

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

LA MUJER Y SU DESEO. EL ECLIPSE

ANGUSTIA



Vittoria: Mira, siempre hay un brazo de más.

Piero: Ponlo aquí.

Vittoria: No. No, ahora es el tuyo.

¿Qué les pasa? No encajan. Pero no es esa la cuestión, pues se sabe que, en el amor, nunca se encaja del todo.



Piero: ¿Qué haces?

Vittoria: No, déjalo ahí, está muy bien así.

Piero: Dime, ¿te acuerdas de los dos enamorados del otro día en ese banco?

Vittoria: ¡Ja, ja, ja!

En seguida intuimos que bajo sus risas desmesuradas late una intensa angustia que no saben cómo manejar.



Vittoria: Sí, ¿cómo era? Espera. ¡Ja, ja, ja!



Vittoria: Pero los dos que se miraban eran más divertidos. ¿Cómo hacían?



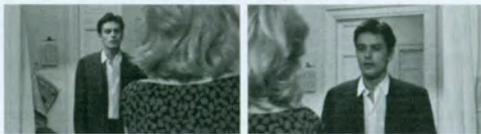
Vittoria: ¡Ja, ja, ja!

Y entonces empiezan a burlarse, a parodiar a los otros, sin darse cuenta de que están parodiándose a sí mismos. Que están parodiando sus propios gestos de amor.

Toda la posmodernidad cabe ahí: en esa incesante autoparodia.



Vittoria: Yo me acuerdo de otros dos.



Piero: ¿De cuáles?



Parodian su propio drama, su propia incapacidad de tocarse.



Parodian la violencia sexual que son incapaces de alcanzar.

Por eso, la llamada imprevista que entonces se produce les salva: les salva de sí mismos, permitiéndoles escapar, salir huyendo el uno del otro.



En la despedida, mantienen, a duras penas, su ficción. Se mienten. Realizan una promesa que saben no van a cumplir.



Piero: ¿Nos vemos mañana?

Vittoria: Hum, hum.

Piero: Nos vemos mañana, y pasado mañana.

Vittoria: Y al día siguiente, y al otro.

Piero: Y al otro, también.

Vittoria: Y esta noche.



La intensidad de su angustia procede de la certeza con la que viven el hecho de que no existe para ellos vía posible para la pasión.

Lo que sigue, el final del film, no es otra cosa que el eclipse.



Ella sale de cuadro. Y el cuadro queda vacío definitivamente, mientras muestra un atardecer en el que cesa todo relato.



Pues el edificio en construcción nunca será terminado.



El cruce nunca será cruzado.



Y la luz se apagará definitivamente.

Es la luz eléctrica de una farola, desde luego, pues este universo no da para más. Y no por ello deja de estar presente la intensidad metafórica, simbólica, que la luz ha revestido siempre en nuestra civilización.

De modo que lo que tiene lugar es un apagón absoluto -de toda luz, de todo horizonte y de toda esperanza.

LA RUPTURA



Un hombre apoyado en libros. Un intelectual, en suma. Y uno patentemente angustiado.

Anhelante. Y dependiente, como capturada está su mirada por algo que está fuera de campo y en esa misma medida, también, fuera de su alcance. Un hombre, en suma, sumido en la parálisis, en la impotencia.

¿Ante qué?



No hay duda. Ante una mujer.

Ante una mujer que se encuentra en el centro de la escena, como esas cortinas con aspecto de telón acreditan.

No hay duda, por lo demás, de la fascinación que la enunciación, es decir, la cámara, el cineasta, siente hacia esa mujer. ¿Será también por eso su posición, como la del personaje, de impotencia?



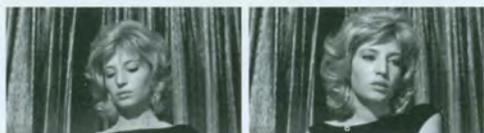
Sabemos dónde está el deseo, sumido en la impotencia, de él. Ahora bien, ¿dónde está el deseo de ella? El plano que sigue habla de eso.



Pues ella dispone, bien encuadrada, la imagen de su deseo. Quita las colillas que ensucian la imagen y que nos informan de esa larga noche inútil que está terminando. Y coloca en el centro de su mirada -bien encuadrado por ese marco que la recorta-, en el centro de su escena, una pequeña escultura que sin duda puede ser identificada como abstracta, pero que puede ser también muy concreta: es una figura hendida, que ciñe un patente vacío.

Parece obligado tomar esa figura que ella encuadra como la formulación más precisa de su demanda: ella quiere que eso, que da forma visual a su vacío, ocupe el centro y sea llenado.

¿No es eso, después de todo, lo que da su sentido a ese cambio escenográfico que ella misma ha operado? Ha quitado de ahí ese cenicero lleno de colillas malolientes que acusaban las largas horas de indecisión inútil que han precedido al momento actual, y luego ha colocado esa forma hendida que ciñe el vacío en el centro del campo visual acotado por ese marco-encuadre.



Ella llena la imagen en contrapicado. Y está patentemente insatisfecha. De modo que esa insatisfacción de ella, en tanto mujer, es el motivo central del film.



Y el tema de su vacío insatisfecho es redoblado ahora en el plano, pues junto a esa forma hendida aparece una botellita de cerámica cuyos bordes vacíos ella dibuja y, en cierto modo, acaricia.

Por lo demás, todo habla de eso. El marco que hace un momento encuadraba la figura hendida encuadra ahora, como su reverso en espejo, el sexo mismo de la mujer.



Y frente a ella, ante ella, en picado, a mitad de camino entre la fascinación y el odio, el hombre.

No hay duda de que la pirámide que hay junto a su mano designa lo masculino como la constelación de objetos del plano anterior designaba lo femenino.



Y bien, ¿qué le pasa a esta mujer? ¿Cuál es el motivo de su insatisfacción? ¿Por qué se ha cansado de él?

No es, desde luego, que él no le preste atenciones amorosas; es evidente que no la descuida sexualmente:



Vittoria: No, por favor, no vuelvas a empezar.

Por el contrario, intenta una y otra vez acercarse a ella, acariciarla, besarla.

Y lo hace con la mayor cortesía; no hay, en su conducta, ni el menor atisbo de violencia o maltrato.

Todo lo contrario, llega hasta a la súplica:



Riccardo: Es la última vez...

Vittoria: No, Riccardo. No hagas eso.

Desconcertado, incluso pide instrucciones para tratar de amoldarse mejor a su deseo.



Riccardo: ¿Qué quieres que haga? Vamos, dime qué puedo hacer y yo lo haré. Te lo prometo. Haré lo que digas al pie de la letra.

Como ven, lo promete todo, incluso el matrimonio:



Riccardo: Se buena y dime una última cosa. ¿Ya no me quieres o no quieres casarte?



Tales son los términos en los que se formula la cuestión en el punto de partida. Es decir: la dialéctica de lo masculino y lo femenino en estado de coma. Y eso en 1962: seis años antes, por tanto, de 1968.

LA MUJER Y SU DESEO

Veamos, ahora, como ella misma lo enuncia:



Vittoria: Estoy cansada, agotada, asqueada, desorientada. ¿Cómo te diría? Hay días en que una mesa, una tela, un libro o un hombre me dan lo mismo.

Como ven, se trata de una caída generalizada y masiva del deseo de la mujer. No hay duda posible sobre ello. No sólo porque es una mujer la que habla, sino también porque es una mujer la que escucha. Y sobre todo, porque es un cuadro del cuerpo desnudo de una mujer el que puntúa este diálogo.

Sabemos lo que sucede después. Ella prueba con todo lo contrario. Hastiada del intelectual de izquierdas, prueba con el broker de derechas, perteneciente ya a la siguiente generación.

EL BRÓKER

Pero el punto de llegada es el mismo:



Piero: Tengo la impresión de estar en el extranjero.

Vittoria: Esa impresión la tengo yo a tu lado.

En los años sesenta se puso de moda hablar de la incomunicación. Y todavía se arrastra ese tópico, aunque cada vez de modo más cansino. ¿Era ese el problema? ¿La imposibilidad de entenderse, de comunicarse?



Piero: ¿No te casarías conmigo?

El joven bróker también quiere casarse con ella. Pero ella...



Vittoria: No siento nostalgia del matrimonio.

Piero: ¿Nostalgia? No has estado casada.

Vittoria: No quería decir eso.

Una masa oscura rodea su cabeza, frente al cielo claro que rodea la del hombre. Por lo demás, él está vuelto hacia ella, mientras que ella está vuelta hacia sí misma, hacia esa interioridad oscura que se encuentra a la altura de su cabeza y que es acotada por el tronco que cierra el encuadre por la derecha.

Tras uno más de esos silencios típicamente antoninianos, Piero nombra la inaccesibilidad esencial de Vittoria:



Piero: Entonces, no te comprendo.

El misterio de su deseo.



El plano contraplano se estrecha, pero el mismo criterio plástico sigue actuando: eso oscuro que hay en ella es algo que escapa del todo a lo que Piero puede comprender. De modo que, abnegadamente, pregunta:



Piero: Me gustaría saber si te entendías con tu novio anterior.

¿Es posible entenderte?



Vittoria: Mientras que nos quisimos sí. No había nada que entender.

La respuesta de ella es precisa: el entenderse o no entenderse no tiene nada que ver con la cuestión. Pero entonces, ¿con qué tiene que ver?

Él insiste. Y a la vez se inclina hacia ella, ante ella:



Piero: Dime una cosa. ¿Crees que tú y yo nos entenderíamos?

Vittoria: No lo sé, Piero.

Es notable la conciencia formal del cineasta, la precisión de su diseño plástico.



La línea inclinada del bosque —que encuentra su eco y prolongación en la trazada por los brazos de él— se impone desde el primer momento, determinando la línea de tensión dominante. Simultáneamente, la mayor densidad del plano se encuentra en esa zona oscura del bosque que se encuentra a la derecha, en el punto de llegada, junto al rostro de ella.

Y bien, es esa línea de tensión la que anticipa y determina el ulterior movimiento de él que conduce a ella y en ella se agota:



Es entonces cuando estalla la queja de varón:



Piero: No sabes decir más.
 Vittoria: No lo sé.
 Piero: ¿Por qué sales conmigo? Y no me digas que no lo sabes.

Se trata de un gesto que ya conocemos, pues se repite por segunda vez.



Riccardo: Tú no me dirás ciertas cosas. Tú no eres mala.

Y observen que cada vez que ellos la señalan con el dedo, ella se reconoce culpable.



Vittoria: Soy mala contigo.



Piero: Y no me digas que no lo sabes.



Vittoria: Quisiera no quererte. O quererte mucho mejor.



Pero, al margen de eso, de que ella se reconozca culpable, la desigualdad visual que cierra esta secuencia es del todo equivalente a la que se daba en la secuencia que abría el film: contrapicado para ella, picado para él. La cabeza de ella, mucho más grande en plano que la del hombre, recortándose sobre la línea del horizonte que sin embargo sumerge la de él.



TERESA Y VITTORIA

De modo que hemos vuelto aquí.



Y aquí, resulta obligado llamar la atención acerca del intenso brillo de esas cortinas sobre las que se recorta el rostro de Vittoria.

Para localizar el motivo de su brillo, conviene recordar que *El eclipse* se desarrolla en Roma.



Y que en un momento dado, cuando se vuelve para asomarse a la ventana, descubrimos lo que, en los instantes anteriores su cabeza misma tapaba: ni más ni menos que la cúpula miguelangelesca del Vaticano.



Dentro de la cual, por qué no recordarlo, se encuentra el esplendor del mejor barroco de Bernini.



Y por cierto que esas líneas brillantes, doradas, que hacen resaltar la belleza de ella, se inscriben bien en la mejor tradición del barroco romano, de cuyo repertorio plástico y figurativo forman parte, por derecho propio, rayos dorados como esos.

Es cierto que aquí no está presente ninguna mujer. Sí lo está, en cambio, en esa otra obra mayor de Bernini que es la Teresa de Jesús:



Y desde luego el nombre de la protagonista de Antonioni no es Teresa, sino... uno que resume con la mayor precisión la derrota de Riccardo:



Riccardo: Tú no me dirás ciertas cosas. Tú no eres mala.
Vittoria: Soy mala contigo.
Riccardo: Tal vez, Vittoria.

Se llama *Vittoria*.

Y, en cierto modo, Vittoria, así escrito, en italiano, es el otro nombre de la Teresa de Bernini, pues la obra maestra del Barroco se encuentra en en la iglesia Santa Maria della Vittoria, en Roma.

No cabe duda, desde luego, que una diferencia radical separa a la Teresa de Bernini de la Vittoria de Antonioni. Pues mientras la primera está entregada al goce, la segunda, en cambio, está profundamente aburrida.



Pero es precisamente sobre eso sobre lo que debemos centrar nuestra atención. Pues, por lo que al deseo se refiere, y sobre el común diapason de la indiscutible belleza de ambas, la una nos devuelve la imagen de su cenit, mientras que la otra nos confronta con la evidencia de su caída total. Ahora bien, cada uno de esos



dos extremos nos devuelve uno de los dos polos de ese mismo misterio que es el del goce la mujer. Y sobre ese misterio versa el conjunto escultórico completo del que la figura de Teresa de Jesús constituye tan sólo la figura central.

En cada uno de los laterales de ese altar en el que Teresa goza, se encuentra un gran palco desde el que sabios varones reflexionan, meditan y discuten sobre el misterio de su goce.

De modo que nuestros dos textos, el de Bernini y el de Antonioni, se aproximan cada vez más. Pues si los dos conjuntos de varones de Bernini se interrogan por ese misterio, el film de Antonioni presenta a dos hombres, también ellos intelectuales, cada uno a su manera, que formulan interrogaciones semejantes:



Riccardo: ¿Qué pasa?



Riccardo: ¿Tienes algo que hacer?



Riccardo: ¿Qué quieres que haga? Vamos, dime que puedo hacer y yo lo haré.



Riccardo: ¿Ya no me quieres o no quieres casarte?



Riccardo: ¿Cuándo dejaste de quererme?



Riccardo: ¿Estás segura?



Riccardo: Tendrás un motivo, ¿no? Puedo comprenderlo.



Riccardo: ¿Te espera alguno?



Riccardo: ¿Puedo llamarte cualquier día?



Piero: ¿No te casarías conmigo?



Piero: Me gustaría saber si te entendías con tu novio anterior.



Piero: Dime una cosa. ¿Crees que tu y yo nos entenderíamos?



Vittoria: No lo sé. ¿Por qué sales conmigo?



Y constatadas estas notables semejanzas por lo que se refiere a los varones que se interrogan sobre esas dos mujeres deslumbrantes, resulta igualmente obligado prestar atención a la diferencia que sobre aquellas emerge y que se manifiesta de inmediato correlativa a la presencia y a la ausencia del goce en nuestras dos Vittorias.

Y es, cuando se repara en ello, una diferencia del todo evidente. Sin duda, los sabios de Bernini no se hacen menos preguntas que los intelectuales de Antonioni. Pero la diferencia esencial estriba en que los de Bernini se preguntan a sí mismos,

y tratan de encontrar entre ellos las respuestas más apropiadas. Los de Antonioni, en cambio, le preguntan a ella, a la mujer, y reclaman de ella la respuesta.

Y así Vittoria, cuando entra en su juego, en el de ellos, termina, como hemos visto, por sentirse culpable.



Vittoria: Quisiera no quererte. O quererte mucho mejor.

Se culpabiliza cuando intenta dar explicaciones que no tiene, es decir, cuando el varón que le pregunta rechaza la única respuesta que ella puede dar:



Piero: Me gustaría saber si te entendías con tu novio anterior.

Vittoria: Mientras que nos quisimos sí. No había nada que entender.

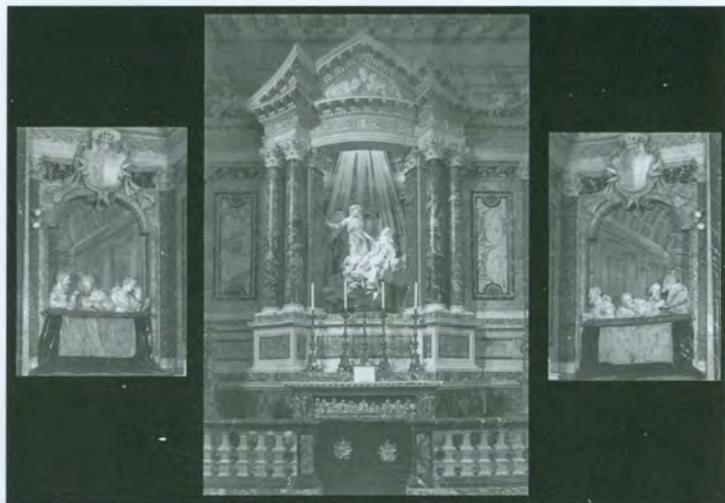
Pues ésta es la única respuesta posible que ella puede dar: que en lo que se refiere a las vías de su goce, nada hay que entender, pues nada sobre eso puede ser entendido. Que de eso, de su misterio, ella no entiende nada.

No es que no sepa, pues vive con ello, pero cuando intenta entenderlo, es decir, someterlo al orden del discurso, ella es la primera en sentirse perpleja, desconcertada, incapaz de reconocerse.

¿No hablaba de eso aquel estupendo primer plano del comienzo en el que ella descorría las cortinas brillantes sobre las que se recortara su rostro, para verse confrontada, más allá del reflejo de éste sobre el cristal de la ventana, con un fondo a la vez real y oscuro en el que ninguna imagen logra cuajar?



DIOS Y EL PADRE



El goce de Teresa está en relación directa con esa divina luz dorada que la baña, y que cobra forma en el ángel mensajero que sostiene el dardo divino. Una luz que procede de un punto interior al conjunto escultórico, pero oculto en la parte superior de la estructura escenográfica que encuadra la escena de ese goce.

Y por cierto que esa presencia divina preside igualmente los debates de los varones sabios, manifestándose en las rectas inclinadas de los techos que se encuentran sobre ambos grupos y cuyas líneas de perspectiva conducen a ese centro oculto del que proceden los rayos de luz.

De modo que todo nos conduce a preguntarnos si hay algo en el texto de Antonioni que pueda dialogar con esa presencia estructurante que preside el texto de Bernini. Y a pesar de lo aparentemente insólito de la pregunta, la respuesta resulta ser afirmativa y se encuentra aquí

Pues bien, por más que les extrañe, eso está ahí. Quiero decir, aquí:



Vittoria: No comprendo esta manía.

Vittoria se refiere a la manía de su madre de invertir en bolsa, cuestión que no conviene olvidar dado que, después de todo, la madre de Vittoria es también ella una mujer. Y *El eclipse* una película que hace de la mujer su tema central.

Y por cierto que en este momento, el templo por antonomasia está en campo: el Vaticano, aun cuando nunca, en el film, entraremos allí. Donde sí entramos es en el Palacio de la Bolsa, en el que se desarrollan dos largas secuencias que se ubican en la parte central del film. Y, curiosamente, los pilares de ese otro templo que es el de la bolsa, podrían recordar a los pilares de ese templo por antonomasia —el Vaticano— en el que no entramos.



Altavoz: Debo anunciarles una triste noticia. Esta mañana ha muerto de un infarto nuestro colega Pietrozzi Domenico. La emoción que me embarga me impide encontrar palabras para su recuerdo. Les pido que guarden un minuto de silencio.

Por lo demás, este templo también tiene sus ceremonias.



Es a este templo al que acude diariamente la madre de Vittoria. Y es en él donde se gestiona su angustia.

Y es más: el film localiza el vórtice de esa angustia en el centro absoluto de su metraje, que coincide, exactamente, con este plano:



Sólo un minuto después, madre e hija se encuentran allí mismo:



Madre: ¿Qué vienes a hacer aquí? ¿Quién te ha puesto al corriente?
 Vittoria: Mamá, vamos.
 Madre: ¿A dónde?
 Vittoria: A casa. ¿Qué haces aquí? ¿Esperas a Papá Noel?
 Madre: ¿No ves que hoy ha sido un desastre?

Y la presencia imposible de Papá Noel resulta suscitada aquí.

¿Lo descartaremos diciendo que eso no es más que una manera de hablar? Pero todo son maneras de hablar. Y en cualquier caso aquí se está hablando de la fe de la madre —no por absurda menos fe— que encuentra su lugar en este templo loco.



Vittoria: Mamá. Todo el mundo lo sabe. En la bolsa hay altibajos, es normal.
 Madre: No, no es normal. Alguien tira de los hilos. Los políticos, eso es.

Hay alguien que mueve los hilos, dice la madre. De modo que hay, después de todo, hilos. Hay sentido, tiene que haberlo. Aunque sólo esté prendido de esos frágiles significantes que son los de la bolsa.



Los significantes del capital. Los más frágiles y vacíos. También: los más imaginarios, como en este momento —y nos referimos ahora a nuestro presente histórico— está comprobando, desconcertada, angustiada, nuestra civilización.



Vittoria: No comprendo esta manía.

De modo que el film va de uno a otro templo, por más que el primero sólo se dibuje al fondo. Pero, resulta obligado señalarlo, con la potencia del Dios patriarcal que fue el de Miguel Ángel tanto como el de Bernini.

Les llamo la atención sobre ello porque de lo que Vittoria nos habla ahora es de cierto olvido de la madre que encuentra su correlato en el hecho de que tenga su devoción puesta en el otro templo, el de la bolsa:



Vittoria: Ya se ha olvidado de mi padre.

Ya se ha olvidado de mi padre. En cambio ella, Vittoria, que ocupa ahora en imagen exactamente el lugar del Vaticano que queda tapado por su figura, no ha olvidado a su padre.



Vittoria: A veces piensa si sufriría mucho antes de morir.

Dios, el padre y la muerte son, por tanto, los temas de este plano. Pues Vittoria se encuentra ahora en el centro de un eje que tiene ante sí el retrato del padre —con minúscula— y justo detrás de sí el templo del Padre —con mayúscula—.



Vittoria: Era robusto, dice.



Vittoria: Yo no me acuerdo de él. Era muy pequeña.

Interpelación radical que hace asustarse al joven galán que la corteja.

No le sobran los motivos: Vittoria le está poniendo delante de los ojos el retrato de su padre. ¿Para qué sino para que tome nota de su deseo?

De modo que resulta obligado insistir:



Ella, excitada, aguarda, inútilmente, un goce que no llega. Aguarda todo el tiempo.



No tiene ninguna respuesta que dar, porque se desconoce profundamente.

Por eso, no quiere que le pregunten nada.



Piero: ¿Qué hacemos? ¿Vamos a algún sitio?

Quiere, exactamente, que la conduzcan a algún sitio.



Vittoria: Vamos a algún sitio.

Piero: ¿A mi casa?

Vittoria: A tu casa.

Quiere ser conducida, no conducir.

Quiere ocupar el lugar del objeto del acto, no el del sujeto. Y eso es muy exactamente lo que le dice a continuación a su deficiente galán:



Vittoria: ¿Has visto? ¿No está mal, eh?

Piero: ¿Qué pretendes?

Vittoria: Nada.

Ella no pretende nada. No pretende tener un guapo objeto para su deseo. Lo que quiere es ser ella el objeto del deseo.

Y quiere, desde luego, un relato. Una casa acabada.



¿Acaso no le ha conducido a la esquina de la casa en construcción?

Y quiere, claro está, alguien capaz de ser un padre y, por eso, hacerle un hijo.



Vittoria: Vamos a pasear.

Pero sucede que, en el universo que habita, nada responde a su demanda, dado que no comparece héroe alguno capaz de hacerse cargo de su deseo.

¿Quién ha dicho que las películas de Antonioni son complicadas? Lo notable es que nadie –ni siquiera Vittoria y probablemente tampoco el propio Antonioni– se diera cuenta de la índole de la desazón que las habita.

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

"NO HE VISTO NADA".

[Giros (de hélice) y **puntualizaciones** en torno a **Blow Up**]

"– En la escena en la que el fotógrafo hace una orgía en el estudio con las dos muchachas se ve el vello púbico. ¿Es intencional?"

– No me di cuenta. Si me dice el lugar exacto, iré a verlo¹.

DESEOS ATÓPICOS: LA AMPLIACIÓN DE LO (IMPRE)VISTO.

Antonioni afirmó, en cierta ocasión, que no tenía nada que decir, para añadir, de inmediato, que quizá tenga algo que mostrar: no es lo mismo. Este cineasta interesado por lo errante y lo compulsivo estaba dispuesto para desplegar el proyecto de interiorizar el neorrealismo, aunque para ello tuviera que aproximarse a un estilo un tanto manierista². Roland Barthes anotó, con su sagacidad habitual, las tres virtudes del director de *El desierto rojo*: vigilancia, sabiduría y fragilidad. El cine de lo *sutil*³ trabajaba en los intersticios, esto es,

¹ Michelángelo Antonioni, "A propósito del erotismo", en *Para mí, hacer una película es vivir*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 199.

² "El estilo de Antonioni se podría llamar un manierismo al ralentí o, en sentido inverso, una narración ornamentada" (Alain Badiou, "La captura cinematográfica de los sexos", en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 95).

³ "[...] su obra, más allá del cine, compromete a todos los artistas del mundo contemporáneo: usted trabaja para hacer *sutil* el sentido de lo que el hombre dice, cuenta, ve o siente, y esa sutileza del sentido, esa convicción de que el sentido no se detiene toscamente en la cosa dicha, sino que va siempre más lejos, fascinado por el sinsentido es, creo, la de todos los artistas, cuyo objetivo no es esta o aquella técnica, sino un fenómeno extraño: la vibración" (Roland Barthes, "Querido Antonioni...", en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 179).

La mujer y su deseo. El eclipse, en **VVAA: Antonioni, Michelangelo y las Montañas Encantadas. La intuición del hielo**, Fundación Luis Seoane, Maia Ediciones, Madrid, 2010.

www.gonzalezrequena.com