

[Nota]

ANTONIONI REINTERPRETA 'LO INSÓLITO' DE CORTÁZAR:
UNA INVESTIGACIÓN FOTOQUÍMICA, MECANOGRÁFICA Y
CINEMATOGRÁFICA

ANTONIONI REINTERPRETS "THE INCREDIBLE" BY CORTÁZAR:
PHOTOCHEMICAL, MECHANICAL AND CINEMATOGRAPHIC RESEARCH

LUDOVICO LONGHI¹

Universidad Autónoma de Barcelona

VALERIO CARANDO

Università di Pisa

Resumen

Michelangelo Antonioni (*Blow-Up*, 1966) traduce las formas literarias de Julio Cortázar (*Las babas del diablo*, 1959), extremadamente visionarias, en una interrogación sobre las posibilidades epistemológicas del lenguaje cinematográfico.

Palabras clave: cine, literatura, fotografía, arte contemporáneo, Michelangelo Antonioni, Julio Cortázar, Sergio Larraín

Abstract

Michelangelo Antonioni (*Blow-Up*, 1966) translated Julio Cortázar's literary and visionary forms (*Las babas del Diablo*, 1959) in a quest on the epistemological possibilities of movie language.

Key words: cinema, literature, photography, contemporary art, Michelangelo Antonioni, Julio Cortázar, Sergio Larraín

1. EL DIFUNTO 'QUECO' LARRAÍN

Hay fuertes indicios de que Julio Cortázar, en su larga estancia parisina, compartiese amistad con el chileno Queco Larraín², un fotógrafo afincado en la capital francesa que –como un verdadero ‘flâneur’ a la manera descrita por Baudelaire– se deleitaba vagabundeando por las orillas del Sena, observando los arcos arbotantes de Notre-Dame y atravesando el puente de Saint-Louis hacia la isla homónima. Un

¹ Universidad Autónoma de Barcelona. Università di Pisa. ludovico.longhi@uab.cat. Recibido: 21-05-2015. Aceptado: 21-06-2016.

² Se trata de Sergio Larraín (Santiago de Chile, 1931 – Alahuen, Valle de Limari, Chile, 2012), recordado por su serie de visiones poéticas de la ciudad y los habitantes de Valparaíso, como por sus retratos de Pablo Neruda, realizados en la Isla Negra. En su escaso –pero intenso– errar por Europa ha permanecido un tiempo en la capital francesa –en ocasión de su colaboración con Henri Cartier-Bresson.

recorrido, aparentemente repetitivo, que le permitía descubrir nuevas atmósferas, seres extravagantes, episodios insólitos. Practicaba

una forma distinta de atención: una manifestación simétrica de la misma pero más profunda, situada en otro nivel de la psique. Una atención dirigida desde o entre o incluso hacia el nivel más profundo. En este caso el movimiento procede del interior hacia el exterior. Quien observa, oye o percibe, aleja los ruidos molestos, los simulacros y la esclavitud del trabajo. El orden de las cosas cambia el sentido, las cosas mismas cambian su cara. Se percibe otra realidad [...] que (a pesar de la inevitable vuelta a la cotidianidad consolatoria) quedará como puerta entreabierta a la salvación de algún posible “sin embargo” (Franco, 2014: V-VIV).

Una vez parece, pero hay quien jura que ocurrió un domingo 7 de noviembre³, que Larraín había conseguido retratar un tal “sin embargo”, uno de esos “insólitos”, “posibles narrativos”. Gracias a su Contax modelo 1.1.2. había captado una vista que, en un primer momento, parecía un paisaje bucólico –diría Virgilio– o una moderna ilustración del *De rerum natura* –diría Lucrecio. “Sin embargo”, allí, debajo de las “nubes con los bordes plateados”, dormía el alma de la que hablaba el filósofo romano. El impulso vital embalsamado en la Remington –“máquina de escribir petrificada sobre la mesa”–, y dormido entre las lentes de la Contax, se iba despertando poco a poco en el revelado de la película. El fotógrafo Larraín

descubre algo que no encaja [...] a primera vista [...]. Algo que la mirada corriente sobre la realidad no es capaz de desvelar. Solo mediante la “ampliación” de la imagen conseguimos “ver” lo que ha permanecido escondido. Gracias a lo que podríamos llamar una “estética de la ampliación”, el fotógrafo nos dice que la realidad no es precisamente la verdad. Y que la ficción no es necesariamente la mentira. Una y otra se construyen “ampliando” los hechos y los lugares. Ampliando, sin más, la mirada (Fontcuberta, 2010: 85).

Tras uno y otro “blow-up”⁴, el chileno sospechaba haber sido testigo accidental de un crimen. En una de las fotos aparecía la imagen de una pareja. O, mejor dicho, aquella que ‘parecía’ la imagen de una pareja, puesto que, con tantas ampliaciones, había que descifrar. Había que encontrar una verosimilitud en un conjunto de manchas, casi una pintura abstracta. Al principio parecían madre e hijo, pero no. El chico tenía una cara dulce –“como el arroz con leche”– y tierna –“como un ángel pintado por Filippo Lippi”⁵–; la señora, una mirada mortífera. En una imagen sucesiva el querubín parecía fugarse, ligero como “un hilo de la Virgen”, y otra dama quería atraparlo en sus “babas del diablo”⁶. Ampliación tras ampliación parecía configurarse la trama de un delito, aunque Larraín no estaba muy seguro porque se trataba solo de un conjunto de manchas blancas y negras. El posible asesinato

³ Se trata de la fecha en la cual se desarrolla el argumento de *Las babas del diablo* –Cortázar no especifica el año.

⁴ Término técnico que en inglés significa “ampliación”.

⁵ Son indicaciones que aporta el mismo Cortázar. Resulta curioso notar como el pintor citado se dedicó en su momento –siglo XV– a una investigación muy especial sobre la configuración del paisaje y del color para valorizar la tensión, atrapada en la instantaneidad del lienzo, del episodio narrado. Es decir una inquietud artística muy cercana a la sensibilidad de Antonioni.

⁶ “Los hilos de la Virgen” o “las babas del diablo” son dos términos coloquiales que indican los hilos de telaraña, tal como explica el mismo Cortázar en la novela homónima.

adquiere un significado potente, muy potente, y que, “sin embargo” [otro insólito, otro posible narrativo], se escapa. Y para mayor escarnio se le escapa justo a nuestro fotógrafo [...]. Pero no le culpo por ello [...]. Esta puntual ceguera no es sinónimo de escasa implicación social. Nuestro fotógrafo no quiere evitar liarse, simplemente desea mantenerse a la espera de algo que lo pueda interesar. Un posible narrativo que todavía no ha encontrado (Moravia y Antonioni, 1967).

Dudas y demoras del fotógrafo chileno encuentran desahogo en la confesión al amigo Cortázar. A este último le interesa todo: la investigación policial fallida, aplazamientos y prórrogas del compañero, y este agujero siniestro: un “aleph” burguesiano de todos sus posibles “sin embargos”. El escritor franco-argentino piensa: “Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme –ahí pasa otra, con un borde gris– y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto” (Cortázar, 1990: 124). Se trata únicamente, como le ocurría al Matías Pascal pirandelliano, de una muerte civil. Apropiación –o sustitución– de identidad coyuntural. Es el impulso vital que despertará más tarde a David Locke, aventurero americano, de profesión reportero, protagonista de la película homónima⁷. Una muerte aparente para vivir la aventura –o revivir escribiéndola. Concentrarse en otros asuntos para distraerse de otra aburrida escritura, como “la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago”: escritura rutinaria y alimenticia de Roberto Michel, protagonista del relato, o del mismo Cortázar. O, quizás, incluso de Larraín, ya que “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”.

2. CUANDO ALGUIEN NOS HA CONTADO UN BUEN CUENTO, EN SEGUIDA EMPIEZA COMO UN COSQUILLO EN EL ESTÓMAGO

Al principio, Michel –el difunto Larraín y Cortázar– aplaza con cautela la escritura. Le gustaría que la Remington mecanografiara sola la reconstrucción de los hechos. Su misma máquina de escribir tendría que encargarse de redactar la fase de dramatización. Un proceso de fabulación que le agobia y repugna. Prefiere evocar los personajes, expresar la incertidumbre de sus gestos. Descifrar el misterio de sus actos a partir de la fenomenología de los signos testimoniales. Ampliaciones de ampliaciones, casi abstractas, casi un “nonsense”: “Yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos” (Cortázar, 1990: 123). La autenticidad de los documentos de la crónica pierde su importancia cognoscitiva. En cambio, la nueva relación entre la mirada del fotógrafo y los sujetos de la puesta en escena adquiere un alto valor heurístico. Logra la competencia discriminatoria de la dialéctica entre verosimilitud y verdad, mentira y ficción.

⁷ *Professione: reporter* (1975).

Por otra parte, en aquel entonces, Julio Cortázar o algún diablo de sus dobles –Roberto Michel o Sergio ‘Queco’ Larraín– habrán visto u oído hablar del segundo largometraje de Antonioni, *I vinti* (1953). Son tres episodios que, a partir de hechos de crónica negra, indagan en el misterio impenetrable de los actos humanos. No hay intención alguna de indicar culpabilidades o mostrar responsabilidades sobre esta ola de criminalidad juvenil de París, Roma y Londres. El cineasta ferrarés sigue su trabajo de reinención de la escritura. Abandona la investigación sociológica del legado neorrealista. Explora lugares y cuerpos de esta juventud violenta. Anticipa, acompaña o sigue las inquietudes cognoscitivas de Roberto Michel –o de Cortázar, o de Larraín–:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil (Cortázar, 1990: 128).

En efecto, el último de los episodios –el inglés– debía sonar familiar al traductor y fotógrafo chileno. Un ‘*déjà vu*’ de un ‘*rendez-vous*’. Una pareja irregular: él, mucho más joven, casi un niño. Ella, con la muerte en los ojos. Los dos se conocen en un cine, un día ventoso y nublado. Deciden apartarse. Buscan intimidad en un parque. Y, al principio de todo, tropiezan con un cadáver.

[...] Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría –dos palabras injustas– y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde (Cortázar, 1990: 128-129).

Era la historia de un joven poeta desconocido, obsesivamente deseoso de conseguir notoriedad. Enfatado por la *Oda a la muerte* de Shelley, mata a una prostituta. Finge haber encontrado su cuerpo inerte en un descampado de las afueras londinenses para salir en las primeras planas de los periódicos. Tras algunos días, la noticia pierde todo su interés. Entonces el chico, para recuperar la fama, confiesa al reportero encargado del caso ser el asesino. Piensa haber realizado el crimen perfecto, en cambio se encuentran las pruebas a su cargo y es condenado a muerte. “He empezado por esta punta, la de atrás –diría Michel (o Cortázar o Larraín)–, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo” (Cortázar, 1990: 124).

No se sabe si uno de los tres –Michel o Cortázar o Larraín– ha asistido a la proyección. Cierto es que se perciben fuertes similitudes entre estilos de escritura: cinematográfica de Antonioni, mecanográfica de Cortázar, fotográfica de Michel –o de Larraín. “Tu, yo, ellos”: los tres –o los cuatro– comparten una fractura de identidad. La quiebra de un sentido único (causa-efecto) de los gestos. La mimetización de estos en un ambiente circular. Un espacio envolvente que aparece vivo, palpitante, abierto a las digresiones narrativas del escritor y a las peregrinaciones visuales del fotógrafo

y del cineasta. Solo cuando se presentan seleccionados y ampliados, dichos gestos vuelven a reanimarse. A través de una máquina –unas máquinas: Contax, Remington, Arriflex– regresan como fantasmas y aterrorizan al autor que ya se ha duplicado –o subdividido– en espectador:

De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota (Cortázar, 1990: 139).

3. “EL EPISODIO INGLÉS DE *I VINTI* ES EL MEJOR CONSEGUIDO Y ANTICIPA LA VOCACIÓN ANGLOSAJONA DE ANTONIONI QUE LLEVARÁ A SU PLENO CUMPLIMIENTO EN *BLOW-UP*” (CURTI, 2002)

Parece –pero hay fuertes indicios de que sea un hecho verdadero– que Michelangelo Antonioni, durante el rodaje de *Deserto rosso* (1964), tuviese en sus manos el relato de Cortázar. La cinta representa la conclusión definitiva de su tetralogía de la incomunicación: *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) y *L'eclisse* (1962). El ‘punto y aparte’ de su introspección existencial en territorio nacional. Su primera película en color –tal como remarca el título– le vale la victoria del León de Oro en Venecia. Y con el premio, la posibilidad de ampliar sus propios horizontes geográficos y poéticos. Dos de los grandes productores nacionales, Dino De Laurentiis y Carlo Ponti, quieren rentabilizar de inmediato su fama internacional. El primero le encarga la dirección del medimetraje *Il provino*: una especie de introducción al film de ‘sketches’ de Mauro Bolognini y Franco Indovina *I tre volti* (1965), que supuso el debut cinematográfico absoluto de la princesa Soraya. El ‘tycoon’ milanés, en cambio, le proporciona un contrato con la MGM, que prevé la realización de una trilogía ambientada en el extranjero: *Blow-Up* (Reino Unido, 1966), *Zabriskie Point* (Estados Unidos, 1970) y *Professione: Reporter* (España, 1975).

La colaboración con “la princesa de los ojos tristes” es una operación efímera. Un intento –hábilmente apoyado por la prensa especializada– de comprobar la fotogenia de la ex esposa del emperador de Irán Mohammad Reza Pahlavi. Antonioni no cae en las múltiples trampas de un proyecto meramente promocional. Fingiendo –con gran maestría– imitar los mecanismos de la prensa rosa, plantea su aportación con un esbozo narrativo muy simple: dos cronistas de *Paese Sera* intentan sacar algunas fotos durante las pruebas de cámara que la princesa lleva a cabo de noche, con gran secreto. Su mirada fría, casi documental, anticipa el registro fenomenológico de *Blow-Up*, reflejando el contraste entre la realidad y su reconstrucción forzosamente ficcional: ¿crónica periodística o cine de ficción? ¿Princesa, actriz o personaje ficticio? No hay nada más ambiguo que una imagen, ya sea fija o en movimiento.

Su primera colaboración con Carlo Ponti le ofrece la posibilidad de volver a Londres. Aprovecha dicha ocasión para acompañar a Monica Vitti, que había sido

elegida como protagonista de *Modesty Blaise* (Joseph Losey, 1966). El auténtico icono de la alienación, la incomunicación, el desasosiego, se aprestaba a experimentar posibilidades interpretativas mucho más amplias. Distintos autores de diversa índole –en este caso Losey; dos años antes, Luciano Salce con *La sospirosa*; y dos años después, Mario Monicelli con *La ragazza con la pistola*– estaban detectando en la actriz romana la presencia de una latente vis cómica. Humor negro, naturalmente: ingrediente adecuado a la trasposición cinematográfica de *Modesty Blaise*. Una heroína amnésica –protagonista del cómic homónimo escrito por Peter O'Donnell y dibujada por Jim Holdaway a partir de 1963– que había vagabundeado por el mundo en busca de su verdadera identidad. Así, este personaje de papel, valiente y cínico –un James Bond a lo femenino, con un pasado casi a la Antonioni, o a la Cortázar–, introduce al cineasta italiano y a su musa en un nuevo universo coloreado: el Pop Art. Es la movida de la Swinging Town, una gran revolución cultural ligada a las nuevas modas y las espirales concéntricas del ‘optical art’. Nueva música y nuevos bailes atraían a jóvenes de distintos orígenes, libres de tabúes y prejuicios. Aquí el cineasta ferrarés encuentra aquel espacio envolvente y vivo que los personajes de Cortázar –o su doble, su ‘alter ego’– hallaban en París. Los paseos de Cortázar por los bulevares parisinos de los cincuenta acompañaban el eco de los versos de Apollinaire; diez años más tarde, en la capital británica, las notas de los Beatles, los Who y los Yardbirds⁸ convocan “la vocación anglosajona de Antonioni”. Así, el cineasta se deja llevar por las coloreadas corrientes del Támesis. Conoce a los hermanos Mark y Clare Peploe, que lo introducen en el mundo de la moda: el reino de nuevos ‘sex symbols’ como Veruschka y Jane Birkin –que aparecen, ambas, en la película. Pero, sobre todo, el reino de David Bailey: el fotógrafo ‘playboy’ tan famoso como una estrella del cine –o incluso más.

Antonioni confía plenamente en el auxilio de la autóctona Bridge Films⁹. Su productor ejecutivo Pierre Rouve y el escenógrafo Assheton Gorton –autor de las psicodélicas escenografías de los primeros largometrajes de los Beatles¹⁰– lo ponen en contacto con los mimos Julian y Claude Chagrin –discípulos del gran mimo francés Lecoq– y con el potente gremio de los fotógrafos. John Cowans le presta su propio ‘atelier’ en Princes Place.

La ola pop que pasaba a través de todos los ámbitos creativos de algún modo los hacía a todos equivalentes. En aquel entonces era muy habitual encontrar en una misma fiesta privada o en la inauguración de una galería de arte, un artista internacional, una reciente estrella del rock, una modelo, hasta unos días antes, desconocida. Este era el mundo que Antonioni buscaba con gran interés. Pensaba utilizar todo, cualquier cosa le sonaba a ‘pop’, en el sentido más extenso de la palabra: popular, de moda, accesible para todos. Daba igual que fuera arte, música o sexualidad (Mainoldi y Guidoni, 2013: 11).

⁸ El grupo de los Yardbirds aparece casi al final de la película. Se trataba de la tercera opción de Antonioni, que en principio había querido fichar a los Who –y luego a los Velvet Underground. Por problemas contractuales, no se llegó a un acuerdo. Finalmente, siguiendo las indicaciones de Antonioni, Jeff Beck de los Yardbirds rompió la guitarra en el palco y la tiró al público, de la misma manera que solía hacer Peter Townshend de los Who.

⁹ En todo el proyecto, el único colaborador italiano de Antonioni es Tonino Guerra, guionista y poeta, a su vez asesorado por el dramaturgo londinense Edward Bond.

¹⁰ Se trata de *A Hard Day's Night* (1964) y *Help!* (1965), ambos dirigidos por Richard Lester.

Precisamente el registro erótico latente en la atmósfera juvenil londinense le sugiere la elección de David Hemmings como protagonista –o doble, o ‘alter ego’. Frente a la posibilidad de contratar actores famosos, prefiere un intérprete medio desconocido “que poseía el adecuado carácter chulesco y una perfecta tensión sexual (medio escondida por su aspecto moderadamente agradable)” (Mainoldi y Guidoni, 2013: 11). Hemmings es simplemente “el fotógrafo”. Su nombre de pila, Thomas, solo aparece en el guión (Antonioni, 1971). Él mismo busca el anonimato para cumplir su voyerismo no profesional. Del estrellado ‘set’ fotográfico –coloreado, abrigado y habitado por espléndidas “vestales”– pasa a mimetizarse en un asilo de vagabundos, siguiendo sus inquietudes. Roba imágenes auténticas, sorprendiendo al mismo Cortázar. Vagabundea por las afueras de la ciudad para descubrir posibles “insólitos”. Un paisaje “de una mañana de verano”: el parque verde intenso, el cielo plúmbeo, las nubes de perfil dorado, un concierto de hojas agitadas, palomas, gorriones. En el fondo una pareja irregular –ella claramente mucho más joven que él– que parece desearse. Parece, porque la seducción de las miradas no coincide. El fotógrafo mira al hombre maduro, que mira a su pareja. Ella, a su vez, mira fuera de campo, luego mira a cámara. Se tapa la cara y corre asustada hacia el fotógrafo. Antes amenaza, después ofrece su intimidad a cambio del carrete. Autor, director, personajes dominan fríamente las emociones. No consiguen, “sin embargo”, controlar sus percepciones. Las sucesivas ampliaciones fotoquímicas desvelan otros “posibles narrativos”. Pero los referentes semánticos se diluyen en signos abstractos. Desvanecen. Desaparecen, como desaparece el cadáver. El fotógrafo sucumbe frente a la realidad irreconocible; solo les quedan los “posibles insólitos”, los “sin embargos” de Cortázar –o Larraín, o Michel. Participar en la ilusión creativa de los mimos, perderse él mismo en las manchas coloreadas del paisaje:

Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio [...] y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión (Cortázar, 1990: 139).

Antonioni es un cineasta muy contemporáneo (el más contemporáneo, quizás, de los grandes maestros italianos), dada su interacción privilegiada con las vanguardias artísticas de la Posguerra. La fotografía sacada por Thomas en *Blow-Up* –así como la mismísima mirada del cineasta sobre el profílmico¹¹– contribuye a desvelar sin matices la profunda materialidad de sus imágenes –igualmente ‘matéricas’ son las creaciones coetáneas de Alberto Burri, Lucio Fontana o Emilio Vedova. No tiene que extrañarnos, pues, que, paralelamente a su fundamental actividad de director de cine, Antonioni haya nutrido otra faceta muy peculiar, la de artista plástico, llevando a cabo un ciclo de pinturas denominado “Montagne incantate”. En ellas, la relación con las principales corrientes pictóricas contemporáneas –informalismo, arte cinético, ‘action painting’– se hace absolutamente explícita.

¹¹ Véase los frecuentes ‘raccords’ de “aprehensión retardada” (cfr. Noël Burch [1970]: *Praxis du cinéma*, Éditions Gallimard, Paris) que alimentan su sofisticado lenguaje visual.

El mundo es un magma matérico, dislocado y caótico, para moldear y reconstituir mediante un acto radical de “puesta en forma” –a partir de un lienzo, un trozo de papel o un rollo de película. La productividad del gesto creativo propicia la concreción y el desarrollo de nuevos espacios, mucho más allá de un acercamiento puramente ontológico a la materia bruta. Para Antonioni y Cortázar –y también Larraín–, cualquier pretensión de objetividad, de universalidad o de sistematicidad no es nada más que una trampa de la mente. En otras palabras, una engañosa y gigantesca quimera.

4. MÁS ALLÁ DE LA ONTOLOGÍA

“Realidad e irrealidad no se confunden, se identifican” (Micciché, 1975: 278): el ‘giallo’ de *Blow-Up* no tiene solución posible, no plantea explicaciones racionales, puesto que no hay nada más ambiguo que una imagen. Por lo tanto, cualquier acercamiento a una supuesta ‘verdad’ acaba resultando puramente ilusorio. El hecho de ‘ser’ no implica necesariamente una subordinación incondicional al acto de ‘ver’, y viceversa: entre realidad y ficción hay pleno tránsito. El cineasta ferrarés, formalista hasta la médula, rechaza los principales fundamentos teórico-conceptuales de la crítica ontológica –los cuales habían dominado años atrás el ferviente debate sobre el neorrealismo (véase los escritos de Bazin sobre la “desaparición de la puesta en escena” y del cine mismo en *Ladri di biciclette*)–, acabando por alimentar, una vez más, un intenso diálogo a distancia con Cortázar y Larraín. *Blow-Up*, como señala acertadamente Fredric Jameson (1992), marca los orígenes de la cultura posmoderna. Con Antonioni el ‘dasein’ heideggeriano, el ser-en-el-mundo, primer elemento esencial de una analítica existencial que ha marcado el pensamiento del siglo XX, asiste a su más violenta desautorización.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonioni, M. (1971): *Blow-Up, a film by Michelangelo Antonioni* (Wake, S. [ed.]), London, Lorrimer Publishing Limited.
- Burch, N. (1970): *Praxis du cinéma*, Paris, Éditions Gallimard.
- Cortázar, J. ([1959] 1990): “Las babas del diablo”, en Id., *Las armas secretas* (Jakfalvi, S. [pról.]), Madrid, Cátedra.
- Curti, G. y Curti, S. (2002): “Entrevista a Turi Vasile”, en Antonioni, M. ([1953] 2002): *I vinti*, Roma, edición digital Minerva Classic.
- Fontcuberta, J. (2010): *Blow Up Blow Up*, Cáceres, Periférica.
- Franco, E. (2014): “Nel giro del giorno in ottanta mondi”, en Cortázar, J. ([1994] 2014): *Racconti*, Torino, Einaudi.
- Jameson, F. (1992): *Signatures of the Visible*, New York, Routledge.
- Mainoldi, V. y Guidoni, M. (2013): *Blow Up. Antonioni, il Beat e la Swinging London*, Bologna, Auditorium Edizioni.

Micciché, L. (1975): *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio.

Moravia, A. y Antonioni, M. (1967): "Esplosione", en *L'Espresso* (22 de enero).

Rodríguez, M.: "Biografía de Sergio Larraín" <http://www.elangelcaido.org/fotografos/slarrain/slarrainbio.html> (Consultado en noviembre de 2014).

