

Como afirmó el teórico literario George Albert Astre: "El gran mérito de Antonioni es el de hacer surgir el significado al mismo tiempo que la cosa, lo que ninguna técnica literaria, incluso la de un Faulkner o la de un Dos Passos, es capaz de hacer con tal potencia". Y esa virtud es posible trazarla —incluso— desde su primera película, esa *Crónica de un amor* que ahora repasamos, como homenaje a la vida de este gran director italiano que falleció el 30 de julio de 2007.

Existían muchos motivos para esperar y suponer que *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950) fuera a ser una obra neorrealista en el sentido clásico y convencional de la palabra. Era el país, era la época, eran las influencias, era el trabajo previo de su autor como documentalista. Pero Michelangelo Antonioni decidió que su primer largometraje no iba a seguir la línea trazada por Rossellini, por Visconti, por De Sica, sino que se embarcó desde ese momento inicial en un viaje existencial que iba a prolongarse durante toda su filmografía posterior, agudizándose, volviéndose más abstracto, más silente, más lleno

Identificación de un director **Antonioni** y *Crónica de un amor*





de angustia y más falto de amor a medida que sus largometrajes se sucedían. Aquí está la semilla de *La aventura* (*L'avventura*, 1960), de *La noche* (*La notte*, 1961), de *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962), intentando germinar en esta historia de pasiones sin brújula, de remordimiento, de culpa y de vacío espiritual.

Antonioni llegó allí tras un largo camino que se inició como crítico en la revista *Cinema*, dirigida en ese momento —1940— por Vittorio Mussolini, hijo del *Duce*; pasó por ser estudiante de cine, escasos tres meses, en el Centro Sperimentale di Cinematografia, donde realizó un cortometraje documental que fue premiado, para aterrizar como coguionista de Roberto Rossellini en *Un pilota retorna* (1942) y de Enrico Fulchignoni en *I Due Foscari* (1942). Mientras lo reclutaron para el ejército se las arregló para ser ayudante de dirección de Marcel Carné en Francia, durante el rodaje de *Les Visiteurs du soir* (1942), enviado allí por Scalera Films. Recordaba Antonioni:

Carné, por otro lado, me trataba muy mal. Había una cosa que siempre le oculté: el hecho de que yo había ido a Francia con un contrato con Scalera para ser codirector de la película, no asistente de dirección. Tuve mucho cuidado de no revelar esto. Tanta era la admiración que le tenía, que me parecía absurdo presentarme como codirector. Carné no entendía mi posición política en ese momento. Yo estaba más de su lado, del lado francés, de lo que él suponía y me sentía avergonzado como si fuera un ladrón, por ser un compatriota de aquellos que habían ocupado el sur de Francia.

Su primer trabajo documental, gracias a la financiación del Istituto Luce, fue *Gente del Po* (1943), sobre los habitantes y pescadores de la región del valle del Po, cerca de su Ferrara natal. Ese mismo año Luchino Visconti filmaba *Ossessione*, precursora del neorrealismo. Antonioni veía las coincidencias entre ambos filmes:

Gente del Po fue un documental sobre la vida del río, los pescadores: sobre hombres, no sobre cosas o lugares. Yo estaba, sin saberlo, siguiendo el mismo sendero de Visconti. Recuerdo bien cuanto lamenté

no haber sido capaz de haberle dado desarrollo narrativo al tema. Hoy, quizá, me citarían al discutir el nacimiento del neorrealismo.

La ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial complicó las cosas e impidió el estreno de *Gente del Po*. Antonioni tuvo que sobrevivir como traductor, se involucró con la resistencia y dejó Roma por motivos de seguridad, para trasladarse a la región de Abruzzi, aún no ocupada. Cuando los alemanes llegaron hasta allá volvió a la capital. La venta de sus trofeos y medallas obtenidas en torneos de tenis le ayudó a subsistir en esos difíciles días. Tras la guerra, Antonioni se vinculó de nuevo a *Cinema* y a otras publicaciones como *Film Rivista* y *Film d'Oggi*. También volvió a escribir guiones, dos de ellos junto a Visconti que, sin embargo, nunca se filmaron. *Gente del Po* pudo por fin estrenarse en 1947. Durante la guerra la habían enviado a Venecia para protegerla, pero cuando Antonioni fue a recogerla, encontró parte de la película en una bodega, un segmento al revelarse se mostró inutilizable y las secuencias filmadas en la villa del delta del río habían desaparecido, al parecer de manera deliberada. Prácticamente la mitad del metraje ya no existía, pero lo exhibido le sirvió para volver a dirigir. Entre 1948 y 1950 realizó varios cortometrajes de corte documental como *N.U. - Nettezza urbana* (1948) y *L'amorosa menzogna* (1949), que compitió en Cannes. Su trayectoria como documentalista le aseguró financiación de Vallani Film para realizar su primer largometraje. Antonioni recordaba la situación:

En 1950 encontré un hombre de Turín que estaba dispuesto a financiarme una película. Yo propuse el tema de *Crónica de un amor*, pero a él no le gustó. Insistí y finalmente dijo: “Ven a verme. Si puedes convencerme haremos el filme”. Fui a verlo. Vivía en un hotel. En su habitación hablé cuatro o cinco horas; cualquiera que me conozca sabrá lo difícil que esto es para mí. Tenía un rostro desconocido frente a mí. Yo no sabía cómo hablar, pues siempre he preferido estar en silencio. Mis palabras le ponían expresiones en el rostro que yo no comprendía. Al final me dijo que todavía no le gustaba el tema, pero que entendía que a mí me gustaba mucho y que eso era suficiente para él.

El propósito, voluntario o no, era romper las convenciones neorrealistas imperantes y forjar un

estilo propio. De ahí que, aunque las raíces estaban en el neorrealismo, la inspiración para *Crónica de un amor* provino de fuentes tan inesperadas como *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) de Billy Wilder, *Forajidos* (*The Killers*, 1946) de Robert Siodmak, *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) de Hitchcock y *The Naked City* (1948) de Jules Dassin. Tal como lo catalogó un crítico en su momento, la película era “una versión trasalpina de los filmes norteamericanos de crimen de los años cuarenta”. El melodrama de Hollywood y el cine negro son entonces el marco donde se desarrollaba esta historia de adulterio y pasión, en la que un esposo celoso —Enrico Fontana, un adinerado industrial de Milán— pone involuntariamente de nuevo en contacto a su joven esposa, Paola (Lucia Bosé), con un antiguo amante, Guido (Massimo Girotti). Unas fotos de la mujer le despiertan sospechas al marido, quien contrata un detective para que investigue su pasado. El detective se desplaza a Ferrara y cuando recoge información sobre sus años allá, pone en alerta a una amiga de Guido, quien le escribe pensando que se trata de la policía. A Paola y a Guido los une la culpa, pues ambos —años antes— se “deshicieron” de Giovanna, la novia de éste, al no advertirle que el ascensor de su edificio estaba descompuesto, provocándole la muerte. Paradójicamente el deceso de la mujer los separó, pero ahora Guido viaja a Milán para hablar con Paola sobre el misterioso investigador. A partir de ese momento el romance entre ambos se reinicia, con trágicas consecuencias.

En la superficie el tono se parece al de la novela *El cartero siempre llama dos veces* (que por cierto fue la inspiración para *Ossessione*): un triángulo amoroso, en uno de cuyos lados hay tedio, cansancio e insatisfacción, mientras en el otro existe una pareja que construye una abrasadora hoguera romántica que no va a tolerar vivir apaciguada y que va a hacer lo que sea necesario para conseguir la felicidad, incluso llegar al crimen. Pero Antonioni despoja de significado a los hechos externos. Leamos lo que al respecto escribe Noël Burch en su libro *Praxis del cine*:

En este filme el gran *parti pris*, en la acepción noble del término, consistía en quitar a la imagen cualquier función narrativa. En sentido anecdótico, no sucede prácticamente nada en la pantalla. Y sin embargo, si

es verdad que no se trata de un filme de acción, no se puede tampoco afirmar que se trate de un filme sin historia, puesto que el relato comporta dos muertes violentas, una maquinación de cara a un segundo asesinato e incluso una investigación policíaca.

Lo que importa no son los hechos en sí, sino las consecuencias de los mismos y lo que dos personas han tratado de hacer con tal de minimizar en sus vidas los efectos de esos hechos pretéritos y —como veremos— futuros.

Esto le sirve a Antonioni para reflexionar sobre lo que verdaderamente le interesa y que constituirá el catálogo de su cine posterior: la exploración de las relaciones afectivas maltrechas, la anomia de la vida moderna, la insatisfacción personal de las clases altas, el vacío espiritual, las fricciones entre el deseo y la muerte, la desaparición como medio para sacar a flote crisis latentes. El mismo director lo expresa con claridad cuando afirma: “quería examinar la aridez espiritual y la frialdad moral de algunos de los burgueses de Milán”. Paola lo tiene todo: joyas, vestidos, autos, y sin embargo no está satisfecha. Nunca se le ve en paz, ni tiene un momento de alegría o de introspección, distinto a la ansiedad de querer huir, de querer dejar todo atrás. Guido no tiene nada —él mismo se lo confiesa—, pero ella ve en este hombre un instrumento perfecto para escapar. No obstante, Paola misma —convertida a lo largo del metraje en *femme fatale*, en la titiritera que mueve los hilos del drama— sabe que es inútil, que sin dinero, sin las comodidades que tiene, este



sentimiento (¿este capricho?) no puede sobrevivir. La crítica social es enorme: muchos sufrían entonces dificultades económicas, mientras un pequeño sector se daba el lujo de derrochar, escandalizar y estigmatizar con su dinero.

Esas estructuras de clase tan marcadas que se ven en la película son, quizá, la mayor concesión que hace Antonioni a la dominancia temática que tenía el neorrealismo en ese momento. Como lo señala Mark Shiel en su texto *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*:

Para Antonioni, toda su obra, desde *Gente del Po*, *Nettezza urbana* hasta *Crónica de un amor*, *I vinti*, e incluso *Il grido*, era firmemente neorrealista. Lo que la diferenciaba de los filmes de finales de los años cuarenta de Rossellini, Visconti, De Sica, De Santis y otros no era no ser neorrealista, sino los términos de su neorrealismo, los cuales Antonioni le gustaba describir como ‘neorrealismo interior’.

En un momento en que las penurias económicas que había padecido Italia durante la guerra se estaban por fin superando, Antonioni se alejó de la agenda social y de los llamados a la objetividad neorrealista, a favor de un acercamiento que era más metafórico, estilizado y centrado en la consciencia individual, con una compleja interacción entre los mundos objetivos y subjetivos. El director escribió en *Cinema* unos años antes:

El cine es un arte fundamentalmente figurativo, y como la pintura, su medio de representación formal es la apariencia exterior de la naturaleza y de los individuos. La condición fundamental de dichas artes reside en que deben dejar entrever claramente la interioridad de las cosas.

Crónica de un amor deambula entre ambos mundos, el exterior y el interior, pero como a cada instante parece prometer una estructura narrativa convencional, continuamente frustra nuestras expectativas como público, pues esperamos una resolución de los hechos que explique y justifique lo que vemos, cuando en realidad lo que se nos presenta es sólo un instrumento de reflexión, despojado de contenido. “No, no es la misma vieja historia”, es la primera línea de diálogo del filme. Y al escucharlas por primera vez no sospechamos cuanta verdad encierran esas palabras.

En esta película Antonioni apunta hacia un nuevo horizonte de la historia del cine italiano. Su principal aporte es el de la toma de larga duración, el del plano secuencia lleno de movilidad que evita elipsis temporales y le da a cada escena el ritmo necesario. De este modo la película contiene sólo ciento sesenta planos, muchos llenos de movimiento, agilidad y belleza: Paola desplazándose con ansiedad por los salones de una fiesta, Paola y Guido subiendo unas escaleras de caracol, la cámara moviéndose horizontal a lo largo de un puente. El director explicaba:



Mi hábito de rodar escenas largas nació espontáneamente el primer día de filmación de *Crónica de un amor*. Tener la cámara fija a su soporte me causó instantánea incomodidad. Me sentí paralizado, como si me estuvieran impidiendo seguir de cerca la única cosa en la película que me interesaba: quiero decir, los personajes. Al día siguiente pedí un *dolly* y empecé a seguir a mis personajes hasta que sentí la necesidad de hacer otro ejercicio. Para mí esta era la mejor forma de ser real, de ser verdadero. Real: dentro de la escena, exactamente como en la vida. Nunca tuve éxito en componer una escena sin tener la cámara conmigo, ni he sido capaz de hacer que mis personajes hablen de acuerdo con un guión preestablecido o que sigan un desarrollo determinado por tal guión. Ya, incluso entonces, necesitaba ver los personajes, ver incluso sus gestos más simples, después de que todo se había dicho, después de que la última frase se había pronunciado, cuando no quedaba nada más sino las



consecuencias de lo que había ocurrido en el alma de cada persona. Mi técnica vino a aparecer como función de dos cosas: la cámara y los actores.

Llama la atención el uso tan seguro y firme de los espacios y los decorados en este filme, así como de la composición de los elementos de la puesta en escena, que le sirven a Antonioni para hacer comentarios sobre la psicología y las motivaciones de los personajes. En el reencuentro inicial entre Paola y Guido los vemos frente al mar y detrás hay unas escalinatas de piedra que se pierden en el horizonte. Las líneas paralelas de las escalinatas reflejan que esas vidas están predestinadas a nunca cruzarse, idea que nos refuerza una imagen al final de la película, cuando de nuevo ambos se encuentran sobre un puente y las líneas de un canal al fondo son de nuevo paralelas. En otro momento de la película Antonioni se atreve incluso a mover la cámara, dejando de lado a un personaje y avanzando hacia una ventana con barrotes para dejarnos ver, abajo, a otro personaje. Luego regresa, discreta, y acompaña de nuevo al primer personaje mientras escribe una carta. Muchas de las escenas nos muestran calles austeras y vacías, por donde sólo caminan sus personajes, algunas veces reflejando sus figuras en el pavimento mojado. La noche y sus sombras también son protagonistas de *Crónica de un amor*, porque reflejan el frío de unas almas que no encuentran consuelo.

Aunque Antonioni soñaba con poder contar con la actriz Gene Tierney como protagonista, la verdad es que la interpretación de Lucia Bosé como Paola es perfecta. La ex Miss Italia tiene apenas diecinueve años y es su segundo rol en el cine luego de *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) para De Santis. Su falta de experiencia se compensa por sus orígenes de clase media, que le permitieron interpretar un personaje

de recursos modestos —la hija del profesor de un liceo— que de repente va a habitar el mundo de lujos de la clase privilegiada de Milán. Nunca tan bella como acá, donde interpreta a una mujer de 27 años y luce los magníficos trajes diseñados por Ferdinando Sarmi, que en la película interpreta a su marido Enrico (al parecer Antonioni le ofreció el papel para asegurarse el vestuario de la actriz). Completa el trío Massimo Girotti, quien había actuado en *Ossessione* y era un actor muy en boga en esos momentos. Así que si en el reparto había una modelo y un diseñador de modas en los papeles protagónicos, no se partía de una base muy sólida para obtener buenas actuaciones, como ocurría en los filmes neorrealistas, pero el director logró conseguir un resultado más que digno. La distancia y la falta de cariño con que trata a sus personajes —sobre todo a Paola— sin duda ayuda a facilitar esta apreciación, pero la verdad era que desde ese momento Antonioni nos estaba mostrando que sus personajes iban a ser para él arquetipos, esquemas simbólicos con los que emprendería búsquedas existenciales no siempre fáciles, en los que la mujer tendría siempre un papel preponderante. Como él mismo dijo:

Siempre le doy mucha importancia a los personajes femeninos, porque creo que conozco mejor a las mujeres que a los hombres. Pienso que la realidad puede filtrarse mejor a través de la psicología femenina. Ellas son más intuitivas, más sinceras.

Con *Crónica de un amor*, Antonioni se identifica ante nosotros como director, abre las puertas de su cine y nos invita a seguir, advirtiéndonos que la experiencia a menudo no será cómoda. En un momento dado de este filme, Guido le dice a su amante: “Giovanna nos separó en la vida y en la muerte... no somos felices y nunca lo seremos”. Esa afirmación premonitória es la de quien está consciente de que está condenado, de quien sabe que no habrá un final feliz. Antonioni también lo sabe. Siempre lo supo. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)