

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Más allá de las nubes

Autor/es:
Miguel Borrás, Mercedes

Citar como:
Miguel Borrás, M. (1996). Más allá de las nubes. Banda aparte. (5):57-62.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42186>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



MÁS ALLÁ DE LAS NUBES - M.ANTONIONI/W.WENDERS
(PAR DE LÀ LES NUAGES, FRANCO-ITALO-ALEMANA, 1995)

LA VOZ DE TUS OJOS

Mercedes Miguel Borrás

*Con solo mirarme me liberas
aunque yo me haya cerrado como un puño
siempre abres pétalo tras pétalo mi ser
como la primavera abre con un toque diestro y misterioso
su primera rosa.
Ignoro tu destreza para cerrar y abrir
pero cierto es que algo me dice
que la voz de tus ojos es más profunda
que todas las rosas.
Nadie, ni siquiera la lluvia,
tiene manos tan pequeñas.*

Estos versos del poeta norteamericano E.E. Cummings nos sirven para introducir **Más allá de las nubes**, último y esperado film del consagrado cineasta Michelangelo Antonioni (con la colaboración de Wim Wenders), cuyos textos siempre nos han aproximado a ese misterioso e inquietante universo que envuelve a las relaciones humanas. **Más allá de las nubes** se adentra plenamente en él a través de la mirada y el deseo que la anima, clave esencial para llegar a comprender la esencia de su cine.

Después de una larga sequía creativa (**Identificación de una mujer** data de 1983), Antonioni regresa con las fuerzas renovadas de sus primeros films; aquellos que rodara en su primera etapa neorrealista, **Gente del Poo**, **Crónica de un amor**, **El grito**, y que le convirtieron en los años sesenta, con **La noche**, **La aventura** y **El eclipse** -con los que alcanzó la cumbre creativa- en uno de los máximos exponentes del cine moderno. Autor indispensable, sin él no sería posible entender la evolución del cine actual. El modo de estructurar el tiempo y el espacio, su peculiar estilo para organizar la puesta en escena, creando tanta tensión en el interior del cuadro como fuera de éste (baste recordar el prodigioso plano secuencia del encuentro de Guido y Clara en el puente donde ultiman los preparativos de un asesinato en **Crónica de un amor**), su concepción del campo vacío en el interior del plano (tan temido por los montadores) con el que consigue provocar la máxima tensión en nuestra mirada (siempre a la espera de que el actor aparezca por algún lado del cuadro), envuelve a sus historias de un clima perfecto para mostrar sus preocupaciones constantes: la soledad, la incomunicación, la angustia existencial...

Los referentes literarios en Antonioni -Pavese, Sartre, Joyce, Proust, Flaubert...- son imprescindibles pues están imbricados en un todo en el que imagen y palabra se diluyen y se encuentran en un manantial de creación común. Cine, pues, como escritura o cámara estilográfica, como le gustaba denominarla a Bresson (con quien el director guarda muchos puntos en común). La condición existencial y nihilista, su inmarcesible sentido de la incomunicación y ese irremediable peso del tiempo que

tickets

condiciona a sus personajes impidiéndoles actuar, le ha hecho merecedor del título de padre del cine moderno (paradójicamente, el atroz paso del tiempo ha hecho que, el hombre que más ha mostrado la incomunicación, se vea privado de la palabra desde hace diez años).

Basado en **Quel bowling sul tevere**, libro de cuentos escrito por Antonioni en 1983, **Más allá de las nubes** está dividido en cuatro episodios -**Crónica de un amor que nunca existió; La muchacha, el delito; No me busques; Este cuerpo de barro**- que tiene entre sí independencia dramática, pero están animados por un mismo leit-motiv: la irrupción del deseo entre un hombre y una mujer que se encuentran casualmente. Cada uno de estos episodios van siendo introducidos por un narrador (interpretado por John Malkovick)¹ que sirve de hilo conductor entre las diferentes historias y proporciona al espectador un lugar desde el que acceder al relato: el punto de vista de un hombre -alter ego de Antonioni- inmerso en la soledad y el silencio; temas, como hemos apuntado, recurrentes a lo largo de toda su filmografía.

John es un fotógrafo para quien la vida únicamente adquiere sentido a través del visor de su cámara fotográfica. El mundo es mostrado como una representación, éste es el punto de partida; y la mirada es el vehículo narrativo que lo articula. Frente a ella el deseo se alza como esa cima inalcanzable que se encuentra **más allá de las nubes**.

Un fotógrafo para quien la mirada es la única e imprescindible razón de su existencia; resulta imposible no remitirnos a otro film de Antonioni, **Blow up** (el fotógrafo que descubre un asesinato en esas imágenes que revela en el cuarto oscuro); pero también el referente a **Rear Window** (Alfred Hitchcock) se hace inevitable: lo mismo que Jeffries (el reportero enclaustrado, a causa de un accidente, en una silla de ruedas), John construye una representación a través de su mirada. Una mirada que no es transparente, pues a medida que se acerca más a los hechos más se evidencia la distancia². Su función, como iremos viendo, es ser obstaculizada, provocar el deseo.

El narrador mira a través de la minúscula ventanilla de un avión (con estas imágenes se inaugura el film); afuera, el cielo se exhibe blanco y misterioso, nada nos permite ver **más allá de las nubes**. Mientras, en off, escuchamos su voz que dice: "Sólo descubrí la realidad cuando empecé a fotografiarla".

Todo el film está construido sobre el espacio off que magnetiza la atención. Esta visión parcial es la causa del deseo, tanto de los personajes que intervienen en la ficción, como del espectador, que desde un primer momento se ve envuelto en ese voyeurismo que atrapa la mirada del narrador. Resulta imposible discernir los límites entre la realidad y la ficción elaborada por el narrador³.

Esa minúscula ventana de avión cubiertas de nubes, pero también el visor de su cámara fotográfica, es el marco referencial desde el cual abordar las imágenes. Ventanas que nos invitan a mirar **más allá de las nubes**. A volar por encima, de la realidad, a arriesgarnos, y sin embargo...

Más allá del mundo que habitamos existe, en un fondo lejano aún, otro mundo; y entre ellos hay aproximadamente la misma relación que entre la escena de un teatro y la escena de la realidad.

Sören Kierkegaard⁴.

John, el narrador, pasea con su cámara fotográfica por una calle cubierta por la niebla, como si se encontrara entre las nubes que se vislumbraban a través de la ventanilla del avión. A partir de este momento comienza la representación...

“Imaginé -dice John- una historia en Ferrara...”

CRÓNICA DE UN AMOR IMPOSIBLE

No hay nada, aparentemente, que impida a Inés y Kim (Inés Sastre y Kim Rossi Stuart), dos jóvenes cuyas vidas se cruzan casualmente, lograr sus deseos; y pese a ello, un miedo existencial hacia esa mujer cuya belleza se exhibe bella y turbadora, como un objeto de deseo inalcanzable, impide a Kim actuar. Tras algunos juegos amorosos ella cierra la puerta de su habitación, que inmediatamente se abre -el deseo es más fuerte que los prejuicios-, ella se apoya en la puerta para impedir su paso, o mejor dicho, según el ritual del amor, para sentir el impulso de su amado. Pero Kim nunca traspasa el umbral de los deseos. Sólo a través de la mirada consigue amar a esa mujer. Su deseo, jamás satisfecho, se alza como símbolo de esa imposibilidad para la entrega. Cuando finalmente Inés es abandonada, mira a través de la ventana cómo su amor se desvanece...**más allá de las nubes.**

Sentado en un columpio frente al mar, John se balancea; mientras la arena movida por el viento va desdibujando su imagen... El narrador pasa a formar parte de su propia representación.

LA MUCHACHA, EL DELITO

Una atractiva mujer (Sophie Marceau) camina por los intrincados callejones de un pueblo costero (Portofino), su paso, seguro y decidido atrapa la atención de John, que sigue sus movimientos. Tras un juego de miradas, el deseo es consumado. Después, Sophie le cuenta una inquietante historia de su pasado: mató a su padre. Pero este relato jamás es mostrado. Antonioni no recurre al flas-back para que asistamos a esta truculenta historia que ha seducido al narrador-protagonista; la palabra no es la acción; en su lugar la puesta en escena nos muestra el cálido puerto costero: la cámara discurre plácidamente acompañando a los amantes en su paseo.

“Vine buscando un personaje -dice el narrador finalmente solo con la cámara fotográfica, si fiel compañera- y encontré una historia: doce puñaladas le dio a su padre. En ella estaba toda la verdad”.

En ese mar indómito del que parte esta historia en la que se sumerge por completo el narrador, donde irrumpen los sueños, la soledad, el miedo... es donde se vislumbra algo de luz.

NO ME BUSQUES

Peter y Chiara (Peter Weller y Chiara Caselli) se encuentran casualmente en un café de París. Ambos son extranjeros en esta inmensa ciudad. Una sensación de extrañeza, de estar más allá... de las apariencias que recubren la realidad, les une. Tras un

tickets



Wim Wenders y Michelangelo Antonioni

fundido a negro -elipsis que nos traslada de un amor que nace a sus cenizas- vemos a Fany (Fanny Ardant), la esposa de Peter que, enterada hace mucho tiempo de su infidelidad, está esperando el regreso de este hombre que es incapaz de entregarse a la mujer de sus sueños, no puede desprenderse de aquello que le ata a la realidad: una lujosa casa y una bella esposa.

En el último piso de un lujoso edificio, otro ser abandonado, Jean (Jean Reno), contempla exhausto los signos de su derrota: sólo una silla y un teléfono pueblan ahora su casa. Este espacio -rodeado por ventanas que no conducen a ninguna parte, ni ocultan ni muestran, ventanas de la nada, deudoras de la modernidad- es un reflejo de su propio vacío existencial. Y en él aparece Fanny buscando un lugar donde escapar de su fracaso (la esposa de Reno ha puesto un anuncio de alquiler en el periódico). El encuentro entre estos dos seres, víctimas de ese paraíso perdido que probablemente sólo existió como la sombra de un deseo, es inevitable.

Toda la historia está articulada en torno a la elipsis. Es aquello que la trama narrativa elude, lo que confiere ese carácter de amargura y soledad a sus imágenes. La puesta en escena de una erosión. Signos de una ausencia, cenizas de amor, la escenificación del vacío.

En una palabra, junto a su caballete, Marcello (Marcello Mastroianni) está pintando un cuadro, tras él Jeanne (Jeanne Moreau) lo mira y sonrío. En el hall de un hotel John mira un cuadro; es el mismo que pintaba Marcello. Detrás, sentada en un sofá, Jeanne continúa riendo. De nuevo la ficción y la realidad se entrelazan.

ESTE CUERPO DE BARRO

Situada en un pequeño pueblo (Aix en Provence), el deseo inalcanzable es el ver-

dadero protagonista en esta historia de dos jóvenes (Irène Jacob y Vincent Pérez) cuyas vidas se cruzan durante breves instantes. El corazón de Irene jamás podrá pertenecer a Vincent; este amor ha nacido muerto; y pese a todo ella no le desvela su secreto, gusta del juego amoroso, sentirse deseada. Irene pasea por la calle, Vincent la desea y sigue sus pasos. Todo parece señalar hacia el nacimiento del amor: el agua de la fuente donde beben los enamorados, la oscuridad de las calles en las que conversan, el rubor de las mejillas de Irene mientras Vincent contempla ensimismado su belleza e inocencia. Y sin embargo...

Una vez más la mirada se erige como única y auténtica protagonista del abismo que se abre entre dos seres y la negación absoluta de los deseos. En lo alto de la escalera que conduce a su casa, Irene, mostrándose como una diosa inaccesible, desvela a Vincent su secreto.

El referente **Crónica de un amor** se hace inevitable: Cada paso que dan Guido y Clara para alcanzar sus deseos, no hace más que poner una nueva distancia, mostrar la imposibilidad.

IMÁGENES HECHO

Cineasta intelectual y lírico al mismo tiempo, Michelangelo Antonioni trabaja fundamentalmente sobre la puesta en escena. En cada una de estas historias, la progresión dramática -aunque no está totalmente ausente- no forma parte de su estructura. En ellas el predominio de la narratividad deja paso a un espacio en el que, parafraseando a Jesús González Requena "la representación está por encima de lo representado; marca inexcusable de la modernidad"⁵.

En **Más allá de las nubes** la cámara se dirige hacia los personajes y sus entornos, esa es la particular singularidad que los define. Lo que interesa es mostrar a sus personajes inmersos en un espacio y situación determinados. Imágenes que no se pueden disociar de su contexto material. **Imágenes hecho**⁶, como denominó Bazin al peculiar modo de narrar de Roberto Rossellini (cineasta con quien Antonioni colaboró en sus primeros films).

Cómo imaginar a Irene, su candidez, su ternura, su pureza, ese incontrolado rubor que sonroja constantemente sus mejillas, sin remitirnos a las calles adoquinadas, las viejas paredes de las casas, las fuentes, el silencio únicamente roto con el murmullo del agua y los pasos de los enamorados (**Ese cuerpo de barro**). O escuchar las palabras que Kim dice a Inés (la mujer que es incapaz de poseer): "Soy esclavo de tu silencio", sin esos muros de una vetusta iglesia que se exhiben impasibles a su deseo (**Crónica de un amor que nunca existió**). Qué decir de esa misteriosa mujer que parece surgir de las profundas y tempestuosas aguas del mar (**La muchacha, el delito**). Cómo recordar a la esposa abandonada por un marido indeciso, sin remitirnos a esa lujosa casa, el estrépito de una gran ciudad, los teléfonos, las grandes alturas... (**No me busques**).

La soledad y el silencio acuden a la llamada de estos seres que se desenvuelven en un paisaje que es testigo mudo de los acontecimientos, formando parte indisociable de ellos. Imposible disociar el continente de su contenido. Aunque alejado desde sus primeros films -**Gente del Poo, Crónica de un amor, El grito**-, de las consignas neorealistas, Antonioni conserva esa parte transgresora de Rosellini que le permitía, en

palabras de André Bazin "mostrar lo que la realidad ha unido: el paisaje y su decorado".

"Pero nosotros sabemos que debajo de la imagen revelada hay otra más fiel a la realidad y debajo de ésta otra y otra más debajo de esta última, hasta llegar a la verdadera imagen de esa realidad, absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca".

Estas palabras que pronuncia el narrador mientras mira a través de la ventana en una casa de campo, ponen punto y final al film. Y aunque no accedemos al objeto de su mirada, ahora sabemos hacia dónde se dirige. Como el avión que surca entre las nubes intentando ir **más allá...** la mirada de John busca otras historias con las que vislumbrar algo de luz entre la penumbra, deseando que, en ese espacio fuera de campo, todavía por descubrir, se encuentre **la voz de tus ojos**.

NOTAS:

1. Denominamos a cada uno de los personajes del film con el nombre original de los actores.
2. Es bien sabido que el cine clásico comenzó a desmoronarse en los años 50. Esa transparencia narrativa que propugnaba el clasicismo fue dando paso al cine como escritura, en el que se pone de manifiesto el lenguaje como problema. El espectador no ve satisfecho su deseo en cada momento, se dificulta la visión. La mencionada **Rear Window** es un film imprescindible en este sentido.
3. El pasado año se estrenó en nuestras pantallas un film magistral en ese sentido **Tio Vania**, del recientemente fallecido, Louis Malle.
4. Kierkegaard, Sören. **Diario de un seductor**. Barcelona, Editorial Fontamara. Colección Alejandría, 1985, pág. 10.
5. González Requena, Jesús. **La fractura de la significación en el texto moderno**. Cuadernos cinematográficos nº 6. Universidad de Valladolid, 1988.
6. Bazin, André. **Qué es el cine** (Capítulo XX). Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
7. Bazin, André. Opus citado.

LISBOA STORY - WIM WENDERS (Lisbon Story - Alemania/Portugal, 1994)

"QUANDO UNA GUITARRA TRINA NAS MÃOS DE UN BOM TOCADOR"

Celia Benavent

Friedrick Monroe dice en un momento del filme: "Es más bonito el binomio de Newton que la Venus de Milo", una frase que nos lleva directamente al manifiesto del futurismo de Marinetti: "un automóvil de carreras que parece correr sobre metralla es más hermoso que la Victoria de Samotracia". Las primeras vanguardias que incorporaron lo experimental en el mundo del arte, creando un nuevo concepto la "modernidad" y que tienen en la ciudad una fuente inagotable de inspiración (sobre todo los futuristas) negaron total y absolutamente los valores del pasado, pero este rechazo a lo anterior era vibrante y visceral, todos los cambios formales y temáticos, aunque racionales, contenían un significado intrínseco revolucionario, una pulsión al cambio que se hacía extensible a todos los niveles (personal, social, político).

Pasaron casi cien años y allá donde cayeron los ideales, allá donde se repusieron banderas, allá donde la tierra sintió el paso del tiempo, allá donde Europa se sintió vieja y ya no había ni siquiera algo por lo que luchar, ni camino por donde llegar al