

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
La disolución de las presencias

Autor/es:  
Quintana, Angel

Citar como:  
Quintana, A. (1998). La disolución de las presencias. La madriguera. (5):65-66.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41636>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# La disolución de las presencias

Ángel Quintana

## El Eclipse

**Michelangelo Antonioni**

*L'Eclisse, Francia-Italia, 1962*

Los siete minutos finales de *El eclipse* esconden un inquietante misterio. Michelangelo Antonioni decide romper definitivamente con el encadenamiento casual de las acciones y emprender un arriesgado –y emocionante– viaje hacia la desnarratividad. Después de haber llevado el trabajo con la contingencia narrativa hasta las últimas consecuencias, colocando las acciones en contacto sin establecer sistemas de encadenamiento y privando al montaje de la casualidad, Antonioni se propuso en *El eclipse* suspender el tiempo del relato. En el final de *El eclipse*, el problema ya no reside en buscar el sentido escondido entre las acciones, sino en la forma de sumergirse en el vacío. La cadena de posibles acontecimientos que han marcado la primera parte de la película, centrada en las dificultades que sufre una joven para hallar un espacio para el amor después de la ruptura, se rompe bruscamente. Sin embargo, la imagen cinematográfica no se congela enunciando un posible final abierto del relato, Antonioni aún emplea siete minutos de metraje para mostrarnos la arquitectura de los espacios por los que habían circulado los personajes, los desiertos metropolitanos de un universo periférico. Antonioni decide eclipsar el cuerpo de los personajes y mostrar la superficie del mundo real, ese territorio de apariencias en el que la realidad muchas veces acaba siendo confundida con lo visible, con aquello que los regímenes escópicos del mundo han dejado ver. ¿Qué ocurre cuando la lógica del relato se interrumpe, cuando desaparecen las presencias y sólo preexiste el vacío? ¿Qué sentimiento produce el incumplimiento de las bases que rigen el pacto ficcional que el autor ha establecido previamente con el espectador?

Las soluciones a dichas preguntas no son fáciles, sobre todo si tenemos en cuenta que después de treinta y



cinco años, los enigmas de *El eclipse* de Antonioni –a pesar del olvido intencionado de que han sido objeto– continúan poseyendo una imperiosa vigencia. La escena propone apasionantes problemas sobre la verdadera naturaleza del cine. Antonioni cuestiona la supuesta objetividad de los fenómenos del mundo y su figuración representativa mediante la imagen fotoquímica. El final de *El eclipse* sitúa la reflexión teórica en el interior del propio sistema filmico, en el espacio abstracto que prescriben las diferentes imágenes que han destruido la causalidad. La escena aborda frontalmente una serie de apasionantes problemas sobre el sentido de la visión, unos problemas que la modernidad cinematográfica heredera de *El eclipse* raras veces ha sido capaz de recuperar, con las excepciones de Jean Marie Straub/Danielle Huillet, Chantal Ackerman, Alain Cavalier o más recientemente Sharon Bartras y José Luis Guerín.

Para comprender el significado que adquieren los últimos minutos de *El eclipse*, conviene contextualizarlos en el conjunto de la película; es preciso comprender el instante del bloqueo del relato. En los momentos anteriores, el espectador ha sabido que Piero, el joven agente de bolsa interpretado por Alain Delon, y acostumbrado a vivir al borde del estrés, ha hecho el amor con Vittoria, la joven Monica Vitti que busca algún sentido a la relación amorosa. Después de la experiencia aparentemente gratificante de un coito, la pareja se separa constatando con palabras su presumible felicidad. Los dos protagonistas prometen volver a verse periódicamente, pero la ansia del deseo –o el impulso de la carnalidad convertida por Antonioni en algo glacial– les obliga a intensificar sus encuentros: se verán cada día e incluso volverán a reencontrarse a las ocho de la tarde en su lugar de cita habitual: una esquina, cerca de un paso cebra de la periferia romana –el EUR–, frente a los andamios de una casa en construcción. Piero se queda solo en su viejo apartamento romano. Mientras va colgando los teléfonos descolgados, Vittoria baja lentamente la escalera, gira la cabeza como si estuviera dudando de alguna cosa. Sale al exterior. Una panorámica nos muestra unos árboles hasta desembocar en el rostro de Vittoria. Su mirada errante explora una vez más el mundo circundante. Con un simple cambio de plano, Antonioni nos sitúa en el lugar del encuentro, pero los personajes no están presentes: han desaparecido y sólo quedan los espacios.

Antonioni retoma visualmente un tema que ha atravesado en diagonal toda su cinematografía: la desaparición. Los personajes acaban desintegrándose en los espacios de sus propios reencuentros, acaban fundiéndose en medio del anonimato de las cosas, entre las sombras que se proyectan en la

noche. Durante los siete minutos finales de *El eclipse* sólo observamos los márgenes urbanos, esos espacios particularmente disponibles para los vacíos de presencias hacia los que han acabado mutando las metrópolis. Nos hallamos frente a un mundo de alquitrán y cemento en estado de provisionalidad, un desierto de cuerpos errantes, de fantasmagorías espectrales que dejan de ser etéreas mientras llegan las sombras del atardecer. A pesar de querer destruir todo signo narrativo, existe en las primeras imágenes de la secuencia un juego con la capacidad de reconocimiento del espectador. Las presencias se han disuelto pero quedan los lugares por donde las presencias han transitado, incluso permanecen los objetos –como esa caja de cerillas de Vittoria que flota en el agua de un cubo. Al final, cuando la nada destruye el reconocimiento y el espacio sólo genera extrañamiento, se vislumbra la luz eléctrica de una farola. Mientras que en la iconografía clásica, la luz es siempre símbolo de esperanza, la luz eléctrica de *El eclipse* adquiere un aire amenazador, como si fuera el preludio de alguna presumible catástrofe.

*El Eclipse* no habla sólo del eclipse de los sentimientos durante la consolidación del neocapitalismo a principios de los sesenta. Al disolver los cuerpos en los espacios, el cineasta lleva hasta el paroxismo el eclipse de la subjetividad. La superficie del mundo –los desiertos urbanos que preludian unas formas de vida deshumanizadas– no es más que el refugio de las apariencias de lo visible, de aquella presunta objetividad de las cosas detrás de la cual se esconden los tortuosos laberintos del ser-en-el-mundo. El cine es una mezcla de las formas y las imágenes brutas que nos ofrece el mundo. Las imágenes revelan lo efímero. Sin embargo, tal como ha demostrado José Luis Guerín en *Tren de sombras*, éstas están marcadas por una extraña materialidad. El celuloide define la densidad material del medio de expresión. El problema del cine de Antonioni no es el de la materialidad de la imagen –Pasolini realizó interesantes investigaciones en este camino– sino el de su figuración. Los cuerpos, los rostros, los paisajes, las arquitecturas, son parte del mundo referencial. Cuando el artista selecciona y confecciona una realidad con los materiales que le ofrece el mundo, acaba creando un sustrato figurativo, está proporcionando un sentido al caos de la existencia, pero también está elaborando nuevas formas. ¿Qué ocurre cuando lo visible se despersonaliza, cuando la ficción se eclipsa y lo visible deja de tener sentido? Entonces, la figuración del mundo real se resquebraja, la imagen se convierte en simples formas que acaban revelando, gracias al poder epifánico de la mirada, cómo detrás de las cosas concretas del mundo, subsisten las cosas abstractas. El cine es, quizás, un arte más cercano a lo abstracto que a lo concreto ♦