

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

La configuración del espacio en *El eclipse* (Antonioni, 1962)

Manuel Canga
Universidad de Valladolid



La configuración del espacio está determinada en el cine por la posición de la cámara y los bordes del encuadre, que delimitan el campo visual de la imagen. Pero, además, también está determinada por la distancia focal del objetivo empleado, la escala del plano, la iluminación, el decorado, los movimientos de los personajes y los motivos iconográficos, que se van conjugando mediante la operación del montaje para dar forma precisa a la puesta en escena.

En el caso de una película como *El eclipse* (*L'éclisse*), dirigida por Michelangelo Antonioni en 1962, nos encontramos ante una puesta en escena muy elaborada, que se caracteriza por su elegancia y su rigor, por su capacidad para hacer sensible y transmitir ciertos estados de ánimo, ciertas tensiones emocionales que movilizan la experiencia estética del sujeto. En este sentido, conviene señalar desde el principio que la Teoría del Texto nos ofrece un método operativo de análisis que se apoya en el manejo de tres registros categoriales inspirados, parcialmente, en el discurso lacaniano. Tres registros que permiten dar cuenta de esa experiencia de subjetividad que el artista nos invita a compartir: lo semiótico, lo imaginario y lo real (González Requena, 1996).

Para llevar a cabo el análisis de un texto cinematográfico es necesario, en primer lugar, leer detenidamente la imagen, deletrear y describir aquello que estamos viendo sobre la pantalla. El análisis descriptivo responde a la necesidad de reducir la pregnancia imaginaria del «sentido tutor», que trata de «imponer una evidencia allí donde late una interrogación». Responde, por tanto, a la necesidad de expulsar al yo de la superficie del texto para evitar que perturbe el trabajo del análisis con sus prejuicios y sus ideas preconcebidas. Unos prejuicios provocados muchas veces por las declaraciones del autor y las opiniones de la crítica, que tienden a empañar nuestra rela-

ción con el texto. Porque el autor no es más que una pantalla, una instancia imaginaria que nos impide ver claro y nos hace olvidar que el texto es un espacio de escritura que rebasa las pretensiones del yo y que siempre habla más de la cuenta.

Así pues, para que podamos hacernos una idea cabal de esa experiencia que el artista nos invita a compartir, una experiencia particular y contingente, es preciso analizar la gestión del punto de vista y la articulación narrativa de las imágenes, es preciso analizar la configuración visual de cada escena y tomar buena nota de los elementos secundarios o accesorios que aparecen sobre la pantalla, porque en muchas ocasiones pueden ayudarnos a alumbrar zonas oscuras y despejar algunos interrogantes. De igual modo, el analista debe estudiar los elementos de puntuación que articulan el discurso narrativo: la yuxtaposición, la coordinación y las relaciones de subordinación, las repeticiones y las omisiones, las condensaciones y los desplazamientos.

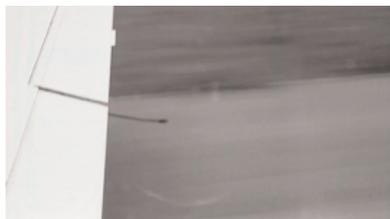
¿Qué podríamos decir, entonces, a propósito del espacio y la puesta en escena de una película como *El eclipse*? Podríamos decir, en primer lugar, y de manera simplificada, que se trata de una película muy sobria cuya puesta en escena está construida básicamente sobre los elementos morfológicos primarios y las formas puras. De hecho, las primeras imágenes del film, las imágenes del genérico, nos muestran un fondo negro sobre el que van apareciendo unos rótulos diseñados con letras geométricas de color blanco que contrastan radicalmente con el fondo y se extienden sobre el eje central de la imagen.

En el arranque de la película nos encontramos, pues, ante una superficie plana y sin textura, de dos dimensiones, que cuenta además con la presencia de una línea recta que atraviesa el encuadre de arriba abajo para subrayar el eje vertical de la composición. Como decía Rudolph Arnheim (1999), la línea puede funcionar como la representación más simple y esquemática de la figura, porque se opone al fondo y genera una cierta sensación de relieve. Nos encontramos así ante una composición que sigue las coordenadas del sistema cartesiano y que plantea un juego muy dinámico de tensiones entre las líneas verticales y las horizontales; un juego de tensiones que volverá a repetirse en otros planos y que tal vez podría interpretarse en términos metafóricos. Los seres humanos, señalaba Greimas (1973), no tienen más remedio que acostumbrarse a vivir bajo la amenaza permanente de la metáfora, porque las lenguas naturales que todos hablamos, las lenguas que utilizamos para describir y analizar, nunca son puramente denotativas, siempre llevan un suplemento de significación. Y lo mismo sucede con las obras de arte, que son producciones saturadas de significación.



Desde el punto de vista plástico nos encontramos ante una combinación de formas básicas que remiten a las obras de vanguardia y a pintores como Malevich o Mondrian, que trabajaron con los valores primordiales de la pintura y trataron de reducir el componente semántico de la representación al cero. Pero también podríamos emparentar las imágenes de esta película con algu-

nas pinturas cinéticas de Vasarely o Bridget Riley, que jugaban por aquella misma época con los efectos ópticos producidos por la repetición seriada de líneas sobre un espacio bidimensional. Antonioni es un autor analítico y reflexivo, que interroga el proceso y los límites de la representación, y que siempre ha tratado de conjugar las imágenes fijas con las imágenes en movimiento, el cine y la fotografía. De hecho, en alguna de las secuencias que componen *El eclipse* hallamos algunos planos que poseen una autonomía óptica considerable y que funcionan como verdaderos cuadros, como cuadros abstractos donde vuelve a aparecer esa tensión entre las líneas verticales y las líneas horizontales, las zonas oscuras y las zonas claras, y que, en algunos casos, llegan a anticipar incluso la pintura de Gerhard Richter.



La línea es un punto en movimiento que tiene la capacidad de crear vectores de dirección y organizar el espacio, segmentando, distribuyendo, separando zonas y estableciendo jerarquías en la composición. Funciona, por tanto, como la manifestación plástica del significante, como un corte que permite establecer diferencias y que abre el campo del sentido —entendido aquí, desde un enfoque puramente perceptivo, como un eje de orientación espacial, como una dirección.

La ciudad, que ocupa un lugar dominante en la película, se nos presenta así como un espacio racionalizado, repleto de construcciones lineales que tratan de imponer su orden a la naturaleza, que tratan de reducir al mínimo el caos de lo real, a fin de domesticarlo y hacerlo un poco más habitable. La presencia de los andamios y las casas en construcción —un estilema que caracteriza también al cine de Fellini— podría ser interpretada como una metáfora del proceso constructivo, aunque también podría decirse que la cámara ha subrayado la presencia de esos motivos para indicar que la estructura está vacía, que todo está a medias, que todo está por hacerse. Sería un modo de expresar visualmente que el conjunto no podrá completarse nunca y que siempre quedará un resto inasimilable por la estructura.



Comprobamos así que la línea interviene como un elemento polivalente que dispara la significación y abre el juego de las interpretaciones. En varias secuencias nos encontramos, por ejemplo, ante una sucesión de líneas verticales que transmiten una cierta sensación de agobio y

opresión, y que nos hacen sospechar que los personajes se hallan como encerrados en una jaula o una cárcel, lo cual contrasta, por otro lado, con la sensación provocada por los numerosos planos generales del cielo abierto, las arboledas y las vistas urbanas, fotografiadas casi siempre con objetivos de distancia focal corta que dan mucha nitidez a la imagen y favorecen la profundidad de campo.

La primera secuencia del film se desarrolla en el interior de una casa que cuenta con todas las comodidades de una vivienda moderna. La cámara ha ido recorriendo el espacio de la casa para hacer visibles, sin embargo, los ejes verticales de la estructura arquitectónica y los diferentes elementos del decorado (cortinas, ventanas, puertas), que dan al ambiente una cierta sensación de rigidez y frialdad; la misma frialdad que existe entre los protagonistas de la secuencia: Riccardo (Francisco Rabal) y Vittoria (Monica Vitti), una pareja de novios que está a punto de romper su relación.



El cineasta ha resuelto con mucha eficacia esta situación de ruptura, llevando a sus personajes de un lado a otro para transmitir ese estado de tensión, de duda, de incertidumbre, de aislamiento y soledad, con silencios prolongados y «tiempos muertos», que diría Gilles Deleuze (1996). Entonces, en un momento determinado de la secuencia, vemos a Vittoria colocándose frente a un espejo que le devuelve una imagen partida de sí misma, una imagen cortada en dos por la línea vertical que decora el marco del espejo. Se trata de una imagen elocuente que, además de jugar con la idea del cuadro dentro del cuadro, podría funcionar como una metáfora de la ruptura, como una metáfora de la pérdida de la imagen narcisista, de la pérdida de la *Gestalt* —ese estado de plenitud, esa sensación de totalidad que proporciona siempre el amor correspondido y nos invita a verlo todo de color rosa.

La protagonista se desplaza entonces hacia la ventana del salón para descorrer las cortinas y mirar hacia fuera. Mediante un plano semi-subjetivo podemos contemplar así la imagen del paisaje que se extiende al otro lado de la ventana y que está dominado enteramente por un edificio gigantesco con forma de hongo. Volvemos a encontrarnos, de nuevo, ante un motivo arquitectónico que ocupa la zona central y subraya el eje vertical de la composición. De manera que el primer paisaje que aparece en *El eclipse*, el primer exterior de la película, está presidido por un motivo que reclama la atención de la figura femenina y que encierra una significación oculta. Como apuntaba Jacques Lacan en su seminario sobre *Las formaciones del inconsciente*, el mecanismo creador de la metáfora reside en la «relación de sustitución», que hace posible, a su vez, el «engendramiento del sentido». No en vano, cuando ella se decide a abandonar la casa de Riccardo, ya de madrugada, echará a caminar hacia el edificio siguiendo la dirección de las rayas blancas pintadas sobre el pavimento, que funcionan como las líneas de profundidad de una construcción en perspectiva.

Constatamos de este modo que la inscripción visual de la profundidad, la tercera dimensión, está asociada a la presencia de ese enorme monolito que podría funcionar como una marca imponente del deseo, como una metáfora hiperbólica que se apoya en el juego de las analogías formales. Por lo demás, la propia configuración de la escena y los movimientos de los personajes nos indican que ese objeto —el significante oculto— está ahí para marcar el sentido de la travesía erótica de Vittoria, que desvela su deseo al abrir las cortinas de la ventana. Desde el punto de vista de la configuración espacial, se plantea así una oposición entre el espacio interior, vinculado a una relación que ya no da más de sí, que está condenada al fracaso, y el espacio exterior, vinculado a la presencia de un nuevo horizonte.



El análisis de varias secuencias nos confirma que las líneas rectas desempeñan un papel decisivo en la configuración visual del espacio y que, además, también parecen jugar un papel importante en la relación de la protagonista con su deseo. En la parte final de la secuencia que transcurre en la casa de una vecina, por ejemplo, vemos a Vittoria avanzando por las calles desiertas hasta que descubre por azar algo que la deja impresionada y la obliga a despertar de su letargo. Se trata de una especie de astas o mástiles de gran tamaño que están balanceándose en medio de la oscuridad y que vuelven a subrayar el valor expresivo de las líneas, unas líneas que están ligadas de manera implícita a la figura masculina y a los valores de la firmeza y la rectitud.

Sin embargo, comprobamos por otro lado que ese proceso de apertura o despertar del deseo no va a tener lugar de manera efectiva hasta la secuencia posterior, en la que veremos a nuestra protagonista disfrutando de un vuelo particular en avioneta. Y es que, como bien nos ha enseñado el psicoanálisis, el deseo de volar podría ser interpretado en determinadas circunstancias como un deseo inconsciente de mantener relaciones sexuales (Freud, 1972). De hecho, la propia intervención de Vittoria en la cabina de la avioneta indica con total claridad que está en juego su deseo y nos confirma que el discurso verbal está dividido en un discurso latente y un discurso manifiesto. La frase que pronuncia en un momento decisivo de la secuencia —*¡Vamos!, dice, ¡Atravesemos esa nube!*— es una frase imperativa, una frase que invita a pasar a la acción y que, al mismo tiempo, nos descubre el funcionamiento simbólico de las nubes.

Todo apunta a suponer, por tanto, que, hasta ese momento, nuestra protagonista tenía la cabeza repleta de nubes, nubes blancas y esponjosas que funcionaban como una pantalla de confusión que frenaba su acceso al goce. Por eso, después de aterrizar y quedarse de nuevo perpleja ante el espectáculo de esos aviones supersónicos que van dejando su estela por el cielo, Vittoria acude a la cantina del aeródromo para tentar la suerte, para insinuarse y dejarse ver por los hombres que encuentra a su paso. Toda la secuencia gira alrededor de cuatro elementos: la mujer y la nube, el hombre y el avión.



Desde el punto de vista narrativo, la película nos cuenta una historia muy sencilla: la historia de una mujer que sale de una relación amorosa y se dispone a buscar un nuevo amor que sea capaz de colmarla plenamente. En este sentido, resulta llamativo que haya ido a buscarlo, como por azar, al edificio de la Bolsa, que es un lugar de intercambio donde todo se compra y todo se vende, donde todo se hipoteca, donde es posible arruinarse o ganar sumas colosales; un lugar dominado por las combinaciones del significante, por los números y las cifras. Y es ahí, precisamente, en ese contexto de intercambio económico, donde Vittoria encuentra por vez primera a Piero, un donjuán interpretado por Alain Delon que disfruta conquistando mujeres fáciles y conduciendo automóviles de lujo.

La configuración de la puesta en escena parece expresar, no obstante, que esta nueva relación también está condenada al fracaso, y por eso encontramos algunos planos insólitos que traducen visualmente la distancia que separa a Vittoria de ese hombre que está a punto de convertirse en su amante; unos planos que vuelven a estar protagonizados por unas líneas verticales que dividen el campo visual en dos partes bien diferenciadas.



En la secuencia que transcurre en el edificio de la Bolsa tenemos un plano americano que nos muestra a los dos protagonistas separados por una columna gigantesca cuya posición, a muy corta distancia de la cámara, sugiere la presencia de un vacío, un vacío localizado entre ambos y situado en el centro mismo del encuadre. Posteriormente, cuando Piero y Vittoria estén a punto de consumir su relación, volveremos a encontrar un plano medio de la pareja que también está dividido verticalmente por un tablón de madera que se alza como una barrera infranqueable cortando el plano en dos mitades simétricas. La posición de cámara y la planificación han hecho posible que algunos motivos neutros asuman de pronto un valor significativo, distribuyendo el espacio y articulando la relación de contacto, la conjunción y la disyunción.

A partir de ese primer encuentro en la Bolsa tendrá lugar un juego de seducción entre Piero y Vittoria que va a estar acompañado por un amplio repertorio de motivos metafóricos, entre los cuales cabe destacar el chorro de la manguera de un parque público, los cipreses y una pluma estilográfica que lleva inscrito el dibujo de una figura desnuda. El cineasta se ha recreado en la

descripción de los preliminares y el juego de seducción, haciendo especial hincapié en la tensión de ese momento tan jugoso que podría desembocar en un acto. Nuestros protagonistas coquetean, se rozan, se desafían, se provocan y se lanzan miradas furtivas, hasta que, por fin, tras muchos devaneos y alguna cita fallida, terminan abrazados en la cama. Sin embargo, también advertimos que el cineasta ha filmado la escena con mucho cuidado para invitarnos a contemplar un acto en claroscuro, demasiado frío y distante, que no transmite mucha pasión, a pesar de la hermosura y la sensualidad de Monica Vitti.



En este sentido, podría decirse que *El eclipse* nos ofrece una doble manifestación del punto de ignición, ese punto que localiza la presencia de lo real y que señala directamente al sexo y la muerte. El sexo, la experiencia del goce, está en el centro mismo de la aventura errática de nuestra protagonista, es aquello que la pone en movimiento, mientras que la muerte hace acto de presencia en dos momentos diferentes de la película: primero, con ocasión del fallecimiento de un corredor de Bolsa y, segundo, con la muerte del borracho que se había llevado el descapotable de Piero mientras éste cortejaba a Vittoria a los pies de su balcón, en una escena que evocaba las relaciones verticales del amor cortés. De manera que toda la parte de la película que va desde el primer encuentro hasta la consumación del acto contiene una doble referencia a la muerte que marca profundamente el sentido de la relación amorosa.



La película alcanza su mayor intensidad dramática, su mayor tensión emotiva, al hacernos comprender que esta pareja tiene los días contados. La película llega a su punto de máxima densidad al poner en escena la soledad radical del sujeto, la soledad impenetrable, la ausencia, el vacío y la distancia que se inscriben literalmente en el rostro de la actriz y en el último abrazo de la pareja, justo al lado de la puerta que da acceso a la calle. La expresión de Monica Vitti habla por sí misma y nos indica que su mirada ya no puede fijarse en objeto alguno, que nada puede estimular su deseo imaginario. Es una mirada volcada hacia dentro, hacia el interior, una mirada que ya no puede ver nada y que parece estar palpando la textura rugosa del tiempo, ese tiempo que ni vuelve ni tropieza, que no se puede dominar y que anda siempre a la fuga.

Como decía Ortega, el amor es el ensayo de unir nuestra soledad —la autenticidad de nuestra vida— a la soledad del otro, el intento de fundir dos soledades en una soledad de dos. Pero sucede que Antonioni es el cineasta del amor imposible y las relaciones fallidas, malogradas, que dejan siempre como un poso de amargura. Antonioni es un maestro que sabe expresar los estados de ánimo más diversos sin tener que ensuciar la imagen con palabras redundantes.

La parte final de la película nos sorprende, sin embargo, con una extraña deriva que da una nueva dimensión a la experiencia del texto y nos descubre la presencia del sujeto de la enunciación. Tras despedirse de su amante, vemos a Vittoria salir del edificio y vagar sin dirección por las calles de la ciudad para detenerse ante una valla metálica que vuelve a sugerir la falta de libertad, la sensación de ahogo, la angustia, la opresión. Un contrapicado nos muestra luego la cabeza recortada de la actriz sobre una tupida red de hojas y ramas fotografiadas en contraluz, hasta que, de pronto, tras haberse vuelto hacia la cámara, sale de cuadro por el lateral izquierdo para dejarnos colgados de la imagen de su vacío. Los árboles ocupan entonces la superficie entera del campo visual para imponerse como un paisaje sin figura, como un paisaje vaciado que vuelve a cuestionar la tercera dimensión de la imagen.



La configuración un tanto forzada de este plano nos devuelve así el punto de vista del sujeto de la enunciación, el verdadero autor, que está observando el rostro de la figura desde contracampo, en una posición inferior, como si la cámara estuviera mostrándonos el punto de vista de un niño. Lo que late por debajo de la historia, por debajo de la anécdota narrativa, no es otra cosa que la historia de amor de la cámara con la modelo, la historia de amor del cineasta con esa actriz que ha ocupado el lugar del objeto primordial. Desde este ángulo, podría decirse que estamos ante una representación fantasmática de la Figura Primordial que pone en juego la «experiencia nuclear de la visión», cuyos términos principales son la presencia y la ausencia, la aparición y la desaparición (González Requena, 1995). Y es que, desde que rodara en 1950 su primer largometraje, *Crónica de un amor*, la obra de Antonioni ha girado siempre alrededor de la figura femenina, que interviene muchas veces como un objeto perdido, como un objeto que designa y enmascara al mismo tiempo la presencia inquietante de lo real. La pasión escópica que determina su trabajo es, en el fondo, una pasión erógena.

La desaparición de la protagonista provoca entonces como una suerte de fractura, como una suerte de descomposición narrativa que va a desembocar en una sucesión de fragmentos enigmáticos desligados por completo de la historia. Fragmentos que reproducen la imagen de las calles al atardecer, a la hora del crepúsculo, los edificios, la gente que pasa, que se desplaza de un lado a otro, esperando, avanzando, caminando sin rumbo fijo. La cámara va recorriendo las calles de la ciudad para ver si puede reencontrar a esa figura fascinante que llenaba el campo visual, volviendo a los mismos sitios por donde ella había pasado, pero, en su lugar, no encuen-

tra más que el vacío, agujeros y fisuras. De este modo, observamos que las últimas imágenes ponen en tela de juicio el concepto de la configuración, porque el espacio ha dejado de ser antropomórfico, ya no está con-figurado. Es un espacio sin figura, un espacio des-figurado, que se ha vuelto irreconocible, inquietante y angustioso.



No se puede negar, sin embargo, que el cineasta ha sido capaz de transmitir la belleza inefable de lo real, una belleza densa y oscura que se manifiesta en ese límite, en esa zona ambigua donde comienza a perfilarse Otra cosa que amenaza con desgarrar el espacio de la representación. Así sucede, por ejemplo, con el plano detalle de las aceras mojadas, que nos permite apreciar la textura de la materia y su contraste con el agua que se pierde por la alcantarilla; o con el plano de los árboles que se mecen al viento, esos árboles frondosos, esas masas vegetales que se imponen como un cuerpo natural, como el cuerpo sonoro de la naturaleza, un cuerpo que vibra. El arte de Antonioni, señalaba Roland Barthes (2001) con su habitual agudeza, se caracteriza por dejar abierta e indecisa la vía del sentido, por buscar la «vibración del objeto», la «incertidumbre».

De repente, para terminar con esa sucesión de imágenes que rematan la película, aparece por corte directo el plano de una farola situada en el centro del encuadre, y cuya presencia ha sido reforzada por el impacto sonoro producido por las teclas de un piano. El último plano de la película nos obliga, por tanto, a contemplar un foco de luz blanca que ha sido filmado a muy corta distancia y que amenaza con abrasar la superficie de la retina. Pero, entonces, para acabar con esta agresión perceptiva —una agresión doble, que atenta al mismo tiempo contra el sentido de la vista y el sentido del oído—, emerge del fondo la palabra «Fine», que da paso de inmediato al fundido que cierra la película. Un fundido a negro que podría ser interpretado como una invitación a cerrar los ojos y como un apagón o un eclipse del sujeto.



Bibliografía

ARNHEIM, R. (1999): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.

BARTHES, R. (2001): «Querido Antonioni...», *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós.

DELEUZE, G. (1996): *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.

FONT, D. (2003): *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra.

FREUD, S. (1972): *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1996): «El texto: tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo*, nº 1.

—— (1995) «El paisaje: entre la figura y el fondo», *Eutopías*, 91.

GREIMAS, A. J. (1973): *El torno al sentido*, Madrid, Fragua.