

El proceso ilusorio del arte

ANA MELENDO
Universidad de Córdoba

The Illusory Process of Art

Abstract

The interest in research, in technological advances, and the need to express results obtained through creation, is found beyond question in Michelangelo Antonioni's artistic trajectory. He expresses himself through cinema, painting, sculpture, and even literature through the different verbal reflections that are endorsed largely by the ones carried out in most of his filmography. In this sense, we are particularly interested in those reflections which, considering the two aspects of the photographic image, "representation" and "imprint", make it distinct from other artistic manifestations such as painting and sculpture, and come together in Antonioni's film *Blow up*.

Key words: Antonioni. Hitchcock. Photography. Painting. Perception.

Resumen

El interés por la investigación, los avances tecnológicos y la necesidad de expresar los resultados obtenidos valiéndose de la creación, es incuestionable en la trayectoria artística de Michelangelo Antonioni, bien sea a través del cine, como también a partir de la pintura y la escultura, o incluso de la literatura, por medio de las distintas reflexiones verbales que Antonioni realiza, reflexiones, en gran medida, refrendadas por las propias que lleva a cabo en gran parte de su filmografía. En este sentido, nos interesa detenernos en aquellas que, con respecto a esa doble componente de la imagen fotográfica, como "representación" y "huella", que la distancia de otras manifestaciones artísticas como la pintura o la escultura, se dan cita en *Blow up*.

Palabras clave: Antonioni. Hitchcock. Fotografía. Pintura. Percepción.

ISSN. 1137-4802. pp. 117-129

Una percepción limitada y falaz

Han sido muchos los teóricos que han llamado la atención sobre esa doble dimensión de la fotografía, entre ellos Dubois, quien niega a la fotografía la posibilidad de mentir, puesto que se convierte en la huella de un referente fotográfico que, en palabras de Barthes, es "la cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objetivo y sin la cual no habría fotografía"¹. Aunque en el momento de su aparición, no sea esa característica la que más llame la atención del nuevo arte,

¹ R. BARTHES: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 135-136.

2 A. BAZIN, "Ontología de la imagen fotográfica", *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000, pp. 23-30.

sino, más bien, su capacidad de reproducir la realidad, aparentemente, con toda exactitud. Decimos aparentemente, puesto que tal y como afirma Bazin², aunque la fotografía no puede obviar la presencia en ella del referente, perceptivamente no es la realidad.

Antonioni confirma la teoría baziniana en *Blow up* insistiendo, no solo en el arrastre del referente hacia el soporte fotográfico, sino en las diferencias entre el ver y el percibir, y en aquellas otras que se pueden establecer entre la representación fotográfica, y la representación pictórica y escultórica.

Pues bien, a partir del análisis textual de algunas de las secuencias de este film, trataremos de dar cuenta del complejo entramado reflexivo que tiene lugar en el mismo, en torno a lo que la fotografía parece mostrar, y aquello que es invisible a simple vista. Comenzamos así, en el momento en que después de haber concluido la sesión fotográfica con Veruhksa, el protagonista entra en la tienda de antigüedades con la intención de encontrar un cuadro de paisaje. Si tomamos este punto de partida en el análisis que a continuación emprendemos, es con la idea de subrayar la insistencia del film en la mirada antropomórfica de la cámara fotográfica, capaz de captar, sin embargo, aquello que escapa a la percepción humana. Por eso, la cámara cinematográfica se sitúa dentro del nº 33 de Charlton, mostrando la entrada de Thomas en ese pequeño, abigarrado y claustrofóbico espacio.

3 Una cámara estereoscópica, nombrada así debido a la visión estereoscópica humana (3D), es una cámara capaz de capturar imágenes (fotografías) en tres dimensiones. La visión binocular humana, produce dos imágenes (una para cada ojo) que luego se mezclan en el cerebro creando la imagen 3D. Estas cámaras, intentan imitar este comportamiento, utilizando dos objetivos (o dos cámaras separadas estratégicamente) captando la fotografía en el mismo instante, y como resultado se obtienen las imágenes 3D.

Tras un corte de montaje, esta parece encarnar en la mirada del personaje, pero la cámara se desprende del él iniciando un movimiento autónomo en bucle, que desemboca en los dos ojos de una cámara estereoscópica³ del S.XIX, que parece registrar todo imitando la visión binocular humana (F1).

Esta ocupa la parte izquierda del encuadre, mientras que la derecha, se llena con la presencia de una escultura femenina sin cabeza que con el movimiento de sus manos parece interpelar a Thomas. Ambas, cámara fotográfica y escultura, es decir, la mirada y el gesto, se ven completadas con la voz over que, desde detrás de la celosía que aparece como fondo, se hace eco de los pensamientos imposibles –puesto que algo inerte no puede pensar– de esos otros dos elementos que aparecen en campo, de manera que la voz increpa a Thomas preguntándole: "¿Qué desea? Aquí no hay artículos



F1

de ocasión. Está perdiendo el tiempo". A lo que él contesta: "De todos modos, echaré un vistazo".

Teniendo en cuenta que en el cine de Michelangelo Antonioni nada es casual, no es de extrañar que, en estos momentos del film, se den cita los elementos que acabamos de mencionar. Todos ellos prefiguran y se anticipan, lanzando al espectador señales luminosas, a aquello que tendrá lugar posteriormente en la película. No por azar aparece una cámara esteoroscópica ahora; sino más bien, porque uno de los sistemas más comunes utilizados por estos instrumentos se basa en la captura de paisajes a partir de tres metros; y precisamente, son cuadros de paisajes lo que Thomas anda buscando en esta tienda de antigüedades. Por eso, al no encontrar lo que busca, decide salir él mismo y realizar sus propias fotografías de paisaje en las que, precisamente, como se puede apreciar con posterioridad, hay un trabajo muy acusado de la profundidad de campo (F2).

Tampoco es baladí la presencia de la escultura femenina, emparentada a los maniquíes y a las propias modelos a las que Thomas fotografía, que, como veremos más adelante, ocupa, junto con la pintura, un lugar clave a la hora de distinguir y reflexionar sobre los distintos modos de representación.

Y más aún, no puede pasar por alto la respuesta de Thomas a la voz *over*: "De todos modos echaré un vistazo", puesto que las fotografías que toma en Maryon Park demuestran precisamente eso, que solo echó un vistazo, por mucho que, en ese deseo de ver más, aparte, en ocasiones, las ramas de los árboles que parecen obstaculizar su visión (F3).

Es así como esos elementos que comienzan a conjugarse en estos momentos del film, cobran entidad plena, en un momento nuclear del mismo; aquel en el que se produce el proceso de "revelado" de esas fotografías que Thomas realiza en el parque. Veámoslo en lo que sigue.

Thomas comienza a revelar el carrete de fotografía que ha tomado en Maryon Park. El joven, como imantado por dichas fotografías comienza a seleccionar algunos detalles de estas ampliándolos, estableciendo así una cadena lógica que le permite elaborar una lectura de lo que allí aparece. Pero, ¿por qué Thomas adopta frente a estas fotografías una actitud de



F2



F3

intriga y deseo de querer saber más? ¿Es que no ha realizado él mismo esas fotografías? ¿No ha seleccionado él el encuadre y lo que aparece en su interior? ¿Qué hay en ellas entonces que lo atrae de esa forma? ¿Qué misterio puede encerrar aquello que, previamente ha sido visto?



F4

Efectivamente, Thomas realiza las fotografías; sin embargo, aunque mira, no es capaz de ver todo aquello que en ellas aparece capturado, es decir, el arrastre bruto del referente, la huella que lo obliga a estar atado a la imagen fotográfica durante toda su existencia. El joven se hace eco de la cuestión en el momento en que la mirada de la chica que aparece fotografiada, se dirige hacia algo que, desde el fuera de campo, llama su atención (F4).



F5

Es entonces cuando él intenta, mediante sucesivas ampliaciones, establecer una secuencia lógica que lo lleva a descubrir lo que en realidad ha tenido lugar ante sus ojos. En principio, descubre la mano de alguien que, entre los matorrales, apunta con una pistola a la pareja (F5).

Lo que le lleva a pensar que con el disparo de su cámara ha podido evitar otro disparo que habría acabado con la vida de un hombre. Necesitará varias ampliaciones más para darse cuenta del misterio que encierran las fotografías que, cada vez en mayor número, cuelgan de las paredes de su estudio. La cámara cinematográfica lo acompaña en este proceso interrogándose a la vez. Sin embargo:

“[...] El film muestra la mirada del fotógrafo, pero no da al espectador el placer de ver con esta mirada, ni de identificarse con él [...] El fotógrafo de *Blow up* es un espectador que obliga a construir el proceso del espectador y, en este sentido, se abre a una representación en abismo. A través de su cámara cree ver y en realidad no ve o, si se prefiere, solo capta lo fugitivo”⁴.

⁴ D. FONT: *Michelangelo Antonioni*, op. cit., pp. 194-195.

Según Bazin:

“Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; solo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor”⁵.

⁵ A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 29.

El itinerario seguido por Thomas en este proceso de “revelado”, lo va despojando de esos prejuicios perceptivos a los que se refiere Bazin, hasta descubrir el cadáver que esa impasibilidad del objetivo ha podido captar. Es así como, sin saberlo, la imagen tomada en el parque se manifiesta como el testigo absoluto de la iniquidad humana, reconociendo formas que la percepción de Thomas tapa. Porque, como dice Hospers:

“Mientras el contenido de nuestras percepciones dependa tanto de la naturaleza del órgano receptor, y mientras seamos incapaces de quitarnos los órganos perceptores como hacemos con las lentes para probarnos otros, ¿cómo podemos estar tan seguros de que estamos percibiendo las cosas como son?”⁶

No obstante, el descubrimiento del cadáver se hace esperar, y en medio de este proceso de investigación, casi policial, Antonioni relaja la acción introduciendo una secuencia que contrasta con lo acaecido hasta entonces por la superficialidad que de ella se desprende. De esta forma, el cineasta ferrarés, “disuelve los nudos trágicos llevándolos al laicismo”⁷. Es por ello, que la investigación policial que pasaría a ser el centro de acción en cualquier otro film en el momento en que un cadáver aparece en escena, se disuelve, en detrimento de una obligada inmersión intelectual, por parte del espectador, a quien la enunciación constantemente apela.

⁶ J. HOSPERS y M. BEARDSLEY: *Estética: Historia y Fundamentos*, Madrid, Cátedra (9ª Edición), 1988, p. 33.

⁷ G. TINAZZI: *Michelangelo Antonioni*, op., cit., p. 110.

Fotografía, pintura y escultura: una experiencia intelectual en *Blow up*

Dice Degas:

“Es muy bueno representar lo que se ve. Es muchísimo mejor pintar lo que uno tiene guardado en la memoria. Es una transformación en la que trabajan juntas la capacidad imaginativa y la memoria. Solo se reproduce lo que es apremiante, es decir, lo necesario. Así que el recuerdo propio no es otra cosa que el hallazgo liberado de la tiranía que ejerce la naturaleza”⁸.

En la cita anterior, Degas se está refiriendo al acto creativo. Y precisamente, a este alude también Antonioni, en determinados momentos del film que nos ocupa. En *Blow-up*, el cineasta plantea ciertas diferencias, desde el punto de vista de la creación, entre algunos modos de representación; fundamentalmente la pintura y la fotografía, pero también entre esta última y la escultura.

⁸ En R. RENNER: *Hopper*, Colonia, Taschen, 2000, p. 15.

Pedro Poyato afirma, a partir de teorías como la llevada a cabo por

Sontag en relación a la fotografía de Weston, o las emprendidas por Bazin en torno al realismo, tanto en fotografía como en el cine, que mientras que:

“En la representación pictórica, el creador interviene, primero *viendo* en el referente la forma que ha de representar, y, luego, *plasmándola* en el soporte; en la representación fotográfica, por el contrario, el creador interviene únicamente *viendo* en el referente, para luego arrancarla [...] Por medios diferentes, pintura y fotografía llegan, en todo caso, a un objetivo común: hacer visible la forma no-visible”⁹.

9 P. POYATO: *Introducción al análisis de la imagen fílmica*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 35-36.

No obstante, dice Bazin:

“La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda la obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado”¹⁰.

10 A. BAZIN: *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 28.

Es decir, aparentemente, la fotografía parece tomar el relevo de la pintura en esa carrera desmesurada, de esta última, por imitar fielmente la realidad y, aunque es verdad que cuando aparece la fotografía, la pintura ya había empezado a tomar otros rumbos, cuanto menos, aquella precipita que algunos artistas se liberen de las ataduras y comiencen a reivindicar la pintura por la pintura, desligándola de todo lo que la encadenaba a la representación de la naturaleza. Sin embargo, esas mismas cadenas que, por fin, rompe la pintura, esclavizan a la fotografía a los ojos de aquellos que opinan que el objetivo último de la misma es ocupar el lugar de la pintura por la posibilidad de aquella para duplicar la realidad exterior.

Pues bien, Antonioni se encarga de cuestionar algunas de esas características que, con respecto al acto creativo o la representación, se han venido atribuyendo a una y a otro, y lo hace mediante un experimento práctico. Hemos dejado claro cómo el cineasta ferrarés reflexiona sobre las diferencias entre el ver y el percibir. Sin embargo, el maestro da una vuelta de tuerca, desvelando que esa forma no-visible que escapa a nuestra percepción, y que la fotografía muestra, en ocasiones, necesita ser sometida a un proceso de modelización capaz de desvelar aquello que, aunque presente en ella, sigue permaneciendo oculto. Por mucho que éste se realice, igualmente, a partir de ampliaciones efectuadas con la cámara fotográfica, tomadas de detalles seleccionados de una fotografía primigenia. Pero es que, este proceso de formalización se muestra tan agresivo, que esa forma última encargada de “revelar” la realidad, acaba por convertirse en una imagen abstracta, irreconocible, es decir, “no-visible”. Con lo cual, termina por no mostrar aquello que encierra, y como consecuencia, deja de ser

testigo de la realidad de la cual fue sustraída; no significa nada sin la secuencia lógica de fotografías que la habían precedido; tanto es así, que tras haber perdido su estatuto de transmisora de la realidad, incluso “parece” una pintura abstracta.

De este modo, al hilo de lo anteriormente expuesto, nos disponemos a analizar los recursos utilizados por Antonioni al respecto. Resulta muy evidente en el film, que Bill, el amigo pintor de Thomas, ocupa un lugar primordial en el mismo. O quizás, deberíamos decir más apropiadamente, que la existencia de este personaje es la excusa utilizada por Michelangelo Antonioni para explicar ciertos aspectos relacionados con la pintura y la fotografía. Pero a eso llegaremos más adelante. Porque lo que no resulta tan obvio, es que, antes de que aparezca Bill en escena, ya se está hablando de otro medio de expresión por el que Antonioni se interesa igualmente, nos estamos refiriendo a la escultura.

Fotografía *versus* escultura

Recordemos el momento en que Thomas, después de haber realizado la sesión fotográfica con Verushka, decide fotografiar a una serie de modelos que esperan someterse incondicionalmente a las indicaciones del artista de moda. Con órdenes como: “*la mano en la cadera*”, “*tú, baja el brazo*”, o “*la boca solo entreabierta*”, Thomas está petrificando a las jóvenes convirtiéndolas en “*esculturas vivientes*” que, finalmente, y sólo con un disparo de su cámara quedarán inmortalizadas para siempre (F6).

Porque, como dice Barthes: “La Fotografía siempre lleva su referente, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa y fúnebre”¹¹. Sin embargo, se trata de un referente que previamente a ser fotografiado, ha sido extraído de la realidad sometiéndolo a un proceso de estilización; un referente que más bien habría que buscarlo en la escultura.

La cámara cinematográfica se hace eco de este acto creativo en numerosos momentos en los que, en el interior del encuadre aparece Thomas y su cámara fotográfica¹², de espaldas al espectador, atrapando a las maniqués, convertidas en un elemento más de la puesta en escena, en la que habría que destacar, además del contraste entre el blanco de las paredes, los colores de los vestidos de ellas, y los cris-



F6

11 R. BARTHES: *La cámara lúcida*, op. cit., p. 33.

12 Son muchos los momentos, insistimos, en los que la cámara fotográfica aparece como un elemento autónomo e independiente que observa para, seguidamente, pasar a la acción.



F7



F8

tales, que a modo de escaparates, las atrapan, el juego con las líneas verticales y diagonales, que junto con las disposición de los cuerpos petrificados, hacen posible la profundidad de campo en el interior del estudio de Thomas (F7).

Otras veces, las “esculturas vivientes” son seccionadas por la propia cámara cinematográfica que las convierte en “bustos vivientes”, detalle que no debe pasar desapercibido si tenemos en cuenta, que esta secuencia, inevitablemente ha de ser puesta en relación con aquella otra que, unos minutos después, tiene lugar en la tienda de antigüedades. Allí, el enunciador se desprende de la mirada del protagonista con la intención de presentar al espectador un espacio plagado, precisamente, de esculturas, la mayoría de ellas femeninas, que son mostradas de cuerpo entero (F8);

y numerosos bustos, cuya presencia podemos rastrear, igualmente, en otros momentos significativos del film. Imágenes congeladas en el tiempo, al igual que aquellas otras que son atrapadas por la cámara del fotógrafo, pero cuyo proceso de creación difiere por completo del llevado a cabo con anterioridad en el estudio de Thomas. Y es que, a pesar de la intención del escultor por imitar la realidad, existe un nivel de formalización que permite al artista desprenderse del referente en el momento mismo del acto creativo, para someterlo, en mayor o menor grado, a un proceso de idealización que al fotógrafo, más allá de seleccionar el encuadre, le es negado. Tal y como indica Sontag, “una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión del modelo”¹³.

13 S. SONTAG: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 165.



F9

Incluso se pone de manifiesto en el film, el modo de hacer del escultor, a partir de una de estas piezas en las que aparecen las huellas dejadas por el artista en la elaboración de la misma a través de la consabida saca de puntos (F9).

Es decir, el escultor ha de luchar con la materia informe que dará lugar finalmente a la plasticidad de la forma, mientras que el fotógrafo, “ha de combatir con un referente del que no puede desembarazarse”¹⁴.

14 P. POYATO: *Introducción a la teoría y análisis de la imagen f-cinematográfica*, op., cit., p. 36.

Pero existen otras diferencias, vinculadas a la escultura y la fotografía, a las que el cineasta ferrarés no permanece ajeno. Porque si

hay una característica consustancial a la escultura que la distancia de otras artes, es su tridimensionalidad. Pero la imagen escultórica, es atrapada en *Blow up* en un espacio bidimensional, el de la pantalla cinematográfica. Sobre este, se construye un sistema de representación donde el ojo percibe una tercera dimensión, es decir, el espacio, tal y como el ojo lo ve y lo transmite al cerebro. Así lo recoge la cámara fotográfica de Thomas cuando congela en el tiempo a las “maniqués vivientes”; y así insiste en ello Antonioni, profundizando en el engaño visual, en el momento en que el fotógrafo, después de salir del concierto al que asiste tras descubrir que las únicas pruebas del asesinato le han sido robadas, iguala al fotógrafo, visualmente, a la serie de maniqués que se encuentran tras el escaparate sobre el cual el joven se apoya (F10).

Es así como “*Blow up*, se plantea como una búsqueda autónoma de las estructuras del quehacer artístico, casi marginando lo conflictivo”¹⁵. Existe un deseo de profundizar en la dualidad realidad/apariencia. Por eso, ese arte de “lo real” que según Bazin¹⁶ es el cine, se cuestiona en *Blow up* a través del superficial mundo de la moda; en esculturas que parecen cobrar vida, en mujeres que se convierten en “esculturas vivientes”, o en imágenes proyectadas que se inmiscuyen en un mundo tridimensional y que sin embargo, están atrapadas por el encuadre fotográfico o el cinematográfico en la bidimensionalidad más absoluta. Constantemente realidad y apariencia entran en conflicto. Por eso, las fotografías realistas de los mendigos contrastan con el mundo banal de las apariencias de las modelos a las que el mismo Thomas fotografía.



F10

¹⁵ G. TINAZZI: *Michelangelo Antonioni*, op., cit., p. 108.

¹⁶ A. BAZIN: *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 11.

Fotografía versus pintura

Mencionábamos con anterioridad que la existencia de Bill, el amigo pintor de Thomas, en *Blow up*, viene fundamentada por el deseo de Antonioni de reflexionar sobre los sistemas de representación que se dan cita en un medio de expresión como la fotografía, en relación con aquel otro, la pintura, al que durante mucho tiempo se vio sometida la primera. Con *Blow up*, el cineasta se instala en los cimientos mismos de la representación pictórica y fotográfica, volviendo a insistir en que nada es lo que parece, y en que todo es susceptible de transformarse en algo distinto a lo que en apariencia muestra. Para ello crea dos personajes: Thomas, el fotógrafo, y Bill, el pintor.

Desde el punto de vista narrativo, no hay nada que justifique la visita inesperada de Thomas a casa de Bill, su vecino y amigo. Por eso, cuando el fotógrafo entra en casa de Bill, es apelado por el pintor, quien, directamente, pasa a exponerle algunos pensamientos y reflexiones sobre el hecho creativo:



F11

“Ese debe tener cinco o seis años. No representan nada cuando los pinto. Son un revoltijo. Después acabo por encontrar algo a lo que asirme, como esta pierna. Y toma forma por sí mismo, adquiere sentido. Es como hallar una pista en una investigación. No me preguntes por este, aún no lo sé”.

Antonioni opta por introducir en *Blow up*, un tipo de pintura que, a base de puntos cargados de materia, realce los valores matéricos de la misma (F11).

Una pintura que deconstruye la representación de la realidad tal y como el ojo la percibe, que reivindica la irreductibilidad del espacio pictórico y su independencia, porque para representar la realidad, o más bien, para mimetizarla, aparentemente, ya existe la fotografía. No obstante, el cineasta, en ese proceso de alquimia al que Thomas somete a la fotografía, la hace caminar por senderos muy parecidos a los recorridos por la pintura. Es decir, es a partir de la pérdida de la forma reconocible, cuando el hallazgo comienza a tener sentido.



F12

La fotografía rompe con la estricta lógica de la forma para reconocerse a sí misma, para reconocer su identidad en la propia materia que la compone. Es así como Thomas, al igual que Bill, encuentra algo a lo que asirse dentro de ese universo, aparentemente real¹⁷, que le muestran las fotografías tomadas en el parque. Y lo halla, precisamente, en esa última ampliación, en la única que queda tras el saqueo sufrido en su casa (F12); en esa donde se pierde toda información visual de la escena inicial:

¹⁷ Afirma Fontcuberta que las imágenes de *Blow-up*, “antológicamente nos dicen que por más real que parezca, cualquier imagen contiene la amenaza de una falsedad inevitable”. J. FONTCUBERTA, *Blow-up Blow-up*, Cáceres, Editorial Periférica, 2010, p. 46.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 45.

¹⁹ J. GONZÁLEZ REQUENA, “El Paisaje: entre la Figura y el Fondo”, *Eutopías*, op. cit., p. 16.

“[...] dando paso [como dice Fontcuberta] en cambio a la información intrínseca del propio soporte de la película (el grano, los arañazos, las formas inconexas de blancos y negros). De alguna forma, con ese gesto minimalista se alcanza el grado cero de la inscripción visual, que permite indagar en la composición íntima de las imágenes”¹⁸.

Tal y como ha sido definido por González Requena, “la manifestación extrema de lo radical fotográfico”¹⁹.

Es cierto, que desde el punto de vista de la historia, el gesto de Thomas se ve frustrado, puesto que en esa pérdida de visibilidad, la información que pudiera aportar la fotografía, como testigo de un hecho, queda disuelta. Pero no es el fin de Michelangelo Antonioni resolver el crimen que ha tenido lugar. *Blow up*, funciona aquí, más allá del hecho dramático, haciéndonos partícipes de otra revelación que tiene que ver con el diálogo entre la imagen fotográfica y la pictórica mediante la disolución de la forma. Recordemos el momento en que, después de que Thomas confiesa a la novia de Bill que ha visto a una persona asesinada, le muestra la prueba del delito, la única y última fotografía de la serie que se ha salvado de la destrucción, aquella que en sí misma no es capaz de mostrar nada más que materialidad, diciéndole: “Ese es el cuerpo”; ella, tomando entre sus manos la fotografía que está tirada en el suelo responde: “Parece un cuadro de Bill ¿verdad?”, a lo que Thomas contesta: “Sí”. El resultado del cineasta italiano se halla en el proceso de manipulación y revelado de la imagen fotográfica primigenia. Un proceso en el que no cesa el maestro, dado que unos años después continúa, con su serie *Las montañas encantadas*, investigando, a partir de microacuarelas realizadas por él mismo, sobre esta idea de la imagen como materia; y lo hace a partir de fotografías de los originales, de las cuales, es decir, de una de estas copias, elige el producto terminado, aquel que, como señalan Mancini y Perrella, está destinado a llevar el nombre y la firma²⁰ (F13).



F13

El gesto manual de la pintura, por tanto, es considerado por el artista un resultado a medias, puesto que no es capaz de mostrar aquello que a simple vista se hace invisible. Es por eso por lo que Antonioni enfrenta la pintura con la fotografía, sometiéndolo, como dice Ida Panicelli, la obra pintada a mano al producto procesado, dándole a este el valor de la obra terminada²¹.

20 MANCINI y PERRELLA: *Arquitectura de la visión*, op., cit., p. 175.

21 I. PANICELLI, “¿Son las montañas encantadas el cadáver de *Blow-up*?, Michelangelo Antonioni y las montañas encantadas, Madrid, Ediciones Maia, 2010, p. 25.

Hitchcock/Antonioni, un binomio con distintos puntos de fuga

A nadie que conozca mínimamente la filmografía de estos dos cineastas: Hitchcock y Antonioni, se le escapan las similitudes que se pueden establecer entre la obra de uno y otro. José Luis Castro de Paz ha señalado como ejemplo de interés común en ambos cineastas, el inicio de unas experiencias extremas en lo que al uso del cambio de plano se refiere, en las que seguirían investigando para profundizar en la función poética de

22 J. L. CASTRO DE PAZ:
Alfred Hitchcock, Madrid, Cátedra,
2000, pp. 47-48.

este cambio y las variaciones, modulaciones e interferencias que se pueden establecer a partir del mismo²². Algunos de los films de Michelangelo Antonioni, fijan una suerte de diálogo con otros del cineasta londinense en los que se constituye un nudo central que, desde el punto de vista del argumento, da pie a esta relación. En todo caso, y aunque la relación más evidente de *Blow up* con el cine hitchcockiano parece encontrarse en *La ventana indiscreta*, nos interesa detenernos en otro de los films del cineasta londinense, cuya relación con *Blow up* parece haber pasado desapercibida a críticos y teóricos del cine. Nos estamos refiriendo a uno de los trabajos más atípicos del cineasta inglés: *Pero... ¿Quién mató a Harry?* (1955).

Cuanto menos, podemos establecer entre ambos un punto de partida común: la presencia de un cadáver que, en el caso de la película de Hitchcock, aparece en un bosque de Nueva Inglaterra, y cuyo descubrimiento provoca entre los habitantes del lugar un terremoto, quizá porque todos ellos, de una u otra manera, tienen algo que ocultar.

23 J. L. CASTRO DE PAZ:
Alfred Hitchcock, op., cit., p. 53.

Los films de Hitchcock, y a pesar de no introducir rupturas radicales con respecto al modelo clásico de Hollywood, están llenos de *momentos subversivos*²³. Así, el cineasta londinense, al igual que hiciera Antonioni, con la intención de reflexionar sobre el acto creativo en relación a la pintura, introduce la figura de un pintor, Sam Marlowe, que decide salir a "inmortalizar", justamente, el paisaje en el que se haya Harry, el cadáver de esta historia. Su intención es dibujar a carboncillo parte del paisaje que se abre ante sus ojos. Pero, junto con las hojas del citado matorral, el pintor atrapa algo que ha pasado desapercibido a sus ojos: los pies descalzos del muerto que han dejado su impronta en el papel a través del gesto manual y automático protagonizado por el artista (F14).



F14

Ciertamente, un plano subjetivo da cuenta del dibujo a carboncillo mediante el cual, el protagonista se hace consciente de la presencia real de Harry, y le interpela diciéndole: "¡Eh! ¡Usted! Salga de mi cuadro". No obstante, se acerca para comprobar que lo que ha visto en el papel es cierto. Y es que, al tratarse de una pintura, existe un proceso de formalización llevado a cabo por el artista que da lugar a cuestionarse si lo que hay representado en el papel es lo que cree estar viendo. Proceso de formalización que no existe en la fotografía de Thomas, puesto que esta sí arrastra al referente convirtiéndolo en huella literal.

El retrato de Sam, equivalente a la fotografía de Thomas, puesto que es la única prueba del delito, junto con el cadáver, claro está, es la reflexión última que aparece en el film en cuanto al poder de la representación pictórica en la que el creador interviene a partir de una formalización extrema. No obstante, ambas pruebas se desvanecen, una de ellas en el proceso de alquimia que paradójicamente pone de manifiesto la “revelación”; el otro, a través de un nuevo gesto manual del artista, mediante el cual, Hitchcock, al igual que Antonioni, reflexiona sobre las diferencias entre ver y percibir, y el proceso ilusorio del que da cuenta la pintura.

Por eso, cuando el ayudante del Sheriff cree haber encontrado en el retratado rasgos coincidentes con la descripción que hace de Harry el mendigo que le robó los zapatos, e interroga a Marlowe, el pintor le contesta lo siguiente:

“Bien Calvin, quizás pueda enseñarte algunas cosas: ¿ves esto? Retrato de una cara durmiente, un hombre calmado, alejado de la intranquilidad mundana (F15).

Lo concebí con mi memoria, con un impulso medio olvidado, y emergió de la sombras de una emoción abstracta. Nació de la realidad mecánica de mis dedos. No tengo por qué tener un modelo. En vez de crear una cara durmiente, podría haber recurrido a cualquier otro estímulo artístico. Mi subconsciente está poblado de caras suficientes para cubrir la tierra. Solo la construcción de la anatomía humana es de una variación infinita. Más allá de cualquier posibilidad de cálculo. Un párpado levantado, una línea plena hasta la mejilla, unos labios expresivos [...]”. (F16)



F15

Ambos artistas, entonces, coinciden en señalar que el proceso de formalización, con respecto al acto creativo, en la pintura es extremo, hasta tal punto que no es necesario el modelo en el momento mismo de la creación. Así mismo, los dos ponen de manifiesto el proceso ilusorio del arte, por mucho que, como en la fotografía, se trate de la huella literal del referente; aún así esta no es la realidad. Y ese grado de veracidad que se le presupone queda disuelto cuando, en otro gesto de formalización extrema, el fotógrafo extrae de ella su esencia misma; la materia que la configura. Dos gestos, el del pintor y el del fotógrafo, que cuestionan, en su proceso creativo, aquello que se supone un vestigio de la verdad, haciendo posible la percepción de lo que aparece inadvertido para invisibilizarlo después.