

## ■ Michelangelo Antonioni

## Prólogo a *Seis guiones*

¿Qué ha querido decir? Esta es la pregunta que me formulan más a menudo. Me siento tentado de responder: he querido hacer una película y nada más. Pero si tratan de saber por qué la hice, qué pensaba mientras la realizaba, qué quise decir, si pretenden que resuma mis razones y explique lo que es casi imposible de explicar, como lo son ciertos impulsos o intuiciones o elecciones morales y figurativas, corren el peligro de llegar a este resultado: que se les llegue a estropear la película misma.

Lo que un director de cine diga de sí mismo o de su obra no creo que ayude a comprenderla. Cuando Manzoni habla de la novela histórica, no añade nada a lo que ha sido dicho en *Los novios*. El camino que un director de cine recorre para realizar una película está lleno de errores, de dudas, de defectos; por eso la cosa menos natural que se le puede pedir es que hable de su obra. En lo que respecta a mí, por cierto conocimiento que tengo de mí mismo, mis palabras servirán en todo caso para precisar un particular estado de ánimo, un vago conocimiento. En una palabra: ante esa pregunta preferiría responder: sucedían tales hechos en aquel período, veía a tales personas, leía tales libros, miraba tales cuadros, amaba a X, odiaba a Y, no tenía dinero, dormía poco...

Pero el editor me pide un prólogo y no puedo negarme, aunque escribir no sea lo mío, aunque el hablar de mí me cueste.

Resultará un prólogo fragmentario e insuficiente, pero no sé hacerlo mejor.

Creo que si algo tienen en común unos directores de cine con otros es la costumbre de tener un ojo abierto hacia adentro y otro hacia afuera. En ciertos momentos las dos visiones se aproximan y se superponen como dos imágenes trabajadas a fuego. Y este

acuerdo entre ojo y cerebro, entre ojo e instinto, entre ojo y conciencia, es lo que hace nacer el impulso de hablar, de hacer ver.

En lo que a mí respecta, en la raíz hay siempre un elemento externo, concreto. No un concepto ni una tesis. Y también hay un poco de confusión en esa raíz. Probablemente la película nace precisamente de esta confusión. La dificultad estriba en poner orden. Estoy convencido de que depende no solamente de una actitud, sino también de un hábito de la fantasía. Recuerdo muy bien cómo me vino la idea de **La aventura**. Estaba en un yate con unos amigos. Solía despertarme antes que ellos y tomar asiento en la proa, en completo abandono. Una mañana me puse a pensar en una muchacha que desapareció años atrás y de la cual nunca más se supo nada. La habíamos estado buscando por todas partes, día tras día, inútilmente. El yate navegaba hacia Ponza, ya cercana. Y pensé: ¿Estará ahí? Eso fue todo.

Por muy fascinante que pueda parecerme, no soy capaz de aceptar en seguida una idea. La dejo allí, no pienso en ella, espero. Pasan los meses, los años. Debe permanecer a flote por sí sola en el mar de cosas que se acumulan viviendo; sólo entonces se hace una buena idea.

Un director de cine no hace otra cosa que buscarse en sus películas, las cuales son documentos no de un pensamiento hecho, sino de un pensamiento que se hace. Londres 1952. Un callejón sin salida. Casas de ladrillos ennegrecidos. Un par de persianas pintadas de blanco. Un farol. Un canalón pintado de rojo muy brillante. Una motocicleta cubierta con plástico porque llueve. Quiero ver quién pasa por esta calle que recuerda a Chaplin. Me basta con el primer transeúnte. Quiero un personaje inglés por esta calle inglesa.

Espero tres horas y media. La oscuridad comienza a dibujar el tradicional cono de luz del farol cuando me voy sin haber logrado ver a nadie.

Creo que esos pequeños fallos, esos momentos vacíos, esos abortos de observación son, en conjunto, fructuosos. Cuando juntamos un poco de todos ellos, no se sabe cómo, no se sabe por qué, surge una historia. El argumento de **El grito** me vino contemplando un muro.

En Roma, el cuarto día de una huelga de barrenderos. Una Roma inundada de inmundicias, montones de basura coloreada por los rincones de las calles, una orgía de imágenes abstractas, una violencia figurativa nunca vista. Y, en contraste, la reunión de los barrenderos entre las ruinas del Circo Máximo, un millar de hombres vestidos con camisas de color azul oscuro, mudos, ordenados, a la espera de no sé qué.

Una historia puede nacer también de esta manera: observando el ambiente que después será el marco. En el cine es, a menudo, un método eficaz, porque permite conseguir más fácilmente una coherencia figurativa. 1962. En Florencia, para ver y filmar el eclipse de sol. De repente, hielo. Un silencio distinto de todos los demás silencios. Luz térrea, diferente de todas las demás luces. Y después, la oscuridad. Inmovilidad total. Todo lo que consigo llegar a pensar es que durante el eclipse probablemente se detengan también los sentimientos.

Es una idea que guarda una vaga relación con la película que estoy preparando, una sensación más que una idea, pero que define ya al film cuando todavía está muy lejos de estar definido. Todo el trabajo realizado después, en las tomas, está relacionado siempre con aquella idea, sensación o presentimiento. No he conseguido prescindir de ella.

Debería haber puesto en los títulos de presentación de **El eclipse** estos dos versos de Dylan Thomas:

“...alguna certeza debe existir,  
si no de amar, al menos de no amar”.

Las buenas ideas para las películas pueden no ser las mismas que sirven en la vida. Si fuese así, el modo de vivir de un director de cine coincidiría con su modo de *construir* un film, y sus experiencias prácticas, con las intelectuales. Por el contrario, por muy autobiográfico que uno pueda ser, siempre hay una intervención de nuestra imaginación que traduce y altera la materia. Y no digo nada nuevo.

Somos nuestros personajes en la medida en que creemos en el film que estamos haciendo. Pero entre nosotros y ellos está siempre el film, está ese hecho concreto, preciso, lúcido; ese acto de voluntad y fuerza que nos califica inequívocamente, que nos desvincula de la abstracción, para traernos a apoyar bien los pies en la tierra. Y de esa manera, de proletarios nos convertimos, como si dijéramos, en burgueses, de pesimistas en optimistas, de solitarios y alienados en personas que quieren abrir un diálogo y comunicarse.

Jamás he pretendido definir filosóficamente lo que hago en cine. La palabra “alienación” no la he inventado yo; hace años que forma parte del bagaje crítico y filosófico europeo, desde Marx hasta Adorno. Por consiguiente, expresa un fenómeno real, un problema concreto de la humanidad, que probablemente se ha agudizado en los últimos años.

Ahora bien, no rechazo esta temática: mis películas están ahí y hablan –en el sentido literal del término– solas. Quizás no me haya dado cuenta inmediatamente del camino que sugerían, pero hay una cosa



cierta: he procurado en seguida no acordarme más, o mejor, olvidarlo. Lo que rechazo es la acusación de “alienado” aplicada *ad personam*.

Como si realizando un film, viviendo este período de tiempo al servicio de un argumento, no pusiera en juego todos mis problemas y no los resolviese objetivándolos. Pero realizando la película soy conciente, me tengo presente a mí mismo, a mi ambiente, a mi historia, y estoy alienado en la medida en que este hecho me induce a sufrir la alienación, a combatirla y superarla realizando la película.

El peligro más grande para quien hace cine consiste en la extraordinaria posibilidad para mentir que ofrece. Los libros forman parte de la vida, y el cine nace de ella. Que un argumento provenga de una novela, de un diario, de un episodio verdadero o inventado, no cambia nada las cosas. Una lectura es un hecho. Un hecho, cuando se evoca, es una lectura.

O autenticidad, o invención, o mentira. La invención que precede la crónica. La crónica que provoca la invención. Una y otra juntas en una misma autenticidad. La mentira como reflejo de una autenticidad por descubrir.

En la inmediata posguerra pedí a los más importantes productores italianos que me enviaran a dar la vuelta al mundo para filmar un documental. Tenía también en la cabeza la idea de filmar una revolución, una de esas revoluciones que de vez en cuando estallan en Sudamérica. La película que más he lamentado no hacer es **Las alegres muchachas del 24**, ambientada en los años revolucionarios del fascismo.

Propuse también alguna novela. Pero sobre todo, argumentos originales. Decenas de propuestas. (Largo y penoso discurso este del tiempo perdido en las antenas, o en contar historias, o en escribir páginas y

páginas inútiles. Tenemos a bien decir que quizás la experiencia haya sido útil y que siempre es una experiencia que mi generación debe sumar a otra, la de la guerra: una adición que da miedo).

Un día inventé una película mirando el sol: la maldad del sol, la ironía del sol.

Hace años que me rondan por la cabeza estos versos de MacNeice:

“Pensad un número, duplicadlo, triplicadlo, elevadlo al cuadrado. Y canceladlo”.

Estoy seguro de que podría convertirse en el núcleo o, al menos, en el símbolo de un curioso film humorístico. Indican ya un estilo.

Pensé también –en un momento de desesperación– escenificar los primeros capítulos de la *Introducción a la filosofía matemática* de Russell. Libro muy serio, pero rico, a mi parecer, en apuntes cómicos. Por ejemplo: “El número tres no es identificable con el terceto compuesto por los señores Brown, Jones y Robinson. El número tres es algo que todos los tercetos tienen en común”. De donde al terceto de los señores Brown, Jones y Robinson le está reservada una parte ya coloreada de ridículo. O bien: “La relación *mujer-marido* dicese *inversa* a aquella de *marido-mujer*”. Veía ya a estas dos parejas inversas y amigas y las situaciones en que serían involucradas. Y aún: “...el número dos es una entidad metafísica de cuya existencia no estaremos nunca realmente seguros ni de si la hemos individualizado”. Afirmación alucinante desde el punto de vista del número dos. De un número dos protagonista.

Son juegos, naturalmente, *divertissements*, que indican sin embargo, cómo las cosas más singulares

pueden sugerir una película. Deformación profesional que, sin embargo, es también necesidad instintiva y sincera de reducir todo a imagen.

Hace tiempo estuvo en mi casa el escultor “pop” Oldenburg. Me impresionó una observación suya: que en Europa se escribe más y se exhibe menos. Lo contrario de los Estados Unidos. Debo decir que la influencia del cine en este sentido ha sido beneficiosa. La guerra y la posguerra, por ejemplo, han encontrado en el cine ilustraciones de una fuerza y de una verdad a veces desconcertantes. Esto depende de la naturaleza misma del miedo, pero también del hecho de que nadie más que nosotros, hombres de cine, se ha visto obligado a mirar.

Esta es una ocupación que nunca me cansa: mirar. Me gustan casi todos los escenarios que veo: paisajes, personajes, situaciones. Por un lado es un peligro, pero por otro es una ventaja, porque consiente una fusión completa entre la vida y el trabajo, entre la realidad (o irrealdad) y el cine.

No se penetra en los hechos con el reportaje.

En la posguerra había una gran necesidad de verdad y parecía posible fotografiarla desde cualquier ángulo de las calles. Hoy el neorealismo está superado en el sentido de que se tiende cada vez más a crear una realidad propia. El criterio se aplica incluso a los largometrajes de carácter documental y a los noticieros de actualidad, realizados la mayor parte según una idea preestablecida. No un cine al servicio de la realidad, sino la realidad al servicio del cine.

La misma tendencia existe en las películas de ficción. Tengo la impresión de que lo esencial es dar al film casi un tono de alegoría. Esto es, que cada personaje actúe en una dirección ideal que se ajuste irracionalmente con las direcciones de otros, hasta formar un

significado que comprenda *también* la historia contada, pero que la supere por intensidad y libertad de soluciones.

Sometiendo la película de celuloide a un determinado proceso llamado “latensificación”, se consigue hacer resaltar elementos de la imagen que el normal proceso de revelado no llega a mostrar.

Por ejemplo, el ángulo de una calle iluminado por la débil luz de un farol resulta perfectamente visible, también en sus detalles, si la película viene “latensificada”, pero, de otra manera no.

Esto siempre me asombró. Significa –pensaba– que sobre el celuloide se logra la impresión de las cosas débilmente iluminadas. Se logra concretamente. Y siguiendo adelante con el razonamiento, podemos deducir que la película de celuloide es más sensible que la célula foto-eléctrica, cuya aguja no llega a moverse con aquella luz. Y dando un paso más (en el plano teórico se entiende, porque en el práctico no podemos omitir otras consideraciones): quizás la película registra todo a cualquier luz, incluso en la oscuridad, como el ojo de los gatos, como un aparato militar americano de reciente invención, y solamente nuestro retraso técnico no nos permite revelar todo lo que hay sobre el fotograma.

Sabemos que bajo la imagen revelada hay otra más fiel a la realidad, y bajo ésta otra más, y de nuevo otra bajo esta última. Hasta la verdadera imagen de aquella realidad absoluta, misteriosa, que nadie verá jamás. O quizá hasta la descomposición de cualquier imagen, de cualquier realidad.

El cine abstracto tendría, por consiguiente, su razón de ser.

Allá abajo vive una muchacha... No está ni siquiera enamorada de mí.



¿Dónde leí esta frase? Podría ser el símbolo de nuestra juventud –mía y de mis coetáneos– en Ferrara. No teníamos otras preocupaciones. El olor a cáñamo (hoy en día en la región ferraresa el cáñamo cedió el puesto a otros cultivos); el de los restos de remolacha en los carros que iban y venían de las azucareas; el del río, los de la hierba y el fango. Todos estos olores que se mezclaban al de mujer en verano, al de los perfumes decadentes en los bailes populares en invierno. Las calles anchas y largas, calles de ciudad de llanura, bellas y quietas, como invitando a la elegancia, a los ocios disipados. Las interminables charlas en las esquinas de estas calles, a altas horas de la noche, con los amigos, que siempre versaban sobre el mismo tema: la mujer. Algunas noches íbamos a las tabernas a beber vino. Pero no me gustaba emborracharme, perder conciencia de aquella depravación.

Otras noches me iba solo a una barriada popular y pasaba toda la noche con una chica. No me arrepiento de haber pasado así tantas horas de mi vida, y por eso puedo hablar. Nos poníamos bajo las escaleras y permanecíamos ahí, en la oscuridad. Veía, a la luz de la luna, una arcada estupenda, y detrás el patio del siglo XV. Oía pasos, voces en la oscuridad. Recuerdo a un niño empujado fuera de una puerta de esta manera:

— ¡Vete a buscar a la puta de tu hermana!

— ¿Y dónde está?

— Contra la pared. La primera que encuentres con las piernas abiertas, es ella.

La muchacha que estaba conmigo era dulce y fiel. No me dejaba salir antes del alba porque temía que los

muchachos del barrio me dieran una paliza. De madrugada regresaba a casa, escuchando el rodar de los carros sobre el empedrado. Doblados sobre los carros, los traperos cantaban. Habían dormido sobre cama dura, sumergido la cabeza en una palangana de agua y bebido *grappa* en un bar, y ahora cantaban una melodía improvisada, sin alegría, que al poco rato dejaría paso a las blasfemias. Algunas veces subía también yo y me llevaban. No recuerdo bien de qué hablábamos, pero entonces aquellos diálogos me parecían extraordinarios.

Pero entraba también en otras casas, sólidas casas de color ladrillo con cornisas de terracota, espaciosas, seguras, donde vivían casi todas las muchachas “bien” de la ciudad. Y también aquí ocurrían las mismas cosas que en las barriadas populares, con más circunspección quizá, pero con una despreocupación compleja y antigua, totalmente dentro de la tradición, también artística e histórica, de la ciudad.

¿Por qué cuento estas cosas y no otras, ciertamente más interesantes? Quizá porque son las que considero más mías. Las restantes me caen encima como una avalancha y solamente puedo sufrirlas. Y además porque, en cierto modo, siento que están detrás de **Crónica de un amor, La aventura, El desierto rojo**. En otras palabras: ocurre que descubro antes la enfermedad de los sentimientos que los mismos sentimientos.

No sé por qué empecé a interesarme en el cine más bien por los sentimientos que por otros temas más palpitantes, como la guerra, el fascismo, los problemas sociales, nuestra vida de entonces. No es que estos temas me dejaran indiferente, ya que estaba inmerso en ellos y los vivía, si bien ciertamente de una manera bastante solitaria. Debió ser una expe-

riencia sentimental mía, acabada de manera inexplicable. De este final no debo preguntar el por qué a nadie más que a mí mismo. Y este por qué se unía o todos los otros, y juntos se convirtieron en un solo y desmesurado por qué, un macizo espectáculo, que tenía como protagonista al hombre. El hombre frente a su ambiente y el hombre frente al hombre.

Esta es mi única presunción: haber embocado a solas el camino del neorrealismo. Estábamos en 1943. Visconti filmaba **Ossessione**, en las orillas del Po; y también sobre el Po, a pocos kilómetros de distancia, yo filmaba mi primer documental.

El Po de Valano pertenece al paisaje de mi infancia. Es el Po de mi juventud. Los hombres que pasaban por los diques arrastrando con sogas las barcasas, con paso lento, cadencioso, y más tarde las mismas barcasas arrastradas en fila por un remolcador, con las mujeres ocupadas en la cocina y los hombres en el timón, las gallinas, la ropa misma, verdaderas casas ambulantes, conmovedoras. Eran imágenes de un mundo del cual tomaba conciencia poco a poco. Sucedió lo siguiente: aquel paisaje, que hasta entonces había sido un paisaje de cosas, quieto y solitario: el agua fangosa y llena de remolinos, las hileras de álamos que se perdían en la niebla, la Isla Blanca, en medio del río, en Pontelagoscuro, que rompía la corriente en dos; aquel paisaje se movía, se poblaba de personas y cobraba vigor. Las mismas cosas reclamaban una atención distinta, una sugestión diferente. Mirándolas de un nuevo modo penetraba en ellas. Comenzando a comprender el mundo a través de la imagen, comprendía la imagen, su fuerza, su misterio.

En cuanto me fue posible volví a aquellos lugares con una cámara. Así nació **Gente del Po**. Todo lo que hice después, por bueno o malo que sea, nace de ahí.

El film terminado, la copia original preparada. Las dudas, los arrepentimientos, los reproches. Nada está tan acabado como una película terminada. Quizá sólo un edificio. Se está al descubierto, expuesto a las miradas y a la ironía de todos, sin poder contar a nadie la aventura personal, que no está registrada ni en el film, ni en el guión: un presentimiento, del cual el film no es más que un testimonio parcial, insuficiente.

Terminado **El desierto rojo**, recuerdo que dije a Mónica Vitti: "Quizás no he sido lo bastante malo". Quería decir: no he puesto a prueba el film antes de comenzar, no he controlado si era lo bastante malo. Es una prueba que necesitaría hacer siempre: ocurriría por reciprocidad lo que le sucede a una sustancia puesta en contacto con su reactivo, que se revela a sí misma, su composición, su verdad.

Cuando la película está terminada, permanece siempre una violencia inexpresable, un resto de materia y maldad que nos impulsa a reemprender el peregrinaje, de un lugar a otro, para ver, interrogar, fantasear sobre las cosas, cada vez más huidizas, a la vista del próximo film.

Bajo la rotonda del Gran Hotel, en Rimini, todavía cerrada por el alambre de espino que la circunda durante el invierno, dos niñas de unos dieciséis años están jugando. Una da vueltas sobre una bicicleta. La otra extiende sus brazos con soltura y, posándolos en la arena, se pone vertical, las faldas sobre la cara, las delgadas piernas firmes al aire. Después se deja caer, completando la voltereta, y comienza de nuevo. Son dos niñas más bien pobres. La que anda en bicicleta bajo la rotonda, cada vez que pasa junto a su amiga, la llama: "Edna... Edna...", y después continúa, con voz de cantinela: "¡Qué amor... qué dolor!". Desaparece. Reaparece. "¡Qué amor... qué dolor!"



Son las primeras horas de la mañana y no hay nadie en la playa, excepto estas dos niñas y yo. Ningún otro rumor, a no ser el del mar y esa voz sutil que canta amor y dolor.

Durante todo el resto de la jornada, para mí esto fue una película.

El episodio, narrado de esta manera, puede que no tenga ninguna sugestión, y que no resulte fácil comprender cómo ha podido sugerir una historia. Para comprenderlo sería necesario oír la entonación de aquella voz. Era una entonación particular, fresca y ansiosa al mismo tiempo, que daba a aquellas palabras una dimensión ciertamente inconsciente pero profunda, todo el amor, todo el dolor del mundo. Las palabras eran absurdas en boca de aquel personaje; la entonación, no.

He aquí los límites de los guiones cinematográficos: poner palabras a acontecimientos que las invalidan. Escribir un guión es un trabajo fatigoso, precisamente porque se trata de describir, con palabras provisionales –que después no volverán a servir–, imágenes; y esto ya es antinatural. La descripción no puede ser más que genérica o francamente falsa, porque se refiere a imágenes carentes, muy a menudo, de referencias concretas.

Releyendo estos guiones, lo que revivo con mayor nitidez es el recuerdo de los momentos que me llevaron a escribirlos. Ciertos lugares, las charlas con la gente, el tiempo transcurrido en los ambientes donde la historia habría de cobrar vida después, el descubrimiento gradual del film en sus imágenes fundamenta-

les, en sus colores, en su cadencia. Quizás éste sea el momento más importante. El guión es una fase intermedia, necesaria, pero transitoria. Para mí, el film, mientras estoy filmando, debe reengancharse a aquellos momentos para que la cosa vaya bien; necesito volver a encontrar aquella carga, aquella convicción. Las discusiones, en la fase del guión, con los colaboradores; la búsqueda, a menudo fría y hábil, de una construcción, de una solución sugerida por la experiencia, contribuyen ciertamente a articular la historia de la mejor manera. Pero se corre el peligro de que enfríen el impulso inicial. He aquí por qué durante la elaboración del guión hay siempre un momento de crisis, en el que se pierde el sentido de lo que se está narrando. Entonces no hay más remedio que interrumpir lo que se está haciendo y volver a pensar en el film, tal como fue imaginado en los lugares que lo provocaron.

He experimentado otra sensación leyendo estos guiones, más bien curiosa: una especie de mezcla de estupor e irritación. Porque sobre el recuerdo de las películas ya realizadas hay demasiadas cosas que no coinciden. Y también porque las que coinciden están expuestas en una forma pseudo-literaria, que precisamente es lo que irrita. Se equivoca el que sostiene que el guión cinematográfico tiene un valor literario. Se podrá objetar que si éstos no lo tienen otros bien podrían tenerlo. Puede darse el caso. Pero entonces serán ya verdaderas novelas, autónomas.

Un film no impreso sobre celuloide no existe. Los guiones presuponen el film, no tienen autonomía, son páginas muertas.