

# Antonioni: Una Aventura en el Desierto

Por  
JORGE VÁZQUEZ ROSSI

**E**L amor, esa difícil aventura que tantas veces termina en tedio, es el tema de la obra de Michelangelo Antonioni. Pero también lo es de casi todo el arte, especialmente del contemporáneo. Entonces, es preciso preguntarse dónde radica la originalidad de esta temática, cuáles son las posibilidades y limitaciones de sus intentos descriptivos, a qué refiere la singularidad de un hecho artístico de implicancias testimoniales que en los últimos años ha despertado atención y polémica, rechazo y adhesión.

Desde un principio, surge con evidencia que la idea que del amor tiene Antonioni refiere a una dimensión problemática donde nada es seguro y todo resulta cuestionable y cuestionado, y donde está en juego la realización personal de cada individuo, su desamparo, su egoísmo y, sobre todo, las dificultades que encuentra para la comunicación, la soledad, aun la frustración, que muchas veces aparece como destino ineludible.

Antonioni caracterizó esos problemas como *enfermedad del alma* y los trató en una obra cinematográfica de singular coherencia que, como totalidad, parece dirigida a ofrecer una descripción de la crisis de las formas tradicionales del amor, la inadecuación existente entre ciertas instituciones y normas de conducta con la realidad contradictoria de los sentimientos.

El análisis de esta obra puede permitir dar un paso más hacia la comprensión de temas que hacen íntimamente al hombre y a la

mujer de esta segunda mitad del siglo XX. Esto implica considerar que el arte, de una manera particular el narrativo (cine, literatura, teatro), abarca en su complejidad una zona mucho más amplia que la delimitada en torno a la búsqueda del valor belleza de las estéticas tradicionales. Correlativamente, prueba la necesidad de una crítica que centre su atención en los fenómenos humanos tratados en el arte, en ese intento de síntesis de verdad y belleza, de idea y sentimiento, de realidad y ficción, de descripción y drama expresados y logrados a través de las peculiares estructuras del lenguaje cinematográfico.

Lukács ha observado que *toda obra de auténtico valor discute intensamente los problemas de la época*. Esta afirmación es válida para los mejores logros de la cinematografía universal de postguerra, preocupada por alcanzar con la directa fuerza de las imágenes una visión testimonial y crítica de la realidad de estos tiempos. Desde las objetivas (y muchas veces estremecedoras) crónicas sociales del neorealismo hasta el exasperado y anárquico individualismo de la *nouvelle vague*, las tendencias y obras que se han sucedido se han caracterizado por un lúcido buceo en la problemática de la existencia. En general, ha sido un cine rigurosamente antropocéntrico y la reunión de los diversos filmes tal vez permitiera encontrarnos con el dibujo total de esta edad difícil.

De ahí que no sea exagerado afirmar que no puede comprenderse la cultura actual sin tener en cuenta al cine, verdadero arte de nuestro tiempo que, como ningún otro, hace de espejo de los interrogantes y a veces desesperados rostros de los hombres y mujeres de hoy. Pero un espejo que —paradójicamente— distorsiona imágenes para hallar su más profundo dibujo, traspasar las apariencias.

Y traspasar las apariencias, encontrar la forma de una descripción minuciosa de un núcleo vital, ha sido precisamente el propósito de Michelángelo Antonioni y lo que le ha permitido lograr una obra que *trasciende los límites de lo meramente cinematográfico para ins-*

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

cribirse de lleno en la problemática general del arte moderno<sup>1</sup>. Y en el fondo de esta obra está el convencimiento de que el cine puede ser un modo de escritura tan sutil y penetrante como la literatura, y aun de mayor capacidad para evidenciar estados de ánimo, sentimientos y comportamientos, el mundo de lo subjetivo a través de lo objetivo. En sus filmes no interesan tanto los hechos externos —por lo general pocos y simples— sino la conciencia que de esos hechos tienen los protagonistas y la manera como se traducen en conductas, las relaciones entre las modificaciones interiores y los sucesos externos. Hay una búsqueda de la interioridad; en definitiva, una voluntad constante de llevar a un nivel comunicable y verificable en hechos lo subjetivo y singular.

Este propósito de descripción profunda mediante el cine evidenciado a través de sus realizaciones, indica claramente en Antonioni la calidad de un verdadero autor, un artista que capta y siente y lucha por convertir sus intuiciones en obras inteligentemente elaboradas, en un lenguaje. De ahí que a Antonioni deba considerársele como a un auténtico realizador, un creador completo a quien pertenecen por entero sus filmes y en el que es dable observar la posesión de un estilo definido, ligado necesariamente a sus búsquedas expresivas.

Tal estilo surge del ya señalado intento de transmitir objetivamente el mundo interior de sus personajes, los conflictos en torno al amor o al no amor y sus derivaciones. Hay un tiempo narrativo inodoro, denso, de constante desenvolvimiento, que le pertenece por completo y que distingue netamente sus filmes de los de sus contemporáneos. Planos de larga duración que frecuentemente llegan a convertirse en una secuencia, un permanente escrutar de la cámara sobre el rostro y la figura de los personajes, detallada exploración de los objetos y una utilización en función de signo humano del paisaje, le permiten elaborar a la perfección los climas buscados, climas que se abaten sobre el espectador atrapando su atención y comunicándole

<sup>1</sup> ROMÁN GUBERN, *Crisis de una moral y renacimiento de un arte*, prólogo a *La aventura, de Michelángelo Antonioni*, Ed. Aymá S. A., Barcelona, 1964.

JORGE VÁZQUEZ ROSSI

en forma sensible los contenidos, haciéndole percibir y participar de lo que sucede, ofreciendo estados de ánimo y sensaciones más que ideas. De ahí que toda tarea crítica sobre su obra sea en mucho una traducción que arriesga incurrir en infidelidad. Sin embargo el trasfondo estrictamente racional de las películas de Antonioni, permite su discusión y comprensión en nivel teórico.

La crítica europea señaló la síntesis de elementos que hace que en los filmes de Antonioni se ligen estrechamente paisaje y drama, gente y objetos, personajes y tiempo. Pero para entender a Antonioni es menester dar un paso más y advertir que toda esta elaboración expresiva, este estilo sabiamente organizado, obedece a una particular manera de entender el arte y el mundo y al propósito de ofrecer un testimonio sobre una crisis que él advierte y señala con insistencia tanto en sus realizaciones como en sus declaraciones. Cada elemento formal, cada articulación de su complejo lenguaje, procura decir más allá de los enunciados de que se sirve, sugiriendo y aludiendo. De ahí la coherencia de su cine, la correspondencia entre sus ideas y su narrativa, entre las intenciones publicitadas y los logros conseguidos.

Y esta correspondencia, sumada a la importancia de los temas tratados, hacen de la obra de Antonioni una de las más interesantes y válidas dentro del rico panorama del cine italiano actual y coloca el nombre de su creador entre el de aquellos artistas que en la segunda mitad de nuestro siglo han encontrado en el cine su completa forma de estar en el mundo.

#### HISTORIA Y AMOR E HISTORIA DE AMORES

Desde el principio de su obra<sup>2</sup> Antonioni fijó su atención en

<sup>2</sup> La obra de Michelangelo Antonioni, nacido en Ferrara, Italia, el 29 de septiembre de 1912 y con estudios plásticos, literarios, técnicos y económicos y experiencias en el teatro, el periodismo y la crítica cinematográfica, comprende:

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

el mundo de los sentimientos. Su primer largometraje, realizado en 1950 sobre un argumento escrito por él mismo, se tituló *Crónica de un amor*. Las posteriores películas serán un sucesivo ahondar en este tema, procurando establecer la relación entre los sentimientos y las condiciones objetivas de la realidad. Todo el cine de este autor se convertirá en un análisis descriptivo del amor contemporáneo, delimitando y aclarando con precisión que no hay sentimientos en estado puro ni estructuras incondicionadas, sino gente en situación, modelada por las circunstancias, existiendo en función del contorno, en la historia, y participando, activa o pasivamente, de esa historia que los envuelve y arrastra.

Al respecto, Mabel Itzcovich ha observado con acierto que:

la característica de la obra de Antonioni es que trabaja con datos, seres y objetos que pertenecen y están condicionados a la realidad, que pretenden ser modificados o alterados por formas de comportamiento que no pueden pertenecer más que a nuestra época. Su obra podría definirse como un testimonio de la lucidez puesta al servicio de los sentimientos del hombre contemporáneo. Es el análisis laico de la alienación afectiva, del sometimiento a reglas morales ya caducas<sup>3</sup>.

Esta ubicación del amor y de los sentimientos en la historia, reviste particular importancia y contrasta con toda una difundida orientación de pensamiento tradicional que colocó a esta temática dentro

- A) Colaboraciones: ayudante de dirección, guionista, colaborador y argumentista.
- B) Cortometrajes:  
*Gente del Po*, 1943; *Netezza urbana*, 1948; *L'Amorosa menzogna*, 1949; *Superstizione*, 1949; *Sette canne un vestito*, 1949; *La Villa dei mostri*, 1950 y *La funivia dei Faloria*, 1950.
- C) Largometrajes:  
*Cronaca di un amore*, 1950; *I vinti*, 1952; *La signora senza camelia*, 1953; *Tentato suicidio*, episodio de *L'Amore in città*, 1953; *Le amiche*, 1955; *Il grido*, 1957; *L'Avventura*, 1959; *La notte*, 1960; *L'eclisse*, 1962 y el primer episodio de *Los tres rostros de una mujer*, 1964.

<sup>3</sup> MABEL ITZCOVICH, *Antonioni, crónica de una crisis*, Ed. Lorraine, Buenos Aires, 1963.

de un idealismo, como si los sentimientos y las normas que los rigen fueran entidades situadas más allá del devenir y de las modificaciones socio-temporales.

El cine italiano de postguerra surge precisamente de una situación histórica crítica y aparece como un intento de introducir esa historia en las obras, que así se convierten en testimonios de una época, en detalladas crónicas de días y gente reales, en una objetiva descripción de circunstancias cotidianas. Éticamente, implicaba una posición de búsqueda de una verdad, como reacción consciente hacia toda la mentira instaurada por el fascismo. *Obsesión*, de Luchino Visconti, filme rodado en 1943, es en este sentido el mojón inicial y ejemplifica sobre una nueva manera de hacer y entender el cine que se vuelva decididamente hacia el realismo, indaga en la gente común, abandona los mitos artificiosos, escapa de los estudios y trata de captar y reflejar en toda su fuerza espontánea la realidad inmediata, en la que se encuentra una validez fundamental para el arte. Esto se observa especialmente en *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini, realizada en 1945 y considerada como la obra manifiesto del movimiento neorrealista. Este filme, como *Paisá*, *Lustrabotas*, *El bandido*, *Arroz amargo*, *La tierra tiembla*, *Ladrón de bicicletas* y *Bellísima*, van ofreciendo sucesivamente una descripción del mundo concreto, incorporando datos de lo cotidiano y encontrando en ellos un sentido. G. C. Castello dijo de estas películas:

expresaban su amor por la realidad, característico de tantas grandes épocas de la historia del arte en general y de la cinematografía en particular; pero observaban la realidad mediante un estilo de inusitada antiintelectualista simplicidad y desde una posición moral inédita nacida de una dura prueba, como la que Italia sostenía desde años atrás<sup>4</sup>.

Este *amor por la realidad* en manera alguna significaba complacencia o aceptación de la misma; por el contrario, presuponía una

<sup>4</sup> G. C. CASTELLO, *El cine neorrealista italiano*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962.

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

posición crítica que entendía que de la mostración de hechos enfocados por el cine podía derivarse una toma de conciencia capaz de juzgar esos hechos, y así contribuir a la modificación de estructuras injustas y a la consiguiente superación de circunstancias enajenantes. Cada realizador, desde su personal posición, impugnaba en esta primera etapa del movimiento situaciones concretas (por ejemplo, la ocupación alemana y la colaboración fascista; la miseria y la falta de trabajo; el régimen de explotación a que estaban sometidos los pescadores; etc.) y presentaba cuadros de la vida diaria buscando extraer contenidos dramáticos de sucesos habituales, comunes a miles de hombres y mujeres. Así, todas estas obras se destacaron por su verdad y por lo auténtico de sus descripciones y también por el carácter de documentos y testimonios que revistieron al señalar con toda la fuerza de las imágenes formas de vida que era preciso corregir.

Pero nunca el neorealismo llegó a ser un naturalismo. La realidad era enfocada desde una posición, juzgada y cuestionada a través de sus mismos hechos constituyentes. Aun en la etapa primera, en la que priva la crónica sobre el relato, el análisis crítico es advertible. Sin embargo, la visión inicial es en mucho estrecha y pronto aparece a sus mismos autores como limitada y fragmentaria. Así Visconti y Fellini se lanzarán en sus obras hacia nuevas zonas más difíciles, sutiles y amplias, recorrerán caminos diferentes. Y en esta búsqueda de nuevos territorios, se ubicará Michelangelo Antonioni.

Guido Aristarco expresó sobre la temática de Antonioni:

trata de abrir un nuevo camino a nuestro cine: el de un realismo más psicológico que épico, más profundo que esquemáticamente ideológico: dirigido sobre todo al examen interior de los personajes, los cuales están en función del ambiente y no el ambiente en función de ellos; el camino, en suma, de un realismo intimista que, justamente, a través del análisis de los protagonistas expresa los sentimientos y costumbres de toda una clase: la de la alta burguesía y la gran industria milanesa<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> GUIDO ARISTARCO, citado por el traductor de (4).

Todo el cine de Antonioni es el testimonio de una situación de crisis y aparece dentro del arte cinematográfico peninsular como un momento propio, que corresponde en el plano de los estudios subjetivos a las vastas descripciones de conflictos sociales. Mientras otros autores elegían como temas de su cine las empresas colectivas, Antonioni optaba por internarse en los conflictos psicológicos, consecuente con su idea de que hay un desajuste profundo entre los sentimientos reales y las formas de manifestarlos, regidas por normas morales que han perdido su eficacia ante las nuevas circunstancias históricas. Y para ubicar decididamente el amor en la historia, se sirve de historias de amores generalmente frustradas y hondamente anticonvencionales. En estas historias, los sentimientos de los personajes son desmenuzados mediante un método de observación de conductas, de atenta captación de comportamientos que son claves para la comprensión de la totalidad humana. En este aspecto, es lícito afirmar con algunos críticos europeos la raíz behaviorista del procedimiento expositivo de la cinenarrativa de Antonioni, dirigida a poner de relieve los conflictos derivados de una época de rápido cambio, de transición en todos los órdenes.

Es importante destacar la doble oposición de la obra de Antonioni a las concepciones tradicionales sobre el amor, los sentimientos, el matrimonio, o mejor dicho la pareja, y la felicidad. En primer término y como ya se señaló, todo ese complejo sistema de emociones y relaciones es quitado del cielo platónico donde tantos pensadores y artistas se obstinaron en ubicarlo. El amor aparece en su cine como situado y condicionado y la actitud ante él, las conductas, reflejan las pautas y conflictos de una cultura dada. En segundo lugar, y como una consecuencia de esa historicidad, Antonioni hace patente a través de sus filmes el divorcio entre el desarrollo científico, social y tecnológico con los valores morales; más aún, su cine apunta a una descripción en profundidad de esa inadecuación sentimental y la consiguiente soledad y frustración que, en definitiva, no son sino aspectos de la alienación del hombre contemporáneo.



*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

ENTRE MUJERES SOLAS O EL DURO CAMINO HACIA LA LUCIDEZ

Voluntad de estilo, descripción histórica del mundo de los sentimientos. He ahí dos de las principales características presentes en una obra en la que se tratará con amores sin salida en el mundo de la alta burguesía, preponderancia de las figuras femeninas, un clima de gratuidad que pareciera dar razón de aquella frase de Simone de Beauvoir que afirmaba que el hombre es un absurdo responsable de sí mismo, situaciones en las que los condicionamientos se imponen sobre la voluntad y los objetos se abaten sobre los sujetos. Y entre estos elementos, es preciso señalar ya una tercera característica: la lucidez.

Esto se advierte a partir de *Las amigas*, filme rodado en 1955 y basado en el relato de Cesare Pavese *Entre mujeres solas*, título este último que podría ser tanto una definición de la película citada como de las posteriores. Hay una atención hacia el mundo de lo femenino, una mirada atenta y constante sobre las relaciones de la mujer con el hombre. Antonioni siente que es la mujer, por las características de su posición dentro de la cultura y la sociedad del siglo, la que ha sentido más agudamente la situación de crisis motivada por el rápido cambio. El hecho de que la alienación se dé más preponderantemente en la mujer que en el hombre, unido al carácter más reflexivo que pasivo del papel femenino, obliga a las mujeres que viven esa situación a una mayor intensidad (cuando no optan por la aceptación) y a una lucidez que es también una manera de defenderse. De ahí que no extrañe la creciente importancia de los personajes femeninos en el cine y la literatura contemporáneos. Por otra parte, la capacidad de vivir más intensamente, más *comprometidamente* los acontecimientos interiores, influye en la lucidez y la conciencia con que la mujer asume su existencia.

Tanto Margaret Mead, como Viola Klein, Simone de Beauvoir y la casi totalidad de los sociólogos, psicólogos sociales y antropólogos contemporáneos, han determinado con precisión las raíces emi-

nentemente culturales (y no naturales) de lo femenino como tal, y la consiguiente determinación social del rol que debe cumplir la mujer, delimitado por el sistema de normas y convenciones estructurado rígidamente. El hombre —poseedor de los medios de producción— instaura una moral de la condición femenina, impone categorías que pretende sustentar en hechos naturales. Esa determinación apriorística de un papel abarca todos los aspectos de la existencia y es asegurada a través de la educación, la división del trabajo, las normas legales y éticas y especialmente convencionales y responde a pautas creadas de acuerdo con la visión, intereses y gustos de quienes acuñan las normas, en este caso los hombres y —más concretamente— los hombres que cuentan con el poder de acuñar normas y sostenerlas. De ahí entonces que, como anteriormente se señaló, la mujer vive una situación de doble enajenación: la propia de un ser humano dentro de la historia, de la clase y de su determinada inserción en el proceso productivo y por otra la que resulta de su papel predeterminedo que en muchos aspectos la convierte en oprimida con respecto al hombre de su misma clase. Esto se hace de una manera más patente dentro de los ambientes de la burguesía, en los que Antonioni sitúa la casi totalidad de sus filmes.

André Gorz ha observado con respecto a las mujeres:

Son calificadas, en efecto, como Otras que los hombres y como Otras a sí mismas desde su nacimiento, tanto por la conducta de los demás como por los instrumentos y medios de significación (especialmente el vestido) que se le adjudica. Sus propias conductas son juzgadas siempre en relación con la conducta del personaje Otro definido por la praxis social con exterioridad al sujeto femenino y que el mundo entero espera de ellas\*.

Esta idea implica considerar que el concepto de enajenación co-

\* ANDRÉ GORZ, *Historia y Enajenación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Este autor señala también: *el sujeto sufre la enajenación en la raíz de su actividad misma, se le presenta como la impotencia para realizar sus fines propios en las condiciones dadas y como condenación de ver sus actos confiscados en beneficio de lo que los niega* (p. 64).

### *Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

rresponde no solamente a las estructuras económicas sino, como consecuencias de éstas, a la totalidad de lo social y de una manera acentuada a las formas de vida, valores y pautas de conducta de una sociedad determinada en un tiempo determinado. Y el cine de Antonioni ofrece como ningún otro una descripción precisa de esta alienación, con el agregado de que quienes la padecen, la perciben. Esto, genera una conciencia que paulatinamente se transforma en negación de esas pautas y valores impuestos, en un rechazo total. Pero como ese rechazo subjetivo no puede trascender por sí la objetividad de las estructuras, se produce un inevitable desajuste, una falta de adecuación entre los comportamientos y motivaciones, entre los sentimientos reales y las instituciones destinadas a encauzarlos. Esto, es lo que el mismo Antonioni aclaró con singular precisión en una hoja distribuida en el festival de Cannes antes de la exhibición de *La aventura*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> MICHELÁNGELO ANTONIONI, texto distribuido en el festival de Cannes de 1960 con motivo de la presentación del filme *La aventura*.

*En el mundo de hoy existe una fractura muy grave entre la ciencia, de un lado, proyectada totalmente hacia el porvenir y dispuesta a renegar cada día de lo que era la víspera si esto le permite siquiera conquistar una partícula de ese porvenir, y del otro lado una moral rígida, inmóvil, de la que el hombre se da cuenta perfecta y que, sin embargo, permanece inalterable. Por pereza o por cobardía.*

*Desde su nacimiento, el hombre se encuentra abrumado inmediatamente por un bagaje de sentimientos. No digo que sean viejos o caducos, sino inadecuados, que le condicionan sin ayudarlo, le entorpecen sin mostrarle jamás la salida.*

*A pesar de todo, el hombre todavía no ha logrado, según parece, desembarazarse de esa herencia. Actúa, ama, odia, sufre impulsado por fuerzas y por mitos morales que pertenecen a la época de Homero, cosa absurda en nuestro tiempo, en vísperas de viajes a la luna. Pero así ocurre*

*El hombre está dispuesto a liberarse de sus conocimientos técnicos o científicos cuando comprueba que son falsos. Nunca la ciencia fue tan humilde, estuvo tan dispuesta a retractarse. Pero en el dominio de los sentimientos existe un conformismo total. Durante los últimos años hemos examinado y estudiado los sentimientos en todo lo posible hasta agotarlos. Era todo lo que podíamos hacer.*

*Pero no hemos podido encontrar nada nuevo, ni siquiera entrever una solución a ese problema.*

*No tengo ni la pretensión ni la posibilidad de encontrar por mí mismo esa solución. Yo no soy un moralista.*

*Mi película no es una denuncia ni un sermón. Es una historia en imágenes y aspiro a que en ella se pueda ver no el nacimiento de un sentimiento engañoso,*

Esta conciencia de enajenación que las más de las veces se presenta como un sentimiento, se hace presente de manera diversa y envuelve por igual a los diferentes protagonistas. Pero siempre es en los personajes femeninos donde la lucidez juega un papel fundamental. Esta lucidez es, a nivel subjetivo, la negación y el rechazo de las circunstancias objetivas que provocan la alienación; también, aparece como una posibilidad íntima, personal y por eso condenada al fracaso y a la frustración, de trascender los múltiples condicionamientos e inventar nuevas formas de conducta ligadas a las verdaderas necesidades de la existencia.

Hay un deseo de autenticidad en las protagonistas de los filmes de Antonioni. Este deseo es a veces tan intenso que genera una desubicación (Clelia no puede afirmarse en una relación estable con Carlo; Irma rechaza el amor de Aldo, con quien ha convivido duran-

*sino el modo merced al cual se puede uno engañar en los sentimientos. Porque, lo repito, nos servimos de una moral envejecida, de mitos caducos, de antiguos convencionalismos. Y lo hacemos con plena conciencia. ¿Por qué respetamos una moral así?*

*La conclusión a que llegan mis personajes no es la anarquía moral. Llegan, por lo menos, a una especie de piedad recíproca. Me diréis que también eso es viejo. Pero ¿qué nos quedaría sin eso? Por ejemplo ¿qué creéis que sea este erotismo que ha invadido la literatura y los espectáculos? Es un síntoma, el más fácil de asir quizá, de la enfermedad que sufren los sentimientos.*

*No seríamos eróticos, o sea enfermos de Eros, si Eros disfrutara de buena salud. Y al hablar de buena salud quiero decir que sea justa, adecuada a la medida y a la condición del hombre.*

*Existe un malestar. Y como siempre le ocurre cuando tiene un malestar, el hombre reacciona. Pero reacciona mal y se siente desgraciado.*

*En L'Avventura, la catástrofe es un impulso erótico de esta clase: barato, inútil, infeliz. Y no basta con saber que es así. Porque el héroe (¿qué ridículo nombre!) de mi film se da perfecta cuenta de la naturaleza grosera del impulso erótico que se apodera de él, de su inutilidad. Pero no basta con eso.*

*Otro mito que cae es esa ilusión de que basta con conocerse, con analizarse minuciosamente en los pliegues más recónditos del alma.*

*No, con eso no basta. Cada día se vive la aventura, sea una aventura sentimental, moral o ideológica.*

*Pero si sabemos que las viejas tablas de la ley no ofrecen sino un verbo descifrado con exceso, ¿por qué seguimos fieles a ellas? Se trata de una obstinación que me parece tristemente conmovedora.*

*El hombre que no siente miedo ante lo desconocido científico, se asusta ante lo desconocido moral.*

### *Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

te años; Ana se pierde misteriosamente en medio de una excursión; Lidia se agota en solitarias caminatas; Vittoria se separa de su amante) y correlativamente, una actitud de independencia, de negación de los caminos fáciles, que contrasta con la por lo general cómoda rutina a que se aferran, tal vez inconscientemente, los protagonistas masculinos.

Así, la obra de Antonioni aparece como una minuciosa descripción de un mundo de sentimientos alienados, de un general estado de enajenación que envuelve por igual a todos los personajes (aun los secundarios) y que es percibido con mayor lucidez por los femeninos. Esta descripción de estados de conciencia obtenida mediante análisis de conductas, este realismo intimista, no apela en ningún momento a explicaciones verbales o a discursos ideológicos; por lo contrario, pareciera limitarse a exponer lúcida y crudamente estados de ánimo, climas mentales y las situaciones que los generan. Pero en esa misma descripción está implícita una valoración, una voluntad de testimonio sobre una crisis, un propósito (por lo demás, declarado teóricamente) de apuntar hacia la necesidad de una radical transformación.

### UNA AVENTURA EN LA NOCHE

*Las amigas* comienza con un intento de suicidio y finaliza con un suicidio logrado. Entre esos dos hechos se entrevé un mundo de aburrimiento, el aburrimiento metafísico de los ricos, quienes con sus problemas materiales resueltos, se ven enfrentados con la futilidad de la existencia, *la difficulté d'être*. En cierto sentido, *Las amigas* puede ser vista como un borrador de *La aventura*. El ambiente social es el mismo y la aburrida e inquieta Monina, cuya única distracción está en sus amores, es un bosquejo para la Giulia de *La aventura*<sup>6</sup>.

Pero no sólo Monina prefigura a un personaje posterior, sino que todo este filme es una preparación para nuevas realizaciones en

<sup>6</sup> RICHARD ROUD, *Cinco films en Sight & Sound*, Londres, 1960-1961.

las que Antonioni aparecerá como definitivamente dueño de su oficio. El hecho de la elección de un relato de Cesare Pavese (*Tra donne sole*) como base argumental, reviste importancia y aparece como clave en un proceso de marcha hacia un estilo y una temática. El mismo autor señaló que lo que más le interesó en el libro de Pavese fueron los personajes femeninos y en especial *su manera de vivir los acontecimientos interiores*. Y *Las amigas* será precisamente el primer intento serio de Antonioni para sumergirse en el complejo y poco accesible mundo de la interioridad\*.

Al igual que Pavese elaborará tensos climas cargados de un latente y a veces amenazante dramatismo, que nunca alcanza un estallido completo y donde las mujeres se constituyen en eje de los acontecimientos; pero donde Pavese elige el camino de la fidelidad a lo antiguo, del buceo en lo instintivo, el apego a la fatalidad inscrita en la realidad mítica de *las colinas*, esa confusa vitalidad de viejas sangres y cepas, construcciones y reñcores, fuerzas inexorables que llevan a lo trágico, Antonioni optará en cambio por la razón y lo distinto, por una voluntad de someterlo todo a la inteligencia, por un mundo preciso en el que priva la técnica y donde la naturaleza es sustituida por un complicado universo de objetos.

*Las amigas* marca el acceso de Antonioni a un nivel de auténtica creación y de efectivo dominio del lenguaje. Los elementos que confluyen en la obra de arte son arquitecturados con sentido de la síntesis. Pero antes de llegar a su trabajo más valioso, Antonioni elaborará *El grito*, filme que en el conjunto de la obra aparece como una pausa, casi como una disgresión, antes de entrar por entero en el terreno que dará singular profundidad a sus análisis.

El medio que se describe en esta realización lo aleja del habitual ambiente de la burguesía. Los personajes son hombres y mujeres desposeídos, alejados de la tranquila suficiencia que da la seguri-

\* Se ha insistido en la importancia de la obra de Antonioni como búsqueda del mundo interior. Román Gubern (1) lo ha señalado y el autor de estas notas trató el tema de la interioridad en el cine en *Valoración del nuevo cine francés*, Revista UNIVERSIDAD, N° 59, p. 130, Santa Fe, 1964.

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

dad y el excedente económico, la civilización del confort que aparecerá retratada en sus posteriores películas. Obreros, desamparados, figuras humanas marginadas, habitantes de la región del Po. Hechos claramente delimitados van configurando una historia en la que lo exterior se impone, a veces brutalmente, a lo interior y donde la estructura dramática priva sobre la narrativa. También, acentuando la diversidad, el personaje central es masculino. Pero el tema, en última instancia, hace al mundo de los sentimientos, a una dura pasión que destruye a quienes toca.

La fotografía acentúa los tonos grises y se complace en las sombras, conformando una atmósfera de opresión y pesimismo en la cual el final estallido del grito aparece como una liberación tras de tanta tensión acumulada. Pero a pesar de su fuerza, este filme que en algunos momentos recuerda a *Obsesión* de Visconti, aparece como una obra demasiado particular dentro de la voluntad de coherencia general que es la más destacable característica de la filmografía de Antonioni. Realización con múltiples altibajos, pareciera ubicarse en una etapa anterior a *Las amigas*, una etapa aún signada por búsquedas e indecisiones en la que diversos elementos se superponen sin alcanzar a definirse por entero.

Luego de *El grito* Antonioni desembocará finalmente en su propio e individual camino, la región artística que lo singulariza y por la que será juzgado, valorado o negado. *La aventura* marca el comienzo de una verdadera aventura expresiva. Y esa aventura tiene que ver tanto con las ideas que busca desarrollar como con el dominio de un lenguaje que llega a convertirse en un estilo despojado y esencial. Lo que podría considerarse argumento o tratamiento temático está inmerso en la construcción cinematográfica de la obra. Antonioni ya conoce cabalmente su instrumento y lo utiliza con inteligencia.

De *La aventura* se ha dicho que es el poema de la insatisfacción y el juicio resulta cierto. Porque el camino elegido por Antonioni para describir la crisis de sentimientos, ese gran vacío, soledad e incomunicación, es el de la poesía. Pero el de una poesía sutil

y profunda que no se explaya en metáforas ni abunda en adjetivos, sino que elige la más difícil senda que lo lleva a elaborar una totalidad significativa mediante imágenes válidas por sí mismas. Así *La aventura* dice mucho más de lo que meramente enuncia, abunda en implicancias, prodiga clave tras clave para la comprensión de los personajes, para un mejor entendimiento de esa radical insatisfacción que domina a los protagonistas de esa extraña aventura, ese camino casi a ninguna parte.

Y ese poema de la insatisfacción puede ser dividido en dos partes, dos estrofas de desigual duración. En la primera adquiere mayor realce la figura de Ana; el filme la describe con precisión: una mujer joven, una *muchacha morena, de unos veinticinco años*, dice el guión, hija de un diplomático, con abundante dinero y tiempo libre. Su psicología es curiosa y la misma surge a través de hechos precisos que circunscriben los límites de su personalidad. Ana quiere afinarse en una relación estable con Sandro. La rutina, la indiferencia, ha carecomido un amor que es sólo una costumbre interrumpida con frecuencia, cortada por los largos períodos de separación que motivan los viajes de Sandro. Esto está en relación con su desubicación, con un aburrimiento, una sensación de tedio e inutilidad que quita sentido a todo lo que hace. Luego de su separación, Sandro manifestará: *Y, sin embargo, ha actuado como si nuestro afecto... el mío, el suyo, también el de su padre en cierto sentido, no le bastara o no le sirviera para nada*. Esta es a nivel verbal una de las claves del filme. Ana está insatisfecha. Su mundo no le basta. Todo en él tiene el hueco de lo innecesario, la pátina de lo gratuito. Las cosas están mal desde la base y es en vano buscarles soluciones parciales. De ahí que no extrañe que Ana se prodigue en actos injustificados, en situaciones forzadas y aun inventadas y que finalmente, luego de haber buscado explicarse con Sandro, desaparezca. Antes, había intentado afirmarse en hechos extremos: ha amado imprevista, casi compulsivamente, se ha lanzado al agua en sitios peligrosos, inventó la presencia de un inexistente tiburón. El filme



*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

deja la incógnita de su desaparición y es probable su muerte. En ese caso, ésta sería la negación más radical a nivel individual de un mundo vacío, artificial y tedioso que ella rechaza sin alcanzar a desprenderse totalmente de él.

Ana es en definitiva una neurótica estragada por una permanente angustia. Pero a través del desarrollo de *La aventura* y de los filmes que le siguen, Antonioni parece proponer que las razones de esa angustia se encuentran fuera de las individualidades que las padecen y refieren al desajuste entre necesidades reales y normas morales, entre una urgencia por existir plenamente y formas de vida artificiales. En definitiva, una dirección que excede la psicología y lleva a la sociología. Esa angustia de Ana (difundida y prestigiosa enfermedad de nuestro tiempo) obedece más a problemas de una época que a deficiencias psicológicas. De ahí la insuficiencia del método que pretenden explicar los filmes de Antonioni mediante una complaciente casuística psicoanalítica que no va más allá que del trazado de personalidades.

La desaparición de Ana marca el comienzo de la segunda parte de esta curiosa aventura que empieza siendo exterior para ir convirtiéndose paulatinamente en interior. Sandro y Claudia en el desolado paisaje de las islas Eólicas, en un contorno como de comienzos del mundo, se van a la búsqueda infructuosa de Ana y atisbarán el inicio de una relación sentimental. Claudia, casi sin advertirlo, empezará a tomar el lugar de Ana (en este sentido, el uso de un vestido de su amiga es una clave). Pero esta inclusión no es mecánica ni tampoco fácil. Claudia recorrerá un camino hacia la lucidez en la que sucesivamente irá tomando conciencia de los engaños y negándose a aceptar las confortables trampas que se le ofrecen.

Y rodeando primero a Ana y luego a Claudia y Sandro, Antonioni describirá el contorno, el medio de la alta burguesía, hombres y mujeres carcomidos por el tedio, estragados por su propia inercia. Y en la composición de esos ambientes, trazará implacablemente, sin estridencias ni disgresiones, el cuadro de una clase estática.

En mucho, Antonioni propondrá en *La aventura* y en sus filmes posteriores una meditación sobre el vacío vital que carcome a gente marginada de los procesos productivos, sobre el corrosivo ácido de un tiempo malgastado que no puede ser recobrado y reivindicado como pertenencia humana y que la separa de la gente que realmente vive. Paradójicamente, Antonioni plantea la enajenación resultante del *no-trabajo*, el desarraigo y extrañeza existencial de algunos representantes de una clase (las más de las veces de un sexo dentro de esa clase) ociosa y desterrada de la historia.

Claudia es testigo constante de ese vacío. Ante sus ojos todo el andamiaje de artificiosidad descubre sus engaños. Por eso, y también porque no puede o no quiere apartarse de ese mundo, es que siente más vivamente el absurdo de todo. Al comenzar a percibirlo, su primera reacción es de escape. Pero Sandro no la deja, convencido de que *la única forma de ayudarnos es la de estar juntos*<sup>10</sup>. Y Claudia, un poco a su pesar, aceptará esa idea, se dejará ganar por la compañía de Sandro y recorrerá la aventura del amor, ese acceso a una plenitud mayor, a una conciencia de que uno es en el otro. Su aventura no es distinta a la de tantos, pero la nota de la intensidad y el contraste con la indiferencia anterior, la singularizan. El paseo durante la noche en el tumulto de la ciudad marcará la culminación de esa relación que primero fue curiosidad, temor y angustia, duda y deseos de huir y en ese momento es felicidad.

Pero pronto descubrirá que ese amor con que rodea al hombre, esa fiesta de los sentimientos, es algo frágil, propenso a romperse. Claudia había sospechado esa fragilidad, pero aún no la había experimentado. Finalmente, luego de comprobar la infidelidad de Sandro (de un Sandro que aparece vencido y entregado a un mundo vacío en el que como persona se anula) aceptará —pero sin engaños ni falsas ilusiones— su compañía. En un amanecer sucio, aca-

<sup>10</sup> Esta cita, como las anteriores y posteriores del guión, han sido tomadas de la versión que del mismo, escrito por ANTONIO GUERRA y ELIO BARTOLINI, con la colaboración de MICHELANGELO ANTONIONI, ofrece la Editorial Aymá, de Barcelona, en el libro citado.

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

riciará la nuca del hombre. Y así ese amor, despojado de toda aura o ilusión romántica, aparecerá como una apuesta hacia una posibilidad distinta de comunicación, hacia una seguridad que en su misma sustancia relativa se convertirá en afirmación humana.

Antonioni señaló durante todo su filme la fragilidad de los sentimientos y aun la gratuidad del impulso erótico, que generalmente se presenta como una disgresión; también, afirmó que *cada día se vive la aventura*. Y sus personajes la viven. Pero —como ya se dijo— esta aventura no refiere a sucesos externos, sino a un proceso de adultez que implica comprensión. En *La aventura*, de la faz descriptiva de su análisis ha pasado a una elección. Claudia elige y Sandro comprende y acepta. Ambos han vivido un largo recorrer, han ido y regresado sin encontrar nada fuera de ellos mismos; han sabido del tedio, de la insatisfacción, del hartazgo y finalmente de una necesidad. Su libertad no es así otra que el reverso y complemento de esa necesidad y de ese vacío que han experimentado.

Y de esa aventura aún un poco diurna, aún con algunos hechos, se pasará a *La noche*, donde la insatisfacción se convertirá en frustración. Antonioni sumerge su historia en lo cotidiano, destruye los perfiles exagerados y plantea sus temas dentro de la vida habitual, que precisamente aparece como generadora de ese hastío, de esa incomunicación, de esa ineludible frustración. En *La aventura*, el viaje a las islas, la desaparición de Ana, su búsqueda, eran hechos que se apartaban de lo corriente, salían del marco del desenvolvimiento habitual y creaba situaciones que rompían el estable deslizarse de los días iguales. En *La noche* nada hay que aparte (al menos en apariencia) del lineal desarrollo de la vida de un hombre y de una mujer durante una jornada, poco distinta de las habituales, en la que su desubicación se agudiza. Así, al destruir los conceptos corrientes de drama como situación dialéctica que por esa misma fuerza sale de lo cotidiano, aspira a una muestra de totalidad lograda mediante la suma de acontecimientos normales. Durante unas pocas horas un matrimonio tomará conciencia del vacío de todo su vida,

advertirá ese ácido que es el tiempo y que ha corroído los vínculos que los unían.

Gente sin sustancia, estragada por su propio vacío, los personajes de *La noche* ya no desarrollan aventura alguna. Deambulan por la ciudad y entre las personas sin establecer contactos valederos. Hay algo como una conciencia de inutilidad que desdeña de antemano cualquier acto y que pareciera desprenderse de una actitud escéptica o vencida que descrea de la posibilidad de fijar una relación efectiva entre el individuo y el mundo real. De ahí que con frecuencia en el filme las personas aparezcan como objetos y los objetos, las cosas de la ciudad, como elementos extraños, desprovistos de toda humanidad, aun de todo sentido. Edificios supermodernos, superficies pulidas, interiores asépticos, son el escenario en el que las cosas están desgajadas de sentido. Y esa carencia de sentido en las relaciones entre las personas y los objetos y las personas y las personas, se concretan en el filme a través de una estructura narrativa en la que los ritmos son forzosamente pausados e incluso desembocan en tiempos aparentemente muertos, en morosas descripciones visuales que configuran climas opresivos. Al respecto, señala Guido Aristarco que:

estilística y estructuralmente, *La noche* acentúa el carácter estático de la obra precedente: es decir, luego de haber renunciado a la trama, el autor renuncia aún más al protagonista, llega a la anulación del héroe en su narrativa<sup>11</sup>.

*La noche* es, en primer lugar, un discurso sobre la precariedad de los sentimientos y en tal sentido aparece como una acentuación de lo dicho en *La aventura* en torno a la inestabilidad de los mismos<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> GUIDO ARISTARCO, *Antonioni, La aventura y La noche*, en *Tiempo de Cine*, Buenos Aires, abril-mayo-junio 1961. En ese mismo número puede consultarse una nota de José Agustín Mahieu.

<sup>12</sup> Antonioni manifestó en un reportaje: *hoy en día vivimos en un período de extrema inestabilidad, inestabilidad política, moral, social, hasta incluso física. El mundo es inestable alrededor y dentro de nosotros. Yo hago una película sobre la inestabilidad de los sentimientos, sobre el misterio de los sentimientos.*

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

Del principio al fin, *La noche* es una descripción de los estragos de la rutina en el amor de una pareja, en este caso un matrimonio. Lidia, luego de años de vivir en común con un escritor famoso, advierte que sólo la costumbre hace de lazo entre ellos. Ese mismo descubrimiento marcaba el comienzo de *La aventura* y será el de *El eclipse*. La repetición inherente a toda larga relación en común corroe los sentimientos y los desgasta. Pero si Antonioni dijera solamente esto, poco habríamos avanzado; ya los voceros de las Cortes de Amor proclamaban que el amor cortés no podía darse entre esposos...

Pero nada más lejos que una idea cortés o romántica del amor en la obra elaborada por Antonioni. A la ya señalada ubicación histórica de los sentimientos, a esa crónica de la enajenación y a la actitud lúcida de los personajes, debe agregarse ahora la idea de incomunicación. Esa distancia entre el hombre y los objetos y entre los hombres entre sí, genera necesariamente una falta de relación auténtica. Para Lidia los edificios ultra modernos son estructuras extrañas; la protagonista de *El eclipse* aparecerá constantemente rodeada de objetos incomprensibles y, finalmente, en *El desierto rojo* el distanciamiento se hará total. Estas mujeres deambulan por un mundo de otros, viven relaciones cuyas normas han sido fijadas por otros, son perpetuas extranjeras. Consecuentemente, la relación con esos otros pareciera resbalar por idénticas superficies pulidas, sin alcanzar nunca el centro verdadero, el núcleo vital. Cuando Ana quiere hablar, Sandro rehuye el diálogo; lo mismo acontece con los esposos de *La noche*. En forma permanente, sólo se establecen sucedáneos de una verdadera comunicación: aventuras, conversaciones intrascendentes, caricias forzadas, palabras de compromiso, paseos. Pero, ¿de dónde se deriva tal estado? ¿Qué provoca esa incomunicación que finalmente se transforma en soledad? Estos interrogantes no serán respondidos totalmente y a lo largo de los filmes sólo se propondrán algunas claves, claves que en algunos casos remiten a una problemática de la existencia y en otros a la sociología.

La secuencia inicial de *La noche* se abre con una situación lí-

mite: un hombre ante su muerte y por eso ya total, radicalmente solo. Su mundo no es el de quienes lo acompañan o visitan. Hasta su madre es ya una extraña para él y nada sirven las palabras convencionales que se prodigan. Eso lo comprende Lidia y tal comprensión actúa como una toma de conciencia sobre su propia realidad.

Pero en el comienzo del filme hay también otra escena de fundamental importancia: la de Giovanni con la ninfómana. Sexo y muerte o, más bien, sexo y enfermedad, posibilidad de aventura y frustración. Más tarde, el sexo aparecerá como una forma de comunicación, como un puente hacia la realidad, en definitiva, como un camino para trascender la soledad.

Si en *La aventura* privaba una sensación de absurdo, *La noche* acentúa el clima de frustración y se preocupa por ahondar en hechos capaces de determinar con precisión las circunstancias de los protagonistas, de establecer claramente los contornos de su mundo. Y precisamente en ese contorno se encuentran las razones y las causas de la incomunicación, la respuesta al interrogante antes formulado. No se trata de un mal metafísico o de una constante de la condición humana, sino de un sistema de relaciones que por sus características históricas distancia a los hombres entre sí, los objetiva y convierte en elementos intercambiables, los fija en un rol estereotipado, los separa de la realidad. En este sentido, hay en el filme secuencias claves: el agasajo a Giovanni, la noche con los empresarios, algunos diálogos precisos. Ya en *La aventura* había comenzado este análisis de un contorno que terminará de describir en *El eclipse*.

Así, los hombres están separados por una opacidad sin fisuras y toda relación está carcomida por un malentendido. Las aperturas son intentos no llevados hasta el fin, esbozos que no alcanzan a concretarse: el beso en el baño, las conversaciones no terminadas. Sólo en el abrazo final esa medida tediosa, ese desencanto, se romperá: en un amanecer descolorido, luego de una jornada vacía, la pareja desunida en costumbre y aburrimiento, hartazgo, resentimiento y frus-

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

tración, se unirá tal vez en un remedo de pasión, copulará al aire libre, junto a los árboles, inventando un deseo, intentando algo.

El sexo continúa apareciendo en los filmes de Antonioni como una posibilidad no desdeñable. Aun en todo su relativismo, tiene todavía una fuerza, algo que lo hace aparecer como no totalmente gratuito. Y aun cuando las más de las veces también desemboca en frustración, otras es casi el único camino de comunicación entre el hombre y la mujer, una esperanza de aventura.

El proceso es lógico; ya se señaló el sentido que tiene la lucidez en los diversos personajes, especialmente en los femeninos. Y esa lucidez es un estado de conciencia y, como tal, remite a lo corporal. Como observa con certera claridad Oscar Masotta:

una conciencia no se comprende fuera de una ligazón al cuerpo, en tanto depende, en sus solicitaciones y necesidades, de una determinada clase social y de una situación<sup>22</sup>.

De ahí que el desenvolvimiento sea cíclico y preanuncie el que tendrá lugar en *El eclipse*. La mujer padece la enajenación de su propia condición, que acentúa la de su pertenencia a una clase; adquiere, por los modos de relación que se lo evidencian, conciencia de esa situación; la lucidez aparece como una manera de poner distancias entre el yo y lo que lo condiciona, entre una existencia fijada por los otros y la comprensión de esa existencia, en separación con respecto a la realidad generadora de ese estado enajenante y frustrante. En última instancia, es un propósito que conduce a un intento de develamiento de las relaciones. Pero este propósito —por su propia dinámica y por los condicionamientos que sobre él influyen— queda a mitad de camino, no puede, lógicamente, por sí sólo trascender los límites de la situación, llegar a una salida, a una

<sup>22</sup> OSCAR MASOTTA, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Alvarez Editor, Buenos Aires, 1965. Indico este libro por la importancia y validez de su método; al igual que el de Gorz (6) puede servir de fuente inspiradora de las ideas de este trabajo.

JORGE VÁZQUEZ ROSSI

solución. Entonces, ante esa imposibilidad, hay una vuelta hacia el propio núcleo, un encerrarse en la caparazón, que no es otra que los límites del uno mismo, lo corporal. Y allí la mujer pareciera sentirse segura, dueña de sí misma, capaz de apoderarse y controlar al hombre que la desea y que ha edificado toda una teoría y una mitología sobre el cuerpo femenino. En el amor, en el acto sexual, encuentra su revancha y su afirmación. Y —como lo ha visto, entre otros, David Viñas—, en aparentes humillaciones halla una fuente de libertad y de dignidad. En ese acto capaz de comprometerla plenamente y fundirla en el otro, se encuentra consigo misma, se siente coincidir durante instantes con su proyecto y necesidad. Pero esta experiencia no le basta, no alcanza, una vez agotada, a ir más allá de los límites vistos y es en definitiva también frustrante. Vuelta entonces a iniciarse el proceso, un proceso que, inexorablemente, desembocará en la psicosis de la protagonista de *El desierto rojo*.

#### UN DESIERTO UNIVERSO

Tanto *La aventura* como *La noche* finalizaban con actos en última instancia ambiguos. Actos —la caricia, el abrazo— que tienen la apariencia del afecto y el amor, pero que en la lógica de los filmes son productos de una conciencia de frustración y —como observa José Agustín Mahieu— *coinciden en una común desesperanza que parte de la sustitución de un sentimiento auténtico —ya agotado— por sucedáneos*. *El eclipse*, en cambio, se inicia con un rechazo de esos sucedáneos, comienza adonde terminaban los otros dos filmes y plantea su historia a partir de una rendición de cuentas entre la protagonista y su amante, al que deja sin otro motivo que el deseo de no continuar en el diario fraude de mantener una relación ya gastada.

Al igual que en personajes anteriormente dibujados, hay en Vitoria una hostilidad hacia el engaño. Ella racionaliza implacablemen-



*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

te su existencia y tal vez por eso corte lazos cuya comprensión escapa a la frialdad del análisis. Por momentos, hay como un miedo hacia la espontaneidad, que sólo en algunos instantes es recobrada como un descubrimiento.

En *El eclipse* están todos los elementos ya señalados en las anteriores realizaciones. Pero aparecen otros que apenas habían sido bosquejados y que ahora cobran nueva importancia. El mundo de los objetos se impone y se convierte más que en escenario o circunstancia condicionante, en tema constante. También, revela una tendencia en el autor hacia un esteticismo, una complacencia en la imagen bella y fría.

Ya se indicó que en *La noche*, en las descripciones de los modernos edificios, en las autopistas, en los interiores y aun en los lugares de diversión, se advertía una atmósfera de distanciamiento y opresión, un clima como de hospital, donde la limpieza de los azulejos se asocia inmediatamente al dolor y la soledad. En suma, el hombre ya no aparece como integrado a las cosas y la cultura, la totalidad en la que existe, le aparece como extraña.

Por sobre todas las cosas los personajes de Antonioni, especialmente los femeninos, son grandes desubicados. Las normas de la sociedad en que viven les resultan inauténticas, falsas y —por ende— inútiles. Hay una percepción de un general desajuste. Es la sociedad entera expresada en su cultura la que está en crisis. Pero la zona en que estos protagonistas, pertenecientes a la burguesía (y por eso con una situación económica desahogada) perciben esa crisis es fundamentalmente en el plano de las relaciones humanas y especialmente en las de mayor profundidad, la de los sentimientos, la del amor.

Estos personajes quieren vivir en verdad y de verdad, pero se envuelven en una mentira cuya generalidad los excede y de la que no son responsables. Así se llega a un aparente callejón sin salida: los protagonistas, cuyos conflictos están dados en un terreno individual, alcanzan inevitablemente un punto en que ven agotadas sus posibilidades de resolución y elección, en que su libertad se pierde

en la necesidad, lo subjetivo no puede trascender lo objetivo, el problema personal lleva en forma inexorable a una inserción en la historia. Y si bien Antonioni no da ese paso (como lo hacen los análisis dialécticos de Visconti) su obra permite —y más aún, exige— para su cabal comprensión, que el crítico dé ese paso, complete e integre el proceso, establezca el sistema de referencias.

Y en este aspecto la obra de Antonioni puede ser considerada como un testimonio de la crisis de la cultura de la burguesía. Y entonces aquella pregunta de Sartre a propósito de si la temática de Antonioni no refería demasiado exclusivamente a una clase, queda contestada en forma afirmativa; también se comprende mejor el porqué de la desubicación de quienes quieren vivir auténticamente, y su frustración inevitable. Porque una clase asentada sobre la apariencia, constantemente vuelta de espaldas a la realidad, propicia a las mistificaciones y necesitada de negar esa realidad, ha puesto la mentira como sustrato de todas sus relaciones. Una clase que declara valores absolutos que no son sino el producto de sus formas culturales y que niega en cada situación concreta, que identifica *civilización* con sus urgencias políticas y derecho con la defensa legal de sus privilegios, no puede menos que generar un sistema de valores fundamentalmente inauténtico que traduce, a nivel espiritual, las contradicciones materiales. Y como ya se sabe que el amor y los sentimientos ocupan un puesto primordial en la existencia, resulta lógico comprender que las normas que buscan encauzar y regir esta zona, participan de las características de inautenticidad. Así se genera toda una ética de lo formal y de lo aparential, plagada de insuficiencias y en evidente fractura. Una moral de engaños y de parches, en definitiva.

De ahí la urgencia de los protagonistas de los filmes de Antonioni por un *mundo nuevo* en el que el amor no sea ya un malentendido. Pero por más que se afanen no podrán encontrar por sí solos ese mundo nuevo; forman parte de un mundo viejo. Su rebeldía individual, su voluntad de autenticidad tiene mucho de precario e in-

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

consistente, de carga contra molinos de viento y requiere esa humildad que los personajes de Truffaut señalaban para los precursores. Saben que las antiguas estructuras ya no les sirven, pero no aciertan a encontrar las nuevas. De ahí su ambigüedad, su constante deambular entre los límites de aventuras que finalmente conducen a un estéril desierto.

Porque los personajes de Antonioni que han caminado un duro sendero hacia la lucidez, una lucidez que en los más de los casos implica soledad, representan en cierta medida (en la medida en que un individuo puede representar la clase a que pertenece) uno de los aspectos de una crisis histórica.

Es importante señalar que la obra de Antonioni desdeña cualquier género de trascendencia. No esperan nada desde afuera. Hay una arreligiosidad en todos sus filmes, que se presentan como análisis estrictamente laicos de los sentimientos. Esto, parcialmente, explica la hostilidad de los críticos católicos hacia su cine. En la obra de Antonioni, el largo proceso de secularización iniciado en el Renacimiento, pareciera haber culminado. A diferencia de Fellini, no hay en Antonioni ninguna problemática religiosa, jamás introduce algo que recuerde la noción de gracia. El mundo es este, sin más allá posible. Que Dios exista o no, en nada cambia la existencia y las situaciones y, por ende, es una cuestión que ni siquiera merece la pena ser planteada. Los personajes jamás apelarán a esperanzas religiosas. En sus propios confines, en el mundo de la materialidad, asumiendo su aventura, viven la existencia, ese duro oficio.

En este sentido puede ser lícito entroncar el cine de Antonioni con la literatura del existencialismo ateo. Pero ya se sabe que esa dirección lleva a una enervada a través de la cual puede desembocarse en la historia, o ahogarse en un individualismo anárquico y vano enredado entre sus propias angustias. Y este segundo camino es el que parece seguir el cine de Antonioni. Porque sus personajes están vueltos hacia sí mismos, confinados entre sus límites,

sin contactos valederos con una realidad en transformación. *El desierto rojo* marcará este paso hacia una región estéril.

*El desierto rojo*<sup>14</sup> es una larga, fascinante y un poco neurótica descripción de una neurosis; también, un testimonio de la progresiva alienación del sujeto en el mundo de los objetos. Y más aún, el relato de la imposibilidad de adaptación de algunas personas en un mundo que ha evolucionado demasiado de prisa, lo ha transformado todo y ha provocado una escisión entre valores acuñados por otras circunstancias y las nuevas exigencias de la situación contemporánea.

En la temática de Antonioni lo que empezó como una narración descriptiva en torno al amor en sus formas actuales, fue evolucionando hacia ese malestar angustioso que él denominó *enfermedad del alma*, a la soledad y la frustración y a una correlativa búsqueda (pero no en el sentido de obsesivo interrogante sobre la existencia, de Bergman) de un significado vital. Hay una concentración paulatina hacia un ámbito temático cada vez más concreto y circunscrito en el que los condicionamientos son señalados con mayor claridad y donde son enfocados los efectos de la alienación sobre una conciencia individual. Antonioni en un principio daba preponderancia al estudio de la interioridad y lo subjetivo (*La aventura*), pero como observa Hauser, ya se sabe que muchas veces la psicología no es otra cosa que sociología a mitad de camino, no llevada hasta el fin. Y entonces fue preciso —por una exigencia de rigor y coherencia— acentuar las relaciones entre el medio y la conciencia de ese medio, la constante enajenación que sobre la existencia provoca el aumento de abstracción de la vida moderna.

Y así, si bien *El desierto rojo* es el filme más subjetivista de la obra de Antonioni, incluso el primero en que abandona sus despojadas descripciones conductistas e introduce elementos psicoanalí-

<sup>14</sup> Para esta parte del trabajo, reproduzco mi artículo aparecido en la revista *Setecientosmonos*, Rosario, mayo 1965. También he aprovechado material publicado en el diario *El Litoral* de Santa Fe y en la revista *Crítica 64* de Rosario.

*Antonioni: Una Aventura en el Desierto*

ticos, es también el que con mayores datos circunscribe el medio en el que la acción sucede. Lo que ocurre es que Antonioni no ha sabido insertar su temática en un mayor grado de amplitud y a partir de *El eclipse* queda anclado definitivamente en lo subjetivo e incluso en lo estetizante. Su descripción se agota en sí misma y su insistencia aparece como un mero eco. Las relaciones entre el medio y la conciencia siguen estando en relación, pero en un sentido incorrecto.

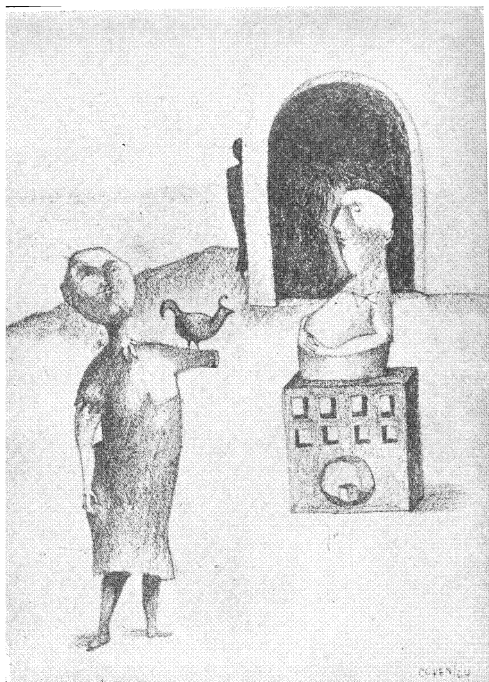
Porque obsérvese que esa abstracción resulta incomprendible para una mujer, en considerable medida representante de los viejos valores de la sociedad tradicional. Como dice Sartre a propósito del absurdo de Camus, el absurdo sólo existe para quien no está en posesión de las claves y así si vemos a un hombre hablar sin oírlo dentro de los cristales de una cabina telefónica, esta situación ridícula dejará de serlo si abrimos la puerta y percibimos el sonido. Y la puerta que Giulianna tiene que abrir para encontrar el sentido de que carece, es la que conduce al interés y a la inserción en la aventura humana. Su gesto de hastío, su fácil neurosis de burguesa desocupada, tiene algo del aburrimiento de las mujeres de harén a la espera de la visita de su señor. Por eso fracasa en la relación amorosa, por eso deambula entre objetos (las antenas) cuyo sentido de radical transformación hacia otra edad se le escapa por completo, por eso se abate entre las redes del tedio. De ahí que resulte lógica y previsible su declaración de que *La realidad tiene algo terrible y yo no sé que es*. Ella es impotente ante esa realidad que no comprende y en la que resulta prescindible, una realidad que la desgasta de sí misma, le roba en niebla los contornos del mundo.

Para decir esto Antonioni construye un fascinante mundo de colores, un despliegue estético, y narra con un lenguaje virtuosista que acumula clave tras clave y a veces llega a lo simbólico en la utilización del color y los objetos, una caligrafía precisa que de tan bella y trabajada con frecuencia resulta fatigosa. Y todas estas claves procuran indicar el vacío, el desconcierto de la protagonista, que aparece ahora como la culminación del proceso iniciado en *La aventu-*

ra; en este filme y en *La noche*, las protagonistas percibían la falsedad de las relaciones en que se concretaban los sentimientos, pero en alguna medida actuaban y establecían lazos relativos, pero lazos al fin, con la realidad que los condicionaba. Su angustia podía darse al nivel de una neurosis, pero en última instancia implicaba un atisbo de rebeldía. Ya en *El eclipse* Vittoria es más pasiva, a pesar de que el filme se inicia con una ruptura; ella contempla, espera, aguarda y finalmente deja todo en suspenso, se aleja rodeada de un contorno de objetos que se convierten en extraños, en signos de una creciente deshumanización del mundo. Y en la secuencia de su danza africana, ya se hace patente una actitud de huida ante la realidad que caracterizará a Giulianianna en todo el desarrollo de *El desierto rojo*, especialmente en la escena onírica. Hay un distanciamiento cada vez mayor de los personajes con respecto al contorno, una separación y una enajenación que en este filme desemboca claramente en la psicosis.

Al no dar el paso que supone trascender de la mera lucidez interior a la captación de la verdad de las relaciones, superar la contemplación con la modificación, las protagonistas de los filmes de Antonioni llegan inevitablemente a una posición de desconcierto e incluso de miedo indeterminado y a una correlativa búsqueda de refugio en lo imaginario, en la pasividad, o en lo irracional. Y por ese medio, lo que parecía rechazo se convierte en aceptación, lo que indicaba rebeldía se trueca en conformismo y de vuelta en el callejón sin salida inicial. ¿Será eso lo que piensa Antonioni? No es lícito deducir mecánicamente la ética de un autor por la de sus personajes, pero sí intentar mediante la comprensión y delimitación de sus conductas el sentido total de una obra. Y ese sentido en el caso de Antonioni conduce a la clausura. La mera descripción no da más. No es causal que después de *El desierto rojo* dirija un melancólico episodio de producción comercial, lujoso, vacío, gratuito. Inevitablemente, Antonioni parece haberse perdido en su desierto.

Jorge Vázquez Rossi (1° de Mayo 2211, Santa Fe). Ver datos en UNIVERSIDAD n° 59.



**Jorge Cohen**  
*Dibujo / 1965*