

IL FILO PERICOLOSO DELLE COSE

Manuel Canga
Universidad de Valladolid
mcanga@hmca.uva.es

ABSTRACT: El objetivo de esta comunicación es analizar *Il filo pericoloso delle cose*, un episodio de la película *Eros* dirigido por Michelangelo Antonioni en el año 2004 y en la que también participaron el cineasta Wong Kar-Wai, con el episodio *The Hand*, y Steven Soderberch, con *Equilibrium*. El análisis de la producción de Antonioni, basada en un texto del mismo autor (*Quel Bowling sul Tevere*), nos servirá para comprender mejor su trabajo y valorarlo desde una perspectiva histórica con más criterio y rigor. Para ello, tomaremos como referencia los principios fundamentales de la Teoría del Texto, que nos servirán para afrontar el análisis de una obra que gira constantemente alrededor de las relaciones amorosas y que hace especial hincapié en la deriva del deseo y la emergencia de un vacío entre el hombre y la mujer.

Hace tres años, Michelangelo Antonioni dirigió un medimetroje titulado *Il filo pericoloso delle cose* que formaba parte de *Eros*, una película en la que también participaron los directores Wong Kar-Wai y Steven Soderberch. El medimetroje de Antonioni estaba inspirado en un texto del propio cineasta, que redactó el guión con ayuda de su colaborador Tonino Guerra, y nos cuenta la historia de un trío amoroso formado por Christopher (Christopher Buchholz), Cloe (Regina Nemni) y Linda (Luisa Ranieri). El cineasta ha vuelto a adentrarse así en la oscura zona de las relaciones amorosas para decirnos que el camino del amor es un camino tortuoso, lleno de dificultades, malentendidos y desencuentros, lo mismo que en *Cronaca di un amore* (1950), *Le amiche* (1955), *L'avventura* (1960) o *La notte* (1961).

Lo primero que llama la atención a la hora de analizar esta película es la significación enigmática del título, un título con pretensiones literarias que posee una considerable carga semántica. En la versión dirigida al mercado internacional, el episodio de Antonioni ha sido titulado *The Dangerous Thread of Things*, que significa literalmente *El hilo peligroso de las cosas*. Se trata de un enunciado misterioso, cuyo significado no se explicita ni se justifica en ninguna parte del film, con lo cual nos vemos obligados a jugar con las palabras y las asociaciones de ideas para tratar de averiguar su sentido. Tenemos, pues, que leer entre líneas, prestando especial atención a la resonancia de las palabras, que en el ámbito del arte siempre son ambivalentes y se deslizan con suma facilidad por el plano de la connotación¹.

Además de ser una hebra delgada empleada para coser y fabricar textos –tejidos–, la palabra «hilo» ha sido empleada en términos metafóricos para expresar una conexión entre las partes de un argumento que se desarrolla sin interrupción, para referirse también a una cadena de pensamientos que avanzan uno tras otro, en sucesión, manteniendo una relación de continuidad lógica. La expresión *coger el hilo de un asunto*, por ejemplo, se emplea para indicar que estamos al tanto de lo que sucede, mientras que *perder o quebrar el hilo* expresa lo contrario: la interrupción o suspensión

¹ En sus *Elementos de semiología*, señalaba Roland Barthes que todo sistema de significación contiene un plano de expresión (E) y un plano de contenido (C) que mantienen una relación entre sí (R): ERC. De tal manera que la denotación estaría limitada al sistema ERC, mientras que la connotación estaría determinada por la irrupción de un nuevo sistema significativo: (ERC) RC. Posteriormente, llegaría a definir la connotación como un *sentido superpuesto* determinado siempre por la condición social y psicológica del lector. O lo que es lo mismo: por sus deseos y emociones (*La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 2002, 163).

del argumento. En italiano, la expresión *perdere il filo del discorso* significa igualmente perder el hilo, quedarse despistado.

Pero sucede que el término «filo» también tiene, como en español, el significado de «borde» o «lado», como bien demuestra la expresión *trovarsi sul filo del rasoio*, que significa *estar al borde del precipicio*. De hecho, la lengua española ha conservado la palabra italiana –que procede del *filum* latino– para designar el borde, la arista, el extremo, los márgenes de una superficie; los límites, incluso, de un estado psicológico dominado por una serie de tensiones emocionales que también han sido traducidas verbalmente en expresiones tales como *estar o caminar por el filo de la navaja*. Asimismo, lo que pende o cuelga de un hilo está en grave riesgo, en situación de espera, aguardando un desenlace fatal, el fin de un suceso. En frases como *cortar el hilo de la vida* –que significa *matar*–, la palabra «hilo» funciona además como una metáfora de la fragilidad de la existencia.

El título de este medimetro vendría así a marcar la inconsistencia de las relaciones amorosas, que parecen mantener un equilibrio muy frágil, siempre al borde de la ruptura, sobre todo si aparecen situaciones, escenas, elementos extraños que ponen en peligro su continuidad. De manera que el cineasta ha vuelto a trabajar sobre un tema conocido, haciendo especial hincapié en el peso del tiempo en la pareja, el tiempo que va minando poco a poco la ilusión y amenaza con rebajar la fuerza del deseo –entendido aquí, en sentido general, como aquello que garantiza la unión de la pareja.



F1

Las imágenes del genérico muestran unas pantallas superpuestas en las que aparecen pintadas una serie de figuras desnudas que parecen estar haciendo el amor mientras flotan y se sumergen en el mar, representado por una variada gama de tonos azules (F1). Son cuerpos anónimos, que flotan semihundidos en el agua, sin amarras, como náufragos que avanzan a la deriva y se abrazan para aguantar las embestidas de un

medio hostil. El cine, las imágenes en movimiento, se combina aquí con la pintura para mostrarnos una representación del acto sexual, que se convierte así en el punto de arranque, el prólogo de un relato amoroso sobre el cual aparecen escritos el título del film y el nombre del director. Mientras nos dejamos llevar por el movimiento de esas imágenes –que sugiere las ondulaciones del mar, las subidas y bajadas de las olas–, escuchamos de fondo una canción de Caetano Veloso, que pronuncia con voz melosa unas palabras reveladoras: *Visione del silenzio, angolo vuotto, pagina senza parole, una lettera scritta sopra un viso di pietra e vapore, amore. Inutile finestra*. Se trata de palabras y expresiones yuxtapuestas que transmiten como una cierta sensación de distancia y frialdad, de ausencia, que contrasta con la supuesta calidez del contacto amoroso: *visión del silencio, ángulos o rincones vacíos, página sin palabras, una carta escrita sobre un rostro de piedra y vapor, amor. Ventana inútil*.

Tras el genérico, vemos a una mujer semidesnuda (F2) tomando el sol en el jardín de una casa gigantesca que presenta un aspecto amenazador. Es una mole de piedra gris con muros ciegos, sin ventanas, rodeada por una abundante vegetación que aporta sensación de calma, sosiego y bienestar; una sensación placentera que será negada de inmediato cuando salga de la casa un personaje masculino dispuesto a discutir. Mientras suena de fondo el sonido de un aparato musical, se entabla una conversación entre ellos cargada de reproches, en la que se alude abiertamente a la pérdida del deseo (*il desiderio*) y la proliferación de palabras vacías, esas *parole vuotte* que ensucian el aire y que ya no sirven para fundir la carne de sus cuerpos en un solo cuerpo.



F2

Tras una elipsis temporal indefinida, abandonan la casa en un descapotable y llegan hasta un extraño paraje que parece sacado de un cuento fantástico, en el que vemos un río y una corriente de agua cayendo entre rocas plateadas. El cineasta nos ha llevado así a una suerte de Paraíso terrenal que podría funcionar como una imagen ilusoria, como

un espejismo del deseo, ese deseo que está a punto de evaporarse para nuestros protagonistas. De hecho, justo después de llegar a ese paraje idílico y quedarse como asombrados ante su belleza, Christopher pregunta a su pareja por qué no habían visitado ese lugar antes, a lo cual responde ella que por una simple falta de *curiosidad*, porque no han sido suficientemente curiosos *en nada*.

El movimiento de la pareja está dominado por el desplazamiento y la deriva, puesto que nada justifica –al menos desde una perspectiva narrativa clásica– la transición de la primera a la segunda secuencia, como nada justifica tampoco el paso de ésta a la tercera. Estamos así ante una nueva manifestación del mismo sistema de representación espacio-temporal desarrollado en otras películas de Antonioni, que en términos generales se caracterizan –como señaló Deleuze² en su momento– por la sustitución de lo narrativo por lo descriptivo, la subordinación del movimiento al tiempo, la ausencia de un encadenamiento entre acciones y percepciones, y la sustitución de la causalidad por la casualidad. Antonioni es un cineasta arriesgado y valiente, que ha pasado a la historia por haber puesto bajo un signo de interrogación la estructura narrativa del relato clásico y por haber sido capaz de abrir el campo de la expresión con sus planos largos y angulaciones forzadas. Sus películas se caracterizan por un despojamiento generalizado de la puesta en escena, por una eliminación de lo superfluo y por una planificación diseñada para hacer sensible el vacío y el paso del tiempo.

Y esa es, precisamente, la técnica y el estilo que dan forma a esa búsqueda imposible del otro, la forma que traduce los vaivenes del amor, la falta de acuerdo y la angustia que no cesa. García Morente había dicho que los hombres, las vidas humanas, son *impenetrables*, porque siempre viven en soledad, sin poder comunicarse a fondo con el prójimo. El hombre, en efecto, es un enigma y su alma está *recluida en la tremenda soledad de la vida propia*. Por eso decía que el amor auténtico es amor sin esperanza, *un amor desesperado*³, porque el amor quiere ser penetración absoluta de dos vidas, lo cual es imposible. En otro contexto y otra época, el psicoanalista Jacques

² Para este autor, el neorrealismo había contribuido a forjar lo que él denominaba los *cinco caracteres aparentes de la nueva imagen* que encontrarían su desarrollo en la Nouvelle Vague, el Free Cinema y el Nuevo Cine Italiano: la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma vagabundo, la toma de conciencia de los tópicos y la denuncia del complot (*La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1996).

³ «De la metafísica de la vida a una teoría general de la cultura», *Obras Completas I* (1906-1936). Vol. 1, Anthropos/Fundación Caja de Madrid, 1996, 450.

Lacan⁴ llegó a declarar, con un tono bien distinto, que el amor es *impotente*, porque ignora que no es más que el deseo de ser Uno, el *espejismo del Uno*, razón por la cual no habría lugar para una relación entre dos sexos. La *soledad*, añadía, es lo que se escribe por excelencia, la huella que deja la ruptura del ser.

Seguidamente, nuestros protagonistas se trasladan hacia un restaurante situado al borde del mar y, mientras caminan por el sendero que lleva a la playa, continúan discutiendo y lanzándose toda clase de reproches, al más puro estilo de los dramas cotidianos. Christopher le pregunta a Cloe si le queda algún recuerdo agradable y ella responde: *¿A qué tipo de recuerdo te refieres? ¿Al sol? ¿La luna? ¡No me digas que te has vuelto romántico de repente! Hago de todo para no permanecer prisionera del pasado. ¡Y lo que me cuesta! Lo que recuerdo no es un día como hoy. Recuerdo nubes, nubes, nubes, y esa melancolía que llega con el final del verano. Y como no quiero sentirme triste, a veces me río sin ningún motivo.*

La cámara enfoca a los personajes por la espalda y sigue su desplazamiento por detrás, repitiendo la misma estrategia de filmación que en *L'eclisse* (1962)⁵. También podríamos señalar que, en esta especie de monólogo o confesión espontánea dirigida a un hombre endeble que no quiere escuchar, destaca con especial intensidad la referencia a las «nubes», que son citadas tres veces en la misma frase y que también aparecen y reaparecen en otras películas de Antonioni; a veces, inscritas incluso en el propio título, como es el caso de *Más allá de las nubes* (*Al di là delle nuvole*, 1995). Si en *El eclipse* la imagen de las nubes tenía una presencia real en la secuencia del vuelo en avioneta⁶, en esta ocasión se trata de un término metafórico ligado a ese estado de melancolía que invade a nuestra protagonista con la llegada del otoño. Las nubes representan en ambos casos como una suerte de barrera o pantalla de confusión que debe ser atravesada.

⁴ *El Seminario 20, Aún* (1972-73). Barcelona: Paidós, 1992, 14 ss.

⁵ Aunque podría decirse que se trata de un estilema de Antonioni, una marca de la casa, lo cierto es que este rasgo de escritura también aparece en producciones de Federico Fellini como *La dolce vita* (1959).

⁶ Hemos aludido a esta cuestión en nuestro artículo «La configuración del espacio en *El eclipse* (Antonioni, 1962)», incluido en *Metodologías de análisis del film*, Edipo, Madrid, 179-188 (CD-Rom).



F3

Nuestra pareja llega entonces al restaurante de la playa en una secuencia compuesta por planos muy cuidados que se apoyan en una estructura cartesiana. De nuevo nos encontramos ante una composición típica que acusa la presencia de los ejes verticales y horizontales, y que en este caso sirve además para enmarcar las entradas y salidas de nuestros protagonistas, que se muestran a través de unos cristales que funcionan como pantallas especulares. La imagen del mar se funde así con la de Christopher y Cloe, en el instante en que ambos se detienen para contemplar el panorama que se extiende ante ellos (F3). El cristal sirve al mismo tiempo para ver lo que se extiende al otro lado y reflejar la escena que transcurre en contracampo, como si fuera un velo especular que permite conjugar diferentes espacios. Y es precisamente en ese contexto de espejismos e ilusiones perceptivas donde vemos aparecer a la «tentación» montando a caballo por la orilla de playa, mientras suena de fondo el rumor de las olas: nos referimos a Linda, la mujer que *vive en la otra torre* y que a partir de ese momento va a convertirse en el otro vértice del triángulo. No en vano, justo después de que nuestra pareja tome asiento, vemos a Linda atravesar el local para pedir dos «manzanas» para su caballo, con lo cual se está afirmando su identificación con el objeto de deseo: el fruto prohibido, el fruto *pericoloso*.

Las discusiones y reproches se van sucediendo y encadenando unos a otros, haciéndonos comprender que esta pareja tiene los días contados y que la monotonía se ha cebado con ellos. Así, tras una rara conversación tenida al borde del agua, al pie de un embarcadero, nuestro protagonista va directamente al encuentro de Linda, que representa el placer de los sentidos, el presente, el amor libre y sin compromisos, el *desorden total*, como dice ella misma en un momento del film. Mientras el amor se desvanece, el deseo insiste y recomienza.



F4



F5

La obsesión por la mujer ha sido una constante en el cine de Antonioni, que en este caso ha llegado a rebasar las fronteras del pudor para fijar su atención en el cuerpo desnudo de Linda, la cual, tras coquetear con el protagonista y hacerle comprender que es una *mariposa* dispuesta a todo, se yergue sobre la cama para acariciarse, justo en el centro el encuadre, sobre el eje vertical de la composición, recortada sobre un fondo vacío en el que se proyecta la sombra de su cuerpo (F4). Pero también para que disfrutemos contemplando la expresión de su cara, que se retuerce y se deforma en la escena del acto sexual (F5). Como decía André Breton en el primer número de *La Révolution Surréaliste*, publicado en 1924, la mujer es el ser que proyecta la más grande sombra o la más grande luz en nuestros sueños. Declaración que podría haber sido firmada perfectamente por Antonioni.



F6



F7

Justo después de esa escena amorosa, se produce un salto espacio-temporal que conduce a una extraña situación resuelta mediante la técnica del montaje paralelo y que transcurre cerca del mar. Mientras Cloe está hablando por teléfono⁷ con su pareja, y todo apunta a una posible reconciliación entre ellos, vemos a Linda desnudándose en la playa y poniéndose a bailar en la orilla, bajo la luz del atardecer, en una serie de planos de gran belleza plástica (F6). Pero, entonces, tras acabar la conversación telefónica,

⁷ Christopher habla desde fuera de campo y sus palabras descubren que se halla en París, la ciudad del amor, donde, curiosamente, está nevando. A pesar del ruido y las interferencias que interrumpen la conversación, nuestros protagonistas hablan de la angustia, el amor y de la necesidad de seguir juntos.

vemos a Cloe hacer exactamente lo mismo, hasta que descubre la presencia de Linda, que está tumbada sobre la arena, tomando el sol, y se acerca a ella lentamente. El último plano del film es un picado en el que vemos la sombra de Cloe tapando casi todo el cuerpo de Linda, como si fuera a caer sobre ella una maldición (F7). En el último plano, las dos mujeres se encuentran frente a frente, mirándose en silencio, hasta que un fundido a negro termina con una historia de amor que deja suelto el hilo de la trama.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. “Querido Antonioni...”, *La Torre Eiffel*. Barcelona: Paidós, 2001.
- CANGA, M. “La configuración del espacio en *El eclipse* (Antonioni, 1962)”. En: MARZAL FELICI, J, GÓMEZ TARÍN, F. (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo S.A., 2007, pp. 179-188 (CD-Rom).
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1996.
- FONT, D. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra, 2003.
- FREUD, S. *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. “El paisaje: entre la figura y el fondo”. *Eutopías*. Vol. 91 (1995).
- LACAN, J. *El Seminario 20, Aún*, Barcelona: Paidós, 1992.
- VV. AA. *Michelangelo Antonioni: arquitectura de la visión*, Alef/Ministerio de Cultura.

* * *