

BLOW UP DE MICHELANGELO ANTONIONI: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA FÍLMICA

MARÍA ANGELINA CAZORLA¹

RESUMEN

Las ficciones literarias han atraído siempre a directores y productores cinematográficos por los fuertes vínculos que existen entre cine, literatura y fotografía. Tal es el caso de *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni basada en un cuento de Julio Cortázar que cuestiona el poder de la veracidad de la imagen a través de la historia de un fotógrafo que asegura poder resolver el enigma de un crimen a partir del análisis de una serie de fotografías que él había tomado y ampliado en sucesivos *blow-ups*.

PALABRAS CLAVE: Blow up – Antonioni - Las babas del diablo - Cortázar

BLOW UP

La historia de *Blow up* es la adaptación de *Las babas del diablo* (de la colección reunida en *Las Armas Secretas*, 1964), de quien Antonioni toma la idea, algunos elementos, detalles y uno que otro travelling en el bosque. Thomas, un fotógrafo profesional, descubre al revelar y diseccionar imágenes de un carrete de fotografías algo que a simple vista no había sido capaz de ver. Sin embargo, al ampliarlas demasiado, segmenta el mundo y el objeto se desintegra y desaparece.

A través del actor David Hemmings, captamos Londres en los años sesenta, el sentido de sus gentes, su forma de vida, el significado de sus más apartados rincones. Antonioni, se dejó llevar por lo escénico y lo visual, por la dinámica que la época exigía (el pop, las drogas, los desnudos, las marchas pacifistas, etc.) distrayéndose casi por completo de lo sustancial: cómo se escabulle el crimen dentro de otra realidad.

No es, en este sentido, casual ni accesoria la ambientación social de la película: estética *mod* y superficialidad en las actitudes. El mismo protagonista es un fotógrafo de éxito,

¹María Angelina Cazorla. angelinacazorla@hotmail.com. Profesora adjunta de la cátedra de Literatura de Europa Septentrional de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Resistencia, Chaco.

imbuido en el mundo del reportaje de moda textil, frívolo, despreocupado y egocéntrico. Su vida se centra en la fotografía, mezcla de placer y espacio de dominio; mundo del que cuelgan desordenadas y efímeras sus relaciones sentimentales. Su casa-estudio fotográfico (arquitectura que se presta a la perfección a los motivos de la película) refleja la personalidad de Thomas: hombre de entrada y salida veloz, de caprichos materiales y personales, de carácter petulante y alimentado de impulsos. A su alrededor pululan modelos profesionales, de plantilla y adolescentes en busca de fama: explosiones coloridas de atuendos estrafalarios y mentalidad vacía.

El director manipula magníficamente los elementos verbales, visuales y auditivos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional. En *Blow up*, las puertas, bardas, anuncios y fachadas de edificios fueron pintados con colores brillantes para enfatizar el estado anímico alterado que caracteriza a la vida en las grandes ciudades. En este mundo distorsionado, lo único que posee valor de realidad son las imágenes fotográficas (estéticas y testimoniales): impresiones hechas en blanco y negro.

Podría resultar desconcertante y, sobre todo, de montaje absurdo la larga duración de algunas escenas. Sin embargo, todas ellas tienen un propósito común: alterar la realidad. Así, tanto la estética y el sonido —música en vivo o tocadiscos— como la frivolidad de ciertos gestos (ya sea los de Thomas, ya los de los restantes personajes) contribuyen a poner de relieve la crisis de sentimientos y de las relaciones. El caso más claro es el de la fiesta a la que Thomas acude en busca de un amigo: confusión de cuerpos, droga y rock'n roll, una gigantesca alucinación colectiva. A lo largo de toda la película se subrayan de forma patente el exhibicionismo y el voyeurismo, siendo Thomas el exponente de este último: observa la desnudez de las dos adolescentes (la pelea entre risas y papel violeta), los pechos que Vanessa Redgrave ofrece a cambio de los negativos, el acto sexual entre su vecino pintor y su novia y, por supuesto, el presunto asesinato en el parque. La propia cámara de Antonioni convierte al espectador en cinerrador (Paz Gago, 1998) por medio de una confusión de perspectivas, ya no se sabe quién es el que observa: Thomas, la cámara de Thomas o la imaginación de Thomas.

Las escenas más verosímiles, por otro lado, son las que tienen lugar en el parque donde Thomas fotografía a la pareja, hecho desencadenante de la historia central. Tras la ida de

Jane de su estudio —intento de chantaje carnal, con una sensualidad fría y calculada en una nueva muestra del erotismo—, Thomas se afana en revelar y ampliar de forma casi obsesiva las fotos tomadas. Se suceden a partir de entonces varias escenas en las que vemos al protagonista reconcentrado, reflexivo colocando los *blow ups* por todo el cuarto, tratando de lograr una secuencia cronológica y espacial de las imágenes.

El ojo se coloca a nivel del objetivo de la cámara; sólo así podrá captarse lo que, tiempo antes, quedó fijado en la película fotográfica. El protagonista se asume como espectador, como "ojo al otro lado".

SECUENCIA FINAL

La secuencia final (fundamental para el curso del film y su temática) repite elementos del comienzo, pero sólo ahora se comprende la importancia de la fiesta de los mimos. Con sus ropas, su maquillaje, su silencio y su estética alterada se bastan para recrear todo tipo de escenas y actos. Es una de las más célebres y seguramente una de la que más fuerza guarda: de vuelta al parque en que la intriga comienza, el fotógrafo asiste a un partido de tenis protagonizado por un grupo de mimos. Jugadores y público asistente siguen atentamente las idas y venidas de pelotas invisibles entre uno y otro lado del campo de tenis. La secuencia es larga, se fija en los gestos de los jugadores y en el ritmo de los movimientos de cabeza de los espectadores. Cuando la vista de todos se dirige fuera del campo, indicando que la pelota ha caído fuera de su alcance, el fotógrafo la recoge y se la devuelve para que el juego prosiga.

La puesta en escena es perfecta, la escena es muda a excepción del ruido de la pelota sobre raquetas invisibles. Varios segundos después el fotógrafo desaparece, es un objeto que se desintegra como si hubiese sido expuesto a una ampliación sobre otra ampliación hasta desasirse de la realidad.

El juego entre la verdad y la fantasía, lo que fue y lo que pudo haber sido, lo que sucedió de verdad o lo que tal vez no sucedió nunca; será uno de los mensajes más profundos que el film nos haya dado. Ese juego final donde el protagonista acaba por intervenir para, después, disolverse y dejarnos la amargura de no saber si ha sido tan sólo un espejismo. Quizás, como lo plantea el enigmático final de este texto filmico, nuestros sentidos sean muy limitados para capturar la verdadera esencia de la realidad. O quizás la realidad no sea

más que una elaboración mental que nos fabricamos cotidianamente, para no sentirnos ajenos al mundo que nos rodea.

Ni la pelota ni las raquetas existen en la realidad, son el punto elaborado por la imaginación. El partido de tenis es, pues, la clave ya que no nos ofrece soluciones sino que deja en el aire la sospecha de suposiciones equivocadas; la duda no resuelta que se responde con esta metáfora final.

Más de cincuenta años después de su estreno, los 110 minutos de esta película cortaziana llena de imágenes secretas siguen inquietando, descolocando y deslocalizando al ser humano. El artificio de la realidad cotidiana y la aparente hiperrealidad de las imágenes capturadas por la cámara son los temas esenciales de este film fetiche que se interna por los caminos del thriller psicológico como pretexto para ofrecernos una inquietante reflexión sobre la limitada capacidad del hombre para discernir entre realidad e imaginación.

Trama y fin de este texto narrativo de ficción visual-verbal quedan abiertos a la interpretación. La respuesta está en la mirada inteligente de un espectador activo y cooperador.

BIBLIOGRAFÍA.

- Agel**, Henri. *Estética del cine*. Eudeba. Buenos Aires, 1962.
- Alsina Thevenet**, Homero. *Después del cine*. Trilce. Montevideo, 1990.
- Baque**, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Argentina, 2003.
- Cortázar**, Julio. *Las armas secretas*. Alfaguara. Argentina, 2004.
- Epstein**, Jean; **LERNER**, Elena. *La esencia del cine*. Galatea. Nueva Visión. Buenos Aires, 1957.
- Feldman**, Simón. *El cine: cara y ceca*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1984.
- Ganbetti**, G; **SERMASI**, E. *Cómo se mira un filme: cine, conciencia de un fenómeno*. Eudeba. Buenos Aires, 1962.
- Jacobson**, C. I.; **SAGRERA**, Rosendo (tr.) *El revelado: la técnica del negativo*. Omega. Barcelona, 1951.
- Paz Gago**, José María. *Teorías Semióticas y Semiótica Fílmica*. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/185/18501721.pdf>
- Print**, Jean. *La fotografía y sus aplicaciones*. Salvat, 1950.
- Revista de Clarín N° 25. *Una polémica sobre la naturaleza de la fotografía. ¿Arte o documento?* Sábado 20 de marzo de 2004.
- Scharf**, Aarón. *Creative photography*. Penguin. Baltimore, 1965.
- Sontag**, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. México, 2006.
- Spottiswoode**, Raymond. *Gramática del cine: análisis de la técnica cinematográfica*. Losange. Argentina, 1958.
- Steichen**, Edward. *A life in photography*. W.H. Allen. Londres, 1963.
- Vilches**, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine y televisión*. Piados. Barcelona, 1999.