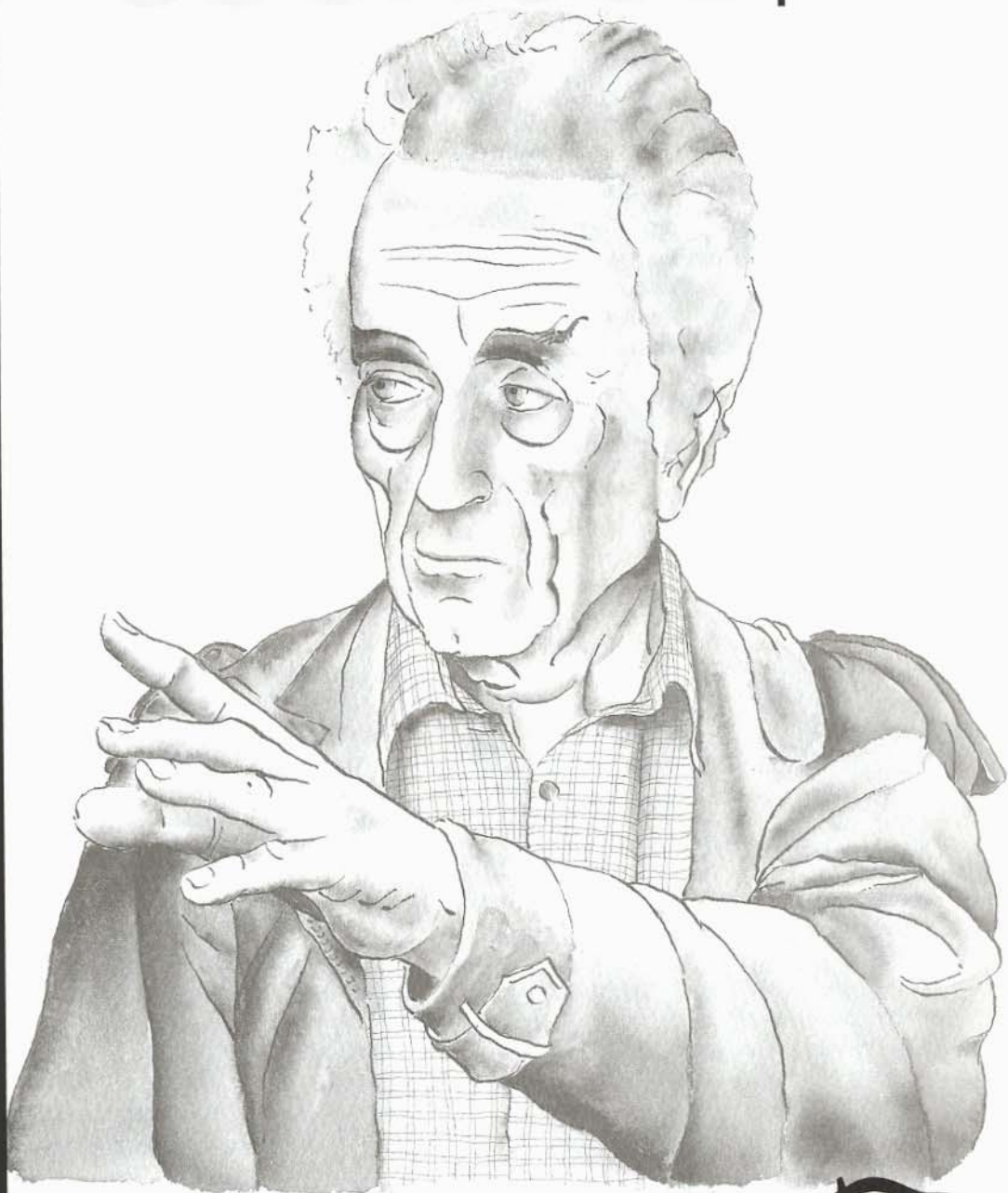


151

MICHELANGELO ANTONIONI

filmoteca  
de Caja España

escritos



Caja España

OBRA SOCIAL





## CAMARA AUTONOMA Y GEOMETRIA DEL VACIO

La llamada Ilustración es un proceso que se hace explícito en el Siglo XVIII pero que en Occidente viene de mucho más atrás, en una evolución que conoce altibajos, retrocesos y momentos de especial aceleración, desde el Siglo de Pericles y la época de Cicerón, al Renacimiento para acabar cuajando en la llamada "filosofía de las luces", abriendo así las puertas a la modernidad contemporánea.

La idea común más poderosa, subyacente a este proceso, es la de que el ser humano es racional y lógico y la evolución histórica, bajo el signo del Progreso, desarrollará plenamente este fundamento racional, mediante la acumulación de conocimientos; desterrando así, gracias a la luz de la ciencia, los restos de oscurantismo, superstición y pensamiento mágico - primitivo que la ignorancia y el miedo han ido acumulando en el interior de la mente humana.

Si bien la llamada Posmodernidad no es sino la consecuencia de una crisis de este optimismo positivista, junto a un cuestionamiento desde el mismo ámbito de la filosofía (incluso desde la filosofía política) del concepto mismo de progresismo ilustrado; en el sentido común dominante todavía subyace poderosa esta idea unidimensional del hombre como ser exclusivamente racional.

No se trata, por supuesto, de reivindicar a estas alturas ningún tipo de irracionalismo ciego, pero quizás ha llegado la hora de admitir que el fanatismo no sólo anidaba en el lado oscuro y primitivo del hombre: hay también un fanatismo de la racionalidad a ultranza, que no reconoce esa otra dimensión, ese lado oscuro como algo consustancial al ser humano, que ningún progreso o evolución social podrá eliminar.

Sin embargo, al intentar suprimir esa dimensión mágica de la mente humana, el

fanatismo positivista ha obturado las vías para una gestión humana y creativa de esa energía pasional que nos habita: Cegadas las vías de gestión (por ej, en el arte), el lado oscuro se manifiesta, como venganza, a través de fenómenos como el fundamentalismo religioso o todos esos fanatismos con capacidad autodestructiva de la especie humana.

Frente al dogmático positivismo esta es la hipótesis que vamos a manejar: el arte, la experiencia estética, ha sido históricamente en Occidente una vía aceptable y humana de gestionar el lado oscuro y pasional del ser humano, permitiendo una convivencia muy productiva entre el Logos (la técnica del artista, y el universo formal y conceptual que crea) y la Materia. Materia de la expresión, por un lado; pero por otro lo que se pone en juego es el propio cuerpo del artista, sus emociones y, más allá, su deseo y su pulsión. Del otro extremo de la escena está el cuerpo del espectador o lector, su fisiología: este llora, ríe, se enfada o se le pone "la carne de gallina", por mucho que su Yo Racional sepa a ciencia cierta que eso es una recreación, una representación, un artificio hecho, en el caso del cine, con fotografías y sonido pregrabado de una escenificación interpretada por actores.

En toda representación artística el Yo racional se pone entre paréntesis, de tal modo que se aminora su dominio, su preeminencia, para dejar paso a la emergencia de un doble pasional y emocional, imaginario, que es el que participa con verdad del artificio. En la representación por tanto el cerebro y el cuerpo se ponen al mismo nivel, conviven perfectamente el uno con el otro.

Cerebro y cuerpo son, por cierto, dos conceptos claves en el cine de Antonioni. Veámoslo. En 1980 el por entonces reconocido Roland Barthes, semiótico presti-

gioso, mostró su profunda admiración por el cine de Michelangelo Antonioni con su artículo "Cher Antonioni". Era el homenaje desde la racionalidad semiótica del autor de "Fragmentos de un discurso amoroso", que reconocía en las película de Antonioni la presencia de esos "fragmentos".

Afinidad, pues, entre la semiótica barthesiana y la estética de Antonioni, pues su cine tiene mucho de "cerebral": cine frío, formalista, geométrico... y por todo ello explícitamente semiótico. En su libro fundamental, "Praxis del cine", paradigma de una teoría formalista y estructuralista que complementa en cierto sentido a la semiótica barthesiana, Noël Burch también muestra su admiración por Antonioni y, en su análisis de "Crónica de un amor", señala como Antonioni es capaz de devolver a la cámara una autonomía casi total, pues en momentos determinados renuncia a seguir el movimiento de los personajes o a trasladar a esos personajes su propio movimiento. Burch apoya en esto su teoría de que el cine puede (y debe) ser "leído", además de visto y oído.

Un ejemplo de esa autonomía de la cámara lo vamos a encontrar en la larga secuencia de más de siete minutos que sirve de epílogo a "El eclipse" (*L'eclisse*), película clave en la filmografía de Antonioni que vamos a utilizar como referente en este trabajo: en efecto, "El eclipse" ocupa el centro mismo de su obra, ya que es el noveno de los 18 largometrajes que ha realizado, además lo dirige en 1962, en la mitad justa de su periodo más productivo, que va de 1950 a 1974. Por otro lado "El eclipse" forma parte de la llamada "tetralogía de la incomunicación" (junto a "La aventura", "La noche" y "El desierto rojo"), sin duda el núcleo mismo de la estética de este autor singular.

Pues bien, en este epílogo la cámara abandona primero al personaje masculino, Piero (Alain Delon), que se queda estático en su despacho, sin contestar al teléfono

(él, que hasta ese momento ha sido un frenético ejecutivo bursátil); después deja fuera de campo a Vittoria (Monica Vitti). De este modo emerge la "cámara autónoma" que no se apoya ni en la mirada ni en el punto de vista de ningún personaje. Emergencia de un Yo Autoral, emblema de una vanguardia cinematográfica que, con ese gesto, plantea una relación conceptual (semiótica) con el espectador: "mira lo que Yo (el Autor) te muestro y te digo a Ti (el Espectador-Lector) con esta imágenes y conceptos formales". Ni que decir tiene que en este movimiento se desmonta eso que podemos denominar como "sujeto de la enunciación" del relato clásico, que se basaba en la construcción de un tercero puramente simbólico (el personaje), mediador entre los 2 egos conscientes de la representación, el que estuvo (el autor) y el que está (el espectador). En cualquier caso, la cámara autónoma se mueve durante siete largos minutos, mostrándonos encuadres diversos que incluyen a meros figurantes, a espacios vacíos de la ciudad y, lo que cobra mayor importancia, varios de los lugares en los que se ha venido encontrando la pareja protagonista, Piero – Vittoria, pero ya sin ellos.

Además de esta cámara autónoma, Burch descubre en Antonioni la emergencia de mecanismos lingüísticos explícitos que apelan a la racionalidad del espectador, que por eso mismo puede ser capaz de ir más allá de la mera fascinación (alienante en tanto que imaginaria, en tanto que autónoma de la razón) y pasar al raciocinio, al análisis lógico de lo que ahí se juega. Un ejemplo de estos mecanismo será el descubrimiento del llamado "raccord de aprehensión retardada": comprendemos a posteriori, mediante la racionalización de las imágenes que habíamos visto antes, rompiéndose así la instantaneidad de la identificación inmediata e incondicional con la imagen.

Esta concepción semiótica del filme lleva a Antonioni a propugnar una estética de la

geometría, en la que el espacio / tiempo filmico se acomoda a una forma concebida como tramoya arquitectónica, como constructo marcadamente formalista. El espacio que delimita el encuadre es muchas veces un espacio desconectado, puramente óptico y sonoro, de tal modo que esta concepción geométrica del encuadre conduce a lo que el crítico francés Claude Ollier denominó el “encuadre geométrico” de Antonioni, el cual lleva a la conclusión de que hay un campo representado que preexiste a lo que irá a inscribirse en él, pues el personaje esperado todavía no está visible (está en fuera de campo) o bien está en una zona de vacío, imposible de filmar. Campo vacío de personaje, que tiene que ver con esa cámara que se autonomiza de él y que para Bonitzer supone la búsqueda –paradójica en cine, añadiríamos– del campo vacío, el plano deshabitado: “el objeto del cine de Antonioni es llegar a lo no figurativo, a través de una aventura cuyo término es el eclipse del rostro, el borramiento de los personajes”. Para Gilles Deleuze (“La imagen-movimiento” y “La imagen-tiempo”, Ed. Paidós, 1996 y 2003) se trata de un “arabesco de recorridos insignificantes que lindan con lo no figurativo”. En efecto, el experimentalismo de Antonioni busca una abstracción formal, que acerca su cine a las vanguardias pictóricas del siglo XX, en su reiterado trabajo de deconstrucción de la figuración, lo que ocurre es que esa búsqueda está, por supuesto, sólo sugerida, latente, en la estética de Antonioni.

Aunque la deconstrucción de un espacio figurativo conlleva la del tiempo narrativo: “el arte de Antonioni no cesará de desplegarse en dos direcciones: una asombrosa utilización de los tiempos muertos de la banalidad cotidiana; después, a partir de *Eclipse*, un tratamiento de las situaciones-límite que las lanza a paisajes deshumanizados, espacios vacíos que se diría han

absorbido personajes y acciones hasta dejar de ellos tan solo una descripción geofísica, un inventario abstracto” (Deleuze, op. cit.).

Cine cerebral, conceptual, racional y semiótico. ¿Qué ha pasado con ese otro lado de nuestro ser, con las emociones y los sentimientos?. Pues ni más ni menos lo que ocurre en Antonioni es que el encuadre geométrico conduce a lo neurótico, a lo que Pier P. Pasolini denominó muy acertadamente el “encuadre obsesivo”. En este encuadre obsesivo, aparece el personaje –cabría decir mejor el figurante– neurótico, el hombre que ha perdido su identidad, y que al ser mostrado entra en lo que se ha denominado una “relación libre indirecta” (en referencia al estilo libre indirecto del narrador literario) con la visión poética del autor, de un autor que se afirmará en él, a través de él y distinguiéndose de él al mismo tiempo. El cuadro geométrico y preexistente “induce un curioso desasimiento del personaje que se mira actuar. Las imágenes del neurótico o la neurótica pasan a ser entonces visiones del autor que anda y medita por las fantasías de su héroe” (Deleuze, op cit.).

Es así como más allá de la razón, de lo cerebral y semiótico, emerge el cuerpo. Para Deleuze, lo que Antonioni muestra no es de ningún modo el drama de la incomunicación sino la inmensa fatiga del cuerpo: “Antonioni no critica el mundo moderno, en cuyas posibilidades cree profundamente: critica en el mundo la coexistencia de un cerebro moderno y de un cuerpo fatigado, gastado, neurótico”, de tal modo que en su cine hay una dualidad, “un cine del cuerpo que pone todo el peso del pasado en el cuerpo, todas las fatigas del mundo y la neurosis moderna; pero también un cine del cerebro, que descubre la creatividad del mundo, sus colores suscitados por un nuevo espacio-tiempo”.

El figurante neurótico se muestra como cuerpo fatigado, después de una experiencia que nunca va a ser mostrada. Aparece en campo no ya la experiencia sino lo que resta de la experiencia ya pasada, lo que viene después, cuando ya se ha dicho todo. El plano nos muestra la fatiga o la espera, mediante las posturas del cuerpo: "Cuando ya todo se ha dicho, cuando la escena principal parece terminada, queda lo que viene después, y me parece importante mostrar al personaje precisamente en ese momento, de frente y de espaldas, mostrar un gesto, una actitud que iluminan todo lo que ha sucedido y lo que ha quedado de ello" (Deleuze, op cit). De este modo, los tiempos muertos y los espacios vacíos recogen las consecuencias o el efecto de un acontecimiento que sólo es constatado por sus efectos, sin que llegue a ser explicado (la ruptura de una pareja, la repentina desaparición de una mujer...). Cuando la película empieza la escena capital ya ha ocurrido. Es lo que ocurre en "El eclipse": su secuencia inicial nos muestra a la pareja cuando ya han decidido romper, después de haberse pasado toda la noche discutiendo. Vemos las consecuencias de esa tremenda discusión, el cansancio, la fatiga.

Porque esa escena esencial que la cámara no muestra es la de la experiencia de la pareja. Como señala Marie-Claire Ropars, en el cine de Antonioni se pasa de un personaje que sufre por la ausencia de otra persona (fracaso de la pareja) a un personaje que sufre por una ausencia en sí mismo. Cabría añadir que este personaje (el figurante neurótico) desaparece después del encuadre geométrico obsesivo, arrastrado por su propia nulidad neurótica. Luego tenemos un proceso que va del fracaso de la relación de pareja al personaje desubjetivado, vacío y de este a su desaparición figurativa, a su mera objetivación.

El "eros enfermo", la pareja humana mustia, incapaz de comunicarse acaba

conduciendo a un estadio de "Ser Cosa" (Das Dinge, según la filosofía existencialista de Heidegger. De "la malattia dei sentimenti", atravesando esa calma lúgubre que emana del cuerpo y el gesto fatigados, pasamos a la cosificación, a la pérdida absoluta del sujeto. Ahora bien en este eros enfermo las posiciones no son equivalentes, pues se da una prevalencia del personaje femenino.

La idea de la crisis de la pareja "se apoya en el cine moderno europeo sobre el punto de vista femenino en correspondencia con una idea de alteridad en los modos de existencia" siendo esta "una de las señas de identidad de la modernidad cinematográfica" (Domènec. Font. Michelangelo Antonioni. Cátedra, 2003). Este autor señala muy acertadamente la importancia de la pareja cineasta / actriz en el cine postclásico: Rossellini / Ingrid Bergman, Godard / Anna Karina, Bergman / Liv Ullman... Antonioni / Monica Vitti.

Antonioni comparte ese rasgo del cineasta moderno volcado hacia lo femenino, como demuestra en la tetralogía de los 60, en la que se observa en la protagonista femenina, en sus gestos "un asomo de desesperación y lucidez que no les priva de misterio en el proceso de inacabamiento de la relación amorosa" (D Font, op cit). Por el contrario, del otro lado nos encontramos con la inanidad de los figurantes masculinos: "Frente a ellas, los personajes masculinos de Antonioni son seres irresolutos, dispersos y pusilánimes, anclados en la pasión fría, arrastrados por la corriente de la inercia hasta el desvanecimiento". Incluso más adelante, en sus últimos trabajos -"Blow up", "El reportero", "Identificación de una mujer"- llevados a cabo entre 1966 y 1982, los protagonistas son personajes masculinos errantes, profesionales claramente relacionados con la asunción de "un punto de vista" (fotógrafo, reportero, cineasta), que introducen una

perspectiva, un lugar desde el que mirar, impotentes, el eterno enigma de lo femenino, extrañamente próximo a lo real.

Volviendo a "El eclipse", tras esa secuencia inicial en la que asistimos a lo que viene después de la escena esencial, la escena que sin embargo no hemos visto (la pelea, durante toda una noche de la pareja), ella (Vittoria) sale sola al amanecer y pasea por uno de esos típicos paisajes de Antonioni: ciudad moderna, fría, geométrica en la que al fondo, en el horizonte aparece una extraña forma, una especie de depósito con forma de hongo (FOTO 1). Según declaró en su momento Antonioni, para él los occidentales han separado el horizonte de los acontecimientos en un horizonte trivial y en otro cosmológico, que es inaccesible y que está siempre alejándose, mientras que para los orientales (los japoneses por ej.) ambas cosas forman parte de un mismo horizonte. Ese horizonte es trivial, pura geometría y a la vez anuncia esa atmósfera de Guerra Fría que se respira en todo el filme (en el epílogo final veremos a un figurante leer un periódico que dice "La paz es débil"). Hongo atómico y elemento escenográfico trivial, la forma es la dominante en el plano.



FOTO 1

Después Vittoria va a la bolsa, tremendo ejemplo de otra forma de cosificación, de pérdida de la subjetividad para el ser humano moderno. Allí solo circulan significantes

(el dinero), sin lugar alguno para la pasión del sujeto. Su madre no le hace caso, aunque allí conoce a Piero. En un momento determinado (FOTO 2), durante un minuto de silencio y quietud, el encuadre muestra toda su fuerza: a la izquierda la madre, ajena, extraviada (alienada) y Vittoria cortada en su figura; a la derecha Piero no menos cortado y un hombre mayor que puede ser su jefe (¿su padre?). En medio de nuevo la preeminencia de la forma geométrica. En la pareja humana se interpone esa enorme columna que anuncia su fracaso, al tiempo que la composición del campo focalizado nos muestra la desconexión entre generaciones, la ausencia de lazo madre-hija.



FOTO 2

Por eso cuando esa pareja se abraza por primera vez en el piso vacío y abandonado de la familia de Piero (FOTO 3), entre ellos están los retratos de los padres (ángulo superior derecho: padre, ángulo superior



FOTO 3

izquierdo: madre) y abajo, desconectados, Piero y Vittoria. Ella mira a cámara, una cámara tan fascinada como impotente ante el enigma de lo femenino.



FOTO 4

Y aunque esa relación vaya a más, escenográficamente hablando, pues veremos primeros planos de sus rostros (FOTO 4), lo que nunca va a haber es un cruce de miradas. Ni tampoco habrá jamás un gesto compartido por ambos, ni antes, en los interiores en los que se abrazan (Foto 3 y 4), ni después, en ese paisaje exterior, de una fría e insólita geometría (FOTO 5). Ahora bien, ese espacio exterior, geométrico – obsesivo, tiene una función absorben-



FOTO 5

te, que lleva hasta el vacío, borrando, desde la emergencia de la forma, aquello que ella misma va a acabar absorbiendo: “en Antonioni el rostro desaparece al mismo tiempo que el personaje y la acción y la instancia afectiva es la del espacio cualquiera llevado a su vez hasta el vacío” (G. Deleuze).

Por eso los rostros (Foto 4) desaparecen, como también van a desaparecer los personajes (Foto 5). El largo epílogo final, en el que se enseña la cámara autónoma no es sino la constatación, documentada, de una ausencia: la de la persona.

LUIS MARTIN ARIAS

# BIOFILMOGRAFÍA

de MICHELANGELO ANTONIONI



Nació en Ferrara (Italia) en 1912. Según algunos autores este lugar de origen va a ser determinante en su obra, ya que el ambiente provinciano unido a un clima brumoso determinará esa especial relación entre personajes y paisajes de sus películas, configurando una estética muy vinculada al entorno de su infancia. Antonioni recordará Ferrara como “una maravillosa ciudad pequeña de las llanuras de Padua, antigua y silenciosa”.

Antonioni comienza su relación con el cine escribiendo crítica de películas en el periódico de Ferrara, “Corriere Padano” en 1939. Luego sería también crítico de cine en varias revistas: “Cinema”, “Italia Libere” y “Bianco e Nero”. Durante la II Guerra

Mundial y bajo el régimen fascista Antonioni completa su formación técnica en el Centro Sperimentale de Roma. Realiza, como otros muchos cineastas italianos de la época, una estancia en París, trabajando como ayudante de Marcel Carné en “Les visiteurs du soir” (1942), al mismo tiempo que colabora en el guión de “Un pilota ritorna” (1942) de Roberto Rossellini. En esta época colabora en diversos guiones de Rossellini y de Giuseppe de Santis, cineastas que en ese momento, entre 1941 y 1943, lanzan sendos manifiestos reivindicando un cine específicamente nacional, “antropomórfico” para Visconti y de “paisaje italiano” para de Santis, sentando así las bases teóricas para que surja el Neorrealismo.

La relación de Antonioni con este importante movimiento cinematográfico va a ser muy compleja y problemática. Para algunos autores, como Domènec Font, el Neorrealismo lo inauguran a la par Visconti y Antonioni, este último gracias a su primer cortometraje, el documental "Gente del Po" (empezado en 1943 y concluido en 1947). Sin embargo Antonioni, como dijo el crítico Guido Aristarco, se propuso enseguida una superación del Neorrealismo, tanto de índole "moral" como "narrativa", hasta llegar a eso que él mismo denominó, a partir de su filme "El grito", como un neorrealismo "sin bicicleta" –en alusión a la famosa película "El ladrón de bicicletas" de De Sica–.

Su debut en el largometraje lo lleva a cabo con "Cronaca di un amore" (1950), penetrante análisis de la crisis de una pareja, tema que va a desarrollar hasta la saciedad en sus obras posteriores. En este filme interviene una jovencísima Lucía Bosé, que había sido elegida Miss Italia el año anterior. Pese a su novedad temática y estilística, la opera prima de Antonioni pasa desapercibida en Italia, aunque triunfa en Francia, siendo reivindicada por el gran crítico André Bazin, por su forma, para él "insólita en el cine europeo". Comienza así una carrera que en los años 50 sufrirá muchos vaivenes. Su siguiente filme es "La signora senza camelle" (1952), dura descripción del mundo del cine, y "Las amigas (Le amiche)" (1955), angustiosa adaptación de la hermosa novela de Pavese "Tra donne sole". Aunque todavía concebidas como crónicas de los ambientes burgueses, de estilo muy realista, en estas películas ya se muestran algunos de los temas más característicos y personales de su filmografía: la dificultad para establecer relaciones auténticas entre las personas, la imposibilidad de comprender la realidad o el desarraigo de los individuos ante una sociedad neocapitalista, fría y deshumanizada. Pero en "El grito (Il grido)" (1954) abandona los

ambientes burgueses de sus filmes anteriores y comienza a dar un giro a su mirada, al intentar mostrar el malestar existencial nada más y nada menos que en el mundo del proletariado. En esta película describe la trágica historia de un obrero que responde con el suicidio al dolor provocado por el fin de una relación amorosa. Esta visión, tan peculiar, no fue bien aceptada en los ambientes de la izquierda más ortodoxa, que acusaron a Antonioni de derrotista y pequeño-burgués, por su formalismo aparentemente des-ideologizado y transmisor de un pesimismo paralizante.

No obstante, la rareza y el valor de "El grito" clausura una etapa. A continuación comienza el mejor momento para Antonioni, su época de madurez creativa y de máximo reconocimiento internacional, que transcurre en la primera mitad de los años 60. Rueda en estos años una magistral serie -una tetralogía- que se inicia con "La aventura" (L' Avventura, 1960), y prosigue con "La noche" (La notte, 1961), "El eclipse" (L'eclisse, 1962) y "El desierto rojo" (Deserto rosso, 1964), películas con las cuales no sólo renueva con ímpetu el cine italiano, tanto en los contenidos como en la forma, sino que ofrece una mirada insólita y desconcertante en el panorama fílmico europeo. A veces bajo la apariencia de historias policíacas atípicas, otras con anécdotas narrativas mínimas (cada vez más tenues y evanescentes) sus parejas protagonistas muestran, sobre todo a través de sus personajes femeninos (evidentemente los que más interesan desde siempre a Antonioni) la pérdida, la derrota y el desasosiego de la pareja y del ser humano contemporáneos; síntomas de una crisis existencial que se resume en el concepto que el mismo cineasta define como el de la "incomunicabilità".

Respecto a la importancia que cobra en esta serie el personaje femenino, va a ser esencial el encuentro de Antonioni con

Monica Vitti. Actriz de doblaje y de pequeños papeles de teatro, totalmente desconocida hasta 1956, Antonioni la descubre durante el doblaje de "El grito" y a partir de ese momento pasará a ser su compañera sentimental durante 8 años, protagonizando 4 de sus grandes películas. Monica Vitti se convierte así en el exponente de lo femenino en la forma fílmica de este cine de la incomunicación: bella, enigmática, inaccesible y paradójica; su atractivo la hace a la vez fría y lejana.

Con esta tetralogía de principios de los 60, Antonioni se lanza a una experimentación total, a la búsqueda de un nuevo lenguaje: en "La aventura" introduce en su interior, como muestra de verdad, todos los altercados y problemas del rodaje. Abucheada por el público en el Festival de Cannes, obtiene sin embargo el premio Especial del Jurado y el Premio Fipresci. Con "La noche" y "El eclipse" el cineasta de Ferrara se sitúa en la cima de su carrera, acaparando premios en los principales festivales (Berlín, Cannes) y trabajando con los mejores actores europeos. "La aventura", "La noche" y "El eclipse" forman la llamada "trilogía de la solitudine" y según algunos críticos como Aristarco son tres partes de una misma obra global, que concluye con la luz cegadora y gélida del plano final de "El eclipse". Con "El desierto rojo" abre su cine a la experimentación con el color, algo que será muy importante en su estética a partir de ese momento.

"La aventura" creó ya dos actitudes irreconciliables frente a un cine radicalmente conceptual y de vanguardia: la de un rechazo total (presente sobre todo en gran parte del público más convencional y entre cierta intelectualidad italiana de izquierdas) o la de una aceptación y adoración también sin fisuras (más difundida en el mundo de la crítica, en un pequeño sector cinéfilo del público y entre muchos intelectuales de prestigio, sobre todo franceses como

Roland Barthes). Pero la actitud crítica, frente a los aspectos más propiamente vanguardista de la obra de Antonioni, añadirá pronto a su repertorio de acusaciones (formalismo burgués, experimentalismo sin sentido y derrotista) también el argumento de la "decadencia", facilitado por el evidente comportamiento errático que adopta desde mediados de los 60 la filmografía, y la vida, del director de Ferrara: "Antonioni no siempre es capaz de controlar la materia que trata, quizás por ser demasiado instintivo o por disponer de una amplia cultura que le impide concentrarse. En cualquier caso, sus películas son desiguales y, al lado de éxitos indiscutibles, como "El grito (El grito)", su obra más intensa y más lograda, o "La aventura (L'Avventura)", deslumbrante con sus imágenes y pausas, luces y ruidos, Antonioni rueda obras caducas, que repiten los temas y las situaciones anteriores, con diálogos que rozan el ridículo (en este sentido, es famosa la frase "me duelen los cabellos", pronunciada por Monica Vitti en "El desierto rojo (Deserto rosso)" (...)). Con la perspectiva actual, el cine de Antonioni se nos presenta irremediablemente efímero: sin seguidores que hayan sabido desarrollar los aspectos menos caducos de su lección (como el uso innovador del lenguaje cinematográfico y la lucidez desesperadamente laica de su mirada), su filmografía es solamente el estéril testimonio de una personalidad inconfundible, para el bien y para el mal" (F.T en: <http://www.italica.rai.it/esp/principales/temas/biografias/antonioni.htm>).

En cualquier caso, y pasada la etapa de máximo vanguardismo, las siguientes películas se caracteriza por ser el producto, como ya hemos señalado, de un cineasta errante, que tras romper su relación sentimental con Monica Vitti abandona también Italia. Además, estos filmes asumen una elegante belleza formal, mucho más vistosa para un público ya reconocidamente

“moderno” –en el sentido de lo que luego se llamará el sesentayochismo”-, como sucede en la que será el mayor éxito comercial de su carrera, la muy pop “Blow up” (Sueño de una noche de verano / Blow-up, 1967) que se rodó en el “swinging” Londres y que narra una historia basada en un cuento de Cortázar, pero que en el fondo es una reflexión muy lúcida sobre la fotografía y el propio cine. “Zabriskie Point” (1970) se rueda en Estados Unidos y representa una curiosa alegoría sobre los jóvenes y la contracultura hippie, vistos por la mirada peculiar de un cineasta europeo de vanguardia. En “El reportero” (Professione reporter, 1972) volverá a aparecer toda la antigua maestría de Antonioni para innovar y sorprender, sobre todo, en los siete minutos del llamativo plano secuencia que cierra la película.

Tras un largo periodo sin rodar, sus dos películas siguientes son sendos intentos de proseguir un trabajo de búsqueda e innovación, cada vez más difícil para él. Así, regresa a Italia de nuevo para rodar “El misterio de Oberwald” (Il mistero di Oberwald, 1980), filme en el que lleva a cabo un arriesgado experimento sobre el color utilizando cámaras de vídeo en lugar de las clásicas de celuloide, mientras que “Identificación de una mujer” (Identificazione di una donna, 1982) es un intento de abordar nuevamente el tema de la “incomunicabilità”. En 1985 sufre un infarto cerebral que le deja semiparalizado y sin habla, pero gracias a su tenacidad y la ayuda de su compañera, Entica Fico, seguirá desarrollando diversos proyectos desde entonces. El más importante será su regreso a los platós para co-dirigir con Wim Wenders “Más allá de las nubes” en 1995. Ese mismo año recibe un Oscar honorífico a toda su carrera y es nombrado Doctor honoris causa por la Universidad de Los Angeles. Todavía en 2002, y pese a su avanzada edad, tiene fuerzas para acabar

un episodio del filme “Il filo pericoloso delle cose”.

Además de sus conocidos largometrajes, Antonioni ha realizado los siguientes cortometrajes: Gente del Po (1943/47), N.U. - Nettezza urbana (1948), L'Amorosa menzogna (1949), Superstizione (1949), Sette canne un vestito (1949), La villa dei mostri (1950), La funivia del faloria (1950), Ritorno a Lisca Bianca (1983), Fotoromanza (1984), Kumbha Mela (1989), Roma (1990) y Noto, mandorli, vulcano Stromboli, carnevale (1992).

### **LARGOMETRAJES:**

- 1950. Crónica de un amor  
(Cronaca di un amore)
- 1952. Los vencidos  
(I vinti)
- 1953. La dama sin camelias  
(La signora senza camelie)
- 1953. Tentato suicidio  
(episodio de: “L'amore in città”)
- 1955. Las amigas  
(Le amiche)
- 1956. El grito  
(Il grido)
- 1959. La aventura  
(L'Avventura)
- 1961. La noche  
(La notte)
- 1962. El eclipse  
(L'eclisse)
- 1964. El desierto rojo  
(Deserto rosso)
- 1965. Tres perfiles de mujer  
(Il provino, episodio de: “I tre volti”)
- 1966. Blow up. Sueño de una noche de verano  
(Blow-up)

1970. Zabriskie Point
1972. Chung Kuo, Cina
1974. El reportero  
(Professione: reporter)
1980. El misterio de Oberwald  
(Il mistero di Oberwald)
1982. Identificación de una mujer  
(Identificazione di una donna)
1995. Más allá de las nubes  
(Al di là delle nuvole).  
Co-dirección: Wim Wenders
2002. Il filo pericoloso delle cose  
(episodio de "Eros")
-

# PROGRAMA

CICLO: "MICHELANGELO ANTONIONI"

FEBRERO 2004

---

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12  
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE  
(excepto en ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

---

## LA SEÑORA SIN CAMELIAS

(La signora senza camelie)

Italia-Francia, 1953.

B/N, 105 minutos

Guión: MICHELANGELO ANTONIONI,  
SUSO CECCHI D'AMICO,  
FRANCESCO MASELLI, P.M.  
PASINETTI

Fotografía: ENZO SERAFIN

Música: GIOVANNI FUSCO

Intérpretes: LUCIA BOSE, GINO CERVI,  
ANDREA CHECCHI, IVAN  
DESNY

Toda la fuerza visual de las estructuras compositivas de Antonioni, en un juego incesante de espejos y simetrías que aunan el cine y los sentimientos. En la secuencia inicial vemos como una actriz pasea inquie-

ta en el exterior de un cine donde se proyecta la película que interpreta. No se decide a entrar, para afrontar las reacciones del público ante su actuación. De este modo se nos anuncia ya que el filme se va a desarrollar en el mundo del cine, en los plató, en los rodajes y en los estrenos. Cine dentro del cine, juego de cajas chinas, de reflejos simétricos y de espejismos.



Reflejo también de una relación amorosa en el mundo del cine; esta segmentación que evoluciona de forma paralela lo hace atentando contra los principios del lenguaje cinematográfico más estandarizado, cuestionando por ejemplo el uso del plano / contraplano típico del contexto melodramático en el que parece desenvolverse el filme. Sin embargo los acontecimientos se van ensamblando mediante un montaje alternado con el fundido como elemento de nexogramatical, demostrando así la temprana pasión de Antonioni por la búsqueda formal y la innovación estética, en medio de un ambiente que parece más propio de una fotonovela que de una representación experimental, como en el fondo es.

León: LUNES 9

Palencia: VIERNES 20

Ponferrada: MIERCOLES 11

Valladolid: JUEVES 19

Zamora: MARTES 17

## CRÓNICA DE UN AMOR

(Cronaca di un amore, 1950)

Italia, 1950.

B/N, 98 minutos.

Guión: MICHELANGELO ANTONIONI, DANIELE D'ANZA, SILVIO GIOVINETTI, FRANCESCO MASELLI, PIERO TELLINI

Fotografía: ENZO SERAFIN

Música: GIOVANNI FUSCO

Intérpretes: LUCIA BOSE, MASSIMO GIROTTI, FERDINANDO SARMI, GINO ROSSI



La investigación detectivesca de un marido celoso que quiere conocer el pasado de su joven esposa, una bellísima y glacial Lucía Bosé recién elegida por entonces Miss Italia. Con apariencia de cine negro a la italiana, pasado por el tamiz de la crónica realista, el filme sin embargo va mucho más allá y en su momento cautivó a críticos como André Bazin y Noël Burch. La secuencia inicial nos muestra un montón de fotos de una bella mujer y a un detective que nos asegura que no hay sospechosa, que esta vez, paradójicamente, no hay "caso", sólo un marido patológicamente celoso. Pese a todo la investigación echa a andar, más como artefacto narrativo que otra cosa.

Se despliega así una narración que versa en apariencia sobre la pasión, pero adoptando arriesgadamente una formal fría y distante de contarla. Esta historia transcurre entre dos accidentes que pueden ser crímenes o suicidios, materia en definitiva de una narración policiaca que sirva para acotar la relación amorosa central, que de este modo queda señalada, comentada y condicionada por esas dos muertes. La muerte flota así en el ambiente, creando una atmósfera que pesa sobre la pasión amorosa como una losa. A reseñar la famosa escena del ascensor, en la secuencia culminante y más lograda del filme.

León: MARTES 10

Palencia: MARTES 17

Ponferrada: JUEVES 12

Valladolid: LUNES 16

Zamora: MIERCOLES 18

## **EL DESIERTO ROJO**

(Deserto rosso)

Italia-Francia, 1964.

Color, 120 minutos.

Guión: MICHELANGELO ANTONIONI,  
TONINO GUERRA

Fotografía: CARLO DI PALMA

Música: GIOVANNI FUSCO VITTO-  
RIOGELMETTI

Intérpretes: MONICA VITTI, RICHARD  
HARRIS, CARLO CHIONETTI,  
XENIA VALDEN

La primera película en color de Antonioni que narra un conflicto social en la zona industrial de una ciudad portuaria envuelta en la bruma invernal. Un hombre camina por un paisaje gris acompañado de su hija, una mujer deambula con su hijo en un entorno lleno de barro y fango, arruinado por desechos industriales. Ambas parejas se cruzan con un grupo de obreros en huelga envueltos en una persistente tonalidad plomiza, que será la que presida todo un filme poblado por gigantescas masas compositivas que proceden de enormes edificios industriales, que se entrecruzan con espacios llenos de materiales y señales de un progreso económico devastador; aderezado todo ello con un fondo sonoro de máquinas y metales.



Los obreros serán meros figurantes, un conjunto de esbozos o trazos que se agrupan, siempre en plano general, en una forma incierta e imprecisa, la cual a veces se confunde con el fondo lleno de niebla. En el centro, una figura femenina enigmática y extraña, vulnerable y terriblemente expuesta al entorno, abocada al silencio entre dos hombres, un ingeniero químico que trabaja en una de esas fábricas y otro ingeniero que está de paso, errante y descomprometido.

León: MIERCOLES 11

Palencia: MIERCOLES 18

Ponferrada: LUNES 9

Valladolid: MARTES 17

Zamora: JUEVES 19

## LA NOCHE

(La notte)

Italia-Francia, 1960.

B/N, 122 minutos.

Guión: MICHELANGELO ANTONIONI, ENNIO FLAIANO, TONINO GUERRA

Fotografía: GIANNI DI VENANZO

Música: GIORGIO GASLINI, ALCEO GUATELLI, ETTORE UNIVELLI, ERALDO VOLONTE

Intérpretes: MARCELLO MASTROIANNI, JEANNE MOREAU, MONICA VITTI, BERNHARD WICKI



Un obra maestra que demuestra la poderosa visualidad de este tipo de cine, en el que el paisaje de la ciudad moderna, con sus líneas geométricas, frías y desoladas, se vuelve protagonista. Configurada con un prólogo y luego varios episodios, el primer segmento muestra a una pareja que

visita en el hospital a un amigo que sabe que va a morir, pues su enfermedad es incurable. La clínica es moderna, la habitación es amplia, blanca, cómoda hasta el fastidio, incluso con el detalle perverso –para la época- de un televisor empotrado en la pared, para recreo del paciente y de sus visitas. Pero este encuentro marcará a Giovanni (Marcello Mastroianni, un escritor) y a su esposa Lidia (Jeanne Moreau), la pareja que visita al enfermo.

Tras este preámbulo vienen después unos cuantos episodios protagonizados ya sólo por la pareja que preceden al de la larga fiesta que dura toda una noche, la noche a la que hace alusión el título del filme. Así, aunque no volvemos a ver al enfermo, su ausencia, en tanto que emblema del vacío que deja la muerte, asediara a los otros personajes. Su permanencia invisible, su intromisión son las que erosionan luego las certezas que parecían sostener a la pareja: la tolerancia, la compañía, el sexo, la ternura. Y al igual que en otros filmes de Antonioni, es la mujer la que se niega a aceptar el ordenamiento justificado por el azar o por la razón; rechazando la suficiencia de la causalidad de la naturaleza o de la causalidad del destino.

León: JUEVES 12

Palencia: JUEVES 19

Ponferrada: MARTES 10

Valladolid: MIERCOLES 18

Zamora: VIERNES 20

[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

