

Oficio Crítico



Hernando Valencia Goelkel

MICHELANGELO ANTONIONI

LA AVENTURA - 1960

Director: Michelangelo Antonioni

El público elegante y cosmopolita del festival de Cannes, en 1960, silbó y pateó "La aventura"; muchos asistentes se retiraron en medio de la proyección y expresaron así, ostentosamente, la iracundia que les suscitaba o el desprecio que les merecía. Luego empezaron a formarse en Europa, las colas de espectadores que querían ver el deleznable filme; las cinematecas y los cines-clubes, comenzaron a organizar apresuradas retrospectivas de Antonioni. A comienzos de este año, "La aventura" fue distribuida en los Estados Unidos, y la crítica más conservadora se dedicó a colmarla de elogios. Y no siempre basados en el esnobismo; "Time", por ejemplo, le dedicó una reseña no sólo entusiasta sino comprensiva y aguda. El gran público se ha apropiado, pues, de "La aventura", igual que se ha apropiado de todas las obras hermosas que el cine ha producido; para que un filme importante permanezca oculto y "maldito", se requiere una mediación: que alguien lo censure, que alguien lo mutile, que alguien lo esconda en unas bóvedas, como hizo Louis B. Mayer con los filmes de Erich von Stroheim. Cuando se establece el contacto directo siempre viene también la aceptación, con lo cual se demuestra, no que el público tenga siempre la razón, sino que la tiene el creador del gran filme y que el público es un árbitro más generoso y más

lúcido que los críticos, que los productores, que los censores de toda índole.

El escándalo de "La aventura" residía, como suele acontecer, simplemente en que se trataba de una manifestación nueva del lenguaje cinematográfico. Se trata de un filme realmente distinto, efectivamente revolucionario. Y lo más grave: revolucionario sin alardes. Es más fácil aceptar esas pseudo-novedades rotundas —las máscaras y los disfraces de Cocteau, los sueños dalinianos en tecnicolor, el Cristo en helicóptero de Fellini— que esta subversión monocorde realizada por Michelangelo Antonioni en "La aventura". Aquí no hay nada trepidante y agresivo: se trata tan sólo del lenguaje tradicional del cine, utilizado, eso sí, con una finura y una acuidad extremas. Fijémonos en el sonido: no es, por ejemplo, música electrónica ni otra innovación técnica por el estilo; es el sonido, teóricamente más realista y por tanto (y si en gracia de discusión aceptamos íntegro el mito del realismo cinematográfico) más convencional. Antonioni grabó los ruidos del mar y los insertó en las secuencias correspondientes; grabó conversaciones y como tales las transcribió en el filme. Como tales: es decir, con la confusión, la intermitencia, el desorden de los ruidos humanos. O fijémonos en los diálogos: hay en ellos dos o tres agudezas notorias pero de resto tienen toda la trivialidad, la insignificancia, la *ineficacia* del diálogo verdadero, de los confusos monólogos que llamamos conversación o acercamiento. La dirección de actores: no es "El Método" ni ningún otro método establecido; Antonioni dijo una vez (y su frase suscitó las reacciones imaginables) que los trataba "como objetos". Es decir, no como protagonistas, como personajes de algo que está aconteciendo o que va a acontecer, sino como moluscos, como seres encerrados dentro de sí mismos y cuyas valvas se abren sólo esporádica y difícilmente a atisbos mínimos del mundo, del presente, del prójimo.

"La aventura" relata primero una excursión en yate. Entre los participantes están Sandro (Gabriele Ferzetti), Ana (Lea

Massari), su amante, y una amiga de ésta, Claudia (Mónica Vitti). Resuelven visitar una isla, y en ella Ana desaparece. Comienza la búsqueda: preguntas, caminatas, gritos, solicitud de ayuda a la policía, a los pescadores de la región: Ana ha desaparecido total y misteriosamente. Sandro y Claudia emprenden una nueva investigación tierra adentro, en Sicilia; sin saberlo por qué, tal vez sin desearlo, fatal y perezosamente, se hacen amantes, y en la aventura empiezan a olvidar a Ana. Sandro, al menos; Claudia se ha enamorado y ella, quien con más pena y zozobra inició la desesperada cacería de un fantasma, ahora teme el retorno, la reencarnación de su amiga. Una noche llegan a un parador turístico de Sicilia; Claudia está cansada y se acuesta; Sandro se pone a deambular entre el mundillo que llena los salones del hotel; un recorrido vano y sin meta, cuyas vagas expectativas se concretan de golpe en una ramerilla costosa que entabla conversación con él. Claudia se despierta sola en medio de la noche; no puede dormir, no sabe cómo matar las horas. Después de un tiempo se decide a buscar a Sandro; despierta a unos amigos; recorre los eternos, interminables pasillos y salones del hotel, vacíos ahora, y finalmente lo encuentra en un diván, con su reciente conquista. Claudia sale a la terraza; Sandro le arroja unos billetes a la muchacha, sale él también y se sienta en un banco. A llorar. A derramar las más increíbles lágrimas que el cine nos haya mostrado: de dolor, de vergüenza, de fracaso, de compasión por sí mismo, por una vida frustrada, por un ser empequeñecido en la facilidad y en la desidia. Claudia lo mira, se le acerca y, con piedad, con desprecio, con asco y con amor, le toma la mano. Así concluye "La aventura", en un paréntesis tan indeciso como el de su comienzo: una gran grieta en la que apenas se vislumbra —como apenas se vislumbra en la vida— el perfil de los destinos.

El filme contiene, en primer término, un obvio y demoledor significado de crítica social. Antonioni nos muestra un mundo ocioso y téticamente frívolo, y nos lo muestra en una serie de personajes secundarios descritos admirablemente, con una rapi-

dez y una violencia de la que no se puede dar aquí idea. Existe una desolación espiritual pero agravada (no me atrevo a decir que causada) por unas determinadas condiciones materiales de vida: una riqueza y una jovialidad putrefactas. En segundo lugar, "La aventura", presenta el problema ético de la comunicación: todo conato de relación humana se frustra a su nacimiento entre alienaciones innumerables; si Ana y su desaparición son un enigma también siguen siéndolo entre sí los demás personajes. Antonioni hace de Claudia—perteneciente a un mundo, a un medio distinto del de los otros— un ser provisto de una maravillosa integridad, una criatura intacta y virgen para mostrarnos luego el fracaso de su amor, la imposibilidad de este amor para existir entre seres como Sandro, entre Sandro y ella. El gesto último de Claudia es puramente amoroso, pero de ese amor que Malraux definía como "la más estrecha complicidad".

Finalmente, creo que "La aventura", sin que Antonioni se lo haya propuesto explícitamente, es un filme metafísico. Porque su impacto no proviene tan sólo de su dimensión social y de su dimensión ética: en la trayectoria de sus protagonistas hay una revelación, una insurgencia medrosa del ser, del ser-ahí como lo define Heidegger, del que en la inautenticidad, en el tedio y finalmente en la angustia descubre su existencia de ser para la muerte.

LA NOCHE - 1961

Director: Michelangelo Antonioni

"La Noche" es el primer filme realizado por Michelangelo Antonioni después de "La Aventura". Es éste un dato sumario: un hecho, una noticia, en fin, que puede tener una magnitud subalterna (o ninguna magnitud) pero que en modo alguno debiera ser un elemento de confusión o de desorden. Y, sin embargo, tan inocente enunciado—"La Noche" es el filme que viene inmediatamente después de "La Aventura"—estropea la apreciación del filme, empaña la certeza objetiva con que "La Noche" se nos presenta—o debiera de presentársenos.

En la base de este planteamiento yace un vicio estimativo o crítico no por arraigado menos indefensible: juzgar a una obra por lo que la obra no es. Es tan bochornosa la facilidad de este expediente que se ha convertido en sistema: Camus es responsable de no haber dicho lo que dice Sartre. O viceversa. Comparaciones, no tanto odiosas como superfluas; el procedimiento, en efecto, nace más de la pereza que de la malevolencia. A Roberto Rossellini le reprochaban el haber abandonado la temática de "Roma, Ciudad Abierta", el no haber seguido siendo fiel a un programa cuyo autor no era Rossellini sino quienes en torno a sus filmes construían una preceptiva de la expresión cinematográfica. Y cuando el director italiano volvió, en "El General Della Rovere", al mundo del "neorrealismo", de la guerra y de la resistencia, volvieron a caer sobre él las recriminaciones y las censuras: sólo entonces los espontáneos consejeros se dieron cuenta de que el ámbito expresivo de "Roma, Ciudad Abierta" se clausuraba cuando sobre el último plano de la obra se sobreimprimía la palabra "Fin". Como un cuadro, como un libro, como una estatua, un filme debe ser algo suficiente y cerrado; algo total, compacto y liso como una piedra de río. Todos los métodos de aproximación a su periferia —la historia, la sociología, el psicoanálisis, todas las herramientas de la erudición o de la cultura— son legítimos, útiles y, hasta cierto punto, indispensables; pero todos son también en última instancia inesenciales, en cuanto (y esto en el mejor de los casos) no hacen sino añadir ciertas claridades a algo previo, a algo que ya estaba ahí, en la materia del cuadro, de la estatua o del filme. De ahí nuestra mala conciencia al reflexionar sobre "La Noche", la sensación —recurrente— de estupidez al sentir que sus claves se hallan afuera, que se hallan detrás en el tiempo: en "La Aventura", en cierta literatura, en ciertos tópicos de la opinión filosófica.

La muerte de un amigo

Acaso, el mejor episodio de "La Noche" sea el inicial. Un hombre Tomasso, (cáncer, presumiblemente) ha ingresado hace

poco a una moderna clínica en Milán. La pieza es amplia, blanca, cómoda hasta el fastidio, hasta el detalle perverso de un televisor empotrado en la pared, para recreo del paciente y de sus visitas. Una pareja llega a verlo: Giovanni (Marcello Mastroiani, un escritor), y su esposa Lidia (Jeanne Moreau). El huésped de la clínica (el actor alemán Bernard Wicki) es también escritor; charla y discurre con lucidez; no hay en él los atributos convencionales del agonizante, mas no por eso deja de ser su muerte infalible y próxima. Reclama el derecho anacrónico y un poco grotesco de los sentenciados: una botella de champaña. Brindan los tres; brinda con ellos la madre, una mujer de la provincia o del campo, un poco perdida en ese ambiente al que acaba de ingresar después del viaje intempestivo. Lidia no soporta la situación y se despide; con visible zozobra Tomasso le retiene un momento la mano. Tal es el preámbulo del filme; vienen después unos cuantos episodios (Giovanni y la enferma, Giovanni y Lidia en la recepción en la editorial, Lidia sola en el suburbio, la espera de Giovanni, la llamada, la reunión, el regreso a casa, la salida a cenar en un cabaret, con su lúgubre *strip-tease*) que preceden al de la larga fiesta que dura toda la noche, "la" noche del filme. Es un prólogo paralelo al de "La Aventura": no volvemos a ver a Tomasso como no volvemos a ver a la muchacha desaparecida en el primer filme; pero, en ambos casos, la ausencia o la muerte asedian a los otros personajes; su permanencia invisible, su intromisión son las que deforman luego las certezas consuetudinarias de la pareja: la tolerancia, la compañía, el sexo, la ternura.

Igual también que en "La Aventura", es la mujer, es Lidia la que se niega a aceptar el ordenamiento justificado por el azar o por la razón; implícitamente rechaza la suficiencia de la causalidad de la "naturaleza" o de la causalidad del "destino"; la muerte de Tomasso es inaceptable y subversiva, y su poder de subversión agita también los fundamentos de la existencia de Lidia: los satura, los contamina de muerte. Torpemente (más también íntegra y sinceramente) Lidia trata de volver a ordenarlo todo y, en su

intento de restauración, no halla (como los políticos) más categorías que las del pasado; en forma tangible procura recapturas las viejas certezas, el sosiego y el amor perdidos: retorna al sitio de los paseos enamorados, exhuma una carta en la que Giovanni le hablaba de su amor. La lectura de dicha carta constituye, dicho sea de paso, el momento más embarazoso del filme: este tipo de confrontaciones documentales, agravadas por el énfasis de la prosa, pertenecen hoy a un ámbito —el de la subnovela, el de la infra-literatura— a donde no sabemos cómo se ha dejado arrastrar en esta ocasión Antonioni.

El escritor inocente

“Solías decirme que un hombre aprende cosas, y que cuando deja de aprenderlas se vuelve igual a todos los demás, y que el asunto consiste en acumular vigor antes de dejar de aprenderlas”. Son palabras de F. Scott Fitzgerald (en *Tender is the night*). Giovanni dice unas similares al explicar que la frase brillante que acaba de decir no es suya, y que un escritor está fastidiado cuando son ya más las cosas que recuerda que las que inventa. El día en que transcurre la acción del filme se celebra la aparición de un libro de Giovanni; el editor ofrece una recepción; “nuestro premio Nobel”, el poeta Salvatore Quasimodo en persona, le solicita a Giovanni un ejemplar autografiado. El personaje no es —y Antonioni nos lo deja en claro con todas estas observaciones— un diletante; es un escritor “serio”, un escritor profesional, circunstancia subrayada por el propio Giovanni cuando explica que si bien su esposa es rica él de todos modos no necesitaría en —última instancia— su dinero. Cuando aparece Valentina (Mónica Vitti) el santo y seña, la clave inicial que la convierte, a los ojos de Giovanni, en un personaje atractivo reside en el hecho de que la muchacha está leyendo “Los sonámbulos”, de Hermann Broch.

El que la frase de Giovanni evoque la de Scott Fitzgerald se debe quizás tan solo a que un libro del escritor norteamericano desempeña cierto papel en “La Aventura”, igual que “Los Sonám-

bulos" lo desempeña en "La Noche". Sin embargo, en este último filme la aparición del tema, literario no es circunstancial ni anecdótica. Por dos razones principales: la primera, consiste en una visión crítica emparentada con la literatura, emanada quizás de ella (sobre esta cuestión volveremos más adelante). La segunda, en el hecho, cuya sola mención parece perogrullesca, de que el personaje principal es un escritor, oficio que lo define ante los otros —la esposa, los amigos, los desconocidos— y con el cual él también, a su vez, se define ante sí mismo. No se trata de atribuirle un carácter mágico a su menester: Giovanni es escritor como Sandro en "La Aventura" es arquitecto, como el anfitrión de "La Noche" es industrial, hombre de empresa.

Ahora bien: como en "La Aventura", en "La Noche" hay una crisis, una revelación, el descubrimiento impío de la materia esencialmente desolada de unas vidas. El episodio final —Lidia y Giovanni solos, al amanecer en los prados de la gran residencia donde se dio la fiesta— muestra la intolerable aparición de la verdad y muestra igualmente el intento de evasión de la pareja (particularmente de Giovanni) a la verdad más elemental del sexo, "dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado". Pero el amor se les ha ido muriendo, quién sabe cómo, la noche no tiene nada de exaltante ni de mágico y, por supuesto, nada más imposible que dejar, siquiera por un instante, sus cuidados. Si algo demuestran (si algo muestran, mejor dicho) sus siluetas es la imposibilidad del amor: la fórmula de Lidia —el recuerdo— es tan inútil como la de Giovanni —el sexo—. Pero está bien que a lo largo de la noche Lidia se vaya demacrando y esté cada vez más pálida y más rígida a medida que las horas conforman el repertorio de desilusión, de quiebra, de mentiras desentrañadas. Porque ella lo ignoraba, o lo sabía sólo superficialmente; pero Giovanni, en cambio, sí debía saberlo plenamente. Porque tales son las "cosas" que un escritor tiene que conocer; su oficio, su visión de la vida se lo imponen; es posible que en unas horas de tedio tales hechos se manifiesten con más agudeza, pero es impensable que se le "revelen", que lo sorprendan, como parece que a Giovanni le sucede en "La Noche".

Un repertorio sistemático

Ahí reside uno de los puntos discutibles del filme. Un escritor sabe estas cosas y, si es un buen escritor, las escribe; si no, puede ocultarlas en el cinismo, en la simulación, en la ligereza: lo que no puede es desconocerlas. Su oficio es un método de conocimiento vinculado dialécticamente a un método de expresión; los dos términos constituyen una unidad.

Heidegger ha reivindicado, explícitamente, lo que todos los filósofos reivindican implícitamente: la pureza de la intuición filosófica, incontaminada por mediaciones y por explicaciones; ha explicado cómo la opinión y el tópico deforman la experiencia esencial, la desvirtúan, la colocan en la esfera de lo inauténtico y lo banal. Pero, a su vez, su filosofía como todas las otras filosofías, ha sufrido el mismo proceso, así el esqueleto de sus conceptos ha penetrado en terrenos ajenos a los de su metafísica. No interesa ahora sino marcar este hecho: no se trata de saber si la porosidad de su influencia es nefanda o fecunda. Lo cierto es que el tedio, la cuita, la angustia, con sus resonancias postheideggerianas, andan flotando por ahí, en manuales, en novelas, en poemas, en filmes, en composiciones escolares y en artículos de periódico. La literatura de los años veinte hizo también estos descubrimientos, paralelamente a Heidegger; si Antonioni los recibió a través de Hemingway y de Fitzgerald o de Pavese y Moravia, de Heidegger o los "existencialistas" franceses, es cuestión que no se puede dilucidar aquí (y, cuya dilucidación, por lo demás, no sería quizás excesivamente interesante). En cambio, hay que subrayar que "La Aventura" incorporó al cine esos temas, esos talentos, como ninguno otro filme lo había hecho: ahí Antonioni se los apropió, los inventó en su propia esfera, les dio coherencia, dramatismo, eficacia y verdad. Tal es una de las razones por la cual parece una obra maestra; tal es también, contradictoriamente, el motivo por el cual "La Noche" se presenta, si no como un retroceso, sí como una reiteración o una pausa dentro de la obra de Antonioni.

Efectivamente, parece como si en este filme Antonioni se hubiera propuesto sistematizar los hallazgos de "La Aventura". No cabe ahora hacer una comparación detallada entre los dos filmes: basta con decir que "La Noche" retorna, con un exacto paralelismo, las situaciones, los temas, los propios personajes de "La Aventura". De ahí el malestar a que nos referíamos al principio, ese magnetismo o esa inercia ejercidas en el filme anterior cuando consideramos la forma y el contenido de "La Noche". Parece como si en un momento de su carrera Antonioni hubiera hallado (aunque sea interinamente) su estilo y su repertorio, y que hubiera deseado exacerbar en "La Noche" unos descubrimientos previos. Pero Antonioni es un artista demasiado honesto para disimular esta trayectoria de su expresión: en vez de disfrazar artificialmente la repetición de ese estilo y de ese repertorio, lo que ha hecho es depurarlos, y así "La Noche" tiene una exactitud y un rigor infinitamente más notorios que los de "La Aventura". Ambos filmes están erigidos sobre la ambigüedad; mas la de "La Noche" es tan descarnada y tan pura que, paradójicamente, se vuelve evidente: la intuición se convierte en tesis. Antonioni se ha negado las facilidades del dramatismo, de la peripecia, de la intriga; plásticamente, su lenguaje es la más depurada geometría; pero de este ascetismo surge no tanto una creación artística —una expresión irrepetible, unos seres únicos en una situación única— como una ideología. "La Noche" es, en cierta manera, un manifiesto estético (escrito por un gran artista, es verdad); pero su consecuente carácter programático deja también la sensación de que hay algo superfluo, algo innecesario y baldío en la prolija y minuciosa hermosura de esa noche.

TRES OBRAS DE ANTONIONI*

"Alianza Editorial", de Madrid, en su colección "El libro de bolsillo" ha publicado un volumen con tres "guiones" de Michelangelo Antonioni: los de *La noche*, *El eclipse* y *El desierto rojo*.

* Traducción de José Manuel Alonso Ibarroja, revisada por Carmen Martín Gaité, Madrid, 1967

Estos "guiones" no son propiamente tales; en Francia., y en especial en Italia, hay ya una tradición editorial para la publicación de estos libros sui generis en los que se presenta del filme una especie de traducción literaria —quizás teatral sería un término más apropiado— a base de la transcripción de los diálogos y de una serie de acotaciones (en el sentido escénico). Estas suelen variar en su frecuencia o en su prolijidad; pero todas tienen en común el factor negativo de prescindir de las indicaciones cinematográficas; cualquier referencia a la técnica, al célebre "lenguaje" del cine, es cuidadosamente rehuida y, en cierta manera, los libros de este tipo resultan ser modalidades glorificadas de las cine-novelas populares. El lector no debe embrollarse con términos que no le sean muy familiares; el ideal es que se olvide de la existencia de la cámara y de los demás artefactos que colaboran con ella. "Calle y jardín de la clínica. Exterior. Día. Es una clínica modernísima. En su perfección evoca la idea de una ciencia perfecta e implacable". Suficiente. Todos tenemos una imagen visual nítida de lo que es una ciencia perfecta e implacable... Y, claro está, no se trata tampoco de un guión establecido previamente al rodaje del filme; insisto en que este libro y sus congéneres lo que ofrecen es una sinopsis del filme ya montado, doblado y —preferiblemente— premiado.

No sé qué sentido tenga la lectura de los libros de este tipo para quien no haya visto el respectivo filme; para quien lo vio, es un experimento de retrospección que puede ser útil (para el cineasta, para el especialista) o divertido o inquietante. Supongo que su deleite esencial reside —perdón, Marcel Proust— en la recuperación, el reencuentro: se prestan también a nostalgias que, por demasiado marginales y turbias, resulta difícil de calificar: y en especial nos revelan la arbitrariedad (aparente, supongo) del olvido: las persistencias inexplicables pero todavía más las lagunas, las censuras, las troneras. Será mejor que dejemos eso.

Antonioni redactó un prólogo para la edición de estos "guiones"; unas páginas muy brillantes, muy personales por

momentos, muy librescas: Bertrand Russell, Teodoro Adorno, Louis Mac-Neice, el asentimiento expreso a la presencia en su obra del elemento de la "alienación", la posibilidad del cine abstracto, etc. Y algo que es más pertinente para atisbar su unidad: el haberse propuesto realizar un cine "del sentimiento".

Como el público lo encuentra —o lo encontraba— aburrido, entra en juego la forzosa asociación de ideas y se habla de un cine "intelectual". En realidad, el cine de Antonioni es sentimental, en ese sentido de ocuparse primordialmente de los sentimientos y también a veces, por desgracia, en el sentido peyorativo del término; los momentos más horribles de sus filmes —la isla rosada de *El desierto rojo*, una secuencia que estaba ya latente en *La noche* y en *La aventura* y que había de culminar en *Blow-Up*— no son refinamientos analíticos sino confusiones sentimentales. Igual sucede con los diálogos pedantes, sólo que a la inversa: Antonioni, en la mayoría de estas ocasiones, no quiere deslumbrar sino ocultar: son una no muy exótica manifestación de recato. Si coinciden entonces la actitud —sensibilidad— y el repertorio —sentimientos— no es de extrañar que sus filmes parezcan retrospectivamente tan horros de "inteligencia", de esa cualidad cohesiva, unificadora, que es la inteligencia de Hitchcock, la de Truffaut en *Jules et Jim*, la de Visconti en *Senso* (y cito estos dos últimos filmes por tratarse también de obras dedicadas básicamente a una descripción de sentimientos).

No se trata de rebajar a Antonioni sino, de ser posible, de comprenderlo. Su territorio predilecto no sólo no es deleznable sino que es fastuoso y abrumador; los problemas de Antonioni no derivan de su facilidad sino de su ambición. Ese fue, al fin de cuentas, el horizonte por excelencia de la novela en su período más rico; de ahí deriva, también, la dimensión "literaria" efectiva de sus filmes; éstos quieren apropiarse de una realidad que, por razones obvias, ha resultado esquiva para los cineastas. Antonioni accedió alguna vez, plenamente, a ella; fue en su obra maestra, *La aventura* —acaso no había leído aún a Adorno—; los filmes

posteriores, los incluidos en este libro, continúan el experimento cada vez con más titubeos; *Blow-Up* parece marcar una ruptura pero no indica una dirección nueva.

Una cámara relativamente estática puede conseguir un cine febril (caso Godard); Antonioni emplea todos los movimientos tradicionales de la cámara para conseguir un cine moroso; todavía hoy, en últimas, el recurso más enérgico del cineasta no depende de la fotografía sino del montaje: es el corte directo. Un *travelling* no es, esencialmente, más presuroso que un *close-up*; los filmes de Antonioni no sólo parecen lentos: son lentos. Esa lentitud se identifica con su propósito; el autor tiene que establecer un sistema de referencias lo más explícito posible —y por consiguiente minucioso, pausado— entre el personaje público y el personaje secreto. Sus héroes —o, mejor dicho, sus heroínas— están basadas en esa dicotomía; y esa tensión explica absolutamente *todas* sus modalidades estilísticas. Una de las últimas secuencias de *La noche* resulta, leída, abrumadoramente verbosa y retórica; en el film pasa otro tanto, pero el espectador percibe que se trata de una doble insuficiencia deliberada: la imagen como la palabra, lo que dice Monica Vitti y el modo de decirlo son dos factores ineptos; pero su inepticia es tan flagrante que así, oblicuamente, alude, y alude con claridad, a lo que Antonioni ha querido designar: la amargura, la insatisfacción, el desorden. A su vez, si este psicologismo explica el ritmo del montaje, también aclara las constantes temáticas; en los filmes de Antonioni hay el episodio callejero (huelga en *El desierto rojo*, la riña y los cohetes en *La noche*, los chamarileros de *Blow-Up*, la proverbial caminata y el espectáculo, la fiesta y la orgía (hay distinciones muy enfáticas entre las dos últimas), el *desoeuvrement* en la soledad, etc. Todas esas cosas, bien lo sabemos, le gustan al director italiano; y, como le pasaba a Scott Fitzgerald, hay otra que le gusta más todavía: el dinero.

La riqueza es el elemento definitorio de sus personajes. Los sentimientos que requieren la atención de Antonioni no surgen

sino en ese clima; la alienación padecida por el proletario en su pobreza, se vuelve el castigo a los ricos por su riqueza. Tentativas, conatos, escarceos, indecisiones, imprudencias, perplejidades; escapatorias sin convicción, adulterios experimentales; el retraimiento caprichoso, la magnánima exaltación: Monica Vitti comparte con el marido o el amante, o con ambos, con las amigas o con el amigo agonizante de *La noche*, una interminable sucesión de malentendidos nimios y letales. De la soledad a la soledad—y en el plano del sentimiento, ¿por qué no llamar soledad a la “alienación”?— a través del candor, del entusiasmo, del tedio, de la perplejidad, del fastidio, del sexo incómodo y breve, los personajes antonionescos están separados por la temperatura diversa de su Angst respectivo y sólo los unen los—ay, tan tenues— vínculos de la riqueza. Sería injusto, y además inexacto, hablar de frivolidad respecto a ellos; pero es así mismo evidente que el aura de la riqueza les rodea también con esa otra aura que algunos llaman libertad y otros impunidad. Los filmes de Antonioni no tienen final porque nos describen un interregno; los protagonistas están entre un momento y otro, nacimiento-muerte o muerte-nacimiento, pero vacantes siempre, siempre disponibles. Esta disponibilidad—el ánimo abierto siempre a la búsqueda, de par en par para la aventura o el milagro— implica una retaguardia bien organizada; siempre se puede retornar a la blanda prisión.

Junto a ese fervor por la riqueza existe en Antonioni otro fervor, quizás no menos justificable que el primero: las mujeres. La tetralogía central de la obra de Antonioni son sus filmes con Monica Vitti. No hay en el cine un ciclo comparable a estas obras tuyas, tan maravilladas, tan enamoradas, tan compasivas y es de esta modalidad de su temática—la exaltada contemplación, tierna y arrasadora— de donde proviene en muy buena parte la singularidad del enorme talento filmico de Antonioni. Como también, ya que toda intensidad presupone un menoscabo, un disparadero en tal actitud narrativa. Hay, en efecto, una contradicción entre la actitud de Antonioni frente a sus personajes y entre la actitud de

éstos (de éstas) frente al público. El equívoco reside en lo siguiente. Antonioni es lo bastante lúcido como para mantener una distancia respecto de las cuatro caracterizaciones, o de la única caracterización sucesiva, de la Vitti, Antonioni mira, y mira con lucidez; es decir, que su compenetración, si bien jamás alcanza a oscilar hasta la ironía, es no obstante, crítica, inteligente, acaso desengañada. Consiente en la fascinación pero la condiciona con múltiples reservas y salvedades; hay un culto pero con cierta lejanía; no sé con cuánta, pero en todo caso siempre con la indispensable para no incurrir en la identificación patética. Tal es la postura del cineasta frente a ese polo de su creación. Ahora bien: en cuanto el personaje se concreta, en cuanto Antonioni lo hace cine, se solidariza con él y, en la exacta acepción del término, lo convierte en heroína. Lo demás es instrumental; los personajes masculinos son inexistentes; estímulos, catalizadores para la revelación de la mujer. La vasta fiesta sirve para aislarla; la procacidad o el deseo, para exaltar su hermetismo; las suscitaciones exteriores —la calle o el cabaret, los juegos de los niños o la automática avidez de los paletos en Sicilia— para hacerla más remota y más única. Las cosas y los seres no existen sino en torno a ella; mejor, ni siquiera existen sino que se limitan a aparecer para la palabra o el ademán, el rictus o el mohín que haga visible por un instante un fragmento de la inasible identidad.

En cambio, *Blow-Up* es un filme *sin* *Monica Vitti*, y en él Antonioni se vuelve al mundo exterior. El filme es un documental sobre Londres y sobre Carnaby Street; el lujoso color nos muestra parques, muchachas, un momento y unas modas (no sólo vestimentarias); el despliegue cromático tiene una relativa autonomía o al menos no es ya, como en *El desierto rojo*, el complemento alegórico de la psicología de la protagonista. El fotógrafo, el héroe del filme, en medio de su azogamiento y de su gesticulación es un personaje, una vez más, endeble; y una vez más su existencia latente sólo se concreta ante la suscitación femenina: con las dos tontitas que quieren ser modelos, con la hierática

Vanessa Redgrave, saldo de lo que era Monica Vitti. Antonioni ha prescindido del "cine del sentimiento"; ahora recurre a las ideas. Algunas son de Julio Cortázar; otras parecen ser suyas. El nivel de unas y otras se expresa en el desdichado episodio final del tenis sin pelota. "Todos hemos oído el sonido de dos manos cuando aplauden. ¿Quién ha escuchado el sonido de una sola mano al aplaudir?". Esta sentencia Zen, que Salinger pone de epígrafe a uno de sus libros, representa el género de agudeza que, a lo sumo, se soporta en la palabra. No en el cine; quién sabe cuáles derroteros tomará Antonioni; ojalá no sean los sugeridos en aquella secuencia. Esas cosas las hacen mejor Borges, o Salinger, o Cortázar.

CAMILO: EL CURA GUERRILLERO - 1973

Director: Francisco Norden

Francisco Norden ha realizado un film llamado "Camilo: El Cura Guerrillero". Es la primera obra importante que produce el cine nacional. Es, fuera de esa significación doméstica, un documento maravilloso: organizado, claro, sobrio, elegantemente subversivo.

Puede prescindirse por ahora del período arcaico y tomar una fecha más o menos arbitraria —algún momento entre 1945 y 1950— para señalar el comienzo en Colombia de la vigencia del cine como el medio que más insistentemente había de convocar la curiosidad y el interés (o la pasión) de sucesivas promociones de gentes jóvenes. Gentes para quienes, sumariamente, el cine club (y hay que mencionar la institución por excelencia, el Cine-Club de Colombia, y a Hernando Salcedo Silva, su factotum) se convirtió en una experiencia, en una actitud tan centrales que resulta difícil hallar paralelismos en otras modalidades colectivas de descubrimiento, de convocatoria a la fruición y a la creación, de necesidad expresiva coherente, en apariencia, con el tono y el dictado de los tiempos. (La intoxicación con el teatro ha sido menos extensa y más espasmódica; es una curva de trazados bruscos, en contraste con la línea inalterable y ascendente del cine). Claro que el hecho es desdeñable estadísticamente, pero no faltaba más que pretender ahora dilucidar esa calamidad mediante

la cual decimos que “la juventud” se interesó por Sartre o por Marcuse —o por Godard, o por Brecht, por el mismo Mao o por el mismísimo Camilo Torres— cuando la denominación colectiva contradice alegre y abusivamente la enormidad de los hechos demográficos, sobre los que se conocen apenas circunstancias negativas: cifras sobre los sin techo, sin pan, sin escuela, sin Bogdanovitch, sin Penderecki, sin Grotowski, en fin, la minoría cambia y es la única que de momento puede cambiar; por eso, porque es minoría. Son cosas sabidas.

Por reducido que sea, ese autodidactismo por medio del cine —con lo que muchas veces tiene de afectación, de discriminación, de complaciente esoterismo— tiene, entre otros muchos, un beneficio cada vez más notorio: quien haya alguna vez tenido ese talante de cineclub o de cinemateca sigue siendo un aficionado crítico. En este momento, ese aficionado al cine representa en general la antítesis tónica del espectador masajeador por la televisión. Pero esto implica que se halla a la defensiva. El cineasta (¡y no mencionemos a la industria!) se encuentra, frente a la pantalla chica, en una postura semejante a la de quien quiere conocer la versión trotskista del imperialismo en lugar de contentarse con la de Piero.

Los que han querido hacer cine en Colombia se han dado de bruces con esa dificultad (aunque, infortunadamente, no sólo con esa): el fervor surgió cuando el sistema tradicional de producción cinematográfica —el norteamericano— se venía abajo. Y comenzaron, y siguen en la empresa, de tratar de hacer cine donde no existían ni la tecnología, ni los capitales, ni el mercado. El gran talento de tantos cineastas colombianos ha tenido que centrarse en esa solución a medias, en esa falsa solución que es el corto metraje, con cortapisas comerciales más o menos acentuadas, con una valiente independencia que, mientras más denodada, más se refleja en la precariedad técnica del producto: cine de buenas intenciones.

Este cine de las buenas intenciones ha adquirido una súbita (aunque temo que precaria) respetabilidad mediante el fervor por

el cine político. El mensaje hace, a veces, perdonable el desenfoco. Pero con este film sobre Camilo Torres nos encontramos con que Francisco Norden ha logrado, en primer término, superar la barrera del largo metraje (intentos previos, como "Tres cuentos colombianos", eran medio metrajes pegados a la buena de Dios); y ha hecho un film que, técnicamente, no solicita ninguna indulgencia; cine altamente profesional, competente, cuidado. Claro que no es ostentoso, y no tiene por qué serlo: aunque de naturaleza muy peculiar, es un documental, y un documental político.

* * *

En diez, en veinte minutos, acaso habría sido posible realizar un film de montaje a base de materiales gráficos —fotofijas, noticieros, etc.—. No era ese el criterio de Norden, y de haberlo sido no habría resultado el film tan inquietante, tan distinto. Hay *stills*, por supuesto: de la infancia, de la familia: el del cadáver, arranque y conclusión —literal y metafóricamente— del film. Pero Norden prefirió buscar otra posibilidad y los noventa y cinco minutos de Camilo son, casi íntegramente, el testimonio de gentes que lo conocieron en la infancia, en la adolescencia, en el sacerdocio, en la política. La deliberada fórmula tiene por lo pronto dos consecuencias. La primera tiene que ver con la técnica establecida del cine documental, y hay ahí una innovación negativa pero llena de repercusiones: no hay un narrador. Ha desaparecido la voz orientadora, la que nos conducía a través de los primeros films de Resnais, la que nos guía por el letargo del cine pedagógico o por la procacidad de la propaganda comercial o política. No está aquí Camilo Torres, según Francisco Norden, según alguien que lo interprete, lo dosifique, lo recalque; Norden ha aceptado y elegido una serie de mediaciones; es Camilo Torres tal como se lo contaron a Norden. Este seguramente lo conoció, lo quiso, lo admiró o lo admira pero en este film lo muestra en el engranaje distanciador de una multiplicidad de perspectivas.

Entonces, y esta es otra repercusión decisiva, el sincronismo, al menos en términos relativos (no sé cuánto tiempo le llevaría a

Norden la filmación de "Camilo") es el origen de la zozobra que inspira. El malestar, la angustia incluso (¿por qué no?) vienen en línea recta del método narrativo. Toda biografía, en la literatura y con razón mayor en el cine, es por esencia triunfalista: héroes para la emulación o la esperanza, para el aborrecimiento o el vituperio, pero siempre héroes, es decir hombres en quienes hiperbólicamente (y casi nunca sin un tris de envidia) reconocemos los ingredientes —¡ay! tan desiguales— de nuestro ludibrio o nuestra alteza. Pero este "Camilo" no tiene nada de biográfico, pues en fondo, no tiene que ver con lo que hizo o con lo que fue Camilo Torres sino, mucho más turbadoramente, con lo que Camilo Torres *es*.

Otra notación técnica: no es "cine-verdad", ni lo pretende. Cualquier persona que en Colombia haya hecho, o haya soñado con hacer, un largo metraje, siempre se plantea la pregunta: ¿Y los actores? Con lógica providencialista, el teatro apechuga con el interrogante y se responde: si los actores fueran necesarios, los habría; no los hay, *ergo*, etc. No conozco bien los frutos de esta resignada sabiduría teatral; en el cine son problemáticos. Francesco Rosi logró mostrarnos a Sicilia y Pontecorvo a Argelia sin profesionales; Costa Gavras, por las dudas, recurre a Yves Montand. Norden descubrió el huevo de Colón; no hay que seguir las telenovelas ni acudir al festival de Manizales para darse cuenta de que aquí sobran los actores. De registro limitado, pero profesionales del histrionismo. Sin complicaciones metafísicas ni psicoanalíticas —todos los hombres representamos un papel, ya sea ante el Gran Director o ante un concurso de acreedores—. Norden extrajo a quienes, por oficio, actúan más, o actúan más públicamente: los políticos, los predicadores, los catedráticos, y en ese orden, dicho sea en defensa propia. Por eso las entrevistas filmadas que ocupan casi toda la duración de "Camilo" no son, en modo alguno, espontáneas. Los conceptos están tan elaborados como los peinados; incluso, dado que nos hallamos en el cine, quizás estos últimos sean más eficaces. El texto no ha sido aprendido de memoria, pero ha sido ensayado; Norden deja

recitar, y los únicos errores de su film son, que recuerde, dos notas innecesarias de espontaneidad espuria. Un “¿Recuerdas, Marroco?”, de la mujer al marido, en medio de una reminiscencia sobre Camilo Torres en la Universidad Nacional; el más notorio de Alberto Zalamea al hablar de cuando “La Nueva Prensa” le consagró una portada a Camilo Torres; se inclina sobre una mesa y dice —¡oh sorpresa!—: “por cierto, aquí está”. Pero estas son menudencias, y las compensa de sobra la colérica y no ensayada irritabilidad del cardenal Daniélou. Los personajes cuentan con recato o arguyen con entusiasmo; la diferencia con el actor, en el sentido más convencional, es que son ellos los autores de sus propios parlamentos. Ellos mismos, o quien sea: en todo caso no Francisco Norden. Si la cámara es indiscreta es porque los personajes son exhibicionistas. Aquí no hay ni sombra de candidez.

* * *

La trayectoria de Camilo Torres es vertiginosa. Unos meses de actividad convencionalmente política —desde que obtiene la reducción al estado laico; luego, los ciento y pico de días en la guerrilla, sobre los que tan poco se sabe y sobre los que el film, obviamente, nada puede decir. No creo que hubiera tenido muchas oportunidades de trabajar, y menos aún de convivir, con obreros, con campesinos, con lo que enfáticamente se denomina el pueblo. Forzosamente, antes de la decisión política última que fue en sí misma una refutación y una superación de la política, se movía entre políticos, estudiantes, intelectuales, sacerdotes... Hay que mencionar esto porque en el elenco del film figuran exclusivamente miembros de ese hemisferio social, y porque supongo que a Norden le habría resultado muy difícil encontrar “en la base” gentes que hubieran tenido mayor trato con Camilo Torres. Y, al no encontrarlos, prefirió no inventarlos.

La anterior conjetura —pues es sólo eso— sirve apenas para recalcar lo que tiene *a posteriori* de inaudito la determinación de Camilo Torres de decirle “adiós a todo eso”. Los políticos, invariablemente, trasladan al espectador a regiones no soñadas (ni

por el siglo XVIII) de tolerancia, de indulgencia, de serenidad. El film es una antología de sonrisas: sonrisas liberales (Gómez Hurtado, López Michelsen, discrepancias de opinión), sonrisas superiores y sabias (Montaña Cuéllar), sonrisas cicateras sin despliegue de dentadura (Gilberto Vieira), sabia y ancha sonrisa en el invierno del patriarca (¡qué título para una novela!) de Gustavo Rojas Pinilla. Los rostros recalcan lo que implícita o explícitamente está en las palabras: si nos hubiera hecho caso, si no hubiera sido díscolo, si no hubiera estado mal aconsejado. Si, si, si: el condicional reiterado tantas veces, amasado en la conmisericordia, macerado en la fatuidad. ¿Por qué, por qué tomó Camilo Torres las cosas tan a la tremenda?

Los sacerdotes son en el film más numerosos que los políticos y sonríen menos. A su vez, dentro del subgrupo los ex sacerdotes aventajan con mucho a quienes ejercen el magisterio. Parecen saber menos; no son tan seguros ni tan alegres. Con excepciones: el jesuita vehemente que con una voz desdichada reprueba todo cuanto fue y cuanto representa Camilo Torres. (Las voces son tan ecuanímes, tan civilizadas como las sonrisas). O el ex cura australiano, antiguo funcionario diplomático de la Santa Sede, el personaje más impaciente del film, un hombre eufórico y jubilosamente inquisitorial que dice las frases más inquietantes y quizás más verdaderas del film, cuando cuenta cómo Camilo Torres halló, o creyó hallar, en la guerrilla el horizonte de una vida distinta, más pura, nueva, bella —y al hablar de la belleza despliega una sonrisa beatífica, de querubín, de querubín de Chas Adams. Pues no sonríe al referirse, con visible disgusto, a los grupos “liberalizantes”, como el partido comunista y demás, ni cuando dictamina y absuelve: Jaime Arenas “era un traidor”. (Un historiador dice que a los conspiradores les indigna la perfidia ante todo porque ellos creen tener el monopolio de la deshonestidad).

Los amigos, y la discontinuidad. Luis Villar Borda que refiere el viaje furtivo a la estación de la Sabana, cuando Camilo Torres partía hacia Chiquinquirá para hacerse dominico. García

Márquez que cuenta de buen humor y sin pompa una anécdota. La madre omnipresente e invisible en el film que a través de una carta habla desde Cuba, desde la muerte. En un momento dado, el jefe político se vuelve tan inaccesible que los viejos amigos tienen que fingirse periodistas de una agencia francesa de noticias para acceder telefónicamente a Camilo Torres. La lista es larga, y es visible que Francisco Norden procuró acopiar el mayor número de testimonios. Con certeza puede presumirse que ninguno de los que en este film se dicen amigos de Camilo Torres está usurpando un privilegio. Y, sin embargo, el espectador tiene que inquirir: ¿quién lo conoció? ¿Quién era? Buena parte de la valía del film consiste en que impone la terca y acaso fútil reiteración de estas preguntas. Pues entre otras cosas ese ser cordial, extrovertido, seductor, parece haber sido también, posiblemente, un solitario.

* * *

Las grandes decisiones en la vida de Camilo Torres son secretas—privadas, mejor—y también abruptas. Sus discípulos dicen que los sorprendió, por ejemplo, la decisión de ingresar al sacerdocio; igualmente drástica es la decisión de tomar las armas, acerca de la cual sólo Walter Broderick, el exsacerdote australiano, parece haber tenido conocimiento, o barruntos. La determinación de pedir la dispensa, en cambio, fue un acto que, al menos desde fuera, parece menos precipitado. Ernesto Umaña de Brigard, quien entonces era canciller de la arquidiócesis, refiere las deliberaciones que al respecto tuvieron. El caso es que, situado entre las presiones de la jerarquía y actividades políticas, se vio forzado a elegir. Pero en la decisión de incorporarse a la lucha guerrillera hay un elemento brusco, tajante. Sería estúpido negar que se trató de un acto político y revolucionario, ya que entre otras cosas ratificó este contenido de su determinación por escrito; pero no es, a todas luces, el acto de un político. El terrorista suicida de otros tiempos efectuaba un acto de alcances perfectamente unívocos; mas no por eso ha dejado de ser obsesionante y lícita la pregunta de por qué un ser humano actúa así para proclamar la

rebeldía, la cólera, el desprecio. Camilo Torres no era un terrorista ni un suicida; pero cuando alguien decide tan empecinada, tan solitariamente, borrarlo todo, comenzar de nuevo, decir adiós, cuando una y otra vez se quiere reinventar la propia vida, casi siempre lo ronda la solicitud, el conjuro tenebroso de lo que el lenguaje corriente denomina *la otra vida*. Nadie en el film alude a esto; son testimonios siempre sobre la persona pública, pues lo repito, en Norden y en quienes desfilan por "Camilo" hay una respetuosa objetividad para con su tema.

Sin embargo, no es menester aventurarse en especulaciones o desvaríos como el anterior para pasar por alto lo que el film nos muestra. No importa la radical e inaccesible individualidad del personaje para su descontento, para su impetuosidad; existen también causas visibles y estas son las que el film nos deja ver. Acaso Camilo Torres no desesperó de sí mismo pero tenía abundantes razones para desesperar de la sociedad que lo rodeaba y, muy particularmente, del país político, así se diga revolucionario. García Márquez apunta a la paradoja irresoluble: ¿por qué venera Colombia al mártir y por qué no siguió al caudillo vivo? En contra de todos los sentimentalismos, la revolución no la hacen los muertos. Pero uno de los rasgos admirables de Camilo Torres (a lo mejor esto lo digo de pura ignorancia) era su desdén por el poder o, en otros términos, su rechazo a ser el brazo político de la revolución.

Tenía coraje pero no paciencia; desconocía la tolerancia y la versión degradada de ésta, que es la contemporalización. En las secuencias finales del film, Diego Montaña Cuéllar se lanza a expresar generalidades teóricas y concluye con que la revolución es una ciencia, una ciencia que hay que estudiar a fondo, una ciencia, además, muy moderna. De ser así, ¿dónde encaja Camilo Torres? ¿En una nota al pie? No, expresa a su vez Enrique Santos Calderón; en contra de García Márquez, está bien Camilo Torres muerto, pues la revolución colombiana necesita de sus mitos

propios, su propio santoral. Vieira se limita a expresar su certidumbre en que, de haber vivido, hoy sería un buen marxista.

Esto —las expresiones de hoy, reflejo, seguramente, de las de ayer, es lo que aparece en el film de Francisco Norden. Y eso es lo que muy tersamente se le define al espectador. Camilo Torres, no hay que engañarse, se realiza y se agota en una imagen única, en los cuajarones de sangre sobre el cuerpo abaleado. Su permanencia radica en esa conclusión brutal y esplendorosa; no en la crónica de un movimiento político abortado, no en la doctrina de los escritos. Ese destino puede convertirse en lecciones triviales de estrategia y de táctica, pero, quiérase o no, es un mito y, por consiguiente, una presencia. El film nos muestra a la distancia la tierra (la gente) donde no pudo vivir; nos muestra también, unos años después, a un país, y en especial a una clase política muy dada a la veneración, que no sabe qué hacer con Camilo Torres. Y ahí andan, cada una por su lado, la exaltada leyenda y la pequeña realidad.

En los hogares del país se requiere siempre tener a mano un repertorio básico de textos claves sobre Colombia.

Con este objeto la Presidencia de la República inicia la Biblioteca Familiar Colombiana compuesta por treinta títulos: ensayo, historia, economía, novela y poesía relatos infantiles, miradas extranjeras sobre el país, humor e ideas. Se busca así brindar una visión renovada de nuestra tradición y proyectar los nuevos caracteres de una sociedad en transformación, como es la colombiana de hoy, dentro del gran énfasis que este gobierno del Salto Social ha puesto en la educación.

Una educación para ser más libres, responsables y participativos, donde nuestras visiones se enriquezcan al contacto con el mundo.