



El reflejo de una pérdida

Laura Díaz Díaz

Oviedo, España

Mes y medio después de muerto, Michelangelo Antonioni aun rondaba por las alfombras de la Pasarela Cibeles resucitado por los gemelos Ailanto y su particular homenaje a la estética femenina de *Blow Up*. Minúsculos vestidos se adherían a los cuerpos de mujeres con mirada perdida y lánguidas piernas, al igual que aquellas damas de los setenta que tan bien encajaron en el personal y solitario universo del cineasta italiano. ¿Sincera dedicatoria o simple reposición oportunista? Algo así debiéramos preguntarnos ahora que lloverán por docenas los artículos, reseñas y dedicatorias póstumas sobre la obra de Michelangelo Antonioni. Antonioni ha muerto, y es esa misma noticia la que, paradójicamente, recordó a muchos que todavía seguía entre los vivos. La muerte se lo ha llevado rescatándolo en ese mismo gesto de las garras del olvido, de ese tiempo estancado y casi eterno donde permanecen aquellos a quienes hace mucho perdimos el rastro. Se impone pues, recordar lo que fue su vida y cómo fueron sus películas, situarlo con cuidado, y hasta con cierto mimo, en algún lugar preciso de la historia del cine, esa historia de la que ya forman parte nuestras vidas de ficción.

Su filmografía se inicia en 1942 con el documental *Gente del pueblo* (Gente del Po) –que no estrenará, a causa de la guerra, hasta 1947–¹ y finaliza en 2004 con el cortometraje *La mirada de Michelangelo* (Lo sguardo de di Michelangelo). Entre estos dos rodajes casi una veintena de películas que los críticos avezados insisten en dividir en dos periodos bien distintos: el periodo liderado por la trilogía del silencio –*La aventura* (1961), *La noche* (1962) y *El eclipse* (1964)–² y el que abre uno de sus filmes más comerciales, *Blow Up* (1967) y que incluye como títulos más destacados *Zabriskie Point* (1974) y *El reportero* (1980). La obra filmica de un licenciado en economía que

¹ Las primeras películas de Antonioni tuvieron escaso éxito lo que dificultó mucho la financiación de cada nuevo proyecto. Esa “mala racha” se acabó con el estreno de *La aventura* en el Festival de Cannes donde recibe varios premios, aunque no el reconocimiento inmediato del público.

² Completa, en cierta manera, esta trilogía la película *Desierto rojo* (1965), donde por vez primera Antonioni usa y abusa del color (rojo), con un marcado carácter simbólico.



quiso ser artista, de un amante de la pintura que cambió el lienzo por la pantalla, los pinceles por la cámara y el color por las diversas tonalidades de la palabra.

Los comienzos de Antonioni en la ciudad de Roma tienen mucho que ver con las corrientes neorrealistas del cine italiano de posguerra. Trabaja con Rosellini, De Santis, Fellini o Visconti, de quienes confiesa haber aprendido mucho, pero a los que abandona tempranamente impulsado por el deseo de llevar a cabo su proyecto personal, de un estilo bastante diferente al de sus maestros. De la convicción de utilizar el cine para “acercar” al espectador hasta los escenarios cotidianos de la calle, transita Antonioni hacia la necesidad de abordar *de otra forma* la representación de esa realidad mundana. Podemos aventurar como detonante de este cambio la percepción por parte del cineasta italiano de que eso que llamamos “realidad” es ya *representación*, una forma dada por nosotros a los hechos, un determinado ropaje con el que revestimos los acontecimientos de la vida. El propio Antonioni confesaba su interés por (en palabras suyas) *expresar la realidad en términos que no sean del todo realistas*, como también habían hecho a principios del siglo XX los pioneros de la abstracción en la pintura; colores desprovistos de formas y formas que prescindían del color. La vocación pictórica de Antonioni se manifestará asimismo en el uso de la luz y del color, primero el blanco y negro que sirven de soporte a la soledad y la frustración, más tarde el uso del color para los paisajes y las pasiones.

Si el cine en cuanto arte, alberga substanciosas posibilidades, una de las más fructíferas, como sucede en pintura, es la de *jugar* con los recursos que el medio pone a nuestro alcance: la manipulación del tiempo y el espacio, el enlace de las imágenes con las palabras. Antonioni se detiene en la contemplación de las figuras humanas, en el empleo de primeros planos que declaran su expreso deseo de adentrarse más allá de las fronteras establecidas por esos rostros a los que parece querer extraer todo su misterio. Con su peculiar estilo, rastrea el deambular de sus personajes a través de las calles, las ciudades, los salones y las fiestas por donde transitan cada día. Se recrea en los interminables y espesos diálogos de los protagonistas, conversaciones que no avanzan, que parecen agotadas incluso antes de empezar. Y todo porque Antonioni cree que no es necesario, ni siquiera conveniente, plasmar la vida como ésta se nos aparece, pues es



probable encontrar más verdad en la deformación intencionada de las cosas, en la trastienda del reglamentado mundo donde imaginamos vivir, que en una visión lineal y supuestamente objetiva de los acontecimientos. Sus planos se entretienen en los detalles a través de imágenes que permanecen quietas, que obligan a mirar como lo haríamos ante un cuadro, parándonos a pensar en el argumento que se teje por detrás. Esta forma de hacer películas se asemeja, ciertamente, a la del pintor más que a la del cineasta. Antonioni extrae del torrente vital algunas escenas en las que cree encontrar un significado especial, y las detiene ante nuestra retina, obligándonos a escrutar y a descubrir. Su objetivo no es el de trasladar la vida a la pantalla ni reflejar el cotidiano existir, sino obligarnos a mirar de otra manera, a desprendernos de las costumbres perceptivas adquiridas tras siglos de rutinaria aculturación.

Como sabemos, el cine ha tenido la maliciosa propiedad de hacernos creer que la realidad es similar a lo que vemos en las pantallas, pero en la vida cotidiana *las cosas* no acontecen como en las películas, no se producen tantas aventuras, dramas, sinsabores o alegrías, no se forjan esos finales veloces que viene a resolverlo todo. La vida está repleta de aburrimientos, de tiempos muertos, de rutinas en las que también el cine debe detenerse a mirar. Quizá sea ésta la fastidiosa tarea que Antonioni ha decidido asumir, la misión vigilante del artista, la del observador comprometido no con el juicio o la sentencia, sino tan sólo con la responsabilidad de hacernos escudriñar de otro modo el mundo que nos rodea.

Esa distancia hacia el cine de realidades que sólo muestra algunas caras del prisma se revela muy pronto en la obra de Antonioni. Resulta decisiva, por ejemplo, en la reiteración de sus temas preferidos: la angustia, el desarraigo, la pérdida de la inocencia, las dificultades para establecer relaciones humanas auténticas, la soledad o el

drama de la incomunicación. Estas cuestiones están presentes de manera casi obsesiva en el primer periodo de su obra. Más tarde se mostrará interesado en denunciar lo que podríamos llamar “males del siglo XX”: la superficialidad, la trivialidad, la destrucción de la naturaleza, la deshumanización y hasta la desaparición de la realidad tal y como la hemos conocido. Los hombres y mujeres que protagonizan sus historias no entienden lo que sucede a su alrededor, y peor aún, tampoco sabrían explicar al otro las razones de su desasosiego interior. Sus obras adquieren entonces fama de lentas, enrevesadas, vacuas o incomprensibles. Algunos, los más benévolo, gustan de llamarlas pinturas estáticas de la vida, otros con menos paciencia las descalifican con desdén por su falta de interés “real”. Esta especificidad que define a los filmes de Antonioni resulta reveladora, no ya sólo de su cine, sino sobretudo de la sensibilidad que se busca en el espectador a quien va dirigido un mensaje diferente...³ Sin entrar a discutir gustos personales, no sería desmedido tachar a Antonioni de director incómodo, sin suponer por ello que la incomodidad sea necesariamente un valor, pues también incomoda el artista vacuo que nada ofrece más allá de su trivialidad. Es posible que Antonioni incomodase alguna vez de forma similar a como lo haría un bohemio pretencioso, pero también lo ha hecho en otro estilo, profundo y existencial, inteligente y turbador. Pero, ¿ha pretendido sólo incomodar? ¿Podemos interpretar sus películas como la exposición de una determinada tesis sobre el mundo y/o la realidad?

Ya hemos mencionado que la filmografía de Antonioni comienza, si bien de una forma elemental, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Aunque pueda parecer innecesario hacer referencia a esta circunstancia histórica de una trascendencia tan evidente, igual torpeza sería pasarla por alto, pues estamos hablando de una época crucial para Europa y de un arte, el del cine, definiéndose aun en muchos sentidos. El escenario europeo se reconstruye lentamente y son muchas las heridas por cerrar, sin tener en cuenta aquellas de las que todavía el hombre no puede ser consciente. Es en esta atmósfera donde se sitúa Antonioni, el lugar existencial desde el que va a proferir su personal discurso filmico. Ante todo *las cosas* están cambiando, los hombres y las ideas se alteran porque nada puede ser lo mismo. Tras el fracaso, bajo el peso de las

³ El cine de Antonioni intenta imponer un tiempo distinto del tiempo en el que estamos acostumbrados a vivir, con el objeto de obligarnos a reflexionar sobre las circunstancias de nuestra vida de las que somos inconscientes protagonistas.



armas y los campos de concentración, del soñado proyecto ilustrado, el viejo continente se reconstruye despacio. Las vetustas ciudades asoman de nuevo de entre las ruinas, se empieza a hablar de una nueva Europa y se redactan códigos universales de buenas intenciones, pero, ¿qué ha sucedido mientras tanto en el interior de los individuos? ¿Cómo rescatar a los que han vivido y sobrevivido a la debacle de esta segunda gran guerra? ¿Qué sueños se habrán perdido para siempre? Preguntas como éstas interpelan a Antonioni, y sus respuestas son el resultado de su personal impresión sobre el modo en el que inevitablemente el hombre había de cambiar.⁴

Podemos aventurar que, en términos nietzscheanos, Antonioni se ha dedicado a mostrar las desastrosas consecuencias del nihilismo destructivo⁵ que por entonces se afianzaba en buena parte de Europa. Según Friedrich Nietzsche, el nihilismo destructivo es la primera fase de un proceso catártico que se hace necesario e inevitable cuando se agota una determinada cosmovisión y se demuestran falsos los principios que la sustentaban. Para Nietzsche dicho nihilismo consiste en constatar la desorientación normativa y axiológica del individuo, producida, según él, por la perversión y el ocultamiento de los auténticos valores humanos, situación a la que se había llegado en el siglo XIX a consecuencia de la lenta y perversa acción del racionalismo y el cristianismo aliados contra los valores dionisiacos de la vida. Sólo tras la asunción sincera de este fenómeno podría el hombre aventurarse en un nihilismo de carácter positivo con el ánimo de construir, o más bien, reconstruir, una escalera de valores acordes con la naturaleza emotiva y terrenal del ser humano. Esto lleva implícita la formación de un hombre nuevo (el superhombre nietzscheano) capaz de asumir semejante tarea de futuro.

Una buena parte del cine de Antonioni puede ser interpretado como la expresión de una intuición de semejantes dimensiones, en la medida en que sus filmes constatan la desorientación del hombre posmoderno, del hombre que ha sobrevivido a la absoluta

⁴ “Si las cosas de las que hablamos hoy en día no son de las que hablábamos justo después de la guerra, es porque en realidad el mundo que nos rodea ha cambiado, pero nosotros también. Nuestras exigencias han cambiado, nuestras propuestas, nuestros temas.” Declaración de Antonioni recogida por Roland Barthes en un artículo publicado en 1980 en el nº 311 de *Cahiers du cinema*.

⁵ Podemos encontrar la exposición de esta tesis, a la manera metafórica y compleja de Nietzsche en obras como *La gaya ciencia* (1882), *Genealogía de la moral* (1887) o *Más allá del bien y del mal* (1886).



pérdida de la inocencia tras los acontecimientos relacionados con las dos guerras mundiales. Antonioni no puede, como apenas pudo el propio Nietzsche, “ver” a ese nuevo hombre más que por una especie de antropología negativa sobre lo que “no habría de ser”. Lo que sí percibe agudamente el director italiano es la conciencia de la nada, del vacío racional y afectivo que se ha generado en torno a un hombre desorientado y mudo, incapaz de comunicarse con el otro, de verbalizar su estado o de recuperar el antiguo sentido de las palabras. Y también como el pensador alemán, Antonioni advierte que esta situación se debe, al menos en parte, a la excesiva confianza depositada en el poder de la lógica y el progreso de la ciencia, a la inmensa ingenuidad de no prever las consecuencias que una tecnología deshumanizada iba a tener en un hombre que, en esencia, sigue siendo un animal de afectos y sentimientos. Pero Antonioni va más allá que Nietzsche, porque mientras este creía posible recuperar al hombre fuerte y decidido a transmutar los viejos valores, aquel parece querer decir que esa posibilidad se ha desvanecido también como consecuencia de la pérdida del sentido de lo afectivo. El hombre de la segunda mitad del siglo XX ya no es nada de lo que era, nada de lo que debiera ser, perdido en un universo en el que nada está hecho a su medida.