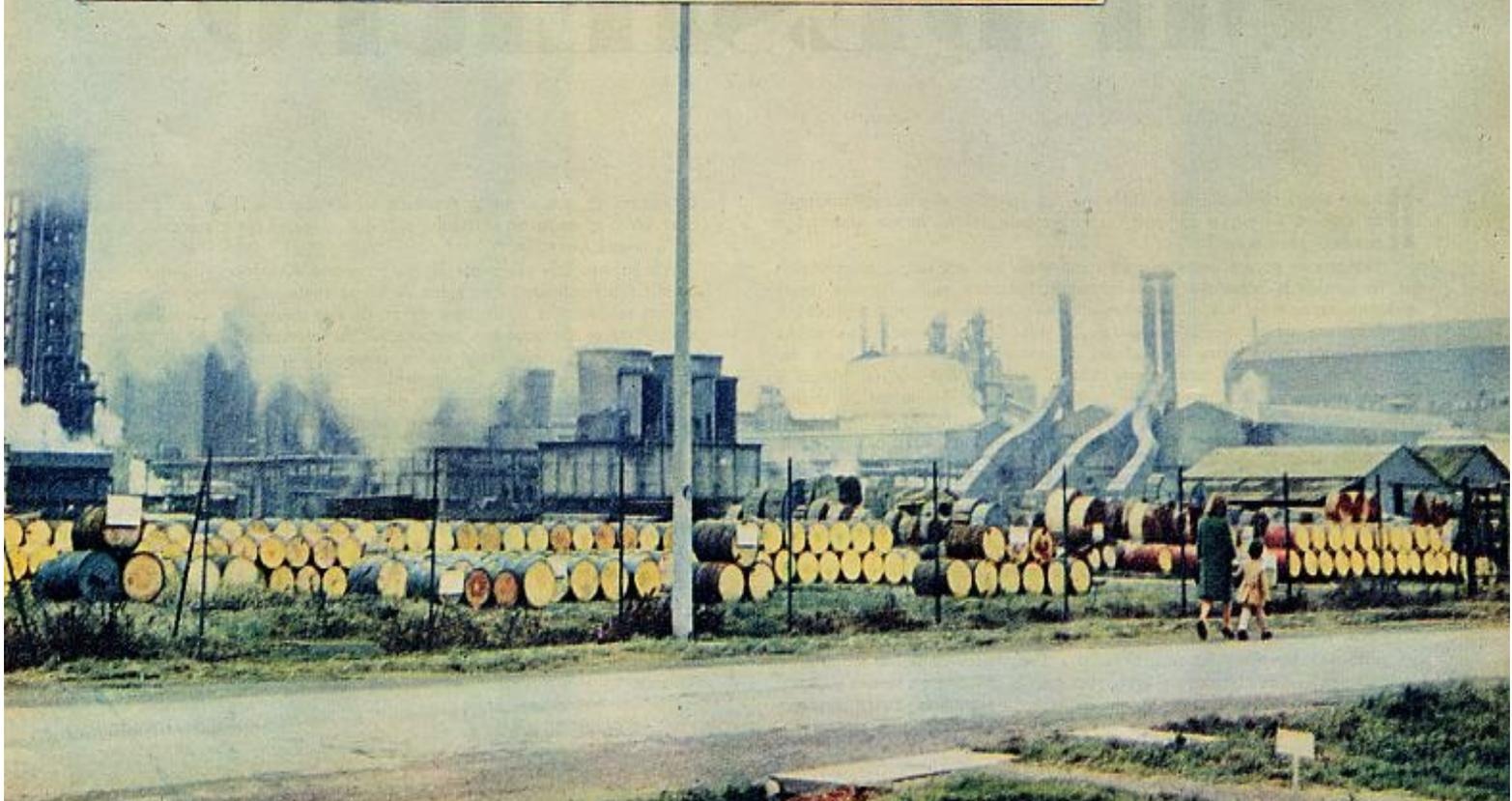


**VENECIA
64**

“DESIERTO ROJO”

**LA PELICULA
DEL
LEON DE ORO**





MI DESIERTO

HASTA ahora he hecho nueve films más un episodio, el «Tentato suicidio», de «Amore in città». Es decir, casi diez películas en quince años. ¿Son muchas? ¿Son pocas?

Hagamos un poco el resumen para comprender por qué nunca, excepto ahora, he sentido la necesidad de abandonar el blanco y negro. Pensaba, hasta el momento, que ése era el procedimiento más adecuado a mi mentalidad y a mi manera de contar los hechos de la vida. Con «Desierto rojo» no ha habido nunca dudas sobre la necesidad de usar el color. Por otra parte, determinados autores que hasta ahora habían permanecido fieles al blanco y negro, como Bergman, Dreyer, Fellini y Resnais, han advertido casi al mismo tiempo esta necesidad del color. Para mí, la razón es ésta: el color tiene, en la vida moderna, un significado y una función que no tenía en el pasado. Estoy convencido que, dentro de poco, el cine en blanco y negro acabará siendo verdaderamente material de museo. Este es también el menos autobiográfico de mis films. Es en el que he tenido la mirada más vuelta hacia el exterior. He contado una historia, como si la viese suceder delante de mis ojos. Si todavía hay algo de autobiografía, es precisamente en el color donde se puede buscar. Los colores me han entusiasmado siempre. Yo veo siempre en colores; quiero decir que reparo siempre en cuáles son. Sueño, las raras veces que sueño, en colores...

En el film, naturalmente, he tratado de poner colores que satisficieran un gusto mío. No podía ser de otra manera. Desgraciadamente, no siempre he tenido éxito. Las dificultades del color triplican las del cine en blanco y negro. Todavía, trabajar con el color, es una experiencia fascinante. Basta olvidarse de lo pasado y no perder nunca de vista lo que puede ocurrir. Estoy también

convencido de que el mejor resultado se obtiene si el público no advierte el color como un hecho en sí mismo, sino que lo acepta como sustancia figurativa de la propia narración.

En fin, hay otra razón por la que considero «Desierto rojo» muy diferente de mis films anteriores: no habla de los sentimientos; incluso se puede decir que los sentimientos no llegan a entrar. En este sentido las conclusiones de los otros films se dan aquí por descontadas. Me interesaba hablar de otras cosas. La historia que tenía entre manos presentaba motivos diversos: el de la neurosis, por ejemplo. Y, posiblemente, el haberme desligado de temas vagorosos, como el de los sentimientos, me ha permitido, en esta ocasión, caracterizar mucho más a los personajes. Monica Vitti se ha sentido mucho más próxima a este tipo de mujer que al de «El eclipse». De hecho, me parece que con su interpretación, moderna y nerviosa, ha captado este personaje con una extraordinaria sinceridad y le ha dado una fisonomía particularmente realista. ¿Por qué este título, «Desierto rojo»? Durante estos meses me lo he preguntado yo mismo frecuentemente. En un principio había pensado en «Celeste y verde», pero después me pareció un título demasiado ligado al hecho «color». Por eso he preferido «Desierto rojo». La explicación es mucho más sencilla de lo que parece y vale también para los títulos de mis films anteriores, sobre los cuales hoy nadie discute. Porque se trata de definiciones intuitivas que valen luego a posteriori. Espero que también estas imágenes sean vistas como una sumaria introducción a un film que ha sido más sentido que comprendido. Nada de difícil y misterioso. En cualquier caso, nada más difícil y misterioso que la vida que todos vivimos.

MICHELANGELO ANTONIONI

VENECIA 64

argumento del film de Antonioni

Ugo, un ingeniero electrónico que trabaja en Ravenna, y Corrado, ingeniero de minas, no se ven desde los tiempos de la Universidad. Corrado ha llegado a Ravenna para contratar obreros con destino a la Patagonia, donde su empresa ha decidido montar una refinería. Recurre a su amigo para que le ayude a encontrar los especialistas. Llega así a saber que la mujer de Ugo, Giuliana, ha tenido un accidente de coche que le ha provocado un "shock", del cual no se ha recuperado todavía. En realidad, no se trata de un "shock", sino más bien de una grave neurosis depresiva. Giuliana hace lo que puede para controlarse, para vencer la angustia y las pesadillas nocturnas que la oprimen, pero el ambiente de la fábrica, los ruidos, el trabajo mecanizado en que está obligada a vivir, es lo menos indicado para ayudarla. Rápidamente nace en Corrado una natural simpatía hacia Giuliana que, poco a poco, se transforma en una fuerte atracción. Durante una ausencia de Ugo se establece entre Corrado y Giuliana una relación más intensa, más íntima. La neurosis de Giuliana, sin embargo, prosigue aumentando su estado depresivo: a esto se añade ahora la enfermedad de su hijo, que súbitamente la lleva a pensar en enfermedades terribles. Pero el pequeño ha fingido. Corrado la ve llegar al hotel deshecha, casi en los confines de la esquizofrenia: trata de hacerle superar la crisis, abandonándose en un abrazo desesperado. Pero Giuliana no se encuentra a sí misma: siente que no podrá ser liberada de su angustia y que difícilmente podrá volver a reintegrarse a la realidad. Durante la noche, Giuliana pasea por la zona del canal, asaltada por sensaciones contradictorias, con miedo y vago conocimiento de que, en cualquier caso, escapar de allí no resolverá sus problemas. A la mañana siguiente la encontramos con su hijo, dando un paseo, aparentemente tranquila, alrededor de una gran refinería.





con los nervios destrozados, a diez grados bajo cero

Ravens impuso su agobio a los actores de la película. Fue como una historia paralela a la que Antonioni contaba en «Desierto rojo». A propósito de una de las secuencias, el director comentó: «Trabajábamos en la niebla, a diez grados bajo cero. El cansancio físico había llevado a los actores a un tal estado de tensión que no existía mucha diferencia entre su nerviosismo y el estado de ánimo que necesitaban mostrar. Existía una extraña mezcla de tipos humanos y la realidad de cada uno de ellos parecía coincidir con el artificio del film.» Es evidente, dados los métodos de trabajo del director, que muchas de las notas de «Desierto rojo», debió improvisarlas sobre la marcha, bajo la presión real del ambiente.





"EL HOMBRE DEBE ENCONTRAR UNA FORMA DE ADAPTACION, UNA NUEVA CADENCIA CONDICIONADA POR LA NUEVA EPOCA..."

AFIRMA ANTONIONI EN SUS DECLARACIONES EXCLUSIVAS PARA "TRIUNFO"

CUANDO acabó la proyección de «Deserto rosso», dominó una atmósfera de perplejidad. Hubo algunos aplausos y algunas protestas, reacciones entusiastas y carcajadas, en un clima de contención de la mayor parte de los espectadores que parecían no saber exactamente si el film les había gustado o no. La noche de Antonioni no fue como las de Losey, Pasolini o Kozintsev, cerradas con pasión y largos aplausos. De hecho Antonioni impuso a la sala su propio espíritu reflexivo y crítico. El público, ganado por la espléndida calidad cinematográfica del color, por la belleza formal del film, y lleno de dudas ante el tratamiento temático, tenía como suspendida la opinión. Antonioni y Moníca Vitti, aplaudidos con calor antes de la proyección, saludaban ahora un poco arrinconados, sin saber si habían ganado o perdido la batalla.

Vi a Antonioni dos o tres días después. La opinión sobre «Deserto rosso» tomaba ya un signo afirmativo. La mayor parte de los críticos daban al film como vencedor del «León de Oro»; «Avanti», en la encuesta entre los periodistas italianos acreditados en el Festival, señalaba que treinta y nueve votaban por Antonioni, veintisiete por Pasolini, siete por Godard,

seis por Kozintsev, tres por Losey, dos por Delannoy y dos por Jessoua. A las habitaciones que ocupaban Antonioni en el Excelsior comenzaban a subir los periodistas, buscando la «entrevista» con el triunfador. Antonioni, nunca tan esperado en un Festival, y, por tanto, nunca en situación tan delicada, debía ya sentirse cómodo, seguro de su «León de Oro», o, en el peor de los casos, del Premio Especial del Jurado.

Me recibió a las diez de la mañana. Había celebrado ya una entrevista y detrás de mí tenía que ver todavía a varios periodistas. En mangas de camisa, en uno de los sillones verdes de su antecámara, Antonioni parecía dispuesto a hacer toda clase de esfuerzos para no parecer un autómatá ante la repetición de las inexcusables preguntas sobre la «incomunicación», la «alienación», o el «empleo del color» en «Desierto rojo». Hice cuanto pude por escapar con él de esa situación. Comprendí que Antonioni, a través de aquella serie de entrevistas, probaba, de nuevo, su amor a la profesión, su respeto por el cine y los que se ocupan de él.

—Pregúnteme lo que quiera. Sólo le ruego que no olvide que ya hay dos compañeros suyos esperando en el hall.

(Le dije que no quería preguntarle nada en concreto, sino hablar con él de su película. Recuerdo que, apenas cambiadas unas palabras, le pedí que situase su película en el contexto actual y previsible de la sociedad y la política italianas, y que Antonioni me contestó: «Para eso necesitaríamos muchas horas.» Luego pareció sorprendido de que no le hablase del «color». Todo el mundo le pregunta a Antonioni por el color de «Deserto rosso».)

—Me alegro de que no empiece por el color. Creo, en efecto, que se trata de un aspecto importantísimo de mi película, pero que debe ser examinado en segundo plano.

—«Deserto rosso» está en la línea de mi última obra. Es también un análisis de la condición del hombre en la confrontación de sus sentimientos amorosos con el entorno. Sin embargo, entre «Deserto rosso» y la trilogía —«La aventura», «La notte» y «El eclipse»— hay una diferencia fundamental. En mi última película doy por hecho el análisis anterior y estudio al personaje en la situación en que lo dejé. En este aspecto, «Deserto rosso» es una película en la que apenas cuenta la relación sentimental entre los personajes, para adentrarme, en cam- **SIGUE**

¿HACIA UNA NUEVA EPOCA DEL CINE?

bio, en la relación entre el personaje y la totalidad del ambiente en que vive, una vez ha fallado la comunicación personal.

(Este ambiente ha sido recogido por Antonioni con una precisión y fuerza expresiva casi increíbles. Ahí está, seguramente, el mérito mayor del film. Nunca el metal, el humo, la deshumanización de la máquina, la fuerza oscura del robot y la línea aerodinámica, la humedad mordiendo la pintura, la atmósfera quirúrgica de un cierto decorativismo moderno, el choque entre la temperatura del cuerpo humano y la frialdad de una concepción metálica de la vida y de la belleza, hablan sido recogidos con tanta lucidez poética.)

—Hay, en relación de mi protagonista con su medio, un proceso de subjetivización. Aquel mundo objetivo, aséptico, va, poco a poco, invadiendo y dominando al personaje hasta determinar su destrucción.

—No, esto no quiere decir, como me han objetado algunos, que yo esté contra el progreso. Precisamente en la película muestro un interés por la apariencia de ese mundo de las fábricas, más fascinante y bello para mí que, por ejemplo, una pinada. Lo que ocurre es que el hombre debe encontrar una forma de adaptación, una acomodación casi fisiológica a ese medio: una nueva cadencia condicionada por la nueva época.

—Podría pensarse que mi protagonista estaba salvada con salir de ese medio. No lo creo así. Ciertamente, yo he buscado una situación extrema, pero no hay que olvidar que el ambiente, el mundo donde la hago vivir, se proyecta hacia fuera, hacia todos los ambientes. Basta que yo tenga en mi casa algunos objetos procedentes de ese mundo, regidos por su plástica, para que me sienta invadido.

(En la película existe un punto confuso. Al menos, lo creí así. Hay una dualidad, no siempre clara, sobre los orígenes del «síndrome depresivo» del personaje de la Vittì. ¿Su estado ha sido producido únicamente por la presión del medio, o ha influido decisivamente en ella el accidente de coche y el tiempo vivido en la clínica?)

—El accidente fue posterior a su depresión. En realidad, se trató de un intento de suicidio producido por su estado. Habrá visto que el personaje lo oculta a su marido; esto entra dentro de la actitud adoptada por los depresivos, a quienes avergüenza su enfermedad. Por eso, el personaje procura esconder el origen del accidente.

(Antonioni habla pausadamente, buscando las palabras, escapándose de todas las frases hechas que, a fuerza de entrevistas, deben andar tentándole. Su soliloquio tiene un tono cordial, sin énfasis, a pesar de que los conceptos se prestan a un involuntario tono profesoral. Me acuerdo de los que esperan en el hall y le pido que me hable ya de sus proyectos, o, mejor aún, de lo «que quiere hacer» después de «Deserto rosso».)

—Espero seguir hacia adelante, aunque sea incapaz de teorizar previamente sobre la forma en que lo haré. Creo que «Deserto rosso» es una película distinta y progresiva respecto de las anteriores; pues bien, su técnica la descubri rodándola. Así sucederá la próxima vez. A mí me fallan los planes. Las mejores cosas se me ocurren durante el trabajo, cuando estoy totalmente entregado, manejando los elementos, a mis películas.

—El próximo film será un episodio de una película de De Laurentiis. En color y con Soraya de protagonista. Llevaré adelante la experiencia del color. El tema es bastante angustioso, pero yo procuraré tratarlo con cierta ironía...

(Aún hablamos un poco más. De cine español. Antonioni resume:)

—Hace algunos años se habló mucho y bien del cine español. Bardem y Berlanga parecían los iniciadores de una corriente que luego no ha surgido. No sé por qué... Ahora me dicen que hay varios nombres jóvenes de interés, pero no he visto ninguna de sus películas.

(He vuelto a ver a Antonioni en el hall del Excelsior la «noche grande» de su «León de San Marcos». Estaba semiescondido detrás de una columna, junto a Monica Vittì. Les he dado mi enhorabuena. Los dos han confesado que han pasado horas difíciles, procurando hacerse a la idea de que quizá no iban a recibir el Premio.)

—Creo que ha sido una excelente Mostra, con películas de alto nivel, que ha cumplido perfectamente con los objetivos que justifican su existencia.

(Ninguna vanidad, a mi modo de ver, en esta afirmación de un gran director, que acaba de ganar el «León de San Marcos», atribuido tanto a su película como al «reconocimiento de toda su obra», hasta la fecha sin un premio del Festival italiano.)

J. M.



Macha Meril, protagonista del film de Jean Luc Godard, «La femme mariée», uno de los tres títulos franceses incluidos en la Mostra. La película de Godard despertaría el clásico debate sobre la N. V.