

**¿ESTÁ DIRIGIDO EL “ARTE NUEVO” A UNA MINORÍA ESPECIALMENTE DOTADA? EL CASO DE MICHELANGELO ANTONIONI...**

**Ana Melendo Cruz**

Universidad de Córdoba

**Resumen:**

El artículo trata de reflexionar sobre aquellos cambios que se producen en la recepción de los filmes de Michelangelo Antonioni por parte de un espectador al que, como receptor de películas hollywoodien- ses, principalmente, se le exige con este otro cine, calificado de elitista, una mutación que no siempre está dispuesto a realizar. Y es que debido a las complejas estructuras formales que configuran los filmes antonionianos, el espectador de los mismos se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. Es así como, a partir de la teoría de de Ortega y Gasset de que el “Arte Nuevo” no es para todo el mundo, se indaga en la posibilidad de que el cine de Antonioni necesita a un espectador “esteta” que sea capaz de desplazar, el interés del contenido del film hacia efectos propiamente artísticos relacionados con la forma.

**Palabras clave:**

Antonioni, recepción, gusto, esteta, espectador.

**Key words:**

Antonioni, reception, taste, aesthete, spectator.

**Abstract:**

The article tries to reflect on those changes that take place in the reception of Michelangelo Antonioni’s films on the part of a spectator who, as a recipient of Hollywood films mainly, is required –in this type of films called elitist- a mutation which they are not always ready to take. For, due to the complex formal structures that make up Antonionian films, their spectator is aware that they are excluded from the outline on which classical representation lay, subordinated almost entirely to narrative causality. Thus, from Ortega y Gaset’s theory that “the New Art” is not for everyone, we ascertain the possibility that Antonioni’s films need an “aesthete” spectator who is able to displace their interest from the film content to purely artistic effects related to form.

La modernidad cinematográfica supone en la Historia del Cine una etapa de reformulación con respecto a otras formas escriturales bien definidas con anterioridad, como es el caso del cine clásico de Hollywood.

Se producen así una serie de rupturas con respecto al relato fílmico tradicional, sometido a los dictados causales y psicológicos propuestos por la narración, abriéndose nuevas vías de experimentación de la imagen cinematográfica. Como diría Baudelaire en 1855 con respecto a la pintura que comenzaba a aparecer, en la que el gusto desplaza y engaña los sentidos, asistimos, con la creación de ese otro cine adscrito a la modernidad "*a la irrupción de un mundo de armonías nuevas y de una vitalidad desconocida*" (Baudelaire, 1992:237).

Uno de los cineastas más estrechamente unidos a la modernidad cinematográfica es sin duda, Michelangelo Antonioni. En la filmografía antonioniana se produce una ruptura estilística con respecto a otros modelos de representación ya desde su primer largometraje: *Crónica de un amor* (1950).

Nos parece interesante pues, señalar aquellos cambios que se producen en la recepción de los filmes antonionianos por parte de un espectador al que, como receptor de películas hollywoodienses, principalmente, se le exige con este otro cine, calificado de elitista, una mutación que no siempre está dispuesto a realizar, como bien significaría Rossellini: "*Al público se le suele considerar tan poco que, cuando se ve profundamente respetado, se siente perdido*" (Font, 2002:16).

Como anota V. Furió, "la obra de un artista tiene muchas dimensiones, existen diferentes modos de registrar su recepción, y, además, el perfil cultural y sociológico del momento. El ámbito de los agentes que contribuyen a formar reputaciones es también diverso" (Furió, 2003:217).

La creación de un objeto artístico que rompe con modelos establecidos y abre nuevas vías de representación en el terreno artístico, tal es el caso del cine antonioniano, supone para el espectador, en la mayoría de los casos, una necesidad de cambiar el modo de enfrentarse a la obra de arte.

Según ha sido señalado por Gombrich "el artista no puede limitarse a copiar la realidad; el artista sólo puede reproducir el modelo en relación con un esquema u otro (...) Estos esquemas y el objetivo también funcionan para el espectador"

(Bordwell, 1997:8-9). Luego el espectador debe realizar una serie de actividades que le permitan cooperar en la construcción de la película, porque ninguna historia -ni siquiera las catalogadas como clásicas- lo cuenta todo. "Los espectadores acostumbrados al cine clásico, dice Bordwell al respecto, han creado con los esquemas clásicos, una disposición mental que puede activarse con cualquier film en concreto y contrastarse con él" (Bordwell, 1997:9). Pero ¿qué sucede cuando esos mismos espectadores clásicos se encuentran con otros esquemas a los que no están acostumbrados, por ejemplo los que pone en funcionamiento el cine de Antonioni? Se requiere entonces de una disposición, otra, por parte del espectador que en la mayoría de los casos, le resulta tan difícil, que puede incluso llevarlo a apartarse de la película en cuestión.

Marc Jiménez señala que "desde 1978, Hans Robert Jauss desarrolla las bases de una estética de la "recepción", esencialmente aplicada a la literatura. Como su nombre indica, esta estética insiste sobre la importancia de la acogida, la "recepción" de la obra por parte del público, Jauss subraya especialmente el papel primordial de la reacción de los lectores, de sus juicios y de sus expectativas respecto de las nuevas obras. Ante la novedad artística, son posibles tres reacciones: la satisfacción inmediata, la decepción, incluso la irritación, o bien el deseo de cambiar y adaptarse a los horizontes inéditos abiertos por la obra" (Jiménez, 1999:274-275).

Debido a las complejas estructuras formales que configuran los filmes antonionianos, el espectador de los mismos se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. El cineasta ferrarés es consciente del agotamiento de una forma histórica de hacer cine, y así lo ha señalado en numerosas ocasiones: "*Las películas que veo me producen casi siempre una sensación de insatisfacción. Siento -como tantos otros- que el cine debe cambiar, y busco fatigosamente el camino justo*" (Antonioni, 2002:16)".

Cada una de sus películas se caracteriza por la búsqueda de un estilo muy alejado de los textos convencionales. Así, en su primer largometraje, "*Crónica de un amor*" (1950), Antonioni rompe ya con los modelos de representación canónicos, abriendo nuevas vías a la modernidad cinematográfica. En su primer largometraje aparece ya una escritura definidora de un modelo que va a ejercer

una influencia decisiva en la historia de la representación cinematográfica a partir de los años 50.

Al contrario que el modelo hollywoodiense, según Domènec Font, “el cine moderno ha sido criticado por elitista y siempre contrapuesto al filme-espectáculo y a sus leyes de estricta obediencia” (Font, 2003:15). Con la llegada al panorama cinematográfico de una serie de cineastas que rompen con los esquemas establecidos, como Antonioni, se hace necesaria la aparición de una nueva generación de espectadores que sean capaces de enfrentarse a los nuevos dictados estéticos, por mucho que, en un coloquio mantenido el 31 de marzo de 1958 con los alumnos del Centro Sperimentale de Cinematografía, Antonioni manifestara lo siguiente: “Me preguntáis qué pienso de las relaciones entre el cineasta y el público, y si la masa de los espectadores comprende mis películas. A la segunda pregunta, contestaré que no (...) Hay varias maneras de hacer cine. Hay cineastas que se plantean el problema de estas relaciones, incluso en un plano elevado, y hay otros que, por el contrario, intentan hacer una película respondiendo a una exigencia interior” (Antonioni, 2002:42).

Esta segunda idea enunciada por el maestro es la que en su obra cobra preeminencia. Tal es así, que a pesar de las controvertidas reacciones del público con respecto a su cinematografía, Antonioni opta por seguir sus propios dictados, emprendiendo una lucha constante con productores y distribuidores que no aceptan sus proyectos porque no resultan rentables.

Sin embargo, esto no significa que el cineasta ferrarés no estuviera interesado en que su obra fuera vista y comprendida por el mayor número de espectadores posibles. Pero, tratándose de un cineasta de principios rígidos, la recepción a gran escala de sus películas se ve relegada a un segundo plano en favor de esa exigencia interior mencionada por él mismo. Enrica Fico, en la entrevista que le realizamos en Roma el 17 de Noviembre de 2004, respondía así a la siguiente pregunta<sup>1</sup>: ¿Piensa que la obra de Michelangelo Antonioni puede ser entendida sólo por estudiosos del arte, críticos u otros cineastas? ¿En esa búsqueda de la verdad<sup>2</sup> de la que habla el maestro, ha tenido presente al público?:

---

<sup>1</sup> Esta entrevista fue realizada en presencia de Michelangelo Antonioni, quien debido a sus limitaciones físicas, delegó las respuestas, supervisadas en todo momento por el cineasta, en su esposa Enrica Fico.

<sup>2</sup> La búsqueda de la verdad se constituye en uno de los objetivos principales para Michelangelo Antonioni (Melendo, 2006:25).

ENRICA: "Michelangelo ha sempre detto che lui non ha mai pensato al pubblico perché pensava, "a quale pubblico dovrei pensare, a quello cinese, a quello giapponese, americano, europeo?" Siamo talmente diversi. E quindi lui diceva: "io faccio i film perché siano più belli possibile, cerco di fare dei bei film" e lui non pensava assolutamente al pubblico. Lui è sempre stato cosciente di essere stato un regista per una élite e questo gli ha sempre dato un po' di fastidio però faceva parte del suo carattere. Ma poi si è così trasformato durante la sua carriera, è molto cambiato dall'anno 1985, l'anno della sua malattia. In questi vent'anni si è trasformato completamente, ovviamente per il fatto di non poter più comunicare come facciamo noi, di non avere più quell'agilità che aveva. Il suo aiuto storico, Gigi Vanzi, diceva che per essere dei registi bisogna essere degli atleti e Michelangelo è un atleta. In effetti, Michelangelo aveva una energia fisica tale per cui ci ammazzava tutti. Intanto si svegliava alle quattro di mattina perché gli piaceva la luce dell'alba e quindi tutti i sopralluoghi erano alle quattro di mattina perché lui non dormiva mai -e ancora oggi non dorme- per cui aveva a disposizione un sacco di tempo. Cominciava a lavorare all'alba per cercare la luce. Lui ha sempre rincorso la luce che gli piaceva. Per esempio, in *Zabriskie Point*, arrivare su quelle montagne, girare quelle scene d'amore voleva dire essere veramente degli atleti perché non è da tutti poter portare la macchina da presa là in quel deserto. È l'avventura, esatto. Se ci pensiamo bene, in *Deserto Rosso*, lui girava a 15° sotto zero a Ravenna e quindi veramente devi avere a disposizione dell'energia fisica per fare dei capolavori e devi avere una volontà di ferro e lui ce l'aveva. Dall'85 in poi non aveva più a disposizione questo fisico, ma tutta l'energia gli era rimasta. Non era cambiato niente nel suo pensiero, nella sua visione, per cui si è adattato a fare dei film completamente diversi. Per *Al di là delle nuvole* ci ha messo 12 anni per convincere i produttori a fare il film.

Prima dicevo che gli dava fastidio pensare di essere un regista per pochi, per un pubblico d'élite, anche perché non si riteneva un intellettuale ma un istintivo e quindi sicuramente avrebbe voluto essere un regista popolare ma il suo carattere non glielo ha mai permesso. Poi le cose sono cambiate perché ha dovuto accettare che altri facessero per lui, che altri si prendessero cura della sua opera. La sua opera è diventata una delle più grandi del mondo e si è cominciato a restaurare i suoi film, a fare retrospettive in giro per il mondo e quindi ha consegnato la sua opera ad altri e si è fatto anche aiutare a fare film, ha accettato diversi tipi di produttori, ha accettato una collaborazione più aperta e quindi credo che questo lo abbia fatto diventare un regista più popolare perché lui non metteva più barriere non era più un Antonioni che creava da solo in questa stanza. Questa è la stanza in cui Michelangelo, da 50 anni, pensa i suoi film quindi questa stanza contiene la forza creativa di Michelangelo però le cose cambiano. Il suo cinema si è fatto molto diverso e quindi la sua popolarità è cresciuta moltissimo anche a livello internazionale e questo gli ha fatto molto piacere. Gli fa molto piacere andare al cinema con il suo pubblico e vedere che i suoi film piacciono ancora. Il suo pubblico oggi è molto giovane, ventenne. Vedere che molti suoi film vengono mandati in televisione gli fa molto piacere mentre prima era molto disturbato dalla popolarità perché era ancora molto impegnato nell'atto creativo. Da una parte aveva voglia di avere successo di pubblico ma dall'altra ne era infastidito per una questione di ego, di carattere".

De su primer largometraje, *Crónica de un amor*, estrenado en 1951 en el Festival de Biarritz, ganador del Premio en el festival de Punta del Este, con

buena acogida crítica y en taquilla, el cineasta comentaría, *"Cuando se estrenó yo estaba de viaje. Apenas regresé a Roma me fui corriendo al cine. En la puerta, uno, un chulo romano, estaba diciéndole a otro, Che bufala!: es decir, qué porquería, qué tomadura de pelo. Renuncié a entrar en ese cine, y todavía hoy no me gusta asistir a las proyecciones de mis películas"* (Antonioni, 2002:244). La respuesta de ese espectador romano es lógica en la medida en que esta película, al igual que todas las pertenecientes al cineasta ferrarés, modifica el estatuto de las relaciones entre espectador-filme propuesto por el cine convencional.

También en España, las reacciones de los espectadores con respecto al cine antonioniano, provocan la controversia. La llegada de las películas de Antonioni al panorama cinematográfico español, además de tardía, –hasta 1963 no se estrenó comercialmente un primer Antonioni, *El eclipse*, y todavía hoy permanecen inéditos algunos de sus filmes como *Crónica de un amor*– suponen una serie de discusiones y análisis sobre la obra del cineasta italiano. Con motivo de una mesa redonda sobre el cine de Antonioni en la que participaron, Bardem, Berlanga, Eceiza, Ezcurra, Cobos, Diamante, Egido y Moleón, este último destaca la importancia del cineasta en el panorama cinematográfico actual, así como el desconocimiento de la mayoría de los españoles –incluidos cineastas, autores teatrales, etc.– de su obra. Moleón dice así: *"Una discusión bizantina apoyada en películas no vistas, parece siempre bizantina (...) Hablamos de Antonioni, porque en todo el mundo es considerado como el más apasionante realizador del momento. Y no queremos aceptar como algo lógico el hecho de que sus películas no se proyecten en España, y por tanto, que deba prescindirse de tan importante referencia a la hora de considerar lo que aquí se hace"* (Monterde, 1992:1242).

Sin embargo, esta opinión positiva debe ser contrastada con otras en las que el cineasta es acusado por numerosos críticos y literatos del momento de hacer un cine aburrido, al alcance de pedantes y snobs. Julián Marías declarará lo siguiente al respecto: *"Las películas de Antonioni tienen considerable valor artístico; son, además, exploraciones en profundidad; son, finalmente, muy aburridas, y lo son deliberadamente (...) Que se pueda obtener placer a ese aburrimiento, es otra cosa; que tenga interés y, por tanto, en otro plano, el de*

la reflexión, sean incitantes y hasta «divertidas», es una tercera cosa” (Monterde, 1992:1252). El mismo Julián Marías le augura al cine del italiano problemas futuros, comentando: “Sean cualesquiera los valores de Antonioni, su porvenir me parece dudoso” (Monterde, 1992:1243).

Esos valores formales, opuestos a los del cine clásico de Hollywood, que según Julián Marías convierten el cine antonioniano en un espectáculo aburrido, son los que han hecho posible que la obra del cineasta ferrarés sea tenida en cuenta por los estudiosos del arte. Pero a la vez, estos mismos valores, han contribuido a que se produzca un olvido, de parte del gran público, del cine de Antonioni. Así, podemos decir que la forma de una obra artística y el tipo de esquema que ésta trabaja crean un modo especial de implicación del espectador, dependiendo de que éste sea o no sensible a ese tipo de esquema.

Podemos hablar entonces de una historia del gusto en relación a la obra de arte y a su recepción, que viene determinada por unas características intrínsecas de la obra artística y de cómo éstas son percibidas por el espectador. Pero ¿del gusto de quien?, porque es impensable un gusto limpio, una mirada pura. De por sí, el juicio de gusto, que no deja de ser personal, está relacionado con la educación, la cultura, los valores, la ideología, la moral. Ayuda a fundar una imagen de lo real, pero está íntimamente contaminado por los materiales existentes en la sociedad y la historia. Siendo individual, designa, proclama, revela los deseos de una colectividad atravesada por múltiples lenguajes.

Así, al contrario de lo que sucede en la cultura occidental, en la India, sobre todo en Calcuta y Nueva Deli, el cine de Antonioni deja de ser un cine elitista para convertirse en un cine popular. En el documental *A river of Cinema (Un río de Cine)* dirigido por Italo Spinelli y producido por Angelo Bassi con motivo de un homenaje que en esta ciudad se le dedicó al cineasta ferrarés, se puede corroborar este dato. Un corresponsal sale a la calle y pregunta a los transeúntes de Calcuta qué opinan del cine de Michelangelo Antonioni. En primer lugar llama nuestra atención el hecho de que todos ellos conocen al cineasta, y los cines se llenan cuando proyectan una película suya. Con este dato, contrario a lo que sucede con el gran público occidental, preguntamos en la entrevista realizada a Enrica Fico, porqué creía que el cine de Michelangelo Antonioni

tenía tan buena acogida entre los representantes de una cultura lejana a la occidental como es la cultura hindú, donde lo adoran, a lo que ella responde:

*“Io non so rispondere a questa domanda, non sono esperta di cinema però ho fatto talmente tanti viaggi con Michelangelo... In India mi ricordo di aver assistito ad una proiezione di Al di là delle nuvole in una sala enorme e c'era gente proprio accalcata nei corridoi, volevano entrare da tutte le parti con un'enorme emozione, rispetto e passione verso il cinema. Io credo che sia capito molto bene dagli indiani, soprattutto dagli indiani di Calcutta che sono dei veri poeti, sono degli indiani particolari, straordinari. Sono molto legati all'arte, alla cultura, fanno le file la domenica per andare nei musei. Credo che il pubblico indiano possa apprezzare il cinema di Antonioni più di uno occidentale per quello che abbiamo detto della verità. Perché quando Michelangelo racconta nei suoi film, racconta proprio a livello del cuore. Ed è appunto per questo che lui dice di non essere un regista intellettuale perché riesce a scendere un pochino dall'intelletto, va un po' più giù a livello dell'intuizione poetica. Chi è abituato a fare così come sono gli indiani coglie subito il messaggio. Si tratta dello stesso linguaggio, tanto è vero che ancora oggi che Michelangelo è senza parole, riesce ancora a fare film. E con Lo sguardo di Michelangelo ha deciso di non mettere neanche una parola eppure racconta il Mosé in maniera straordinaria. E quindi in India dove non c'è mai il silenzio, c'è un rumore pazzesco, si capisce bene il silenzio perché è quasi sempre ricercato dalla loro religione, dalla loro filosofia e quindi c'è una possibilità immediata di raccogliere il messaggio di Michelangelo. Il silenzio è il loro argomento, sono argomenti orientali piuttosto che occidentali”.*

Efectivamente, como explica Enrica, el público hindú, acostumbrado a modelos de escritura fílmica alejados del hollywoodiense, entiende el cine del silencio, de la palabra supeditada a la forma. El público hindú está dotado de unos instrumentos de comprensión frente a la obra antonioniana de los que carece el gran público occidental.

Anota Ortega y Gasset, “el arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada (...) Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan en el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra la multitud” (Bordieu, 1988, 28-29). Las palabras de Ortega señalan con precisión el hecho de que hay ciertas obras de arte que, aun figurando como tal en la historia de la representación, no son entendidas ni responden al gusto del gran público, quizás porque el gusto debe ser educado; debe ser preparado para aceptar algunos aspectos que se encuentran implícitos en estas obras de arte, reconocidas sin embargo como tales, por una minoría “entendida” que utiliza la obra de arte como medio de distinción frente a la masa, y que incluso, como

señala Jauss, "permiten establecer normas de calidad y de jerarquía entre las obras: así se puede conceder una ventaja a las que, en razón de su grado de novedad, provocan en los lectores un placer inédito. No satisfacen un deseo ya programado por la costumbre sino que colman una esperanza secreta y se anticipan, de alguna manera, a aspiraciones implícitas" (Jiménez, 1999:275).

S. K. Langer explica a este respecto que "a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le propone y en los que toman parte como si fuesen casos reales de la vida" (Jiménez, 1999:29). Los espectadores cinematográficos, acostumbrados al modelo clásico de Hollywood, saben bastante de esto que anota Langer. Las películas penetran más en este tipo de espectador cuanto más identificado se siente con los personajes, y esta función corre a cargo de la narración; los patrones formales deben estar supeditados a la narración. Si ocurre lo contrario, el público ha de estar preparado para enfrentarse a un lenguaje diferente.

Y es que, como dice P. Bourdieu, "tanto en el teatro como en cine, el público popular se complace en las intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia un happy end y se reconoce mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas o simbólicas (...) El principio de las reticencias y de los rechazos no reside solamente en una falta de familiaridad sino también en un profundo deseo de participación, que la investigación formal frustra de manera sistemática" (Bourdieu, 1992:30).

Luego habría que atender entonces a dos tipos de gustos, el gusto popular, y, en términos bourdieudianos, el gusto del esteta. Este último, *"incluso cuando se apropia de alguno de los objetos del gusto popular, como puede ser el western o los dibujos animados, dice Bourdieu, introduce una distancia, una separación -medida de su distante distinción- en relación con la percepción «de primer grado», al desplazar el interés del contenido<sup>3</sup>, personajes, peripecias, etc., hacia la forma, hacia los efectos propiamente artísticos"* (Bourdieu, 1992:32).

En este artículo partimos de la premisa de que cada uno de los filmes antonionianos se constituyen en sí mismos en obras de arte precisamente porque encierran un determinado estilo que les viene dado a partir, sobre todo,

<sup>3</sup> Bourdieu utiliza la palabra "contenido" refiriéndose únicamente al argumento del filme.

de unos elementos formales que los caracterizan. Es decir, las estructuras formales desplazan al contenido<sup>4</sup>. O lo que es lo mismo, la forma se impone sobre la narración. Por eso el cine de Antonioni necesita a un espectador "esteta" que sea capaz de desplazar, como dice Bourdieu, el interés del contenido hacia esos efectos propiamente artísticos.

A este dato que analiza Bordieu habría que añadir que el "gusto" de los espectadores de edades más avanzadas está educado, sobre todo, en el modelo clásico de Hollywood, como declara Fellini, "*I film americani erano nostri film*" (Brunetta, 2005:144). Es decir, los filmes americanos eran los filmes de toda una generación de espectadores a los que resultaba difícil el acceso a otro tipo de cine que no fuera el americano. Por este mismo motivo –por estar acostumbrada a un tipo de cine comercial, vinculado al modelo de hollywood– la gran masa es más resistente a los esquemas formulados por el modelo de representación antonioniano, que aquellos otros a los que hemos denominado "estetas".

En la base de datos *Lumière del European Audiovisual Observatory* podemos observar que la película con más éxito de taquilla de la filmografía antonioniana es *Blow-up* (389.315), seguida de *El reportero* (277.679) y *La noche* (273.864). Pero que ninguna de ellas tiene grandes índices de audiencia si los comparamos con otros títulos contemporáneos a estos filmes, como *Rocco y sus hermanos* (Visconti, 1960), *Psicosis* (Hitchcock, 1960), *La dolce Vita* (Fellini, 1960), *El apartamento* (B.Wilder, 1960) o *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962).

De estos datos podemos deducir que el cine de Antonioni sigue interesando hoy día como demuestra su persistencia media en el tiempo. Pero su interés queda reducido a un número relativamente pequeño de espectadores que responden a un perfil de espectador muy particular. Con lo que se confirma que el cine antonioniano es un cine de "élite", o, como hemos denominado en nuestro trabajo, de "estetas".

En cierto modo, nada garantiza la celebridad de los artistas eternamente. Es un dato objetivo, como anota V. Furió, que "al estudiar la reputación de los artistas a lo largo del tiempo se observan muchas fluctuaciones. A veces, incluso, fuertes oscilaciones, que pueden pasar en una o dos generaciones de los más

<sup>4</sup> Entiéndase la palabra "contenido", en este caso, en el sentido dado por Bourdieu.

encendidos elogios al desprecio, del silencio al mayor éxito de crítica y público" (Furio, 2003:215). Sin embargo, la obra de arte seguirá viva mientras haya alguien que la recuerde como tal, y sobre todo, mientras otras obras de arte aparezcan contaminadas por ella. De ahí la importancia de los intertextos.

En el caso de la obra antonioniana, no sólo hemos de atender a la masa, al gran público o a la crítica. Es importante el hecho de que otros cineastas consideren a Michelangelo Antonioni su maestro, o al menos una influencia decisiva en su obra; o cuanto menos, lo homenajeen citándolo explícitamente en algunos de sus filmes. Es una cuestión a tener en cuenta una declaración de Jorge Polaco en la que señala, "*Seguramente, y afortunadamente, va a quedar algo de Antonioni. Porque mi mirada –tu mirada– está compuesta por los millones de Antonionis que pasaron por nuestra vida. Aunque ahora si mostrás un film de Antonioni en la pantalla no va nadie a verlo*" (Cancela, 2005).

Como homenaje al cine del maestro y ejemplo de una cita explícita podríamos mencionar el filme *La escapada*, obra del cineasta italiano Dino Risi, contemporánea a *El eclipse*. En una de las secuencias de esta película aparece el protagonista de la misma, Vittorio Gassman, hablando con un amigo durante un viaje que ambos realizan en automóvil. En el trayecto, Vittorio Gassman comenta a su compañero, *me gusta esta música. Trata de la alienación; como las películas de Antonioni. ¡Gran cineasta Antonioni! ¿Has visto El eclipse?* A lo que el otro personaje responde, *sí, y me quedé dormido*.

Es interesante analizar, por el papel que representan en el filme, estas respuestas y lo que de ellas surge en materia de recepción. En realidad se puede hablar de tres figuras representantes de tres "gustos" e intereses diferentes. La figura del acompañante de Gassman representaría al gran público, a la masa, a los no "entendidos" en materia cinematográfica, mientras que Gassman sería el representante de lo que, en este estudio hemos denominado, "los estetas". Pero hay otra figura igual de importante que representa la memoria histórica o artística, nos referimos al autor, porque a través de Gassman está hablando Dino Risi. Y es así, con la ayuda de todos los "Dinos Risis" existentes, y de todo aquel que recuerde la obra antonioniana, como ésta sobrevivirá, ocupando un lugar privilegiado dentro de la historia de la representación.

Como dice Woody Allen sobre el cine del maestro, "i suoi film sono stati strumenti d'ispirazione per molti registi ma il suo stile è impossibile da riprodurre o imitare. Egli è unico, un grande artista del cinema" (VV.AA., 2002). Según Enrica Fico y algunos estudiosos del cine del maestro, Michelangelo Antonioni, "può essere al numero uno, e poi comincia con la "A" quindi è al primo posto. Penso, dice Enrica, che sia uno dei grandi maestri viventi<sup>5</sup>, e il fatto che lui sia ancora con noi è un fatto molto importante. E' molto emozionante vedere un film accanto a lui e pensare che lui sia ancora con noi. Penso quindi che lui occupi uno dei posti più importanti nella storia del cinema e dell'arte perché Michelangelo rappresenta il vero grande artista".

### Referencias bibliográficas

- ANTONIONI, M. (2002): *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós.
- BAUDELAIRE, CH. (1992): *Critique d'art*, "Exposición universalle de 1985", París, Gallimard, Folio essais.
- BORDIEU, P. (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- BORDWELL, D. STAIGER, J., THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- BRUNETTA, G. P. (2005): "Fellini a mondo dei mondi", *Quaderni del CSCI. Revista annuale di cinema italiano*, Barcelona, Hurope S.L.
- CANCELA, L. (2005): "Está escrito en el cuerpo: la vida es infinitamente más rica que el cine", *Otrocampo*, en otrocampo.com 1999-2001. (25/04/2005).
- FONT, D. (2002): *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós.
- FONT, D. (2003): *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra.
- FURIÓ, V. (2003): "¿Clásicos del Arte? Sobre la reputación póstuma de los artista de la época moderna", *Materia 3. Mirades, miratges*, Barcelona, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- JIMÉNEZ, M. (1999): *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Universitaria.
- MARÍAS J. (1964): "Oceanografía del tedio", en *Gaceta Ilustrada* 5-IX-1964.
- MELENDO, A. (2006): *Antonioni: Un compromiso ético y estético*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Córdoba.
- MOLEÓN, J. (1961): "¿Por qué Antonioni?", en *Nuestro Cine* n° 1 VII.
- MONTERDE, J. (1992): *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, tesis doctoral inédita, Barcelona.
- VV.AA. (2002): *Una poesía per Michelangelo*, Catania, Il Girasole Edizioni.

<sup>5</sup> Hemos de recordar que cuando realizamos esta entrevista Michelangelo Antonioni aún vivía.