

La precisión de la nada (reflexiones sobre *Blow Up*)

Aurora CONDE MUÑOZ
Universidad Complutense de Madrid
aconde@filol.ucm.es

RESUMEN

Este artículo, partiendo de una valoración general sobre la primera parte de la producción cinematográfica de Michelangelo Antonioni, se centra en el análisis de la película *Blow Up* de la que propone una nueva lectura, destacando su contenido metatextual. En el artículo se hace una amplia referencia al cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo* que inspira la película y se plantea un análisis de la función de los espacios, imágenes y marcos en el filme de Antonioni.

Palabras clave: Antonioni, cine, espacios, imagen, marco.

The Precision of Nothing (On Antonioni's *Blow up*)

ABSTRACT

This article, starting from a general consideration of the first part of the production of Michelangelo Antonioni, develops a new analysis of the film *Blow Up* and its metatextual arguments. The article includes a long comparison with *Las babas del diablo*, Julio Cortázar's short story which inspired the film, and proposes the analysis of the function and meaning of spaces, images and frames in the film of Antonioni.

Key words: Antonioni, Cinema, Spaces, Image, Frame.

1. EL POETA DEL SILENCIO¹

La obra de Michelangelo Antonioni no ha dejado de ejercer una poderosa fascinación sobre todos los que se acercan a ella desde cualquier perspectiva². Es pro-

¹ La idea de desarrollar las muchas referencias hechas por quien escribe a los filmes de Antonioni y especialmente a su tratamiento de los espacios, surge a raíz del reciente fallecimiento del director. Este artículo quiere ser ante todo un homenaje a uno de los mayores artistas y creadores del s. XX.

² Muchos directores de cine, algunos coetáneos de Antonioni, como es el caso de Fellini (es conocida la relación entre *La Notte* y *8 1/2*, así como la colaboración de ambos en *Lo Sceicco Bianco*), han declarado la fuerte influencia que la obra del director italiano ha tenido sobre la suya propia. La lista es enorme e incluye realizadores muy dispares, desde Martin Scorsese a Wim Wenders (con quien Antonioni trabajó en una de sus últimas películas y normalmente considerado su discípulo) o Woody Allen, que "heredó" de Antonioni la colaboración del fotógrafo Carlo di Palma. Ingmar Bergman que, como todo el mundo sabe, falleció en

bable que tal fascinación dependa en parte de su belleza formal, de la complejidad sustancial de su contenido así como de su subyugante y a veces indescifrable estructura significativa, hechos señalados por algunos de sus más importantes y atentos analistas como fueron Barthes, Lotman o Deleuze.

Este artículo se centrará en el sentido de los espacios y la imagen en la película *Blow Up*. Es casi imposible, sin embargo, afrontar estas cuestiones sin tener en cuenta previamente otros muchos aspectos que componen los textos del director. Entre ellos, destacado siempre por la crítica, el de la incomunicación (que le valió el frecuente apelativo de “poeta del silencio”), tema central en la primera parte de su producción y al que se refiere, brevemente, este primer apartado.

Antonioni comenzó muy joven su relación con el cine (en esos comienzos, en el marco del neo-realismo inicial y canónico³). Es notable, desde el principio, su interés por la literatura y el arte⁴, así como su tendencia a explorar sus personajes y a plantear sus tramas en clave marcadamente psicoanalítica, profundizando en los comportamientos subconscientes que determinan los traumas y las neurosis del sujeto contemporáneo, visto en el marco de una profunda crisis.

La crítica, en este sentido, parece bastante acorde en señalar tres de sus más importantes películas, *L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961) y *L'Eclisse* (1962), como la “trilogía existencial” en atención al significado relativamente homogéneo de sus temáticas (algunos añaden *Deserto Rosso* (1964) y hablan de una “tetralogía”) y fija, también de forma bastante acorde, el tema de la incomunicación como metáfora esencial de la crisis del sujeto.

Sin duda las tres obras son textos que abordan el problema de la incomunicación y lo hacen resaltando la alienación de la existencia y de las relaciones interpersonales en el mundo contemporáneo. En estas películas, el individuo aparece como traumáticamente sacudido por la profunda alteración de las normas y de los códigos y por unos cambios socio-culturales que percibe como ajenos y extraños, revelándose incapaz de alinear y adecuar su conciencia y su identidad con una realidad en crisis que reafirma su soledad y orfandad existencial.

Este sujeto es colocado por Antonioni en un contexto espacial que no logra reconocer como una proyección, ni real ni simbólica, de sí mismo y que metaforiza el completo desajuste entre la existencia psíquica y la vivencia de una realidad externa percibida como violenta agresión y nunca interiorizada como experiencia.

mismo día que el italiano, expresó su honda admiración por *La Notte* y *L'Avventura*, a pesar de considerar el resto de las películas de Antonioni “*un insoportable aburrimiento*”, valoración que dicha por el maestro sueco es, como poco, curiosa.

³ Su primer trabajo es casi un documental dedicado a las tierras del norte, *Gente del Po* de 1943, en el que, sin embargo, la crítica ya divisa una reflexión existencial que va más allá de la crónica realista o neo-realista.

⁴ Su interés por la literatura no significa que su obra tenga grandes dependencias de obras literarias; en numerosas entrevistas el director defendió la necesidad de un guión original que exprese la idea del realizador como esencia de su cine; sin embargo, algunas de sus películas sí se basan o inspiran directamente en textos literarios; por poner los ejemplos más conocidos, *Le Amiche* está basada en *Tre donne sole* de Pavese (texto del que Antonioni dijo haberse “enamorado”) y, como se ampliará más adelante, *Blow Up* en el cuento de Cortázar *Las babas del diablo*.

Esta es la función de las ciudades neindustriales de las primeras películas de Antonioni, especialmente de la espectral Milán de *La Notte* o de la fantasmagórica Roma de *L'Eclisse*, una Roma que engulle y borra, literalmente, a los dos protagonistas en su mítica última secuencia, sobre la que la crítica ha elaborado infinitos análisis y que desde los comienzos indican la especial relevancia de los espacios en la producción del director.

En *L'Avventura*, la ciudad neindustrial es sustituida por la naturaleza, por una isla que sufre el mismo proceso de transformación en un espacio espectral, un escenario ajeno e indiferente respecto de los acelerados e inconsecuentes comportamientos de los protagonistas, de su búsqueda de una aventura, de una fuga que otorgue sentido a su desestructurada vida:

Like Death Valley in *Zabriskie Point* (1969), the ancient space and time of the volcanic island in *L'Avventura* is visited by bored, modern explorers, becoming an any-space-whatever. While they walk over its pre-historic terrain beneath a tornado sky and above a angry sea, we watch bodies confronted with sublime immensities in the face of which these subjects appear powerless and absurd, along their metaphysical schemas (...) The island may be a dramatic and photogenic space, but the any-space-whatever is defined less by its actual content than the question of whether it is identifiable and centred space (a canvas on which subjectivity-affirming action can occur), or an opening to the decentred ambiguity and confronting temporality of the world (Ford 2003: 43).

En la película la protagonista se pierde y desaparece (visual y metafóricamente), y este hecho provoca el casi inmediato olvido en los otros dos protagonistas del filme (la amiga y el amante), olvido no sólo de la “realidad” de la desaparición, sino de su propia existencia, de la *entidad* de la desaparecida, lo que desmascara la intrascendencia y fragilidad de las relaciones, incluidas las aparentemente más cercanas.

En la trilogía, como en cierto modo seguirá haciendo a lo largo del resto de su producción, Antonioni se coloca en la línea de los intelectuales que afrontan *il male di vivere* como eje de la identidad del ser contemporáneo, y extiende su reflexión hasta los nuevos y ausentes referentes morales que el sujeto debe reestructurar a partir de la toma de conciencia de la inadecuación e ineficacia de los perdidos. El propio director lo afirmaba de modo explícito en 1969:

L'uomo moderno vive in un mondo privo di strumenti morali adeguati alle sue risorse tecnologiche; è incapace di rapporti autentici con il suo ambiente, con le persone con cui si trova o addirittura con gli oggetti che lo circondano, poichè porta con sé un sistema di valori fossilizzato, fuori passo coi tempi (en Amberg 1969: 213).

En las tres películas a las que nos estamos refiriendo, el director centró la cuestión de la incomunicación y de esa inadecuación del sistema moral del individuo en las relaciones sentimentales y eróticas. Los filmes de la trilogía tienen, de hecho, como metáfora casi única el amor, o más bien el silencio y el vacío que surgen del desamor y que ni siquiera la pulsión sexual (el último estadio de la incomunicación) logra amortiguar o esconder. El ejemplo más extremo de soledad e incomunicabilidad entre sujetos es extraído por Antonioni precisamente de la

observación del complejo mundo de la pareja, que es barrido por el tiempo y el olvido y como todo el resto, diluido en el vacío creado por el desajuste de la conciencia respecto del otro y de lo otro.

Así, por ejemplo, las películas subrayan la absurda pervivencia de los “triángulos” sentimentales, que ocultan relaciones actanciales del todo intercambiables frente a las que el concepto de adulterio, o traición, pierde completamente cualquier valor moral. La “traición” se vuelve, en realidad, una forma de búsqueda, caótica y a veces obsesiva, de un anclaje erótico o sentimental que logre estabilizar la soledad del yo, que sustituya una pérdida anterior, dado que la pérdida del otro equivale a una muerte parcial, irremplazable del propio yo.

En este sentido es *La Notte* la película más representativa de las tres, la que pone en relación, de manera más incisiva, la muerte de la pasión y del amor con la muerte en sí y la instalación entre sujetos de una “zona de incomunicabilidad” cuyo primer paso es el olvido, la supresión de un pasado común, es decir, la muerte del tiempo que da continuidad e identidad a la conciencia y cuya pérdida es percibida como la angustiada señal de la disolución del yo⁵.

Es obvio que la angustia del olvido hace pensar en otros artistas (en Montale, por ejemplo, el de *Ossi di Seppia* o de *I Mottetti di Le Occasioni*), y es obvio que, aquí, podría abrirse una larga reflexión crítica y analítica que relacionara la obra de Antonioni con “el espacio de la muerte”, parafraseando la propuesta que Maurice Blanchot (1955:103-210) hace respecto de la génesis creadora y de la esencia significativa de algunos autores contemporáneos entre los más complejos, y cuyo modelo, sin duda, sería aplicable a las películas del italiano.

Quisiéramos resaltar que, como director, Antonioni fue plenamente consciente, en sus primeras películas, de la unión entre eros y thanatos como fondo de su discurso esencial, y que la crítica ha querido ver un reflejo de ello en su peculiar utilización precisamente de los “tiempos muertos”, unos tiempos muertos que se dan, por ejemplo, dejando que la cámara continúe ofreciendo una imagen cuando la acción o la narración ha concluido y, aún más a menudo, cuando el espectador asiste a la “salida de cámara” de los protagonistas y es llevado a observar un espacio incongruente, “vaciado” de presencias, enteramente simbólico que incluye generalmente el silencio (ya se ha recordado aquí el final de *L'Eclisse*) y que genera, con la suspensión narrativa, una reflexión ontológica del espectador respecto de sí mismo, como si el corte, la ausencia y el desajuste entre acción, narración e imagen, nos revelaran un vacío que va mucho más allá del significado diegético del texto y que se coloca en la profundidad de la conciencia del espectador, incluso

⁵ Como se recordará, en la película una pareja asiste a la muerte de un íntimo y querido amigo y esta muerte se transforma en un fondo (en un espejo) sobre el que toma consistencia la muerte de su propio amor, efecto (como en el caso de la del amigo) de una larga “enfermedad”. La protagonista de la película, Jeanne Moreau, recordaba en una reciente entrevista el clima angustiante que la realización de la película había creado entre los actores y apuntaba al nudo del significado del filme: “*Mi rimane un senso di estenuazione. Ma voltandomi indietro, mi rendo conto di quanto quel film ci fosse entrato dentro fino a divenire parte di noi stessi, una esperienza incombente che prima o poi ci sarebbe toccato vivere: la storia di gente che si incontra e che scompare, la storia di persone che si potrebbero amare, ma non ne hanno il coraggio o che si amavano e non si amano più*” (La Repubblica, 1-08-2007).

cuando la acción narrada en modo alguno haya ofrecido posibilidades de una identificación “real”.

Antonioni ejerce la violencia del silencio, usa la suspensión de la acción y la fijación de la cámara sobre espacios o puntos muertos para suscitar en el receptor un auténtico efecto de final. Los largos silencios y las largas “faltas” de acción en sus películas, apuntan directamente hacia la angustia implícita en la situación existencial del individuo contemporáneo, y provocan una incontrolable tensión reflexiva:

Yet the *temps mort* does bring a certain death, a violence (...) These moments, so ubiquitous in Antonioni's cinema that is very difficult to pinpoint when a *temps mort* shot or sequence is *not* in effect, inflict fissures onto the diegesis (perhaps even terminally), severing narrative control, killing our desired centring of human presence, destroying the subject's ontological confidence in itself — and, of course, coldly reminding us of our own enforced personal *telos*. The heavy emphasis on violent temporal and spatial materiality throughout Antonioni's films enforces an awareness of such immanent primordial forms enforcement of death. As Deleuze obliquely states in *Cinema 2*, the temporalised body ultimately becomes ‘a revealer of the *deadline*’ as the subject's increased awareness and generation of temporal forces makes the fact of its own death difficult to suppress. This facing up to primordial facts about ourselves, as we exist within brutal time and space, necessary wreaks difficult and devastating affectivity (Ford 2003: 43).

Nos importa señalar que esta estrategia filmica va unida a la esencialidad y a menudo desubicación de la palabra, es decir, que a los tiempos muertos de la imagen se unen los silencios de la narración, las frases aisladas, la estructuración lenta y fragmentada de los diálogos cuya asincronía respecto de la imagen genera un resultado textual espectral y extrañante. Es tal vez en la conjunción entre tiempos muertos y esencialidad dialógica donde mejor podría colocarse la poética del texto de Antonioni; su trabajo de dilatación, aislamiento y subversión semántica de imágenes y textos, de subversión de la gramática del cine, une el significado existencial a la enorme eficacia significante, creando unas secuencias de gran intensidad estética, que recuerdan las técnicas de la escuela hermética. A ello se une un poderoso trasfondo simbólico, no siempre señalado por la crítica, y que sin embargo, en nuestra opinión, está presente en los más incisivos detalles de sus filmes.

Este simbolismo se hace más explícito en Antonioni a partir de 1964 con la incorporación del color en *Deserto Rosso*. La colocación que algunos hacen de la película como apéndice de la “trilogía” responde sólo al hecho de que se repite en ella la reflexión sobre personajes disociados, sobre la enajenación respecto de la percepción del entorno, llevados en este caso hasta el límite de la autodestrucción, hasta extremos metafóricos nuevos, dado que la protagonista del filme intenta un suicidio. Sin embargo, la película incorpora dos elementos originales respecto de las anteriores que hacen de ella, en cierto modo, un texto fronterizo: por una parte, una ampliación del análisis del sentimiento amoroso a la relación filial (madre/hijo en este caso) y por otra, el citado uso del color, un color que añade un sutil y ulterior simbolismo a la poética del director.

Es conocida la intensa relación de Antonioni con la pintura así como la asociación que de muchas de sus imágenes se ha hecho respecto de ciertos pintores (entre ellos, muy desafortunadamente, con De Chirico y Ernst). Antonioni fue un

finísimo observador de las artes plásticas; admiraba a Braque y a Matisse, frecuentó durante años, y amó especialmente la obra de su amigo Giorgio Morandi (de innegable influencia en sus películas); como se sabe mantuvo una larga relación epistolar y de admiración recíproca con Mark Rothko, cuyo estudio visitó en varias ocasiones. Es banal subrayar que los pocos pintores citados son maestros del equilibrio entre color y forma, entendida como “arquitectura” de la tela, y que su pintura tiende a un cierto grado de abstracción simbólica, como lo harán, cada vez con mayor nitidez, las películas de Antonioni, a las que se irá sumando la reflexión sobre la función de la pintura (y de la representación en general, como se verá en *Blow Up*) como parte de sus más peculiares significados.

Tal vez más interesante que el rastreo de las influencias, es la mención a los cuadros del propio Antonioni que inició su actividad como pintor desde niño, dibujando sobre todo rostros («Dipingevo già da bambino, ma allora erano volti: quello di mia madre, di mio padre, di Greta Garbo. Ma il mio mai perchè non so vedermi. Alcuni anni fa ho dipinto altri volti, tutti sconosciuti, amici immaginari. Uno di questi l’ho tagliato in tanti piccoli pezzi e poi l’ho ricostruito. Il risultato: una montagna»). Es así como a principios de los años 70 nace la serie de las “Montagne Incantate”, cuadros saturados de color, que perfilan volúmenes abstractos y tridimensionales. Antonioni nunca dejó de pintar y en los últimos años de su vida, se dedicó intensamente a esta actividad⁶.

De las entrevistas concedidas y de la observación de sus cuadros, emerge la solidez de su formación técnica, el aprendizaje consciente del valor simbólico de los colores: los azules, cuyas gamas y usos aprendió en sus numerosos viajes a Oriente, los verdes y los malvas, asociados por él al simbolismo de la intimidad y, tal vez por ello, sus colores preferidos, o los amarillos y los rojos, colores “neuróticos” en su propia definición.

Gilles Deleuze (1986) asocia el uso del color en Antonioni con la esencia misma de su filmografía y opina que en sus películas es el color lo que lleva el espacio hacia el vacío, borrando todo aquello que absorbe hasta lograr un efecto no figurativo; Barthes (2001) habla, en el caso de *Deserto Rosso* del uso del color como de una “síncope del sentido”. Desde luego, a menudo Antonioni expresó su admiración por los pintores que tenían una «tensione verso lo spazio puro e da esso verso il vuoto» y que construían esta tensión precisamente a través del color como es el caso del ya mencionado Rothko a quien se refiere la cita anterior.

Lo que es evidente es que Antonioni incorporó cuidadosamente el color a su producción y fijó sus funciones con exactitud; hacía colorear objetos, intensificaba el color de algunos detalles de los decorados, alteraba el tono original de los espacios filmados; elegía minuciosamente el color del vestuario, creaba asociaciones cromáticas que resolvían elipsis narrativas, evidenciaban fondos en segundo plano, revelaban relaciones ocultas entre secuencias lejanas de las películas. Es el caso,

⁶ La última exposición de su obra, en 2002, se tituló “Silenzi e colori”; en el catálogo se señalan “L’eloquenza del vuoto, i silenzi, le ellissi narrative, le curve, l’accostamento tra forma e colore che da rilievo alle tele...”

por ejemplo, del humo amarillo que aparece dos veces en *Deserto Rosso*, amarillo asociado a la enfermedad y la muerte, muy cercano al jaune de los poetas del simbolismo. En esa misma película la personalidad rota y neurotizada de la protagonista ve la realidad a través de unos colores estridentes, saturados, que hacen de todo lo exterior una violenta agresión también visual: un espacio físico alterado y hostil que encierra la mentira que subyace en el origen de la neurosis de la protagonista.

En cualquier caso, es sin duda cierto que el color es uno de los elementos esenciales en sus películas, instrumento para evidenciar su búsqueda de las motivaciones más profundas que subyacen a la angustia del ser contemporáneo y a su vez para sugerir la necesidad de una regeneración conceptual y moral que, como veremos, debe ser también estética y formal.

This cinema of brain reveals the creativity of the world, its colours aroused by a new space-time, its powers multiplied by artificial brains. If Antonioni is a great colourist, it is because he has always believed in the colours of the world, in the possibility of creating them, and of renewing all our cerebral knowledge. He is not an author who moans about the impossibility of communicating in the world. It is just that the world is painted in splendid colours, while the bodies which people in it are still insipid and colourless. The world awaits its inhabitants, who are still lost in neurosis” (Deleuze 1986:204/5)⁷.

La pintura fue además para el director el inicio de una reflexión particular sobre la imagen en cuanto tal:

Quando ho cominciato a fare *questi piccoli quadri mi sono apparsi subito insufficienti. E' questa la ragione per la quale ho pensato di fotografarli e di ingrandirli (...)* L'operazione delle montagne incantate consiste tutta in un ingrandimento. E' l'*ingrandimento che svela in dettaglio una materia invisibile nell'originale*. Diciamo che è un'operazione analoga a quella da cui è nato il mio film *Blow Up*. Aggiungo che per me regista si è trattato di un'interessantissima sperimentazione (...) se è vero che scarabocchiando quei pezzi di carta sono per un momento evaso dal cinema, è anche vero che attraverso l'ingrandimento fotografico in qualche modo al cinema mi sono avvicinato⁸.

Como veremos en el análisis de *Blow Up*, forma, color y focalización (o perspectiva), se incorporan a los textos de Antonioni estructurando una nueva temática, una reflexión metatextual sobre el propio valor del cine como re-creación o reflejo de lo real y, consecuentemente, sobre el valor de la imagen misma.

De hecho su verdadera poética, y la que atraviesa desde principio a fin sus películas, fue en realidad la duda respecto de la posibilidad de la captación y expresión de lo real, duda que surge, creemos, de la conciencia de la inexistencia

⁷ Citamos los textos de Deleuze en inglés al ser esta versión la utilizada; naturalmente estos textos fueron originalmente escritos en francés y de ellos existe al menos una versión española, referida en la nota bibliográfica.

⁸ La cursiva es nuestra. Esta cita, como las otras referidas a la pintura, están extraídas del catálogo “Le Montagne Incantate e altre opere”, Direzione delle Gallerie Civiche di Arte Moderna di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 30 luglio-31 ottobre 1993.

objetiva de una realidad narrable, y de la defensa de la imagen como del mecanismo que debe captar un significado que está más allá de lo real, un “algo” simbólico, válido sólo para una existencia y una estética entendidas, de manera radicalmente actual, como búsqueda inmanente y autorreferencial, según explica el propio director en una de sus más amplias entrevistas:

Sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra, un'altra ancora e di nuovo un'altra sotto quest'ultima (...) fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta e misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà (en Amberg 1969:2).

Es tal vez este el momento de hacer nuestras, una vez más y como introducción general al siguiente apartado, las amplias y lúcidas observaciones de Deleuze entorno al sentido más correcto y preciso para interpretar el “neo-realismo” asociado con la obra de Antonioni:

Against those who defined Italian neo-realism by its social content, Bazin put forward the fundamental requirement of formal aesthetic criteria. According to him, it was a matter of a new form of reality, said to be dispersive, elliptical, errant and wavering, working in blocs, with deliberately weak connections and floating events. The real was no longer represented or reproduced but a ‘aimed at’. Instead of representing an already deciphered real, neo-realism aimed at an always ambiguous, to be deciphered real (...) What defines neo-realism is this build-up of purely optical situations (and sound ones, although there was no synchronized sound at the start of neo-realism), which are fundamentally distinct from the sensory-motor situations of the action-image in the old realism. It is perhaps as important as the conquering of a purely optical space in painting, with impressionism (Deleuze 1986:1-2).

Reproducimos sólo esta breve cita del filósofo que corresponde al inicio de *Cinema 2. The Time Image*, cuyas cuatro primeras páginas son imprescindibles para entender correctamente el sentido más profundo del cine de Antonioni y en general del de la posguerra.

2. EL POETA DE LA IMAGEN

Posterior a la “tetralogía”, *Blow Up* es una extensa reflexión metatextual sobre el sentido y el valor de la imagen visual y del cine en el mundo contemporáneo. En esta película, como señaló Barthes en un sentido más amplio, Antonioni afronta el problema de la insuficiencia de la palabra frente a la perfección de la imagen. Nosotros creemos que *Blow Up* es un producto singular del director (que repetirá, aunque desde un enfoque muy distinto, algunos de sus contenidos en *Professione Reporter* de 1975) no sólo por la defensa de la perfección y suficiencia de la imagen frente a cualquier otra forma expresiva, sino por contener entre sus propuestas unos temas y unos modos de narrar que renuevan profundamente todo su cine y lo colocan en la línea más experimental y actual del género.

Con *Blow Up*, Antonioni adhiere su labor filmica a las reflexiones teóricas que impulsaron los estudios estéticos a partir de los años 60 y que contribuyeron de forma definitiva a la revisión del valor de lo visual, especialmente en su relación con las otras artes (desde las propuestas de John Cage, pasando por las teorías de Gombrich), añadiendo precisamente el cine, y sus revolucionarias capacidades interdisciplinarias, a la nueva definición de texto semiótico. Hay que atender por ello a los estudios de Barthes, Marin, Alpers, el propio Deleuze, por citar sólo algunos nombres, para entrar correctamente en la compleja infraestructura teórica del filme que desplaza la centralidad que los trabajos anteriores habían dado al conflicto existencial, para concentrarse en una amplia reflexión sobre la forma.

Blow Up, como intentaremos demostrar, es una compleja digresión sobre la naturaleza y la función de la imagen, que arranca de su definición canónica (la imagen como una selección de la realidad sensorial y a su vez un conjunto de elementos y estructuras de representación que crean una sintaxis visual) para ahondar en el problema “contemporáneo” de la imagen, es decir, el grado de fidelidad que esta mantiene con su referente. La película, como las corrientes críticas a las que se hacía mención, se propone poner en discusión la relación que la propia naturaleza icónica de la imagen establece con el modelo de realidad. Para el arte y la filosofía contemporáneos lo esencial no es tanto el grado mimético o la distancia que una imagen mantiene con su referente, cuanto la diferente manera que esa imagen tiene de interpretar, traducir o, más radicalmente, modelar o sustituir la realidad. Hay dos procesos cognitivos distintos que establecen esa variación funcional de la imagen: el llamado de “creación icónica” y el de “observación icónica”. En el primero se desarrolla la modelización de una dada realidad en imagen a través de un esquema preicónico que se forma como resultado de una organización visual del objeto percibido. En cambio, en la “fase de observación”, la imagen ya existe y lo que se percibe es un esquema icónico de naturaleza representativa. Cuando un observador ve una imagen, accede a una realidad modelada icónicamente y esta modelización, dependiendo de la función que quiera otorgársele, puede interpretar o *traducir* la realidad, pero también sustituirla.

Esta es la base que sostiene la reflexión desarrollada en *Blow Up*, y de la que parten algunas de sus soluciones narrativas y de sus declaraciones estéticas. Entre ellas, sin duda, la de la autonomía de la imagen y de la representación icónica como medio de conocimiento, es decir, como solución al conflicto neurotizante que dominaba a los personajes de la “tetralogía”. Esta convicción desplaza toda la atención del director (muy centrada con anterioridad en el análisis de los significados) sobre el significante, y hace de cada fotograma de *Blow Up* una imagen transformada en signo y, como veremos, también en símbolo, es decir una imagen que suplanta las características esenciales de la palabra. Por ello también *Blow Up* es una película en la que el director renueva su propio discurso filmico incorporando nuevas estrategias narrativas a través de metáforas visuales como lo serán, por ejemplo, la vivencia del personaje filmada como un movimiento incesante y errático que se une a la secuencialidad temporal en un presente continuo, o el desdoblamiento actancial del personaje (fotógrafo y pintor), o el recurso a una sutil y difusa

ironía intertextual resuelta, como veremos, con la función simbólica otorgada a los espacios y objetos.

No sería difícil, en este sentido, poner en relación este filme con muchos otros textos (sobre todo literarios) de la llamada *neovanguardia* o, de modo más amplio aunque menos preciso, *corriente postmoderna*, que a través de la reflexión metatextual y de una radical renovación formal, han cambiado el sentido mismo del proceso creativo, volcado en el “re-uso” de materiales, de medios y códigos, sobre los que recae el peso de sustituir a los inciertos y dudosos conceptos y significados. Una nueva “moral” artística, la de la forma, en la que, en el caso del cine, la perfección de lo visual resuelve la imperfección de lo pensado y la imagen anula el conflicto epistemológico del sujeto contemporáneo.

Como es sabido, *Blow Up* se inspira en el cuento de Cortázar *Las babas del diablo*, incluido en la antología *Las Armas Secretas* de 1959⁹. Las semejanzas con el texto de Cortázar son numerosas y entre ellas destaca el fuerte componente metatextual¹⁰.

Quisiéramos subrayar sin embargo, que pese a esta esencial coincidencia las dos obras son, como veremos, radicalmente distintas. Cortázar afronta en su cuento el proceso de la representación como metáfora del desajuste y desacoplamiento del yo frente a lo otro y señala la caótica fragmentariedad de la conciencia como un límite de la capacidad cognitiva del sujeto y por lo tanto del artista; Antonioni, como ya se ha dicho y se repetirá en este artículo, hace coincidir la representación icónica con el propio proceso cognitivo y sitúa la imagen como el medio que resuelve el problema de la conciencia fragmentaria del sujeto en relación consigo mismo y con lo otro.

Esta disparidad esencial entre los planteamientos explica, en parte, las muchas variaciones narrativas que diferencian ambos textos. Entre ellas una, innumerablemente notada: el cuento está ambientado en París y nos revela unas coordenadas topográficas concretas (dirección exacta del protagonista, nombre del lugar en el que se desarrollan los eventos, de los lugares a través de los que el protagonista transita... y, sobre todo, nombre exacto del protagonista: *Roberto Michel*), mientras que la película de Antonioni está ambientada en Londres y omite muchos de los detalles concretos que se dan en el cuento. Significativamente los nombres de los lugares son sustituidos por números (el protagonista vive en el número 39 de

⁹ Este cuento nunca ha pasado desapercibido entre comentaristas y críticos que suelen colocarlo entre los más significativos del escritor, a la altura de *El Perseguidor*, *Casa tomada* o *El anillo de Moebius*.

¹⁰ En ambos textos el personaje central es un fotógrafo (profesional en la película, aficionado en el cuento) cuya cámara capta, casualmente, una inquietante escena en un parque. El misterio implícito en esa escena lleva a los protagonistas, tanto del cuento como de la película, a cuestionarse el significado de la realidad fotografiada, que intuitivamente les sugiere la existencia de otra verdad más allá de la vista, de la experimentada sensorialmente. Ambos se lanzarán a una ampliación obsesiva de la imagen captada, hasta lograr a través de ese juego de ampliaciones, el aislamiento de un detalle que les revela la verdad oculta que buscaban. Hay que decir que (además de las enormes diferencias de significado que se establecen entre ambos textos y que se señalan en el *corpus* del artículo) Cortázar desarrolla como tema subsidiario del cuento una fuerte, inquietante y morbosa reflexión erótica (recogida en el propio título), aspecto muy secundario en la película, mantenido por Antonioni más bien como irónica cita intertextual.

una calle, y ese mismo número reaparecerá en otros aspectos con él asociados — número de teléfono, de “busca”, parte del número de teléfono que le dará la enigmática mujer de la película) y se omite también el propio nombre del protagonista, aunque es sabido por las acotaciones del guión que Antonioni lo llamó *Thomas*¹¹.

La crítica cinematográfica ha señalado a menudo como una de las virtudes y características esenciales del filme, el ser retrato y homenaje a la *Swinging London* de los años 60. No cabe la menor duda, en ese sentido, de la función de testimonio “epocal” de algunas de sus escenas (entre ellas las tantas veces citadas del encuentro erótico del protagonista con las dos aspirantes a modelos, —una de ellas Jane Birkin, uno de los “iconos” de los 60—, o la del concierto en ambiente *underground* —*performance* interpretada realmente en la película por Jeff Beck y los *Yardbirds*—.

En nuestra opinión, el Londres de *Blow Up* es más bien un modelo genérico de una ciudad occidental de la posguerra neointustrial¹² y el eventual homenaje al Londres de ese periodo, se limita a la constatación de que su ambiente cultural iba sustituyendo, y necesariamente renovando, al mítico del París de entreguerras. Pero en la película la ciudad es sobre todo el primero de los muchos marcos que se utilizarán, el mayor, un marco/espacio significativo en sí, cuyos signos singulares (los lugares concretos que topográficamente la identifican) son omitidos en su representación, ya que el filme defiende, como otras películas del director, la realidad visual de la ciudad disociada y subordinada a la representación interna, al valor que sólo algunos de sus lugares adquieren en la conciencia del sujeto que la habita.

El Londres de la película en efecto nos es ofrecido como un marco anónimo y nunca a través de sus lugares singulares (no hay ni uno sólo de los ultra-connotados y “turísticos” tópicos de Londres en el filme, salvo una mención cromática, podría decirse, a sus cabinas telefónicas); de ahí que su significativa sustitución textual con el París del cuento como de hecho, podría haber sido con cualquier otra ciudad.

Es interesante notar que esta técnica narrativa, y este tratamiento/trampa de las ciudades (incluso de las ciudades/mito, como París o Londres, propuestas, en reali-

¹¹ Se ha especulado mucho sobre el significado del nombre “Thomas”; una de las hipótesis más sugestivas es la propuesta por Doménech Font, que ve en ese nombre un homenaje implícito de Antonioni a Maurice Blanchot y a su novela *Thomas el Oscuro*. Nosotros, que hacemos nuestra la posible interferencia del texto de Blanchot, quisiéramos ampliar el eventual valor de este homenaje a aspectos más estructurales. Daría sin duda para otro estudio el análisis de las convergencias de los tres textos que afectan sobre todo al entramado simbólico que los tres creadores utilizan.

¹² La colocación voluntaria de la acción en el marco neointustrial de la postguerra (la película es del 66), es un hecho muy marcado en las dos secuencias iniciales en las que, en nuestra opinión, el director teje además un homenaje “visual” al cine neorealista del que con este filme sin duda se aleja. En la primera, un grupo anónimo y vociferante de jóvenes entra montado sobre unos vehículos que podrían ser perfectamente militares, en la plaza de un barrio de apariencia derruida, imagen que recuerda muy de cerca tantas otras de las entradas triunfantes de los aliados en ciudades liberadas. En la segunda, la desolación cromática y ambiental con la que se filma la salida de los obreros de una fábrica hace también una mención explícita al periodo neointustrial de la posguerra.

dad, como espacios anónimos e intercambiables, no-marcados, cuya función es sólo la de ser el contexto urbano que incide y metaforiza la vivencia de los nuevos sujetos) será común en mucha de la escritura y del cine de la postmodernidad.

Nuestra tesis es que la ciudad, como parte del complejo entramado espacial de esta película, cumple exclusivamente una función que refuerza su propuesta meta-textual; y que Antonioni, como «la epistemología contemporánea, tiene perfecta conciencia de la división que existe entre el espacio euclidiano y el de la experiencia psíquica» (Durand 1981: 387). Todos los espacios de *Blow Up* al no ser ya «funcionalmente físicos, es decir, objetivos, se convierten en algo distinto de la experiencia (...) El espacio se convierte en la forma a priori del poder eufémico del pensamiento, en el lugar de las figuraciones, puesto que es el *símbolo operatorio del distanciamiento sojuzgado*» (Durand 1981: 387).

Por otra parte, volviendo a la comparación entre los textos de Antonioni y Cortázar, hay que señalar que el cuento del escritor argentino presenta las características propias del estilo surrealista que caracteriza toda su obra, entre ellas, la alteración y puesta en duda del propio significado de las palabras, así como la consecuente duda respecto de su función, lo que equivale a poner en crisis el sentido mismo de la escritura¹³. Al final de la narración de Cortázar lo que menos importa a los lectores es su núcleo narrativo ya que su significado, perdido entre los mil bucles del delirante lenguaje del argentino, genera una duda absoluta respecto de la capacidad de la voz narrativa no ya de describir o narrar, sino incluso de reconocer o establecer los inciertos bordes que separan realidad y ensoñación, supuesta conciencia y dominante subconciencia como marcas tragicómicas del nuevo sujeto.

De hecho, el cuento nos pone frente a una reflexión respecto del valor y los posibles modos de la representación e interpretación de lo real, pero lo hace instalando desde el comienzo una ambigüedad básica, ya que el fotógrafo protagonista es, en realidad, un traductor: cumple una función que le sitúa como alguien condenado a una relación interpretativa, no creativa ni directa, con la exterioridad y, tal vez, con su propia interioridad («el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa» (Cortázar 1998: 227). Es precisamente el problema respecto de cómo “enfocar” (o traducir, de cómo utilizar el medio que, en cualquier caso, altera la relación primigenia de la conciencia con lo otro), de cómo entender y representar (describir o narrar, o asumir la insuficiencia de cualquiera de estas técnicas) el tema esencial de este cuento y, si nos atenemos a sus dos primeras líneas, el que Cortázar apunta como uno de los problemas esenciales del sujeto contemporáneo,

¹³ En *Las babas del diablo* las técnicas de alienación y extrañamiento sobre las que Cortázar construye sus textos alcanzan un nivel de excepcional madurez. Ponemos dos únicos ejemplos aunque todo el relato es, en este sentido magistral: “(qué palabra ‘ahora’, qué estúpida mentira)” (Cortázar 1998:227); «escribir sin distraerme, y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de detrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo» (Cortázar 1998:225).

que está en la base de su neurosis y crisis, de lo que para el escritor es la tragicómica condición de la existencia que se refleja en la paradoja de la escritura:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. (Cortázar 1998: 224).

La gran diferencia entre el texto de Cortázar y la película de Antonioni se instituye precisamente en este punto. Cortázar estructura su relato dejando emerger la tragedia derivada de un “mal enfoque”, que genera una inasumible modelización. La tergiversación de lo real, (sea cual sea esa “realidad”, consciente o subconsciente), aniquila y destruye al yo, derrotado e incapaz de traducir en una representación adecuada una realidad que se vuelve hostil y enemiga también en su reflejo interior, como demuestra el final, terrible, del cuento: «(...) y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota» (Cortázar 1998: 239).

Para Antonioni en cambio, el “enfoque”, la transformación de la realidad sensorial en el detalle significativo de un esquema icónico, como ya se ha dicho, de naturaleza representativa, equivale al funcionamiento de la conciencia cognitiva que permite al yo ordenar y dotar de significado una realidad externa que existe solo en cuanto posibilidad de ser representada, subjetiva y fragmentariamente. La creación artística (en el caso concreto de *Blow Up*, la dirección y creación cinematográficas) hace de ese modo de mirar, de “enfocar”, una técnica que se transforma en experiencia estética y también en reflexión ontológica, ya que el detalle aislado por la cámara, la imagen, equivale a la única relación que une el yo con lo que se halla más allá de la conciencia. Esta imagen es vaciada de sus implicaciones miméticas y liberada de su necesaria vinculación referencial con una realidad como *continuum* externo; constituye la forma en la que el yo reconoce y narra el significado de un mundo que existe solo en cuanto imagen. En el cine, producto artístico y estético complejo, la imagen pone en funcionamiento nuevos y dinámicos procesos de significación que renuevan no sólo la naturaleza de la propia imagen, sino todo el sentido de la observación icónica.

Esta constatación es la que para Antonioni subyace al acto mismo de la creación cinematográfica, en su sentido contemporáneo, y es tal vez uno de los aspectos que con más claridad pone en relación *Blow Up* con la formación pictórica del director que, en esta película, fuerza la complejidad de la imagen por encima de cualquier otra cuestión y hace de sus imágenes concretas un instrumento de ordenación, de parcelación y análisis de la realidad.

La película hace de la imagen una fragmentaria delimitación del inmenso e inasible fondo sin significado en sí que es nuestro espacio ontológico, hecho que no cesará de indicar su férrea técnica visual, en la que todo el espacio, personajes y objetos, son perpetuamente “enmarcados” en imágenes limitadas y concretas, que resaltan la inexistencia de cualquier fondo más allá de ese marco.

Como consecuencia de esta revisión del valor de lo visual, en *Blow Up* la neurosis que paralizaba a los personajes de los filmes anteriores, se transforma en una

acción, la del yo que se redefine a través de una nueva relación de sí mismo con el mundo. La inadecuación de los instrumentos morales a los nuevos recursos tecnológicos del sujeto contemporáneo, a la que se refería el propio director en una cita recogida en el apartado anterior, encuentra una solución precisamente en la renovación formal (estética y moral) del sujeto que asume la modelización icónica como lo que sustituye y rellena el vacío generado por la nada que se atisba en el fondo existencial, pero no en sus espacios y formas. Thomas no acabará siendo la víctima de una neurosis que lo instala en un perpetuo conflicto con lo externo y consigo mismo desde el momento en que constata la irrelevancia de la existencia o no de una realidad frente a la eficacia de un esquema icónico de representación válido para su conciencia, que le permite ordenar y utilizar esa realidad hasta el punto de poder prescindir de cualquier otra y asumir la nada que la constituye, como subraya sin ningún tipo de dudas el final de la película¹⁴.

Estas consideraciones nos permiten volver, muy brevemente, a la mayor de las diferencias entre el cuento de Cortázar y el filme de Antonioni: al personaje del pintor, figura esencial en la película y que no aparece en el cuento. En este último, el problema derivado de la representación mediada y mecánica (la del fotógrafo a través de la cámara) es lo que mantiene al protagonista en una perpetua fase de “creación icónica”, la que necesita, como se ha dicho, de una organización visual previa de la realidad percibida y de unos mínimos elementos que mantengan activa su relación referencial con esa realidad. Este estado es el que genera la trágica situación existencial de Michel que se relaciona con lo externo a través de unas imágenes depositadas en la conciencia pero por ella percibidas como algo ajeno y en cierto modo falseado, como una experiencia cognitiva mediatizada. En la película, en cambio, el pintor (el “creador”) renueva el valor esencial de la imagen, haciendo patente su esencia, el ser un segmento visual que *ordena* una materia informe, caótica e incomprensible fuera de los retículos que la propia imagen establece. La realidad modelada icónica y visualmente, equivale a otra realidad, respecto de la que la conciencia adquiere una relación directa, dado que es producto de la “traducción” interior de un referente cuya vigencia es, en cierto modo, innecesaria y prescindible. La imagen es por ello, para el artista contemporáneo, un producto y a la vez un medio radicalmente subjetivo, y no responde ya a ningún referente pactado, sino a uno autorreferencial y por lo tanto más complejo en su decodificación: «Al principio todo es un revoltijo» —le dice el pintor a Thomas comentando uno de sus cuadros, por cierto una fusión entre la más pura abstracción cubista y la pintura de Pollock— «luego encuentro el detalle que le da sentido. Una pierna, por ejemplo».

¹⁴ En la escena final, Thomas, en el parque, asiste a un partido de tenis representado por unos mimos. El partido se celebra dentro de una cancha real (el único espacio rectangular que aparece en el parque, como se señala en el *corpus* del artículo), pero los mimos realizan meros gestos; no hay raquetas, ni pelotas, ni siquiera sonidos reales más allá de los generados por las mentes de los espectadores que, mudos, observan un simulacro de no-realidad. Sin embargo, en el último fotograma, Thomas entra en este juego y acaba “devolviendo” una inexistente pelota a los mimos, actuando en una realidad sin realidad.

En la película, el pintor crea imágenes que como tales otorgan un sentido al caos, mientras en el cuento, el fotógrafo cree captar fragmentos de un todo surgido de una ordenación previa que debe, desde fuera, dar sentido a sus representaciones. La adecuación técnica y formal del pintor ante la irreproducibilidad y vacuidad de lo real da un nuevo valor a la creación artística, pero sobre todo un sentido nuevo a la expectativa existencial contemporánea, dado que la asimilación de un sustancial vacío equivale también a una forma de auto reconocimiento.

La propia psicología de los personajes se subordina en el filme a esta reflexión metatextual. Esto es muy evidente en el modo en que nos es narrada la evolución psicológica de Thomas, que se transforma en metáfora de este nuevo pacto estético, base de una profunda regeneración moral y ontológica. El núcleo narrativo de la película, de hecho, es el descubrimiento por parte de Thomas de que algo tan tangible como un cadáver, será una “realidad” tan experimentada y probada para él, como del todo improbable y dudosa para el resto de su entorno¹⁵. De esa realidad, tan material (el cadáver), sólo queda una imagen, una fotografía cuyo significado y valor reside ya solo en su ser en sí. Es en ese momento en el que Thomas deja de ser el fotógrafo/copista que ha creído representar *hechos* (es especialmente irónico que Thomas sea fotógrafo de “modelos”) para transformarse en artista. Su foto se asemeja ya (y así lo subraya un intenso diálogo) a algo que no pretende ser una copia, ni una reproducción, de nada («Se parece a los cuadros de Jack», le dirá su amiga mirando la fotografía).

Es evidente que estas consideraciones sólo quieren resaltar el valor precursor de la película de Antonioni, no tanto su originalidad. Como se ha dicho, la especulación estética, filosófica y las propias realizaciones artísticas (incluidas las literarias) a partir de finales de los años 60 no han hecho más que reincidir en estas posturas, hoy ya asentadas en casi todos los ámbitos, especialmente el filosófico. Sin embargo, en las fechas en las que el director concibió y rodó su filme, el discurso equivalía, en nuestra opinión, a una atenta y vanguardista toma de postura, especialmente si se contextualiza *Blow Up* en el entorno cultural italiano de esos años.

Como ya se ha dicho *Blow Up* desarrolla todas sus implicaciones teóricas con el recurso coherente a unas técnicas narrativas entre las que destaca su singular tratamiento de los espacios que, por otra parte, eran ya uno de los ejes de la filmografía de Antonioni. Sin embargo en esta película la importancia concedida a la arquitectura espacial y al entramado ornamental adquiere una intensidad significativa ejemplar.

La película nos pone esencialmente frente a tres grandes espacios, además de su “fondo” o “marco” que, como se mencionaba al principio de este apartado, es la ciudad. Hay un recorrido espacial de interior (el de la casa/estudio de Thomas y la de su amigo el pintor, y el de las otras escenografías interiores, mucho menos

¹⁵ Baste recordar uno de los últimos diálogos del filme, cuando Thomas confiesa a su amiga, la pareja del pintor, su descubrimiento de un crimen y de un cadáver. «¿Cómo sucedió?» —pregunta ella apelando inmediatamente a una esperada descripción del hecho—, «no lo sé, no lo vi» —contesta Thomas— ¿No LO VISTE?— enfatiza su amiga.

importantes que estas), cuya isotopía más evidente es la ausencia de luz natural y la reducción visual de horizontes, que intensifica lo cerrado y limitado de estos espacios; hay una serie de espacios exteriores, que en parte coinciden con el de la propia ciudad y a los que nos referiremos extensamente, y por último encontramos el espacio del parque que se propone como alternativo y distinto respecto de todos los otros, incluidos los otros exteriores.

La mayor oposición entre estos macro/espacios es subrayada por una acentuada diferencia geométrica. Este es uno de los recursos técnicos con los que Antonioni construye la sintaxis visual de su película que nosotros hemos interpretado como un eco de las funciones más “clásicas” de ciertos significados simbólicos: los “interiores” (la casa/estudio especialmente) son dominados por las figuras del cuadrado y del rectángulo, que se enfrentan al espacio exterior, circular y curvo, del parque¹⁶.

No hace falta reproducir las muy conocidas observaciones hechas por Gaston Bachelard en torno al distinto valor simbólico de ambos espacios, ni remitir al mítico análisis que de sus múltiples significados recoge Gilbert Durand¹⁷. Recordaremos sólo que «el espacio circular (...) desplaza el acento simbólico a las voluptuosidades secretas de la intimidad» (Durand 1981: 236). Es el parque (el espacio circular de la película) el lugar asociado a la intimidad psíquica de Thomas¹⁸, el de proyección de su yo más profundo, y como tal carece, como veremos, de las “enmarcaciones” que se proponen para el resto. Thomas accede al parque en un «estado llamado de ‘baja tensión’ en el que no es tanto el sentimiento de lo real lo que se borra, sino la conciencia sucesional del yo que ya no controla, es decir, que ya no encadena los preceptos en un *continuum* temporal» (Durand 1981: 379).

Thomas, en efecto, se dirige al parque para descansar y romper el frenético ritmo de su jornada; llega arrastrando su identidad más superficial (su cámara y su gestualidad algo neurótica) y su entrada en ese espacio equivale a su recogimiento en la intimidad y profundidad psíquicas. Antonioni subraya este cambio rítmico y espacial a través de una cierta ralentización y de una “verticalización” en algunos enfoques que adoptan perspectivas aéreas (las copas de los árboles en movimiento, las nubes), además de imponer en esta escena la suspensión de diálogos, sobre lo que volveremos. Sin embargo, es significativamente a través del recurso visual a ciertas formas simbólicas como el parque desvela su especial intensidad metafó-

¹⁶ Es a este tipo de estrategias narrativas, veteadas de ironía e intertextualidad, a las que nos referíamos al hablar de una renovación formal del director en línea con las corrientes más vanguardistas del periodo.

¹⁷ Cfr. “Los símbolos de la intimidad”, Durand (1981: 236 ss.).

¹⁸ Hecho ulteriormente subrayado por su vestuario, en coherencia con lo ya observado respecto de la importancia otorgada por Antonioni a las funciones simbólicas y plurisignificativas del uso del color en sus películas, dado que Thomas lleva pantalones blancos, camisa azul celeste y americana verde, todo ello de los mismos colores e idénticas tonalidades que las nubes, el cielo y los árboles que constituyen la cromática del parque y que queda patente en las dos tomas diurnas.

ca, en cuanto verdadero lugar del yo¹⁹. El parque de hecho, frente a todos los otros espacios exteriores, ofrece una apertura visual completa: sus trazados son curvos (curvos los caminos de acceso, curvas, bajas y abiertas, las barandillas y verjas, redondo el recinto de césped en cuyo centro Thomas descubre lo que será “su” detalle); en este entorno circular el único espacio diferenciado es la cancha de tenis, un polígono rectangular cuya diferencia adquirirá pleno sentido en el final de la película.

Antonioni hace de este espacio circular identificado con el yo el lugar en el que la materia “simplemente experimentada” se ofrece, caótica e intacta, a la conciencia y al proceso creador para transformarse, a través de él, en materia significativa: es en el parque donde Thomas da comienzo a su etapa de observación icónica. Por ello el director recurre en estas secuencias a indicadores simbólicos que nos colocan en un trazado arquetípico innegablemente vinculado a la existencia y al conocimiento. En el parque encontramos, heredados esta vez sin duda del cuento de Cortázar, pero visual y centralmente enfatizados en la película, los árboles, y en concreto al gran árbol bajo cuyas ramas y sobre cuyas raíces se constituirá una de las escenas más importantes²⁰. Por encima de los árboles, el cielo abierto y (otro elemento coincidente con el relato de Cortázar y enfatizado significativamente en ambos textos), las nubes en perpetuo movimiento, es decir, una visualización de lo externo (materia y existencia) que remite a un contacto primigenio previo a toda sistematización y ordenación cognitiva, si atendemos al hecho de que, precisamente el movimiento de las nubes sobre el fondo del cielo equivale a

las formas del agua, el movimiento de las aguas, el fácil deslizamiento de las nubes que flotan en los planos tan bien diferenciados del mundo aéreo. Las nubes, las brumas, los nublados que dibujan horizontes móviles, horizontes superpuestos (Bachelard 1997: 80).

El espacio del parque además carece del apoyo de los diálogos que, aunque escasos, se dan en el resto de la película. Ello hace más intensa su recepción puramente visual, dirige la atención sobre su valor como mera imagen y fuerza el estado de observación icónica, dado que las acciones mismas de estas secuencias son ofrecidas como representaciones escénicas mudas, la reconstrucción de cuyos significados recae enteramente en la interpretación del receptor (Thomas y el propio espectador). La palabra ya no establece el nexo explicativo entre la imagen y su

¹⁹ Su función se eleva así por encima de las que habitualmente cubren otros espacios, los normalmente asociados al yo profundo, como por ejemplo el de la casa. En la película, la casa de Thomas pierde parte de sus características simbólicas precisamente al ser concebida como una casa/estudio, un espacio antagónico y disociado del yo. El parque es en cambio el auténtico lugar del descanso de la conciencia, un espacio exterior singular y distinto, hecho subrayado en el filme a través de connotaciones que contraponen su peculiaridad (simbólica e íntima) a los otros exteriores que la cámara ha ido recorriendo.

²⁰ Es superfluo remitir a los infinitos estudios que antropología, psiquiatría, filosofía... dedican a la interpretación simbólica del árbol. De todos ellos, y teniendo muy en cuenta las aportaciones esenciales hechas en los conocidos estudios de Jung, remitimos a las reflexiones de Gaston Bachelard (1997: 84-87), referidas a los grabados de Flocon, que nos parecen especialmente adecuadas a una interpretación del significado del árbol en *Blow Up*.

significado, y este hecho obliga a un reajuste en la interpretación del valor referencial de lo visto que pone en movimiento actos interpretativos (cognitivos y creativos) nuevos. Es, una vez más, con el recurso a simbologías profundas como Antonioni subraya estos hechos; en las tres escenas rodadas en el parque, este está inmerso, en realidad, en un falso silencio en el que la voz *humana* es sustituida por los sonidos de la naturaleza y especialmente por el poderoso soplar del viento que es lo que realmente se escucha. Viento, o aire, son la sustancia misma del esquema ascensional y, en las culturas y según las tradiciones simbólicas más antiguas, están estrechamente asociados a la palabra, a la voz interior y primigenia del ser. El aire es además un elemento purificador de ese mismo ser, previo y necesario en sus procesos de conocimiento profundo del significado absoluto de la existencia, ya que «es por el aire como por un hilo por lo que este mundo y el otro mundo y todos los seres están unidos» (Durand 1981: 166).

Las múltiples indicaciones simbólicas del parque, sintetizadas en su circularidad, se contraponen a las de los otros espacios de la película a través de un lenguaje geométrico inmediato y eficaz. Todos los otros espacios, cuadrados o rectangulares, cumplen una función simbólica no menos evidente que la circular del parque y sin duda complementaria. Cabe recordar aquí que lo cuadrado, símbolo asociado con la tierra por oposición al cielo es, en un sentido más amplio, también símbolo del universo creado que se opone a lo no-creado, e implica la idea de afianzamiento (en el tiempo y en el espacio) pero también de estancamiento (Chevalier-Gheerbrandt 1991). Lo cuadrado y rectangular, que en *Blow Up* estructura en una perfecta antítesis visual todo el espacio exterior al parque, se transforma así, en términos generales, en metáfora de lo conocido y asentado frente a lo potencial (el espacio circular) y cumple también, por las razones que veremos, una función limitativa, de nuevo con implicaciones simbólicas notables, dado que «la construcción en cuadrado hace alusión a un refugio (...) un recinto fortificado que señala una intención de separación, de promoción de lo discontinuo» (Durand 1981: 159).

Los demás espacios, incluidos los otros exteriores del filme, son dominados por la linealidad y una calculada técnica fotográfica que construye las secuencias sobre un aparentemente casual entramado de retículas geométricas, captadas en la propia exterioridad, a la que descomponen hasta lograr la ruptura visual, y por lo tanto significativa, de toda supuesta unidad del fondo. Los edificios, la casa, las paredes de su interior, las calles, la misma toma de las acciones, proponen centenares de pequeños cuadrados o rectángulos que atrapan detalles de materia, como si todo el espacio hubiera sido sometido a una cuadrícula óptica. Sin duda en esta técnica emerge de nuevo la sólida formación como pintor de Antonioni, que usa la línea como el elemento morfológico que crea unos vectores de dirección básicos para organizar la composición y su sentido estructural, como la mayoría de las secuencias de *Blow Up* ejemplifican magistralmente.

En la película las líneas componen figuras y perspectivas cuadrículas y generan infinitos marcos, que segmentan un externo fugitivo e ininteligible al que organizan y revelan en todos sus detalles. Esa es la función de la poderosa geometría que domina toda la arquitectura visual de los espacios (los de la ciudad, la casa/estudio, el microespacio de la tienda de antigüedades -una esquina trapezoi-

dal-, el del restaurante (a través de cuyas ventanas cuadradas, protegidas por persianas venecianas que se transforman en ulteriores marcos alargados y horizontales, Thomas observa el exterior), y que se repite en la técnica de filmación. Las “entradas” de la cámara en los diversos espacios, o las tomas dentro de estos, se hacen casi siempre creando un efecto de multiplicación de ulteriores marcos visuales, por ejemplo, filmando varias puertas abiertas en perspectiva, o realizando unos enfoques que ponen de relieve la continua contención en retículos-marco de lo externo, y borran, literalmente, todo fondo, todo horizonte como continente de algo que no haya sido enmarcado, transformado en detalle visual, en imagen dentro de la imagen. Vigas horizontales, cables verticales y ordenados que forman cuadrados, rectángulos, repetidos casi sin tregua (los de las puertas, ventanas, paneles, plásticos... que componen los interiores), o bien auténticos y puros “marcos”, coloreados con estridencia en torno a ventanas, objetos e incluso personajes (las modelos del estudio de Thomas que además visten trajes cuyos estampados reproducen, a su vez, cuadrados y rectángulos), o edificios cuajados de ventanas, de puertas alineadas, que flanquean verticalmente calles nítidamente rectas: espacios elegidos por su dureza angular, por sus geometrías, evidentes y visualmente innegables, que cuadrícula la imagen de la materia. Muy irónicamente uno de los pocos cuadros que aparecen, no tiene marco y representa una esfera bicolor²¹.

Esta técnica que capta, aísla y, en cierto modo, agranda el detalle exterior, deja emerger visiones renovadas de una exterioridad perfectamente conocida que, de este modo, se abre a la posibilidad de nuevas y múltiples interpretaciones, se autoregenera a través de sus propias formas. El agrandamiento y enmarcación del detalle que Thomas realiza sobre la materia (el cadáver) y que transforma su imagen en algo nuevo y distinto de esa misma materia, un instrumento que capta una verdad oculta, compleja y que multiplica la posibilidad de significados con independencia de su relación con el referente inicial, es exactamente lo que Antonioni propone con su película. La modernidad de la propuesta radica, obviamente, en que es el proceso en sí y no el alcanzar ninguna conclusión o “Verdad” lo que da sentido a la búsqueda de Thomas, a la película y por extensión a la propia existencia. Es la capacidad creativa de enfocar de nuevo una realidad agotada y vaciada hasta el límite de su reducción a la nada, lo que rescata la posibilidad de su reinterpretación y hace de esa “nada” una forma que se opone al vacío.

²¹ Si la esfera bicolor puede ser entendida como un guiño intratextual al propio parque, hay que decir que la cuadrícula de los espacios compartidos (ciudad, casa/estudio, restaurante...) se quiebra ligeramente en algunas escenas de la narración fílmica. Por ejemplo, en el encuentro con la misteriosa mujer de las fotografías del parque, en la casa/estudio de Thomas, escena vetada de erotismo y con una fuerte implicación de la intimidad psicológica de Thomas, o en las dos escenas en casa del amigo pintor, o en la escena ampliamente comentada por la crítica, del concierto. En todas ellas, el trazado lineal y la cuadrícula de lo real, se mezcla casi imperceptiblemente con detalles desordenados, formas asimétricas, curvaturas sutiles que aparecen para desmontar la red visual en la que todo el resto queda atrapado y es muy intensa la utilización de simbologías, como siempre ocultas: por ejemplo la de la ondulante cabellera de la mujer, la de los antiguos bustos de mármol, la de la hélice... Son imágenes simbólicas que subrayan la función híbrida de esos espacios, en los que la presencia más profunda del yo convive con su superego, comparte lugares connotados social y culturalmente, que arrastran una parte de la tradición visual.

Hay que abrir en este punto una breve reflexión sobre los numerosos ensayos contemporáneos dedicados precisamente a la función del marco en relación a la imagen y al pacto descodificador que sostiene nuestra relación con el arte contemporáneo. Respecto de los marcos, como advierte Antonio Somaini en su artículo «La cornice e il problema dei margini della rappresentazione» hay que recordar que:

la cornice, nelle sue diverse manifestazioni storiche, ha sempre esercitato nei confronti dell'immagine dipinta una serie di funzioni capaci di determinare profondamente la 'grammatica' e la 'pragmatica' dello sguardo che ad essa si rivolge: sottolineando la chiusura del confine che separa l'immagine dallo spazio circostante, la cornice focalizza lo sguardo (...) Ecco dunque che il tema della cornice deviene la chiave d'accesso alle questioni più generali dei 'margini della rappresentazione' e del significato di un atto di delimitazione che è al tempo stesso chiusura verso l'esterno e apertura alla fruizione; questioni che riguardano la natura del limite e della soglia intorno a cui ruota la relazione estetica, e luoghi filosofici in cui si incontra l'ambiguità delle distinzioni fra dentro e fuori, marginale e costitutivo, ornamento e complemento (...) La cornice sottolinea il confine che separa lo spazio della rappresentazione e della figurazione dallo spazio circostante, e costringe lo sguardo che transita uniformemente da una regione all'altra dello spazio a soffermarsi con attenzione di fronte a un'immagine che gli si propone come rappresentazione e messa in scena. In altre parole, la cornice impone allo sguardo ordinario di trasformarsi in 'visione' e 'contemplazione', e allo spettatore di porsi nei confronti dell'immagine in una relazione 'estetica', l'atteggiamento della fruizione, della valutazione, dell'interpretazione (2001: 19-21).

No es este el lugar para ampliar las muchas reflexiones, que en línea con las observaciones de la cita anterior, refuerzan la idea de que el marco (lo que aísla un dentro y un fuera respecto de la propia imagen y representación) es uno de los instrumentos que interviene en nuestro proceso analítico y de comprensión de la materia tratada²². La cuestión de la función del marco en relación con la imagen de lo representado ha tenido múltiples interpretaciones y ha sido considerada una cuestión importante por pintores y teóricos del arte de todas las épocas.

Es la interpretación contemporánea la que en buena medida coincide en definir el marco como una especie de "zona de nadie", y en elevar su valor a algo ambiguo que no es ni parte de la obra en sí, ni parte de lo externo a esta; según Víctor Stoichita (1999) el marco es lo que separa la imagen de todo lo que no es imagen, transformando todo aquello que es contenido en sus márgenes como mundo (materia) significativa que se opone a lo que queda fuera, el mundo (materia) simplemente experimentada (vívida).

Por otra parte, en algunos de sus importantes ensayos dedicados a este asunto, Louis Marin (1973; 1998), amplía sus reflexiones en relación al marco y observa en la representación pictórica (y en general visual) contemporánea, la característica de ser por una parte todavía copia (mimesis) y, al mismo tiempo, texto auto reflexivo, artífice de un determinado receptor, al que "construye" y al que impone una muy determinada manera de ver y entender la representación. Reflexionando

²² Recordamos, por cercanía al tema de esta contribución, las de J. Derrida (2001), R. Debray (1999), V. Stoichita (1999; 2006), o las amplias y sugestivas de J. Baudrillard casi a lo largo de toda su obra.

sobre ello, no cabe duda que la suspensión de las estrategias miméticas de representación figurativa más o menos realista impone pactos analíticos, descodificadores e interpretativos nuevos. El arte conceptual, por poner un ejemplo concreto, como con anterioridad la abstracción o el cubismo, por poner otro, obliga a construir unos recorridos de reconocimiento no sólo estéticos que, en efecto, moldean a su receptor, como señala Marin.

Es tal vez por ello por lo que Marin (como lo hará Foucault en su célebre análisis de *Las Meninas*, 1985) deduce que toda representación, y de manera singular las formas de representación del arte contemporáneo, tiene una característica dual que, en sí, implica ya una forma de entender la relación del sujeto con la realidad. Esta característica consiste en que

ogni rappresentazione è caratterizzata da una duplice istanza di trasparenza e opacità, transitività e riflessività. Ogni rappresentazione, in altre parole è trasparente e transitiva in quanto rappresenta qualcosa, e al tempo stesso opaca e riflessiva in quanto esibisce se stessa come rappresentazione (Somaini 2001: 7).

Dicho con palabras de Louis Marin «représenter signifie se présenter représentant quelque chose» (es casi superfluo notar que estas observaciones son perfectamente aplicables tanto al cuento de Cortázar, como a la película de Antonioni).

En nuestra opinión es precisamente a conclusiones muy semejantes a las tan brevemente resumidas, a las que *Blow Up* quiere llevarnos. Su esquema icónico representativo estructura la realidad en segmentos (marcos) que atrapan la materia significativa para otorgarle un nuevo significado a través de su propia forma (en un proceso infinito de auto re-representación); a su vez la esencia necesariamente fragmentaria de la materia es subrayada por esos marcos que revelan la imposibilidad de generar una estructura incluso significativa que sostenga lo representado como unidad o continuum de la conciencia. Es el receptor de esas imágenes (Thomas o, nuevamente, el propio espectador) quien debe aislar cada detalle, agrandar cada marco y otorgar un nuevo significado a cada secuencia y por ello, no casualmente, *Blow Up* deja su final abierto.

Vale la pena señalar a este respecto la última divergencia entre el cuento de Cortázar y la película, ya que en el primero el narrador, incapaz de dar sentido a su enfoque, explica este hecho precisamente revelando su inconsciencia reproductora e interiorizando la sospecha de la nada en términos sin duda trágicos:

En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea esa la condición de su cumplimiento (1998: 236).

Blow Up en cambio refina la posibilidad de interiorización y conocimiento de lo externo, y su reflexión metatextual defiende el valor del cine no sólo como privilegiado hacedor de imágenes sino, parafraseando a Cortázar, como el medio que explica los motivos por los que una imagen es mirada, fijada, ampliada. En línea con las neovanguardias de los años en los que se filmó *Blow Up*, Antonioni asume en la forma la renovación esencial que los lenguajes artísticos debían plantear. La

película construye sobre la pura forma (la oposición espacial y geométrica, el color, el sonido que dominan la práctica ausencia de diálogos, la escasa relevancia de auténticas acciones y la casi inexistente trama) la resolución del problema de la relación entre lo representante y lo representado.

Como ya se ha dicho, el director en su planteamiento defiende, a su vez, una tradición visual, la capacidad de la imagen de integrar elementos culturales y antropológicos que simplifican el proceso de descodificación de sus significados, y al mismo tiempo evidencian todo el sentido de su renovación. En *Blow Up* la “cita”, la atenta y trabajada construcción de un trazado visual lleno de simbologías reconocibles, son usadas en defensa del arte cinematográfico (el de la imagen dinámica) entendido como muro de contención frente a la tendencia que hoy definiríamos (con el concepto tan apocalípticamente creado por Jean Baudrillard) la “hiper-realidad”, una imagen más falsa todavía que la de los antiguos modelos, sustituidos por virtualizaciones (simulacros) que eliminan toda reflexión sobre la relación ontológica y perceptiva del sujeto con ellas, dejando fuera del juego icónico el concepto de “imaginación” (naturalmente en sentido durandiano). La función del recurso a elementos simbólicos en la película (valdría la pena sin duda ampliar el análisis no sólo al detalle de los símbolos elegidos, sino al color), es uno de sus recursos narrativos explícitamente más renovadores, sobre todo si se vuelve a la comparación de la película con su entramado intertextual²³.

En Antonioni, las formas simbólicas, el reconocimiento a través de ellas de los trazados arquetípicos, son los elementos que artísticamente abren un juego infinito de significados ocultos y renovables, cuyo uso equivale a su función más amplia, la de revelar el sentido del significante, cargado de connotaciones, como el de una nueva forma basada sobre otras formas.

Blow Up hace de la imagen la representación no de un modelo sino de una doble experiencia: la derivada de la diacronía simbólica y arquetípica que recupera sus complejos referentes, y la surgida de su esencia autorreferencial, dominada por la voluntad regeneradora y creativa del artista. El cine es el “gran marco” que da sentido a la dinámica de la imagen, transformándola en un instrumento de conocimiento de un mundo visual (la película) que sustituye la falta de otro. La creación de nuevos mundos visuales que el artista «como todo creador de formas reivindica con sobrada razón el poder de habitar íntimamente» (Bachelard 1985: 73), resuelve la famosa *manque fondamentale* que genera la tragedia ontológica contemporánea. La forma es la ficción que soslaya la desolación del ser, la que construye marcos en torno a la nada, y, al hacerlo, como ya se ha dicho, pone de relieve que en la

²³ El entramado simbólico (con algunas coincidencias de especial relieve como las ya citadas del aire, nubes y árboles...) es el aspecto que formalmente, sin duda, une los textos de Antonioni y Cortázar. Sin embargo, es precisamente en su utilización donde la película se distancia más del cuento y también del posible hipertexto de ambos, *Thomas el Oscuro* de Blanchot. En esta novela y en *Las babas del diablo*, esos mismos símbolos, inactivos y privados de su función regeneradora de significados, ponen en evidencia la crisis del sujeto frente a su capacidad de representación y comprensión de la existencia y del mundo. Aparecen como elementos ornamentales, residuos estériles, cuya utilización narrativa refuerza una experiencia disociada del yo en el que su desacoplada y vencida lucha por la comprensión de lo “real” y de sí mismo transforma el arte en una forma vacía que traduce la existencia entendida como enfermedad y muerte.

conciencia contemporánea, esa “nada” no equivale necesariamente a un vacío. La perfección de la imagen, la complejidad y eficacia significativa y estética que debe poseer al asumir esta nueva función son la responsabilidad del artista y dan un nuevo valor “moral” al arte.

En una carta que Antonioni escribió a Rothko tras una de sus primeras visitas al taller del pintor, el propio director aclara este sentido de la responsabilidad artística basada en la autoexigencia y en el rigor técnico, con unas palabras, muy a menudo citadas, que han inspirado el título de esta contribución y que son su mejor cierre: «Me gusta mucho su pintura; se asemeja a mi propio trabajo. Los dos trabajamos la nada, pero con precisión».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBERG, G. (1969): *‘L’Avventura’ a film by Michelangelo Antonioni*, Nueva York, NY Grove Press.
- BACHELARD, G. (1975): *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1985): *El derecho de soñar*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.
- BARTHES, R. (2001): *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós.
- BLANCHOT, M. (2002): *Thomas el oscuro*, Valencia, Pre Textos.
- BLANCHOT, M. (2003): *L’espace littéraire*, París, Folioessais, Gallimard.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1991): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CORTÁZAR, J. (1998): *Los Relatos*, 3. Paisajes, Madrid, Alianza Editorial.
- DEBRAY, R. (1999): *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Bologna, Il Castoro.
- DELEUZE, G. (1986): *Cinema 2. The Time-image*, University of Minnesota Press.
- (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, J. (2001): *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós.
- DURAND, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- FORD, H.: «Antonioni’s ‘L’Avventura’ and Deleuze Time-Image» en *Sense of Cinema*, online review, issue nº.43
- FOUCAULT, M. (1985): *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta/Agostini.
- MARIN, L. (1973): *Utopiques: jeux d’espace*, Paris, Minuit.
- (1993): *De la représentation*, Paris, Seuil.
- SOMAINI, A. (2001): «La cornice e il problema dei margini della rappresentazione», *Materiali di Estetica*, 5, pp. 19-40
- STOICHITA, V. (1999): *Ver y no ver*, Madrid, Siruela.
- STOICHITA, V. (2000): *La invención del cuadro*, Madrid, Del Serbal.