

# ZABRISKIE POINT. EL POP METAFÍSICO DE MICHELANGELO ANTONIONI

DR. JOËL MESTRE-FROISSARD

DR. JOAQUÍN ALDÁS RUÍZ

En la escena final de *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) una lujosa residencia en el desierto de Phoenix vuela literalmente por los aires. El instante previo a este final condensa en el paisaje una alta carga emocional. Un absoluto *silencio en el cielo* parece anticipar la sorprendente explosión que está a punto de suceder. Lo que en un primer momento podría parecer un atentado personal de la protagonista inmediatamente es comprendido como un acontecimiento imaginario, una orquestada deflagración que durará casi seis minutos y en la que Antonioni se recrea empleando hasta diecisiete cámaras y puntos de vista diferentes. La rabia y el estado de ánimo de Daria (Daria Halphrin) se manifiesta en una violenta coreografía visual y sonora que arranca con una demolición y poco a poco nos va llevando hasta un territorio simbólico donde la belleza de la destrucción parece reclamar una regeneración de nuestro modo de vida y de nuestra propia cultura. En ese demoledor espacio de tiempo, nuestra percepción se enfrenta a los *significantes* y *significados* de la realidad aparente, atravesando el pensamiento de la confusa y afligida Daria, ator-

mentada por un dramático suceso. La explosión representa así, retórica y simbólicamente, la ruina de nuestra sociedad de consumo (Figura 1).

Las sucesivas explosiones nos sitúan por un instante a un nivel cero<sup>1</sup>, donde la forma ha sido reducida, convertida en pequeños y minúsculos fragmentos. Los distintos cambios de plano, la ralentización de la escena y el paso del estruendo al ritmo progresivo del tema musical *Careful with that axe, Eugene* interpretado por Pink Floyd<sup>2</sup>, van ayudando a pensar y regenerar las imágenes. Nuestra pulsión icónica se esfuerza en dar sentido a lo informe, de imponer un orden al caos y el azar, semantizando nuestras percepciones visuales mediante proyecciones imaginarias, reconociendo e imponiendo un sentido figurativo (Gubern, 1996: 12). Simultáneamente la percepción tridimensional —que no se pierde en ningún momento—, se extiende de forma indefinida y más allá de la superficie de representación, dígase la pantalla o el lienzo (Zunzunegui, 2010: 48). Podría decirse que transitamos en esta escena desde una pintura primitiva de Cy Twombly o Jackson Pollock a una de Robert Raus-

chenberg. Desde una forma residual y en fragmentación, a un nuevo estado que germina (Figura 2).

La afición por la pintura de Antonioni es bien conocida. La practicó a lo largo de toda su vida, desde la infancia hasta muy avanzada edad, incluso tras sufrir una apoplejía en 1985. Antonioni era consciente de que un modelo de comunicación era posible a través de este medio tan frágil. La pintura se manifestaría en su cine de un modo explícito a través del *atrezzo*, la localización y decoración de interiores. Pero también, y de forma aún más elocuente, de un modo implícito y de forma análoga a través del conocimiento que tiene de ella, la forma en la que el pintor/la pintura gestiona, piensa y asocia la información que recibe del mundo. La extraordinaria plasticidad visual de esta escena final nos lleva a indagar de nuevo detalles de su filmografía. Concretamente en la observación de *Zabriskie Point* hemos encontrado un modelo paradigmático donde la pintura y la información, gestionada como experiencia estética, convergen de un modo visionario.

### I. ZABRISKIE POINT: LA INFORMACIÓN COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

*Zabriskie Point* pertenece junto a *Deseo de una mañana de verano* (*Blow-Up*, 1966) y *El reportero* (*Professione: reporter*, 1975) a su trilogía americana, una aventura creativa y comercial con la Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. (MGM) que duraría diez años y que le aportaría grandes éxitos y no pocas críticas. El contrato, firmado por su productor Carlo Ponti, estipulaba la realización de tres películas. Con *Blow-Up* las relaciones comenzaron bien, fue una película muy rentable; con *Zabriskie Point* no sucedería lo mismo. Su fracaso comercial y las duras críticas recibidas llevaron a la desconfianza y la incompreensión de la Metro. Como consecuencia, durante el rodaje de *El reportero*, habría muy

Figura 1. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).





Figura 2. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

pocas concesiones a las exigencias creativas del director.

Recién estrenada *Blow-Up* Antonioni lee la noticia en un diario acerca de un joven que tras haber robado una avioneta fue abatido en el aeropuerto de Phoenix (EEUU) cuando intentaba devolverla. La información de esta noticia se convertiría en el detonante de su siguiente película. A modo de sinopsis, el argumento de la película nos sitúa durante un periodo de revueltas y movilización universitaria a finales de los años sesenta. Como si de un reportaje documental se tratara la película da comienzo en una acalorada asamblea de estudiantes, reunidos para tomar decisiones en defensa de los derechos civiles y atajar el conflicto con el poder establecido. Del ambiente que escenifica una violencia de carácter intelectual surge Mark (Mark Frechette), un personaje individualista y escéptico, que parece no casar con nadie ni con nada. A partir de ahí el espacio se abre al mundo exterior, al entorno urbano: sus calles, su industria, su publicidad, sus eslóganes. Una manifestación en el campus universitario desemboca en la muerte de un policía. Aunque no ha sido él, los medios señalan a Mark como posible autor del disparo, lo que le lleva de un modo

improvisado a robar una avioneta y salir sobrevolando la ciudad. Por otra parte, una gran empresa, Sunny Dunes, especula con la posibilidad de una importante inversión inmobiliaria cerca de la ciudad de Phoenix. La joven Daria (Daria Halprin), que trabaja para ellos, decide trasladarse por su cuenta en un viejo Buick a la reunión prevista cerca de esta ciudad, dando un extraño rodeo por todo el Estado. Mientras Mark se aleja de la ciudad y observa desde arriba la vertiginosa y desafiante extensión geográfica de la urbe y el desierto, acaba cruzándose casualmente con Daria. Ambos congenian y emprenden juntos un corto viaje en busca de combustible para la avioneta. De este modo llegan a un enclave geográfico todavía más extremo, se trata de *Zabriskie Point*, donde el delirio del paisaje y la alucinación de la droga les lleva a una ensoñación erótica. Sus caminos vuelven a separarse y Mark decide afrontar el regreso a Los Ángeles, mientras tanto Daria sigue la búsqueda del lugar donde su empresa debe culminar el negocio. Cuando finalmente lo consigue las noticias por la radio local ya habían informado de que un joven había sido abatido en el aeropuerto de Los Ángeles. El dolor de la noticia y su estado de ánimo hace que Daria reconozca en ese lugar

todo aquello que desprecia e imagina que puede destruir y cambiar.

La película, que tiene lugar en la costa oeste, se desarrolla entre el estado de California y el de Arizona, concretamente entre la ciudad de Los Ángeles, el Valle de la Muerte y muy cerca de la ciudad de Phoenix<sup>3</sup>. En ese triángulo conviven varios escenarios: la urbe, la arquitectura, las reivindicaciones sociales y el más absoluto vacío, el desierto. Para Antonioni este enclave era el mejor contrapunto a la masificación urbana y sofisticada de Los Ángeles donde se desarrolla parte de esta historia aparentemente simple, pero de contenido complejo.

El fracaso comercial de *Zabriskie Point* y el modelo de experimentación plástica y crítica que puso en práctica con ella la han marginado dentro de su filmografía más conocida y ha pasado a convertirse en una película de culto. Las razones de este fracaso y la incompreensión de gran parte del público y la crítica son de distinta índole. Resulta interesante conocer por qué una compañía como la Metro realizó el encargo. La opinión de Román Gubern es clara: «[l]a presión de los independientes de Nueva York y de California ha sido un factor decisivo en los cambios de orientación de la industria de Hollywood. La nueva agresividad política —*Ice* (1969) de Robert Kramer— y la libertad sexual de los films de Warhol, aplaudidos incluso en Europa, explican que la conservadora Metro-Goldwyn-Mayer contrate a Antonioni y le dé carta blanca para rodar en su país *Zabriskie Point* (1969). La conciencia de abuelita de la tradición cinematográfica hollywoodiense se está derrumbando estrepitosamente y las grandes empresas no sienten el menor escrúpulo en financiar o en distribuir los ataques solemnes al *American way of life* que la juventud exige de las pantallas» (Gubern, 2014: 389). Por otra parte, cuando en febrero de 1970 se estrenó la película en Estados Unidos, hacía tan solo tres años que el Código Hays<sup>4</sup> había dejado de actuar en las producciones cinematográficas americanas. Durante treinta y tres años

el sistema de censura promovido por el líder republicano William H. Hays marcó las reglas sobre lo que se podía y no se podía ver en el cine americano, unas normas que cambiaron el modo de hacer cine y su consumo. La exhibición de ciertas películas europeas e independientes quedaron por tanto prohibidas. Las restricciones no impidieron en muchos casos la realización de un cine autóctono audaz y sugestivo, pero sí troquelar y consensuar de algún modo el gusto del gran público.

Hacia mediados de los años sesenta la euforia del despegue económico tras la Segunda Guerra Mundial y la transformación social caracterizada por el influyente *American way of life*, que repercutiría en todos los niveles de la sociedad durante casi dos décadas, desemboca en la llamada *contracultura*, un movimiento social que rechazaría los valores y el modo de vida dominante. Este nuevo ideario americano representaría un punto de inflexión, un paréntesis especialmente crítico, frente a la envejecida moral que también en Europa tendría su proyección coincidiendo con el Mayo del 68 francés. El contexto no estaba exento de polémica debido a la aclamada libertad sexual, el LSD y la exaltada rebelión *hippie* que, añadidos al factor del pacifismo, darían mucho que hablar. Y aunque muchos jóvenes murieron al ser enviados a combatir en la Guerra de Vietnam (1955-1975), el tono de protesta quedó *de facto* reflejado en las calles con grandes manifestaciones sociales y estudiantiles en favor de los derechos civiles, en la lucha por la libertad de expresión y contra la segregación racial. Inmersa en ese proceso de cambio, la juventud mejoró su nivel de vida, y experimentaría un salto cualitativo que propiciaría el alza del consumo. A través de sus principales vías de expresión, la música y la moda, vivirán la expansión de los sentidos. Esto dio lugar a una fase realmente productiva creativamente, en la que el *Pop Art* surgido del Londres de posguerra será proclamado como una tendencia dominante en el mercado del arte. A ello contribuyeron fácilmente los Estados Unidos, gracias a sus propias figuras de

identidad y el carácter que imprimieron sus populares imágenes publicitarias, de la televisión y el cine (Lippard, 1993: 139). Las actitudes de oposición al sistema vigente, desde un punto vista artístico y creativo, estaban interesadas en evocar vivencias propias a través de la sinestesia, la alteración de la percepción del tiempo, el sentido de la identidad, la empatía, etc. En definitiva, la experiencia psicodélica<sup>5</sup> será una de las manifestaciones más notorias de la *contracultura*, ofreciendo una vía de escape a los límites impuestos a la conciencia ciudadana por el capitalismo. Aunque a principios de los años setenta perdería esa notoriedad, al ser desplazada por otras corrientes culturales, la identidad de su influencia sigue persistiendo todavía en múltiples manifestaciones contemporáneas, siendo especialmente obvia en la publicidad, el videoclip, la música de vocación *underground* y el cine (Aldás y Mestre, 2014: 35).

Si en la célebre *Blow-Up* Antonioni cuestionaba la *realidad* a través del objetivo de la cámara de un fotógrafo de éxito en la capital europea del Pop Art, en *Zabriskie Point* configura la mirada desde la óptica del sarcasmo y la ironía del destino. Es el punto de vista de dos jóvenes disconformes con el modo de vida capitalista.

Es evidente que la tradición pictórica desde la Ilustración hasta la actualidad ha estado muy vinculada progresivamente a la subjetividad del artista, pero también al progreso tecnológico y de un modo muy directo a la información de los acontecimientos y los medios de comunicación emergentes. El uso de la información a través del arte es complejo, sobre todo porque hoy abarca tanto de la realidad mediática como del mundo percibido y también del recordado, es decir, una convergencia muy clara entre la percepción, la memoria y el razonamiento (Damasio, 2009: 101). La gestión de toda esta maquinaria neural determina los diferentes lenguajes a los que el arte y en concreto la pintura o el cine nos tienen acostumbrados. Sin embargo, debemos establecer que el concepto de información, y sobre todo el de comunicación, no

tiene para ellas el mismo sentido pragmático que tiene para otras áreas en un sentido convencional, lo cual no quiere decir que no busquen una eficacia formal en sus producciones. El arte sabe que la información puede ser un sistema de control, un conjunto de consignas en las que se supone que hay que creer (Deleuze, 1987) y que por tanto puede asumir o bien reaccionar, manifestándose como un medio expresivo y de reflexión personal. El arte es en muchas ocasiones un acto de resistencia, un modelo de uso a la contra de la información consensuada. La información es siempre ampliada convergiendo en ella datos de distinta procedencia emocional. A través de la manifestación artística es posible ordenar y guiar las emociones, todos esos estímulos que provienen de la percepción del entorno. Será el proceso intelectual y el criterio del autor el que determine la jerarquía de la forma en su obra dando sentido a una idea (Dondis, 1998: 167). Es precisamente tener conciencia de esa toma de decisiones la que proporciona a su autor una particular satisfacción.

Tras varias décadas desde su producción, *Zabriskie Point* nos confirma el tratamiento preferentemente visual que la información y la cultura tienen actualmente, y lo reveladora que resulta como experiencia estética y manifestación artística. La inmersión en el contexto y la cultura americana de un autor formado en la memoria de Europa, en la Italia de entreguerras, nacido en Ferrara, la ciudad que situarían como la más metafísica pintores de la vanguardia artística como De Pisis, De Chirico, Savinio o Carrà (Sáenz, 1990: 23; Calvesi, 1990: 105), hacen de Michelangelo Antonioni un singular analista de la información en *Zabriskie Point*. Salir de su entorno y contexto habitual le permitieron identificar con más claridad e intensidad aspectos visuales de la cultura americana encontrando valores y analogías más allá de su mera representación. Para Antonioni, Norteamérica no solo era uno de los países más interesantes del mundo, sino el que más. Un lugar donde podían apreciarse en estado puro algunas

de las paradojas más evidentes de nuestro tiempo. Conocía bien América, pero quería verla con sus propios ojos, no como un simple viajero sino como un artista, como un creador (Antonioni, 1970).

En 1887 Oscar Wilde ya afirmaba con cierta clarividencia: «[l]a verdadera unidad de las artes se encuentra no en el parecido de un arte con otro, sino en el hecho de que para la verdadera naturaleza artística todas las artes portan el mismo mensaje y hablan el mismo lenguaje con diferentes lenguas» (Wilde, 2014: 39). A veces resulta difícil entender cómo «hablan» las imágenes. Explicar la imagen es un reto ciertamente complicado incluso para los más avezados especialistas, conscientes de la dificultad del lenguaje verbal o escrito para expresar en palabras la dimensión del acontecimiento visivo, y que la existencia de algunos códigos pueda hacer su significación complicada<sup>6</sup>. En *Zabriskie Point*, Antonioni consigue conjugar datos, emociones y memoria empleando una sintaxis propia del cine y la pintura.

## 2. DE LA PINTURA EXPLÍCITA

La inmersión de Antonioni en la escena y cultura americana nos lleva a un modelo de pintura explícita muy distinto al que estábamos acostumbrados en películas anteriores a *Zabriskie Point*. Antonioni había reconocido en muchas ocasiones su deuda con los grandes pintores y arquitectos de la tradición artística italiana (Moure, 2016: 145). Sin ir muy lejos sus citas en *La noche* (*La notte*, 1961) son un claro manifiesto. Es el caso del pequeño bodegón de Giorgio Morandi en el despacho de Giovanni Pontano (Marcello Mastroiani) —el escritor protagonista—, el Massimo Campigli del salón o la enorme pintura de Mario Sironi, un óleo de dos metros de altura bajo el título homónimo *La notte* o *La caduta* de 1937-1938. En *Blow-Up* el argumento está centrado de forma predominante en la fotografía y la imagen de moda; aun así, la pintura aparece de forma explícita, aunque muy tangencial, siempre como contrapunto o contras-

te. Es el caso fugaz de una pintura expresionista y muy cromática en una de las paredes del estudio o la presencia de Bill (John Castle), un amigo pintor de Thomas (David Hemmings) al que el protagonista muestra un gran respeto. En pocas ocasiones Thomas, el arrollador fotógrafo, se muestra tan frágil como en la escena en la que Bill comenta una de sus viejas pinturas de aspecto cubista: «no representan nada cuando los pinto, son un revoltillo, después acabo encontrando algo a lo que asirme (como esa pierna)... y toma forma por sí mismo... adquiere sentido... es como hallar una pista en una investigación» (Aldás y Mestre, 2014: 22). Efectivamente el tema principal de *Blow-Up* para Antonioni es «ver o no ver el valor exacto de las cosas» (Antonioni, 2002: 133). Antonioni confirma que sus películas son siempre obras de investigación: «mi trabajo es como cavar, es una excavación arqueológica entre el material árido de nuestros tiempos. Así es como empecé mi primera película y eso es lo que todavía estoy haciendo» (Antonioni, 1970).

También en *Blow-Up* hay una pintura explícita y un sentido de búsqueda e inmersión en la imagen con la que quería ir de la evidencia hacia un sentido más abstracto y profundo de ella. En 1965, el artista británico Richard Hamilton trabaja en su nueva serie *People*<sup>7</sup>. Partiendo de fotografías panorámicas de bañistas en la playa somete la imagen a una ampliación sucesiva hasta acabar distorsionando el sentido de la imagen que refuerza con la intervención pictórica del *gouache*. Lo que hace en cierto modo es poner en práctica un procedimiento similar al que veríamos no mucho más tarde por Antonioni en su película *Blow-Up*, incluso en la serie de acuarelas que el propio cineasta elaboró bajo el título *Las montañas encantadas*.

Al hilo de este comentario y en relación al tratamiento cromático en *Zabriskie Point*, tiene especialmente interés recordar su película *Desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964); en esta ocasión la pintura, pero sobre todo el color, se manifiesta de

un modo más abstracto y psicológico. Es obvio que tratándose de su primera película rodada en color prestara especial atención a este elemento básico de la comunicación visual. Resulta paradójico que el tema de esta película sea precisamente la incomunicación y que se apoyara en el color como elemento comunicativo. Antonioni se recrea en esta película en una estrategia de sintaxis visual en principio muy básica. Sobre el trasfondo gris y nublado de la ciudad industrial y portuaria de Ravena —tan desértica como el Valle de la Muerte—, introduce como contraste el juego entre dos colores complementarios: rojo y verde (Figura 3). Antonioni emplea el rojo en muchas de sus localizaciones bien rescatando o enfatizando el color ya existente o bien pintándolo *ex profeso* para que el discurso cromático se mantenga. Como por ejemplo los depósitos y tuberías cuando son resaltados de una agrisada monocromía, o mediante la indumentaria de los personajes en escena: un abrigo, un objeto, una pared; o también el caso de las cabinas de aseo en *Zabriskie Point*, o el color corporativo de la compañía de alquiler de coches en *El reportero*. Subliminalmente hay una letanía del color como parte fundamental del discurso fílmico que nos acompaña a lo largo de toda la película en un nivel del que no somos totalmente conscientes.

También en *Desierto rojo* se detecta un empleo de la forma cromática muy sintética y ortogonal, desde los propios encuadres de algunas escenas hasta las pruebas de color que Giuliana (Monica Vitti) emplea para las paredes del que será su nuevo negocio. No es casual por tanto que Antonioni se viera atraído por la obra del americano Mark Rothko con el que llegó a mantener una breve correspondencia. En una de las visitas del cineasta italiano al estudio de Rothko en Nueva York, Antonioni le comenta: «[u]sted y yo hacemos lo mismo, usted pinta la nada, y yo filmo la nada». Recuerda Enrica Fico, esposa de Antonioni desde 1986 hasta su fallecimiento en 2007, que «los colores, las formas y el espacio lo introducían en una dimensión extraordinaria que lo alimentaba:

a él le curaban los verdes, los amarillos, pero sobre todo la abstracción» (Galván, 2015).

Pocos años después, durante el rodaje de *Zabriskie Point* nos situamos en un nuevo contexto y una nueva cultura. Incluso dentro de Estados Unidos se evidencian ciertas diferencias. El pop americano de la costa Este se distinguiría claramente del de la costa Oeste, mientras que el arte en Nueva York hace más referencias al objeto y a la imagen de apropiación publicitaria, en California la pintura tendría un carácter más escenográfico y vinculado a la arquitectura, a las grandes dimensiones de las vallas publicitarias. En la película *Zabriskie Point* desaparece el formato convencional de pintura explícita a modo de cuadro tan propio de sus filmes europeos, y se manifiesta de una forma más cultural y urbana, pero también de un modo poético y psicológico. Antonioni busca e incide por

Figura 3. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).



ejemplo en la pintura de las fachadas de un polígono industrial de Los Ángeles, escenas donde el trampantojo en ocasiones o la intención narrativa acusan aún más el carácter subliminal de ciertos mensajes. Un acoso y una violencia que todavía es más evidente a través de la publicidad, los anagramas y logotipos de empresa donde se nos recuerda el modelo de sociedad en el que nos encontramos: industrializado (metalurgia), capitalista (bancos), burgués (viajes e inmobiliarias); aunque otras de modo más dócil recurren a imágenes figurativas y

despreocupadas que recuerdan a Alex Katz o Norman Rockwell (Figura 4).

Precisamente la publicidad como herramienta de expresión fue un medio al que Marshall McLuhan ya apuntaría desde principios de los años cincuenta en su mítico libro *La novia mecánica* (1951), un atractivo medio donde convergen sexo y tecnología en un mundo siempre feliz (McLuhan, 1998: 38). Artistas como Eduardo Paolozzi explorarían este medio ya desde finales de los años cuarenta y de un modo más experimental de forma parale-

Figura 4. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).







Figura 5. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

la a McLuhan, camino de un nuevo movimiento artístico que alcanzaría su mayor apogeo durante los años sesenta. En un contexto de máximo activismo social y cultural el pop art británico y luego americano se vieron influidos por interferencias de todo tipo y distintas derivas entre las que se encuentra la psicodelia, identificada como una tendencia creciente de gran libertad creativa que proyectaría un estilo verdaderamente innovador, dando un gran salto en la comunicación, en la percepción del mensaje publicitario. La unión y síntesis de distintas artes como concepto de interferencia (Dorfles, 1954: 30) sumó otras premisas elementales consecuentes con el discurso comunicativo, entre ellas el manejo de ideas como: apropiación, descontextualización, fragmentación, superposición, yuxtaposición, además de los conceptos serie y repetición.

A finales de los años sesenta la cultura pop está muy arraigada, sus derivas en la psicodelia y

el arte conceptual no han distorsionado del todo la naturaleza apropiacionista como estrategia, la síntesis formal y la saturación cromática como recursos evidentes de su plástica visual. La influencia del Art Nouveau y el simbolismo sumó al arte psicodélico un efecto deslumbrante no solo para quien lo contempla sino también para quien lo ejecuta. Yuxtaponer palabras, mensajes reivindicativos, colores saturados, símbolos, motivos naturales e imágenes residuales de un soporte ya intervenido provocaba un peculiar aturdimiento. Precisamente esta estética aparece de forma explícita en *Zabriskie Point*; es la escena en la que Mark, Daria y un pintor local convierten la avioneta en una pintura voladora, y en la que Mark comenta: «así no verán que es un avión, sino una extraña ave prehistórica vista sobre el desierto del Mojave con los genitales fuera» (Figura 5).

### 3. DE LA PINTURA IMPLÍCITA

La pintura implícita en *Zabriskie Point* es sin duda la más elocuente. El cine de Antonioni está lleno de recursos y estrategias visuales propias de la pintura. Aquí consigue además alinearse con una preocupación estética, arriesgando en su experimentación formal y asociativa. Antonioni vuelca en esta película sus constantes creativas anteriores, pero en un nuevo contexto y con elementos referenciales nuevos.

Es el caso de la bandera americana cuando en ocasiones ondea soberbia y se nos muestra arrogante desde el despacho de Lee Taylor (Rod Taylor) en Sunny Dunes, y otras cuando aparece ultrajada y teñida de rojo como elemento secundario en la habitación de estudiante de Mark. Su búsqueda de contrastes y polaridades con diferentes recursos enriquece el discurso visual. Nos referimos sobre todo a los desiertos y las ciudades, a la combinación de escenas icónicas y saturadas con otras absolutamente distorsionadas. Desde el principio de *Zabriskie Point*, Antonioni emplea la imagen provocada por el movimiento rápido de la

cámara, el desenfoque y la profundidad de campo. Ya desde la asamblea de estudiantes o el primer recorrido por la ciudad con la furgoneta, Antonioni emplea un *glitch*, un error o incapacidad técnica como recurso visual con el que nos permite abstraernos y descansar la mirada de formas y objetos precisos. Antonioni conocía probablemente el cine experimental americano de Stan Brakhage, Harry Smith, Shirley Clarke o Paul Sharits, cineastas consagrados a la experimentación abstracta de imágenes y sonidos, que en aquellos años construían lo mejor de su obra (Barroso, 2006: 241). En cierto modo se trata de recursos psicodélicos que también nos recuerdan a *El nadador* (The Swimmer, Frank Perry, 1968), aquella película interpretada por Burt Lancaster y basada en un relato de John Cheever, donde se exploran emociones y registros visuales a nivel cromático muy variados, desde escenas de colores aterciopelados a recursos *psicodélicos* más propios de la televisión que del cine: desenfoques, destellos y descomposiciones geométricas de la luz (Mestre, 2007: 81). La pintura entra de nuevo en escena, Antonioni juega de esta manera con el azar y cierta improvisación, los barridos de color y reflejos casuales del entorno quedan registrados y alternando con imágenes de una extrema iconicidad (Figura 6).

El uso del *cinemascope* refuerza la horizontalidad del paisaje, el género protagonista de esta película. Antonioni reclama un formato capaz de recoger el placer de perderse y vagar tanto cuando existen los personajes como cuando acontece el absoluto vacío. Como señala Starobinski, «no es tanto la acción de ver la que es propia de la mirada, sino la de esperar; precisamente en esta obstinada oscilación entre ver y esperar la desertización del escenario se abre a la epifanía del personaje». De hecho, cualquier pedazo de paisaje es útil para transmitir esa idea del país e incidir sobre la psicología de un tema que tanto le obsesiona, la incomunicación y la fragilidad de los sentimientos (Mancini y Pirella, 1987: 75). Como en el clímax que tiene lugar en

el enclave desértico de *Zabriskie Point*, lugar que turba la conciencia de los protagonistas y provoca la introspección sensible que aflora sus emociones internas. El escenario se convierte en un testigo silencioso y abierto a la manifestación libre de los sentidos; un lugar propicio para la *performance* lúdica del amor fundiéndose con los movimientos rítmicos de una danza contemporánea. «Utilizar los elementos naturales para expresar en forma exteriorizada el drama de los personajes es un recurso expresionista al que el cine, en forma más



Figura 6. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

o menos refinada, desde Murnau a Antonioni, no renunciará ya jamás» (Wenders, 2016: 141).

El contraste como estrategia sigue de un modo muy evidente a través de la arquitectura de carácter racionalista y la naturaleza de modo orgánico, representaciones de la masificación y el vacío respectivamente. Si la arquitectura y el urbanismo ya eran elementos referenciales de primer orden en el cine de Antonioni, en *Zabriskie Point* aparecen de nuevo reforzados empleando violentas perspectivas y vistas aéreas. El mapa y la maqueta construidos *ad hoc* para la ficción cinematográfica

se convierten en elementos fundamentales como simulacros de la realidad, así como los maniquíes de plástico para la campaña publicitaria de Sunny Dunes, la vida natural presentada de un modo artificial (Figura 7). Es precisamente en el empleo de estos modelos donde encontramos influencias de naturaleza y poética metafísica. Esta pintura italiana de la vanguardia artística recoge un testimonio clásico de la ciudad moderna, influidos como estaban por el Quattrocento, su pintura proyecta una ilusión melancólica e inquietante, más allá del dato puramente urbanístico. La arquitectura se nos muestra en ocasiones como un marco hostil y desestabilizador para los personajes, y en otros como un entorno afín y protector.

Figura 7. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).



Muy cerca de la ciudad de Phoenix, la residencia Boulder Reign diseñada por Hiram Hudson Benedict para Carl Hovgaard sirvió a Antonioni para la escena final<sup>8</sup>. La construcción se usó tanto como lugar de rodaje como modelo y réplica de la misma casa que es demolida en la escena final de la película. Benedict conocía el trabajo del arquitecto Paolo Soleri<sup>9</sup> y los modelos establecidos por Frank Lloyd Wright. En pleno apogeo del *hipismo* surge esta arquitectura elitista, la naturaleza es doblegada de un modo sofisticado y acorde a las necesidades del hombre, el contacto con ella es perverso. El desierto en las proximidades de Phoenix es hoy una zona residencial tras otra, lo que Rod Taylor divisa desde la terraza de *Boulder Reign* no es más que un espejismo, una *memoria del futuro*. Hoy un breve paseo virtual por Google Earth en estas coordenadas nos da testimonio de en qué se ha convertido aquel paraje soñado por la propia empresa Sunny Dunes.

Es aquí donde tiene lugar el desenlace de la película, o por lo menos uno de ellos: al igual que sucede en la pintura no siempre hay un único foco de atención. La demolición representa así, retóricamente y simbólicamente, la destrucción de la sociedad de consumo. La casa y cada una de sus partes es un símbolo, un campo de acción, parte de un gran mural. «[V]emos lo que sabemos, no lo que hay; el modo en que nuestra cultura está construida, en que se organizan las experiencias acumuladas, nos hace reconstruir e incluso construir el significado de cuanto imaginamos con nuestros sentidos» (Calabrese, 2014: 51). La configuración de esta deflagración recuerda la intensidad de los *drip paintings* abstractos del pintor estadounidense Jackson Pollock. Su trascendencia en el devenir del arte representaría no solo el nacimiento del expresionismo abstracto o la *action painting*, considerado el primer movimiento genuinamente norteamericano del siglo XX, sino también el desarrollo de una nueva técnica. La obra de Pollock ya no es una *ventana* abierta al mundo exterior, sino más bien una explosión volcánica de energía.



Figura 8. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

Cuando construye la escena final Antonioni sitúa al espectador, como lo hace Pollock, *literalmente dentro del cuadro*. El marco de construcción de la imagen descubre así la tremenda fuerza expresiva de su arte y la virtud del mensaje. Provoca una abundante tensión emotiva que, al ser *repetida* desde distintos ángulos, recuerda el proceso de instrumentación mecánica del cliché utilizado en las serigrafías de Andy Warhol. Parece imposible asegurar si es la percepción la que está en la base de su significación o justamente lo contrario. La correspondencia entre *representación* y *realidad* puede ser ilusoria, pero el esquema figurativo de lo real proporciona a esa imagen la cualidad de una acción codificada que excluye cualquier concepto de visión cándida, arbitraria o caprichosa. Precisamente, desde esa naturaleza es de donde se desprende esa apoteosis final y catártica.

#### 4. CONCLUSIONES

Nada en el cine es natural, todo es puro artificio. Antonioni extrae su lenguaje de su imaginario y de la memoria, dos caras de la misma actividad ce-

rebral, y donde las imágenes de la historia reciente de la pintura desempeñan una tarea determinante. Aunque *Zabriskie Point* es una meditación poética sobre un sueño de América en estado de crisis su discurso se mueve entre el paisaje documental geográfico y social y la abstracción. Personajes a la deriva y en diálogo con el ambiente, en ocasiones desinhibidos, en otros ambiciosos, incommunicados o marginales. Este breve estudio nos despeja una interesante conclusión, y es que hay más pintura en el cine de Antonioni que en sus propios cuadros. La concordancia psicológica entre las ideas, el material y la técnica, un hecho que nos confirma que la pintura fue para Antonioni un conocimiento clave en el proceso conceptual y plástico de muchas de sus películas, en ocasiones a través de la razón y en otras del azar. Un modelo de pensamiento que Antonioni empleó más a través de su cámara que a través de sus guiones (Rosenbaum, 1984).

Las teorías de Marshall McLuhan como pensador del Pop<sup>10</sup> han tenido una interesante vigencia, parte de la pintura actual sigue empleando una estrategia *apropiacionista* muy atenta a la fotogra-

fía y al uso sofisticado del mensaje y la imagen de naturaleza mediática. La inmersión de Antonioni en el contexto americano con motivo de *Zabriskie Point* asocia elementos de la cultura europea y en concreto de la poética metafísica italiana con características propias del pop art americano. Como hemos visto Antonioni alude de forma implícita a la pintura metafísica de Carlo Carrà, en cuadros como *La Musa metafísica* (1917) o Giorgio De Chirico en *Las musas inquietantes* (1917), bien empleando objetos descontextualizados o ficcionales como mapas o maniqués en interiores, o como en el caso de Mario Sironi empleando calles y perspectivas de la urbe industrial como en *Paisaje urbano con camión* (1920) o *Paisaje con peatón* (1929) (Figura 8). Estudios recientes acerca de la figuración postconceptual en la pintura demuestran que esta vía de convergencia entre la pintura metafísica y el pop art sigue vigente (De la Torre, 2013: 513). ■

## NOTAS

- 1 En alusión a Daniel Buren existe la necesidad de abordar la imagen desde una sintaxis y unos códigos muy elementales, desde los límites del soporte a los modelos referenciales, intentando que todos convivan en un escenario posible y de apariencia siempre inacabada.
- 2 El teclista Richard Wright había compuesto la melódica canción *The violent sequence*; pero al ser rechazada, cambiaría el título más tarde por el de «Us and them» (incluida en el exitoso LP *The dark side of the moon* de 1973). Antonioni hizo sincronizar y re-grabar «Careful with that axe, Eugene» (una pista de la cara B del sencillo *Point me at the sky* de 1968, incluida como versión en vivo en el LP «Ummagumma», publicado en 1969) que, a diferencia de la primera, ofrecía a las imágenes un más que acertado acompañamiento instrumental y el desgarrador grito incendiario del bajista y vocalista Roger Waters.
- 3 El enclave de Zabriskie Point forma parte de la Sierra Amargosa, ubicado al Este del Death Valley National Park, en California (EEUU). El terreno está compuesto por los sedimentos de un lago que se secó hace cinco millones de años, mucho antes de la formación del valle.

Tomó su nombre de Christian Brevoort Zabriskie, propietario de la explotación minera encargada de la extracción de bórax y que estuvo activa hasta 1933. La sal de bórax tiene muchas aplicaciones comerciales entre ellas como componente de detergentes, pesticidas, manufactura vidrios y pinturas.

- 4 <https://goo.gl/3Uuras> [consulta: 2017/02/25].
- 5 El término *psicodelia* es la adaptación al español del inglés *psychedelia*, un neologismo formado a partir de las palabras griegas *ψυχή* / «alma» y *δήλομαι*, «manifestar». La palabra psicodélico fue inventada por el psicólogo británico Humphry Osmond (1917-2004) y significa “que manifiesta el alma”, es decir, todo lo relacionado con la manifestación de elementos psíquicos que en condiciones normales están ocultos o referidos a la estimulación intensa de potencias psíquicas. Por tanto, la psicodelia está caracterizada por la excitación extrema de los sentidos, estimulados por drogas alucinógenas, música estridente, luces de colores cambiantes, etc.
- 6 En su libro *Modern Painters*, Vol. III, sección III, capítulo XII, el escritor humanista inglés John Ruskin anotaba: «Es verdad que en todas las cualidades que implican sensaciones puede existir una duda acerca de si diferentes personas reciben la misma sensación del mismo objeto [...]; pero, aunque esto no ayuda a explicar tales hechos, no altera sin embargo los hechos mismos» (Ruskin, 2014: 60).
- 7 <https://goo.gl/Uf8tr9> [consulta: 2017/02/25].
- 8 <https://goo.gl/ZAoKLx> [consulta: 2017/02/25].
- 9 <https://goo.gl/MCjTgL> [consulta: 2017/02/25].
- 10 Conferencia del 9/7/2014 de Guillermo Solana en el Museo Thyssen Bornemysza de Madrid bajo el título *McLuhan pensador del pop*. <https://goo.gl/RfzrmY> [consulta: 2017/02/25].

## REFERENCIAS

- Aldás, J., Mestre, J. (2014). *Los ojos del verbo*. Valencia: Sendemá.
- Antonioni, M. (2002). *Para mí hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós.
- Antonioni, M. (1970). Let's talk about Zabriskie Point. *Esquire* vol. 74, n. 441. <<https://goo.gl/bpol5Q>>
- Barroso, M. A. (2006). *M. A. Antonioni. Técnicamente dulce*. Madrid: Jaguar.

- Calabrese, O. (2014). *El trompe-l'oeil*. Madrid: Casimiro.
- Calvesi, M. (1990). *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: La balsa de la Medusa/Visor.
- Damasio, A. (2009). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Crítica.
- De La Torre, P. (2013). *La figuración postconceptual*. Valencia: FireDrill.
- Galvan, L. F. (2015). Cine y arte: La pintura de Michelangelo Antonioni. *ENFILME*, 31/07/2015 <<https://goo.gl/EyXuCv>>
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en la Femis (Paris). Escuela Superior de Oficios de Imagen y sonido, 17/03/1987. <<https://goo.gl/WnaElc>>
- Gombrich, E. H. (1982). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Mancini, M., Perella, G. (1987). *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión*. Madrid: Ministerio de Cultura y MNCARS.
- McLuhan, E., Zingrone, F. (1998). *McLuhan. Escritos esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Mestre, J. (2007). *Cuando la verdad nace del engaño*. Valencia: UPV.
- Moure Pazos, I. (2016). *Ferrara metafísica: De Roberti a Antonioni, pasando por De Chirico*. *Liño Revista anual de Historia del arte*, 22. <http://dx.doi.org/10.17811/li.22.2016.141-148>.
- Rosenbaum, J. (1984). *Zabriskie point (1984 review)*, 25/08/1984. <<https://goo.gl/3fYNIj>>
- Ruskin, J. (2014). *Imitación y verdad*. Madrid: Casimiro.
- Sáenz, O. (1990). *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*. Mexico: UNAM.
- Wenders, W. (2016). *Los píxeles de Cezanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Wilde, O. (2014). *Las artes y el artesano. La unidad de las artes (Una conferencia y un té de las cinco)*, de las reseñas al Ciclo de Ponencias de Selwyn Image sobre arte moderno (diciembre de 1887). Madrid: Gadir.
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

## ZABRISKIE POINT. EL POP METAFÍSICO DE MICHELANGELO ANTONIONI

### Abstract

La presencia de la pintura en el cine de Michelangelo Antonioni es bien conocida, tanto de forma explícita formando parte del atrezzo y decoración de interiores, como de forma implícita a través de sus localizaciones, encuadres y elementos estructurales de la sintaxis visual de la imagen. En ambos casos, la película *Zabriskie point* (1970) muestra un interesante paradigma en el que convergen el Pop Art americano y elementos de la tradición poética metafísica italiana. Su inmersión en el contexto social y cultural norteamericano de finales de los años sesenta le ofrecieron a Antonioni la oportunidad de gestionar nuevos modelos referenciales. La información como experiencia estética desemboca en un discurso donde tienen lugar la intuición, la memoria y el razonamiento, una sofisticada codificación que señala ciertas analogías con la pintura actual.

### Palabras clave

Pintura, cine, arquitectura, sociedad contemporánea, mass media, información, estética.

### Autores

Joël Mestre-Froissard (Castellón, 1966) es pintor y profesor contratado doctor en el departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Ha escrito para diferentes revistas como *Lars* o *Arte y Parte*, es además co-autor del libro *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015). Su pintura explora la relación entre procedimientos tradicionales, tecnología y nuevos medios de comunicación. Su obra forma parte de las colecciones del IVAM, ARTIUM, CAC Málaga o ArteDKV.

Joaquín Aldás Ruiz (Buñol, 1958) es pintor y profesor titular de universidad en el departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Su labor educativa y de investigación se centra en el estudio de los medios de masas como instrumento de comunicación aplicado a la práctica pictórica contemporánea. Es además co-autor del libro *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015).

### Referencia de este artículo

Mestre-Froissard, Joël, Aldás Ruiz, Joaquín (2017). *Zabriskie Point*. El pop metafísico de Michelangelo Antonioni. *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, 24, 149-163.

## ZABRISKIE POINT: THE METAPHYSICAL POP OF MICHELANGELO ANTONIONI

### Abstract

The presence of painting in Michelangelo Antonioni's films is well known, both explicitly as part of their props and set designs, and implicitly, through their locations, frames and structural elements of the visual syntax of the image. In both cases, the film *Zabriskie Point* (1970) constitutes an interesting paradigm in which American pop art and elements of the poetics of the Italian metaphysical art tradition converge. His immersion in the American social and cultural context in the late 1960s offered Antonioni the opportunity to work with new models of reference. Information as aesthetic experience results in a discourse that brings together intuition, memory, and reasoning, a sophisticated coding system that suggests certain analogies with contemporary painting.

### Key words

Painting, Cinema, Architecture, Contemporary society, Mass media, Information, Aesthetics.

### Authors

Joël Mestre-Froissard is a painter and lecturer with the Department of at Universitat Politècnica de València in Spain, and a research fellow with the Centro de Investigación Arte y Entorno (Art & Environment Research Centre). He has contributed to various journals, including *Lars* and *Arte y Parte*, and is also co-author of the book *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015). His painting explores the relationship between traditional procedures, technology and mass media. His work is represented in the collections of Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), ARTIUM, CAC Málaga, and ArtDKV.

Joaquín Aldás Ruiz is a painter and senior lecturer with the Department of Painting at Universitat Politècnica de València in Spain, and a research fellow with the Centro de Investigación Arte y Entorno (Art & Environment Research Centre). His teaching and research focuses on the study of the mass media as an instrument of communication applied to contemporary pictorial practice. He is also co-author of the book *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015).

### Article reference

Mestre-Froissard, Joël, Aldás Ruiz, Joaquín (2017). *Zabriskie Point*: The Metaphysical Pop of Michelangelo Antonioni. *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, 24, 149-163.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

