

# Zabriskie Point

Frente a los otros "grandes" de la cinematografía italiana —Fellini, Visconti, Pasolini— Michelangelo Antonioni se ha caracterizado por ser el más propenso a describir el interior psicológico del mundo moderno, la conciencia del hombre de nuestro siglo enfrentado a una realidad que no logra interpretar cabalmente. "Il Grido", su primera película de éxito, y luego "L'Aventura" (1959) nos inician ya en el conflicto sustancial que la crítica ha anotado como clave del universo antonionesco: la incomunicación, la incapacidad fatal de relacionarse, la pérdida o la ausencia del sentido de la relación, la ambigüedad del lenguaje. Temática que irá explicitándose en producciones como "La Notte" (1962) y, sobre todo, en "Il deserto rosso" (1964) y "Blow-Up" (1967); estas últimas, de contenido, si se quiere, más metafísico, son una expresión del estupor, del desconcierto, del descentramiento y, al final, de la impotencia que experimenta el hombre moderno en el seno de un mundo que no logra percibir como hogar, desmesuradamente agresivo o inútil. Aquella secuencia brutal de "Il deserto rosso", en la cual Giuliana, contra el muro blanco, grita, impotente: "Hay algo terrible en la realidad y yo no sé qué es, y nadie me lo dice!"; y las últimas escenas de "Blow-Up", donde el protagonista acepta por fin el juego de los payasos, abandonando la búsqueda infructuosa de un "porqué" o de un "cómo", quedarán, sin duda, en la historia del cine, como extraordinarias formulaciones artísticas de esta tensa hora espiritual que vive hoy el hombre.

Esta problemática, vaciada en imágenes de profunda carga expresiva, empezó a definir a Antonioni como uno de los más interesantes, densos y originales creadores cinematográficos de Italia y del mundo. Una "puesta en escena" rigurosa, severa, meticolosa en la perfección de los detalles significativos del encuadre, elegantemente intelectual, dio cuerpo a su estilo particular, inconfundible.

Ahora, un suave pero firme viraje viene a cambiar el rumbo de su filmografía hacia zonas aparentemente más concretas y explosivas: el problema de

la contestación juvenil en la sociedad de consumo. Decimos "aparentemente" porque el tema, en las manos de este inquietante director italiano, cobra una dimensión poética y unas resonancias éticas que nos remiten al Antonioni de siempre, fiel a sí mismo, aunque más definido, más "claro", más crítico; hasta ahora, en muchos sentidos, había descrito, interrogado y, también, tácitamente, aceptado, en la impotencia, el aburrimiento y el hastío. Ahora, en cambio, diagnóstica, señala, grita, rompe.

## Un poema fílmico sobre la "contestación"

Algunos han señalado que "Zabriskie Point" resulta una crítica ineficaz, por superficial, de la sociedad estadounidense. Antonioni se habría contentado con echar una ojeada a la problemática social y moral de Norteamérica, interpretando gratuitamente y "desde afuera" una situación en sí muy compleja.

Desde esta perspectiva la realización de Antonioni queda notablemente empobrecida. "Zabriskie Point" no es, fundamentalmente, a nuestro juicio, una crítica a la sociedad estadounidense; es, ante todo, una deslumbrante poetización del conflicto juventud vs. sociedad de consumo. Antonioni se ha consustanciado de manera asombrosa con la mentalidad, el espíritu, el "ethos" del fenómeno contestatario, con las aspiraciones vitales de los que quieren romper el círculo vicioso de la sociedad superdesarrollada al grito de "La imaginación al poder" y "No queremos morir de hastío". Su compenetración con el mundo juvenil, con esa nueva clase de hombre que ha aparecido en la sociedad capitalista y tecnificada, voluntariamente marginado, inclasificable, revolucionario, ha llevado a Antonioni a realizar un filme de rara frescura, de maravilloso sabor a juventud.

Frente al mecanizado mundo de la técnica; frente a la sociedad montada sobre los soportes del éxito y el poder, cuyo símbolo lo constituyen las calles atiborradas de publicidad, donde no hay espacio vital para encontrarse a sí mis-

mo, y cuyo fondo es la sobrecogedora e inhumana magnitud de los edificios; frente al fascismo velado o manifiesto de la autoridad, traducida en represión policial y en censura; frente a la masa gris de ciudadanos medios, y, también, frente a cierto revolucionarismo ahogado en la palabra, la organización y los esquemas —primeras escenas del film— se mueve el otro mundo de la libertad, de la des-inhibición, de la imaginación que quieren encarnar los dos protagonistas. La fina maestría de Antonioni los maneja a ambos con inmensa soltura para que expresen, como en un símbolo, esa vuelta a la tierra y a la sustancia de la vida que propugnan tantos jóvenes.

Antonioni va al corazón del movimiento que une, como en un frente común, a estos grupos marginales, periféricos, que flotan en el mundo espiritual norteamericano: se trata no sólo de una protesta masiva, no sólo de una nueva conciencia revolucionaria, no sólo de un anhelo de existencia sin trabas, sin censuras internas o externas, sino un nuevo sentido de la vida, una manera radicalmente distinta de experimentar las cosas y juzgarlas. Estas aspiraciones se concretan en una, que es símbolo de las otras: la libertad sexual.

## El sexo como juego

Los protagonistas van al desierto... Allí, lejos del circuito de comodidades, devueltos a sí mismos, inician el rito del encuentro sexual. A través de la conjunción de diversos elementos —encuadre, ángulo, color y música—, armonizados en un ritmo especialmente efectivo, ellos se transforman en el símbolo de la pareja humana; el sexo queda convertido en aventura mágica y en juego unificante, liberador. Porque, si todo el film propugna un retorno al riesgo ingenuo de jugar, al concebir la vida como juego, es evidente que en ninguna otra esfera de la vida patentiza más este carácter lúdico como en la sexual.

Así, pues, el sexo, desprendido del marco moral que le es propio, sacado fuera del contexto que le otorga su verdadero significado —el amor indisolu-

ble y fecundo del hombre y la mujer—, es constituido en valor absoluto, válido por sí mismo, como gozo, como encuentro, como juego. Este desenfoque del aspecto sexual, que desquicia lo erótico enajenándolo de su honda valoración espiritual, baña las secuencias centrales de la película.

Al final...

El drama se cierra en un trágico final que no debe buscársele significaciones concretas. Esa larga, aterradora explosión de los objetos que cercan, amurallan, alienan, aburguesan —casas, televisores, neveras, piscinas, prendas, todo el fruto técnico sobre el cual se

arrastra la vida espiritual de Norteamérica— es ambivalente: tiene el cariz de una poderosa advertencia —el sol en ocaso del final: ¿preludio de una “noche oscura del espíritu?”— y es, también, el estallido de una rabia incontenible, la manifestación de un ansia infinita de libertad.

\*\*\*\*\*

## PASIONES DE ANA

No deja de ser riesgoso emitir opinión ante un nuevo film de Ingmar Bergman. Como realizador cinematográfico es mucho más que mero artífice de buenas películas. Bergman es hombre profundo; tiene la sensibilidad del artista que percibe hasta lo insignificante, maestría y dominio del lenguaje cinematográfico y la profundidad del pensador inquieto por el sentido de la vida. Por todo esto, su obra es densa, rica y a veces intrincada y confusa.

### “La pasión” dentro de la obra de Bergman

Hace unos meses, al comentar su film anterior: “¡Vergüenza!”, nos referimos largamente a las notas que destacan en la filmografía bergmaniana. Cabe anotar —comparando “La pasión” con estas notas definitorias del Bergman clásico— que, a pesar de retomar una ambientación rural (de nuevo una isla muy poco habitada)—, parece adelantarse hacia una problemática más actual, con firmes matices existencialistas. Con el estilo impecable y sobrio que lo identifica, Bergman experimenta con el color y logra adaptar este medio expresivo, nuevo para él, a su tradicional manera de hacer cine; es un color moderado y sujeto a los objetivos de cada secuencia. Presenta también una innovación interesante; aunque en este caso algo confusa: de pronto, sin más, Bergman pide a los actores su opinión sobre el personaje que representan.

### Carl, Ana, Eva y Gustav

Aparentemente no se ha centrado aquí, como en “¡Vergüenza!”, un tema claro y bien desarrollado. Bergman ha preferido tomar las preocupaciones del hombre moderno y plasmarlas en los cuatro personajes del film.

El primero de ellos, Carl, encarnado de nuevo con maestría por Max von Sydow, vive solo, rememorando su pa-

sado, dudando sobre el presente, angustiado ante el destino incierto. Es un hombre culto decidido a vivir cerca de la naturaleza. Busca con ansia la comunicación con sus semejantes y esta comunicación se le muestra imposible; las palabras no alcanzan a expresar su vida interior y ésta, permaneciendo encerrada, carcome su existencia; el diálogo, es vacío, falso, insustancial; la convivencia con Ana y el intercambio sexual con Eva resultan artificiales e infecundos.

Ana es viuda. Apenas sobrevive después del accidente que tronchó cruelmente la vida de su esposo y de su hijo. Era ella quien conducía a gran velocidad bajo la lluvia por una carretera helada y no puede evadir el sentimiento de culpabilidad e insatisfacción; intenta pedir perdón y es inútil; anhela una vida nítida, clara, sin mancha, pretende asumir una actitud donde la sinceridad y la verdad predominen sobre el oportunismo y la farsa, pero sus anhelos quedan insatisfechos en su existencia “anexa a la familia de Eva y en su frágil y efímera relación con Carl.

Eva no vive sola: tiene un esposo, vive en su casa, pero está muy lejos de ser feliz. La falta de verdadero amor corroe su matrimonio. Es una mujer insatisfecha por la indiferencia y la frialdad de su marido. Por esto recurre, en vida de éste, al esposo de Ana y finalmente al mismo Carl, quedando humillada y deshecha, más insatisfecha aún, tras la experiencia.

Gustav es casi un personaje de segundo orden. Aparece externamente como satisfecho o al menos como el que tiene menos problemas. Es, sin embargo, el personaje más triste porque es él más vacío, el más inauténtico, el que ha claudicado ante la vida y hace pública profesión de su escepticismo. Toma y colecciona fotos de rostros humanos, pero en realidad está más interesado en inmovilizar y clasificar estos

rostros que en ponerse en contacto con los hombres y en captar su riqueza y profundidad.

También flota, especialmente alrededor de Carl y de Ana, el sentimiento de impotencia y anonadamiento ante una fuerza cruel y desconocida que se ensaña con los más frágiles e indefensos. Por otra parte, no se ausenta de ninguno de los personajes el cuestionamiento sobre Dios y sobre su validez hoy.

### ¿Por qué y para qué somos?

Al final de estas notas sobre “Pasiones de Ana” conviene preguntarse: ¿Qué sentido tiene esta enumeración de personales situaciones problemáticas ensambladas más o menos hábilmente en un guión de denso contenido?

En nuestra opinión, la escena final es la síntesis poética que ilumina, vivifica y organiza todos los elementos del film. Bergman logra aquí de nuevo la acostumbrada sintonía entre el paisaje externo y la situación psicológica y vital de los personajes: un paraje desolado, semidesértico, en la helada isla nórdica; Carl, solo, acaba de ser abandonado por Ana después de su última pugna; Carl emprende, a pie, el camino de regreso; se detiene; duda; da media vuelta y se aleja; pero, no, retorna de nuevo. Y cada vez, tras el recorrido de un trecho más corto, duda y se vuelve. La cámara lo capta en plano general y se va acercando con lentitud impresionante. La pantalla es invadida por un granulado que diluye la imagen poetizando y universalizando la búsqueda de Carl.

He aquí el sentido de todo el film: la pregunta por la existencia: ¿Por qué y para qué somos?, la búsqueda de un significado, de una dirección, de un sentido para la vida. La pregunta flota con distintos matices, con distintas formulaciones en distintas épocas y lugares, pero es siempre la misma, inquietando la conciencia de los hombres profundos.