introduce en la cama esperando la llegada del protagonista, pero el suceso queda

interrumpido cuando unas enfermeras entran en la habitación y logran reducirla a ella por la fuerza (F212).

Esta caracterización de la joven ninfómana como una bella “diabólica”, lujuriosa con los hombres, que busca en sus besos no al amado, sino su propia supervivencia, nos hace pensar en la representación o en el tema de la mujer vampiro. Se trata, en definitiva, de una “muerta viviente” que en lugar de necesitar la sangre para prolongar su existencia necesita el sexo con el mismo fin -esta idea de relacionar al vampiro con la sexualidad se remonta al *Drácula* (1931) de Tod Browning y ha perdurado hasta la actualidad-

Pero quizás resulte más interesante para nuestro estudio recurrir, en esa idea de la *mujer vampiro*, a otros artistas que han sabido representar a través de su obra su propia angustia vital, ese sentido trágico de la vida que tanto preocupaba a los existencialistas. Tal es el caso del pintor alemán Eduard Munch.

Munch estuvo siempre obsesionado con la mujer y el sexo y en muchas ocasiones representó a la mujer como un vampiro que se alimenta de la sangre del hombre en favor de su propia supervivencia. Valiéndose de su belleza, la mujer conduce al hombre hacia la perdición.



F213. *Madonna*, E. Munch, 1895-1902, Oslo, Nasjonalgarriet

Así, en *Madonna* (1895) Munch representa, explica A. Villar “a un torso femenino envuelto en amplias melenas de

*guedejas onduladas, que constituyen un fondo tenebroso. Nadando en una orla de sangre, navegan los espermatozoides, que provocarán el feto, representado en la esquina inferior izquierda con aspecto de momia peruana prehispánica (...)*²¹⁵ (F213). El propio Munch proclamó que el cuadro expresaba el orgasmo femenino, un instante en el que el mundo se detiene; donde la vida y la muerte se dan la mano, y que une a todas las generaciones pasadas con las venideras.



F214. *La vampiro*, E. Munch, 1893-94

*“La mujer, continúa diciendo A. Villar, responsable única del desastre, a causa de su belleza, es para Munch un vampiro, que succiona la sangre de su amante”*²¹⁶ (F214). El hombre que sucumbe ante los encantos de una deliciosa mujer, y que pierde la vida por ello. En este hermoso lienzo, de belleza malsana, los cabellos pelirrojos de la vampiro se confunden con regueros de sangre que simbolizan la muerte y la total entrega del difunto pero feliz caballero, que cae rendido a los pies de su amada, como puede contemplarse en el tierno abrazo que le dedica.

Sin embargo, en el texto antonioniano, esta especie de mujer vampiro no aparece como depredadora, sino como víctima de un

²¹⁵ Alberto Villar Movellán, *Arte Contemporáneo I*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 109

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 109

hombre, insatisfecho por su matrimonio y proclive a caer en la tentación, aunque la tentación venga de una joven enferma que sólo encuentra sentido a su vida en ese modo de actuar irresponsable. Una joven que no encuentra su sitio en el mundo que la rodea y que parece pertenecer a otro muy distinto -al de los muertos-. De ahí que Lidia, cuando Giovanni le cuenta lo sucedido con la joven apunte:

LIDIA: Puoi farsi un bel racconto intitolato “I vivi e i morti”²¹⁷

Atrapados en el devenir del tiempo

Atrapados es la palabra clave para definir la situación emocional y sentimental que vive el matrimonio Pontano. El filme antonioniano recurre a diferentes sutilezas y motivos expresivos que dan buena cuenta de ello; entre ellos los contrastes espaciales, la relación de los personajes con el medio que los rodea o el juego entre los personajes y su reflejo.

Una vez que Lidia y Giovanni salen del hospital, se encaminan en su coche hacia el sitio donde tendrá lugar la presentación del último libro escrito por el protagonista. Sin embargo, antes de llegar, la pareja se verá inmersa en una situación caótica provocada por el tráfico de Milán.

²¹⁷ LIDIA: Puedes escribir una bella historia titulada “Los vivos y los muertos”.



F215. *La noche*, M. Antonioni, 1961



El filme da cuenta de ello a

través de una serie de planos que muestran a los numerosos vehículos que transitan por una de las calles de esta ciudad. Peatones y máquinas avanzan desordenadamente; las voces de unos y las bocinas de los otros se mezclan igualmente dando lugar a un ruido ensordecedor al que los habitantes de esta gran ciudad parecen acostumbrados. Un guardia de tráfico intenta, inútilmente, organizar este caos, mientras los nuevos edificios de hormigón, cristal y acero, espectadores únicos e inamovibles, reflejan el espectáculo que aparece ante ellos (F215).

Este mismo caos reflejado en el filme a través de los planos anteriormente descritos lo padecen individualmente y a nivel de pareja Giovanni y Lidia. Un caos interior que los hace vulnerables y fácilmente destructibles. Y es que, como muy bien anota S. Chatman, “Antonioni quería dar importancia al diseño, a la planificación de la ciudad, a la interrelación habitante/entorno”²¹⁸. El individuo se encuentra inmerso en una sociedad que lo condiciona; y es ese entorno que lo rodea el encargado de modificar la realidad intrínseca de cada ser. De ahí que el filme se detenga en estos planos aparentemente ajenos a la historia que *La noche* presenta.

²¹⁸ En Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni*, Barcelona, Ed. Taschen, 2004, p. 79

Finalmente, Giovanni y Lidia se introducen en un edificio, de similares características a los anteriormente descritos, donde son, especialmente Giovanni, acogidos por las numerosas personas que los esperan impacientemente.

La multitud allí concentrada se agolpa alrededor de Giovanni, unos pidiendo que les firme el libro recientemente adquirido y otros dándole la enhorabuena por su trabajo y demandándole el siguiente. El protagonista parece gozar de la situación y se olvida rápidamente de la presencia de su mujer.



F216. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Mientras, Lidia se automargina en un rincón del recinto observando a su marido y a la gente que lo rodea. El plano la recoge a ella próxima a la cámara, ocupando la parte derecha del encuadre. La imagen del marido, junto al libro recientemente escrito por él, aparece a la izquierda de dicho encuadre. El marco de la vitrina, en la que se encuentran la foto y el libro de Giovanni, los separa a ambos. Sólo una cosa traspasa esta barrera imaginaria puesta en escena, la mirada de Lidia dirigida hacia el rostro fotografiado de Giovanni (F216).

La diagonal trazada por la mirada de la protagonista, además de unir las dos capas en profundidad propuestas en el plano, incide en la idea que el filme viene trabajando desde el comienzo, la apariencia. Es decir, Lidia observa a su alrededor y escucha los comentarios que surgen sobre su esposo. Comentarios en los que es incapaz de

reconocer a la persona que con ella convive; ni siquiera la imagen que aparece tras ella le devuelve al hombre que ella conoce: se trata simplemente de eso, de una imagen.

La escapada de Lidia



F217. *La notte*, M. Antonioni, 1961



F218. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Lidia, incapaz de seguir por más tiempo en aquel lugar, escapa literalmente de allí y emprende su vagabundeo personal por las calles de Milán. Gradualmente, esta mujer y su reflejo (F217) van abandonando la Milán caótica y ruidosa para adentrarse en otra bien distinta: la periférica y marginal (F218). La protagonista femenina se adentra así en un monólogo interior²¹⁹ del que la película dará cuenta a partir de los elementos de puesta en escena que la rodean e incluso se imponen con su presencia.

²¹⁹ A cargo de ORSINI, M. *Michelangelo Antonioni. I film e la critica*, Roma, Università degli studi Roma Tre, Editore Bulzoni, 2002, p. 155



F219. *La noche*, M. Antonioni, 1961



F220. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Lidia atraviesa, literalmente, el umbral hacia otros mundos sin inmiscuirse ni implicarse en ellos (F219 y F220). Así lo demuestra el hecho de que su interés termina siendo el mismo por una niña que llora, a la cual se acerca y abandona rápidamente; por un reloj viejo, junto al que se para observando el tiempo detenido en el; o por el deterioro de las paredes de esos edificios que la rodean, de los que desprende un trozo de la materia que los cubre. Demasiado ensimismada y absorta en sus sentimientos, Lidia termina pasando de largo para continuar el vagabundeo emprendido con anterioridad.



F221. *La noche*, M. Antonioni, 1961



El filme, por su parte, aún estos elementos de puesta en escena y termina igualándolos en el tratamiento que hace de ellos: en cada una de las ocasiones se muestra en plano detalle a la niña, al reloj y al muro; mientras que el cuerpo de Lidia es seccionado por el encuadre. La fotografía abunda,

en los tres casos, en el contraste. La pobreza que rodea a la niña, al igual que el reloj viejo, contrasta con el vestido y el bolso que lleva Lidia. Por otra parte, la aspereza de la pared y el color negro de la misma, contrastan con la piel blanca y tersa de la mano de la protagonista, así como con el brillo de la pulsera y el anillo que la adornan (F221).

Esta secuencia puede ponerse en relación directa con otra perteneciente al filme *Europa 51* (Rossellini, 1952). Al igual que la protagonista de *La noche*, la de *Europa 51* emprende un itinerario, que en el segundo de los casos, según ha señalado A. Quintana, se convierte en “*un via crucis por la Italia de las ortodoxias, una travesía por un paisaje neorrealista que ha empezado a verse transformado por la quimera del neocapitalismo*”²²⁰.

Tras el suicidio de su único hijo, Irene, -protagonista de *Europa 51*- una burguesa acomodada, emprende un camino que la hace descender a la realidad entrando en contacto directo con ella. Paulatinamente se va introduciendo en un mundo desconocido para ella.

²²⁰ Ángel Quintana, *El cine italiano. 1942-1961*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 160



F222. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951

Irene comienza su recorrido por una de las zonas más deprimidas socialmente de Roma. Envuelta en un paisaje neorrealista, la protagonista observa un mundo que le era ajeno hasta entonces (F222). Una voz proveniente del fuera de campo la saca de su ensimismamiento y la conduce hasta la orilla del río Tiber; la voz anuncia que han encontrado un cadáver allí. Este hecho, intrascendente para la historia, sólo sirve para que Irene acompañe hasta su casa a unos niños pequeños que se encontraban en esos momentos jugando en los alrededores del río. Es decir, de mera observadora, Irene pasa a ocupar un papel activo en la vida de los habitantes de ese mundo nuevo para ella.



F223. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951

Su corazón se enternece cuando la niña más pequeña de este grupo al que Irene ayuda, se acerca a ella y la besa. Un plano detalle del rostro de la protagonista da cuenta de los efectos que produce en Irene el beso de la pequeña (F223).

Ese día regresa a su casa llena de ilusión por haber encontrado un lugar en el mundo en el que puede ser útil. Así lo demuestran las palabras con las que se dirige a su esposo al entrar en casa:

IRENE: George!, Ho scoperto in questi giorni un mondo che no sospettavo, che mi ha sconvolta²²¹.



F224. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951

Pero eso sólo será un espejismo, una sombra de lo que ella cree haber encontrado. Así se refleja en la imagen (F224). Un plano que da cuenta de las palabras pronunciadas por Irene fuera de campo, mientras su imagen se introduce en éste a través de una sombra distorsionada del cuerpo de la protagonista.

Convencida de que el trabajo dignifica al hombre y de que es la solución para ayudar a estos niños y a su madre, Irene consigue un trabajo para esta mujer en una fábrica. Pero cuando anuncia la gran noticia a la madre de los pequeños, ésta le explica que no puede asistir ese día al trabajo porque tiene una cita con el hombre al que ama. Irene, desconcertada y desorientada decide reemplazarla en la fábrica para que no pierda el trabajo. Este será el comienzo para que comprenda, como anota A. Quintana, “que el gran fracaso del

²²¹ IRENE: ¡Geroge! Hoy he descubierto un mundo que no sospechaba siquiera que existiese, me ha trastornado.

*marxismo consiste en su deseo de buscar un paraíso en la tierra a partir del trabajo, sin asumir que el fracaso no dignifica al hombre, sino que es una condena*²²².

La fotografía, muestra minuciosamente todas las carencias de la gente menesterosa haciéndose cargo, a través del contraste, de un mundo con el que Irene, finalmente, entrará en conflicto. La imagen idealizada de la protagonista, la tersura de su piel y su blancura chocan con las asperezas de todo aquello que la rodea: el paisaje, las casas y las propias gentes que las habitan.

Hemos tenido ocasión de comprobar cómo la protagonista de *Europa 51* se muestra especialmente sensible a esos otros mundos en los que, sin embargo, no logra entrar. Por el contrario, Lidia, la protagonista de *La noche*, desprovista de toda carga espiritual, se muestra igualmente sensible al llanto de una niña que a un reloj viejo que encuentra a su paso. Vacía de todo compromiso social y moral, e inmersa en su propio yo, la protagonista abandona el lugar continuando con su caminar errante y absorta en sus pensamientos.

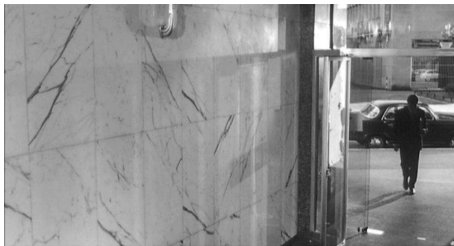
El contraste a través del montaje

El montaje paralelo enfrenta visualmente dos escenarios radicalmente opuestos. Así, mientras que Lidia pasea por esta zona marginal de Milán, Giovanni, al mismo tiempo, desciende de su automóvil penetrando en el lujoso edificio de apartamentos en el que habita junto a Lidia.

²²² En *El cine italiano. 1942-1961, op., cit.*, p. 161



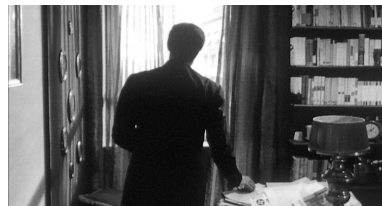
F225. *La noche*, M. Antonioni, 1961



F226. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Los grandes rascacielos que ocupan la parte central del encuadre (F225) contrastan con aquel otro edificio de la figura (F220) ante el que se detiene Lidia. Y las superficies brillantes y pulidas del holl en el que se adentra Giovanni contrastan con aquellas otras superficies rugosas y deterioradas que aparecen en la figura (F226), parte de las cuales están siendo arrancadas por Lidia.

Sin embargo, la abstracción del protagonista masculino en cuanto a su entorno es comparable a la de la protagonista femenina, sólo que Giovanni, en lugar de deambular por las calles de un lado a otro, lo hace en su propia casa.



F227. *La noche*, M. Antonioni, 1961



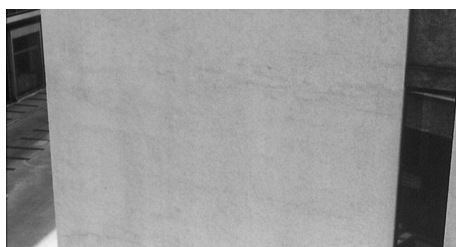
La cámara se hace cargo del

devenir del protagonista de un lado a otro de su despacho (F227). El movimiento del personaje es el pretexto para que la cámara describa este pequeño recinto en el que él se sumerge; primeramente se detiene en mostrar una pared blanca, desnuda casi en su totalidad, sobre la que se recorta la figura de Giovanni; seguidamente la cámara sigue la mirada de él mostrando entonces el único elemento que permite unir exterior e interior: delimita una de las dos ventanas que perfora uno de los muros que configuran la pequeña habitación. Giovanni se desplaza y la cámara lo sigue en su movimiento, entonces se detiene, y como fondo se muestran dos estanterías repletas de libros -todo a foco- que parecen atrapar al protagonista entre los dos brazos que las mismas conforman; Giovanni mira, posteriormente, a través de la segunda ventana que aparece en este espacio por el que se desplaza circularmente hasta detenerse delante de otra pared. Esta última, de color negro, sin embargo, en lugar de aparecer desnuda, sirve de soporte a una colección de relojes que entran en relación directa con aquel otro de la figura (F221) ante el que se detiene Lidia.

Podemos decir entonces que Giovanni no encuentra un sitio donde anclarse en su propia casa y se mueve de un lado a otro de la misma sin una intención clara. El cómodo y bien situado apartamento en el que vive con su esposa no le basta. El malestar que invade a

Giovanni va más allá de lo material y de su cómoda vida que, al fin y al cabo, no hace sino atraparlos más, viviendo prisionero de aquello que se niega a abandonar bien por miedo o por rutina.

La desubicación de la mujer antonioniana



F228. *La noche*, M. Antonioni, 1961



F229. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Seguidamente, tras otro corte de montaje, el filme sitúa al espectador en un nuevo espacio dramático, al pasar del despacho de Giovanni a un exterior. El primero de los planos que aparece en esta nueva secuencia muestra un gran paredón de cemento que llena, casi en su totalidad, el encuadre (F228). Este encuadre se mantiene hasta que, por la parte inferior izquierda del mismo, aparece Lidia absolutamente empequeñecida si la comparamos con el gran bloque de hormigón que se levanta junto a ella (F229). Algunos cortes de montaje sucesivos muestran a Lidia mirando hacia el cielo, por encima de los edificios gigantes que la rodean. Sin más sonido que un estruendo proveniente del cielo.

Resulta interesante la relación que durante todo el filme se da entre Lidia y los muros de los distintos edificios que la rodean. Sobre todo porque con la protagonista de *La noche* Antonioni inicia una idea que llevará hasta sus últimas consecuencias en *El desierto rojo*. En *La*

noche las paredes sirven en ocasiones a Lidia de soporte, ayudando a ésta a no perder el “equilibrio”; recordemos por ejemplo el momento en que ella, tras abandonar el hospital y darse cuenta de que la vida de Tomaso llegaba a su fin, cuando está a punto de derrumbarse, se apoya en uno de los muros que configuran la clínica y llora desconsoladamente hasta recuperar posteriormente la compostura. Y es que, aun siendo consciente del momento crítico en el que se encuentra su relación matrimonial su “fortaleza” es comparada con la arquitectura titánica que en ocasiones la rodea. A pesar de la crisis existencial que invade a la protagonista, el filme la muestra como el personaje más “estable” de esta historia. Pero esta “estabilidad” contenida que caracteriza a Lidia estallará definitivamente en la protagonista femenina de *El desierto rojo*, quien termina arrastrándose literalmente por las paredes de los edificios que la rodean debido a las diferentes crisis neuróticas que sufre a lo largo de la película.



F230. *La noche*, M. Antonioni, 1961



F231. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Posteriormente la cámara se sitúa en otro espacio en el que, nuevamente, una superficie reflectante hace su aparición; se trata de un gran ventanal colocado casi a ras del suelo. A través de la gran vidriera, se muestra en campo una de las partes que permanece *off*. Además, Lidia hace su aparición en el campo por la parte izquierda del encuadre deteniéndose, precisamente, delante de la gran cristalera

(F230). La protagonista se enfrenta, otra vez, con su propia imagen; y seguidamente, un nuevo plano muestra, en una escala más cercana, el rostro de Lidia, su imagen reflejada y otro personaje que, desde el interior del edificio, dirige su mirada hacia ella, que sigue por su parte observándose en el cristal (F231).



F232. *La noche*, M. Antonioni, 1961

En el plano siguiente la cámara vuelve a mostrar un encuadre similar a aquel en el que Lidia hacía su aparición, pero esta vez podemos observar en él cómo la imagen real de la protagonista ha desaparecido del espacio *on* permaneciendo en campo sólo su imagen reflejada. Lidia queda convertida así en pura imagen (F232).



F233. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Otro corte de montaje nos lleva ahora hasta una imagen radicalmente opuesta a la anterior: se trata de un campo vacío en el que aparecen, en plano detalle los pivotes, que situados en una plaza que cruzará Lidia momentos después, impiden que los coches puedan estacionar aquí (F233). La película introduce el contraste entre este plano y el anterior por medio de la fotografía. Así, mientras que en aquél se muestra a Lidia como pura imagen reflejada, casi delirante y evanescente, en éste la fotografía se hace cargo de la materia para

resaltar las texturas que configuran la calle y los propios pivotes que la delimitan.



F234. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Este contraste fotográfico se verá acentuado cuando, en un momento posterior de la secuencia, Lidia, que aparece en el campo paseando por entre los pivotes acompañada solamente del sonido de sus tacones, se sitúa delante de una vieja que se encuentra comiendo en la calle (F234). De nuevo dos elementos que chocan entre sí, la vejez y la juventud enfrentadas. La figura de la anciana se contrapone a la de Lidia por varios motivos: en primer lugar el cuerpo encorvado de la vieja contrasta con el cuerpo erguido de la protagonista, al igual que la piel áspera de las manos y el rostro de la vieja contrasta con la piel suave que deja ver el escote de Lidia; así mismo, el cabello blanco se contrapone al negro brillante de la joven; y el vestido blanco de Lidia a las ropas negras vestidas por la anciana.



F235. *Las tres edades de la mujer*, G. Klimt, 1905, óleo sobre lienzo, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Aunque en el plano anterior sólo aparecen representadas dos de las edades de la mujer, la madurez y la vejez, ausentándose la infancia, la

imagen podría ser relacionada con un tema, “Las edades de la mujer”, que ha sido tratado por artistas como Gustav Klimt (F235). Las pinturas de Klimt trascienden, al igual que los filmes antonionianos, lo ornamental y están cargadas de una alarmante fuerza expresiva, que procede de las mismas zonas oscuras soterradas de ese mundo anímico que, también en Viena, empezaba a explorar por aquel entonces Sigmund Freud. Aunque la figura humana en la obra de Klimt es convertida constantemente en un ornamento asimétrico, podemos observar una serie de contrastes entre las propias figuras que nos permiten emparentar este cuadro a la imagen antonioniana. Así vemos cómo la vejez es representada por Klimt a través de un cuerpo femenino encorvado que cubre su rostro con una de las manos y con el pelo que cae sobre él. El color oscuro de este cuerpo contrasta con la piel blanca y tersa, y con el cabello rojizo y las mejillas sonrosadas de esa otra mujer que representa la madurez, y que podríamos relacionar con Lidia, la protagonista de *La noche*.

Sin embargo, hay algo que diferencia a Lidia de la mujer de Klimt, la maternidad. La mujer madura de Klimt transmite la idea de madre plena, de ahí que su rostro, de ojos cerrados, se incline sobre el niño que alberga entre sus brazos. La mujer antonioniana, por su parte, nunca es madre. Demasiados conflictos internos se lo impiden. No hay cabida en el monólogo interior de Lidia para otro ser del que deba responsabilizarse. Y es que hasta hace poco tiempo la función social de la mujer era fundamentalmente la de madre y esposa, sin embargo, las mujeres burguesas de Antonioni, como Lidia, han perdido esa función. Quizás este es uno de los motivos por los cuales se encuentran descolocadas; no encuentran su sitio, por eso vagan sin rumbo fijo. Por otra parte, estas mujeres son mujeres desocupadas, no

se han integrado tampoco en el mundo laboral, con lo cual su desubicación es total.

Si pensamos en *Europa 51* (Rossellini, 1952), película a la que ya hemos aludido anteriormente, nos encontramos con una mujer que tampoco encuentra su sitio. No obstante, el detonante de esta situación es, precisamente, el suicidio del único hijo de ella. Es decir, Rossellini apunta ya la desubicación de la mujer a partir de la pérdida de su función materna, función que por otra parte tampoco estaba desempeñando nada bien Irene; hay entonces un problema de culpa añadido que lleva a esta mujer, la protagonista de *Europa 51*, a buscar soluciones haciendo el bien social. Pero Antonioni da un paso más negándoles a las mujeres creadas por él la posibilidad de ser madres.

Retorno al pasado



F236. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Una vez que Lidia abandona el lugar donde se encuentra la anciana, la protagonista llama a un taxi dirigiéndose, seguidamente, al barrio humilde donde había vivido con Giovanni al comienzo de su relación. Mientras, el montaje, una vez más, se encarga de unir dos acontecimientos distintos que están sucediendo al mismo tiempo. Así el filme muestra a Giovanni en su apartamento, deambulando de una habitación a otra, mientras Lidia descubre la intromisión en el espacio que ella recordaba de edificios modernos que

han cambiado sustancialmente el paisaje que durante algunos años formó parte de su vida y de la de su esposo (F236).



F237. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Por su parte, Giovanni, se asoma al balcón de su lujoso apartamento. La imagen muestra a un hombre absorbido por la gran mole de cemento y cristal que lo rodea (F237). Como muy bien señala D. Font, se trata de una *“elocuente escenificación de dos mundos paralelos, el arcaico y abierto de los terrains vagues y el moderno y amurallado del apartamento, que no conducen a ninguna parte, como esa vía muerta de tren que un día estuvo en activo por la que circula la pareja”*²²³.

Posteriormente Lidia llama a Giovanni pidiéndole a éste que la recoja en el antiguo barrio donde iniciaron su vida en común. Él acude a su llamada, y una vez allí los dos emprenden un paseo que los conduce hacia una antigua vía de tren, esa a la que alude D. Font. Una vía de tren que, unida a las palabras de Giovanni, *cuando nosotros veníamos aquí esta vía funcionaba*, deviene en metáfora clara de la relación entre Lidia y Giovanni. Una relación deteriorada, al igual que la vía del tren, por el paso del tiempo y la rutina.

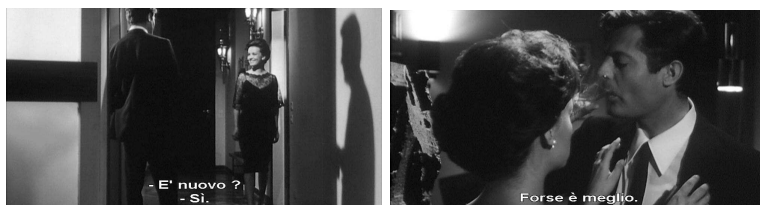
²²³ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 150

El regreso a casa

Hay en el filme dos partes bien diferenciadas, y una tercera que funciona como eslabón que une las otras dos. Hasta este momento nuestro análisis se ha centrado en la primera parte del filme, protagonizada, casi en su totalidad, por el itinerario particular emprendido por los protagonistas. Pues bien, ahora nos detendremos en el análisis de algunos de los detalles que aparecen en esta parte-eslabón, fundamentales para comprender la lectura de la tercera y última parte del filme.



F238. *La notte*, M. Antonioni, 1961



El primero de los planos con el

que comienza esta segunda parte muestra a Lidia tomando un baño. Durante el transcurso de éste ella intenta en numerosas ocasiones llamar la atención de su esposo (F238). En primer lugar le pide que le acerque la esponja, a lo que él accede amablemente, pero ni tan siquiera la mira ya a ella; posteriormente Lidia vuelve a interpelar a su marido con el pretexto de que no quiere quedarse en casa, él se acerca nuevamente hasta el cuarto de baño, ella retira la toalla de su pelo y sale del agua. El cuerpo desnudo de su esposa no es suficiente reclamo para él, más interesado ahora por el cigarrillo que acaba de encender que por ella misma. Finalmente, Lidia se viste. Está convencida de que su vestido nuevo hará reaccionar a Giovanni, pero

él sólo le pregunta, *è nuovo?*²²⁴ Decepcionada se acerca a Giovanni en un intento de abrazarlo, gesto al que él no es sensible, prefiriendo terminar con la copa de licor que en esos momentos está tomando.

Giovanni resulta ser, al igual que la mayoría de los hombres antonionianos, un marido voluble, demasiado abstraído en sí mismo y Lidia padece así la falta de sensibilidad que muestra su esposo ante sus necesidades.



F239. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Que esto es así lo demuestra el hecho de que, tras haber decidido ambos salir de casa dirigiéndose hacia un bar de copas donde se exhibe una contorsionista, Giovanni sin mediar palabra con Lidia, observa el espectáculo olvidándose fácilmente de la presencia de su esposa, quien, en un nuevo intento de llamar la atención de él le acaricia uno de los gemelos que abrochan el puño de la camisa (F239), a lo que él responde contrariado, *Hai deciso di non farmi vedere lo spettacolo?*²²⁵

Los sonámbulos

Tras dejar el bar de copas, la pareja decide trasladarse a la Villa Gherardini, lugar donde han sido invitados por el ingeniero. Allí se

²²⁴ GIOVANNI: ¿Es nuevo?

²²⁵ GIOVANNI: ¿Has decidido no dejarme ver el espectáculo?

sumergen en un desierto diferente al cosmopolita mostrado hasta estos momentos por la película. La gran Villa Gherardini es ahora el escenario por el cual los protagonistas deambularán de igual modo a como lo hicieran por la ciudad de Milán. Es decir, el asfalto es sustituido por el césped en ese vagabundeo al que los protagonistas antonionianos, sobre todo Lidia, se entregan. Y el cristal seguirá ocupando un papel fundamental también en esta segunda parte del filme. Lo veremos a continuación.

Pero antes se hace necesario detenernos en un tema con el que la película se iniciara y que ahora vuelve a aparecer: nos referimos a la muerte.

Los planos primeros de la secuencia en la que la pareja llega a la Villa Gherardini anotan un detalle, todo está demasiado solo y silencioso. Así será señalado por el propio protagonista cuando dice: *Sono morti tutti qui?*²²⁶, pregunta con la que se introduce súbitamente la muerte.

²²⁶ GIOVANNI: ¿Están muertos todos aquí?



F240. *La notte*, M. Antonioni, 1961



F241. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Lidia y Giovanni avanzan hacia el interior de la gran mansión. La cámara se anticipa entonces a sus movimientos mostrando un plano vacío de personajes (F240). En el interior del mismo aparece parte del espacio por el que deambulará la pareja, una gran extensión de césped delimitada por plantas y objetos que lo dividen en dos mitades, la deshabitada y la habitada; esta última mostrada mediante una panorámica que sigue a la pareja hasta integrarse en el grupo de personas que ocupan esa otra parte del inmenso jardín (F241).



F242. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Sin embargo, antes de llegar a este grupo numeroso, un corte lleva hasta un plano cercano de Giovanni que muestra cómo éste cae en la cuenta de la presencia de un libro que permanece medio oculto a los ojos de quienes allí se encuentran (F242). Curiosamente se trata de *Los sonámbulos* de Herman Broch; así lo anotan las palabras de Giovanni preguntándose: *Chi sarà che legge* I

sonnambuli, *qui?*²²⁷ Como señala D. Font, el hecho de que aparezca este libro en el filme, “no es un mero guiño culturalista, enuncia el ejercicio deambulatorio de los personajes”²²⁸.

Si reflexionamos sobre lo que es el sonambulismo -trastorno caracterizado por el hecho de caminar o realizar otra actividad cuando aparentemente se está dormido-, nos damos cuenta de que el sonámbulo se encuentra en un estado a medio camino entre la vida y la muerte, ya que el sonámbulo se mueve, es decir funciona su sistema motor, pero él no es consciente de ello. El sonambulismo ocurre, según los expertos, con mayor frecuencia durante el sueño profundo no REM²²⁹, en las primeras horas de la noche (etapas del sueño 3 y 4), pero puede ocurrir durante el sueño REM cercano a la mañana. También los sonámbulos de Antonioni deambulan por la Villa Gherardini durante el espacio de una noche, despertando de su sueño a la mañana siguiente.

Al igual que los sonámbulos, cuyos sueños provocan que salten de la cama escapando inmediatamente de algo que los atormenta, Lidia y Giovanni caminan desorientados en una huida de sí mismos y de la situación en la que la pareja se encuentra, un estado de hibernación cercano a la muerte, a la muerte de la pareja naturalmente. Hibernación a la que la película, a modo de metáfora, alude a propósito de las rosas que duermen por la noche en el jardín. Así será expresado por el ingeniero Gherardini, quien situándose al

²²⁷ GIOVANNI: ¿Quién será quien lee Los sonámbulos, aquí?

²²⁸ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 152

²²⁹ REM significa *Rapid Eyes Moviment* (movimientos oculares rápidos). El ciclo normal del sueño consta de varias etapas desde somnolencia leve hasta el sueño profundo. El sueño con movimientos oculares rápidos (REM) es un tipo de sueño distinto, en el cual los ojos se mueven rápidamente y son más comunes los sueños vívidos; mientras que en la fase no REM tiene lugar el sueño más profundo.

lado de una gran extensión de rosales pronuncia el siguiente discurso para dos de sus invitados:

INGENIERO: Sono piú di 3000 piantini fino al recinto laggiù. Guardate che tono profondo hanno di notte!

INVITADA: Secondo lei, ingegnere, le rose dormono?

INGENIERO: Sì, lo spazio di una notte.

Entonces, el ingeniero, cortando algunas de las rosas de su rosal termina diciendo:

INGENIERO: Antonio, dalle a Fillippo. È l'unico che sa disporre in modo che non sembri un cimitero²³⁰.

Se produce así un emparentamiento entre las rosas y las mujeres que, como zombis, con sus bellos vestidos y sus brillantes joyas embellecen la noche en las fiestas. Pero que desubicadas, tal es el caso de las mujeres burguesas antonionianas, al igual que las rosas cuando son arrancadas del rosal, convierten los bellos jardines en cementerios de zombis, deambulando de un lado a otro.

El sonambulismo en *La noche* nos permite relacionar este filme con otro realizado en el mismo año. Nos referimos a *Viridiana* (L. Buñuel, 1961). Ambos cineastas utilizan un mismo tema, el sonambulismo, como medio para alcanzar un fin, pero el modo de expresión y el efecto producido por el mismo terminan siendo diferentes en cada caso. Para demostrarlo vamos a analizar la

²³⁰ INGENIERO: Hay más de 3.000 especies hasta el final del recinto allá abajo ¡Mirad que color más brillante tienen de noche! INVITADA: Ingeniero, según usted, ¿las rosas duermen? INGENIERO: Sí, por espacio de una noche. INVITADA: Antonio, dáselas a Fillippo. Es el único que sabe colocarlas de modo que no parezca un cementerio.

secuencia de *Viridiana* en cuestión, comparándola posteriormente con esta otra de *La noche*.

D. Jaime, un viejo y rico español, vive retirado en su hacienda desde la muerte de su esposa, ocurrida la misma noche de bodas, precisamente en el instante en que se disponía a poseerla sexualmente. Allí recibe la visita de una sobrina, Viridiana, quien se encuentra recluida en un convento como novicia y de cuya educación se ha hecho cargo. Debido al gran parecido físico que la joven guarda con la difunta, D. Jaime intenta seducir a Viridiana. Pero ella repudia las intenciones de su tío y éste se ve obligado, para poseerla, a utilizar otros medios que terminan destrozando la vida de ambos.



F243. *Viridiana*, L. Buñuel, 1961

Una noche en la que, como en otras ocasiones, D. Jaime se disfraza con los vestidos de novia de su esposa difunta, descubre casualmente el sonambulismo de Viridiana, cuando ésta aparece en la misma habitación donde él da rienda suelta a su fantasía. Viridiana camina con la mirada perdida, portando entre sus manos un cesto lleno de ovillos de lana. Atraviesa la habitación sentándose junto a la chimenea. Tras la panorámica que la acompaña a ella hasta que ésta toma asiento junto al fuego aparece un plano detalle que muestra las piernas de la protagonista descubiertas hasta la rodilla en un gesto claramente enunciativo del filme²³¹ (F243); gesto

²³¹ “El fotograma permite constatar, una vez más, la fascinación de la cámara, de la mirada buñueliana, atendiendo a la morbidez de esas piernas -mucho más si tenemos en cuenta que

que no pasa desapercibido a los ojos de D.Jaime, cuya mirada es dirigida hacia las piernas desnudas de la novicia.



F244. *Viridiana*, L. Buñuel, 1961

Viridiana, unos momentos después, vacía el cesto arrojando los ovillos de lana al fuego y recogiendo en él parte de la ceniza de la chimenea. Entonces dirige sus pasos hacia la cama donde, tras un corte de montaje, aparece un plano detalle del ramo de novia depositado sobre el lecho. La novicia elige este mismo lugar, la cama, para derramar las cenizas que porta en el cesto (F244). Según P. Poyato, este plano, reuniendo a estos dos elementos, ramo de novia y ceniza, ambos encima de la cama matrimonial, permitiría una lectura que aproximara el sexo y la muerte. Pues *“sólo puede ser sexo lo que el ramo de novia nombra, vinculado a ese lugar tan emblemático, la cama, donde junto a la ceniza, metáfora de la muerte, aparece depositado”*²³².

La sonámbula, una vez realizada la acción anterior, se dirige hacia su habitación: Nunca más en el filme se volverá a saber del trastorno que padece Viridiana.

es de todo punto imposible que el camisón talar de la novicia, al sentarse ésta, pueda hasta ese punto descubrir sus piernas” En Pedro Poyato, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, Valladolid, Caja España, 1998, p. 88

²³² En *Las imágenes cinematográficas de Buñuel, op., cit.*, p. 90

Pasemos pues a analizar cómo ambos filmes utilizan un mismo elemento, el sonambulismo, con fines diferentes.

En el filme antonioniano la enfermedad no aparece explícitamente. Es decir, se alude a ella mediante un guiño cultural, el libro *Los sonámbulos* de Herman Broch, que nos permite emparentar el sonambulismo a una actitud generalizada de los protagonistas y los personajes que pueblan *La noche*. El sonambulismo aparece entonces como metáfora de la conducta o el comportamiento de unos individuos que, al igual que los sonámbulos, deambulan de un lado a otro, sin rumbo fijo, huyendo de una situación que los atormenta hacia no se sabe donde.

El filme buñueliano, en cambio, muestra el sonambulismo explícitamente. Es decir, Viridiana, en un momento determinado de la película encarna a una sonámbula. Sin embargo habría que matizar que se hace cargo de un sonambulismo muy al servicio de la enunciación, ya que la enfermedad de la protagonista es utilizada como pretexto para que el personaje, marioneta del enunciador, realice ciertas acciones convenientes a un fin determinado. Para ello, el filme Buñuel utiliza los síntomas²³³ científicamente probados de este trastorno de la conducta, y presenta a una Viridiana con la mirada perdida, realizando una actividad muy concreta, que responde a las necesidades que demanda el texto en cuestión.

²³³ Según la enciclopedia médica de la salud *Medline Plus* [online], los síntomas más corrientes del sonambulismo son los siguientes: mantener los ojos abiertos durante el sueño, mostrar expresión facial ausente, erguirse y parecer despierto durante el sueño, caminar mientras se duerme, realizar otras actividades en detalle, de cualquier clase, mientras duerme, no recordar el episodio cuando se despierta, mostrar confusión y desorientación cuando se despierta o hablar dormido de forma incomprensible y sin un propósito. Disponible en: <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/000808.htm>

La palabra explícita

Hemos mencionado en alguna ocasión, a lo largo de nuestro estudio, cómo el cine antonioniano es un cine donde se habla poco, alejándose así de la forma tradicional de la trama, basada en la narratividad. Por eso, cuando en uno de los filmes del cineasta ferrarés, los elementos expresivos visuales ceden el protagonismo a la palabra, hay que prestar especial atención a ese gesto.

El cine antonioniano reflexiona en multitud de ocasiones sobre las relaciones humanas; unas relaciones que van mutando. En su incesante búsqueda de la verdad y de encontrar otras maneras de hacer cine, para poder expresar esas historias, existen dos aspectos indisolubles, vinculado uno de ellos al plano de lo formal y el otro al plano del contenido; o dicho de otra forma, existe por parte del cineasta un compromiso estético y ético para con su obra y los espectadores sensibles a ella.

El compromiso del artista ferrarés va más allá de lo social o de lo político para sumergirse en un compromiso moral. Él mismo declara en alguna ocasión, *“la base de todo es tener una buena relación con la propia conciencia. Todo está ahí, para mí. Si ésta es una forma de razonar ética o política, eso no lo sé. Ciertamente los políticos raramente hacen este razonamiento”*²³⁴.

La ética a la que Antonioni da prioridad tiene que ver con el proceso mismo de creación y es tan importante para él que no duda en teorizar sobre el tema cuando tiene oportunidad. Así, aprovecha la profesión exitosa, escritor -artista en definitiva-, de Giovanni y la del ingeniero Gheraldini para plantear algunos de estos problemas. A la

²³⁴ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 274

manera platoniana ambos “artistas” entablan un diálogo al que conviene prestar atención:

INGENIERO: Oggi parlare di ricchezza è assurdo. Non ci sono più ricchi. Ma si qualcuno volesse proprio pensare alla ricchezza, io ho un solo consiglio da darli: non preoccuparse del denaro. Io ho sempre pensato alle mie imprese come ad opere d’arte. Quello che io ricavato di utile, quasi non mi riguardava. Perché l’importante per me è creare qualcosa di solido! Que ci sopravviva! (...) Quello che sorregge uno scrittore non è certo l’idea del guadagno, ma un sentimento di “necessarietà”! Lei scrivi perché sa che è necessario a lei e agli altri.

ESPOSA DEL INGENIERO: Ma bisogna pur vivere! Questo non mi hai mai preoccupato.

INGENIERO: La vita è quella che noi sappiamo crearci con le nostre opere! Lei Pontano, cosa farebbe se non scrivesse?

LIDIA: Qualche anno fa sarebbe ucciso, ora non so. Dillo tu.

GIOVANNI: Non mi sento così importante. Ci sono altri soluzioni. Quante volte oggi uno scrittore si domanda se lo scrivere non sia un istinto insoprimibile, ma antiquato? Questo lavoro così solitario, artigiano. Questo mettere faticosamente una parola dietro l’altra! Questo lavoro non si può meccanizzare.

INGENIERO: Lei è veramente convinto?

GIOVANNI: No. Però voi industriali avete il vantaggio di fare il vostri racconti con le persone vere, le case vere. Le città vere. Il ritmo della vita e forse anche il futuro è nelle vostri mani.

LIDIA: Oggi è una giornata particolarmente nera. Forse.

GIOVANNI: Sí, è probabile.

INGENIERO: Ma no! Lei è uno di tanti che si preoccupano del futuro? Io mi lo organizzo il futuro. Però mi basta il presente, c’è già tanto da fare! Il futuro, ricordi, è probabile che non cominci mai.²³⁵

²³⁵ INGENIERO: Hoy hablar de riqueza es absurdo. Pero si alguien quisiera pensar todavía en la riqueza, sólo le daría un consejo, que no se preocupara del dinero. Yo siempre he pensado en mis empresas como en obras de arte. Lo que he recaudado, casi no me llenaba ¡Porque lo importante para mí es crear algo sólido ¡Que nos sobreviva! (...) Lo que sostiene a un escritor no es la idea del dinero. Es un sentimiento de necesidad. Usted escribe porque sabe que es necesario para usted y para los demás. ESPOSA DEL INGENIERO: ¡Necesario para vivir! Esto no me ha preocupado nunca INGENIERO: ¡La vida es aquella que sabemos



F245. *La notte*, M. Antonioni, 1961

La secuencia se estructura en base al corte de montaje. Algunos planos picados sostenidos reúnen en un mismo encuadre a Lidia, Giovanni, al ingeniero Gheraldini y a su esposa; se trata del momento en que el ingeniero explica sus razonamientos a Giovanni (F245).



F246, F247. *La notte*, M. Antonioni, 1961

No obstante, algunos planos de escala más corta se detienen en mostrar los rostros de los personajes enfatizando así las palabras que éstos dicen y el efecto que las mismas producen en ellos, especialmente cuando Giovanni y Lidia responden al ingeniero (Fs 246 y 247).

Es evidente que en el filme se pone de manifiesto la preocupación del cineasta por ciertos aspectos concernientes a la obra

crearnos con nuestra obra! Usted Pontano, ¿qué haría si no escribiera? LIDIA: Hace tiempo sabría decirlo, ahora no sé. Dilo tú. GIOVANNI: No me siento tan importante. Hay otras soluciones ¿Cada cuanto un escritor se pregunta si escribir no será un instinto inevitable pero anticuado? Este trabajo solitario, artesanal. Poner fatigosamente una palabra detrás de la otra. Este trabajo no se puede mecanizar. INGENIERO: ¿Está verdaderamente convencido? GIOVANNI: No. Pero ustedes, los industriales, tienen la ventaja de hacer sus proyectos con personas de verdad, casas de verdad, ciudades de verdad. El ritmo de la vida y del futuro quizá está en vuestras manos. LIDIA: Hoy es un día especialmente negro. GIOVANNI: Sí, es probable. INGENIERO: ¿Usted es uno de tantos que se preocupa del futuro? Yo organizo mi futuro. Pero me basta el presente ¡Hay tantas cosas por hacer! El futuro es probable que no comience nunca.

de arte y al creador de la misma. Se habla de una riqueza que trasciende lo material. Es ahí precisamente donde reside la “verdad”, en aquello que es capaz de conmover eternamente. El propio Antonioni se ha referido así en alguna ocasión a la creación: *“La película se me plantea siempre como algo que hacer contra alguien y también contra mí mismo. El primer desafío que uno hace es precisamente contra sí mismo. Crear es un esfuerzo ¿lo sabe?, y por lo tanto el desafío consiste precisamente en ese esfuerzo. No es nada sencillo tener que afrontar siempre este problema”*²³⁶. El artista se ve tentado en multitud de ocasiones por el dinero, por las cosas tangibles, sin embargo no sabría vivir sin aquello que produce, aún renunciando a los bienes materiales. No obstante, quien menciona estas palabras - el ingeniero Gheraldini- es multimillonario.

Es cierto que en ocasiones, como dice Giovanni, el artista puede preguntarse hasta qué punto la acción de crear es necesaria para los demás, receptores de su obra. Pero también es verdad que esa acción de crear, sea o no bien acogida por los otros, deviene en un instinto inevitable para el creador. A este respecto, sobre la figura de Michelangelo Antonioni, comentaba Enrica Fico en la entrevista que le ya citada que le realizamos: *“La personalità di Michelangelo è così forte e schietta, lui è un uomo talmente scevro e privo di compromessi e la sua visione viene veramente dall’istinto, da quel campo in cui il pensiero è così ricco d’energia e tutto questo fa sì che poi lui debba per forza trovare una visione. Così è come fanno i grandi pittori, come faceva Morandi con le sue bottiglie che teneva nel suo armadio come un piccolo tesoro. Poi tirava fuori una bottiglia e la dipingeva. Ma quando tirava fuori quella bottiglia, il quadro era già concepito nella sua*

²³⁶ En, *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 283

*anima e poi venivano fuori queste pennellate, quest'essenza, l'essenzialità che rispecchiava completamente la sua anima. E lo stesso fa Michelangelo*²³⁷.

La mirada de Lidia con respecto a su esposo se encamina hacia otro lado. Ella no demanda de él al artista, sino al hombre y le reprocha que su profesión lo abstraiga de todo lo demás.

La nota frívola llega de boca de la Sra. Gheraldini, quien sumergida en su riqueza, no consigue comprender lo que allí se dice.

Por otra parte, en la escena, se pone de manifiesto la importancia y la fascinación que causa en el cineasta el mundo industrial. Según Giovanni el ritmo de la vida y hasta el futuro está en manos de los industriales. Esta idea quedará ejemplarmente tratada en *El desierto rojo*, como veremos más adelante.

Valentina

Al llegar a la villa, Lidia comienza a vagabundear de un lado a otro sin otra compañía que la música, que toca una orquesta situada en el jardín amenizando la fiesta. En este deambulatorio nocturno, Lidia encuentra, sentada en el peldaño inferior de una escalera, a una joven que lee *Los sonámbulos*. Ambas se miran sin cruzar palabra. Entonces, Lidia se reúne con su marido en el jardín y comienza a

²³⁷ La personalidad de Michelangelo es muy fuerte y sincera. Él es un hombre falto de prejuicios y su visión le llega verdaderamente del instinto. De ese campo en el que el pensamiento está lleno de energía, y todo esto hace que después él tenga que encontrar, por fuerza, una visión. Así es como lo hacen los grandes pintores, como hacía Morandi con sus botellas que guardaba en su armario como un pequeño tesoro. Después sacaba fuera una botella y la pintaba. Pero cuando sacaba fuera esa botella, el cuadro ya estaba concebido en su alma, y después llegaban aquellas pinceladas, esta esencia, la esencialidad que respiraba su alma. Y lo mismo hace Michelangelo.

hablarle de la joven que ha visto, respondiendo así a la siguiente pregunta de él:

GIOVANNI: È possibile che tu non ti diverta mai?

LIDIA: Mi diverto così. Anche lì, in casa c'è una ragazza che sta bene da sola. È lei che legge "I sonnambuli". È anche una bella ragazza²³⁸.



F248. *La notte*, M. Antonioni, 1961

El interés de Giovanni por conocer a la joven de la que habla su esposa se despierta. Lidia parece poner a prueba a su esposo conduciéndolo hacia Valentina. Así lo explicará posteriormente él a Valentina cuando ésta, situada entre dos pilares que parecen atraparla y separarla a la vez de Giovanni, con la mitad de su rostro iluminado y la otra mitad en penumbra (F248), le dice a éste:

VALENTINA: Io non distruggo i focolari domestici. Almeno in questo sono saggia. Adesso vai da tua moglie e ci resti tutta la serata²³⁹.

El encuadre se mantiene y Giovanni contesta entonces a Valentina:

GIOVANNI: È stata mia moglie a mandarme da te prima²⁴⁰.

²³⁸ GIOVANNI: ¿Es posible que no te diviertas nunca? LIDIA: Me divierto así. También en la casa hay una joven que está bien sola. Es ella la que lee los sonámbulos. Y además es muy bella.

²³⁹ VALENTINA: Yo no destruyo hogares. Al menos en esto soy inteligente. Ahora vas donde está tu mujer y te quedas toda la noche con ella.

Así pues, aunque aparentemente Giovanni no muestra el más mínimo interés por la muchacha de la que habla su esposa, cuando su conversación con el ingeniero Gheraldini termina, no duda un instante en acercarse a la casa para ver quien es la joven que, según su esposa, además de leer *Los sonámbulos*, es tan bella.

Encuentro de Valentina con Lidia



F249. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Es así como el filme introduce la presencia de Valentina. En un primer momento la joven aparece vinculada a Lidia a través de la mirada recíproca que ambas intercambian. Un plano ejemplarmente geometrizado muestra a Valentina leyendo, sentada a los pies de la escalera (F249). Todo señala direccionalmente a un punto en el plano, aquel que ocupa la joven lectora. La diagonal imaginaria trazada por las miradas de ambas mujeres, aunque una de ellas, Lidia, permanezca fuera de campo, se ve reforzada por esas otras diagonales introducidas por las barandas, situadas a uno y otro lado de la pared, y el propio zócalo que delimita la escalera; todo ello exagerado, debido al punto de vista picado de la cámara y al foco de luz que encuadra la figura de Valentina. El centro del encuadre está ocupado por el tronco de un árbol que aparece doblemente

²⁴⁰ GIOVANNI: Ha sido mi mujer la primera en enviarme hacia ti.

reencuadrado, cuya presencia jugará un papel fundamental posteriormente, como veremos. Éste es seccionado por la viga transversal que adintelada la escalera.



F250. *La notte*, M. Antonioni, 1961

El contraplano devuelve la mirada que Lidia dirige a Valentina, convirtiendo de esta forma el plano anterior en subjetivo. En este nuevo plano, los mismos elementos geométricos que en el anterior apuntaban hacia Valentina, ahora señalan a Lidia (F250). Se establece así una conexión visual directa entre ambas mujeres que no pasa desapercibida al texto.

Encuentro entre Valentina y Giovanni



F251. *La notte*, M. Antonioni, 1961

La puesta en escena resulta más compleja en el primer encuentro entre Giovanni y Valentina. Nuevamente, los cristales aparecen en la película como objetos determinantes que permiten poner en juego ideas muy concretas sobre este primer encuentro de los dos. Ella aparece en un primer momento a través de su imagen reflejada en el cristal. Es decir, Valentina es presentada como pura imagen (F251).



F252. *La notte*, M. Antonioni, 1961

El plano se hace más complejo cuando aparece dentro del campo Giovanni. Porque lo que en principio parece la imagen reflejada de él es sin embargo su imagen real. El protagonista mira, desde detrás de la cristalera, a Valentina, quien permanece todavía ajena a la presencia de él (F252).



F253. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Así se constata seguidamente cuando la cámara, con una panorámica, sigue el movimiento de Giovanni, es decir a la imagen real de éste, acompañándolo hasta el lugar donde Valentina practica un extraño juego que ella misma acaba de inventar (F253)

Es decir, nuevamente apariencia y realidad aparecen en el filme vagamente delimitadas mediante un juego visual que el cineasta ferrarés construye; Valentina, objeto de deseo de Giovanni, es mostrada en estos primeros instantes como pura imagen, sin embargo, esto no lo sabrá el espectador hasta unos momentos después. Por el contrario, la imagen real de Giovanni, aparentemente, parece ser sólo un reflejo del protagonista en la gran cristalera que preside la primera parte de la secuencia. El engaño visual al que se ha visto sometido el

espectador se deshace cuando la cámara acompaña a Giovanni hasta el interior de la habitación donde se encuentra Valentina. De este nuevo espacio hemos de destacar un elemento que se encuentra en primer término de la composición, el tronco del árbol al que anteriormente nos referimos, actuando como barrera entre Valentina y Giovanni.

El extraño juego provoca el acercamiento entre él y ella, aunque las imágenes dan cuenta más bien de la distancia que los separa, mediante un gran tablero de ajedrez configurado a partir de las losetas que componen el suelo de la habitación donde ambos se encuentran.



F254. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Posteriormente, a través del montaje paralelo se muestran dos espacios dramáticos diferentes, el lugar donde se encuentra la pareja y aquel en el que se encuentra Lidia. La esposa de Giovanni telefona al hospital preguntando por Tomaso, y recibe la noticia de que apenas hace diez minutos que su amigo ha fallecido. Desolada, Lidia se dirige a la terraza que rodea la mansión Gheraldini. Desde allí puede ver a su marido y a Valentina flirteando tras la enorme cristalera (F254). Otra vez la presencia del tronco tripartito del árbol se impone en el centro del encuadre dividiendo en dos la composición. Así, la parte derecha, en último término de la composición, es ocupada por Valentina y Giovanni, mientras que a la izquierda, de espaldas al espectador y muy próxima a la cámara, se sitúa Lidia, de quien sólo podemos apreciar parte de su cabello negro,

tan negro como el tronco del árbol que separa a ésta de la pareja que, finalmente, se besa ante la mirada atenta de la esposa de Giovanni.

Separación de Valentina, Giovanni y Lidia



F255. *La notte*, M. Antonioni, 1961

El encuadre se mantiene fijo y mientras, Valentina y Giovanni se desplazan hacia la izquierda hasta situarse entre las oquedades dejadas por el tronco tripartito. Es decir, el árbol no sólo separa a Lidia de la pareja, sino que a la vez media entre los cuerpos de aquellos que por unos breves instantes se unieron en un leve beso. La imagen da cuenta así de la imposibilidad de unión entre este hombre y las dos mujeres protagonistas del filme (F255). Luego si algo llama la atención de estos planos es, sin duda, la desconexión de unos personajes con otros, separados insistentemente por barreras visuales que señalan la imposible unión entre ellos.

Atrapada entre las rejas del amor

Posteriormente, algunos de los invitados de la fiesta se retiran y se despiden de los anfitriones. Giovanni, acompañado por Valentina pretende hacer lo mismo. Pero el ingeniero lo conduce hacia otra habitación más apartada de la casa para proponerle que trabaje para él. A cambio, le ofrece un salario alto, lo que le proporcionará una independencia económica que en la actualidad no tiene, puesto que su bienestar económico depende de Lidia.



F256. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Tras un corte de montaje, la cámara se ubica en el exterior de la casa, en el jardín, mostrando un plano en el que aparece un objeto que el filme vincula varias veces a Valentina: se trata de una jaula cuyo interior alberga algunas aves en cautividad exhibiendo sus plumas. Unos momentos después entra en campo Valentina junto a su madre por la parte izquierda del encuadre, quedando literalmente atrapada entre las rejas que aprisionan a estas bellas aves (F256).



F257. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Momentos después, Valentina descubre que existe una Sra. Pontano, la esposa del hombre que ha robado su corazón esa noche. Un plano picado la muestra corriendo mientras se aleja del lugar y, sobre todo de Giovanni, por quien se siente atrapada, al igual que las aves enjauladas que va dejando atrás en su huída. Él a su vez la busca con la mirada abandonando incluso a su esposa. Lidia demanda ahora la atención de Giovanni, pero éste ya no puede sustraerse a la existencia de Valentina, la joven a la que en estos momentos desea (F257).

La lluvia

La música de la orquesta sigue amenizando la fiesta en el jardín de la Villa Gheraldini, y Lidia, abandonada por su esposo cuando éste corre tras Valentina, se aproxima hasta los músicos. Allí, un hombre la invita a bailar. Pero comienza a llover y la gente corre de un lado otro sin rumbo fijo; Lidia también. Todos parecen haberse vuelto locos; gritan, ríen, se bañan en la gran piscina que preside la escena, etc. Lidia, apunto de tirarse al agua, es rescatada de la frivolidad por un desconocido que la conduce hasta su coche. Los dos se alejan de la Villa, pero cuando el hombre se acerca a Lidia para besarla ella le pide que la disculpe porque no puede corresponderlo.

Mientras, Giovanni y Valentina se refugian de la lluvia bajo el porche de la casa y protagonizan la secuencia mencionada con anterioridad, aquella en la que ella le pide a él que regrese con su esposa. Unos instantes después el filme vuelve a reunir a los tres protagonistas en un mismo plano. Giovanni y Valentina encuentran a Lidia que regresa de su huída nocturna. Valentina se ofrece para ayudar a Lidia a secarse un poco. La esposa de Pontano, reacia a la amabilidad y complicidad de su rival rechaza, en un primer momento, la ayuda de ésta. No obstante, unos momentos después Valentina actuará como confidente de Lidia.



F258. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Ambas son mostradas
en un plano del que habría

que destacar el trabajo de la profundidad de campo. Más próxima a la cámara, a la derecha del encuadre, aparece Valentina con la mirada perdida, de espaldas a Lidia y sujetando una botella de Whisky entre sus manos. En segundo término de la composición se encuentra Lidia, más escorada hacia la izquierda, quien expresa a Valentina su deseo de morir y su angustia existencial porque después de tantos años no ha logrado comprender a su esposo. Las dos mujeres son emparentadas visualmente a través de su indumentaria, un vestido negro de finos tirantes que deja al descubierto sus sensuales escotes. Y por último, por una puerta que permanece entreabierta al fondo de la composición, aparece la tercera y última figura, Giovanni, quien sin ser visto por ninguna de las dos mujeres, escucha atentamente las palabras que ellas intercambian (F258). El triangulo se deshace cuando Lidia descubre la presencia de Giovanni. Entonces, el matrimonio Pontano se despide de Valentina y salen de la habitación dirigiéndose hacia el jardín, después de que la lluvia haya cesado.



F259. *La noche*, M. Antonioni, 1961

La cámara se ubica ahora en el exterior mostrando en un plano general a la orquesta que sigue tocando aun, al alba (F259). Los músicos son escuchados por unas cuantas personas rezagadas y la estatua de un gran sátiro²⁴¹ lascivo y retozón

²⁴¹ “Los sátiros forman parte del cortejo del dios Dioniso. Tienen un carácter lascivo, amante de la juerga y la danza. Suelen alegrarse fácilmente con vino. Su iconografía recuerda la del dios Pan: aspecto general de hombre, pero con orejas puntiagudas, cuernos

cuya naturaleza pétrea le ha impedido perseguir a las ninfas congregadas allí esa noche.

El despertar a la realidad

Con el amanecer del nuevo día los protagonistas de *La noche* se enfrentan a la cruda realidad. Incluso alguna de las frívolas mujeres que la noche anterior bailaban y reían sin saber muy bien porqué, lloran ahora desconsoladas por la misma razón; Lidia y Giovanni presencian una de estas escenas cuando, sin mediar entre ellos palabra alguna, pasean por el mismo jardín por el que deambularon la noche anterior.



F260. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Un inmenso paisaje se abre ante los ojos de los protagonistas, después de que ambos sobrepasan el campo sembrado de flores que la noche anterior mencionara el ingeniero Gheraldini (F260). Ahora, las superficies reflectantes que introducían la idea de apariencia han desaparecido; en su lugar, los protagonistas se adentran en un gran campo de golf, acotado por grandes hileras de árboles. Se trata de un espacio inmenso pero no infinito, y es en esa inmensidad donde Lidia y Giovanni parecen estar atrapados. En este espacio los dos se enfrentan a la cruda realidad de su relación.

y, *frecuentemente, patas de cabra*”. En M^a Dolores Gallardo López, *Manual de Mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, p. 177.

Mientras se adentran en él, Giovanni cuenta a Lidia la oferta laboral recibida por parte del padre de Valentina. Ella lo anima a aceptar argumentando que así podrá ser más independiente, a lo que él responde con un gesto extrañado.



F261. *La notte*, M. Antonioni, 1961

La cámara los sigue en panorámica hasta que aparece un plano en el que la geometría vuelve a hacerse presente: en la inmensa llanura de césped destacan las líneas verticales introducidas por los troncos de los árboles que a un lado y otro de la composición enmarcan a las figuras de los protagonistas (F261).



F262. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Los dos troncos que aparecen en la parte derecha del encuadre, unidos en su base por la hierba que ha crecido a su alrededor, son vinculados en el siguiente plano a las propias figuras de Lidia y Giovanni (F262). Los protagonistas, al igual que los troncos, parecen emerger de la propia tierra: absolutamente inmóviles, sus figuras trazan otras dos líneas verticales y paralelas que no llegan a tocarse. Es entonces cuando Lidia cuenta a Giovanni que Tomaso ha muerto.



F263. *La notte*, M. Antonioni, 1961

Giovanni se lamenta de no haber sabido dar a Lidia lo que ella necesitaba. La protagonista comienza, entre tanto, a leer una carta que años antes le escribió el propio Giovanni y que ni tan siquiera él recuerda. Cuando descubre que es él el autor de la carta abraza a su esposa besándola desesperadamente. Un plano muy cercano los muestra a ambos en el suelo. Lidia le dice que no lo ama e insiste en que él tampoco la ama a ella, mientras, Giovanni le pide que calle (F263).



F264. *La notte*, M. Antonioni, 1961

En el siguiente plano la cámara se ha alejado ya de los protagonistas, quienes siguen abrazados, a la vez que comienza a imponerse el espacio que los circunda (F264).



F265. *La noche*, M. Antonioni, 1961



F266. *La noche*, M. Antonioni, 1961

Un corte de montaje da paso a un nuevo plano en el que la cámara mediante una panorámica se desentiende de los amantes, que salen fuera de campo por la parte derecha del encuadre (F265), hasta terminar focalizando un paisaje carente de toda vida humana (F266). Las palabras y los gemidos de los protagonistas son sustituidos entonces por una música extradiegética y por la palabra impresa, *FINE*, que emerge del propio paisaje. Se pone de manifiesto con este último plano, como anota N. Bou “*que el único punto de vista que prevalece es el del director -nosotros diríamos del enunciador-, amo y señor de la representación. Al final de la historia, dice N. Bou, sólo queda el paisaje solitario, definitivamente despoblado de vida y sentimientos, de un alba asesina como tantas otras de Antonioni, donde la luz trae la desnuda y amarga derrota de unos protagonistas despedazados y sesgados por las duras aristas del vacío*”²⁴².

Sin embargo, para nosotros la palabra *FINE*, que emerge del paisaje vacío, contraponiéndose²⁴³ a la luz del alba que comienza a

²⁴² En *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo del Michelangelo Antonioni*, op., cit., p. 134

²⁴³ Se contrapone en el sentido de que el alba supone el *comienzo* de un nuevo día mientras que la palabra fin señala el *final* del relato, aunque no de la historia. La historia queda abierta porque Antonioni no da las claves para que el espectador pueda averiguar el futuro de esta pareja.

aparecer -en ningún caso nos parece un alba asesina- sólo indica el fin de un planteamiento, el planteamiento del enunciador. La vida sigue al margen de las historias que la configuran; de ahí el distanciamiento de la cámara con respecto a la pareja protagonista. El planteamiento final del filme es más universal y menos personal. Es decir, el problema de esta pareja es común a otras parejas. Lo que diferencia a unas de otras es la manera en que cada una de ellas afronta el problema. Es precisamente ahí donde el filme no desea entrar, por eso no sabremos nunca qué pasará con Lidia, Giovanni y Valentina.

El final de *La noche* transmite un deseo de continuidad, de ahí la luz del alba, del nuevo día que comienza, al margen de los problemas de los personajes y sus relaciones. Eso es precisamente lo que hace Antonioni en este y otros de sus filmes, desentrañar los problemas que afectan a numerosos miembros de esta sociedad. Con ello no pretende resolver los finales de las historias contadas, como lo demuestra el hecho de que el relato se resquebraje y que surjan múltiples lecturas de estos finales. Por ejemplo, Seymour Chatman opina que “quizá Lidia comete un error al sucumbir a los encantos de Giovanni en el campo de golf, pero sean cuales sean las consecuencias, el espectador sabe que después ella tendrá las ideas más claras que su compañero”²⁴⁴. No obstante, quizá no para todos los espectadores esta idea resulte tan obvia. Se pone de manifiesto así la idea de ambigüedad como punto de llegada, señalada ya por Giorgio Tinazzi²⁴⁵.

²⁴⁴ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p.75

²⁴⁵ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro Cinema, 2002, p. 81

EL ECLIPSE

La tercera película que configura la trilogía antonioniana lleva por título *El eclipse* y fue realizada en 1962. Al igual que sus antecesoras, *La aventura* y *La noche*, *El eclipse* sigue ahondando en la búsqueda de los sentimientos a través de una estética existencialista.

El filme comienza con la ruptura de una pareja, Vittoria y Riccardo. Ella, después de toda una noche discutiendo con él sobre el lamentable estado de su relación, decide terminar con una situación que le resulta asfixiante. Pero no tardará en conocer a Piero, un joven corredor de bolsa, atractivo y arrogante, con el que inicia una relación pasional, a pesar de las iniciales reticencias y las dudas que esta nueva relación le plantean.

Expuesto de esta manera, esta historia podría ser una de tantas narradas por la literatura y el cine de todos los tiempos. Sin embargo, si por algo se caracteriza el cine antonioniano es precisamente por la introducción en él de un sello o estilo muy personal que impregna, sobre todo, a la forma.

Ya hemos mencionado anteriormente el planteamiento existencialista que caracteriza a los tres filmes que componen la trilogía del autor. Así, hemos podido constatar en *La aventura* y también en *La noche* la preocupación del cineasta ferrarés por mostrar uno de los temas existencialistas por antonomasia, el ser y su relación con el espacio. Pues bien, aunque es cierto que en *El eclipse* se sigue perseverando en este tema, habría que destacar la introducción en el filme de otro binomio igualmente interesante desde el punto de vista del existencialismo, el ser y el tiempo.

No en vano Antonioni reflexionó en alguna ocasión sobre cómo un cineasta adquiere un modo particular de estar en contacto con la realidad y de cómo logra transmitir ésta a los espectadores que se sitúan frente a su obra. En esta realidad de la que él habla, ocupa, así lo denotan las siguientes palabras del artista, un lugar preeminente el tiempo y su relación con el ser. Antonioni señala, en su declaración, también, alguno de los problemas con los que se encuentra el cineasta cuando decide trasladar estos conceptos a la pantalla: *“Para nosotros - los cineastas-, ver es una necesidad. Para un pintor, el problema es también ver. Pero mientras para el pintor se trata de descubrir una realidad estática -o también un ritmo, si se quiere, pero un ritmo que se ha detenido en el signo-, para un director el problema es captar una realidad que madura y se consume, proponer este movimiento, este llegar y proseguir, como nueva percepción. No es sonido: palabra, ruido, música. No es imagen: paisaje, actitud, gesto. Sino un todo inseparable extendido en una duración que penetra en él y determina su esencia. Aquí entra en juego la dimensión tiempo, en su concepción más moderna. Es en este orden de intuiciones donde el cine puede conquistar una nueva fisonomía, ya no meramente figurativa. Las personas a las que nos acercamos, los lugares que visitamos, los sucesos a los que asistimos: son las relaciones espaciales y temporales de todas esas cosas entre sí las que hoy tienen sentido para nosotros, es la tensión que se forma entre ellas”²⁴⁶.*

Es precisamente en esa relación entre las personas, el espacio, el tiempo e, incluso, las cosas, en lo que abunda *El eclipse*. Sobre todo en esa concepción moderna de la dimensión tiempo mencionada por el propio Antonioni. Así trataremos de demostrarlo en lo que sigue con

²⁴⁶ En Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 89

el análisis de algunas de las secuencias más representativas de este filme. Destacaremos, así mismo, algunos de los aspectos formales y las posibles relaciones con otros textos que plantea la escritura del texto antonioniano.

Pero antes de adentrarnos en este estudio nos parece oportuno hacer un breve recorrido por la historia del pensamiento para comprobar en qué medida el tiempo ha sido objeto de preocupación en todas las épocas y culturas. Panofsky señala al respecto, *“El Tiempo como principio cósmico universal ha sido descrito en la poesía desde los Himnos Orficos a Edna St. Vicent Millay y Aldoux Huxley, en filosofía desde Zenón a Eisntein y Weyl, y en arte desde los pintores y escultores de la antigüedad clásica hasta Salvador Dalí”*²⁴⁷. Atenderemos pues al *tiempo* mitológico clásico, encarnado en la figura de Cronos para los griegos y Saturno para los romanos, y al *tiempo* filosófico, especialmente el concepto de *tiempo* que impera en los escritos de algunos filósofos existencialistas como Heidegger.

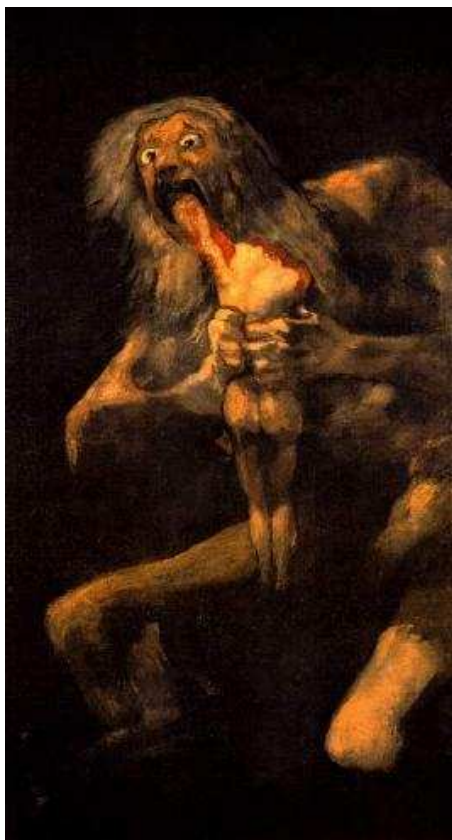
Del tiempo mitológico al filosófico

Cronos -los romanos lo identificaron con Saturno- es el titán²⁴⁸ más joven, pero también el más importante. El hecho de que se le haya considerado en ocasiones como personificación del *tiempo* se debe a un juego de palabras. Y es que el término que lo designa no parece tener un origen griego, pero la palabra *Crónos* recuerda a esta otra griega, *Chórnos* (Tiempo).

²⁴⁷ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2001, p. 115

²⁴⁸ Entre los hijos de la pareja primigenia, Gea y Urano, destacan doce titanes. Todos los titanes forman parte de la llamada “primera generación de los dioses antropomorfos”. Es decir, divinidades que ya poseen aspectos y rasgos parecidos a los de los seres humanos.

Cronos es hijo de Urano (el cielo) y de Gea (la tierra). Urano celoso de que sus hijos pudieran arrancarle su poder buscaba el modo de que Gea no alumbrara los hijos que habían engendrado. Cronos es el hijo que destrona a Urano y a su vez recibe la maldición de su padre que le asegura que un hijo suyo, Zeus, provocará también su ocultamiento.



F267. *Saturno devorando a uno de sus hijos*, Goya, 1821-23, Museo del Prado

La cultura griega ha captado una realidad insoslayable: los hombres sustituimos y, a la vez, somos sustituidos en el teatro del mundo sin ninguna pausa. También ha captado que Cronos -el dios que personifica el tiempo- es una fuerza que crea y destruye de manera implacable cuanto construye. Goya, siguiendo la estela del arte del Renacimiento donde, según Panofsky, “*se reproduce una imagen del Tiempo Destructor mezclando una personificación de Temps con la horrible figura de Saturno, dotando así al tipo de Padre Tiempo con una variedad de nuevos sentidos*”²⁴⁹, lo inmortalizó con sus pinceles

²⁴⁹ En *Estudios sobre iconología*, Madrid, 2001, p. 116

pintando a un personaje monstruoso que devora a sus propios hijos (F267).

Es verdad que no todo es destruir en la actividad de Cronos. También el tiempo tiene para muchas heridas y preocupaciones un valor curativo insustituible. El tiempo, solemos decir, deja siempre las cosas en su sitio, y temas que parecían de un peso insoportable resulta que se desvanecen, o vienen a ser insignificantes, o alcanzan un valor bien distinto al que tenían al principio. Es prudente, por tanto, dar tiempo al tiempo. El propio Tiempo comentará al respecto:

“¿Yo, el tiempo, no soy la causa de que la naturaleza se aumente, no soy la causa de que decaiga, no se me debe la presencia del hombre, no descubro sus mentiras, no soy causa de que la muerte diga su palabra, de que pasen la juventud y la vejez, no soy yo, el tiempo, que todo lo apacigua?”²⁵⁰

Pero si algo es característico del *tiempo*, es que ciertamente no se detiene, y plazo que se establece, por lejano que parezca, plazo que sucumbe a su cumplimiento.

El pensamiento griego tan esplendoroso, no fue capaz de superar el carácter cíclico del *tiempo*, ni tuvo la posibilidad de armar con argumentos convincentes la mente, al margen de la fantasía expresada en el mito, que cabalga entre la utopía y la fatalidad.

Tuvo que ser la Filosofía la encargada de dotar de coherencia interna al término *tiempo*. La Filosofía no se detiene en explicar, como hiciera la Mitología, los efectos producidos por el *tiempo*, sino que

²⁵⁰ Recogido en *Ibíd.*, p. 115

explica el término en sí mismo. Las reflexiones filosóficas sobre el término *tiempo* se distancian de la útil sabiduría mundana, imponiéndose la tarea de un pensar que se adelante a recorrer lo que se resiste a ser explorado.

La reflexión acerca del *tiempo* constituye uno de los hilos conductores de la historia de la filosofía, y a lo largo de dicha historia su propio significado ha sufrido numerosas variaciones, generalmente relacionadas con las acaecidas en las cosmovisiones que se han sucedido a lo largo de la historia del pensamiento. La determinación de la naturaleza del *tiempo* (su *estatus* ontológico, sus propiedades, su relación con el espacio, su cognoscibilidad, etc.), es, sin duda, uno de los núcleos centrales de todo el pensamiento filosófico, e incluso se puede afirmar que toda la ontología clásica ha sido, en su propia esencia, una filosofía del *tiempo*. Todos los grandes filósofos han reflexionado sobre el *tiempo* y en cómo éste atañe al hombre. Desde los presocráticos, Platón²⁵¹, Aristóteles²⁵², Kant²⁵³ y también

²⁵¹ En el *Timeo* Platón habla del tiempo como una imagen móvil de la eternidad, que imita la eternidad y se desarrolla en círculo (concepción cíclica del tiempo) según el número. Considera que el tiempo nace con el cielo, y el movimiento de los astros mide el tiempo. Así, lo que es, es una participación en el Ser según el tiempo. En la medida en que el conocimiento verdadero nos permite conocer las Ideas inmutables y eternas, la palabra que las designa es una representación de la eternidad en el tiempo. La concepción platónica, pues, hace depender no sólo el mundo físico del mundo de las ideas, sino que, coherentemente con esto, hace depender el tiempo de la eternidad.

²⁵² El filósofo griego comenta en la *Física*: “Lo que es del tiempo, es decir, lo que está presente del tiempo, es el ahora de cada instante”. En sintonía con la globalidad de su programa filosófico, suprime la distinción entre la realidad y la apariencia del tiempo: no tiene sentido explicar la *physis* a través de algo que está más allá de ella. De ahí que la eternidad de la que habla Platón pase a corresponderse con el suceder del tiempo susceptible de percepción. Ahora bien, lo que da lugar a la percepción del tiempo es el movimiento, de modo que el tiempo no puede concebirse sino como algo consustancial al mismo. De esta manera, Aristóteles acomete el análisis del tiempo con muchas precauciones, y declara que es un tema harto difícil.

²⁵³ En su *Crítica de la razón pura*, el filósofo alemán afirma que el tiempo tiene sólo una dimensión. El carácter absoluto del tiempo defendido por Newton fue el dominante en la

Heidegger²⁵⁴, entre otros. Nos interesa, por la relación que el texto antonioniano guarda con el existencialismo, analizar en qué medida y cómo el concepto Heideggeriano de *tiempo* y su relación con el *ser* es mostrado en la tercera de las películas que configuran la trilogía antonioniana. El análisis de algunas secuencias de *El eclipse* nos permitirá esclarecer este tema y algunos otros de interés que aparecen en este filme.

filosofía moderna, incluido el pensamiento de Kant quien, no obstante, introduce una novedad que marcará una nueva inflexión en el modo de considerar la cuestión. En efecto, para Kant, al tiempo le sigue resultando esencial un carácter de absoluta independencia con respecto a las cosas que en él se localizan. Pero precisamente esto es lo que determina que su naturaleza haya de ser distinta de la de esas cosas. En definitiva, Kant considerará que del tiempo no se tiene constancia a partir de la percepción, sino precisamente a partir del hecho de que no puede pensarse la posibilidad de ninguna percepción si no es suponiendo que ésta se dé ya en el tiempo. Niega que sea un concepto empírico, ya que toda experiencia presupone el tiempo. Por otro lado, tampoco éste es una cosa.

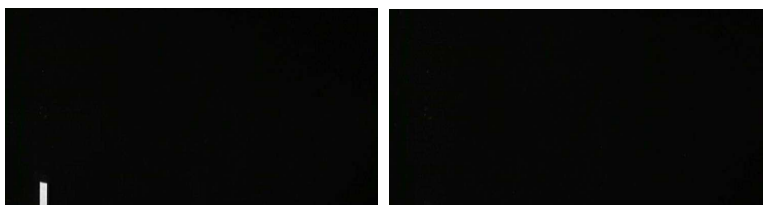
²⁵⁴ En el marco de la filosofía contemporánea cabría destacar también la filosofía de Heidegger como expresamente dedicada a la cuestión de la temporalidad. Tal y como nos indica el título de la obra, por la que se le conoce como el «primer Heidegger», *Ser y tiempo*, éste pretende hallar la relación existente entre ambos, si bien se queda en el análisis de la relación que el ser-ahí mantiene con el tiempo. Distinguirá entre la concepción tradicional del tiempo (un marco ya dado previamente en el que los acontecimientos se suceden unos a otros, y que califica de comprensión vulgar del tiempo, pues en tanto que no se trata de una noción que surge de la existencia misma no tiene valor ontológico) y la temporalidad que tiene validez como criterio ontológico, pues lejos de concebirse como preexistente surge de la propia estructura del ser-ahí, en la que no cabe diferenciar un antes, un ahora y un después (presente, pasado y futuro).

Y se hizo la luz



F268. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Los títulos de crédito con los que comienza *El eclipse*, de color blanco, van sucediéndose sobreimpresionados en un fondo absolutamente negro; al igual que sucediera en la primera película de la trilogía antonioniana, *La aventura*. Sólo que aquí éstos están acompañados por una línea vertical, igualmente blanca, situada a la izquierda del encuadre, que delimita el espacio por el segmento izquierdo (F268).



F269. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

La línea permanece hasta el momento en que el nombre del cineasta, último de los títulos de crédito, desaparece de la pantalla. Entonces, la vertical va extinguiéndose del encuadre de arriba hacia abajo hasta que dicho encuadre se funde en negro (F269).



F270. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Pero en la siguiente imagen se hace la luz. La encargada de llevar a efecto este hecho es una lámpara de mesa, que a la izquierda del encuadre y en primer término de la composición, baña de luz a los objetos más cercanos que aparecen junto a ella, los libros, una taza de café, e incluso el brazo de alguien (F270).



F271. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962



F272. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

La película propone, en este sentido, una estructura circular, ya que si en el primero de los planos con los que comienza el filme la luz llega de la oscuridad total, *El eclipse* concluye con dos planos²⁵⁵ que invierten el orden del comienzo. El primero de ellos muestra una luz cegadora de una de las farolas que aparecen en alguna de esas calles romanas desertizadas en los últimos minutos del filme. La palabra *Fine* emerge desde el fondo inscribiéndose en la izquierda del encuadre (F271). Un fundido

²⁵⁵ El final de *El eclipse* será analizado posteriormente con detenimiento.

en negro ralentizado, a modo de eclipse, oculta la lámpara permaneciendo únicamente en la pantalla las letras blancas del *Fine* (F272). Se pasa así de la luz a las tinieblas.



F273. *Eclipse anular*, 8 Abril de 2005, Colombia y Panamá



Es cierto que en la película no aparece ningún eclipse solar, ni tampoco lunar. El propio Antonioni comenta al respecto cómo el rodaje de un eclipse solar en Florencia sólo fue el detonante que hizo surgir en él una idea de la cual nació *El eclipse*: “Durante el eclipse probablemente se detienen hasta los sentimientos”²⁵⁶. Sin embargo, la luz de la farola se oculta, en este final de *El eclipse*, como si se tratara de un verdadero eclipse lunar o solar, fenómeno que tiene lugar cuando un astro se interpone en la visual a otro ocultándolo parcial o totalmente (F273). Adquiere, así, este final un valor metafórico o simbólico al que aludiremos con posterioridad.

²⁵⁶ En, *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 252

La relatividad del tiempo

Retomando el plano de apertura del filme, hemos de señalar cómo una panorámica iniciada por la cámara hacia la derecha del encuadre, hace posible que, momentos después, se desvele el rostro del personaje a quien pertenece el brazo nombrado con anterioridad. Se trata de Riccardo, compañero sentimental, todavía, de Vittoria, la protagonista femenina del filme.



F274. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Si observamos detenidamente el plano llaman la atención en él cuatro elementos, todos ellos relacionados entre sí. A modo de jeroglífico egipcio el filme propone un enigma visual que se resolverá momentos después. Sin embargo todo lo que representa esta primera escena queda ya plasmado a través de los elementos que se dan cita en este plano, como veremos a continuación.

En primer termino de la composición, dividiendo en dos mitades simétricas el encuadre, aparece una pirámide, símbolo de lo eterno; en segundo término se encuentra Riccardo, inmóvil y con la mirada dirigida hacia el fuera de campo -campo y fuera de campo quedan así conectados-, y por último, en la tercera capa en profundidad aparecen otros dos elementos claves que se relacionan a su vez entre sí, el ventilador, que con su movimiento cíclico constante introduce la idea de tiempo, y la luz, que emana de la lámpara de pie que aparece junto a él (F274).

Es la relación entre el tiempo, representado por el ventilador, y la luz, representada por la lámpara, la que introduce el concepto de relatividad²⁵⁷ en la imagen. Nada es eterno ni absoluto, todo es relativo y cambiante, también la relación que hasta entonces han mantenido Riccardo y Vittoria, a punto de desmoronarse definitivamente. Así lo denota el gesto angustiado de Riccardo, quien desvía la mirada del espacio *off*.



F275. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

La escena continúa con un plano en el que, por primera vez, aparece Vittoria, la protagonista femenina. Pero en lugar de mostrar su rostro, el plano ofrece una visión de la mujer de espaldas al espectador (F275).

²⁵⁷ Einstein estableció la Teoría de la Relatividad, lo que implicó rehacer la mecánica Newtoniana que considera que el espacio y el tiempo son absolutos. Esta teoría requiere postular que la velocidad de la luz, (la de los fotones), es la misma en todos los sistemas de referencia. Es decir es una constante universal. Con respecto al tiempo, los científicos pensaban antes de los trabajos de Einstein que el tiempo era una variable absoluta. Con Einstein, el tiempo cambia en relación a los sistemas de referencia y en relación a la velocidad relativa de dichos sistemas. Es decir nos encontramos con una constante, la luz, y con la idea de la relatividad del tiempo en función del movimiento de los objetos.



F276. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Como telón de fondo, un fondo, por cierto, especialmente plegado, sobre el que se recorta la imagen de Vittoria, aparecen unas cortinas que, se diría, están a punto de ser descorridas. Pero no será así -la multitud de pliegues denotan la opacidad del espacio y la imposibilidad, aun, de abrir éste al exterior-, pues la protagonista realiza un giro mediante el cual muestra, al fin, su rostro (F276). Se ha producido un acortamiento de la escala que subraya la importancia del mismo en estos momentos. Pues sobre el rostro de ella, no sólo se refleja el hastío y el aburrimiento de una noche entera de discusión con Riccardo en relación a una situación sin salida, sino que, además, se hace presente el tiempo.

Recordemos que con anterioridad habíamos vinculado el tiempo al movimiento cíclico del ventilador; pues bien, desde el espacio *off*, el ventilador, es decir, el tiempo, se hace presente en el campo meciendo los cabellos de Vittoria. De esta forma no sólo se permeabilizan los espacios *on-off* en ese juego al que es tan proclive el cineasta ferrarés, sino que, lo que es más importante, se acusa también el paso del tiempo para Vittoria.

La durabilidad de un tiempo, el transcurso de una noche en este caso, se relativiza. Así, mientras que Riccardo permanece inmóvil en su sillón, sin decir nada, intentando retrasar el momento del fin, Vittoria, desesperada y aburrida, deambula de un lado a otro de la

habitación claustrofóbica -las cortinas echadas y plegadas refuerzan esta idea- en la que se encuentran; sumergida en un tiempo que no parece terminar jamás.

Será después de haber pasado cinco minutos desde que comenzara la historia cuando, por primera vez, oigamos hablar a los protagonistas. Toda la escena se desarrolla en silencio, sin otra música de fondo que el sonido de los tacones de Vittoria caminando por la habitación de un lado a otro. Cuando, por fin, comienza un parco diálogo entre los protagonistas, sus primeras palabras aluden directamente al tiempo. Vittoria dice:

VITTORIA: Allora, Ricardo?

RICCARDO: Chè c'è?

VITTORIA: C'è tutto quello che abbiamo detto questa notte²⁵⁸.

Como vemos en el diálogo se introduce el verbo *pasar*. Y aunque Riccardo pregunta a Vittoria *¿qué pasa?* como si no sucediera nada, si que pasa algo, algo definitivo y que no se puede detener, el tiempo, que se sucede hora tras hora, minuto tras minuto y segundo tras segundo. Toda una noche ha pasado ya, así lo confirman las palabras de Vittoria, porque al decir *pasa* tenemos en mente el tiempo. Y sigue pasando. La puesta en escena advierte de ello. Y la enunciación también.

²⁵⁸ VITTORIA: ¿Entonces, Riccardo? RICCARDO: ¿Qué pasa? VITTORIA: Pasa todo lo que nos hemos dicho esta noche.



F277. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Por eso, tras los primeros cinco minutos de película, en los que el montaje muestra a los protagonistas en plano/contraplano y en silencio, cuando la pareja comienza a dialogar, el filme reúne a los dos en un mismo encuadre; encuadre que es significativo por varios motivos. En primer lugar porque Vittoria parece atravesar el umbral que separa dos espacios, el de él y el de ella - representado escenográficamente por una porción de pared de la que cuelga un pequeño espejo en el que la imagen de Vittoria, una vez que ha salido de cuadro, se ve reflejada- (F277) Y en segundo lugar porque una vez que ambos quedan reunidos en un mismo espacio, el tiempo se hace presente desde el fuera de campo a través del viento, producido por el ventilador, que mueve la corbata de él y el cabello de ella.



F278. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

La cámara sigue en su movimiento, a partir de ahora, a Vittoria, que se mueve de un lado a otro de la habitación. Y la presencia del tiempo se explicita cada vez más, unido al concepto de relatividad al que nos referimos con anterioridad, introducido por la luz de la lámpara de pie situada al lado del ventilador, acompañando en

ocasiones, como en la figura (F278), a Ricardo, que espera destrozado el momento del fin.



F279. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Ahora, el enunciador también se hace presente para incidir en la importancia de la vinculación entre ambos protagonistas con los dos elementos, que desde el comienzo del filme metaforizan el tiempo y la relatividad de éste en relación a Vittoria y Riccardo, la luz y el ventilador. La cámara inicia un travelling de aproximación desde un punto de vista picado, que en primer lugar parece acompañar a Vittoria en su movimiento, pero que finalmente se eleva sobre la cabeza de ésta mostrando el movimiento cíclico del ventilador, la lámpara de pie y a Riccardo mirando a Vittoria sin mediar palabra con ella (F279).



F280. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

El contraplano devuelve la imagen de Vittoria mediante un cotrapicado. Ésta mira igualmente a Riccardo mientras el tiempo incide directamente en ella a través de la porción de lámpara que se introduce en el encuadre por la parte izquierda del mismo, y del ventilador que, nuevamente, mueve sus cabellos desde el fuera de campo (F280).



F281. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

El siguiente plano incide en la presencia del enunciador, quien desde un picado más extremo que el anterior, sigue haciendo hincapié en la importancia de los elementos citados anteriormente en relación con los protagonistas (F281).

La incomunicación y algo más

La secuencia que venimos analizando, la primera del filme, recordémoslo, es un ejemplo claro de incomunicación o alienación de los personajes antonionianos; conceptos estos de los que se ha hablado largo y tendido con respecto al cine del autor. Los tiempos muertos y la ausencia de diálogos en este comienzo, en esa idea del maestro sobre la importancia del silencio y los momentos en los que aparentemente no sucede nada²⁵⁹, subrayan la incomunicación existente entre Riccardo y Vittoria. Y sin embargo, enmascarados para un espectador acostumbrado a las leyes del modelo clásico hollywoodiense, laten en escena otros temas sobre los cuales el cineasta ferrarés reflexiona solapadamente.

Resulta evidente, por sus gestos, sus movimientos y sus desplazamientos a través de la habitación, que Vittoria está aburrida y quiere terminar cuanto antes con una situación que ya dura

²⁵⁹ El cineasta declara al respecto: “*Me gusta mucho estar en silencio, mirando. Y en las películas me gustan los momentos en los que aparentemente no pasa nada. He escrito incluso un relato (“el silencio”) en el que imaginaba una película entera centrada en el silencio*”. En, *Para mí, hacer una película es vivir, op., cit., p. 302*

demasiado. Entre tanto, se detiene en cambiar cosas de un lado a otro, en descorrer las cortinas, etc. Mientras, Riccardo la observa impasible hasta que, después de varios minutos en silencio, como se ha visto, ella decide poner fin a esa relación. Pues bien, en esos gestos de aburrimiento de Vittoria subyacen actuaciones sobre las que interesa reflexionar.

Bidimensionalidad *versus* tridimensionalidad



F282. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

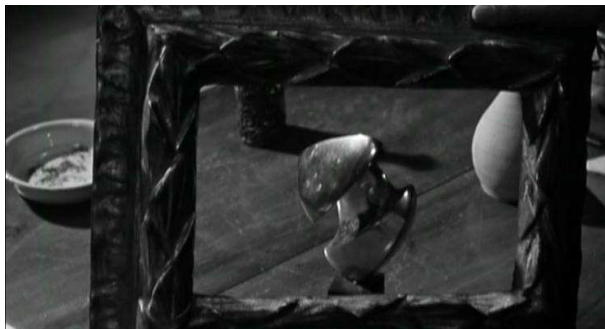
La protagonista decíamos, se gira sin descorrer las cortinas y dirige su mirada hacia un fuera de campo (F282).



F283. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Este plano convierte en subjetivo al siguiente, donde aparece un pequeño marco de madera sujeto por la mano de Vittoria. El marco, enmarcado por el propio encuadre cinematográfico, enmarca, a su vez, una pequeña escultura y un cenicero lleno de colillas (F283). De esta forma se refuerza a través del propio marco la idea de imagen representada. Es decir, una imagen tridimensional, aquella configurada a partir de la escultura, el cenicero y todos los elementos que aparecen sobre la mesa, está siendo transformada,

sólo a nivel perceptivo, en una imagen bidimensional por el gesto mismo de enmarcarla.



F284. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Pero a la protagonista no parece gustarle como ha quedado resuelta la composición e introduce su mano en el interior del marco para dejar fuera del mismo el cenicero, centrando la pequeña escultura que sí permanece enmarcada (F284).



F285. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

De esta manera se produce un juego visual mediante el cual se introduce la idea de bidimensionalidad *versus* tridimensionalidad. Y para reforzar el hecho de que se trata sólo de un juego que conduce a la reflexión, el filme muestra un plano posterior en el que la cámara, ubicándose del otro lado del marco, es decir desde la parte de atrás del mismo, muestra esa misma escultura desvinculada ya del marco que la atrapaba en su interior, distanciada de éste y del juego al que ha sido sometida; a la vez que descubre las asperezas del propio marco que la contenía (F285).

La cuestión se complica aún más si pensamos que este juego está siendo reproducido en una pantalla cinematográfica, es decir, en

una superficie bidimensional que intenta atrapar la tridimensionalidad característica de las figuras en la realidad.

Este hecho nos hace caer en la cuenta de que la humanidad, desde su propio nacimiento, ha querido representar las imágenes de su alrededor en forma tridimensional. Ya lo intentaron los hombres primitivos. Eso hicieron los primeros pintores en las famosas cuevas de Lascaux, datadas hace 16.000 años. Quizá sea conveniente, por la importancia que ha supuesto para la Historia de la representación, hacer un pequeño recorrido por ésta para comprender hasta qué punto es importante y sigue siendo para la misma el binomio bidimensionalidad/tridimensionalidad; por eso, artistas contemporáneos como Antoni Gaudí, siguen interesados en esta cuestión.

El interés por el fenómeno de la tridimensionalidad representada en una superficie bidimensional se remonta a la Grecia clásica. En el siglo III antes de Cristo el matemático griego Euclides (c. 295 a. J. C.), estudió en su tratado titulado *Óptica* la relación entre la visión estereoscópica y el hecho de que los seres humanos dispongan de dos ojos. Ya en el siglo II de nuestra era, el médico griego Galeno describiría también lo que supuso una profundización de una teoría razonada de la visión de la perspectiva a través de los dos ojos. Supo, por observación, que si se cerraba un ojo, la imagen del entorno cambiaba ligeramente.

También otras mentes privilegiadas del pensamiento como Leonardo da Vinci, Kepler e incluso Descartes han estudiado a lo largo de la historia cuestiones relacionadas con la representación de las tres dimensiones en una superficie plana.

En la pintura, la fotografía, el cine y la televisión encontramos tres dimensiones, pero sólo dos de ellas son reales: el largo y el ancho

de la pantalla ¿Y la tercera dimensión? Apreciamos el relieve mediante la perspectiva.

Comenzando el siglo XV, en la ciudad de Florencia, el arquitecto y escultor Filippo Brunelleschi descubrió la perspectiva lineal, formalizada en 1435 por su discípulo Leon Battista Alberti.

También durante el Renacimiento, Piero della Francesca (c. 1415-1493), pintor, por otra parte, con el que el cineasta ferrarés confiesa tener mas afinidades²⁶⁰, escribió un tratado sobre la perspectiva, y sus estudios teóricos los aplicó a su pintura.

En ese interés por mimetizar la realidad Velázquez, en el S.XVII, perfecciona la técnica dando una mayor sensación de realidad en sus cuadros a través de la perspectiva aérea.

Sin embargo, no debemos olvidar que estamos hablando de pintura, es decir de la plasmación de un hecho, de una idea, de unos personajes, de una historia, etc., en un lienzo de dos dimensiones, sobre el que se ha construido un sistema de representación donde el ojo percibe una tercera dimensión, es decir, el espacio, tal y como el ojo lo ve y lo transmite al cerebro. Esta magnífica caja o cámara oscura que llevaba con nosotros desde el siglo XV, inventada en el Renacimiento por el arquitecto Brunelleschi, como decíamos, va a desaparecer en el S.XIX, y el pintor va a poner de manifiesto la bidimensionalidad de la superficie que está utilizando. Para ello tiene que crear nuevos medios, nuevas formas de expresión, nuevos lenguajes que le permitan expresar unas ideas que van a ser diferentes a las que hasta ahora mostraba la pintura.

²⁶⁰ En *Para mí, hacer una película es vivir, op., cit.*, p. 314

En esta deconstrucción de la representación hay un avance científico que va a atacar directamente al corazón de la pintura y la escultura mimética: la fotografía, y más adelante el cine. Y es que una de las funciones de la pintura "la representación de la realidad tal y como el ojo la percibe" puede llevarla a cabo la fotografía de forma mucho más "real", más "auténtica", más "fidedigna". La fotografía como huella de un referente del que no puede desprenderse - recordemos que Antonioni reflexionará, algunos años después de la realización de *El eclipse*, sobre la fotografía y el poder que ésta encierra en su filme *Bolw-up* (1966)-

Por tanto la pintura tiene que empezar a investigar sobre nuevas vías de expresión. Así, a comienzos del siglo XX una serie de nombres (Cézanne, Kandinsky, Picasso, Braque, Klee, Mondrian, etc.) reivindicaron la irreductibilidad del espacio pictórico. Proclaman su independencia.

La forma rompe con la estricta lógica de la perspectiva para reconocerse a sí misma, para reconocer su propia identidad. Nuevas poéticas, en suma, que reclaman nuevas formas de reflexión teórica.

Y algunos siglos después observamos cómo los artistas siguen preocupados por la representación de la realidad reflexionando y teorizando sobre el tema a través de su obra. Sirvan de ejemplo los planos de *El eclipse* anteriormente comentados.

El entorno urbano y su impacto

Si existe una idea constante a destacar en el cine antonioniano esa es la relación entre los personajes y su entorno. De acuerdo con esta idea, el cineasta ferrarés, una vez más, en *El eclipse* -en sus filmes posteriores lo hará igualmente- examina, como dice S.

Chatman²⁶¹, el entorno urbano y su impacto en los habitantes de este filme.



F286. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Así, cuando Vittoria sale de la casa moderna de Riccardo, situada en la E.U.R. (*Esposizione Universale di Roma*) -un barrio pretencioso creado por Mussolini que choca abiertamente con la arquitectura clásica que posteriormente se mostrará en el filme- se encuentra con una torre de agua con forma de seta gigante realizada en cemento. Al otro lado de la carretera, un gran pino compite en altura con el bloque de cemento -lo orgánico y lo inorgánico aparecen así confrontados en el plano. Por en medio de ambos, la figura diminuta de Vittoria aparece desplazándose (F286).



F287. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Numerosos autores, entre los que se encuentran Adams Sitney o D. Font²⁶², aluden a la guerra fría y la bomba atómica como un motivo latente en la película, metaforizado precisamente por el gran hongo, que aparece por primera vez en el filme cuando Vittoria,

²⁶¹ Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni*, Barcelona, Taschen, 2004, p. 84

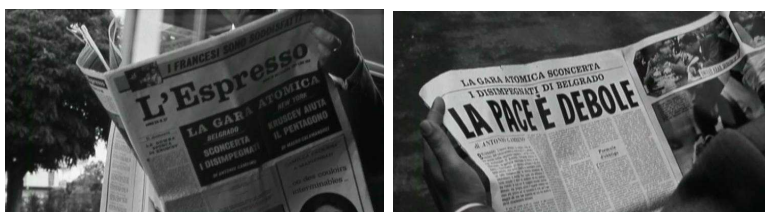
²⁶² Domènec Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, p.p 162-163

unos momentos antes de salir de la casa de Riccardo, descorre las cortinas: la protagonista se situaba entonces a la derecha del encuadre, mientras que la torre de agua en el centro, dividía la composición en dos desequilibrándola (F287).



F288. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Pero este desequilibrio desaparecía instantes después cuando, por la izquierda del encuadre entra Riccardo. Los dos protagonistas se dan así cita en un plano donde el hongo de cemento, pieza insoslayable en estos momentos, se interpone entre ambos (F288). Luego la metáfora que propone el filme va más allá de lo que se muestra explícitamente a través de la forma de la seta -que alude claramente a la bomba atómica-, porque esa guerra fría de la que se habla en el filme atañe, además, a los sentimientos mismos de los protagonistas, tan fríos como el cemento que configura la torre con forma de seta gigante.



F289. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Posteriormente, al final de la película, se volverá a explicitar la preocupación enunciativa por el tema de la guerra fría cuando un personaje ajeno a la historia baja de un autobús con un periódico entre las manos, en el que se puede leer en la parte externa del mismo el titular, *La carga atómica*, y en su parte interna, *La paz es débil* (F289).

El eclipse muestra así un mundo en el que los seres humanos se arman sin agredirse para resultar lo menos heridos posible; no sólo desde el punto de vista físico, sino también en el plano de los sentimientos. Ese miedo a las heridas los hace huir de sus emociones, de ahí -lo veremos más tarde- que ninguno de los protagonistas, ni Piero ni Vittoria, acudan a la cita programada, en principio, para siempre. Eligen no vivir para no sufrir.

En la Bolsa...

Una vez que Vittoria regresa a su casa, tras abandonar a Riccardo, decide contar lo sucedido a su madre. Para ello se dirige al edificio de la Bolsa de Roma, donde ésta juega con el dinero.

Además del tiempo, cuya presencia constante en el filme no puede obviarse, en esta secuencia juega un papel fundamental la arquitectura, y no sólo por el contraste que introduce con respecto a esa otra arquitectura moderna que aparecía en la secuencia anterior, sino porque en estos momentos se convierte en un vértice clave en el desarrollo de esta parte del filme. Y es que los escenarios arquitectónicos elegidos por Antonioni están tan cuidadosamente seleccionados y moldeados, que se convierten en subjetivos, y adquieren, en la mayoría de los casos, gran importancia simbólica.

Ahora, el espectador no tiene acceso a un plano general del edificio. La parcialidad en el punto de vista es absoluta, porque lo que se destaca en el filme, en relación a la arquitectura del edificio de la Bolsa romana, son las gigantescas columnas dóricas sustentantes del mismo, entre las que la gente se mueve, cuchichea, y mediante las cuales se establecen ciertas barreras infranqueables.



F290. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

En primer lugar cabría destacar cómo se manifiesta en el filme que el mundo de las finanzas, en los años iniciales del capitalismo, era un universo dominado por el hombre, por lo masculino. Así, se marcan dos espacios bien diferenciados en la película, uno en el que las mujeres esperan tras la barandilla que separa un espacio de otro y observan impacientes cómo los hombres juegan con su dinero, y otro en el que éstos, desenfrenadamente, intentan sacar la mejor tajada posible para sus clientes (F290).

En estos primeros momentos de la secuencia rodada en la Bolsa destacaríamos, además, el movimiento en el interior de los planos, provocado por el desaforado desplazamiento, de un lado a otro del edificio, y el griterío, del gran número de personajes reunidos en ellos; el filme da cuenta así del ritmo frenético y estresante que se vive en estos templos de las finanzas.



F291. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Entre tanto, las grandes columnas dóricas permanecen inamovibles mientras estos hombrecillos liliputienses -así parecen entre este bosque de columnas gigantes- corren entre los grandes cilindros pétreos que sustentan el edificio. Pero el estatismo de las

mismas no aminora su protagonismo. Por eso, cuando Piero y Vittoria se ven por primera vez, una de estas grandes columnas preside la escena (F291)



F292. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

La misma que unos segundos después los separará (F292). Y es que, como anota N.Bou, *“la secuencia se cierra con la imagen de ellos dos separados por la ciega opacidad de una columna que secciona el plano con la presencia brutal de su espesor”*²⁶³.



F293. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Pero antes, otro protagonista entra en escena: el tiempo. Veamos cómo este elemento se hace visible, nuevamente, en el filme. El movimiento desaforado, que aparece desde el comienzo de la secuencia en el interior de los planos, se ve interrumpido cuando una voz ruega a todos los allí presentes un minuto de silencio en señal

²⁶³ En Nuria Bou, *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 97

de duelo, por un compañero que acaba de morir. Un plano general da cuenta entonces del estatismo del gran número de personas allí congregadas; plano presidido, de nuevo, por las también, estáticas columnas, las cuales acariciadas por unos, sirven de punto de apoyo para otros (F293).

Todo permanece inmóvil en este minuto rodado en tiempo real. Sesenta segundos que introducen, aparentemente, una pausa real en el filme. Según el propio Antonioni *“el ritmo de la vida está hecho también de pausas, de momentos de transición, de silencios”*²⁶⁴. Pero si hay algo que permanece constante en su pasar, es el tiempo. Por eso un elemento contrasta con la inmovilidad que impera en los planos que recogen este minuto, a saber el ventilador que cuelga del techo y que con su movimiento cíclico -al igual que sucediera en la primera secuencia con el ventilador de mesa- introduce la idea del paso del tiempo. Un tiempo, que según palabras de Piero, en la bolsa *costa millard*²⁶⁵. De manera que con esta frase se vuelve a hablar de la relatividad del tiempo, mediatizada ahora por el hombre, porque el elemento tiempo no tiene el mismo valor en la Bolsa que en cualquier otro lugar, al igual, recordémoslo, que para Vittoria la duración de un minuto no era la misma que para Riccardo. Es decir, aunque permanece constante en su pasar, el tiempo, cambia su valor en relación al ser. Y es que, según Heidegger -y esta es la idea imperante en estos momentos del filme- *“ser y tiempo se determinan recíprocamente”*²⁶⁶.

²⁶⁴ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 300

²⁶⁵ PIERO: Cuesta millones.

²⁶⁶ Martín Heidegger (Conferencia traducida al castellano por Manuel Garido, publicada en Tecnos, Madrid, 2002), *Tiempo y Ser*, “Heidegger en castellano”, en http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tiempo_y_ser.htm

Un paseo en avioneta

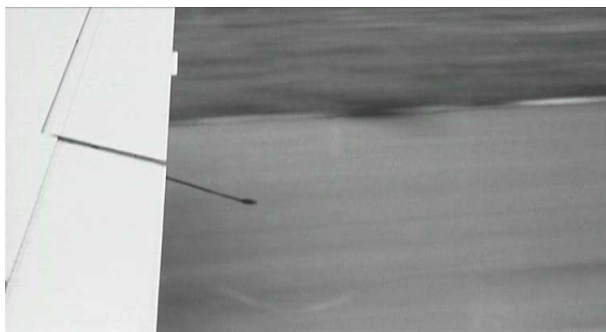
De vuelta a casa, tras una visita de Vittoria al piso de una amiga que acaba de regresar de Kenia, la protagonista emprende un paseo en avión con unos amigos que la lleva de Roma a Verona. Por primera vez, en la filmografía del cineasta ferrarés, el avión desempeña un papel protagonista, aunque sólo sea, en este caso, por un breve periodo de tiempo. La fascinación de Antonioni por estos aparatos voladores es muy evidente si tenemos en cuenta la función que desempeñará este vehículo en otro filme posterior del cineasta: nos estamos refiriendo a *Zabriskie Point* (1970).

Giorgio Tinazzi señala la idea del viaje de Mark, protagonista de *Zabriskie Point*, como fuga y aventura; idea que culminará en *El reportero* (Antonioni, 1974)²⁶⁷, si bien en este último filme el avión es sustituido por un funicular en el que, como anota D. Font, Look, el protagonista, “revive el mito de Ícaro agitando los brazos como una gaviota y suspendiendo su cuerpo entre el cielo y el mar”²⁶⁸.

Pero, quizá, la idea apuntada por Tinazzi se remonta ya al paseo en avión que tiene lugar en *El eclipse*. Durante el mismo, Vittoria parece liberarse de todo aquello que le preocupa y, a la vez, vive el paseo como una pequeña aventura por su desconocimiento del mundo de la aviación.

²⁶⁷ En “Gli anni settanta di Antonioni, *Il cinema del riflusso*, Venecia, Marsilio, 1997, p. 118. Recogido en *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 204

²⁶⁸ *Ibidem.*, p. 225



F294. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

La secuencia comienza con un plano detalle realizado desde el interior de la avioneta. La parte izquierda del mismo está ocupada por una de las alas del avión, y su parte derecha muestra una porción de la pista de despegue por la cual, en estos primeros instantes, se desliza el aparato (F294).



F295. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

El segundo de los planos, que aparece tras un corte de montaje, traslada al espectador de lo particular a lo general. Así la cámara se ubica a ras de suelo y muestra el despegue de la avioneta que se adentra entre las nubes (F295).



F296. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

El siguiente plano, muestra a vista de pájaro una parte del urbanismo de la ciudad romana. Así, la enunciación comienza a hacerse presente en la escena (F296).

Después la cámara se ubica dentro del avión. Los personajes que ocupan el interior del vehículo olvidan sus historias personales centrandolo todo su interés en los fenómenos atmosféricos y las previsiones meteorológicas. Incluso Vittoria pregunta al piloto:

VITTORIA: Chè tipo di nuvola è quella?

PILOTO: Sembra un nimboestrato. Ma in genere sono molto più basse.

VITTORIA: Come è grande! Sembra illuminata dall'interno.

PILOTO: Sono formate di gocci d'acqua e fiocchi di neve²⁶⁹.



F297. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

La cámara sale de nuevo fuera del avión mostrando las alas de este pájaro de hierro: éstas parecen cortar el mar de nubes que encuentran a su paso, un mar por el que el piloto, instigado por la propia Vittoria, se adentra (F297).

El enunciador aprovecha el desconocimiento manifiesto de la protagonista para dar cuenta de su presencia. Al margen de la historia, el enunciador se detiene en un nuevo elemento atmosférico, el nimboestrato. Cabría señalar en este sentido la relación existente entre *La aventura* y *El eclipse*. En aquel filme, recordémoslo, la

²⁶⁹ VITTORIA: ¿Qué tipo de nube es aquella? PILOTO: Parece un nimbo estrato, aunque normalmente se encuentran más abajo. VITTORIA: ¡Qué grande es! ¡Parece que está iluminado por dentro! PILOTO: Están formados por gotas de agua y copos de nieve.

cámara se detenía en visualizar la formación de una nube a partir del agua del mar; y en este, debido a las preguntas de Vittoria y las respuestas del piloto, el nimboestrato se convierte en el protagonista de la escena. Luego el hecho de mostrar el recorrido, desde el interior del avión, Roma-Verona de la protagonista y sus amigos, funciona en el filme como pretexto para subrayar una idea que, aunque nada tiene que ver con el desarrollo narrativo de la historia es destacada por la enunciación.



F298. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Al salir del mar de nubes, la película se interesa de nuevo por la fosilización urbana, esta vez la de Verona, mostrando uno de los elementos urbanísticos de época romana por el cual esta ciudad es conocida en todo el mundo: su anfiteatro (*L'Arena*) (F298). Roma y Verona quedan así visualmente emparentadas en el filme a través del urbanismo de ambas, al mismo tiempo que se destaca el interés de la enunciación por mostrar los vestigios de un pasado que han sobrevivido en el devenir de la historia.



F299. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Ni siquiera sucede nada una vez que el avión aterriza en el aeródromo de Verona. Si algo cabe destacar es, quizás, el

momento del aterrizaje, al que se le dedican varios planos: uno de ellos destaca la presencia de las hélices de los motores laterales de la avioneta (F299), que podrían ser puestas en relación directa con algunas aspas de los ventiladores que visten la escenografía del filme.

La presencia del avión en *El eclipse* -como en otros filmes posteriores del cineasta de Ferrara- nos lleva a pensar en la relación que por oposición, se puede establecer entre este filme y otro realizado unos años antes, *Con la muerte en los talones* (A. Hitchcocks, 1959)²⁷⁰.

La secuencia hitchcockiana tiene como marco el desierto americano²⁷¹. Kaplan, el protagonista del filme, ha sido conducido hasta allí para encontrarse con alguien que debe aclarar la penosa situación en la que se encuentra. En lugar de eso, el protagonista casi encuentra la muerte.



F300. Con la muerte en los talones, A. Hitchcok, 1959

Kaplan observa extrañado una avioneta que está fumigando cosechas donde no las hay (F300).

²⁷⁰ Esta relación entre algunos de los filmes del cineasta ferrarés con el filme *Con la muerte en los talones* ha sido abordada ya por otros autores como D. Font, si bien en relación a otros temas. Podemos encontrar las relaciones establecidas por Font entre ambos filmes en *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p.p. 206, 228.

²⁷¹ Este hecho la pone en relación directa con *Zabriskie Point*.



F301. Con la muerte en los talones, A. Hitchcok, 1959

Toda la secuencia se desarrolla en plano/contraplano correspondiéndose la mirada del espectador con la del propio Kaplan, algo habitual, por otra parte, en los filmes de Hitchcoks. Así, el contraplano de la mirada del protagonista muestra la avioneta anteriormente mencionada, mirada por él en el plano anterior, que se eleva hacia un cielo especialmente azul y despejado de nubes - contrario al cielo gris plomizo, poblado de nubes del filme antonioniano- (F301)



F302. Con la muerte en los talones, A. Hitchcok, 1959

El cielo azul contrasta con los ocres de la tierra que delimitan el horizonte, y con la propia cara de Kaplan, quien sigue mirando con fijeza a la avioneta que, inexplicablemente, se aproxima cada vez más hacia él (F302).



F303. Con la muerte en los talones, A. Hitchcok, 1959



Poco a poco, el aparato volador deja de ser un simple instrumento de fumigación para convertirse en el

pájaro de hierro asesino -igual de asesino que los pájaros del filme del mismo autor *Los pájaros* (1959)- que, ante la mirada horrorizada de Kaplan, arremete contra él (F303).



**F304. Con la muerte en los talones,
A. Hitchcock, 1959**

Finalmente, gracias a la llegada inesperada de un camión cargado de combustible, Kaplan logra salvar la vida. Pero el pájaro de hierro asesino, que ha fracasado en su misión, se estrella contra un depósito del citado camión. Es decir, el pájaro muere en el intento de matar a su víctima (F304).

En los dos filmes, el antonioniano y el hitchcockniano, hay un empeño común en hacer del avión un protagonista más dentro del filme; ambos aviones están siendo utilizados como medio para llegar a un fin. Es precisamente este fin lo que distancia a un filme de otro. Porque mientras que en la película de Hitchcock el avión está plenamente integrado en la diégesis -la vida del protagonista se ve en peligro gracias a él- predominando siempre una mirada subjetiva que mira cómo el pájaro de hierro planea en el cielo azul, en la de Antonioni, la finalidad del vuelo no es otra que la de permitir a la enunciación detenerse en detalles que escapan a lo puramente narrativo, fenómenos atmosféricos, formación de nubes, funcionamiento de un vuelo o incluso el urbanismo de ciudades como Roma y Verona mostrado a vista de pájaro. Para ello la cámara se sitúa, una vez que la avioneta ha despegado, en el interior de la misma, permitiendo a los protagonistas y al enunciador mismo

adentrarse en un mundo que los hace pensar en la formación geológica y atmosférica del mundo en el que habitan.

Individuos movidos por el egoísmo

El paseo apacible del viaje hasta el aeródromo de Verona en la secuencia anterior contrasta con el ajetreado, ahora más que nunca, mundo de la Bolsa romana. Los valores han descendido tanto, que los personajes contemplan estupefactos cómo pierden su dinero por momentos, entre ellos la madre de Vittoria. La protagonista, ante la gravedad de la situación, se dirige hacia la casa materna temiendo que su madre pueda cometer una locura. Piero decide entonces acompañarla iniciándose, a partir de estos momentos, una relación sentimental entre ambos.

El protagonista no puede ya borrar de su mente a Vittoria. Incluso rechaza la cita con una joven para dirigirse a la casa de la protagonista. Al llegar, un borracho pasa por delante del balcón y piropea a Vittoria. Mientras tanto, Piero observa la escena.



F305. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Posteriormente las miradas de Vittoria y Piero se cruzan configurando una diagonal muy marcada (F305). Como señala N. Bou, “esta imagen es, ante todo, un dispositivo preciso y exacto en el que los vectores de los cuerpos y sus miradas se inscriben en una

*geometría de la quietud, de lo Inmutable*²⁷². Las verticales que configuran los cuerpos de los protagonistas contrastan con la valla horizontal que los separa físicamente. Todo permanece inmóvil, incluso las plantas que se encaraman y se enredan en la valla, ante la mirada recíproca de ambos, señalada únicamente por una diagonal imaginaria trazada por el espectador.

La conversación entre los protagonistas se ve interrumpida cuando el mismo borracho que piropeará anteriormente a Vittoria roba el coche de Piero sin que éste pueda hacer nada por evitarlo.



F306. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Un corte de montaje señala el tránsito de la noche al día. El plano muestra a un gran número de gente congregada a orillas del Tiber que observan con curiosidad cómo un grupo de buzos, ayudados por una grúa, sacan del agua el coche de Piero, robado la noche anterior. En el interior del vehículo ha quedado atrapado el conductor; la mano inerte que sobresale por encima de la puerta del coche así lo confirma (F306)

²⁷² En *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 102



F307. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Entre tanto, Vittoria se aproxima al lugar de los hechos y Piero sale a su encuentro, mostrando éste más interés por la pérdida de valor del coche que por la persona que yace muerta en su interior. La protagonista se acerca a la orilla del río acompañada por Piero, y el filme insiste en introducir un punto de vista en el que destaca especialmente la mano del muerto colgando del interior del vehículo; esta vez en un plano más cercano aún que el anterior (F307).

Vittoria, aparentemente más afectada por lo que encuentra que Piero, también se olvida pronto del suceso y termina divirtiéndose con la primera cosa que encuentra a su paso, un aspersor de riego al que se acerca para mojar su mano.

El egoísmo y la superficialidad de los protagonistas de *El eclipse* son así puestos de manifiesto. Ni siquiera algo tan brutal como la muerte accidental de un hombre, en la que de algún modo ellos se encuentran implicados -recordemos que el cadáver ha sido hallado en el interior del coche de Piero- es capaz de conmover a unos seres afectados por una enfermedad que, ni ellos mismos comprenden, y los aturde: nos estamos refiriendo a la enfermedad de los sentimientos, *leit motiv* de la trilogía antonioniana.

Una enfermedad que comienza a tratar ya en *Viaggio in Italia* (1953) Roberto Rossellini, a través de la historia de una pareja inglesa

que inmersa en una crisis matrimonial después de ocho años de convivencia conyugal, encontrará su reconciliación en su viaje a Italia.

Aunque considerada por los críticos como el punto de partida de la modernidad, es, quizás, este milagro del reencuentro y los sentimientos que conducen a los protagonistas hacia él, lo que distancia a este filme del cine moderno posterior.

En el filme rosselliniano aún cabe la conmoción por parte de los protagonistas ante acontecimientos como la muerte. Es ésta, precisamente, el detonante de la explosión emocional de Katherine, protagonista femenina del filme.

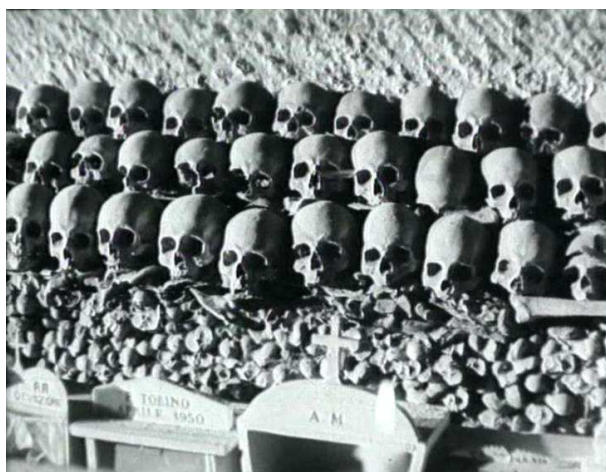
Katherine, guiada por su casera, recorre la ciudad en una secuencia protagonizada por la vida y la muerte.



F308. *Viaggio in Italia*, R. Rossellini, 1953

En primer lugar la maternidad y el alumbramiento.

Katherine comenta asombrada a su casera la cantidad de mujeres embarazadas que se ven transitando por las calles de Nápoles (F308). Tantas que incluso son contadas por la acompañante de la protagonista



F309. *Viaggio in Italia*, R. Rossellini, 1953

De este escenario de vitalidad, felicidad y plenitud que conlleva el estado de gracia y la infancia, se pasa en el filme, por oposición, a través de un corte de montaje, a otro bien distinto, el cementerio. Un cementerio que alberga los cadáveres y restos de algunos de los soldados muertos en la Segunda Guerra Mundial y que el filme se detiene en mostrar escrupulosamente (F309).

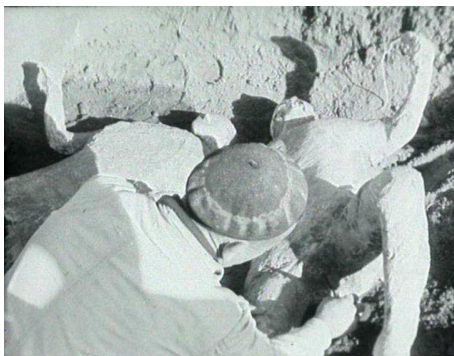


F310. *Viaggio in Italia*, R. Rossellini, 1953

En este espacio de muerte, Katherine experimenta un estado de sobrecogimiento provocado por los centenares de huesos que allí se encuentran apilados, a los cuales no permanece indiferente, como así lo acusa su rostro (F310).

El terreno ya está abonado. Katherine se siente especialmente sensible, y cuando regresa a casa sólo encuentra los reproches de Alex, su esposo, quien tras discutir con ella le pide el divorcio.

Entre tanto, el casero los invita a asistir al descubrimiento de unos restos calcinados que han surgido en una de las excavaciones realizadas en Pompeya. El hombre insiste en ser acompañado y les hace comprender que se trata de una ocasión única. Finalmente, la pareja, accede a la petición del hombre.



F311. *Viaggio in Italia*, R. Rossellini, 1953



F312. *Viaggio in Italia*, R. Rossellini, 1953

Ante la presencia de los cuerpos calcinados de un hombre y una mujer (F311), posiblemente marido y mujer, que se encontraban haciendo el amor en el preciso instante de su muerte, Katherine estalla y rompe a llorar desconsoladamente (F312). Unos cuerpos con las manos unidas, encarados hacia arriba que, convertidos en moldes de yeso blanco parece haber sido depositados sobre la tierra negra que los acogió en su seno durante siglos. El color blanco de los cuerpos inertes contrasta con las figuras oscuras de aquellos que los observan y que, por aposición a ellos, se recortan sobre un fondo blanco y neutro.

La muerte de los amantes la obliga a plantearse su propia situación y a reflexionar sobre la brevedad de la vida y sobre el deseo de continuar con su esposo, a quien ama realmente.

He aquí la diferencia con los personajes antonionianos. Ningún hecho externo, ajeno a su propia interioridad, ni siquiera la muerte, es capaz de sacar a estos seres del estado egoísta en el que se sumergen y se consumen al mismo tiempo. No hay nada que altere la angustia existencial que los atrapa y en la cual se regocijan sin remedio. No hay milagro posible en el cine de Antonioni.

La metonimia

Pero todavía, en la secuencia de *El eclipse* descrita con anterioridad, aparece un detalle importante en el que merece la pena detenerse: nos estamos refiriendo a cómo aparece la muerte ante los protagonistas. Vittoria y Piero ubicados en una de las orillas del Tiber, sólo pueden ver uno de los lados del coche que está siendo sacado del agua, aquel en el que, por encima de la ventanilla del vehículo sobresale una mano del cadáver que se encuentra en el coche; mano que se convierte así, a la mirada de los personajes en la parte de un todo [(Véase la figura (F307)]. El plano sostenido mostrando la impactante imagen -el hecho de mostrar sólo la mano del muerto hace que la imagen produzca un choque mayor en aquellos que la miran y el filme insiste en este detalle a través de la larga duración del plano- contrasta con la reacción de los protagonistas ante la misma, sobre todo de Piero, quien, lejos de preocuparse por la persona que yace en el interior del vehículo, contabiliza los daños que su coche ha sufrido en el desventurado accidente.

Esta fuerza visual de la metonimia, que en el filme antonioniano ha sido utilizada para introducir el choque, es llevada a la pantalla por otros cineastas como Theo Angelopoulos en el filme *Paisaje en la niebla* (1988).



F313. *Paisaje en la niebla*, T. Angelopoulos, 1988

Recordemos la secuencia en la

que Orestes, un joven que, enternecido por la presencia y el trágico recorrido de Alexandros y Vula, lo dos hermanitos protagonistas del filme que huyen de casa y emprenden una búsqueda desesperada del padre, se convertirá, por unos días, en el hermano mayor de ambos, observa cómo emerge de las aguas del mar una mano pétrea gigante que casi le corta el aliento (F313).



F314. *Paisaje en la niebla*, T. Angelopoulos, 1988

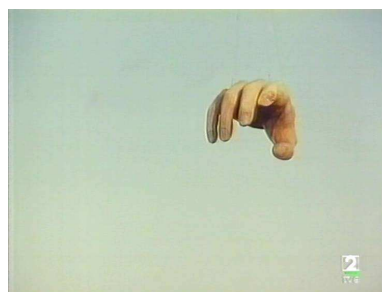
El suceso llama, igualmente, la atención de dos transeúntes que circulan en bicicleta por la calle, y sobre todo la de los dos niños, Alexandros y Vula, quienes, imantados por la presencia de la mano, salen al exterior de la casa en la que se

hallaban unos segundos antes (F314). La puesta en escena incide en el acontecimiento como un hecho sobrenatural. La luz, que parece provenir de la propia mano, invade el fondo del encuadre donde se encuentran los niños observando la escena. Como si de los tres pastorcillos a los que se les aparecía la Virgen de Fátima se tratara, Alexandros y Vula son iluminados por los rayos que parecen emerger del fragmento pétreo.



F315, F316. Paisaje en la niebla, T. Angelopoulos, 1988

Rápidamente, atraídos por el acontecimiento, los dos niños se dirigen hacia el lugar donde se encuentra Orestes, observando y participando los tres del acontecimiento. Los efectos, sobre el cuerpo de ellos, provocados por el viento proveniente del helicóptero que tira de la mano así lo denotan (F315). Mientras, el fragmento pétreo, a su vez fragmentado, ya casi totalmente fuera del agua, parece iluminar con su presencia todo aquello que se encuentra a su alrededor. Incluso los edificios, que al fondo del encuadre, delimitan la línea del horizonte (F316).



F317. Paisaje en la niebla, T. Angelopoulos, 1988

Por fin, la mano gigante es extraída en su totalidad de las aguas donde estaba sumergida. Todo permanece iluminado con su presencia. Su imagen

se recorta en el cielo azul, y parece encaminarse hacia donde se encuentran Orestes, Vula y Alexandros (F317).



F318. Paisaje en la niebla, T. Angelopoulos, 1988

Una mano protectora, metáfora de la mano de Dios, se encamina hacia ellos. Quizá haya una presencia suprema que ayude a estos tres infelices. Pero la esperanza se desvanece rápidamente cuando la fuerza arrolladora del helicóptero provoca la retirada de esa mano que termina incluso por darse la vuelta (F318).

La fuerza de estas imágenes analizadas anteriormente, al igual que las antonionianas, no sería la misma si en lugar de trabajar con la parte de un todo, los cineastas hubieran mostrado el todo como tal. Esta idea se encuentra ya implícita en la obra de Auguste Rodin, para quien, como señala A. Villar, *“la escultura es forma viva, expresión simbólica antes que contenido anecdótico; de ahí el valor que cobra el fragmento en contra de la figura total”*²⁷³. Auguste Rodin reveló cómo una imagen podía ser totalmente expresiva aunque le faltaran casi todos los rasgos distintivos que demandaba el gusto académico de entonces.

²⁷³ Aberto Villar Movellán, *Arte Contemporáneo I*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 54

Las formas contenidas en la estructura inicial comenzaron a rebasar los límites originales y obras inacabadas fueron concebidas por Rodin, piezas acabadas o esculturas exentas que por su contundencia formal exigían vida propia.



F319. *La mano de Dios*, A. Rodin, 1898

Pensemos, por ejemplo, en esa otra *Mano de Dios* (Rodin, 1898) y en cómo ésta es capaz de sugerir simbólicamente la omnipotencia de la creación. Rodin representó en ella a Dios con una mano derecha, al igual que Angelopoulos, símbolo de poder, fuerza, coraje y triunfo (F319). Sin embargo, el cineasta le otorga una característica más que no aparece en la obra del escultor francés, la del Dios que se ausenta, que se olvida de aquellos que más lo necesitan.

La mano antonioniana no simboliza el poder divino como hace la de Rodin, ni muestra al Dios ausente, como hace Angelopoulos. Antonioni desciende al terreno de lo humano dando cuenta de la falta de piedad entre los hombres, más preocupados por sus enseres personales que por el prójimo.

El tiempo, el espacio y el vacío

Si tenemos en cuenta la descripción que hemos venido haciendo de los personajes protagonistas de *El eclipse*, como seres egoístas

que no pueden escapar de unos sentimientos que los atrapan, quizá podamos entender la decisión que ambos, Piero y Vittoria, toman, por separado, de no volver a encontrarse, por mucho que sus palabras indiquen lo contrario y los dos expresen su deseo de volver a encontrarse mañana, pasado mañana y siempre.



F320. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962



F321. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Las miradas de Piero y Vittoria, perdidas en un lugar indefinido, en el momento en que ambos se abrazan para despedirse (F320), y las escaleras casi expresionistas, llenas de luces y sombras, por las que descende Vittoria (F321), anuncian un final poco alentador para esta pareja que el espectador no volverá a ver más en los siete minutos restantes del filme.

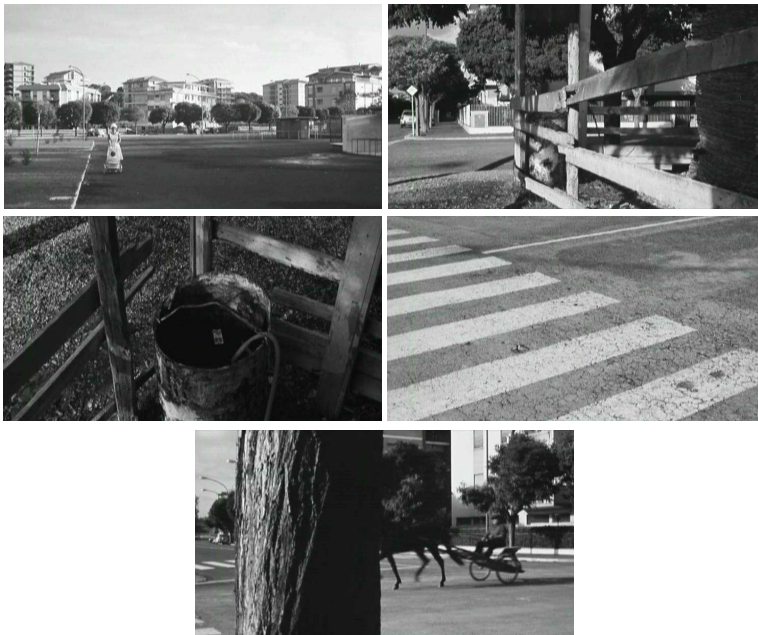
Y es que aunque los filmes antonionianos acostumbran a desprenderse de los personajes en los finales, predominando en casi todos ellos una mirada enunciativa²⁷⁴, nunca, en la filmografía antonioniana, ha habido una radicalidad tan extrema, en este sentido, como en el final de *El eclipse*. Veámoslo a continuación.

²⁷⁴ Recordemos por ejemplo los finales de *El grito*, *La noche* o *El reportero*.

La cámara se hace autónoma y recorre aquellos lugares que anteriormente habían sido habituales para Piero y Vittoria en sus citas diarias. Tres elementos, el tiempo, el espacio y el vacío, se constituyen en estos últimos minutos del filme en los protagonistas del mismo.

El espacio, o más bien, los espacios mostrados en esos últimos minutos aparecen ante los ojos del espectador como lugares vaciados. Vaciados de aquellos personajes que hasta ahora habían protagonizado esta historia, la de *El eclipse*. Se incide de esta forma en la importancia de lo que ha desaparecido de estos espacios en el transcurrir del tiempo. Es decir, no importa lo que hay, sino lo que no hay. Y es que según Heidegger “*en el tiempo auténtico, y su espacio-tiempo se mostró el ofrendar del pasado, y por tanto de lo ya-no-presente, la recusación de éste*”²⁷⁵.

²⁷⁵ En *Tiempo y Ser*, *op. cit.*, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tiempo_y_ser.htm



F322. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

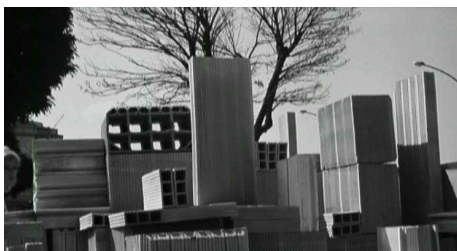
Así, la presencia de la

niñera con el carrito, que paseaba igualmente al niño cuando Vittoria y Piero se encontraban en sus citas, la valla en la que se apoyaban ambos, el bidón de agua en el que Vittoria lanzó un trozo de madera, el paso de peatones que propiciara el primer abrazo de la pareja, e incluso, el coche de caballos que cruza el encuadre de derecha a izquierda (F322), sólo conducen al espectador, acostumbrado al relato clásico, a preguntarse qué ha sido de Piero y Vittoria.

Sin embargo, ese vacío dejado por los personajes en estos últimos planos no es tal vacío, *“puesto que ese vacío queda siempre marcado por algún elemento de materialidad concreta, que anticipa su equivalencia con el lleno total”*²⁷⁶. Se trata por tanto de encuadres llenos de cemento, agua, madera, de naturalezas muertas, en suma, que se convierten en *“imágenes puras y directas del tiempo. Pues todo lo que cambia está en el tiempo”*²⁷⁷.

²⁷⁶ Michele Mancini y Giuseppe Perrella, *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión*, Roma. Alef-Finmedia Catania, 1988, p. 75

²⁷⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1996, p.p. 31,32



F323. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962



F324. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Los encuadres van mostrando en su interior objetos y lugares aparentemente iguales a los recorridos por Piero y Vittoria. Recordemos, por ejemplo, aquella especie de maqueta, elaborada a base de ladrillos, que parecía representar a una ciudad moderna, llena de rascacielos, y cómo la misma es observada por Vittoria (F323). Pues bien, en estos últimos planos, aquella misma maqueta aparece de nuevo, pero esta vez destruida (F324). Es decir un objeto, aparentemente igual, ha cambiado en el tiempo, porque nada permanece igual en el transcurso del mismo.

El tiempo encarnado en las hojas de los árboles que se agitan, en el agua que sale por el agujero del bidón creando un pequeño arroyo a su paso, en la rueda de un autobús que gira velozmente. *“La trivialidad cotidiana tiende a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros”*²⁷⁸.

²⁷⁸ En *La Imagen-tiempo, op., cit.*, p. 32



F325. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Así parece subrayarlo el filme a través de dos fotogramas en los que se muestra en detalle parte del oído de un anciano y un ojo del mismo (F325), órganos que aparecen así, mediante una operación de montaje, descontextualizados, individualizados de un rostro al que sólo accederá el espectador unos momentos después, y abstraídos de la cotidianidad que los rodea.

En esta conversión de la imagen antonioniana en *opsigno* el filme desprende al espectador radicalmente de la historia. Hay una exaltación de los sentidos que pone el acento y permite materializar conceptos abstractos como el tiempo y el pensamiento, haciéndolos, como señala Deleuze, visibles y sonoros.

Vacío y formas

Algunos teóricos como M. Manzini y G. Perrella piensan que en el final de *El eclipse* es donde parece aflorar más claramente la vertiente japonesa (o trascendental) de Antonioni. Sobre todo en lo que se refiere a la reflexión que estos últimos planos establecen entre el vacío y las formas²⁷⁹.

Esta idea nos hace pensar directamente en la relación que en la cultura zen se establece entre las formas y el vacío, en lo que en ésta se entiende como la absorción de las formas por el vacío y del vacío

²⁷⁹ En Michelangelo Antonioni. *Arquitectura de la visión, op., cit.*, p. 75

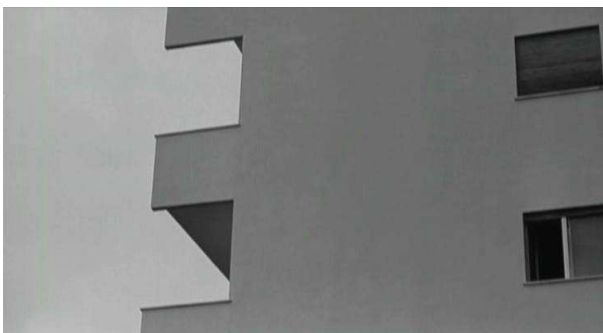
por las formas. Y es que, según enseña el zen, ni el vacío ni las formas pueden existir por separado.

Antonioni, como si de un pintor japonés se tratara, hace surgir la forma vaciando parte de la materia que la constituye; mostrando las manchas dejadas en esta forma tras haber desalojado dicha materia.



F326. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

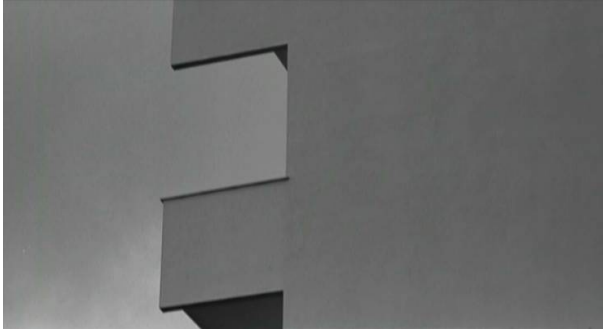
Así, por ejemplo, encontramos tres planos en los que se reflexiona directamente sobre esta cuestión. En el primero de ellos aparece, en último término de la composición, a la derecha del encuadre, un edificio de corte racionalista en el que se puede ver, a través de las terrazas que sobresalen del macizo central y de los huecos por ellas dejados, como consecuencia en su constitución, un juego entre el vacío y las formas (F326).



F327. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Un corte de montaje da paso, a un nuevo plano que muestra, en una escala más corta, un detalle del mismo edificio, separado ya del entorno anterior. Los límites de este edificio aparecen dibujados en el cielo gris plomizo como líneas rectas que delimitan la

forma del mismo (F327). Un cielo que hace las veces de soporte sobre el que surge la forma a partir del vaciado de parte de la materia.



F328. *El eclipse*, M. Antoni, 1962

El plano siguiente, de una escala aun más corta que el anterior, incide en esta idea al mostrar en detalle la materia y la forma que constituye el edificio por un lado, así como el vacío dejado por la materia que ha sido desalojada (F328). Es precisamente en ese acto de desalojar donde se inscribe el vacío.

A modo de un escultor, Antoni, elimina la materia que le sobra a su obra escultórica a través del montaje retirando los árboles del primero de los planos, las ventanas del segundo de ellos, hasta que en el tercero se produce ese diálogo entre la forma y el vacío del que venimos hablando. Diálogo que lo pone en relación directa con dos de los escultores españoles más influyentes de mediados del S. XX, Chillida y, sobre todo, Oteiza.

El eje central de las obras de Oteiza, es el vacío. En el periodo de los años cincuenta comienzan a percibirse en su trabajo no sólo volúmenes, sino huecos entre ellos. Huecos que progresivamente van ocupando, *desocupando*, para utilizar la terminología oteiziana, hasta invertir la relación interna de la obra y pasar a detentar el protagonismo de la misma.

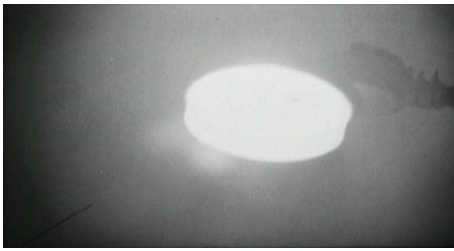


F329. *La caja metafísica*, J. Oteiza, 1958, acero cobreado

En su obra *La caja metafísica* (1958) (F329), partiendo de lo que él mismo denomina “unidades formales livianas”, investiga posibilidades combinatorias que llevan a la desocupación activa del espacio, pura negatividad. Formas delineadas no sólo mediante volúmenes, sino a través de los huecos practicados sobre la materia. A partir de estos depurados esquemas geométricos, introduce al espectador en un absoluto expresivo capaz de reflejar, según el propio escultor, el vacío existencial del espíritu humano. La obra de Oteiza entronca así, en un trazado formal y en su contenido con la obra antonioniana.

Y es que el cineasta ferrarés para expresar esta idea de la angustia existencial ha eliminado incluso a los protagonistas del filme y los ha sustituido por formas arquitectónicas y figuras abstractas. Ya no son necesarios ni siquiera los personajes para expresar un estado de ánimo. Como señala A. Quintana, “a partir de figuras de la realidad, Antonioni construye un espacio fílmico cercano a la tela de un pintor racionalista abstracto”²⁸⁰, o incluso, cercano al espacio concebido por un escultor abstracto, como hemos tenido ocasión de constatar.

²⁸⁰ Ángel Quintana, *El cine Italiano. 1942-1961*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 217



F330. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962



F331. *El eclipse*, M. Antonioni, 1962

Formas abstractas por lo demás de las que emerge una luz cegadora, aparición ésta muy marcada por la música, (F330) que, posteriormente, a modo de eclipse, como vimos al comienzo de este capítulo, dejará paso a la oscuridad más absoluta. Sobre el lleno-vacío que impera en esta nueva oscuridad emergen otras formas geométricas -las letras que configuran la palabra FINE- (F331) que ordenadas adecuadamente marcan el final de este tercer filme que compone la trilogía antonioniana: *El eclipse*.

DEL EXISTENCIALISMO A LA NEUROSIS

**DEL EXISTENCIALISMO A LA NEUROSIS: *EL DESIERTO ROJO*
(1964)**

*“Mis películas que tratan del mismo tema son cuatro y no tres: también *El desierto rojo* habla de una crisis existencial”²⁸¹.*

Esta declaración fue realizada por el cineasta italiano en 1979 en una entrevista realizada por Aldo Tassone. Sin embargo, algunos años antes, en 1964, concretamente en el mismo año que Antonioni dirigió *El desierto rojo*, el cineasta señalaría, “*El desierto rojo* es muy diferente de mis películas precedentes: no habla de sentimientos. Me atrevería a decir que los sentimientos no tienen nada que ver con ella. En este sentido, aquí las conclusiones de las otras películas se dan por descontadas. Aquí me interesa hablar de otra cosa. La historia que tenía entre las manos presenta motivos diferentes: el de la neurosis, por ejemplo. Y quizás al haberme apartado de temas vagos como el

²⁸¹ Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 259

de los sentimientos me ha permitido, esta vez, caracterizar más a los personajes²⁸².

Es cierto que su interés por desligarse del tema de los sentimientos cuando realizó *El desierto rojo* es evidente. Sin embargo no lo consiguió. Y se podría decir que existe un hilo conductor, por encima de los puntos de inflexión, por mucho que el cineasta sintiera la necesidad de cambiarlo. Una necesidad en la que insiste, años después, declarando durante el rodaje de *Identificación de una mujer*, “Será mi última película antonioniana en el sentido de que quisiera liberarme de la capa de los sentimientos para centrarme más en los acontecimientos. Siento la exigencia de ponerme en movimiento de forma diferente²⁸³”.

Leyendo las dos citas del comienzo, uno podría pensar que el cineasta se contradice, pero profundizando un poco más en ellas podremos entender que no son del todo contradictorias. Y es que, aunque el tema de los sentimientos aflore en ambas -en realidad en toda la obra del autor, así lo hemos anotado con anterioridad-, hay una delgada línea que las separa. Esta delgada línea es aquella que distingue un estado de ánimo, el del existencialismo, de una patología, la neurosis. Es difícil establecer los límites entre la angustia existencial y la angustia neurótica, pero esos límites son los que diferencian a las protagonistas de la trilogía antonioniana de la protagonista de *El desierto rojo*.

Podríamos decir que la angustia existencial está provocada por la propia existencia, el objeto, por tanto, que provoca esta angustia es

²⁸² En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 126

²⁸³ *Ibidem.*, p. 375

la existencia y las reflexiones que sobre la misma el sujeto se plantea. Sin embargo, en el caso del neurótico, la angustia continúa cuando el objeto que la provocó ya no existe, incapacitándolo para poder continuar una vida que le permita establecer unas relaciones “normales” con el medio en el que se desenvuelve. Como señala C. Castilla del Pino, “*se puede decir que el sujeto se angustia consigo mismo, o sea, él es quien se angustia y al mismo tiempo el objeto que angustia. En este caso, o, mejor dicho, llegada ya esta situación, hablamos de un conflicto del sujeto consigo mismo*”²⁸⁴.

La angustia, en la neurosis, no desaparece jamás. Solo podemos distinguir el grado de intensidad denominándola *crisis*, cuando ésta es más intensa y provoca pánico, taquicardia, disnea, etc.

Teniendo en cuenta que Según la OMS (Organización Mundial de la Salud), la neurosis es un trastorno psíquico sin una alteración orgánica demostrable, en la cual el juicio de la realidad se halla conservado, podemos decir que casi todos, en alguna ocasión, hemos padecido algún episodio de neurosis sin que ello deba considerarse una patología seria, excepto por los efectos que ésta desencadena en el momento de sufrir tal episodio. Otra cosa diferente es el hecho de que esos episodios se conviertan en crónicos. El individuo queda entonces desprovisto de una serie de mecanismos que le permitan enfrentarse al estrés y a la angustia, recurriendo al suicidio en muchos de los casos.

Este es el caso de Giuliana, la protagonista de *El desierto rojo*, película, que según algunos autores, configura la tetralogía de los sentimientos, y que muestra, mediante recursos, nuevos hasta

²⁸⁴ Carlos Castilla del Pino, *Introducción a la psiquiatría*, Madrid, Alianza Editoria, 1987, p. 89

entonces en la filmografía antonioniana, como el color, una visión del mundo en el que se inscribe esta mujer, quien sin llegar a perder el contacto con la realidad, vive atormentada, presa del pánico y la desesperación.

EL DESIERTO ROJO

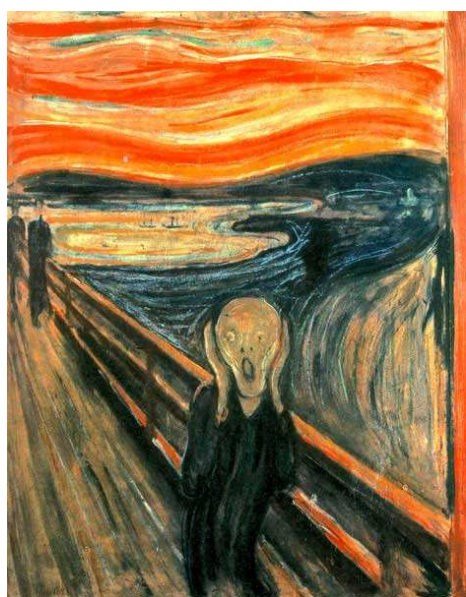
Tras la trilogía de los sentimientos, Antonioni se embarca en la realización de una obra que marca un punto de inflexión decisivo en su filmografía, *El desierto rojo* (1964).

Un episodio de la vida de Giuliana, la protagonista femenina del filme, es el marco elegido por el cineasta para elaborar ciertas teorías sobre el color en el cine; sobre la belleza/horror del mundo industrial que se impone con fuerza; y sobre la visión subjetiva de una neurótica, la misma Giuliana, inmersa en un mundo lleno de hierros de colores, gases y ruidos que configuran el paisaje de la Rávena industrial, que se constituye en el lugar elegido por Antonioni para rodar ésta, su primera película en color.

Giuliana es una joven que sufre una patología psiquiátrica: la neurosis. Esta enfermedad la imposibilita para establecer unas relaciones “normales” con su entorno. Su marido, Ugo, que trabaja como ingeniero en una fábrica de Rávena, no es capaz de satisfacerla ni de calmar las crisis de ansiedad que sufre, motivos que la llevaron a un intento de suicidio por el que estuvo internada en una clínica psiquiátrica. El hijo pequeño del matrimonio, más próximo a su padre que a la protagonista, demanda la atención de ella cruelmente, fingiéndose enfermo. Entre tanto, aparece en escena Corrado, un joven ingeniero que está de paso por Rávena con el propósito de reclutar gente para trabajar con él. Giuliana iniciará una relación dependiente con él demandando su ayuda en varios momentos del filme. Pero tampoco Corrado será capaz de satisfacerla.

En la era del *Prozac*²⁸⁵, la película se constituye en referente temático de lo que es considerado uno de los más numerosos males de nuestro tiempo, la neurosis.

El desierto rojo devuelve al espectador la mirada de una realidad modificada²⁸⁶ a través de los colores que, arbitrariamente, y siguiendo únicamente los deseos del cineasta ferrarés, salpican de rojo, verde, azul, y amarillo un universo esplendoroso y enfermo a la vez.



F332. *El grito*, E. Munch, 1893

Unos colores que, dicho sea de paso, son los mismos que utilizara Eduard Munch en su obra *El grito* (1893) para representar ese mal que tanto interesa a Antonioni, la angustia (F332).

²⁸⁵ Primer antidepresivo selectivo que existe. Compuesto de fluoxetina (inhibidor selectivo de la recaptación de la serotonina).

²⁸⁶ Antonioni declara con respecto a la modificación de la realidad a través del color: “*Es falso afirmar que los colores que utilizo no son de la realidad. Son reales: el rojo que utilizo es rojo, el verde es verde, el azul, azul y el amarillo es amarillo. Se trata de combinarlos de una forma diferente de aquella en la que los encuentro, pero son siempre colores reales*”. En *Michelangelo Antonioni. Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 212.

La intervención del hombre -Antonioni en este caso- modificando la realidad en aras de la creación de una obra artística, nos hace pensar en una idea con respecto al arte señalada por M. Vargas Llosa “*el arte no es la vida, es «otra» vida, recreada y esencialmente distinta de aquella en la que estamos inmersos*”²⁸⁷.

Antonioni utiliza el color en *El desierto rojo* otorgándole lo que S. Eisenstein denomina “*una función dramática en el sentido de elemento activo, intrínseco al color, que traduce la voluntad consciente de quien lo emplea, a diferencia del statu quo amorfo de un dato coloreado que proporciona la naturaleza. En suma, una disposición de la expresión cromática diferente del elemento coloreado que existe en la realidad, en la naturaleza y en los fenómenos, de manera que por un acto de voluntad creadora, a partir de este «existente» creará un «inexistente»; a partir de esta cosa en equilibrio indiferente, una cosa destinada a servir a la expresión del pensamiento y del sentimiento del artista*”²⁸⁸.

También los fauvistas entendieron, al igual que Eisenstein y Antonioni²⁸⁹ algunos años después, que el uso del color arbitrario, aplicado a su obra, podía proporcionarles el medio idóneo para expresar aquello que necesitaban. El cuadro fauve aparece entonces ante los ojos del espectador como una orgía de color en el cual las formas vendrán determinadas, si así lo cree el artista, por gruesos trazos negros, y tendrán colores que jamás veremos en la realidad.

²⁸⁷ Mario Vargas Llosa, , “Camelias fragantes”, *EL PAÍS*, Domingo 4 de septiembre de 2005, p. 15

²⁸⁸ Serguei Eisenstein, “Del color en el cine”, en: *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, p. 151

²⁸⁹ Esta relación ha sido sugerida anteriormente por autores como Clotilde Simond. Véase en Domènec Font, *Michalangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 178

Así, Matisse, máximo exponente del movimiento fauvista, declarará al respecto en el año 1908 en un artículo titulado *Notas de un Pintor*, “lo que persigo es la expresión. No puedo distinguir entre mis sentimientos y la manera de expresarlos. La composición es el arte de arreglar de forma decorativa los elementos de que dispone el pintor para expresar sus sentimientos”²⁹⁰.



F333. *La música*, H. Matisse, 1911, Óleo sobre lienzo, Hermitage, San Petersburgo

En su obra *La música* (1911) (F333), podemos observar cómo el artista persigue construir con el color un orden propio del cuadro, distinto del orden de la naturaleza. El color se despoja aquí de toda obligación descriptiva.

Los fauvistas entroncan, entonces, con la obra antonioniana de una manera clara y contundente. En ambos casos, la manera en que se usa el color se aleja de todo principio académico, como veremos a continuación en la obra del artista ferrarés, apreciando todas las dimensiones del color -como señala S. Eisenstein- y separándose de

²⁹⁰ Cita recogida en: “Fauvismo”, *Enciclopedia Wikipedia* [Online]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fauvismo>

todo lo que hasta entonces se había hecho en Hollywood²⁹¹ con respecto al mismo.

También en ambos casos existe el intento de equilibrar el mundo real y el mundo interior, algo que en *El desierto rojo* se consigue mediante el contraste entre los sentimientos de los personajes y el mundo exterior en el que habitan.

Del azul/verde al rojo

Es interesante anotar cómo en cada uno de los filmes objeto de este trabajo hemos comenzado nuestro análisis con las imágenes sobre las que aparecen los títulos de crédito. Y es que en el cine antonioniano las primeras imágenes de cada filme trabajan algunos de los conceptos determinantes del mismo.

Pues bien, los títulos de crédito de *El desierto rojo* se inscriben en un fondo desenfocado, elemento con el que, además del color, se juega en el filme como forma de expresión.

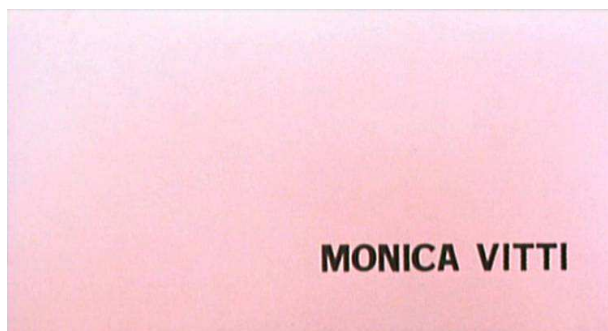


F334. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

La primera imagen que aparece en la película da cuenta de unos árboles que se recortan sobre un cielo cuyo color azul ha virado hacia un rosa próximo al rojo. De ellos se muestra la que es

²⁹¹ Las películas de los primeros años del color en Hollywood dependían casi en exclusiva de los matices muy saturados. En Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni*, Barcelona, Taschen, 2004, p. 91

su parte más frondosa, las copas (F334). Pero el color verde de las hojas de éstas ha sido sustituido por un gris plomizo cercano al negro.



**F335. *El desierto rojo*,
Antonioni, 1964**

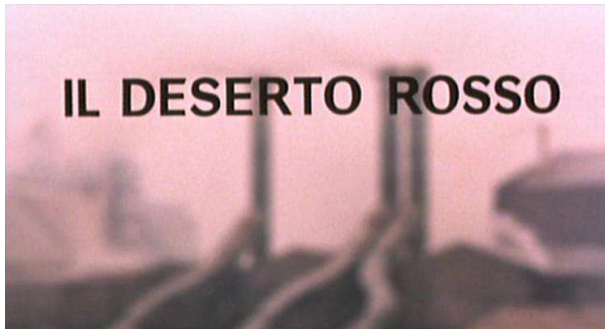
Una panorámica lateral hacia la derecha, deja los árboles fuera de cuadro para detenerse por un segundo en un nuevo plano. Ahora, la pequeña porción de cielo teñida de rosa, recortada por el encuadre a modo de lienzo, se prepara para que en su interior se escriba el nombre de una mujer, Monica Vitti (F335), actriz que encarnará en el filme a Giuliana, protagonista femenina. El nombre real de esta mujer, Monica Vitti, se ve inmerso desde el comienzo en una superficie saturada de color rosa violáceo. Este color es el antecesor del rojo que predominará en todo el filme. Rojo que, apareciendo inscrito en el propio título del filme, estará vinculado a los sentimientos de Giuliana y la angustia que ésta experimenta.



**F336. *El desierto rojo*, Antonioni,
1964**

Continúa la panorámica hasta detenerse en las chimeneas de unas fábricas que han modificado sustancialmente el paisaje de Rávena (F336). Los bosques que rodeaban las afueras de esta ciudad han sido sustituidos, así lo indica el filme literalmente, por estos otros bosques de hierro que se alzan y se recortan en un cielo

cuyo color azul, al igual que el verde de los árboles, ha sido sustituido por el rosa fucsia de los gases y vapores que desprenden estas mismas chimeneas que configuran el paisaje industrial de la ciudad italiana.



F337. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

La música electrónica de Vittorio Gelmetti y la voz asinfónica de Cecilia Fusco acompañan a la cámara en su recorrido por este ambiente fábril, de contornos desdibujados, sobre el que, finalmente, aparece el título del filme, *El desierto rojo* (F337).

Este recorrido de la cámara por la ciudad industrial de Rávena nos lleva a pensar en aquella ciudad utópica deseada por los futuristas como lugar privilegiado de la modernidad. El paisaje urbano futurista aparece modificado por la intervención humana y es el primer modelo de ciudad dominada por la máquina. La arquitectura futurista no debe verse sólo como un desarrollo más de la evolución estética de la arquitectura hacia una adaptación puramente estilística, sino como una visión espiritual del mundo moderno y de las nuevas fuerzas que en él se desencadenan en potencia.



F338. *Central eléctrica*, A. Sant'Elia, 1914

Esa descripción de la ciudad realizada por la cámara antonioniana trae al recuerdo aquellos diseños futuristas de Antonio S'Antelia, de sus centrales electricas (F338). La ciudad de Sant'Elia promueve las gigantescas interconexiones entre un edificio y otro, y sobre todo la verticalidad. El modelo llega, naturalmente, del otro lado del océano, de la ciudad de Nueva York; ciudad de las comunicaciones, la velocidad, la máquina, y cómo no, de la industria, esa nueva fuerza que poco a poco se impone con ímpetu e influye, inexorablemente, en el espíritu humano.



F339. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Por fin, en el penúltimo de los planos de esta serie

que aparece al comienzo del filme, el cielo rojizo deja paso a otro más azul, cuya función no es otra que destacar más el rojo. Una de estas fábricas parece alzar sus brazos hacia esa porción de cielo quien, a su vez, los acoge (F339): desafiante, el color rojo que delimita sus contornos, compite y contrasta con el azul, cada vez menos frecuente, del universo que estas estructuras industriales habitan.



F340. *Sette canne un vestito*,
Antonioni, 1949

Las verdaderas
protagonistas de este

comienzo y de gran parte del filme son las fábricas. Un mundo por el que Antonioni se siente atraído desde el comienzo de su obra. Valga como ejemplo de ello uno de sus primeros cortometrajes, *Sette canne un vestito* (1949). En él se narra visualmente el proceso de conversión de la caña en seda industrial. Las imágenes muestran los entresijos del interior de una de estas fábricas. Planos detalle de los engranajes que la configuran, tubos de acero y gases emergiendo de los mismos (F340). Todo ello mostrado en un universo en blanco y negro, los dos colores que predominaban en las primeras fábricas italianas del S.XIX, recién comenzada la industrialización, en las cuales, según el propio Antonioni, *“el color no existía. Hoy en cambio, dice el maestro, casi todo está coloreado. La tubería que va del sótano al duodécimo piso*

es verde, porque lleva vapor. La que lleva electricidad es roja, y la del agua es violeta²⁹².



F341. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Es en ese detalle donde radica la fuerza de las imágenes que muestran el interior de la fábrica de *El desierto rojo*, en esos tubos de colores que, aún teniendo una función, colorean el espacio que los contiene (F341).

Algunos años después de que Antonioni recreara en su *Desierto rojo* la belleza de las fábricas y el efecto que éstas producen en el medio ambiente, dos arquitectos, Richard Rodgers y Renzo Piano retoman la estética de las fábricas para construir en París el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.

²⁹² En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p.p. 212-213



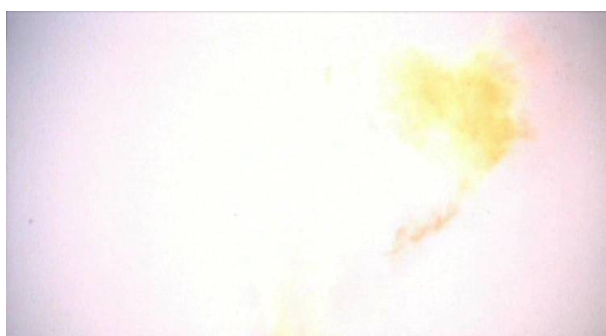
F342. Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, Renzo Piano y Richard Rogers, 1972-1977

Su proyecto produjo un gran desconcierto: un mastodonte transparente, cinco pisos de cristal y vigas metálicas, con todas las entrañas (escaleras mecánicas, tuberías y conductos de climatización) a la vista y pintadas de vivos colores: verde para el agua, azul para el aire, amarillo para la electricidad, rojo para los ascensores, gris para los pasajes, blanco para la estructura; con la única intención, declara Renzo Piano, de *"haber querido destruir la imagen de un centro cultural que intimida. Es el sueño de una relación extraordinariamente libre entre el arte y la gente, donde al mismo tiempo se respira la ciudad"*²⁹³ (F342). Llueven las burlas. Se le trata de "depósito de arte", "fábrica de gas", "refinería" (el preferido de los taxistas parisinos), "trastero cultural", "verruga vanguardista" o bien agujero financiero; pero finalmente el mundo entero lo aceptará incondicionalmente.

²⁹³ Monique Perrot-Lanaud, "Centre Georges Pompidou: veinte años de cultura para todos", *Label France* n° 25, 09/1996 [Online]. Disponible en: http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/ESPANOL/ART/POMPIDOU/pompidou.html

Y es que en el último cuarto del S.XX, la estética de la fábrica forma parte de la vida de las gentes y de las ciudades que habitan, no pudiendo por ello el arte permanecer ajeno a un hecho de similares características. Es ahí donde radica el éxito de este edificio y la fuerza de las imágenes antonionianas.

Los volcanes de nuestra era



F343. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

La música extradiegética deja paso, en el comienzo de esta historia, al sonido rítmico de la caldera de una fábrica. La llamarada que surge de su interior (F343) amplía la paleta de colores utilizados hasta este momento en el filme. Todo está a foco ahora. El amarillo destaca sobre el destello blanco que la llamarada misma provoca y a modo de mandorla mística el rosa violáceo lo circunda y lo separa del azul que rellena los bordes del encuadre. Antonioni pinta con la cámara. Una sinfonía de colores queda impresa en la pantalla como si de una composición abstracta del propio Kandinsky se tratara.

Para el pintor, al igual que para el cineasta, los colores son formas. Según Kandinsky, el amarillo, por ejemplo, tiene un contenido semántico distinto del azul. El contenido semántico de una forma cambia según el color al que está vinculada, y una forma es significativa no solo porque tiene sino también porque asume un significado; pero sólo se hace significativa en la conciencia de quien la recibe, al igual que una comunicación no será tal hasta que no sea

recibida. A este respecto comentaba Eisenstein: *“Al igual que el crujido debe dissociarse de la bota que cruje para convertirse en un elemento expresivo, también la noción de rojo-anaranjado debe separarse del colorido de la mandarina, para que el color pueda integrarse en un sistema de medios expresivos utilizados conscientemente. Mientras no aprendamos a considerar que tres naranjas colocadas sobre el césped son algo más que tres objetos dispuestos sobre la hierba, como tres manchas anaranjadas sobre un fondo verde, inútil plantear la más simple composición de los colores”*²⁹⁴.



F344. *Lyrically*, W. Kandinsky, 1911

En esta composición de Kandinsky (F344), por ejemplo, se puede observar cómo el color es libre, con una fuerza expresiva propia; la línea se ha liberado de su papel tradicional de demarcación de contornos y es igualmente libre; ya se ha destruido la línea del horizonte, de modo que el espacio pictórico está directamente relacionado con la superficie del cuadro.

*“El color impulsa a inventar, dirá el cineasta ferrarés, pero es más que un desafío. Hoy día, hay razones prácticas para trabajar con él. La realidad misma está cada vez más coloreada”*²⁹⁵.

²⁹⁴ En “Del color en el cine”, *op., cit.*, p. 155

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 212

Y la cámara antonioniana continúa mostrando sin reservas la belleza que emerge de este mundo dominado por la máquina. “Las fábricas son muy bellas, declara Antonioni. Y eso es cierto hasta tal punto que en muchos concursos de arquitectura los primeros premios se dan a menudo a las fábricas, probablemente porque son ambientes que ofrecen a la imaginación la posibilidad de desencapricharse²⁹⁶ .



F345. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Una panorámica descendente muestra el lugar de procedencia de esas llamaradas conquistadoras de la bóveda celeste, apareciendo entonces la altísima chimenea de una de las fábricas que configuran el paisaje (F345).



F346. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

La cámara continúa su recorrido encontrando a su paso otra gigantesca chimenea que, a modo de volcán, expulsa sus gases por el también gigante cráter (F346).

²⁹⁶ Ídem, p. 260



F347. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Mientras, una serie de obreros, parecen imantados por la presencia de estos nuevos volcanes artificiales que los convocan a permanecer frente a ellos (F347), e incluso, a introducirse en su interior. Allí dejarán parte de su vida con el esfuerzo diario, obteniendo a cambio el beneplácito de los dioses. El sacrificio se asemeja a aquellos otros realizados por las tribus indígenas²⁹⁷, capaces de arrojar por la boca de los volcanes a sus propios hijos como símbolo de la comunión de los dioses con los hombres, la unión entre el cielo y la tierra.

Estos jóvenes volcanes activos -comenzaron a existir hace a penas un siglo y medio- se contraponen a aquel otro, el Etna, que aparecía en *La aventura*, pero entran en relación directa con el volcán de *Strómboli* o incluso con el Vesubio, de *Viaggio in Italia*. Al igual que en éstos, un extraño misterio brota de las entrañas de estas obras de ingeniería realizadas por el hombre, y la cámara antonioniana se detiene en mostrarlo.

²⁹⁷ Como ejemplo podemos citar el caso de los indígenas, en Nicaragua. Ellos ofrecían sacrificios humanos, como en el caso del volcán Santiago y Cosigüina, para calmar su furia. Durante la época de la colonización y posteriormente, se sacaban procesiones a las calles cuando un volcán entraba en erupción, y hasta se oficiaban misas en las faldas de ellos. Así ocurrió durante la erupción del Cerro Negro en Noviembre de 1949 cuando un sacerdote español de apellido Almendáriz celebrara este rito católico el día 29 a las 7 de la mañana en las faldas de dicho volcán.

Por fin, Giuliana



F348. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

A los cinco minutos de comenzado el filme, Giuliana, la protagonista, hace su aparición. Entre el color rosáceo del cielo y el gris plomizo del suelo, las estructuras de las fábricas y los abrigos de los militares, que vigilan una huelga iniciada por los trabajadores, el abrigo verde de Giuliana introduce la nota de color (F348).



F349. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Hasta estos instantes, la mirada enunciadora ha predominado en el filme. Pero con la aparición de Giuliana, la misma encarnará en el personaje en determinados momentos muy concretos. Así, mientras ella camina con su hijo pequeño de la mano por entre las estructuras metálicas de la fábrica y los desechos por ella producidos, un gran número de trabajadores en huelga aparece en escena. Primero enunciativamente, y después haciendo partícipe a Giuliana de esa mirada, los trabajadores son mostrados en el filme de una manera muy particular. Todos ellos, agrupados, caminan unidireccionalmente hacia no se sabe donde. Sus rostros han sido borrados a través del desenfoco de la cámara, diferenciándolos así de Giuliana (F349). La

masa de gente queda así unificada. Se alude de esta forma a la alienación²⁹⁸, a la pérdida de la identidad. A cómo los individuos son despojados de su personalidad y como consecuencia de esta pérdida de identidad aparecen males como el que aqueja a la protagonista del filme.

El primer síntoma del mal que sufre Giuliana se manifiesta en el filme a través de un episodio protagonizado por ella misma. Durante su recorrido por el lugar, hasta llegar a la fábrica donde trabaja su esposo, Giuliana encuentra a un señor que come un bocadillo. Ella se acerca y le pide que se lo venda a pesar de que él ya ha comenzado a comerlo. Incluso se lo paga y le dice que se quede con el cambio.



F350. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Giuliana siente un deseo compulsivo de saciar el

hambre, que no es tanto física como psíquica. Como si se avergonzara del acto que está a punto de realizar, la protagonista, se esconde para ingerir compulsivamente el bocadillo (F350) que, previamente ha sido rechazado por su hijo. La cámara la muestra en un plano cercano, subrayando así esta acción de la protagonista. Giuliana necesita llenar con urgencia el vacío que siente en su interior.

²⁹⁸ Alienación, extrañamiento de uno mismo frente a otros individuos, a la sociedad o al trabajo. Por lo general, se atribuyen al término significados con frecuencia contradictorios. Los psiquiatras, por ejemplo, consideran que la alienación es un bloqueo autoinducido o una disociación de sentimientos que produce en la persona una reducción de su capacidad social y emocional con las consiguientes dificultades para ajustarse a la sociedad. Sin embargo, algunos filósofos creen que el origen de la alienación no está en la persona sino en una sociedad vacía y despersonalizada.



F351. *El desierto rojo*,
Antonioni, 1964

Entre tanto la cámara se detiene en describir el paisaje que la rodea, mostrando los desechos contaminantes de esas mismas fábricas que, anteriormente, habían aparecido en todo su esplendor (F351). La fascinación y la atrocidad, provocadas por la belleza y la basura, se contraponen así como elementos procedentes de un mismo fenómeno, la industrialización; y a su vez entran en relación directa con la protagonista femenina del filme, quien, desde el comienzo del mismo se muestra aterrada por todo aquello que la rodea.



F352. *El desierto rojo*,
Antonioni, 1964

Una vez en el interior de la fábrica, Giuliana sólo encuentra barreras de color rojo a su paso, tubos de gas que parecen impedirle el paso o incluso amenazarla, y chorros de gas de los que huye apresuradamente (F352).

La inestabilidad emocional que muestra la protagonista en el interior de la fábrica se ve reforzada por las palabras que Ugo, su esposo, expresa a Corrado, justificando así la conducta extraña de

Giuliana: después de un accidente de tráfico y haber estado internada durante un mes, *aún no razona con claridad*.

Pero los miedos y las angustias de la protagonista de *El desierto rojo* no están provocados por la presencia de la fábrica. Éstos habitan con anterioridad en ella, al margen de los lugares que visita y que la rodean -lo que no significa que el entorno de la protagonista no influya negativamente en la enfermedad que ésta padece-



F353. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Que esto es así lo demuestra el hecho de que la angustia neurótica irrumpe, también, en el sueño de la protagonista, atormentándola. El desasosiego se apodera de ella haciendo que se levante de la cama. El ruido de un robot de juguete funcionando, en la habitación de su hijo, conduce a Giuliana hasta el dormitorio del pequeño. Quizás, la relación del niño con el mundo en el que habita, un mundo cada vez más dominado por las máquinas, le permita una estabilidad emocional que en su madre está ausente, o quizá no, quién puede saberlo. La protagonista desconecta el robot y sale de la habitación enfrentándose a la soledad que la atormenta; la frialdad del espacio que en estos momentos la rodea, compuesto a base de tubos de metal pintados en azul, despojado de muebles, junto a las paredes blancas y el propio camión, también blanco, de ella, contribuye a ello (F353). Una soledad que ni siquiera su marido es capaz de llenar.

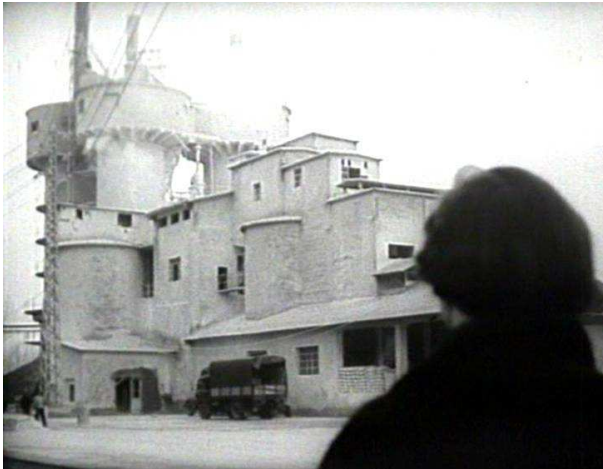
La opresión endógena de Giuliana se distancia en este punto de aquella otra exógena de Irene, la protagonista de *Europa 51*

(Rossellini, 1951). Ésta, encaminándose hacia una mística completamente personal de la caridad, intenta ayudar a una mujer, madre de familia, consiguiéndole trabajo en una fábrica. Por circunstancias personales de la señora, y para que ésta no pierda el trabajo, Irene se ve obligada a sustituirla por un día: podrá experimentar entonces los estragos que en ella causa este mundo industrial, al que ha permanecido ajena hasta estos instantes, en el que ahora se ve inmersa.



F354. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951

Rossellini se hace cargo de las tensiones y los efectos que el mundo de la máquina causan en Irene. La protagonista se dirige, en medio de una multitud de trabajadores, hacia un mundo desconocido por ella. El silbato ensordecedor procedente de una de las fábricas le da la bienvenida. Ella acude a la llamada y en su rostro se aprecia el desconcierto que ese nuevo universo le produce (F354).



F355. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951

A pesar de que algunos de los planos confieren un protagonismo importante a las fábricas, la visión de Rossellini es en este sentido más humana que la de Antonioni, puesto que en Rossellini la fábrica es mostrada en función de las consecuencias que ésta provoca en los individuos. Incluso muestra a Irene mirando absorta, de espaldas al espectador, una de las chimeneas que coronan la zona industrial en la que se encuentra. Una de las chimeneas causantes de que las palabras desaparezcan de la secuencia en favor de los ruidos que emanan de las propias fábricas. Un lenguaje nuevo al que los oídos de la protagonista no están acostumbrados (F355).



F356. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951

Al introducirse en el interior del edificio, los tubos, junto con el sonido rítmico provocado por las máquinas, parecen aplastar a la protagonista (F356).



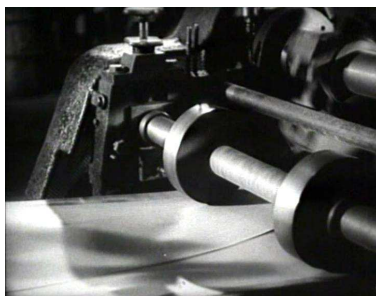
F357. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951



F357. *Carceri*, Piranesi, 1742

Mientras, la cámara, desprendiéndose de la mirada de Irene, describe el espacio en el que ésta va penetrando progresivamente. Un espacio presidido por un ruido infernal, cuya arquitectura en acero y hormigón (F356) remite a los diseños creados por Piranesi en sus famosas cárceles, metáforas estas de otras prisiones interiores que encadenan al individuo (F357).

Irene desciende hasta el corazón mismo de ese infierno donde la espera, como compañera de fatiga, una prensa de papel, de la que deberá extraer y seleccionar algunos de los carteles que reproduce a gran velocidad.



F358. *Europa 51*, R. Rossellini, 1951

El montaje acelerado, mostrando planos alternados del rostro de Irene y la

máquina en funcionamiento (F358), da cuenta de la fatiga y la angustia que en ella provoca el artificio que durante un día debería ser su aliado. Una sucesión de imágenes futuristas manifiestan los estragos que este mundo industrial causa en la protagonista, a pesar del corto intervalo de tiempo que permanece en él. Ella misma se referirá al horror que le provoca este ambiente cuando, en una secuencia posterior hable con su amigo Andrea comentándole lo siguiente:

IRENE: Tenía que ver, experimentar ese trabajo. Yo estoy aterrada, créame, lo he comprendido. Es una condena, una condena horrible.

Así pues, el desasosiego de Irene, en esta secuencia, está provocado por un mundo, el de las máquinas, que la oprime. Por el contrario, la angustia de Giuliana es inherente a ella, no la abandona jamás; no importa el escenario ni el entorno que la circunda. Sólo puede escapar de su angustia a través del mundo imaginario que ella misma inventa; un mundo del que hablará con posterioridad a su hijo.

Giuliana y Corrado

En cada secuencia del filme se da cuenta de la no progresión de la historia, una no progresión que se verá reforzada, como veremos, al final de la película. Es decir, es una historia disgregativa, no hay conexión entre unas escenas y otras. Son bloques elaborados a base de elementos dispersos, y en el espectador recae la tarea de reconstruirlos. Así Giuliana y Corrado se encontrarán en la secuencia siguiente, después de haber sido presentados por Ugo, sin que previamente se haya establecido entre ellos ningún nexo que posibilite un encuentro próximo.

La tienda

Ugo hablará a Corrado de la inestabilidad emocional que padece Giuliana, exponiéndole el deseo de ella de abrir una tienda. Así, después de que en la secuencia anterior la protagonista padeciera una crisis de ansiedad durante la noche que, incluso, la obliga a huir de los brazos de su esposo, un corte de montaje introduce al espectador en un espacio dramático diferente.



F359. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964



F360. *Lavender Mist*, J. Pollock, 1950

El primero de los planos con el que da comienzo esta secuencia anuncia el protagonismo en la misma de elementos que aparentemente están desconectados de los propios personajes. Éste (F359) bien podría estar relacionado con la pintura expresionista abstracta de Pollock (F360). El encuadre ha recogido en su interior una porción de uno de los muros que delimitan la calle donde se encuentra el local destinado a convertirse en la tienda de Giuliana. En él aparecen unas manchas beiges provocadas por la pérdida de la

pintura verde. El muro se ha convertido de este modo en una obra abstracta desde el momento en que el enunciador ha decidido que así sea, extrayéndola de su contexto original.



F361. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Lo que sucede en este espacio exterior sólo es un anticipo de lo que está por llegar cuando Corrado penetre en el interior del local donde se encuentra Giuliana. Las paredes blancas, desnudas, se convierten en paneles destinados a ser llenados de pintura (F361).



F362. *Untitled*, M. Rothko, 1969

A modo de lienzo, la pared actúa como contenedor de colores fríos, eso sí, contrapuestos al rojo predominante en la mayoría de los encuadres del filme, que la cámara va mostrando como si de cuadros de Rothko se tratara (F362). Antonioni sentía su obra muy próxima a la del pintor norteamericano, y un día, visitando el estudio de Mark Rothko, el cineasta ferrarés realizó este famoso comentario: "*Tus cuadros son*

como mis películas, tratan sobre la nada... pero con precisión²⁹⁹. Y es que Antonioni concibe “la nada” en sus filmes en términos hegelianos, identificándola con “el ser”, en la medida en que ambos conceptos contienen la misma indeterminación.



F363. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964



Cuadrados y
rectángulos

saturados de colores planos configuran el fondo sobre el que se recorta la imagen de Giuliana (F363).



F364. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Colores, entonces,
asociados visualmente a la

protagonista y desligados de la figura de Corrado, que aparece sobreimpresionada en el blanco de aquellas otras paredes desnudas, las que aún no han sido pintadas de color, que configuran el resto del local (F364).

²⁹⁹ En *Tren de sombras* [Online], Mayo, 2005. Disponible en http://losavanzaos.blogspot.com/2005_05_22_losavanzaos_archive.html

El mundo de Giuliana se constituye así en un mundo lleno de color. Los rojos, amarillos, verdes, azules, etc. la asaltan. Pero en su interior sólo tiene cabida un agujero negro del que no sabe como salir. Necesita colores que la alejen del negro, pero los colores, a su vez, necesitan de la luz para no convertirse en negros, por eso, cuando salen de la tienda ella y Corrado y éste le pregunta si va a dejar la luz encendida ella contesta, *sí es mejor*. Sólo dejando la luz encendida podrán brillar los colores con los que, unos momentos antes, ha impregnado las paredes. Sólo a través de la luz la vida de Giuliana se llenará de color.



F365. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Posteriormente salen al exterior, a un mundo gris y sin color. Giuliana sufre entonces otra crisis de ansiedad que la hace recluirse en ella misma y su angustia. Debe sentarse; su mano izquierda aprieta con fuerza el abrigo; su mirada se ausenta y lo que la rodea deja de existir, se desenfoca (F365).

Giuliana pide ayuda a Corrado

A ese primer encuentro a solas entre Giuliana y Corrado, le sucederán otros en los que la protagonista habla abiertamente con él sobre su enfermedad y sus miedos. Giuliana parece haber encontrado en Corrado alguien en quien confiar. Su marido, en cambio, junto con su hijo, permanecen ajenos al mundo interior que la amenaza y oprime constantemente.



F366. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

De modo metafórico, la película se hace cargo de la relación equilibrada y cómplice del padre y el hijo, por oposición al desequilibrio de ella. Así, Ugo, explica a su hijo el funcionamiento de un juguete que lleva dentro un giroscopio (F366) diciéndole:

UGO: Mira. Fíjate como da vueltas. Ponlo de lado ¿Sabes por qué no se cae?

HIJO: ¿Por qué?

UGO: Porque dentro hay un giroscopio

HIJO: ¿Qué es un giroscopio?

UGO: Una máquina que llevan también los barcos para que no se muevan cuando el mar está agitado.

Mientras, Giuliana, observa marginada, cómo si de una extraña se tratara, esta relación paternofilial de la que ella no puede participar. Además, el giroscopio refuerza la idea del desequilibrio de Giuliana. El juguete se convierte, metafóricamente, en esa pieza clave de la que carece el cerebro de ella. La falta de ésta provoca la inestabilidad de la protagonista, incapaz de enfrentarse a esa agitación interior que su propia vida le provoca.

La protagonista podrá comprobar con posterioridad cómo hasta su hijo pequeño se ha dado cuenta de la debilidad emocional que ella padece. El niño la implicará en juegos crueles haciéndole creer que tiene las piernas paralizadas.

Tras este suceso, Giuliana, más turbada de lo que comúnmente acostumbra a estar, corre hacia el hotel en el que se aloja Corrado con la esperanza de encontrar en él el apoyo emocional que necesita.



F367. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Un largo pasillo de paredes blancas, por las que Giuliana se arrastra, con puertas a un lado y otro del mismo, configurando una perspectiva en el plano tan acusada que se diría casi manierista, con Corrado al fondo del mismo, le dan la bienvenida a casa del protagonista (F367). El pasillo mostrado en la imagen podría pasar más por el de un hospital que por el de un hotel; las paredes blancas, con las puertas cerradas, igualmente blancas, iluminado a través de la luz cenital proveniente del techo y desprovisto de cualquier objeto decorativo, así lo denotan. De alguna manera, Giuliana espera encontrar allí un remedio para su mal.

Cuando la protagonista pasa al interior de la habitación, aquejada de una crisis incontrolable, Corrado intenta descubrir qué ha podido sucederle para que se encuentre así y le pregunta si su hijo ha tenido algún problema. Giuliana dice entonces:

GIULIANA: No. Él no me necesita. Soy yo quien lo necesito a él.

Y explica a Corrado su miedo a la soledad y la necesidad que siente de los demás, sin los cuales no le es posible salir adelante.

De nuevo, la comparación entre este personaje antonioniano con otro roselliniano se hace inevitable. Irene, la protagonista de

Europa 51 (Rossellini, 1951), también es madre. Madre de un niño que, sintiéndose desplazado de la vida de su madre, a causa de los compromisos sociales de ésta, decide suicidarse. El hijo de la película rosselliniana necesita a su madre y es ella la que no parece responder a esta necesidad. El detonante de la crisis que sufre la protagonista es, por tanto, la muerte de su hijo. La crisis que sufre la protagonista aparece justificada en el filme de esta forma encajando todo de manera lógica. Existe una causa y un efecto; por mucho que al final, Irene acabe en un centro psiquiátrico desbordada por una visión mística y muy particular de la caridad.

La crisis de Giuliana, en cambio, es endógena. No responde a ningún detonante externo. Y es esta crisis la que no le permite establecer una relación normal con el medio. Ni siquiera con su hijo pequeño, quien, como todo hijo, debería necesitarla. Los roles se invierten y es ella quien lo necesita a él³⁰⁰. Antonioni da un paso más que Rossellini mostrando una imagen de la sociedad en extremo deshumanizada. Esta deshumanización comienza en la célula más pequeña que compone la sociedad, la familia. Personajes rotos, como el de Giuliana, forman parte de familias igualmente desintegradas. Éstas a su vez configuran una sociedad que falla en su base misma.

³⁰⁰ “En la crisis de angustia tiene lugar una brusca regresión del sujeto en todos los planos de su organización. Durante la crisis el sujeto adopta comportamientos que en todo se asemejan a los miedos infantiles: se llora incluso, el sujeto pide protección, ante la conciencia de su desvalimiento total, a personas a las que estima en posición segura (de adulto, madura), y fuera de la crisis sigue el sujeto muchas veces requiriendo, no tan perentoriamente, dicha protección. Hay sujetos que no se atreven a salir solos, a dormir solos, alguien tiene que estar a su lado –a veces incluso un niño, pero alguien- que pueda prestarles la seguridad que a ellos les falta, ante el temor de la caída, del vértigo, del colapso o del síncope. La expresión de la angustia tiene como finalidad la obtención de la protección que para uno mismo se requiere” En Carlos Castilla del Pino, *Introducción a la Psiquiatría* (2), Madrid, Alianza, 1987, p. 96



F370. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964



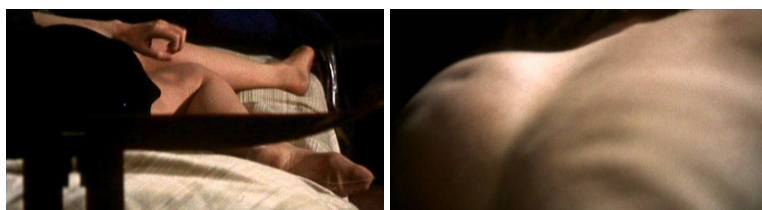
F371. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Ante la presencia atormentada de Giuliana, Corrado, sin saber muy bien cómo ayudarla, comienza a acariciarla. Mientras, ella se ve asaltada por ruidos ensordecedores y colores de una realidad desenfocada (F370) que no puede soportar, por eso se cubre el rostro con la colcha de la cama sobre la que se ha tendido (F371).



F372. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Giuliana pide ayuda a Corrado desesperadamente. Le explica que tiene miedo de la calle, de las gentes, de las fábricas, de los colores, de todo (F372). Él parece aprovechar esta debilidad de Giuliana y comienza a desvestirla.



**F373. *El desierto rojo*,
Antonioni, 1964**

Casi se diría que comienza un forcejeo entre ellos, como si en lugar de un acto amoroso se tratara de una violación. La cámara, a través del montaje, despedaza los cuerpos de ambos mientras hacen el amor (F373).



**F374. *El desierto rojo*, Antonioni,
1964**

Finalmente, los amantes aparecen dormidos, el uno junto al otro. El encuadre los recoge escorados hacia la izquierda. Un foco de luz incide sobre las sábanas blancas que, al igual que el resto de la habitación y los objetos que en ella se encuentran, han virado hacia un rosa dulzón y tranquilizador³⁰¹ (F374). Pero cuando la protagonista despierta, el ruido ensordecedor la sigue atormentando y la crisis de ansiedad continúa torturándola.

³⁰¹ Semejante al de la arena que aparece en las imágenes que dan vida a la historia que Giuliana cuenta a su hijo, a la cual atenderemos posteriormente.



F375. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Sin ningún motivo concreto, los protagonistas se dirigen hacia el primer punto de encuentro entre ellos, el local destinado a convertirse en la tienda de Giuliana. El color ha desaparecido de las paredes (F375), y Giuliana explica a Corrado que hay algo terrible en la realidad, reprochándole:

GIULIANA: Ni siquiera tú me has ayudado.

El sexo continúa sin ser la solución para los problemas que asaltan a los personajes antonionianos. Corrado acusa las palabras de Giuliana y sin decir nada recoge su abrigo y sale del local de la misma manera que entró el primer día. La relación entre ambos concluye en el mismo lugar donde comenzó. Giuliana continúa atormentándose. El paréntesis que ha supuesto la relación con Corrado en su vida no ha resuelto el verdadero problema que atormenta a la protagonista.

Un oasis en medio del desierto

A lo largo de este capítulo hemos aludido en alguna ocasión a la historia que Giuliana cuenta a su hijo cuando éste finge estar enfermo. Según el propio Antonioni *“la madre ha de contarle una historia al hijo, pero él ya conoce todas las que ella sabe. Por lo tanto, ha de inventar una. Considerando la psicología de Giuliana, me parece natural, dice el maestro, que para ella esa historia se convierta -inconscientemente- en una evasión de la realidad que la rodea, una fuga hacia un mundo en el que los colores son los de la naturaleza. El mar es azul, la arena*

rosa. Incluso las rocas asumen una forma humana, la abrazan y cantan dulcemente³⁰².



F376. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Como anota D. Font el capítulo se constituye en un inserto³⁰³ dentro del filme. Giuliana inventa un mundo donde poder escapar, y curiosamente³⁰⁴, ese mundo adopta los colores de la realidad, de manera que se trata de un inserto colocado en medio de ese otro mundo artificioso, cuyos colores no responden a la realidad, sino que se constituyen en continuas amenazas y en señales luminosas de “prohibido pasar, prohibido acercarse, etc”. El azul, en cambio, invita a sumergirse en él (F376).

³⁰² En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 326

³⁰³ “Efectivamente, la isla de cormoranes y arena que constituye la evasión imaginaria de Giuliana escapa al mundo de los desechos industriales, pero el efecto translúcido de ese exaltado inserto es tan poco natural que deviene un paisaje casi surrealista”. En Michelangelo Antonioni, op., cit., p. 174

³⁰⁴ Decimos curiosamente porque es precisamente en el mundo que inventa Giuliana donde los colores responden a los de la realidad. La realidad se da cita, entonces, en el mundo imaginario de la protagonista a través del color. Por el contrario, en el mundo real los colores han sido modificados, es decir, inventados. De esta forma una delgada línea separa lo real de lo imaginario.

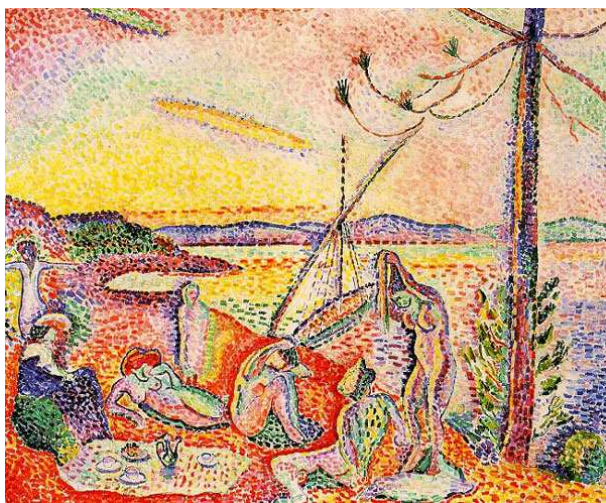


F377. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

La protagonista de esta fábula es una niña que en una ocasión encuentra una playa desierta a la que va a bañarse cada día. El azul del mar, el rosa de la playa y la ausencia de ruidos convierten el lugar en el paraíso particular de la pequeña, quien un día ve aparecer un barco misterioso que finalmente desaparece igual de misteriosamente que llegó. Desde ese momento, una voz, que trae al recuerdo el canto de las sirenas, tantas veces narrado por los marineros mitológicos, invade el lugar sin que la niña pueda adivinar de donde procede ni quien canta, pensando, finalmente, que podría provenir de las rocas, de aspecto carnal (F377), que configuran parte de la playa a la que acude cada día para aislarse y protegerse de un mundo que no le gusta.

La fábula, que llega al espectador a través de la *voice over* de la protagonista trae aromas del mito arcaico, de paraíso perdido o lugar idílico, donde el color juega un papel fundamental a la hora de configurar este paisaje de ensueño. Paradójicamente, los únicos colores -casi- que no han sido manipulados dentro de este universo fílmico antonioniano, son precisamente, estos que configuran las imágenes del cuento que Giuliana imagina para su hijo. Es decir, un ambiente extraído tal cual de la realidad para configurar un escenario idílico. En contraposición a un mundo real que habita Giuliana y que ha sido elaborado a partir de imágenes reales manipuladas a través del color.

El cineasta ferrarés entronca así, de nuevo, con el pintor H. Matisse, quien en torno a 1908-1909 publica unas cartas en las que habla de lo que él entiende por "arte", diciendo entre otras cosas, “*la pintura es para representar visiones interiores (...) Con los colores se pueden conseguir efectos encantadores (...)*”.



F378. *Lujo, calma y voluptuosidad*, H. Matisse, 1904, Museo d’Orsay, París

La Naturaleza, además, es entendida por el pintor como principio generador, y al igual que Antonioni en este *inserto* de *El desierto rojo*, Matisse, en su *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904) (F378), alude a la búsqueda por parte del artista de un mundo inexistente y a la concepción de la naturaleza como espectáculo en el cual el hombre se constituye en participante y espectador privilegiado, y al mismo tiempo en su arquitecto, porque la puede manipular a su antojo.

Del paraíso al infierno

Este paraíso arcádico tan particular que el filme antonioniano propone encuentra su opuesto en una secuencia anterior. Nos estamos refiriendo al momento en que Giuliana, Ugo y Corrado acuden, junto a sus amigos, Emilia, Linda y Max, a la barraca de pescadores de este último.



F379. *El desierto rojo*,
Antonioni, 1964

Del gris de las aguas contaminadas por los desechos industriales y del paisaje nubloso de Rávena, se pasa al rojo, del interior de la barraca, anunciado mediante las ascuas que se consumen en la chimenea (F379). Campos vacíos que metaforizan estados de ánimo, relacionados con los personajes, a través del color.



F380. *El desierto rojo*, Antonioni,
1964

Una vez dentro de la vieja casa, el filme insiste en diferenciar los espacios por medio, de nuevo, de estos dos colores, el gris y el rojo. Así, puede observarse cómo existe una habitación que, a diferencia del resto de la casa, toda gris, invita a entrar precisamente por la saturación de rojo que sus paredes presentan (F380).



F381. *El desierto rojo*, Antonioni,
1964

Los personajes, uno a uno, van abandonando el espacio gris para introducirse en este otro de color rojo. Se inicia una especie de orgía entre ellos de la que la cámara se hace cómplice. En ningún momento se le da al espectador una referencia espacial

concreta con respecto al habitáculo que ocupan en estos momentos los personajes. En lugar de eso, la cámara va seccionando diferentes partes del cuerpo de cada uno de ellos, a través de numerosos cortes de montaje, que son mostradas en planos detalle. Rostros y otras partes del cuerpo como piernas, cuellos, etc, se van sucediendo en la pantalla mientras son acariciados por una mano cualquiera de los allí presentes (F381).



F382. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Con respecto a la elección del rojo para pintar esta especie de garita en la que los personajes se sumergen, Antonioni declara, *“en la escena de la garita en la que se habla de droga, de estimulantes, no podía utilizar el rojo. En blanco y negro no la habría rodado. El rojo pone al espectador en un estado de ánimo que le permite aceptar semejante diálogo. Es el color justo para los personajes (que a su vez están justificados por el color) y también para el espectador”*³⁰⁵. El rojo metaforiza el deseo, el sexo, del que se habla explícitamente a través del huevo de codorniz que se come Giuliana, el cual, según Marx actúa como afrodisíaco. La metáfora alusiva al aspecto sexual concluye cuando los protagonistas terminan quemando las tablas rojas que constituyen esta pequeña habitación (F382).

³⁰⁵ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 334



F383. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Si hay otro color allí, además del rojo, que destaca, es el verde del vestido que lleva una de las protagonistas. Y destaca, precisamente, por el contraste que se establece entre él y el rojo de las paredes, dos colores absolutamente opuestos (F383).



F384. *Tacones lejanos*, P. Almodóvar, 1991

Otro gran maestro del color, Pedro Almodóvar, ha sabido aprovechar en la pantalla la fuerza que estos dos colores suscitan cuando entran en contacto y chocan. Recordemos, por citar un ejemplo, su filme *Tacones lejanos* (1991). En esta película hay un predominio exhaustivo del rojo que, en numerosas ocasiones, se enfrenta al verde. Pensemos en la secuencia en la que Becki del Páramo canta en el teatro. Su vestido es verde, mientras que los guantes, los zapatos y el propio carmín de sus labios aparecen teñidos de un rojo intenso semejante al del telón de fondo sobre el que se recorta la figura de la protagonista (F384).

Así pues, retomando la secuencia antonioniana, la presencia del rojo no sólo sirve para crear un ambiente determinado dentro del receptáculo ocupado por los protagonistas, o como metáfora sexual, sino que además introduce ciertos contrastes, en colaboración con otros colores del espectro, que llegarán a su punto culminante cuando los protagonistas, atraídos por la presencia de un barco salen al exterior.



F385. *El desierto rojo*,
Antonioni, 1964

El rojo pasional se traduce entonces en un gris plomizo, provocado por la niebla que cubre el espacio. Un mundo de brumas aparece ante los ojos de Giuliana. Inmersos en esta bruma se hallan los amigos de la protagonista. Hieráticos e inmóviles, se presentan ante ella como pálidos espectros, como seres provenientes de otro mundo. Un mundo tenebroso en el que Giuliana se adentra hasta que su figura se desvanece entre la niebla (F385). Apresuradamente, intenta huir de allí, en un nuevo impulso que lleva implícita la idea del suicidio.



F386. *Anxiety*, E. Munch, 1896, Museo
de Arte Moderno de Nueva York

Las figuras que pueblan estos planos, entran en relación directa con aquellas que plasmara E. Munch en algunas de sus obras como *Ansiedad* (1896) (F386). El artista da cuenta, al igual que Antonioni, de una sociedad agotada en la que el ser humano queda condenado al horror del vacío, tal es el caso de Giuliana en *El desierto rojo*, en el que se desenvolvía. Las figuras humanas, tanto en la pintura del artista alemán como en el filme del cineasta ferrarés aparecen convertidas en desolados espectros fantasmagóricos.

La incomunicación

Se ha hablado mucho de la incomunicación en los filmes de Antonioni. Pero si en alguno de ellos esta idea aparece representada explícitamente es en *El desierto rojo*. Cuando Corrado abandona a Giuliana en la tienda, después de que ella le recrimina que no ha sido capaz de ayudarla, la protagonista baja al puerto. Allí se encuentra con un viejo barco de aspecto ruinoso que aparece varado en un dique seco, y con un pescador turco con quien intenta conversar.



F387. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

La secuencia comienza con un plano en el que destaca una superficie de color rojo que contrasta con el abrigo verde de Giuliana -de nuevo el rojo y el verde aparecen contrapuestos- y las sobras negras proyectadas sobre el rojo (F387). Los tres colores separan el final de la secuencia anterior con el inicio de la que ahora comienza. La cámara sigue entonces a la protagonista en su recorrido por el dique deteniéndose en aspectos como el óxido de los barcos que allí se encuentran o la contaminación de las aguas estancadas que aparecen en el lugar. Aspectos estos que la protagonista observa durante su trayecto.

Un ruido hace detenerse a Giuliana mientras aparece ante sus ojos la figura del pescador turco. Éste comienza a hablarle, pero ella no puede entenderlo. Tampoco él la entiende a ella. Quizá esta sea la causa de que Giuliana se abra al marinero explicándole algunas de las

cosas que siente y que le angustian. La conversación de ambos se constituye en metáfora de la verdadera incomunicación que atormenta a la protagonista, la incomunicación con su pareja, con el sexo opuesto en general. La incomunicación entre el hombre y la mujer en el cine antonioniano. Pero en el transcurso del “diálogo” que ella mantiene con el desconocido Giuliana parece tomar conciencia de su enfermedad y comenta al pescador:

GIULIANA: Yo estaba enferma. Pero no debo pensarlo. O sea, que tengo que pensar que todo lo que me pasa es mi vida. Eso es. Perdóneme. Lo siento.



F388. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Quizá la solución a su enfermedad sea haber tomado conciencia de ella. Es decir, si sabe que existe, tal vez pueda encontrar un modo de vencerla o de esquivarla. Al igual que los pajaritos a los que se refiere el hijo de Giuliana en los últimos planos del filme (F388). Ellos, según las palabras de la protagonista *ya saben que ese humo es venenoso, y por eso no pasan nunca*.



F389. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964



F390. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Tras la respuesta de Giuliana a la pregunta de su hijo -finalmente la protagonista se siente capaz de responderle, recobrando, al menos aparentemente, el control de la situación- aparece un plano desenfocado, lleno de colores y marcado por una mirada enunciativa ante la cual la realidad también se desenfoca (F389). Una mirada que será compartida posteriormente por la protagonista (F390). Pero esta mirada, psicológicamente opresora, parece inquietar más a la enunciación que a la propia Giuliana, quien esta vez pasa de largo sin que su visión provoque en ella ningún síntoma de angustia, y se aleja con su hijo saliendo por la parte inferior del encuadre. Sin embargo, la mirada enunciativa permanece, dando lugar a un campo vacío, en un plano similar al de la figura (F389).



F391. *El desierto rojo*, Antonioni, 1964

Tras un corte de montaje, la cámara muestra un plano general. Al fondo del mismo aparecen las fábricas que la cámara describiera al comienzo del filme y los gases y humos que de

ellas se desprenden (F391). A modo de escena teatral, una multitud de bidones de colores se apilan unos sobre otros, perfectamente ordenados. Visualmente todo parece estar en orden; un orden formal que se contrapone al desorden interno que ha imperado durante todo el filme. Emergiendo del fondo del encuadre, súbitamente, se sobreimpresiona en la pantalla la palabra FINE; el momento elegido es uno cualquiera que en nada afecta al antes o al después de la debilitada historia que se ha venido contando. Simplemente, *El desierto rojo* termina aquí.

**SOBRE LA RECEPCIÓN DEL CINE DE MICHELANGELO
ANTONIONI**

SOBRE LA RECEPCIÓN DEL CINE DE MICHELANGELO ANTONIONI

La modernidad cinematográfica supone en la Historia del Cine una etapa de reformulación con respecto a otras formas escriturales bien definidas con anterioridad, como es el caso del cine clásico de Hollywood.

Se producen así una serie de rupturas con respecto al relato fílmico tradicional, sometido a los dictados causales y psicológicos propuestos por la narración, abriéndose nuevas vías de experimentación de la imagen cinematográfica.

Uno de los cineastas más estrechamente unidos a la modernidad cinematográfica es sin duda, como hemos tenido ocasión de comprobar en este trabajo, Michelangelo Antonioni. En la filmografía antonioniana se produce una ruptura estilística con respecto a otros modelos de representación ya desde su primer largometraje: *Crónica de un amor* (1950).

Es nuestro propósito en este capítulo señalar aquellos cambios que se producen en la recepción de los filmes antonionianos por parte de un espectador al que, como receptor de películas hollywoodienses, principalmente, se le exige con este otro cine, calificado de elitista, una mutación que no siempre está dispuesto a realizar, como bien

significaría Rossellini: *“Al público se le suele considerar tan poco que, cuando se ve profundamente respetado, se siente perdido”*³⁰⁶.

Así mismo, trataremos de dar cuenta de la persistencia de la obra de arte con ayuda del público de masa, o sin ella, y lo que supone esta obra de arte, concretamente ciertos filmes de Michelangelo Antonioni, en la historia de la representación cinematográfica.

Y es que, como anota V. Furió, *“la obra de un artista tiene muchas dimensiones, existen diferentes modos de registrar su recepción, y, además, el perfil cultural y sociológico del momento. El ámbito de los agentes que contribuyen a formar reputaciones es también diverso”*³⁰⁷.

La creación de un objeto artístico que rompe con modelos establecidos y abre nuevas vías de representación en el terreno artístico, tal es el caso del cine antonioniano, supone para el espectador, en la mayoría de los casos, una necesidad de cambiar el modo de enfrentarse a la obra de arte.

Según ha sido señalado por Gombrich *“el artista no puede limitarse a copiar la realidad; el artista sólo puede reproducir el modelo en relación con un esquema u otro (...) Estos esquemas y el objetivo también funcionan para el espectador”*³⁰⁸. Luego el espectador debe realizar una serie de actividades que le permitan cooperar en la construcción de la película, porque ninguna historia -ni siquiera las pertenecientes al modelo clásico de Hollywood- lo cuenta todo. Así,

³⁰⁶ Recogido en: Doménech Font, *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 16

³⁰⁷ Vicenç Furió, , “¿Clásicos del Arte? Sobre la reputación póstuma de los artista de la época moderna”, *Materia 3. Mirades, miratges*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p. 217

³⁰⁸ Cita tomada de *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p.p. 8, 9

*“los espectadores acostumbrados al cine clásico, dice Bordwell, han creado con los esquemas clásicos, una disposición mental que puede activarse con cualquier film en concreto y contrastarse con él”*³⁰⁹. Pero ¿qué sucede cuando esos mismos espectadores clásicos se encuentran con otros esquemas a los que no están acostumbrados, por ejemplo los que pone en funcionamiento el cine de Antonioni? Se requiere entonces de una disposición otra por parte del espectador que, en la mayoría de los casos, le resulta tan dificultosa, que puede incluso llevarlo a apartarse de la película en cuestión.

Hemos tenido ocasión de constatar en la primera parte de nuestro estudio, cómo el espectador antonioniano se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. Y esto es debido, principalmente, a las complejas estructuras formales -algunas de las cuales hemos estudiado- que componen los filmes de Antonioni.

Al contrario que el modelo hollywoodiense, según Domènec Font, *“el cine moderno ha sido criticado por elitista y siempre contrapuesto al filme-espectáculo y a sus leyes de estricta obediencia”*³¹⁰. Con la llegada al panorama cinematográfico de una serie de cineastas que rompen con los esquemas establecidos, tal es el caso de Antonioni, se hace necesaria la aparición de una nueva generación de espectadores que sean capaces de enfrentarse a los nuevos dictados estéticos, por mucho que, en un coloquio mantenido el 31 de marzo de 1958 con los alumnos del Centro Sperimentale de Cinematografía, Antonioni manifestara lo siguiente, *“Me preguntáis qué pienso de las relaciones entre el cineasta y el público, y si la masa de*

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 9

³¹⁰ En *Michelangelo Antonioni, op., cit.*, p. 15

*los espectadores comprende mis películas. A la segunda pregunta, contestaré que no (...) Hay varias maneras de hacer cine. Hay cineastas que se plantean el problema de estas relaciones, incluso en un plano elevado, y hay otros que, por el contrario, intentan hacer una película respondiendo a una exigencia interior*³¹¹.

Quien conozca un poco el cine de este autor, comprende enseguida que esta segunda premisa enunciada por él es la que en su obra cobra preeminencia. Tal es así, que a pesar de las controvertidas reacciones del público con respecto a su cinematografía, Antonioni opta por seguir sus propios dictados, emprendiendo una lucha constante con productores y distribuidores que no aceptan sus proyectos porque no resultan rentables.

Sin embargo, esto no significa que el cineasta ferrarés no estuviera interesado en que su obra fuera vista y comprendida por el mayor número de espectadores posibles. Pero, tratándose de un cineasta de principios rígidos, la recepción a gran escala de sus películas se ve relegada a un segundo plano en favor de esa exigencia interior mencionada por él mismo. Enrica Fico, en la entrevista que le realizamos en Roma el 17 de Noviembre de 2004, respondía así a estas preguntas: *¿piensa que la obra de Michelangelo Antonioni puede ser entendida sólo por estudiosos del arte, críticos u otros cineastas? ¿En esa búsqueda de la verdad*³¹² *de la que habla el maestro, ha tenido presente al público?:*

³¹¹ En *Para mí, hacer una película es vivir*, op., cit., p. 42

³¹² Como hemos comprobado en uno de los capítulos precedentes de este trabajo, la búsqueda de la verdad, a través de su obra, se constituye en una de los objetivos principales para Michelangelo Antonioni.

ENRICA: *“Michelangelo ha sempre detto che lui non ha mai pensato al pubblico perché pensava, “a quale pubblico dovrei pensare, a quello cinese, a quello giapponese, americano, europeo?” Siamo talmente diversi. E quindi lui diceva: “io faccio i film perché siano più belli possibile, cerco di fare dei bei film” e lui non pensava assolutamente al pubblico. Lui è sempre stato cosciente di essere stato un regista per una élite e questo gli ha sempre dato un po’ di fastidio però faceva parte del suo carattere. Ma poi si è così trasformato durante la sua carriera, è molto cambiato dall’anno 1985, l’anno della sua malattia. In questi vent’anni si è trasformato completamente, ovviamente per il fatto di non poter più comunicare come facciamo noi, di non avere più quell’agilità che aveva. Il suo aiuto storico, Gigi Vanzi, diceva che per essere dei registi bisogna essere degli atleti e Michelangelo è un atleta. In effetti, Michelangelo aveva una energia fisica tale per cui ci ammazzava tutti. Intanto si svegliava alle quattro di mattina perché gli piaceva la luce dell’alba e quindi tutti i sopralluoghi erano alle quattro di mattina perché lui non dormiva mai -e ancora oggi non dorme- per cui aveva a disposizione un sacco di tempo. Cominciava a lavorare all’alba per cercare la luce. Lui ha sempre rincorso la luce che gli piaceva. Per esempio, in *Zabriskie Point*, arrivare su quelle montagne, girare quelle scene d’amore voleva dire essere veramente degli atleti perché non è da tutti poter portare la macchina da presa là in quel deserto. È l’avventura, esatto. Se ci pensiamo bene, in *Deserto Rosso*, lui girava a 15° sotto zero a Ravenna e quindi veramente devi avere a disposizione dell’energia fisica per fare dei capolavori e devi avere una volontà di ferro e lui ce l’aveva. Dall’85 in poi non aveva più a disposizione questo fisico, ma tutta l’energia gli era rimasta. Non era cambiato niente nel suo pensiero, nella sua visione, per cui si è adattato a fare dei film*

completamente diversi. Per Al di là delle nuvole ci ha messo 12 anni per convincere i produttori a fare il film.

Prima dicevo che gli dava fastidio pensare di essere un regista per pochi, per un pubblico d'élite, anche perché non si riteneva un intellettuale ma un istintivo e quindi sicuramente avrebbe voluto essere un regista popolare ma il suo carattere non glielo ha mai permesso. Poi le cose sono cambiate perché ha dovuto accettare che altri facessero per lui, che altri si prendessero cura della sua opera. La sua opera è diventata una delle più grandi del mondo e si è cominciato a restaurare i suoi film, a fare retrospettive in giro per il mondo e quindi ha consegnato la sua opera ad altri e si è fatto anche aiutare a fare film, ha accettato diversi tipi di produttori, ha accettato una collaborazione più aperta e quindi credo che questo lo abbia fatto diventare un regista più popolare perché lui non metteva più barriere non era più un Antonioni che creava da solo in questa stanza. Questa è la stanza in cui Michelangelo, da 50 anni, pensa i suoi film quindi questa stanza contiene la forza creativa di Michelangelo però le cose cambiano. Il suo cinema si è fatto molto diverso e quindi la sua popolarità è cresciuta moltissimo anche a livello internazionale e questo gli ha fatto molto piacere. Gli fa molto piacere andare al cinema con il suo pubblico e vedere che i suoi film piacciono ancora. Il suo pubblico oggi è molto giovane, ventenne. Vedere che molti suoi film vengono mandati in televisione gli fa molto piacere mentre prima era molto disturbato dalla popolarità perché era ancora molto impegnato nell'atto creativo. Da una parte aveva voglia di avere successo di pubblico ma dall'altra ne era infastidito per una questione di ego, di carattere”³¹³.

³¹³ Michelangelo ha dicho siempre que él no ha pensado nunca en el público porque se preguntaba: *¿En qué público debería pensar, en el chino, en el japonés, americano, europeo?* Somos muy diferentes. Así pues decía: *“Yo hago las películas para que sean lo*

De su primer largometraje, *Crónica de un amor*, estrenado en 1951 en el Festival de Biarritz, ganador del Premio en el festival de Punta del Este, con buena acogida crítica y en taquilla, el cineasta comentaría, “*Cuando se estrenó yo estaba de viaje. Apenas regresé a Roma me fui corriendo al cine. En la puerta, uno, un chulo romano, estaba diciéndole a otro, Che bufala!: es decir, qué porquería, qué tomadura de pelo. Renuncié a entrar en ese cine, y todavía hoy no me*

más bellas posible, trato de hacer bellas películas”, y no pensaba nunca en el público. Siempre ha sido consciente de ser un cineasta para una élite, y esto le ha fastidiado siempre un poco, pero formaba parte de su carácter. Después, durante su carrera ha cambiado mucho, sobre todo desde 1985, año de su enfermedad. En estos veinte años ha cambiado mucho, obviamente por el hecho de no poder comunicarse como nosotros y de no tener la misma agilidad que tenía. Su ayudante, Gigi Vanzi, decía que para ser cineasta es necesario ser atleta, y Michelangelo es un atleta. En efecto, Michelangelo tenía una energía física tal que nos cansaba a todos. Se despertaba a las cuatro de la mañana, porque le gustaba la luz del alba y todas las búsquedas de exteriores se hacían a las cuatro de la mañana, porque él no dormía nunca -todavía hoy no duerme- por eso tenía a su disposición muchísimo tiempo. Comenzaba a trabajar al alba para buscar la luz. Él siempre ha encontrado la luz que le gustaba. Por ejemplo, en *Zabriskie Point*, llegar a aquella montaña, rodar aquella escena de amor significaba ser un gran atleta porque no todos pueden llevar la cámara hasta allí, hasta aquel desierto. En *La aventura* lo mismo. Si pensamos en *El desierto rojo* él rodaba a 15° bajo cero, y verdaderamente debía disponer de energía física para realizar esos trabajos, y debió tener una voluntad de hierro, él la tenía. Desde el 85 no cuenta con ese físico pero le ha quedado toda la energía. No había cambiado nada en su pensamiento, en su visión, por eso se ha adaptado a hacer filmes diferentes. Para hacer *Al di là delle nuvole* nos ha costado 12 años convencer a los productores.

Al comienzo decía que le fastidiaba ser un cineasta para pocos, hacer un cine de élite, porque él no se consideraba un cineasta intelectual, sino del instinto, y seguramente habría querido ser un cineasta popular, pero su carácter no se lo ha permitido nunca. Después todo ha cambiado porque ha debido aceptar que otros hicieran por él, que otros se pusieran al cuidado de su obra. Su obra se ha convertido en una de las más grandes del mundo, y se han comenzado a restaurar sus filmes, a hacer retrospectivas por el mundo, ha entregado sus obras a otros y se ha dejado ayudar para hacer filmes. Ha aceptado diferentes tipos de productores y ha aceptado una colaboración más abierta y creo que esto lo ha convertido en un cineasta más popular, porque él no ha puesto barreras, no es ya el Antonioni que creaba sólo en esta habitación. Esta es la habitación en la que Michelangelo, desde hace 50 años, piensa en sus películas, así pues, esta habitación contiene la fuerza creativa de Michelangelo, pero las cosas cambian. Su cine se ha hecho muy diferente y también su popularidad ha crecido muchísimo también a nivel internacional, y esto le ha causado mucho placer. Le gusta mucho ir al cine con su público y ver que sus filmes gustan todavía. Su público hoy es muy joven, veinteañero. Ver que muchos de sus filmes los pasan por televisión le gusta mucho, mientras que antes le molestaba la popularidad porque estaba todavía muy entregado al acto creativo. Por una parte le gustaba tener exceso de público, pero por otra le fastidiaba por una cuestión de ego, de carácter.

*gusta asistir a las proyecciones de mis películas*³¹⁴. La respuesta de ese espectador romano es lógica en la medida en que esta película, al igual que todas las pertenecientes al cineasta ferrarés, modifica el estatuto de las relaciones entre espectador-filme propuesto por el cine convencional.

También en España, las reacciones de los espectadores con respecto al cine antonioniano, provocan la controversia. La llegada de las películas de Antonioni al panorama cinematográfico español, además de tardía, -hasta 1963 no se estrenó comercialmente un primer Antonioni, *El eclipse*, y todavía hoy permanecen inéditos algunos de sus filmes como *Crónica de un amor*- supuso una serie de discusiones y análisis sobre la obra del cineasta italiano. Con motivo de una mesa redonda sobre el cine de Antonioni en la que participaron, Bardem, Berlanga, Eceiza, Ezcurra, Cobos, Diamante, Egido y Moleón, este último destaca la importancia del cineasta en el panorama cinematográfico actual, así como el desconocimiento de la mayoría de los españoles -incluidos cineastas, autores teatrales, etc.- de su obra. Moleón dice así: *“Una discusión bizantina apoyada en películas no vistas, parece siempre bizantina (...) Hablamos de Antonioni, porque en todo el mundo es considerado como el más apasionante realizador del momento. Y no queremos aceptar como algo lógico el hecho de que sus películas no se proyecten en España, y por tanto, que deba prescindirse de tan importante referencia a la hora de considerar lo que aquí se hace*³¹⁵.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 244

³¹⁵ J. Moleón, “¿Por qué Antonioni?”, en *Nuestro Cine* nº 1 VII, 1961, p. 1. Recogido en: José Enrique Monterde, *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Junio, 1992, p. 1.242

Sin embargo, esta opinión positiva debe ser contrastada con otras en las que el cineasta es acusado por numerosos críticos y literatos del momento de hacer un cine aburrido, al alcance de pedantes y snobs. Julián Marías declarará lo siguiente al respecto: *“Las películas de Antonioni tienen considerable valor artístico; son, además, exploraciones en profundidad; son, finalmente, muy aburridas, y lo son deliberadamente (...) Que se pueda obtener placer a ese aburrimiento, es otra cosa; que tenga interés y, por tanto, en otro plano, el de la reflexión, sean incitantes y hasta «divertidas», es una tercera cosa”*³¹⁶. El mismo Julián Marías le augura al cine del italiano problemas futuros, comentando: *“Sean cualesquiera los valores de Antonioni, su porvenir me parece dudoso”*³¹⁷.

Esos valores formales, opuestos a los del cine clásico de Hollywood -así ha sido constatado en la primera parte de este trabajo-, que según Julián Marías convierten el cine antonioniano en un espectáculo aburrido, son los que han hecho posible que la obra del cineasta ferrarés sea tenida en cuenta por los estudiosos del arte. Pero a la vez, estos mismos valores, han contribuido a que se produzca un olvido, de parte del gran público, del cine de Antonioni. Así, podemos decir que la forma de una obra artística y el tipo de esquema que ésta trabaja crean un modo especial de implicación del espectador, dependiendo de que éste sea o no sensible a ese tipo de esquema.

Podemos hablar entonces de una historia del gusto en relación a la obra de arte y a su recepción, que viene determinada por unas

³¹⁶ Julián Marías, “Oceanografía del tedio”, en *Gaceta Ilustrada* 5-IX, 1964. Recogido en: *El neorrealismo en España, op., cit.*, p. 1.252

³¹⁷ En “Oceanografía del tedio”, *Gaceta Ilustrada, op., cit.*, 5-IX. *Ibidem*, p. 1.243

características intrínsecas de la obra artística y de cómo éstas son percibidas por el espectador. Pero ¿del gusto de quien?, porque es impensable un gusto limpio, una mirada pura. De por sí, el juicio de gusto, que no deja de ser personal, está relacionado con la educación, la cultura, los valores, la ideología, la moral. Ayuda a fundar una imagen de lo real, pero está íntimamente contaminado por los materiales existentes en la sociedad y la historia. Siendo individual, designa, proclama, revela los deseos de una colectividad atravesada por múltiples lenguajes.

Así, al contrario de lo que sucede en la cultura occidental, en la India, sobre todo en Calcuta y Nueva Deli, el cine de Antonioni deja de ser un cine elitista para convertirse en un cine popular. En el documental *A river of Cinema (Un río de Cine)* dirigido por Italo Spinelli y producido por Angelo Bassi con motivo de un homenaje que en esta ciudad se le dedicó al cineasta ferrarés, se puede corroborar este dato. Un corresponsal sale a la calle y pregunta a los transeúntes de Calcuta qué opinan del cine de Michelangelo Antonioni. En primer lugar llama nuestra atención el hecho de que todos ellos conocen al cineasta, y los cines se llenan cuando proyectan una película suya. Con este dato, contrario a lo que sucede con el gran público occidental, preguntamos en la entrevista realizada a Enrica Fico, porqué creía ella que el cine de Michelangelo Antonioni tenía tan buena acogida entre los representantes de una cultura lejana a la occidental como es la cultura hindú, donde lo adoran, a lo que ella contestó:

“Io non so rispondere a questa domanda, non sono esperta di cinema però ho fatto talmente tanti viaggi con Michelangelo... In India mi ricordo di aver assistito ad una proiezione di Al di là delle nuvole in una sala enorme e c'era gente proprio accalcata nei corridoi, volevano entrare da tutte le parti con un'enorme emozione, rispetto e passione

*verso il cinema. Io credo che sia capito molto bene dagli indiani, soprattutto dagli indiani di Calcutta che sono dei veri poeti, sono degli indiani particolari, straordinari. Sono molto legati all'arte, alla cultura, fanno le file la domenica per andare nei musei. Credo che il pubblico indiano possa apprezzare il cinema di Antonioni più di uno occidentale per quello che abbiamo detto della verità. Perché quando Michelangelo racconta nei suoi film, racconta proprio a livello del cuore. Ed è appunto per questo che lui dice di non essere un regista intellettuale perché riesce a scendere un pochino dall'intelletto, va un po' più giù a livello dell'intuizione poetica. Chi è abituato a fare così come sono gli indiani coglie subito il messaggio. Si tratta dello stesso linguaggio, tanto è vero che ancora oggi che Michelangelo è senza parole, riesce ancora a fare film. E con *Lo sguardo di Michelangelo* ha deciso di non mettere neanche una parola eppure racconta il Mosé in maniera straordinaria. E quindi in India dove non c'è mai il silenzio, c'è un rumore pazzesco, si capisce bene il silenzio perché è quasi sempre ricercato dalla loro religione, dalla loro filosofia e quindi c'è una possibilità immediata di raccogliere il messaggio di Michelangelo. Il silenzio è il loro argomento, sono argomenti orientali piuttosto che occidentali³¹⁸.*

³¹⁸ No sé responder a esta pregunta. No soy experta en cine pero, ¡he hecho tantos viajes con Michelangelo...! En La India recuerdo haber asistido a una proyección de *Más allá de las nubes*, en una sala enorme que estaba llena de gente hasta en los pasillos. Querían entrar de todas partes. Todos llenos de emoción, respeto y pasión hacia el cine. Creo que la película ha sido entendida muy bien por los hindúes, sobre todo por los hindúes de Calcuta, que son verdaderos poetas. Son hindúes particulares, extraordinarios. Están muy unidos al arte, a la cultura. Hacen colas el domingo para ir a los museos. Creo que el público hindú puede apreciar mejor la obra de Antonioni que el occidental por aquello que habíamos hablado de "la verdad". Porque cuando Antonioni se expresa en sus filmes, lo hace desde el corazón. Por eso, él dice que no es un cineasta intelectual, porque desciende un poquitín del intelecto, llegando al nivel de la intuición poética. Quien está habituado a hacer cosas como las que hacen los hindúes, recoge rápidamente el mensaje. Se trata del mismo lenguaje. Incluso ahora que Michelangelo no puede hablar, intenta seguir haciendo filmes. Y con *Lo sguardo di Michelangelo*, que ha decidido no decir ni una sola palabra, explica *El Moisés* de manera

Efectivamente, como explica Enrica, el público hindú, acostumbrado a modelos de escritura fílmica alejados del hollywoodiense, entiende el cine del silencio, de la palabra supeditada a la forma. El público hindú está dotado de unos instrumentos de comprensión frente a la obra antonioniana de los que carece el gran público occidental.

Anota Ortega y Gasset, *“el arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada (...) Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan en el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra la multitud”*³¹⁹. Las palabras de Ortega señalan con precisión el hecho de que hay ciertas obras de arte que, aun figurando como tal en la historia de la representación, no son entendidas ni responden al gusto del gran público, quizás porque el gusto debe ser educado; debe ser preparado para aceptar algunos aspectos que se encuentran implícitos en estas obras de arte, reconocidas sin embargo como tales, por una minoría “entendida” que utiliza la obra de arte como medio de distinción frente a la masa.

S. K. Langer explica a este respecto que *“a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le propone y en los que toman parte como si fuesen casos reales*

extraordinaria. Así pues, en La India, donde no hay nunca silencio, porque éste está siempre destinado a su religión, su filosofía, existe una posibilidad inmediata de acoger el mensaje de Michelangelo. El silencio y sus temas son más orientales que occidentales.

³¹⁹ Cita tomada de Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, p.p., 28, 29

de la vida³²⁰. Los espectadores cinematográficos, acostumbrados al modelo clásico de Hollywood, saben bastante de esto que anota Langer. Las películas penetran más en este tipo de espectador cuanto más identificado se siente con los personajes, y esta función corre a cargo de la narración; los patrones formales deben estar supeditados a la narración. Si ocurre lo contrario, el público ha de estar preparado para enfrentarse a un lenguaje diferente.

Y es que, como dice P. Bourdieu, *“tanto en el teatro como en cine, el público popular se complace en las intrigas lógica y cronológicamente orientadas hacia un happy end y se reconoce mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas o simbólicas (...) El principio de las reticencias y de los rechazos no reside solamente en una falta de familiaridad sino también en un profundo deseo de participación, que la investigación formal frustra de manera sistemática”*³²¹.

Luego habría que atender entonces a dos tipos de gustos, el gusto popular, y, en términos bourdieudianos, el gusto del esteta. Este último, *“incluso cuando se apropia de alguno de los objetos del gusto popular, como puede ser el western o los dibujos animados, dice Bourdieu, introduce una distancia, una separación -medida de su distante distinción- en relación con la percepción «de primer grado», al desplazar el interés del contenido³²², personajes, peripecias, etc., hacia la forma, hacia los efectos propiamente artísticos”*³²³.

³²⁰ Cita tomada de *La distinción. Cristerios y bases sociales del gusto, op., cit., p. 29*

³²¹ *Ibidem.*, p. 30

³²² Bourdieu utiliza la palabra “contenido” refiriéndose únicamente al argumento del filme.

³²³ *Ídem.*, p. 32

Nuestro trabajo parte de la premisa de que cada uno de los filmes antonionianos se constituyen en sí mismos en obras de arte precisamente porque encierran un determinado estilo que les viene dado a partir, sobre todo, de unos elementos formales que los caracterizan. Es decir, las estructuras formales desplazan al contenido³²⁴. O lo que es lo mismo, la forma se impone sobre la narración. Por eso el cine de Antonioni necesita a un espectador “esteta” que sea capaz de desplazar, como dice Bourdieu, el interés del contenido hacia esos efectos propiamente artísticos.

Valoración de un sector de la población de parte de la filmografía antonioniana

Es nuestro propósito estudiar a continuación, mediante una serie de datos objetivos, tales como número de espectadores de filmes antonionianos comparados con los de otras películas realizadas en el mismo año, la persistencia en el tiempo de los filmes del cineasta ferrarés³²⁵, así como los factores que han determinado la entrada de algunas películas del autor en el *Olimpo de los dioses*.

Nos proponemos en primer lugar atender al perfil paradigmático del receptor actual, en una población muy concreta, de las películas de Antonioni, para lo cual nos hemos basado en los datos recogidos en la

³²⁴ Entiéndase la palabra “contenido”, en este caso, en el sentido dado por Bourdieu.

³²⁵ Dado que se trata de un estudio sobre la recepción del cine de Antonioni, intentaremos incluir en él el mayor número de películas pertenecientes a dicho cineasta, aunque algunas de ellas no hayan sido analizadas en nuestro trabajo.

*Base Lumière IMDB*³²⁶. Al elaborar dicho perfil debemos tener en consideración las siguientes premisas:

- La información ha sido extraída de una base de datos de uso restringido, frecuentada, sobre todo, por estudiosos del cine y cinéfilos, es decir, se trata en términos bourdieudianos de un público “esteta”.

- Como consecuencia de lo anterior los datos están sesgados³²⁷ ya que esta información no representa a la población general sino sólo a un segmento de ella. Pero aún así podemos extraer resultados muy interesantes para nuestro estudio.

- La distribución por edades así como por sexos no es homogénea. Es decir, cada película recibe un número de votantes diferente en relación a la edad y el sexo.

Sentadas estas premisas, pasemos a ver ahora cual ha sido la valoración global obtenida:

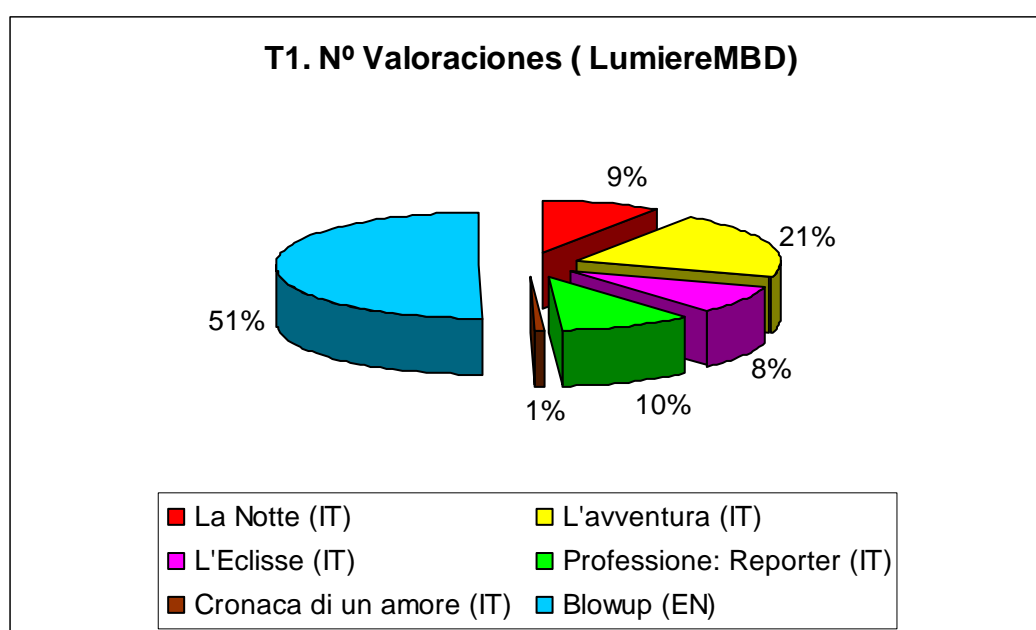
Consultando el Top250³²⁸, vemos que ninguno de los filmes de Antonioni aparece en este listado. Con lo cual, podemos decir de entrada que sus películas no forman parte ni de las más votadas, ni de las más valoradas.

³²⁶ Se trata de una base de datos pública donde los internautas pueden realizar una valoración *on-line* de las películas recogidas en ella. Las puntuaciones oscilan en una escala del 1 al 10. En ella se archivan los siguientes datos: edad, sexo, norteamericano/no norteamericano y nº de votos emitidos.

³²⁷ Sesgo de selección: hace referencia a posibles errores que se derivan del proceso de identificación de la población a estudiar. A veces la población a estudiar no está claramente definida.

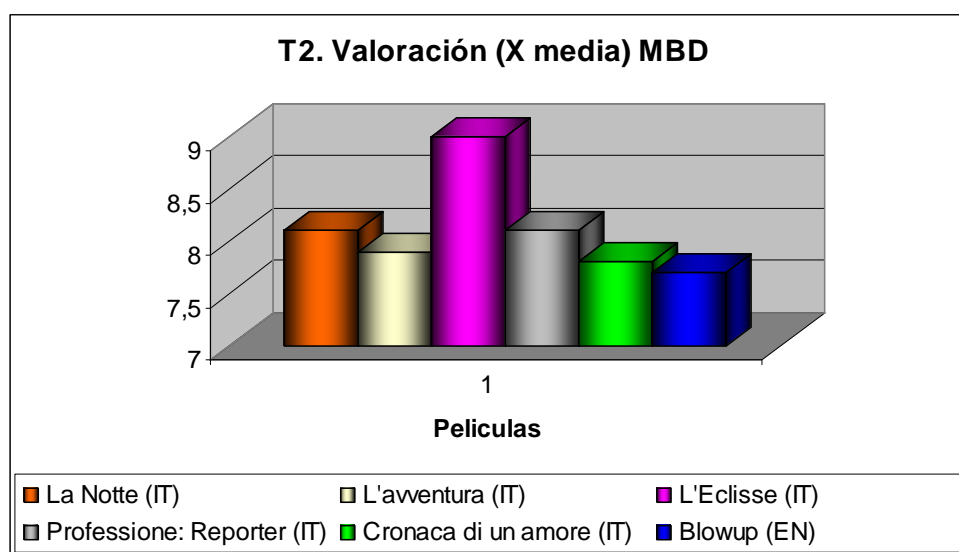
³²⁸ Listado que recoge las 250 películas con mayor “peso” (películas muy votadas y positivamente votadas). Es decir, la relación entre valoración media y nº de votos emitidos.

La base de datos Lumière recoge sólo seis títulos de la obra antonioniana: *Crónica de un amor*, *La aventura*, *La noche*, *El eclipse*, *Blow-up* y *El reportero*. Estas 6 películas, como se observa en la tabla (T1), han recibido un total de 9753 valoraciones, siendo *Blow-up* la que cuenta con mayor número de votos (4893), es decir, la más popular; mientras que *Crónica de un amor* es la que menor número de



valoraciones ha registrado (104).

En la siguiente tabla (T2) podemos observar además que, de los seis títulos mencionados con anterioridad, la película que obtiene la máxima puntuación es *El eclipse*, aunque aplicando un comparativo de medias (*t de student*) no se observan diferencias significativas entre todas ellas, lo que indica que éstas podrían deberse al azar.



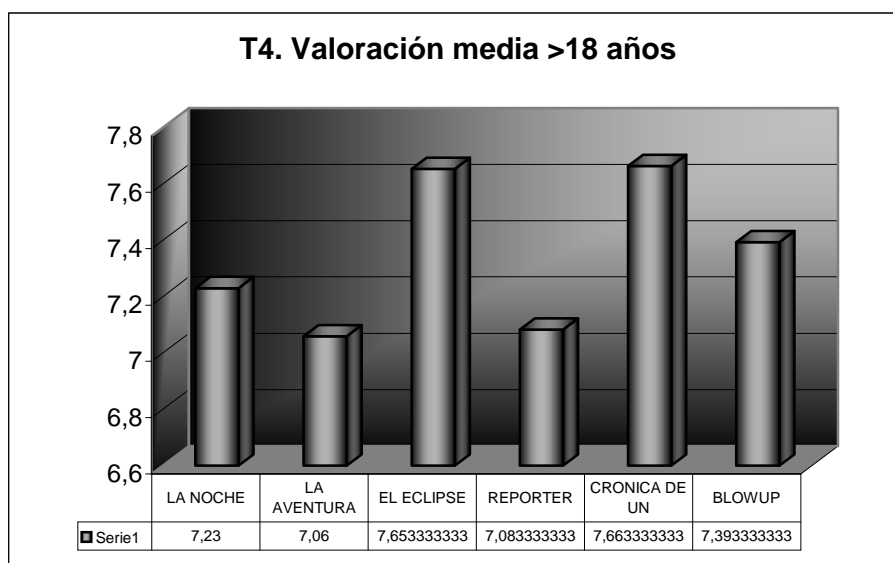
Pero hemos de tener en cuenta que el sexo y la edad de los votantes no es lo mismo en todos los casos, y ello sí puede introducir diferencias significativas a la hora de examinar la recepción actual de la obra antonioniana. Por eso hemos elaborado una tercera tabla (T3), en la que se recoge la puntuación obtenida por cada una de las 6 películas en relación a la edad y el sexo de los votantes, surgiendo, como vemos, datos bastante significativos.

T3. Valoración por edades y sexo

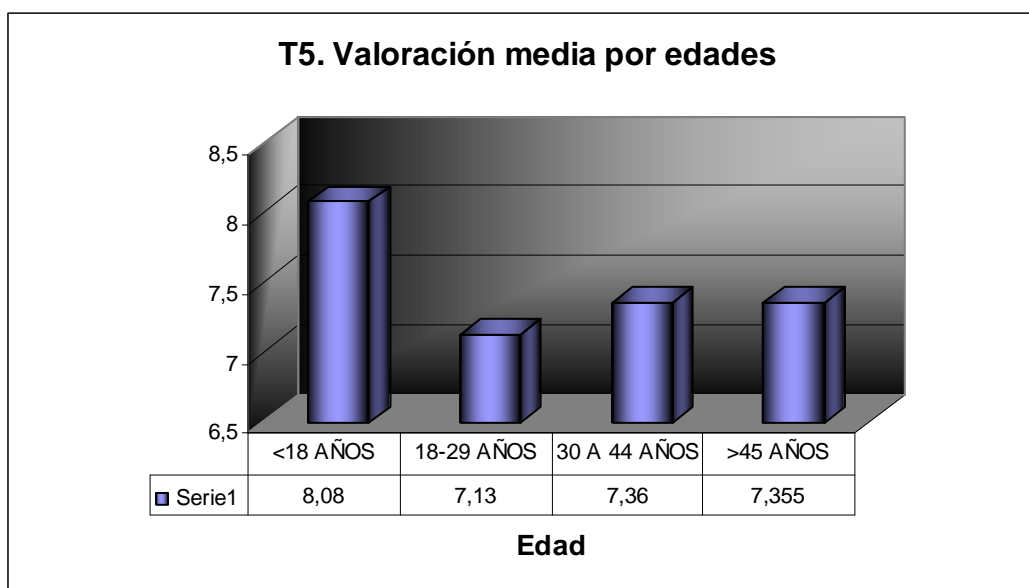
	<18 AÑOS H	<18 AÑOS M	18-29 H	18-29 M	30-44 H	30-44 M	>45 H	>45 M
LA NOCHE	8,9	8,9	8	5,2	7,6	6,9	7,1	7,5
LA AVENTURA	9,1	9,1	7,5	7,6	7,7	7,2	7,1	6,1
EL ECLIPSE	8	8	7,5	5,8	7,9	7,1	7,9	8
REPORTER	8,9	8,9	7,4	7,7	7,1	6,1	7,7	7,3
CRONICA DE UN			7,3	7	7,2	9	6,6	8
BLOWUP	7,8	3,2	7,6	7	7,3	7,3	7,4	7,6

En cuanto a la distribución por edades, se puede observar en la tabla (T3) que las puntuaciones son relativamente homogéneas, excepto en los casos de *El eclipse*, mejor valorada por los varones con una edad comprendida entre 18 y 29 años, que por las mujeres de esta misma edad (7'5 sobre 5'8), y *Crónica de un amor*, con una puntuación más elevada por parte de las mujeres en edades de 30 a 44 años, que por los hombres de idéntica edad (9 sobre 7'2), con unos máximos que predominan en edades inferiores a los 18 años, aunque la mínima también corresponde a este segmento de edad (*Blow-up* en mujeres menores de 18 años). En relación a este último dato, es decir, a los votantes menores de 18 años, hemos de destacar que sólo constituye el 3,6% de los votantes y que por tanto sólo indica una tendencia, ya que su peso en la valoración es escaso.

Así, si excluimos el segmento de edad menos representativo, el de edad inferior a 18 años -que como hemos visto es el que puntúa con valores más extremos-, obtenemos la siguiente valoración media por películas en la que observamos (T4) que los títulos mejor puntuados son, *El eclipse* y *Crónica de un amor*.



A continuación analizaremos la valoración media de los 6 filmes según los distintos segmentos de edad de los votantes para ver si existen diferencias significativas entre unas y otras valoraciones dependiendo de la edad de éstos (T5).



El gráfico anterior (T5) muestra una puntuación muy alta en menores de 18 años (diferencias significativas con $p \leq 0,005$). Por otro lado ésta es similar en edades comprendidas entre los 30 y los 44 años o mayores de 45. La mínima se observa en la franja comprendida entre los 18 y 29 años, aunque las diferencias no son significativas.

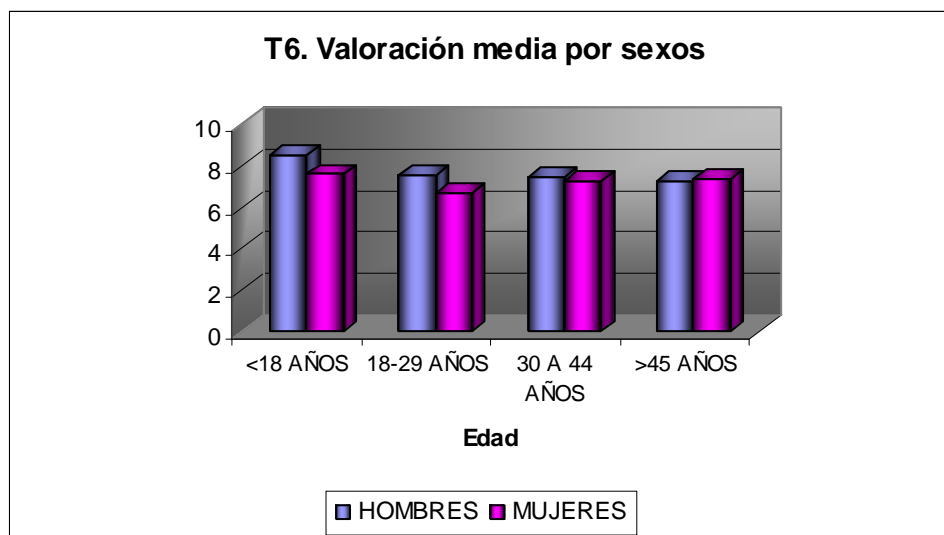
Resulta relevante el hecho de que sean los jóvenes menores de 18 años los que conceden a los filmes antonionianos una puntuación muy alta, a pesar de constituirse, como hemos anotado con anterioridad, sólo en el 3'6% de los votantes. Este dato refuerza la idea apuntada por Enrica Fico en la que se refiere a cómo parte del público que hoy se interesa por el cine de Antonioni está constituido por jóvenes que apenas tienen veinte años ¿Es más fácil entonces para este sector de la población cooperar en la construcción de la obra

antonioniana? Según estos datos estadísticos demuestran, sí. Hay diversos factores que podrían influir en este hecho, pero quizás el más relevante sea que los más jóvenes tienen la posibilidad -hemos de tener en cuenta que los votantes son internautas cinéfilos o “entendidos” en esta materia- de acercarse igualmente al modelo clásico americano que a modelos independientes, cine europeo de cualquier época, etc. Mientras que el “gusto” de los espectadores de edades más avanzadas está educado, sobre todo, en el modelo clásico de Hollywood, como declara Fellini, “*I film americani erano nostri film*”³²⁹. Es decir, los filmes americanos eran los filmes de toda una generación de espectadores a los que resultaba difícil el acceso a otro tipo de cine que no fuera el americano. Por este mismo motivo -por estar acostumbrada a un tipo de cine comercial, vinculado al modelo de hollywood- la gran masa es más resistente a los esquemas formulados por el modelo de representación antonioniano que aquellos otros a los que hemos denominado “estetas”.

Si nos detenemos ahora en analizar la distribución por sexos vemos, en la tabla (T6), cómo la puntuación media es superior en los hombres que en las mujeres, salvo en el caso de las mujeres mayores de 45 años. Lo que indica que los varones más jóvenes se identifican o entienden mejor la obra del cineasta ferrarés que las mujeres de la misma edad. Pero también, que ha habido una inversión con respecto a aquellos otros varones, los mayores de 45 años, que pudieron ser receptores de la obra antonioniana en el momento de su estreno, cuando todavía no estaba consolidada ni formaba parte de la historia del arte. Sin embargo, es más popular entre las mujeres de esta edad

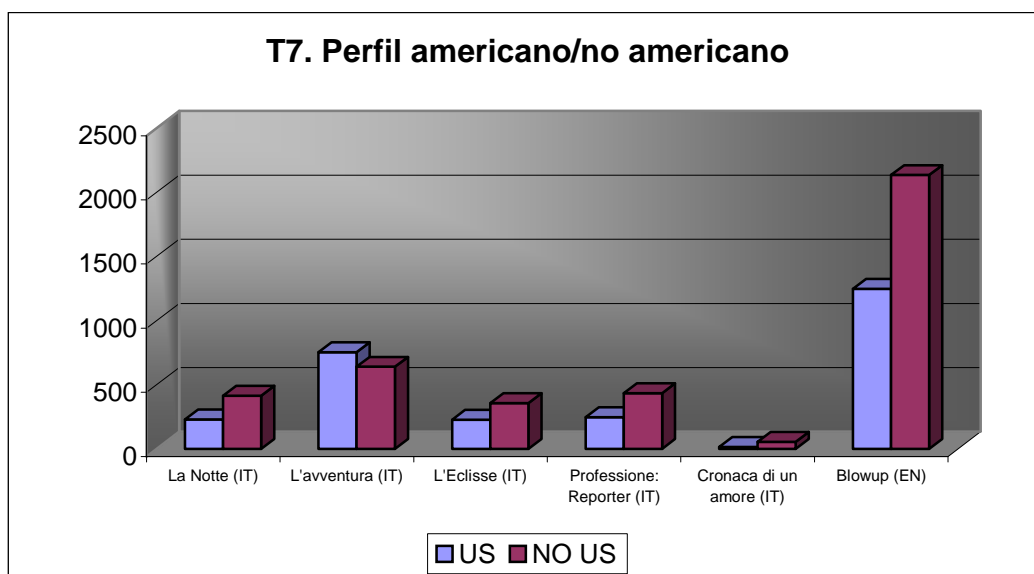
³²⁹ Fellini: *Las películas americanas eran nuestras películas* (Traducido por nosotros) Recogido en: Gian Piero Brunetta, “Fellini mondo dei mondi”, *Quaderni del CSCI. Revista annuale di cinema italiano*, Hurope S.L, Barcelona, 2005, p. 144

quienes, según se muestra en la tabla (T6), comprenden mejor la obra del cineasta italiano.



En la base de datos *Lumière* se recoge también la procedencia geográfica de los votantes, siendo clasificada ésta entre americanos y no americanos. En el caso antonioniano resulta significativo, como se muestra en la tabla (T7) que, salvo *La aventura*, las cinco películas restantes han sido más votadas fuera de Norteamérica. Este dato puede indicar dos cosas:

- 1) Que los filmes del cineasta italiano se distribuyan peor en Norteamérica que en Europa, y por tanto sean menos conocidos y los vote menos número de personas del continente americano.
- 2) O, que por motivos socioculturales los filmes antonionianos “gusten” menos en Norteamérica que en el resto del mundo.



Conociendo todas estas restricciones podríamos señalar como conclusión³³⁰ con respecto a los datos barajados, que el cine de Antonioni interesa mayoritariamente a un público europeo, cinéfilo o estudioso del cine, mayor de 30 años, de predominio masculino hasta los 45, y que a partir de esta edad cuenta con más seguidores entre las mujeres. Es interesante destacar como tendencia que las puntuaciones más altas se registran en la población menor de 18 años. Por otro lado, los “gustos” aparecen de manera desigual en las poblaciones más maduras: así en el segmento de menores de 18 años la película mejor puntuada es *La aventura*, en cambio, las poblaciones adultas prefieren *Crónica de un amor* y *El eclipse*, sin olvidar que la más conocida y votada en general es *Blow-up*.

Es precisamente el hecho de que la población siga interesándose por la obra antonioniana, aunque sólo sea un sector minoritario y muy particular de la misma, lo que hace que ésta cuente

³³⁰ Las conclusiones que se mencionan se basan en los datos anteriormente expuestos, datos extraídos el 17 de noviembre de 2005

con una persistencia temporal importante como veremos a continuación.

Persistencia temporal de la filmografía antonioniana

Para elaborar un análisis de la persistencia temporal de la filmografía antonioniana utilizaremos parte de la metodología que se utiliza en Marketing y en análisis de rentabilidad de cualquier otro producto de consumo. Es necesario entonces poner en relación con los filmes antonionianos algunos de los otros que se realizaron el mismo año, para deducir qué índice de persistencia temporal tienen aquellos con respecto estos.

Con objeto de realizar este estudio hemos creado un valor al que llamaremos Índice de Persistencia Temporal (IT). Éste se obtiene a partir de la división de dos valores a los que hemos denominado It (índice de persistencia temporal relativa)³³¹ y el Itmax (índice de persistencia temporal relativa máximo, es decir el de la película que más años aparece solicitada, siempre teniendo en cuenta que hemos seleccionado un período de tiempo de 9 años, desde 1996 hasta 2004).

$$IT = \frac{It}{Itmax}$$

³³¹ El It sería el nº de años que, durante los nueve que van de 1996/2004 (el período seleccionado es el único existente en la base de datos *Lumière*), ha sido solicitada una película. Si la han solicitado todos los años obtendrá una puntuación de 1, es decir obtendrá un IT de 1, puesto que al ser dividida por ella misma, que es quien marca el Itmax, daría como resultado esta puntuación, y todos los demás valores de las restantes películas quedarán sujetos a la que registre el mayor número de años solicitada.

Este índice (IT), por tanto, tiene un valor que oscila entre el 0 y el 1, siendo el 1 su valor máximo, indicando éste la mayor persistencia en el tiempo. Para determinar el It, utilizaremos el número de registros EUR25³³² por años, realizando, como hemos mencionado, un estudio transversal desde 1996 a 2004. Con estos datos elaboraremos una tabla de frecuencias que indicarán el It.

Los resultados que barajamos en este estudio han sido extraídos de de la base de datos *Lumière del European Audiovisual Observatory*.

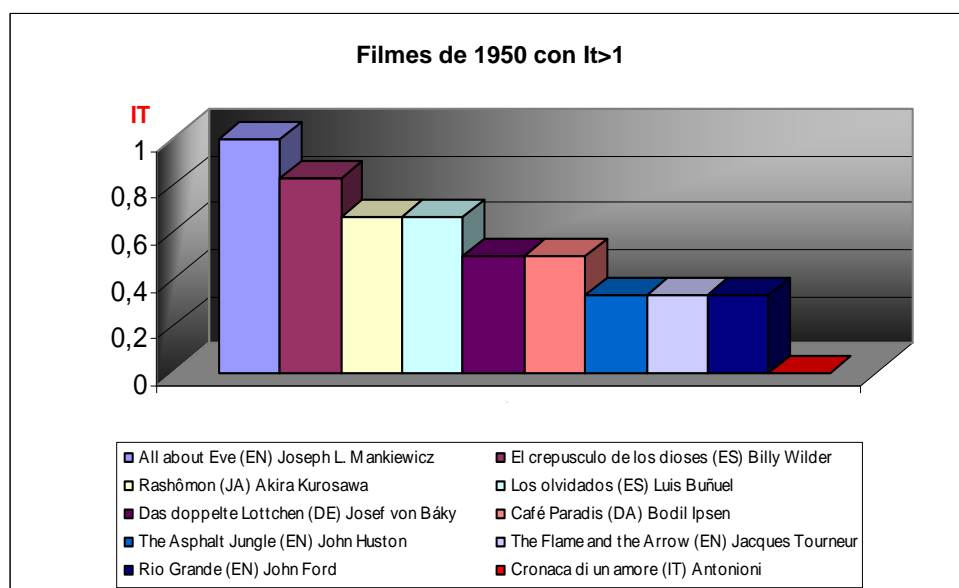
Año 1950

En 1950 se registraron un total de 19 películas en Europa. De este total sólo 9 presentaron un It (persistencia temporal relativa) superior a 1. Es decir, 9 películas que han cursado nuevos registros en un año diferente al de su estreno, entre 1996-2004

En esta serie no aparece el primer largometraje de Antonioni *Crónica de un amor* (1950). No obstante ha sido incluido en ella para poder realizar nuestro estudio. En la tabla (T8) podemos observar que el filme que cuenta con mayor persistencia temporal es *Eva al desnudo* (Mankiewicz), mientras que *Crónica de un amor* registra un IT de cero.

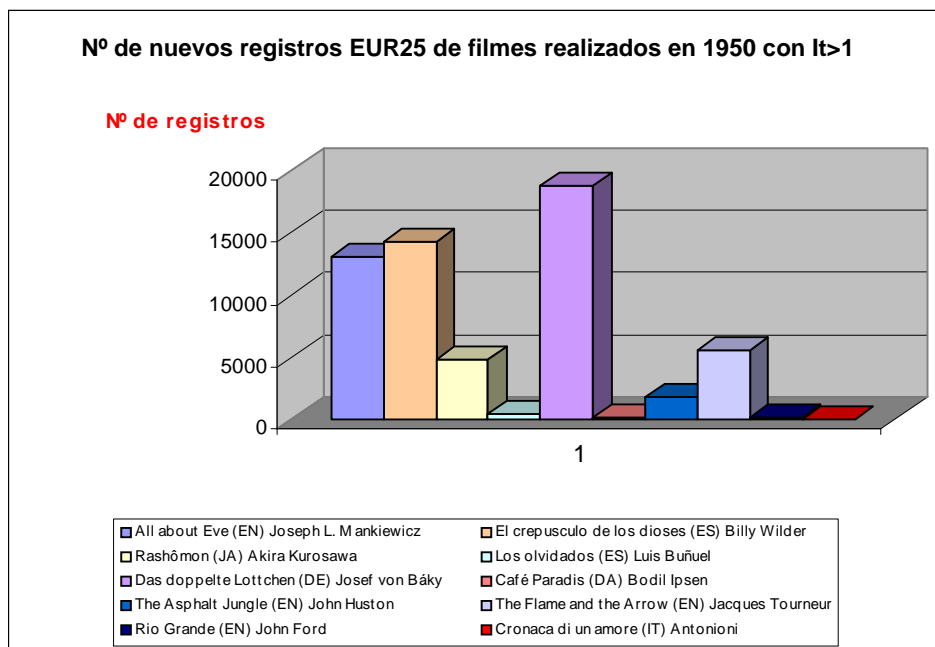
³³² Registro europeo de propiedad intelectual, necesario para la distribución de filmes en el entorno de la Comunidad Económica Europea.

Tabla T8



En la tabla (T9) observamos, a nivel cuantitativo, el número de registros EUR25 realizado entre 1996 y 2004. El filme antonioniano no tiene nuevos registros. Es decir, no se ha solicitado su difusión en Europa en el periodo de estudio.

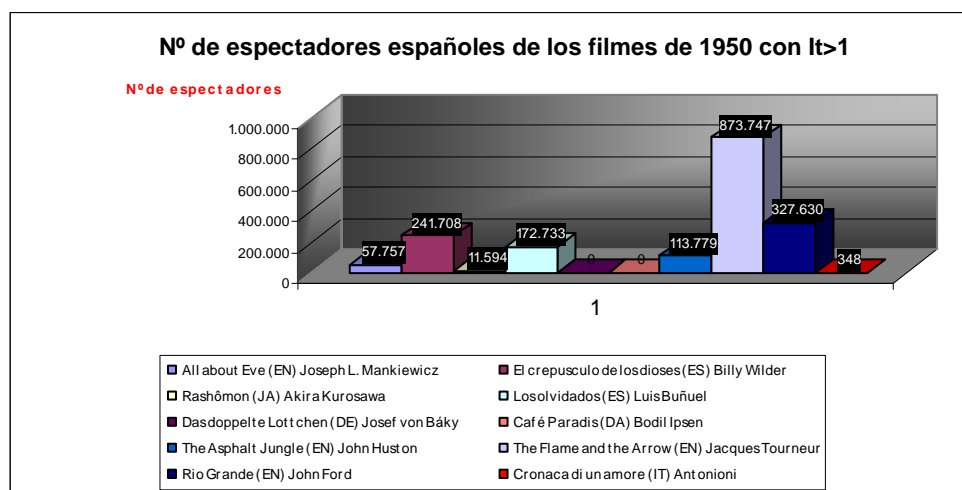
Tabla T9



En cuanto al número de espectadores españoles³³³ con los que cuenta el filme (348 según los datos aportados por el Ministerio de Cultura), la tabla (T10) indica que *Crónica de un amor* ha tenido un número escaso de espectadores.

³³³ Los datos fueron recogidos de la base de datos de la Filmoteca Española a través de la página Web del Ministerio de Cultura. Con fecha 20-10-2005

Tabla T10



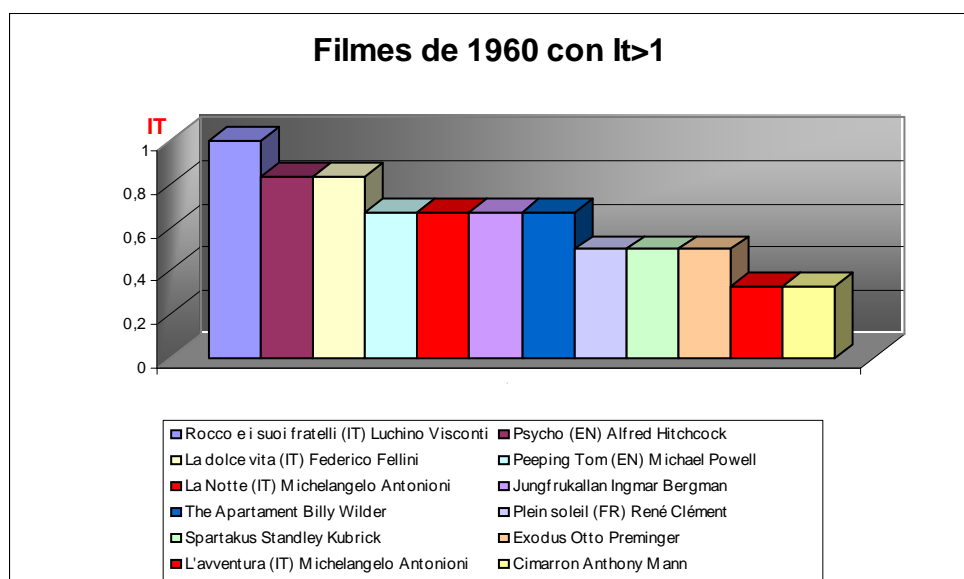
Años 1960-1961

Según la base de datos *Lumière*, de 1960 a 1961, hay registradas un total de 31 películas en el ámbito europeo. En este periodo de tiempo se incluyen dos de los filmes que componen la obra antonioniana: *La aventura* y *La noche*. *La aventura* contabiliza un total de 5140 registros y *La noche* 5177 desde 1996 hasta 2004.

Aplicando la metodología que venimos siguiendo, de este total, obtenemos 12 filmes con una It^{334} superior a 1. Entre los títulos que el estadístico selecciona aparecen: *Rocco y sus hermanos* (Visconti), *Psicosis* (Hitchcock), *La dolce Vita* (Fellini), *El fotógrafo del pánico* (M. Powell), *Espartaco* (Kubrick), y algunas otras (T11).

³³⁴ Puesto que se recogen 9 años, el It oscila entre 1 y 9.

Tabla T11

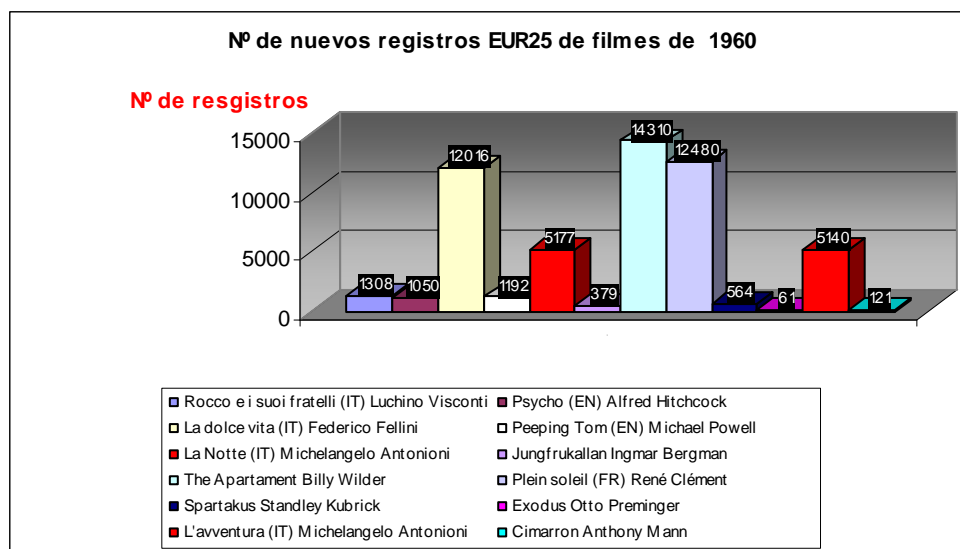


Como se deduce de la tabla anterior, el IT máximo es atribuible a *Rocco y sus hermanos* que, comparado con el obtenido por *La aventura* (0,3333) y *La noche* (0,666), introduce, con respecto a éstas, diferencias significativas.

Este resultado indica que las dos películas antonionianas - teniendo siempre presente el período de corte de 1996/2004- no han sido solicitadas tan persistentemente como el filme de Visconti. Pero lo han sido más que otros títulos de este mismo año como *El ojo del Diablo* (Bergman) o *El ladrón de Bagdad* (Lubin).

Si estudiamos el número de registros europeos (EUR25) solicitados de esas 12 películas (T12) observamos los siguientes resultados:

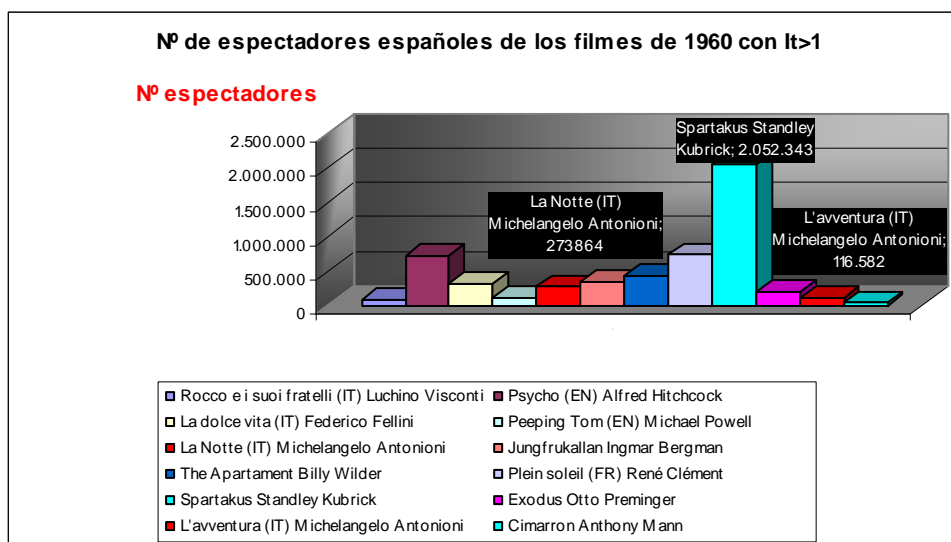
Tabla T12



La tabla indica que el filme con mayor número de registros ha sido *El apartamento* (Wilder), mientras que *La noche* y *La aventura* se sitúan en cuarto y quinto lugar respectivamente.

Si atendemos ahora al número de espectadores españoles, de esas mismas películas (T13), deducimos lo siguiente:

Tabla (13)



La película de 1960 más vista en España desde su estreno ha sido *Espartaco* (2.052.343 espectadores), mientras que *La aventura* ha tenido un reducido número de espectadores (116.582). O lo que es lo mismo, no ha interesado tanto al gran público.

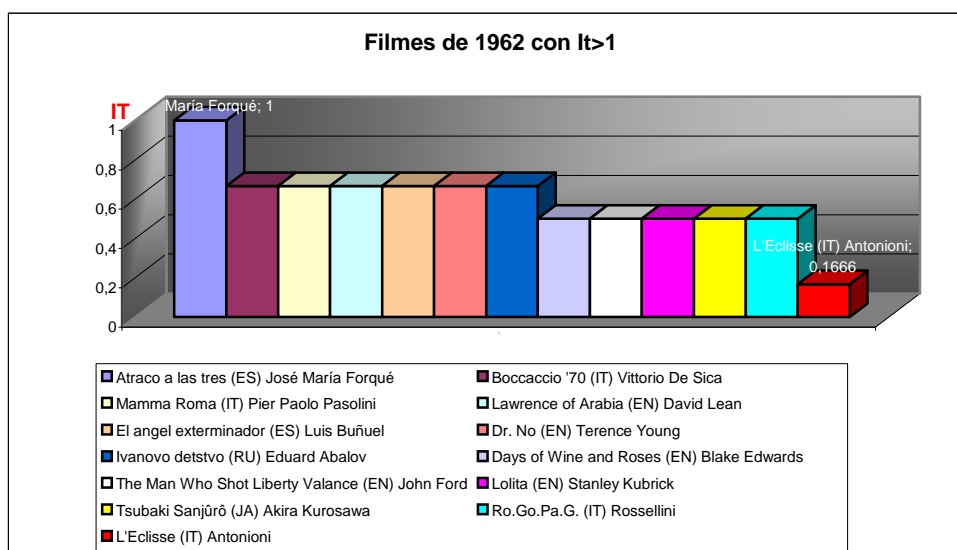
Sin embargo, estos dos títulos de Antonioni siguen despertando interés, siguen solicitando nuevos registros, perdurando en el tiempo más que otros como *El Ojo del Diablo* o *Espartaco*, cuyo interés ha ido decayendo con respecto a *La noche*, por ejemplo.

Año 1962

1962 es el año de realización de *El eclipse*. En este año aparecen un total de 54 producciones registradas. Utilizando el estadístico It, hemos vuelto a seleccionar las 12 películas con el It mayor a 1, resultando que, *El eclipse* no se podía incluir en esta selección puesto que sólo posee un It de 1. Pero dado que el motivo de nuestro análisis se centra en los filmes antonionianos, hemos de

incluirlo en estos resultados, obteniendo un total de 13 títulos a analizar (T14).

Tabla 14



Es interesante observar en la tabla (T14), que la máxima persistencia temporal corresponde a *Atraco a las tres* (Forqué), con un IT de 1 y un It de 6. Esta película española obtiene puntuaciones superiores a: *Días de vino y rosas* (Blake Edwards), *Mamma Roma* (Pasolini) o *Lolita* (Kubrick). Lo cual es comprensible si tenemos en cuenta que el origen de los registros EUR25 solicitados para *Atraco a las tres* procede de España (T15).

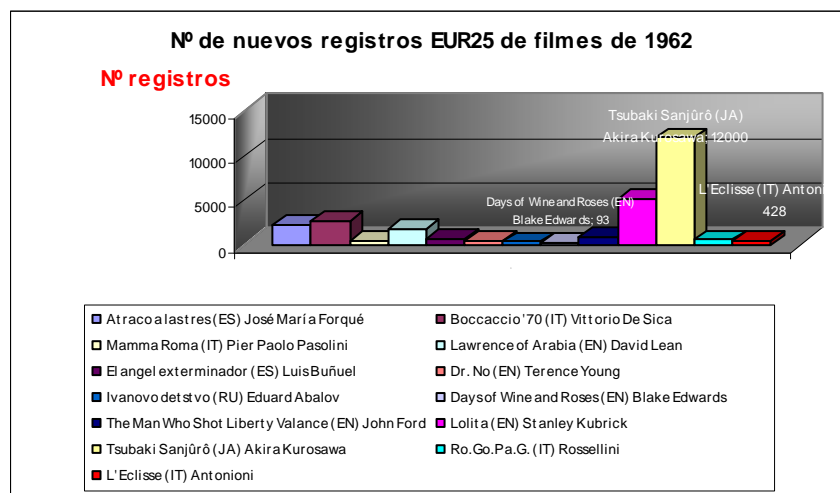
Tabla 15

SOLICITUDES POR AÑO DESDE ESPAÑA					
DISTRIBUIDORAS	1999	2000	2001	2002	2003
ICAA	1 078	6	443	556	129
MEDIA					
OBS	1 078	6	443	556	129

La siguiente película con mayor impacto temporal (IT de 0,667) es *Boccacio 70* (Vittorio de Sica/ Fellini). Pero, al contrario de lo que sucediera con la española, los registros proceden de varios países, con una fuerte demanda desde Holanda en 1999.

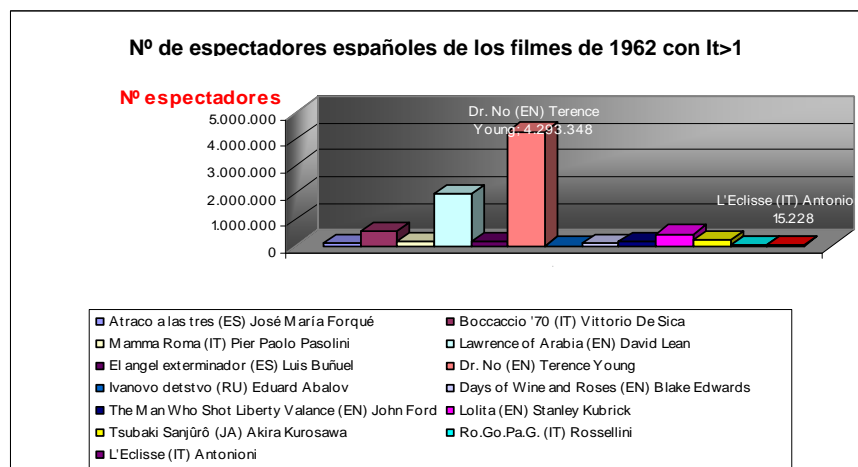
El Eclipse tiene, como vemos, una escasa persistencia temporal (IT de 0,167). Pero resulta cuanto menos curioso el hecho de que si observamos el número de registros EUR25 y comparamos *El eclipse* con otras producciones, como *Días de vino y rosas*, que presentan una persistencia superior al filme antonioniano, vemos que, a nivel cuantitativo, el número de registros es superior. No obstante, todos ellos han sido realizados en un sólo año (T16).

Tabla 16



En el caso de *El eclipse*, el número de espectadores españoles (T17) es superior al de *Crónica de un amor*, pero es menor que la audiencia de *La aventura* y *La noche*. Todo ello a pesar de que *El eclipse* fue la primera película del cineasta italiano que se estrenó en España (en 1963).

Tabla 17

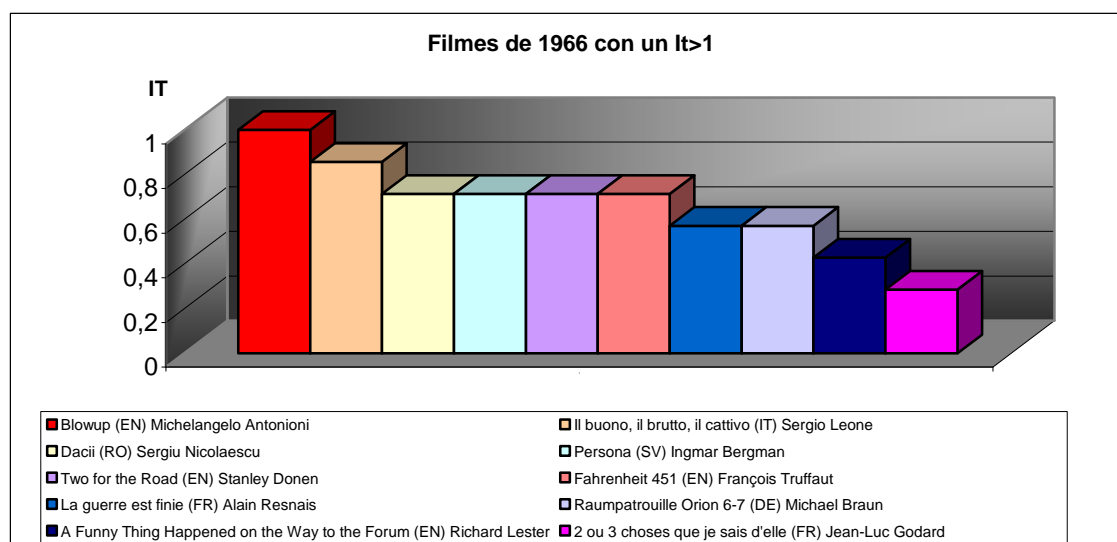


De las tablas anteriores podemos deducir que *El eclipse*, a pesar de estar reconocida por críticos y teóricos como una de las películas más “arriesgadas” e influyentes del panorama cinematográfico de su tiempo, cuenta con una escasa persistencia temporal; así como con un número reducido de espectadores, al menos en el ámbito español. Aunque ello puede ser extensible al resto de Europa puesto que el número de EUR25 también es muy bajo.

Año 1966

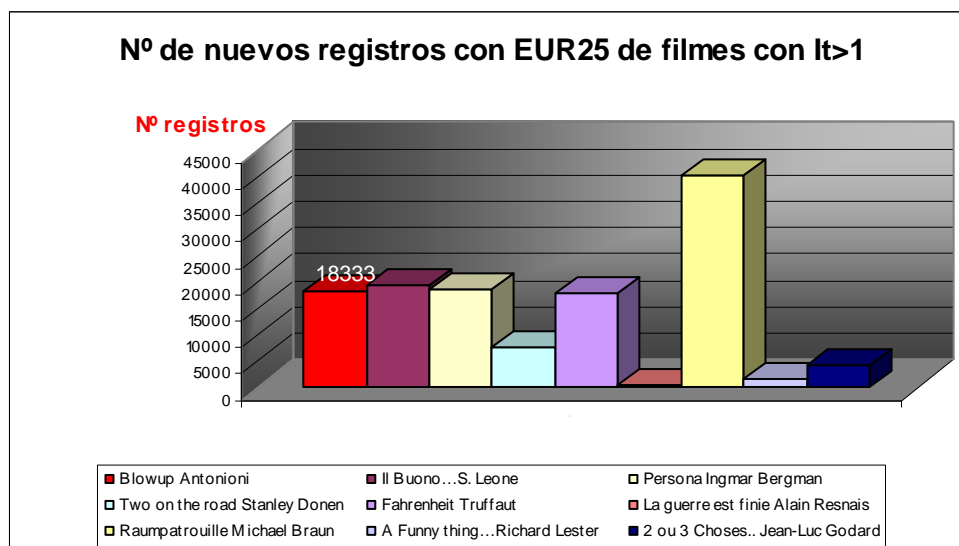
En 1966 se registraron en EUR25 un total de 49 producciones. Utilizando el estadístico It hemos seleccionado las 10 películas con el mayor It, en todos los casos superior a 1. En la tabla (T18), podemos observar que *Blow-up* (Antonioni, 1966) destaca con un IT de 1 (máximo valor de la tabla).

Tabla 18



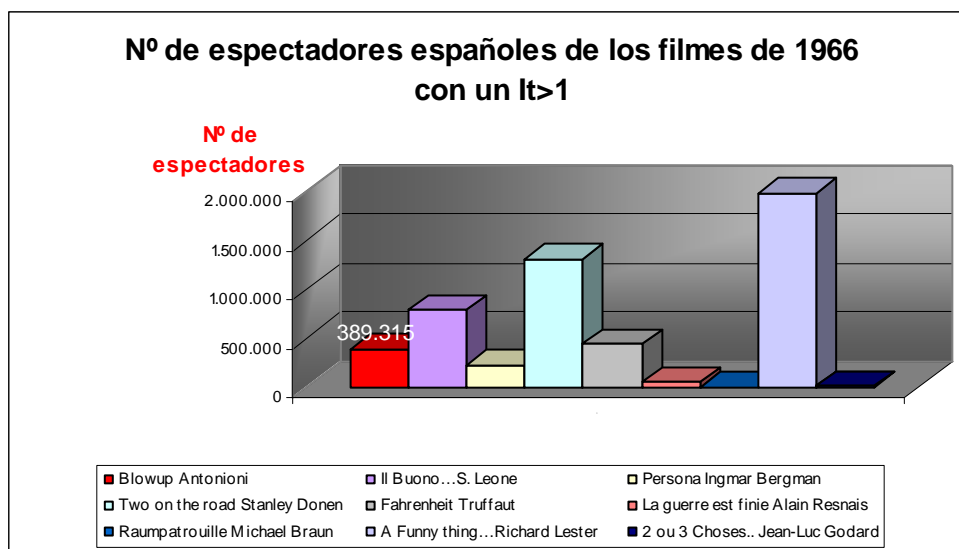
Veamos a continuación el análisis cuantitativo, en la tabla (T19), del número de nuevos registros EUR25 solicitados desde 1996 hasta 2004. En este caso observamos, al contrario que en los casos anteriores, que *Blow-up* no presenta disparidad entre el IT y el número de registros EUR25.

Tabla 19



En cuanto al número de espectadores que registran estos mismos filmes en España encontramos lo siguiente (T20):

Tabla 20



De la tabla (T20) podemos deducir que *Blow-up* es un filme que cuenta con un éxito medio de taquilla, al menos en España, comparable a *Fahrenheit 451* (Truffaut). Recordemos que, en el perfil del espectador antonioniano que hemos elaborado con anterioridad, *Blow-up* resulta la película más votada y más conocida del cineasta ferrarés.

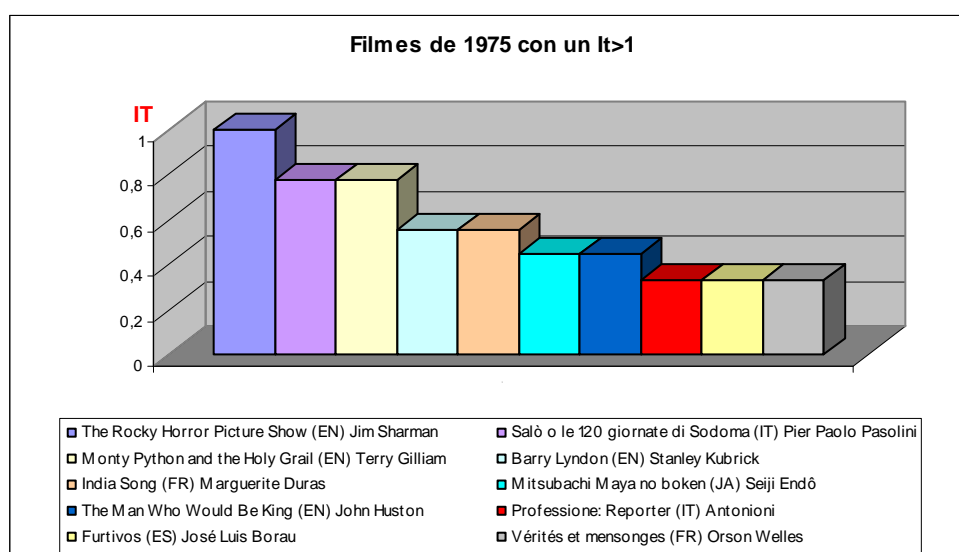
Año 1975

La película *El reportero* fue realizada por Antonioni en 1975. En este año se registran en EUR25 un total de 65 producciones³³⁵. De entre las 10 películas con el It mayor, *El reportero* aparece en el 8º

³³⁵ Hemos de puntualizar que cada año el número de registros es mayor. Pero aún así, los filmes antonionianos se encuentran casi siempre entre los 12 más solicitados.

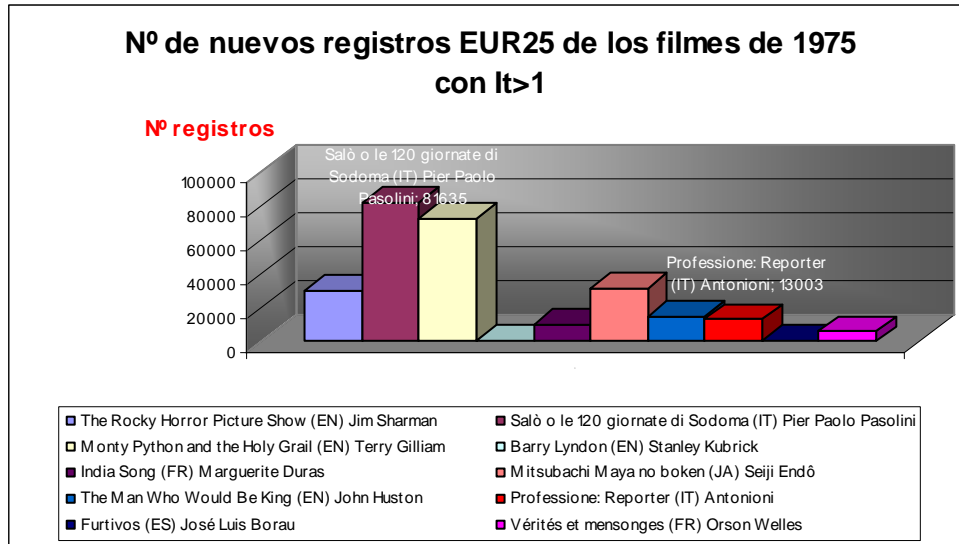
lugar (IT 0,333), equiparable a *Veritas et mensonge* de Orson Welles. Así se muestra en la tabla (T21):

Tabla 21



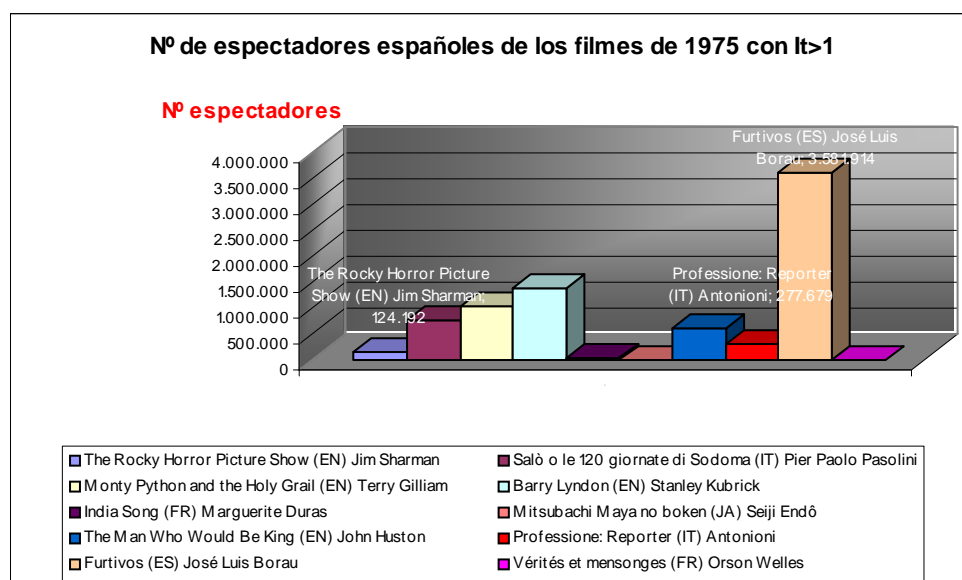
En el análisis cuantitativo del número de nuevos registros EUR25 solicitados desde 1996 hasta 2004 observamos que el mayor número de éstos corresponde a *Salò y los ciento veinte días de Sodoma* (Pasolini). *El reportero* ocupa el sexto lugar con un total de 13003, superando, los 659 de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick).

Tabla (T22)



En la tabla (T23) se presenta la comparativa por espectadores registrados en España de las 10 películas con It mayor del año 1975, en la que observamos que, la máxima audiencia corresponde a *Furtivos* (José Luis Borau); a ésta le sigue *Barry Lyndon* (Kubrick). Mientras que, *El repotero* cuenta con 277.679 espectadores, superando en número a la película con mayor persistencia temporal de este grupo de 10: *The Rock Horror picture show* (Sharman).

Tabla (T23)



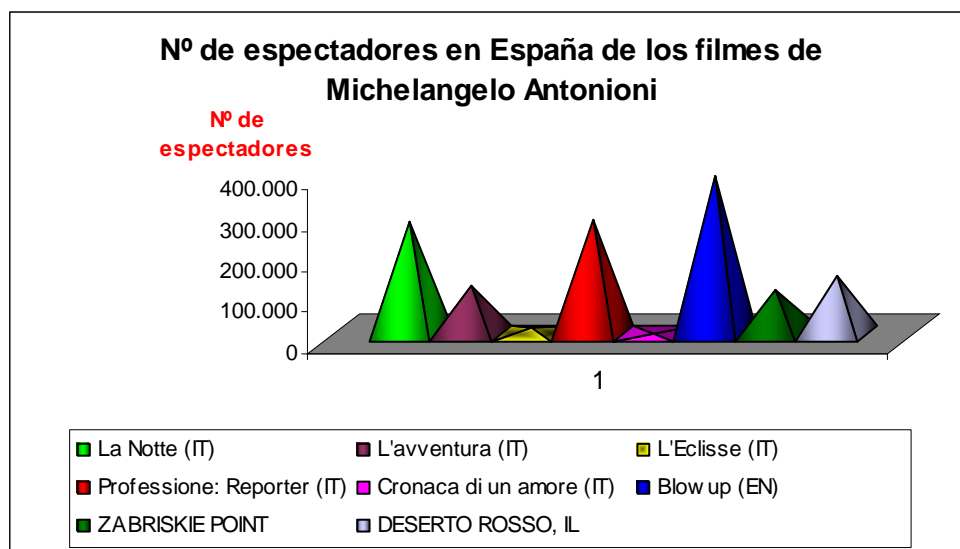
Conclusiones

Del estudio estadístico realizado en este capítulo podemos deducir que el cine de Michelangelo Antonioni, en su globalidad, cuenta con una persistencia temporal media de 0'416, con un mínimo de 0 en *Crónica de un amor*, y un máximo de 1 en *Blow-up*. Un dato que merece la pena destacar es que la base de datos *Lumière* no incluye uno de los títulos del autor analizados en nuestro trabajo, *El desierto rojo*, de lo que se deduce que no es un filme muy solicitado para su difusión en Europa.

En cuanto al número de espectadores españoles con los que cuentan los filmes antonionianos, en la tabla (T24) podemos apreciar que la película con más éxito de taquilla es *Blow-up* (389.315), seguida de *El reportero* (277.679) y *La noche* (273.864). Pero que ninguna de

ellas tiene grandes índices de audiencia, comparados con otros títulos contemporáneos a los filmes antonionianos.

Tabla 24



De estos datos señalados con anterioridad podemos deducir que el cine de Antonioni sigue interesando hoy día como demuestra su persistencia temporal media. Pero su interés queda reducido a un número relativamente pequeño de espectadores; espectadores que, como demostramos al comienzo de este estudio estadístico, responden a un perfil muy particular. Con lo que se confirma que el cine antonioniano es un cine de “élite”, o, como hemos denominado en nuestro trabajo, de “estetas”.

En cierto modo, nada garantiza la celebridad de los artistas eternamente. Es un dato objetivo, como anota V. Furió, que *“al estudiar la reputación de los artistas a lo largo del tiempo se observan muchas fluctuaciones. A veces, incluso, fuertes oscilaciones, que pueden pasar en una o dos generaciones de los más encendidos*

*elogios al desprecio, del silencio al mayor éxito de crítica y público*³³⁶. Sin embargo, la obra de arte seguirá viva mientras haya alguien que la recuerde como tal, y sobre todo, mientras otras obras de arte aparezcan contaminadas por ella. De ahí la importancia de los intertextos.

En el caso de la obra antonioniana, no sólo hemos de atender a la masa, al gran público, o a la crítica. Es importante el hecho de que otros cineastas consideren a Michelangelo Antonioni su maestro, o al menos una influencia decisiva en su obra; o cuanto menos, lo homenajeen citándolo explícitamente en algunos de sus filmes. Es una cuestión a tener en cuenta una declaración de Jorge Polaco en la que señala, *“Seguramente, y afortunadamente, va a quedar algo de Antonioni. Porque mi mirada -tu mirada- está compuesta por los millones de Antonionis que pasaron por nuestra vida. Aunque ahora si mostrás un film de Antonioni en la pantalla no va nadie a verlo*³³⁷.

Como homenaje al cine del maestro y ejemplo de una cita explícita podríamos mencionar el filme *La escapada*, obra del cineasta italiano Dino Risi, contemporánea a *El eclipse*. En una de las secuencias de esta película aparece el protagonista de la misma, Vittorio Gassman, hablando con un amigo durante un viaje que ambos realizan en automóvil. En el trayecto, Vittorio Gassman comenta a su compañero, *me gusta esta música. Trata de la alienación; como las películas de Antonioni. ¡Gran cineasta Antonioni! ¿Has visto El eclipse? A lo que el otro personaje responde, sí, y me quedé dormido.*

³³⁶ En *Materia 3, op., cit.*, p. 215

³³⁷ Entrevista realizada a Jorge Polaco por Lorena Cancela, “Está escrito en el cuerpo: “la vida es infinitamente más rica que el cine”, *Otrocampo*, en *otrocampo.com* 1999-2001

Es interesante analizar, por el papel que representan en el filme, estas respuestas y lo que de ellas surge en materia de recepción. En realidad se puede hablar de tres figuras representantes de tres “gustos” e intereses diferentes. La figura del acompañante de Gassman representaría al gran público, a la masa, a los no “entendidos” en materia cinematográfica, mientras que Gassman sería el representante de lo que, en este estudio hemos denominado, “los estetas”. Pero hay otra figura igual de importante que representa la memoria histórica o artística, nos referimos al autor, porque a través de Gassman está hablando Dino Risi. Y es así, con la ayuda de todos los “Dinos Risis” existentes, y de todo aquel que recuerde la obra antonioniana, como ésta sobrevivirá, ocupando un lugar privilegiado dentro de la historia de la representación.

Como dice Woody Allen sobre el cine del maestro, *“i suoi film sono stati strumenti d’ispirazione per molti registi ma il suo stile è impossibile da riprodurre o imitare. Egli è unico, un grande artista del cinema”*³³⁸. Según Enrica Fico, y algunos otros que hemos tenido la ocasión de conocer un poco el cine del maestro, Michelangelo Antonioni, *“può essere al numero uno, e poi comincia con la “A” quindi è al primo posto. Penso, dice Enrica, che sia uno dei grandi maestri viventi, e il fatto che lui sia ancora con noi è un fatto molto importante. E’ molto emozionante vedere un film accanto a lui e pensare che lui sia ancora con noi. Penso quindi che lui occupi uno dei posti più importanti*

³³⁸ *Sus filmes han sido instrumento de inspiración para muchos cineastas pero su estilo es imposible de reproducir o imitar.* (Traducido por nosotros) En: AA.VV, *Una poesía per Michelangelo*, Catania, Il Girasole Edizioni, 2002, p. s/n

*nella storia del cinema e dell'arte perché Michelangelo rappresenta il vero grande artista*³³⁹.

³³⁹ *Puede ser el número uno, su nombre comienza con la A, así pues está en el primer puesto. Pienso que es uno de los grandes maestros vivientes, y el hecho de que él esté aun entre nosotros es un hecho muy importante. Es muy emocionante ver un filme a su lado y pensar que está todavía con nosotros. Así pues pienso que él ocupa uno de los puestos más importantes en la historia del cine y del arte, porque Michelangelo representa al verdadero gran artista.*

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

“Los cineastas italianos de los sesenta que franquean la más potente cinematografía de Europa a lo largo de dos decenios - Antonioni, Fellini, Visconti, Pasolini...- parecen huir de toda composición gregaria, así como de cualquier centro gravitatorio incluida la cohesión estilística³⁴⁰”.

A pesar de la anterior afirmación de Domènec Font, los historiadores del arte, críticos, analistas, etc., tan dados a las clasificaciones, por favorecer nuestro sistema de estudio, tendemos a agrupar a aquellos autores que puedan aportar con su obra unas características más o menos comunes que faciliten la formación de un nuevo estilo o una nueva etapa dentro de la historia del arte.

En este sentido se habla de modernidad cinematográfica en Europa, por oposición al clasicismo hollywoodiense, y en su interior alberga a autores cinematográficos totalmente dispares cuya obra coincide, pero sólo ocasionalmente, en aspectos muy concretos.

³⁴⁰ En Domènec Font, *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 36

Al igual que sucediera en otros momentos de la historia de la representación, la obra de los autores adscritos a dicha modernidad aparece en un momento agitado y complejo, en el que la búsqueda de lo nuevo convive con la permanencia del pasado.

A lo largo de la historia del arte, encontramos movimientos que, como la modernidad cinematográfica, escapan de ese nudo de clasificaciones fáciles. Tal es el caso, por ejemplo, del Postimpresionismo pictórico. *“Éste nunca existió como movimiento definido (...) No se trataba de pintores que tuvieran mucho en común. Con él se apreciaba sólo una actitud de superación del Impresionismo y una preocupación por nuevas formas de expresión. Sin embargo el término empezó a ser utilizado porque permitía designar un periodo complejo en el que el Impresionismo parecía haber entrado en crisis, el Simbolismo se afirmaba, y una serie de grandes pintores que habían pasado por aquél tomaban distintas direcciones que tenían gran incidencia en las generaciones más jóvenes”³⁴¹.*

Algo parecido sucede en el caso de la modernidad cinematográfica, donde se agrupan, o más bien han sido agrupados, una serie de cineastas preocupados por unas nuevas formas de expresión que se alejaban del cine dominante, es decir, del cine clásico de Hollywood. Michelangelo Antonioni es uno de ellos.

El resultado de nuestra investigación nos ha permitido constatar que Antonioni, al igual que otros muchos artistas en la historia de la representación, se muestra preocupado, desde el comienzo de su filmografía, por una serie de temas que influyen decididamente en la vida del ser humano, así el amor y la muerte, el existencialismo y la

³⁴¹ En Alicia Suárez y Mercé Vidal, *Historia Universal del Arte: El Siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1987, p. 28

angustia desencadenada por éste, o, incluso, la neurosis. Nuestro estudio se basa en el análisis de cinco de los filmes del cineasta ferrarés, *Crónica de un amor*, *La aventura*, *La noche*, *El eclipse* y *El desierto rojo*. Con el mismo señalamos principalmente la relación que por oposición se establece entre el cine antonioniano y el modelo clásico de Hollywood, mostrando el modo en que estos mismos cines articulan su escritura.

Al mismo tiempo hemos atendido a las relaciones e influencias que Antonioni mantiene con cineastas como Rossellini. Hemos podido comprobar cómo algunos temas que aparecen en los filmes *Strómboli*, *Europa 51* o *Viaggio in Italia*, plantean una problemática que tratará posteriormente Michelangelo Antonioni en sus películas. No obstante, el cineasta ferrarés elabora un discurso propio que lo aleja del maestro del neorrealismo. Sobre todo, porque mientras que en los filmes rossellinianos existen causas externas que justifican los comportamientos de los personajes, en los antonionianos el caos mental que sufren éstos viene dado precisamente por un problema endógeno, relativo al propio ser. Rossellini confía todavía en la especie humana y en su capacidad de solucionar los problemas que los atormentan, ayudados tal vez por una fuerza espiritual que acompaña a los personajes que pueblan sus filmes. En las películas de Antonioni no hay lugar para los milagros. Los personajes antonionianos viven para regocijarse en su propia angustia existencial, la cual, además de atormentarlos, da sentido a su existencia.

Es así cómo desde la obra antonioniana hemos podido estudiar ciertos aspectos no sólo de la filmografía rosselliniana, sino también de otros textos artísticos a los que conducen los filmes del maestro ferrarés, y que, de alguna manera, han hecho posible la construcción de una particular historia de la representación.

Del estudio del primer largometraje de Michelangelo Antonioni destacaríamos que el modo de contar una historia -la voluntad de contar una historia está presente todavía en *Crónica de un amor*- varía notablemente del modelo de representación convencional al antonioniano, debido principalmente a que en este primer filme del cineasta de Ferrara, comienza a emerger una desintegración de la estructura narrativa que lo separa definitivamente del modelo clásico hollywoodiense, volcado en todo momento a la causalidad narrativa.

En el cine antonioniano, la forma es por sí misma una operación de sentido, y las imágenes cobran más fuerza que el debilitado hilo argumental que las sustenta. Antonioni moviliza en *Crónica de un amor* ciertos aspectos formales que se constituyen en el germen de una filmografía llena de constantes cinematográficas. Así, el plano sostenido, por oposición al montaje por corte predominante en el cine clásico; el juego entre campo y fuera de campo; las rimas visuales o la relación que se establece entre el espectador y las imágenes, en un cine que empieza a ser ya patentemente desdramatizado.

Crónica de un amor, se constituye así en el comienzo de un modelo de representación, el antonioniano, que difiere de otros modelos contemporáneos o no suyos.

Podríamos calificar entonces a éste, su primer filme, como el prólogo de una larga filmografía en la que el autor muestra sin reservas qué es para él el cine moderno, en esa búsqueda de encontrar su propio estilo. Un estilo que, cómo señalamos, se intuye ya en *Crónica de un amor*, influyendo notablemente en otros cines posteriores a él. Tal es el caso del cine español, así del Bardem de *Muerte de un ciclista*.

Aunque el modelo antonioniano se constituye por sí mismo en único e independiente de los demás modelos de representación, no deja de formar parte de ese gran abanico de modelos cinematográficos que integran el cine moderno.

Roland Barthes, recordémoslo, explicaba qué era lo moderno para Antonioni:

“Muchos toman lo moderno como una bandera de combate contra el viejo Mundo y sus valores comprometidos; pero para usted, lo Moderno no es el término estático de una oposición fácil; lo Moderno es por el contrario una dificultad activa para seguir los cambios del Tiempo, ya no solamente a nivel de la gran Historia, sino también en el interior de esa pequeña historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros³⁴²”.

La aventura, La noche y El eclipse se convierten, dentro de la filmografía antonioniana, en abanderadas del compromiso social y moral, de esa búsqueda de la verdad en la que no cesa el maestro. No en vano, el bloque de nuestro trabajo en el que analizamos lo que se ha dado en llamar la trilogía del autor, lo hemos nominado *Siguiendo el rastro de los sentimientos*, precisamente por el deseo incesante que Michelangelo Antonioni manifiesta en su obra por profundizar en aquellos aspectos que, desde una mirada existencialista, atormentan al ser humano. Las imágenes de esta tríada fílmica del maestro ferrarés muestran las relaciones que se dan entre tres de los elementos más ampliamente estudiados por la filosofía de todos los tiempos, especialmente la existencialista: el ser, el tiempo y el espacio. Todo ello formalizado a través de parámetros, algunos de ellos anunciados ya en *Crónica de un amor* que sitúan estos filmes, desde

³⁴² Roland Barthes, “Querido Antonioni” en *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 177

el punto de vista estético, en las antípodas del modelo clásico y permiten incluirlos dentro de ese gran movimiento regenerador denominado modernidad cinematográfica, como hemos dicho ya.

A través de algunos de estos parámetros formales se incide en dos hechos característicos del cine moderno, la disociación entre la palabra y la imagen -como señala N. Burch, en los filmes de Michelangelo Antonioni “*existe una separación radical del texto y de la imagen*”³⁴³- y la autonomía del “yo”³⁴⁴. Así, la cámara antonioniana muestra cómo el mundo continúa más allá de la historia y a pesar de ella, deteniéndose en aspectos, tales como los fenómenos atmosféricos, o el estudio de la bidimensionalidad/tridimensionalidad de la imagen, por citar dos ejemplos, que resultan irrelevantes para la historia.

Pero quizás uno de los signos más evidentes de la modernidad que se atribuye a los filmes antonionianos, por lo que a la forma se refiere, es el modo en que éstos comienzan y concluyen. Se trata de historias sin unos inicios definidos, en los que la función del argumento no es presentar ni dar a entender la información de la historia, y con unos finales abiertos en los que no se resuelven los problemas planteados. Según Bordwell, “*el cine de arte y ensayo -en el que incluye al cine antonioniano- emplea una conexión de sucesos más ténue y holgada que la del filme clásico*”³⁴⁵

³⁴³ Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, p. 81

³⁴⁴ Dice Bordwell, “*Lo que provoca el impulso causal que hace avanzar la película -en lo que él denomina “cine de ensayo”- es una exploración de la naturaleza y de los estados psicológicos. El cine de arte y ensayo se interesa menos por la acción que por la reacción; es un cine de efectos psicológicos en busca de sus causas*”. En *El cine clásico de Hollywood*, op., cit., p.418

³⁴⁵ *Ibidem.*, p. 418

Así pues, en este sentido, el cine antonioniano se aleja del modelo hollywoodiense³⁴⁶ y de otros como el neorrealismo, su precedente más inmediato. Y es que, aunque el neorrealismo es un movimiento cuya base más evidente es la denuncia social, las historias que los filmes neorrealistas recrean terminan siendo la historia individual de sus protagonistas. Es decir, son los personajes los que vehiculan la acción, al igual que sucediera en el modelo clásico. Por el contrario, en el modelo antonioniano se persigue la generalidad. El objetivo es dar cuenta de un mal que comienza a apoderarse de gran parte de la sociedad burguesa. El malestar social ya no radica en las necesidades primarias de los individuos. El problema surge precisamente cuando éstas ya están cubiertas. Aparece entonces otro tipo de problema o epidemia social, difícil de individualizar porque presenta los mismos síntomas en cada uno de los individuos que la sufren. Se trata de la enfermedad de los sentimientos. Y lo que el cine antonioniano analiza son los síntomas de esta enfermedad en la mujer y en el hombre de una clase social muy concreta, la burguesía, no podría ser otra. No caben en este análisis las historias particulares ni los nombres propios.

La preocupación de Michelangelo Antonioni por esta enfermedad de los sentimientos es tal, que se prolonga más allá de la trilogía. Así en *El desierto rojo* y algunos otros filmes el cineasta ferrarés se anticipa, como si de un visionario se tratara, a su época profundizando en *El desierto rojo* en una de las patologías más extendidas en occidente, la neurosis. En su primer largometraje en

³⁴⁶ Dice Bordwell, “Al final de la película, la acción se resuelve por sí misma, de acuerdo con una lógica causal o genérica”. Ídem., p. 77

color, además de experimentar con nuevas técnicas -ya señalábamos en nuestro trabajo cómo Antonioni utiliza el color en *El desierto rojo* otorgándole lo que S. Eisenstein denomina “una función dramática en el sentido de elemento activo, intrínseco al color, que traduce la voluntad consciente de quien lo emplea, a diferencia del statu quo amorfo de un dato coloreado que proporciona la naturaleza”³⁴⁷-, Antonioni cruza la delgada línea roja que separa el dolor provocado por la existencia del ser de otro dolor patológico, el de la enfermedad neurológica. Por eso, este capítulo, ha sido denominado en nuestro trabajo, *Del existencialismo a la neurosis*. Nuevamente, a través de parámetros formales que van definiendo su estilo, el maestro, mediante una realidad modificada, muestra el mundo interior de una neurótica, que sin perder el contacto con el mundo real se siente amenazada por éste.

A la vez, el artista, fascinado por el poder de la industria, muestra en este filme su lado más bello y su lado más oscuro. Un tema que, si recordamos, aparece también en *Europa 51* de Rossellini, vinculado, a la influencia que en la protagonista ejercen estos monstruos de metal, las fábricas, los cuales adquieren protagonismo por sí mismos en *El desierto rojo*.

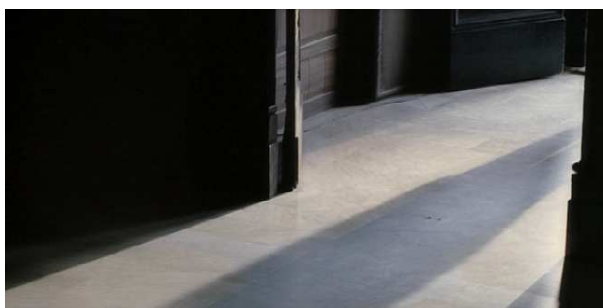
Después de haber atendido en profundidad a los cinco filmes anteriormente citados en nuestro trabajo, *Crónica de un amor*, *La aventura*, *La noche*, *El eclipse* y *El desierto rojo*, hemos podido constatar que, si hay algo que preocupa al cineasta ferrarés, es encontrar un estilo propio que le permita expresar esa “verdad” tan mencionada por él, aunque esto suponga reacciones controvertidas

³⁴⁷ Serguei Eisenstein, “Del color en el cine”, en *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, p. 151

del público con respecto a su cinematografía, debido principalmente, como ya indicábamos, a que el espectador del cine de Antonioni se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. En la obra del maestro ferrarés aparecen, como hemos tenido ocasión de comprobar, complejas estructuras formales a las que el espectador debe habituarse³⁴⁸.

Una muestra más de este interés por expresar su “verdad” la hallamos en uno de sus últimos cortos, *Lo sguardo di Michelangelo* (Michelangelo Antonioni, 2004), en el que Michelangelo Antonioni establece una especie de diálogo mudo con otro Michelangelo, uno de los más grandes artistas de la Historia de la representación, Michelangelo Buonarroti.

Debido a la importancia que conceptos como el arte, la verdad, la muerte e incluso la inmortalidad cobran en la filmografía antonioniana, creemos conveniente detenernos en el análisis de algunas de las partes que configuran este corto del maestro, para cerrar así parte de las conclusiones que ya han sido puestas de manifiesto con anterioridad.



**F392. Lo sguardo di Michelangelo
Antonioni, Antonioni, 2004**

Un hombre, que no es

³⁴⁸ Como viene a decir Gombrich en *Arte e Ilusión*, ello exige al espectador una disposición mental que le permita registrar “las desviaciones y modificaciones de esas estructuras con una sensibilidad exagerada”.

otro que el propio Michelangelo Antonioni, se acerca caminando a la puerta de San Pietro in Vincoli (Roma), precedido por su sombra (F392).

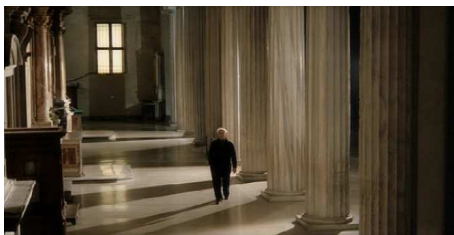


F393. Lo sguardo di Michelangelo Antonioni, Antonioni, 2004

Un corte de montaje da paso a un plano general picado en el que se muestra la figura diminuta del anciano enmarcada por el vano central que delimita la entrada del recinto sagrado (F393). Antes de atravesar el umbral, Antonioni se detiene y observa el interior de ese espacio solitario que parece invocar su presencia, como así lo indican muchos de los elementos que forman parte de la escenografía, por ejemplo, las grandes puertas abiertas conectando interior y, sobre todo el espacio camino, construido por medio de la luz, que Antonioni habrá de recorrer hasta llegar a la tumba de Julio II.



**F394. Lo sguardo di Michelangelo
Antonioni, Antonioni, 2004**



**F395. Lo sguardo di Michelangelo
Antonioni, Antonioni, 2004**

El siguiente plano muestra un campo vacío de personajes pero lleno de esbeltas columnas de mármol con fustes estriados entre los que la sombra de Michelangelo se desliza y se confunde con las de las columnas mismas (F394), hasta que finalmente el pequeño cuerpo del cineasta aparece en campo. El color negro de su ropa contrasta con el blanco de las columnas teñido de beige por la luz que baña la escena (F395).

El anciano de pelo gris camina lentamente. La cámara lo acompaña hasta que se detiene frente a la tumba del Papa Julio II, de la que conviene recordar que su realización fue encargada a Michelangelo Buonarroti por el ya mencionado Papa en 1505. El proyecto inicial, que ilusionó al artista florentino, no se llevó a cabo, sino que sufrió sucesivos cambios y reducciones hasta 1542, año en que se finalizó con la forma en la que hoy es mostrada al público.



**F396. Lo sguardo di Michelangelo
Antonioni, Antonioni, 2004**

En el preciso instante en que Michelangelo Antonioni se detiene frente al mausoleo, el trabajo de montaje comienza a adquirir una gran relevancia en la escena. A través del mismo se inicia un diálogo entre el cineasta y las figuras de mármol que configuran la tumba. O lo que es lo mismo, entre el cineasta y el escultor “presente” a través de ellas. Así, algunos planos posteriores van seccionando la figura del Papa Julio II que aparece recostada a los pies de la Madonna con el Niño en brazos (F396).



**F397. Lo sguardo di Michelangelo
Antonioni, Antonioni, 2004**

Un plano picado, que convierte en subjetivos los anteriores, muestra a Michelangelo Antonioni contemplando la imagen marmórea. Su mirada, cubierta por el blanquecino velo de la edad, ve, y el espectador a través de ella, la gran obra del maestro Buonarroti (F397). La mirada del maestro representa el saber, “el saber ver”, ese que ha ido acumulando a lo largo de toda una vida dedicada a observar el mundo que le rodea.



F398. Lo sguardo di Michelangelo
Antonioni, Antonioni, 2004

Los ojos abiertos y contemplativos del cineasta contrastan con los de la figura sedente de Julio II de la que sólo se muestran unos párpados cerrados que cortocircuitan la permeabilidad entre ambas (F398).



F399. Lo sguardo di Michelangelo
Antonioni, Antonioni, 2004

Después de unos segundos en los que la cámara recorre junto a la mirada del propio Antonioni el cuerpo marmóreo del Papa, una panorámica ascendente desplaza la atención hacia otra de las figuras que configuran el programa iconográfico de esta tumba adosada, *El Moisés*, situado en la parte inferior central de la misma. El montaje secciona la espectacular figura hasta detenerse en un plano detalle de los ojos (F399). Unos ojos en cuyo blanco relieve, la mirada de Michelangelo Buonarroti parece haberse fundido “para siempre” alcanzando el límite extremo de la expresión. Unos ojos encolerizados que contrastan con la posición sedente de la figura. Según Freud, *“el Moisés que contemplamos no puede ser la representación del hombre poseído de cólera, que, al descender del Sinaí, ve a su pueblo entregado a la apostasía y arroja contra el suelo,*

*quebrándolas, las tablas de la Ley*³⁴⁹. Freud explica cómo en una visita a la Iglesia de San Pietro in Vincoli se sentó esperando ver cómo se alzaba violentamente y arrojaba las tablas al suelo descargando su cólera, pero dice Freud, *“Nada de eso sucedió; por el contrario, la piedra se hizo cada vez más inmóvil; una calma sagrada, casi agobiante, emanó de ella, y sentí necesariamente que allí estaba representado algo que podría permanecer inmutable, que aquel Moisés permanecería allí eternamente sentado y encolerizado*³⁵⁰



F400. Lo sguardo di Michelangelo Antonioni, Antonioni, 2004

Otro de los planos muestra a Michelangelo Antonioni, de espaldas al espectador en la parte derecha del encuadre, observando *El Moisés*, símbolo, según Panofsky, junto a San Pablo -que debiera haber sido su pareja inmediata-, de aquellos que habían alcanzado la inmortalidad espiritual por medio de una síntesis perfecta entre acción y contemplación³⁵¹, que aparece ahora desenfocado ocupando la parte izquierda de dicho encuadre (F400) ¿No consiste precisamente en la contemplación y la acción posterior

³⁴⁹ Sigmund Freud, *Psicología del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 87

³⁵⁰ En *Psicología del Arte*, op., cit., p. 87

³⁵¹ “Los neoplatónicos florentinos citaban constantemente a Moisés y San Pablo como los dos ejemplos más grandes de los que habían alcanzado la inmortalidad espiritual, incluso durante su vida terrena, a través de un síntesis perfecta de acción y contemplación. Porque a pesar de que Moisés vive en la memoria de la humanidad como un legislador y gobernante más bien que un visionario, también él veía con la mirada interior, y es en su cometido de dirigente al mismo tiempo que poeta inspirado como lo ha retratado Miguel Angel”. En Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 259

de plasmar en su obra aquello que primeramente ha observado en la realidad, el trabajo del artista? ¿No es esa síntesis de la que habla Panofsky la que representa la obra de Buonarrotti y la que desea mostrar en la suya Michelangelo Antonioni? En la entrevista que realizamos a Enrica, la esposa del cineasta comentaba lo siguiente al respecto:

“Michelangelo prima di tutto guarda, osserva sempre, osserva qualsiasi cosa, soprattutto l'intimità del personaggio e il particolare del paesaggio e poi lo traduce in forma poetica, in forma cinematografica, in un'inquadratura. Molto spesso mette dieci osservazioni che lui ha fatto e le condensa tutte in una frase perché quello che è importante per Michelangelo non è raccontare a livello della passionalità ma a livello del testimone. Quindi, quello che lui fa è testimoniare la realtà, la vita di tutti noi, il paesaggio e poi li traduce in forma poetica, in inquadrature. Lui è un poeta e il suo cinema è molto poetico ma lo deve tradurre in modo che arrivi al pubblico e a volte lo fa in modo molto sottile, a volte in un cappellino. Io sono rimasta colpita dai cappellini di Lucia Bosé, perché tutti quei cappellini, che possono sembrare assurdi, raffigurano la mentalità della borghesia di quel tempo. Quel cappellino ti rimane così impresso che non te lo scordi più e ti fa pensare a quel mondo, ti fa pensare a quel personaggio, all'irrequietezza di quella donna, e quindi è proprio perfetto. Ed è proprio questo che intendo per raccontare la verità”³⁵².

³⁵² Michelangelo primero mira, observa siempre, observa cualquier cosa, sobre todo la intimidad del personaje y lo particular del paisaje, y después lo convierte en forma poética, en forma cinematográfica, en un encuadre. Muy a menudo elige diez de esas observaciones que ha hecho y las condensa en una sola frase, porque lo que importa a Michelangelo no es contar algo a nivel de la pasión, sino a nivel del testimonio. Así pues, lo que él hace es dar testimonio de la realidad, de la vida de todos nosotros, del paisaje, y después convertirlo en forma poética, en un encuadre. Él es un poeta, y su cine es muy poético, pero debe encontrar el modo en que pueda llegar al público y a veces lo hace de forma muy sutil, a veces a través



F401. Lo sguardo di Michelangelo Antonioni, Antonioni, 2004

Después de este inciso y siguiendo con el análisis del corto antonioniano, observamos cómo posteriormente la cámara se introduce y se desliza a la vez entre los pliegues de las ropas del Moisés. Hasta que al fin, las manos de Michelangelo Antonioni no resisten la tentación de tocar una de las obras escultóricas que han inmortalizado al maestro de maestros, Michelangelo Buonarroti (F401). Una y otra vez la piel arrugada del cineasta acaricia la superficie pulida, blanca y tersa del mármol que ni el paso del tiempo ha podido destruir.



F402. Lo sguardo di Michelangelo Antonioni, Antonioni, 2004

La mano del creador, la de Antonioni en estos instantes, aparece en un plano detalle gesticulando, en una especie de diálogo privado entre el cineasta y el escultor, con quien el maestro

de un pequeño sombrero. Yo quedé impresionada con los sombreros de Lucía Bosé (en *Crónica de un amor*), porque todos aquellos sombreros, que pueden parecernos absurdos, representan la mentalidad de la burguesía de aquel tiempo. Aquel sombrero se te queda tan grabado que no lo olvidas jamás, y te hace pensar en ese mundo, en ese personaje, en la inquietud de aquella mujer, y eso es verdaderamente perfecto. Es justo esto lo que entiendo por contar la verdad.

ferrarés parece comunicarse a través de la figura del Moisés (F402). Una figura que representa la verdad y la ley. Todo aquello que Michelangelo Antonioni ansía conseguir a través de su obra. Lo único que puede hacer que ésta perdure, al igual que ha perdurado la obra de Michelangelo Buonarrotti. Lo único que puede permitir que este anciano, próximo a la muerte, logre la vida eterna, conquistada ya por el maestro Buonarrotti.

Es ahí donde radica el compromiso ético y estético, consigo mismo y con la sociedad, de Michelangelo Antonioni. Un compromiso que más allá de convertir su cine en una forma de espectáculo lo eleva a la categoría artística. De modo que su obra puede ser entendida como un empeño de la inteligencia por comprender y hacer comprender el mundo desde una perspectiva puramente intuitiva. La filmografía de Michelangelo Antonioni es la respuesta de un hombre que ante la presencia devoradora del tiempo y la muerte, ante su angustia y preocupación por inmortalizar su creación artística, entrega al mundo sus joyas más preciadas, esperando en que, al menos una minoría -como hemos vistos en este trabajo en el capítulo dedicado a la recepción del cine antonioniano-, con intereses parecidos a los suyos, pueda entender aquello que el artista ha cedido a la sociedad con la intención de que aquellos que vean su obra puedan contemplar en ella la eternidad. Este es el motivo por el cual hemos titulado nuestro trabajo: *Antonioni: un compromiso ético y estético [De Crónica de un amor (1950) a El desierto rojo (1964)]*.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. PÉREZ PERUCHA, J. (Ed.) *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997

AA.VV. *Antonioni. La sonorità del visibile*, Rávena, Longo, 1999

AA.VV. MONTERDE, J.E (Ed). *En torno al nuevo cine italiano*, Valencia, Ed. Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz, Suay, 2005

AA.VV. *Historia Universal del Arte: Renacimiento (II) y Manierismo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1988

AA.VV. *Historia Universal del Arte: El Siglo XX*, Barcelona, Editorial Planeta, 1987

AA.VV. *Identificazione di un autore*, Vol. I y II, Parma, Pratiche Editrice, 1983

AA.VV. *L'oeuvre de Michelangelo Antonioni*, Vols 1-6, Roma, Cinecittà Internacional, 1990

AA.VV. *La Biblia*, Bilbao, Ed. Desclée De Brouwer, 1999

AA.VV. *Los genios de la pintura española: Solana*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1992

AA.VV. HEREDERO, C. y MONTERDE, J.E. (Ed). *Los "nuevos cines" en España*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz, Suay, 2003

AA.VV, “*Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate ed altre opere*”, Ferrara, Ed. Comune di Ferrara, Assessorato Institución culturali, Galleria Civica d’Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1993

AA.VV. (a cura de ORSINI, M.) *Michelangelo Antonioni. I film e la critica*, Roma, Università degli studi Roma Tre, Editore Bulzoni, 2002

AA.VV. “Michelangelo Antonioni. La enfermedad de las ciudades”, *La ventana indiscreta*, nº 2, Cuadernos del aula de cine y arquitectura de la ETSAM, Abril, 2005

AA.VV., *Una poesia per Michelangelo*, Catania, Il Girasole Edizione, 2002

ALBÈRA, F. (Comp.). *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós, 1998

ALLISON, M. *Un laberinto español*, Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2003

ALLEN, R. y GOMERY, D. *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995

ANDREW, D. *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1993

ANTONIONI, M. *Comincio a Capire*, Ferrara, Il Girasole Edizioni, 1999

ANTONIONI, M. *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002

ANTONIONI, M. *Quel bowling sul Tevere*, Torino, Ed. Einaudi Tascabili, 1995

ARGAN, J.C. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991

ARISTARCO, G. *Su Antonioni*, Roma, La Zattera di Babele, 1988

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Madrid, Alianza, 1984

ARNHEIM, R. *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1990

ARROWSMITH, W. *Antonioni, the poet of images*, Nueva York, Oxford University Press, 1995

AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990

- AUMONT, J. *El ojo interminable. Cine y Pintura*, Barcelona, Paidós, 1997
- BALDELLI, P. *Antonioni tra romanzo e cinema*, Roma, Samonà e Savelli, 1969
- BALDELLI, P. *Cinema de la ambiguità. Bergman, Antonioni*, Roma, Ed. Samonà e Savelli, 1971
- BAKTHIN, M. *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981
- BARTHES, R. "Querido Antonioni", en *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 1980
- BATAILLE, G. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- BAZIN, A. *El cine de la crueldad (de Buñuel a Hitchcock)*, Bilbao, Mensajero, 1977
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*, 4ª Edición, Madrid, Ediciones RIALP, 2000
- BERGALA, A. *Voyage en Italia de Roberto Rossellini*, Belgique, Editions, Yellow Now, 1990
- BERNARDINI, A. *Michelangelo Antonioni*, Milán, I Sette, 1967
- BIARESE, C. y TASSONE, A. *I film de Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985
- BODGANOVICH, P. *John Ford*, Londres, Studio Vista, 1968
- BONDANELLA, P. *The films of Roberto Rossellini*, Nueva York, Cambridge University Press, 1993
- BONITZER, P. "Il concetto di scomparsa", en AA.VV. *Identificazione di un autore*, Parma, Pratiche Editrice, 1983, Vol.II
- BORDWELL, D. "Lovering the Stakes: Propects for a Historical Poetics of Cinema", *Etat de la Théorie. The Current State of Theory. Nouveaux objets, Nouvelles méthodes*, Iris, nº 1, 1983
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995
- BORDWELL, D. *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995

- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1995
- BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona. Paidós. 1997
- BOU, N. *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Madrid, Editorial Nueva Biblioteca, 2002
- BOURDIEU, P. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988
- BRUMETTE, P. *The films of Michelangelo Antonioni*, EE.UU, Cambridge University Press, 1998
- BRUNETTA, G.P. *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Reuniti, 1979
- BRUNETTA, G.P. *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987
- BRUNETTA, G.P. "Fellinia mondo dei mondi", *Quaderni del CSCI. Revista annuale di cinema italiano*, Hurope S.L, Barcelona, 2005
- BURCH, N. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999
- BURCH, N. *Praxis del cine*. 5ª Edición, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985
- CAMERON, I. *Michelangelo Antonioni*, Londres, Movie Magazine, 1963
- CAMERON, I. y WOOD, R. *Antonioni*, London, Studio Vista, 1970
- CARLO (Carlo di). *Michelangelo Antonioni*, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1964
- CARLO (Carlo di). *Il primo Antonioni. Dal soggetto al film*, Bologna, Cappelli, 1973
- CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*. 4ª Edición, Madrid, Cátedra, 2000
- CARPI, F. *Michelangelo Antonioni*, Parma, Guanda, 1958
- CARRETE, J. y VEGA, J. *Goya, grabador*, Madrid, Cuadernos de Arte Español, Hª 16, 1992

- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991
- CASSETTI, F. *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996
- CASTILLA DEL PINO, C. *Introducción a la psiquiatría*, Vol. I y II Madrid, Alianza Editoria, 1987
- CASTRO DE PAZ, J. L. *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000
- CHATMAN, S. y DUNCAN, P. *Michelangelo Antonioni*, Barcelona, Taschen, 2004
- COBOS, J. "Diálogo sobre Michelangelo Antonioni", *Nuestro Cine* nº 1, VII-1961
- COWIE, P. *Antonioni, Bergman, Resnais*, Londres, The Tantivy Press, 1963
- COLÓN, C. *Michelangelo Antonioni*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, Colección Música, cine, teatro, 1985
- CUCCU, L. *La visione come problema. Forma e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni Editore, 1973
- CUCCU, L. *Il discorso dello sguardo. Da Blow up a Identificazione di una donna*, Pisa, Ed. ETS, 1990
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996
- DOMÍNGUEZ, G. y TALENS, J. (Comp.). *Historia General del Cine* (12 volúms.), Madrid, Cátedra, 1996-1998
- DUBOIS, C. *El Manierismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1980
- EISENSTEIN, S. "Del color en el cine", en *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, p.p. 147-156
- ELIADE, M. *Tratado de Historia de las Religiones II*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1963
- FERRERO, A. *Michelangelo Antonioni, una presenza del cinema italiano*, Monza, noviembre de 1962

- FONT, D. *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.
- FONT, D. *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003.
- FREUD, S. *Psicología del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1997
- FURIÓ, V. “¿Clásicos del Arte? Sobre la reputación póstuma de los artista de la época moderna”, *Materia 3. Mirades, miratges*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003
- GALLARDO LÓPEZ, M^a D. *Manual de Mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995
- GARCÍA Y BELLIDO, A. *Urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antiguo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995
- GENETTE, G. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989
- GOMBRICH. E. H. *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1998
- GONZÁLEZ, F. “El cine ante la pintura”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Obra social de la Caja de Zaragoza, Aragón y Rioja, LXXXV, 2001
- GONZÁLEZ REQUENA, J. “Clásico, Manierista, Postclásico”, *Área 5inco, núm. 5*, Madrid, Universidad Complutense, 1996
- GUBERN, R. *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2000
- GUARNER, J.L. *Roberto Rossellini*, Madrid, Fundamentos, 1985
- GUERRA, T. *L’aquilone. Michelangelo Antonioni*, Rimini, Maggioli Editore, 1982
- HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2^a Edición 1971 (3^a reimpresión 1980), Traductor: José Gaos
- KANT, E. *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1979
- KRISTEVA, J. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981
- LAGNY, M. *Cine e Historia*, Barcelona, Borch, 1997
- LEPROHON, P. *Michelangelo Antonioni*, Paris, Editions Seghers, 1963

- LOSILLA, C. "La aventura, de Michelangelo Antonioni", *Dirigido por...*, nº 340, Diciembre, 2004
- LOSILLA, C. "Flashback (El eclipse, Michelangelo Antonioni)", *Dirigido por...*, nº 342, Febreo, 2005
- LYONS, R. *Michelangelo Antonioni's Neorealism*, Nueva York, Arno Press, 1974
- MANCINI, M. y PERRELA, G. *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión*, Roma, ALEF, 1987
- MARTÍN ARIAS, L. "Cámara autónoma y geometría del vacío", *Escritos*, Filmoteca de Caja España, Valladolid, Caja España, 2004
- MAYET GIAUME, J. *Michelangelo Antonioni, le fil interieur*, París, Yellow Now, 1990
- METZ, C. *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973
- METZ, C. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Barcelona, Paidós, 2002
- MITRY, J. *Estética y psicología del cine*, 5ª Edición, Madrid, Siglo XXI, 1999
- MONTERDE, J. E. *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Junio, 1992
- MOURE, J. *Michelangelo Antonioni. Cinéaste d'évidence*, París, L'Harmattan, 2001
- PANOSFSKY, E. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001
- PLATÓN, *Timeo*, Madrid, Gredos, 1997
- PÉREZ CARREÑO, F. *John Constable*, Madrid, Hª 16, 1993
- PERRY, T y PRIETO, R. *Michelangelo Antonioni: a guide to references and resources*, Boston, Hall, 1986
- PREDAL, R. *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, París, Cerf, 1991
- POYATO SÁNCHEZ, P. *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, Valladolid, Caja España, 1994

POYATO, P. "El tren: escenografía y metáfora en Deseos humanos, de Lang", *Trama y Fondo* N°10, Madrid, Ediciones de la Mirada, 2001

POYATO, P. Velázquez (1599-1999). "El espejo como operador textual escenográfico: de Las Meninas, de Velázquez, a La mujer del cuadro, de Lang", En *Visiones y Revisiones*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002

POYATO SÁNCHEZ, P. *Proyecto Docente*, Universidad de Córdoba, 2002. Texto inédito

POYATO, P. "Del hipotexto Literario al Hipertexto fímico: *El sur* (Adelaida García morales y Víctor Erice)", en *Pandora Revue d'Études Hispaniques*, París, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines Université Paris 8, 2003

PREDAL, R. *Michelangelo Antonioni ou la vigilante du decir*, París, Ed. Cerf, 1991

QUINTANA, A. *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995

QUINTANA, A. *El cine italiano 1942-1961*, Barcelona, Paidós, 1997

RANIERI, N. *Amor vacui. Il cinema de Michelangelo Antonioni*, Roma, Métis, 1990

RIFFATERRE, M. *La production du Texte*, París, Seuil, 1979

ROBLE-GRILLET, A. "Michelangelo Antonioni", en AA.VV. *Qualcosa su Antonioni*, Ferrara, Ed. Cartografía Artigiana, 1993

ROHDIE, S. *Antonioni*, London, BFI, 1990

ROPARS-WUILLEUMIER, M. C. "L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni", *Études cinématographiques. Michelangelo Antonioni, l'home et l'objet*, n° 36-37

RUBERT DE VENTÓS, X. *De la modernidad*, Barcelona, Península, 1980

SADOUL, G. *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2000

SÁNCHEZ VIDAL, A. *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997

SUÁREZ, A. y VIDAL, M. *Historia Universal del Arte: El Siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1987

- SUÁREZ QUEVEDO, D. *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Madrid, Historia 16, Nº 27, 1989
- TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. "Introducción: por una verdadera historia del cine", *Historia General del Cine*, Vol. I, coordinado por J. Talens y S. Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998
- TASSONE, A. *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1990
- THIRARD, P.L. *Michelangelo Antonioni*, Lyon, Serdoc (Premier Plan nº15), 1960
- TINAZZI, G. *Antonioni*, Florencia, Nuova Italia, 1974
- TINAZZI, G. *Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore*, Parma, Pratiche, 1985
- TINAZZI, G. *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro cinema, 2002
- VARGAS LLOSA, M. "Camelias fragantes", EL PAÍS, Domingo 4 de septiembre de 2005
- VILLAR MOVELLÁN, A. *Arte Contemporáneo I*, Madrid, Historia 16, 1996
- VILLEGAS, M. "Planteamiento de Antonioni", *Film Ideal* nº 66, 15-II-1961
- WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Ed. Optima, 2002
- WOLFE, T. *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1976
- ZUMALDE, I. *Los placeres de la vista*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002
- ZUNZUNEGUI, S. *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994
- ZUNZUNEGUI, S. *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 1996
- ZUNZUNEGUI, S. "Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji", *Nosferatu*, nº 29, Enero, 1999
- ZUNZUNEGUI, S. "Archipiélagos de la memoria", *La Vanguardia* nº 162, 27 Julio, 2005

FUENTES EN INTERNET

AA.VV. "Como los filmes de Antonioni", *Casa. Vogue*, (Magazín, 1982) [Online], Disponible en : <http://worldwhitewall.com/clarin83.htm>

AA.VV. "Fauvismo", Enciclopedia Wikipedia [Online]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fauvismo>

AA.VV. *Medline Plus* [Online] Disponible en: <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/000808.htm>

AA.VV. En Tren de sombras [Online], Mayo, 2005. Disponible en: http://losavanzaos.blogspot.com/2005_05_22_losavanzaos_archive.html

CALVO, S. "Imágenes abstractas y el cine de Antonioni", *Año 4*, Nº 9 [Online]. Disponible en: <http://www.adfcine.com.ar/revistas/9internos/otrasnotas2.htm>

CARROLL, L. *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* [Online] En <http://www.guiascostarica.com/alicia/a2/indice.htm>

GADAMER, H. "Existencialismo y Filosofía existencial", *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2002, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/gadamer/existencialismo.htm

HEIDEGGER, M. (Traducido por Manuel Garrido, publicada en Tecnos, Madrid, 2002), *Tiempo y Ser* [Online], en http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tiempo_y_ser.htm

HEIDEGGER, M. "El Arte y el Espacio", *Revista Eco*, Bogotá, Colombia, Tomo 122, Junio 1970, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/arte_y_espacio.htm

JOFFRIN, F. *Respecto al mito d'Eros. Entre Falta a Ser y Habilidad* [Online]. Disponible en <http://cabinet.auriol.free.fr/Documents/spanish/eros-sp.htm>

KOLDOBSKY, D. "Naturaleza y cultura en el paisaje cinematográfico", *Otrocampo* [Online]. Disponible en <http://www.otrocampo.com/3/paisaje.html>

MEJÍA, P. "Culpa y deuda", *Affectio Societatis* [Online], nº 6, Marzo 2002, Revista Electrónica del Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Disponible en <http://antares.udea.edu.co/~affectio/Affectio6/culpadeuda.html>

PERROT-LANAUD, M. "Centre Gerges Pompidou: veinte años de cultura para todos", *Label France* nº 25, 09/1996 [Online]. Disponible en: http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/ESPANOL/ART/POMPIDOU/pompidou.html

SAPETTI, A. "Sexualidad y muerte", *Revista de Sash* [Online], Año IV, Nº1 [citado en Noviembre de 1990]. Disponible en <http://www.sexovida.com/arte/sexoymuerte.htm>

STUVEN, M. y FERMANDOIS, J. "Amor y Muerte. El Mito como Fuente de Verdad"[Online], Artículo publicado en el *Diario "El Mercurio"* [citado: 7-01-2001]. Disponible en <http://www.puc.cl/historia/cinfo/Articulos/stuvenfermandois.htm>

TUJSNAIDER, Y. "Yasujiro Ozu", *Otrocampo* [Online]. Disponible en <http://www.otrocampo.com/2/ozu.html>

URIBE, G. *A cerca del existencialismo* [Online], 1998. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/existenc.html>

ANEXO

CONCLUSIONI

“I cineasti italiani degli anni sessanta che compongono la più potente produzione cinematografica europea nell’arco di due decenni - Antonioni, Fellini, Visconti, Pasolini...- sembrano sfuggire a qualsiasi aggregazione, al pari di qualsiasi centro di gravitazione, inclusa la coesione stilistica”³⁵³.

Nonostante la citazione di Domenec Font, gli storici dell’arte, critici, analisti e via dicendo, sempre così proclivi ad ogni tipo di classificazione, per favorire il nostro metodo di studio, tendiamo a raggruppare quegli autori che possano contenere nelle loro opere delle caratteristiche più o meno comuni che rendano più facile la creazione di un nuovo stile od una nuova tappa dentro la storia dell’arte.

In questo senso si parla di modernità cinematografica in Europa, in opposizione al classicismo hollywoodiense, ed al suo interno

³⁵³ In Doménech Font, *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002, p.36.

accoglie autori cinematografici completamente diversi, la cui opera coincide, ma solo occasionalmente, negli aspetti più sostanziali.

Come successe in altri momenti della storia della rappresentazione, l'opera degli autori appartenenti a tale modernità, apparvero in un frangente agitato e complesso, in cui la ricerca del nuovo convisse con il perdurare del passato.

Nel corso della storia dell'arte troviamo movimenti quali la modernità cinematografica, che sfuggono da questo gruppo di facili classificazioni. Questo è il caso del Postimpressionismo, ponendo un esempio, per quanto riguarda la sfera pittorica. *“Questo movimento non è mai esistito come gruppo ben definito (...) Non si trattava di pittori che avessero molto in comune. In questi si poteva evidenziare solo un atteggiamento di superamento dell'impressionismo ed una inquietudine per trovare nuove forme di espressione. Tuttavia, il termine iniziò ad essere utilizzato perché consentiva la designazione di un periodo complesso in cui l'impressionismo sembrava essere entrato in crisi, con il Simbolismo in via di affermazione, una serie di grandi pittori che lo avevano vissuto prendevano strade diverse che hanno avuto una grande influenza sulle generazioni più giovani³⁵⁴”*.

Qualcosa di simile accade nel caso della modernità cinematografica, dove si raggruppano, o meglio sono stati raggruppati, una serie di cineasti preoccupati per delle nuove forme di espressione che si situavano lontano dal cinema imperante, in altre parole, dal cinema classico di Hollywood. Michelangelo Antonioni è uno di questi.

³⁵⁴ In Alicia Suárez e Mercé Vidal, *Historia Universal del Arte: El siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1987, p.28

Il risultato della nostra ricerca ha permesso di constatare, come per molti altri artisti nella storia della rappresentazione, la preoccupazione dagli inizi della sua filmografia, per una serie di temi che influiscono in modo decisivo la vita dell'essere umano, come l'amore, la morte, l'esistenzialismo e l'angustia che scatena, o addirittura la nevrosi. Il nostro studio si basa sull'analisi di cinque film del regista ferrarese, *Cronaca di un'amore*, *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso*. Con questo studio evidenziamo principalmente la relazione che si stabilisce per opposizione tra il cinema di Antonioni ed il modello classico di Hollywood, segnalando il modo con cui questi due stili cinematografici articolano la loro scrittura.

Al contempo, abbiamo osservato le relazioni e le influenze che intercorrono tra Antonioni ed altri registi come Rossellini. Si è potuto notare che alcuni temi che appaiono in *Stromboli*, *Europa 51* o *Viaggio in Italia*, affrontano una problematica che tratterà posteriormente Michelangelo Antonioni nei suoi film. Tuttavia, il regista ferrarese elabora un discorso personale che lo allontana dal maestro del neorealismo. Principalmente possiamo sottolineare che, mentre nei film di Rossellini esistono cause esterne che giustificano il comportamento dei personaggi, nei film di Antonioni il caos mentale che questi soffrono nasce da un problema endogeno, relativo all'essere stesso. Rossellini concede ancora la propria fiducia all'essere umano ed alla sua capacità di risolvere i problemi che lo assillano, aiutati forse da una forza spirituale che assiste i personaggi che danno vita alle sue opere. Nei film di Antonioni non c'è posto per i miracoli. I suoi personaggi vivono per godere della propria angoscia esistenziale, la quale, oltre a tormentarli, dà un senso alla loro esistenza.

In tal modo, dall'opera di Antonioni abbiamo potuto studiare alcuni aspetti non solo della filmografia rosselliniana, ma anche di altri testi artistici a cui conducono i film del maestro ferrarese e che, in qualche modo, hanno reso possibile la costruzione di una particolare storia della rappresentazione.

Dallo studio del primo largometraggio di Michelangelo Antonioni risaltiamo che il modo di raccontare una storia -la volontà di raccontare una storia è ancora presente in *Cronaca di un amore*- si dissocia notevolmente dal modello di rappresentazione convenzionale, principalmente a causa dell'emergere, in questo primo film del regista ferrarese, di una disintegrazione della struttura narrativa che lo allontana definitivamente dal modello classico hollywoodiano, sorretto costantemente dalla causalità narrativa.

Nel cinema antonioniano, la forma è già di per sé un'operazione di senso, e le immagini prendono più forza dell'indebolita trama che le sostiene. In *Cronaca di un amore*, Antonioni rende mobili certi aspetti formali che si costituiscono nel germe di una filmografia piena di costanti cinematografiche. Ne è un esempio il piano-sequenza, in opposizione al montaggio lineare delle sequenze nel cinema classico; l'alternarsi di campo e fuori-campo; le rime visuali o la relazione che si stabilisce tra lo spettatore e le immagini, in un cinema che comincia ad essere palesemente sdrammatizzato.

In *Cronaca di un amore* dà inizio ad un modello di rappresentazione, quello antonioniano, che differisce da altri modelli a lui contemporanei o meno.

Potremmo dunque considerare questo suo primo largometraggio quale prologo di una lunga filmografia in cui l'autore mostra senza riserve ciò che rappresenta per lui il cinema moderno, in quella ricerca

di uno stile proprio. Uno stile che, come abbiamo accennato, s'intuisce già in *Cronaca di un amore*, influenzando notevolmente altri stili cinematografici posteriori. Questo è il caso del cinema spagnolo, con *Muerte de un ciclista* di Bardem.

Sebbene il modello antonioniano costituisca di per sé un *unicum* indipendente da altri modelli di rappresentazione, ciò non toglie che formi parte di quel grande ventaglio di modelli cinematografici che integrano il cinema moderno.

Roland Barthes spiegava in questo brano cosa rappresenta la modernità per Antonioni:

“Molti sventolano la modernità come se fosse una bandiera nel combattimento contro il vecchio Mondo ed i suoi valori di compromesso; ma per Lei, la Modernità non è un termine statico di una semplice opposizione; la modernità è invece una difficoltà attiva per seguire i cambi del Tempo, non solo a livello di grande Storia, ma anche all'interno della piccola storia, la cui unità di misura è l'esistenza di ognuno di noi”³⁵⁵.

L'avventura, *La notte* e *L'eclisse* nella filmografia antonioniana si convertono in portabandiera dell'impegno sociale e morale, di quella ricerca della verità in cui il maestro non desiste. Non è un caso che il fulcro del nostro lavoro, in cui analizziamo ciò che è stata considerata la trilogia dell'autore, sia stato denominato *Seguendo le tracce dei sentimenti*, proprio per il desiderio incessante che Michelangelo Antonioni manifesta nelle sue opere per approfondire quegli aspetti che, da un punto di vista esistenzialista, tormentano l'essere umano. Le immagini di questa trilogia filmica del maestro ferrarese evidenziano

³⁵⁵ Roland Barthes, “Querido Antonioni” in *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 1980, p.177.

le relazioni che intercorrono fra tre degli elementi maggiormente analizzati dalla filosofia di tutti i tempi, in special modo dalla corrente esistenzialista: l'essere, il tempo e lo spazio. Tutto ciò concretizzato attraverso dei parametri, alcuni dei quali già accennati in *Cronaca di un amore*, che collocano questi film, dal punto di vista estetico, agli antipodi del modello classico, permettendo la loro inclusione al grande movimento regenerazionista denominato modernità cinematografica, come già sottolineato in precedenza.

Attraverso alcuni di questi parametri formali si incide su due tratti caratteristici del cinema moderno, la dissociazione tra la parola e l'immagine -come segnala N.Burch, nei film di Michelangelo Antonioni "*esiste una separazione radicale del testo e dell'immagine*"³⁵⁶- e l'*autonomia "dell'io"*³⁵⁷. In tal modo la cinepresa antonioniana mostra come il mondo prosegue oltre la storia e suo malgrado, soffermandosi su aspetti come i fenomeni atmosferici o lo studio della bidimensionalità/tridimensionalità dell'immagine, per citare due esempi, che appunto risultano irrilevanti nella storia.

Tuttavia, una delle caratteristiche più evidenti della modernità attribuita ai film di Antonioni, per quanto riguarda la forma, è probabilmente il modo in cui questi iniziano e finiscono. Si tratta di storie senza degli "incipit" ben definiti, in cui la funzione dell'argomento non è né la presentazione né la spiegazione della storia, e con dei finali aperti in cui non vengono risolti i problemi proposti. Secondo Bordwell, "*il cinema artistico e d'essai* -in cui si include il cinema di

³⁵⁶ Noel Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, p.81

³⁵⁷ Dice Bordwell, "*Ciò che provoca l'impulso causale che fa avanzare il film -in quello che lui denomina "cinema d'essai"- è un'esplorazione della natura e degli stati psicologici. Il cinema d'arte e sperimentale s'interessa meno all'azione che alla reazione; è un cinema di effetti psicologici in cerca delle loro cause. In *El cine clásico de Hollywood, op., cit.*, p.418*

Antonioni- *usa una connessione di avvenimenti più tenui ed ampi rispetto ai film classici*³⁵⁸.

In tal modo il cinema di Antonioni si allontana dal modello hollywoodiano³⁵⁹ e da altri come il neorealismo, il suo antecessore più immediato. Infatti, sebbene il neorealismo sia un movimento la cui tematica di base è la denuncia sociale, le storie che ricreano i film neorealisti finiscono per essere la storia individuale dei loro protagonisti. Vale a dire che sono i personaggi che incarnano l'azione, come succede nel modello classico. Il modello antonioniano, al contrario, persegue la generalità. L'obiettivo è rendere palese un male che inizia ad impossessarsi di gran parte della società borghese. Il malessere sociale non radica più nei bisogni primari degli individui. Il problema nasce precisamente quando vengono coperte queste necessità. Appare dunque un altro tipo di problema o epidemia sociale, difficile da individualizzare perché presenta gli stessi sintomi in ogni individuo che la soffre. Si tratta di una malattia dei sentimenti. Il cinema antonioniano, infatti, non può che analizzare i sintomi di questa malattia nell'uomo e nella donna di una classe sociale molto concreta come la borghesia. Non vi è spazio né per le storie private né per i nomi propri in questo tipo di analisi.

La preoccupazione di Michelangelo Antonioni per questa malattia dei sentimenti è tale da prolungarsi oltre la produzione della citata trilogia. Quindi in *Il deserto rosso* ed in alcuni altri film, il cineasta ferrarese si anticipa ai suoi tempi come un visionario nell'analisi di una delle patologie più estese in occidente come la nevrosi. Nel suo primo

³⁵⁸ *Ibidem.*, p. 418

³⁵⁹ Dice Bordwell, "*Al termine del film l'azione si risolve da sola, secondo una logica casuale o generica*". *Idem.*, p.77

largometraggio a colori, oltre alla sperimentazione di nuove tecniche - già abbiamo citato nel nostro studio come Antonioni utilizzi il colore in *Il deserto rosso*, creando ciò che Eisenstein chiama “una funzione drammatica nel senso di elemento attivo, intrinseco al colore, che traduce la volontà cosciente di chi lo impiega, a differenza dello statu quo amorfo di un dato colorato che propone la natura”³⁶⁰-, Antonioni oltrepassa la sottile linea rossa che separa il dolore provocato dall'esistenza dell'essere di un altro dolore patologico, vale a dire la malattia neurologica. Perciò questo capitolo è stato intitolato Dall'esistenzialismo alla nevrosi. Attraverso parametri formali che definiscono il suo stile, il maestro mostra nuovamente, attraverso una realtà modificata, il mondo interno di una nevrotica che, senza perdere il contatto con il mondo reale si sente da questi minacciata.

Al contempo l'artista, molto affascinato dall'industria, ne mostra gli aspetti più belli e più oscuri. Questo tema, già trattato da Rossellini in *Europa 51*, può essere vincolato all'influenza che esercitano i “mostri di metallo” delle fabbriche sulla protagonista, divenendo protagonisti a loro volta di *Il deserto rosso*.

Dopo aver analizzato approfonditamente i cinque film anteriormente citati in questo studio, vale a dire *Cronaca di un amore*, *L'avventura*, *L'eclisse*, *Il deserto rosso*, abbiamo potuto constatare che ciò che preoccupa di più il cineasta ferrarese è la ricerca di uno stile personale che gli consenta di esprimere quella “verità” così citata dall'artista. Sebbene ciò comporti delle reazioni controvertite del pubblico riguardo alla sua cinematografia, soprattutto perché lo spettatore di Antonioni si sente escluso dallo schema su cui si basava

³⁶⁰ Sergei Eisenstein, “Del color en el cine”, in “*El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*”, Filmoteca della Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, p. 151

la rappresentazione classica, subordinata quasi totalmente alla causalità narrativa. Nell'opera del maestro ferrarese, come abbiamo detto, esistono complesse strutture formali a cui lo spettatore si deve abituare.

Un ulteriore esempio di questo suo interesse per esprimere la sua "verità" si può trovare in uno dei suoi ultimi corti, *Lo sguardo di Michelangelo* (Michelangelo Antonioni, 2004) in cui il regista intavola uno specie di dialogo muto con un altro Michelangelo, uno dei più grandi artisti della storia della rappresentazione, Michelangelo Buonarroti.

A causa dell'importanza nella filmografia antonioniana di concetti quali l'arte, la verità, la morte ed addirittura l'immortalità, riteniamo opportuno soffermarci sull'analisi di alcune delle parti che compongono questo cortometraggio del maestro, per concludere così parte delle considerazioni già espresse anteriormente.

Un uomo, il proprio Michelangelo Antonioni, si avvicina camminando alla porta di S.Pietro in Vincoli (Roma) preceduto dalla sua ombra (F392).

Un taglio di montaggio introduce un campo generale dall'alto in cui si mostra la figura dell'anziano nella cornice dell'atrio centrale che delimita l'entrata al tempio (F393). Prima di attraversare la soglia, Antonioni si sofferma ad osservare l'interno di questo spazio solitario che sembra invocare la sua presenza, come indicano molti degli elementi che formano parte della scenografia, per esempio le grandi porte aperte che uniscono gli interni e, soprattutto, lo spazio percorribile costruito attraverso la luce che Antonioni seguirà fino a raggiungere la tomba di Giulio II.

L'inquadratura successiva mostra un campo senza personaggi ma pieno di sinuose colonne di marmo con fusti striati tra cui l'ombra di Michelangelo scivola e si confonde con l'ombra delle colonne stesse (394), fino a che la piccola figura del cineasta appare nell'inquadratura. Il nero dei suoi abiti contrasta con il bianco delle colonne bagnato dal beige della luce che pervade la scena (F395).

L'anziano dai capelli grigi cammina lentamente. La cinepresa lo accompagna fino a che si sofferma dinnanzi alla tomba di Papa Giulio II, la cui realizzazione ricordiamo fu assegnata a Michelangelo Buonarroti dallo stesso Papa nel 1505. Il progetto iniziale, che entusiasmò l'artista fiorentino, non fu portato a termine, bensì soffrì diverse variazioni e riduzioni fino al 1542, anno in cui venne concluso con l'aspetto che tutt'oggi il pubblico può ammirare.

Nel preciso istante in cui Michelangelo Antonioni si ferma innanzi al mausoleo, il lavoro di montaggio inizia ad essere estremamente rilevante nella scena, attraverso cui inizia un dialogo tra il cineasta e le figure di marmo che popolano la tomba, o meglio, tra il regista e lo scultore che si manifesta attraverso le statue. Quindi, alcuni piani posteriori sezionano la figura del Papa Giulio II che appare reclinato ai piedi della Madonna con il Bambino in braccio (F396).

Un'inquadratura dall'alto, che converte in soggettivi le precedenti, mostra Michelangelo Antonioni mentre contempla la statua di marmo. Il suo sguardo è coperto dal velo biancastro dell'età, ma lo spettatore può ancora osservare attraverso quest'inquadratura la grande opera del maestro Buonarroti (F397). Lo sguardo del maestro rappresenta il sapere, "il saper guardare", proprio quello che ha accumulato nel corso di tutta una vita dedicata all'osservazione del mondo che lo circonda.

Gli occhi aperti e contemplativi del regista contrastano con quelli della figura giacente di Giulio II, di cui si mostrano solo le palpebre chiuse che *cortocircuitano* la permeabilità tra entrambe (F398).

Dopo alcuni secondi in cui la cinepresa percorre assieme allo sguardo dello stesso Antonioni la figura marmorea del Papa, in una panoramica ascendente che sposta l'attenzione verso altre due figure che compongono il panorama iconografico di questa tomba addossata, il Mosè, situato nella parte centrale inferiore della stessa. Il montaggio seziona la spettacolare figura fino a soffermarsi in un primissimo piano degli occhi di questa (F399). Gli occhi nel cui bianco del rilievo si percepisce lo sguardo di Michelangelo Buonarroti sembra essersi fuso per sempre, raggiungendo il limite estremo dell'espressione. Degli occhi incolleriti in opposizione alla figura seduta. Secondo Freud, *“il Mosè che contempliamo non può essere la rappresentazione dell'uomo posseduto dalla collera che, scendendo dal Sinai, vede il suo popolo abbandonato all'apostasia e scaglia per terra le tavole della legge rompendole”*³⁶¹.

Freud spiega come durante una visita alla Chiesa di S. Pietro in Vincoli si sedette in attesa di vedere come si alzava bruscamente e lanciava le tavole al suolo scaricando la sua collera, ma dice Freud, *“Niente di ciò accadde; al contrario, la pietra divenne sempre più immobile; una calma sacra, quasi opprimente, veniva emanata dalla statua, e sentì immediatamente che si rappresentava qualcosa che poteva permanere immutabile, che quel Mosè sarebbe rimasto lì per sempre seduto ed incollerito”*³⁶².

³⁶¹ Sigmund Freud, *Psicología del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p.87

³⁶² In *Psicología del Arte*, op. cit. p. 87

In un altro piano, Michelangelo Antonioni si trova di spalle nella parte destra dell'inquadratura mentre osserva il Mosè, che secondo Panofsky sarebbe assieme a San Paolo -che dovrebbe esser stata la sua coppia successiva- sono il simbolo di coloro che raggiungono l'immortalità spirituale attraverso la sintesi perfetta tra azione e contemplazione³⁶³, che appare sfuocato nella parte sinistra dell'inquadratura (F400).

Il lavoro dell'artista non consiste proprio nella contemplazione e nell'azione posteriore di plasmare nella sua opera ciò che ha osservato nella realtà? Non si tratta proprio di quella sintesi di cui parla Panofsky nella rappresentazione dei capolavori di Buonarroti ciò che vuole mostrare Michelangelo Antonioni?

Nell'intervista che abbiamo realizzato a Enrica, la moglie del cineasta, affermava quanto segue:

“Michelangelo prima di tutto guarda, osserva sempre, osserva qualsiasi cosa, soprattutto l'intimità del personaggio e il particolare del paesaggio e poi lo traduce in forma poetica, in forma cinematografica, in un'inquadratura. Molto spesso mette dieci osservazioni che lui ha fatto e le condensa tutte in una frase perché quello che è importante per Michelangelo non è raccontare a livello della passionalità ma a livello del testimone. Quindi, quello che lui fa è testimoniare la realtà, la vita di tutti noi, il paesaggio e poi li traduce in forma poetica, in inquadrature. Lui è un poeta e il suo cinema è molto poetico ma lo

³⁶³ “I Neoplatonici fiorentini citavano costantemente Mosè e San Paolo quali esempi maggiori di coloro che avevano raggiunto l'immortalità spirituale, addirittura durante la vita terrena, attraverso una sintesi perfetta tra azione e contemplazione. Poiché sebbene Mosè perduri nella memoria dell'umanità come un legislatore e governatore più che come un visionario, anche lui scrutava con lo sguardo dell'anima, e nella sua veste di dirigente alcontempo fu un poeta ispirato, proprio come lo ha rappresentato Michelangelo”. In Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p.259

deve tradurre in modo che arrivi al pubblico e a volte lo fa in modo molto sottile, a volte in un cappellino. Io sono rimasta colpita dai cappellini di Lucia Bosé, perché tutti quei cappellini, che possono sembrare assurdi, raffigurano la mentalità della borghesia di quel tempo. Quel cappellino ti rimane così impresso che non te lo scordi più e ti fa pensare a quel mondo, ti fa pensare a quel personaggio, all'irrequietezza di quella donna, e quindi è proprio perfetto. Ed è proprio questo che intendo per raccontare la verità³⁶⁴.

Dopo questo inciso e proseguendo nell'analisi del corto di Antonioni, osserviamo come la cinepresa si introduce e scivola allo stesso tempo tra le pieghe dei vestiti di Mosè. Fino a quando le mani di Michelangelo Antonioni non resistono più alla tentazione di toccare una delle sculture che il maestro di tutti i maestri, Michelangelo Buonarroti, hanno reso immortale (F401). Più volte la pelle rugosa delle mani del cineasta accarezza la superficie levigata, bianca e tersa del marmo che neppure il passare del tempo ha potuto scalfire.

La mano del creatore, quella di Antonioni in quegli istanti, appare in un primo piano mentre gesticola, in una specie di dialogo privato tra il regista e lo scultore, con cui il maestro ferrarese sembra comunicare attraverso la figura di Mosè (F402). Una figura che rappresenta la

³⁶⁴ Michelangelo primero mira, observa siempre, observa cualquier cosa, sobre todo la intimidad del personaje y lo particular del paisaje, y después lo convierte en forma poética, en forma cinematográfica, en un encuadre. Muy a menudo elige diez de esas observaciones que ha hecho y las condensa en una sola frase, porque lo que importa a Michelangelo no es contar algo a nivel de la pasión, sino a nivel del testimonio. Así pues, lo que él hace es dar testimonio de la realidad, de la vida de todos nosotros, del paisaje, y después convertirlo en forma poética, en un encuadre. Él es un poeta, y su cine es muy poético, pero debe encontrar el modo en que pueda llegar al público y a veces lo hace de forma muy sutil, a veces a través de un pequeño sombrero. Yo quedé impresionada con los sombreros de Lucía Bosé (en *Crónica de un amor*), porque todos aquellos sombreros, que pueden parecernos absurdos, representan la mentalidad de la burguesía de aquel tiempo. Aquel sombrero se te queda tan grabado que no lo olvidas jamás, y te hace pensar en ese mundo, en ese personaje, en la inquietud de aquella mujer, y eso es verdaderamente perfecto. Es justo esto lo que entiendo por contar la verdad.

verità e la legge. Tutto ciò che Michelangelo Antonioni desidera raggiungere con i suoi capolavori. L'unica cosa che può permettere l'eternità, proprio come è accaduto con le opere di Michelangelo Buonarroti. L'unica cosa che può permettere a quest'uomo anziano, vicino alla morte, di raggiungere la vita eterna, già conquistata dal maestro Buonarroti.

Proprio in questo radica l'impegno etico ed estetico con se stesso e con la società di Michelangelo Antonioni. Un impegno che va oltre la conversione del suo cinema in una forma di spettacolo, elevandosi a categoria artistica. In tal modo la sua opera può essere considerata uno sforzo dell'intelligenza per comprendere e far comprendere il mondo grazie ad una prospettiva puramente intuitiva. La filmografia di Michelangelo Antonioni è la risposta di un uomo che dinnanzi alla presenza divoratrice del tempo e della morte, o all'angoscia e alla preoccupazione per rendere immortale la propria creazione artistica, consegna al mondo i suoi gioielli più preziosi, sperando che almeno una minima parte -come abbiamo segnalato in questo studio nel capitolo dedicato all'accettazione del cinema antonioniano-, che condivide i suoi stessi interessi possa capire ciò che l'artista ha dato alla società con l'intenzione di far contemplare l'eternità a coloro che ammirano la sua opera. Per questa ragione abbiamo intitolato il nostro studio: Antonioni: un impegno etico ed estetico [*Da Cronaca di un amore (1950) a Il deserto rosso (1964)*]