

ANA MELENDO CRUZ

El universo visual de Michelangelo Antonioni: La aventura (1960)

La película que encabeza la lista de lo que muchos críticos y teóricos han denominado “tetralogía de los sentimientos” en la obra de Michelangelo Antonioni, refiriéndose a *La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *El desierto rojo* (1964), 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»¹. Análogamente A. Quintana ha señalado, la película que da comienzo a la trilogía del cineasta ferrarés «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»². 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 ella, Sandro, Claudia, y dos parejas más de amigos, detienen el yate en el que viajan y, tras producirse una conversación entre Sandro y 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 Bonitzer, «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

¹ ROBBE-GRILLET (1993, 11).

² QUINTANA (1997, 214).

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»³. 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, 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»⁴. 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.

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, tras haber asumido toda clase de riesgos y peligros. 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 Panarea, 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 Panarea. 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

³ BONITZER (1985, 148).

⁴ ARGAN (1993, 8).

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?⁵

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.

Tal y como señala Heidegger «el arte es la puesta en obra de la verdad»⁶. En la misma línea que el existencialista alemán, Antonioni opina que «el cine, como la literatura, es inútil si no produce verdad y poesía»⁷. 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 presente⁸.

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.

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.

La primera de ellas muestra a una de las protagonistas de la película, Anna, quien, centrada en el encuadre, camina con paso ligero y decidido hacia la cámara. Una voz proveniente del fuera de campo, la del padre de Anna conversando con alguien, llama la atención de ella al oírlo pronunciar la siguiente frase: «falta poco para que esta pobre villa sea destruida. Y pensar que era un bosque...»

El padre, ajeno todavía a la presencia de su hija, prosigue su conversación diciendo: «no tiene salvación».

⁵ ANTONIONI (2002, 121s.).

⁶ HEIDEGGER (1970, 114).

⁷ ANTONIONI (2002, 48).

⁸ GADAMER (2002, 72).

Así es cómo estas primeras imágenes con las que abre el filme ponen de manifiesto 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»⁹. 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 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 transitan.

La prefiguración de Sandro

Finalmente, ambos se reúnen en el encuadre. Se desarrolla ahora un baile característico en el cine antonioniano entre los personajes y la cámara, apuntado ya por Noël Burch¹⁰, 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.

Un corte de montaje da paso a otro plano; uno 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 (F1). 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 encadenado une esta secuencia con la siguiente, en la que Sandro, el protagonista masculino, aparece por primera vez. 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

⁹ BIARESE – TASSONE (1985, 12).

¹⁰ BURCH (1985, 83).

ha sido sustituido ahora por Sandro (F2). 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 muestra 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.

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.

Heidegger dice a propósito del “Arte y el Espacio”:

los productos de la plástica son Cuerpos. Su masa, constituida por distintos 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 juego¹¹.

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, ya sean espacios interiores o exteriores.

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 humana¹²,

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 ausencia¹³.

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.

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

¹¹ HEIDEGGER (1970, 113).

¹² BORDWELL – STAIGER – THOMPSON (1997, 59).

¹³ MANCINI – PERRELLA (1988, 121).

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 presencia¹⁴.

Por eso, basándose en esa funcionalidad, algunas veces, la casa antonioniana se convierte en lugar de trabajo, en casa-estudio. Pensemos por ejemplo en *Blow-up* (Antonioni, 1966), donde según Mancini y Perrella, «los ambientes y las actividades se compenetran»¹⁵. 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.

Lisca Bianca

Pero también podemos encontrarnos con espacios que funcionan en el filme como protagonistas del mismo, al margen de los propios personajes. 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.

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»:

¹⁴ *Ibid.* 97.

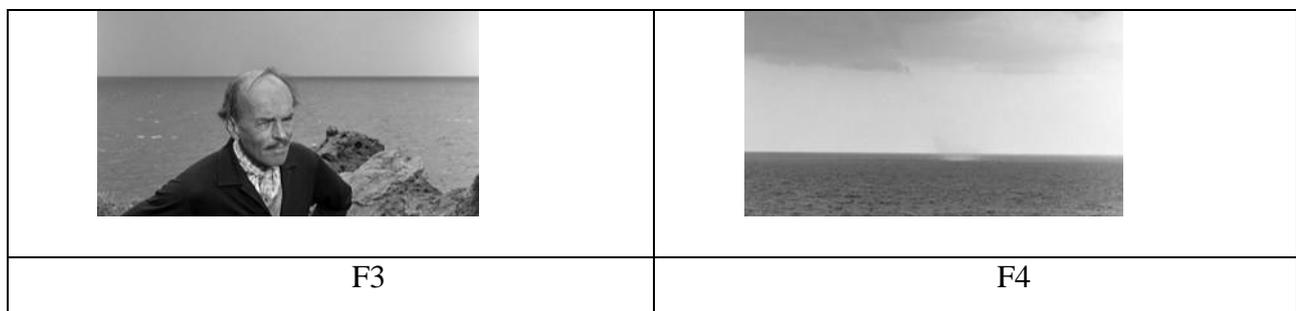
¹⁵ *Ibid.* 165.

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 topográfico¹⁶.

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.

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 observador¹⁷, 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.

La cámara recoge su rostro en un plano cercano (F3); seguidamente, tras un corte de montaje, aparece un plano general donde se muestra lo mirado por el personaje, la evaporación del agua (F4), y posteriormente, una panorámica ascendente da cuenta de la formación de la nube y de la transformación del líquido (F5). El siguiente plano, que muestra el rostro de Corrado, convierte los planos anteriores en subjetivos suyos (F6).



¹⁶ ZUNZUNEGUI (1994, 146).

¹⁷ La figura del observador es entendida aquí en la forma a la que alude POYATO (2003).

	
F5	F6

Podemos observar cómo el cineasta muestra así 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 el filme antonioniano, terminando por marginar no sólo a la historia que tiene lugar en él, 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).

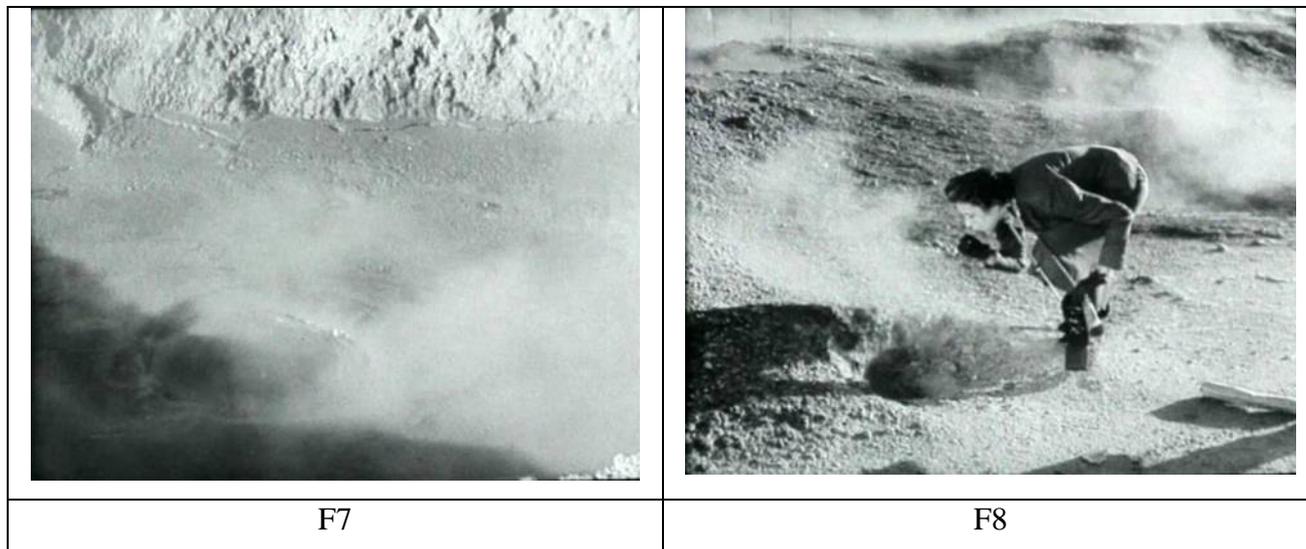
No será la única vez que los personajes, durante la búsqueda de Anna en el arrecife de Lisca Bianca, se sobrecojan o se embelesan con la naturaleza que les rodea, quedando así relegado a un segundo término el motivo por el cual recorren la isla, la búsqueda de Anna, para dejar paso a la presencia de la naturaleza en toda su plenitud. 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.

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 (F7).

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 (F8).



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 ionización 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. 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»¹⁸, 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. 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 antagonista¹⁹.

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 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, en su búsqueda, cada vez menos insistente de Anna, realizan a una villa abandonada.

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, sino que 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

¹⁸ BORDWELL – STAIGER – THOMPSON (1997, 18).

¹⁹ GONZÁLEZ (2001, 121).

filosóficas: la fenomenología de Husserl y Heidegger o la nueva objetividad practicada por los existencialistas (Sartre 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.

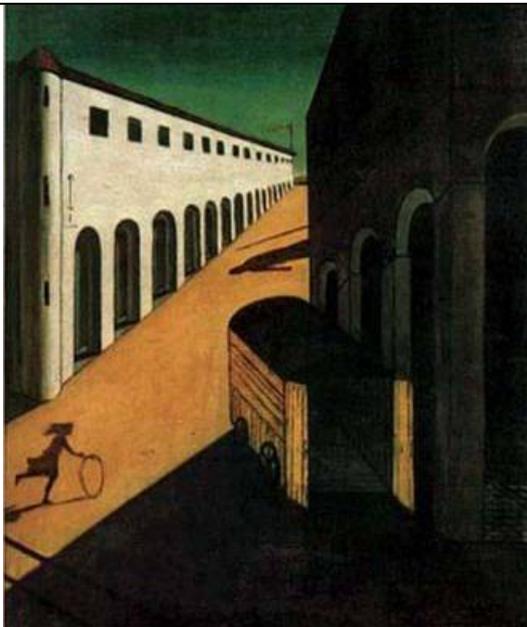
Para todos estos artistas, un fragmento de la realidad paralizado en un momento y extraído de su contexto permite reconstruir una realidad trascendente, más allá de la propia realidad; este sería el significado de la metafísica. Cada uno de ellos intentará expresar este concepto con los útiles de trabajo que dominan mejor; unos con la pluma, otros con la pintura y otros con la cámara cinematográfica.

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 conseguirlo, 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 (F9).

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 muerta²⁰.

²⁰ MOURE (2001, 26).

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 (F10). 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». 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 (F11).



F9



F10



F11

Horror-vacui versus desolación

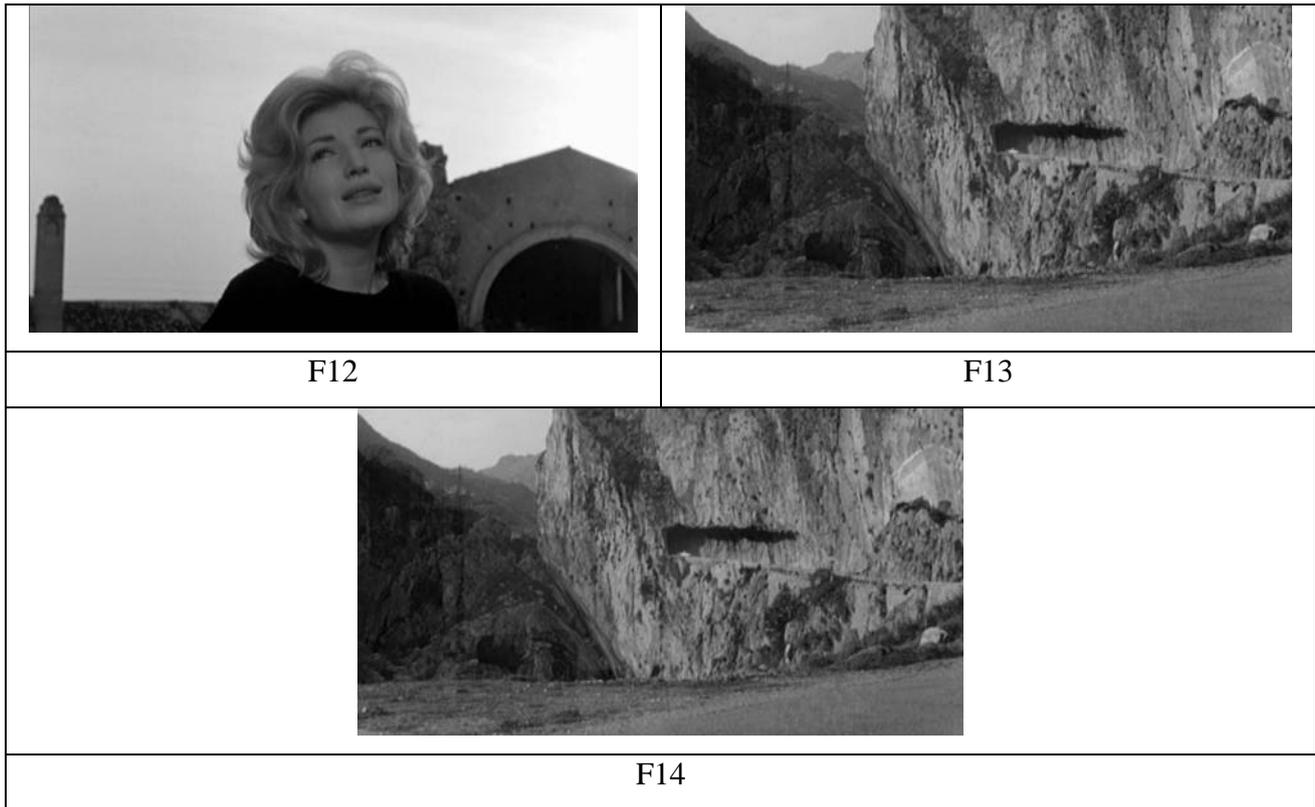
A partir de ahora, el mundo por el que vaga Claudia se contrapone al anterior. La quietud de la “ciudad metafísica” se traduce en agitación. Ella busca que la amen, pero Sandro no sabe amar ni ser amado. El filme no lo dirá nunca explícitamente, pero nos permitirá intuir estos sentimientos subyacentes en la apariencia.

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 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 (F12) 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.

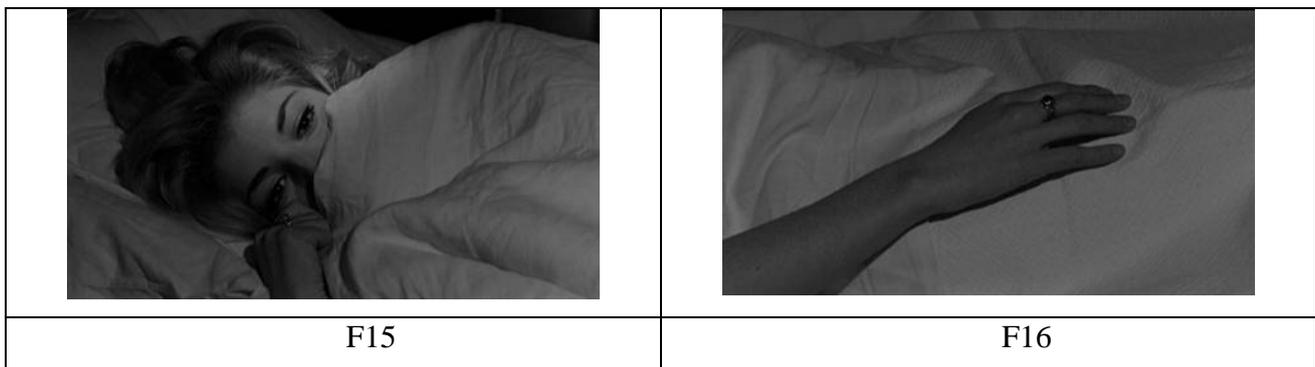
Pero la protagonista, ajena aún a lo que está por llegar, sólo puede vislumbrar en el horizonte el nuevo paisaje, abierto e infinito que se abre ante sus ojos; no obstante su futuro no será tan fácil ni su destino tan claro como ella imagina, y una gran curva, trazada por el camino que el coche recorre, preside la imagen (F13).

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 (F14).

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.



La protagonista permanece en la cama pero comienza a inquietarse. La cámara se hace eco de su rostro angustiado (F15) a la vez que muestra en plano detalle la mano de ella apenas depositada sobre las sábanas blancas (F16). 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.



Algo interno, 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 pasillo²¹, desprovisto casi en su totalidad de elementos ornamentales, es recorrido ahora por Claudia. 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.

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 (F17). 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.

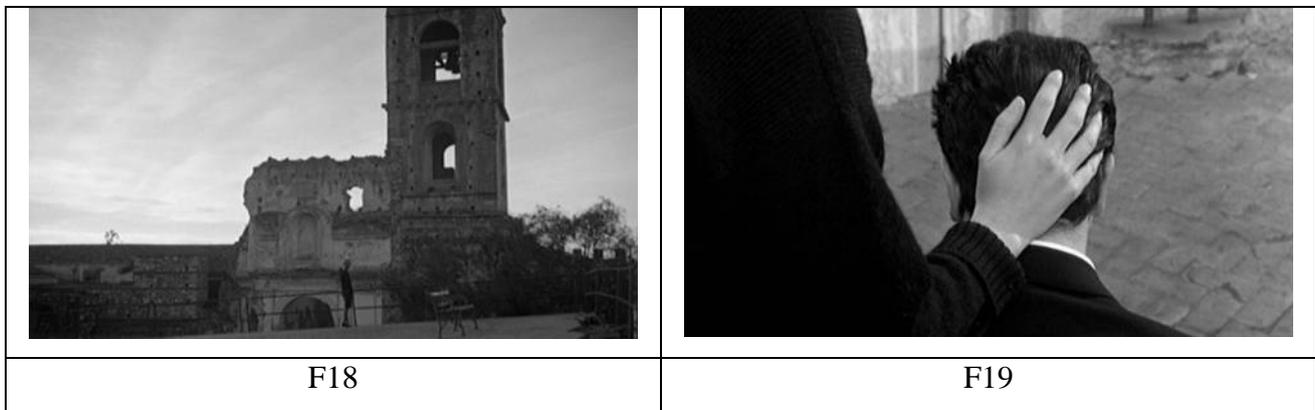


F17

²¹ MANCINI – PERRELLA (1988, 59): «Es el pasillo, en el cine de Antonioni, lugar de tránsito, en el que se multiplican presencias y se trazan desapariciones».

La protagonista huye del lugar. Sale del edificio sin un norte que gué 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 (F18). 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.

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 rabia²², 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 (F19).



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 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 espíritu²³.

Sin embargo, a pesar de ese gesto, como ha señalado Núria Bou,

²² En una entrevista que le realizamos a Enrica en Noviembre de 2004, la mujer del cineasta comenta al respecto de este gesto de Claudia lo siguiente: «Nella sequenza finale de *L'avventura* c'è quell'uomo su quella piazza vuota, quella 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, ma una volta ne ho parlato con Monica e lei mi ha risposto: '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 così, per ogni donna è diverso».

²³ DELEUZE (1996, 26).

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 espaldas²⁴. (F20)



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 cineasta 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 efectos²⁵.

Después de todo, la certeza de la muerte quizás no sea lo más doloroso para el ser 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.

²⁴ BOU (2002, 128).

²⁵ ANTONIONI (2002, 122).

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»²⁶. 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.

Ana Melendo Cruz

C/Isla Madeira, 2, 3ºD

E – 14011 Córdoba

anamelendocruz@hotmail.com

²⁶ BORDWELL – STAIGER – THOMPSON (1997, 48).

Bibliografía

Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona. Paidós.

Argan, G.C. (1993) En AA.VV., *Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate ed altre opere*. Ferrara. Comune di Ferrara.

Biarese, C., Tassone, A. (1985) *I film de Michelangelo Antonioni*. Roma. Gremese.

Bonitzer, P. (1985) Il concetto di scomparsa. En Tinazzi, G., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*. Vol. II. Parma. Pratiche Editrice. 147-50.

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona. Paidós.

Bou, N. (2002) *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid. Editorial Nueva Biblioteca.

Burch, N. (1985) *Praxis del cine*. Madrid. Editorial Fundamentos.

Deleuze, G. (1996) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós.

Gadamer, H.-G. (2002) Existencialismo y Filosofía existencial. En *Los caminos de Heidegger*. Barcelona. Herder. 67-72.

González, F. (2001) El cine ante la pintura. En *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. LXXXV.

Heidegger, M. (1970) El Arte y el Espacio. En *Revista Eco*. Tomo 122. 113-20.

Mancini, M., Perrella, G. (1988) *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione*. Roma. Alef.

Moure, J. (2001) *Michelangelo Antonioni. Cinéaste d'évidence*. París. L'Harmattan.

Poyato, P. (2003) Del hipotexto Literario al Hipertexto fílmico: *El sur* (Adelaida García Morales y Víctor Erice). En *Pandora. Revue d'Études Hispaniques*. 8. 2003. 145-58.

Quintana, Á. (1997) *El cine italiano. 1942-1961*. Barcelona. Paidós.

Robbe-Grillet, A. (1993) Michelangelo Antonioni. En AA.VV., *Qualcosa su Antonioni*. Ferrara. Ed. Cartografica Artigiana.

Zunzunegui, S. (1994) *Paisajes de la forma*. Madrid. Cátedra.