

La transgresión de la Ley en *Blow Up*: análisis de la escritura fílmica de Antonioni

MAIA GUGUNAVA

Universidad Complutense de Madrid
maiagugu@ucm.es

The transgression of the Law in *Blow Up*: analysis of Antonioni's filmic writing

Abstract

In *Blow Up*, Antonioni constructs a visual universe where the Law is suspended and the dichotomy between the urban and the natural becomes a scene of symbolic confrontation, configuring a space of tension between order and chaos. Through a textual analysis of key sequences, we explore the figure of the mime as a mediator between these two poles, embodying the duality characteristic of jesters and tricksters. Furthermore, we propose that the film, while questioning the notion of objective reality, seeks to rescue a sense of the symbolic and the mythic, offering a form of knowledge that transcends the rational.

Key words

Law, Gate, Mimes, Trickster, The breakdown of the rational, Textual Analysis.

Resumen

En *Blow Up*, Antonioni construye un universo visual donde la Ley se suspende y la dicotomía entre lo urbano y lo natural se convierte en un escenario de confrontación simbólica, configurando un espacio de tensión entre el orden y el caos. A través de un análisis textual de secuencias clave, exploramos la figura del mimo como un mediador entre estos dos polos, encarnando la dualidad característica de los bufones y los tricksters. Además, proponemos que la película, al tiempo que cuestiona la noción de realidad objetiva, busca rescatar un sentido de lo simbólico y lo mítico, ofreciendo una forma de conocimiento que trasciende lo racional.

Palabras clave

Ley, Puerta, Mimos, Trickster, quiebra de lo racional, Análisis Textual.

Si el mito fuera una mera reliquia histórica habría que preguntarse por qué no desapareció hace tiempo en el gran muladar del pasado, en lugar de seguir presente y haciendo valer su influencia hasta las más altas cimas de la civilización, incluso allí donde no desempeña el papel, con su simpleza y su grotesca bufonería, del *delight-maker*. Representa el viejo lecho de un río, cuya existencia está comprobada en muchas civilizaciones y por el que sigue fluyendo el agua. Esto se ve muy bien en el hecho de que el motivo del *trickster* no sólo se presenta en forma de mito, sino que aparece, de modo tan espontáneo como auténtico, en el hombre civilizado que no sospecha nada, y además siempre que ese hombre se ve expuesto a contingencias que aparentemente obstaculizan, con un propósito deliberado y maligno, su propio quehacer.

Carl Gustav Jung¹

Acerca de la psicología de la figura del trickster

La verdad del cine no procede de que extraiga sus enunciados de los datos de la realidad empírica, es decir de que la narración se ajuste y se someta a esos datos (la película no es por tanto una «verdad objetiva»), sino que procede del ajuste de la ficción, de la narración, a nuestras experiencias subjetivas (la película, si alcanza la categoría de la obra de arte, plantea y enuncia «verdades subjetivas»).

Luis Martín Arias²

En el presente trabajo, tomamos como punto de partida una afirmación de Michelangelo Antonioni que, en una entrevista, sostiene: «Aunque los críticos se opongan, las fábulas son verdaderas, incluso cuando el héroe derrota a un ejército de dragones con una espada encantada»³. Esta reflexión, de parte de un cineasta moderno por excelencia, resulta paradójica si consideramos que la visión de la Modernidad sitúa la verdad en el ámbito de lo objetivo y lo racional, generando textos que rompen con todo relato mítico. Antonioni, en cambio, con esta reflexión, no solo alude al trayecto de constitución del sujeto y la dimensión simbólica del lenguaje en la construcción del relato, sino que eleva esta última a la categoría de verdad. No obstante, su escritura fílmica, inscrita en el universo del relato postclásico, evidencia lo contrario: la conciencia de la incapacidad de alcanzar una palabra verdadera. Lo cual tampoco es sorprendente. Como el propio Antonioni reconoce, «lo que el autor dice de sí mismo o de su obra no ayuda a comprender esta última»⁴.

Por consiguiente, centraremos nuestro análisis en la propia obra, en particular, en su película *Blow Up*, examinando aquellas secuencias clave, que, por un lado, anotan la ausencia de toda palabra capaz de sustentar la Ley y, por otro, evocan el universo narrativo, donde la dimensión simbólica aún se hacía presente, dibujando un perfil de un sujeto que habla.

1. JUNG, Carl Gustav (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Editorial Trotta, p. 248.

2. MARTIN ARIAS, Luis (2008). *En los orígenes del cine*, Valladolid: Castilla Ediciones, p. 16..

3. ANTONIONI, Michelangelo (2002). *Para mí hacer una película es vivir* (1ª ed.), Barcelona: Paidós, p. 143. Esta afirmación se alinea con los principios del análisis textual que empleamos, método derivado de la Teoría del Texto de Jesús González Requena, que consiste en deletrear el texto, atendiendo a lo que está literalmente escrito en él, sin quedarse atrapado en lo que se denomina «sentido tutor», GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992). *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Editorial Cátedra.

4. *Ibid.*, p. 371.

Inspirada en el cuento «Las babas del diablo» de Julio Cortázar y ambientada en Londres, la trama de *Blow Up* se centra en Thomas, un joven fotógrafo de moda cuyo nombre, aunque no aparece en la película, se revela en el guion. Un día, mientras pasea por el parque de Maryon, captura una serie de fotografías de una pareja. Descubierta por la mujer, se inicia una persecución para recuperar el negativo. Intrigado por su insistencia, Thomas logra quedarse con el carrete. Al revelar las fotos, cree haber capturado un asesinato, convenciéndose aún más al regresar al lugar del crimen y encontrar lo que parece ser un cadáver. Sin embargo, la ambigüedad persiste, dejando al espectador sin una confirmación definitiva del crimen. La película culmina con una partida de tenis pantomímica, donde Thomas, tras involucrarse en el imaginario partido con los mimos, se desvanece en un campo verde que clausura el filme.

Aplicando la Teoría del Relato de Jesús González Requena⁵ y su metodología de análisis textual analizaremos las dos secuencias clave, intentando determinar la función de los siguientes elementos fílmicos: el paisaje urbano y natural, los mimos y la puerta. Nuestro interés en estos elementos se debe a que el aire carnavalesco y onírico de estos paisajes introducidos por los mimos nos sugiere que estos espacios y operadores textuales trascienden su función escenográfica, para generar un campo semántico más amplio.

Basándonos en esa idea, formulamos dos hipótesis. Los paisajes urbanos y naturales de Londres se erigen como un espacio de escritura en el que se inscribe la suspensión de la ley, instituyendo la dialéctica simbólica entre orden y caos. En esta dialéctica juegan un papel determinante los mimos que aparecen en la película como una de las figuras arquetípicas de los bufones (Bajtín) o de los *tricksters* (Jung) que encarnan la dualidad, remitiendo tanto al caos y la transgresión como al nacimiento y renovación. En *Blow Up*, esta dicotomía resulta fundamental, ya que la interacción entre ambos entornos podría acceder al núcleo esencial que determinaría su sentido.

Para sustentar esta hipótesis, establecemos una dicotomía entre el entorno urbano, asociado a lo racional, estructurado y cultural, y el entorno natural, vinculado a lo orgánico y primordial. Una distinción que creemos que se alinea con la dicotomía realidad/real propuesta por González Requena⁶.

La segunda hipótesis plantea que, si bien el tratamiento de los diversos parámetros fílmicos en *Blow Up* responde a la escritura postclásica, donde no hay fundamento alguno de la ley, aún es posible encontrar en sus imágenes un eco de la exaltación de lo simbólico y la quiebra de lo racional,

5. Los fundamentos teóricos de este análisis, particularmente en lo que respecta a la suspensión de la Ley se encuentran ampliamente desarrollados en la obra de Jesús González Requena (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones..

6. Según González Requena, la realidad es «aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica, y que, por ello mismo, nos resulta inteligible». Por otro lado, *lo real* es «lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta frente a ellos como extrema resistencia. Aquello que, en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro» (1997, p. 56).

literalmente dibujada en la imagen de un edificio de estilo racionalista, cuya representación visual, a través de sus reflejos, crea la ilusión de cristales rotos. Esto sugiere, quizás, un intento de resucitar aquella aura perdida, cuando el arte, basado todavía en la estructura del relato mítico, podía ofrecer una forma de conocimiento más allá de lo racional, lo previsible y lo verosímil, reflejando aquellos sucesos «que no responden a ninguna inferencia razonable distinta de la que el mito mismo funda con su existencia. Y en ellos, sin embargo, anida, para las civilizaciones míticas, el núcleo mismo de su sagrada verdad», tal y como afirma González Requena. Pensamos que la metáfora del partido imaginario de tenis al final del filme apunta precisamente a esto: que la búsqueda de una representación objetiva de la realidad a través del arte es, en sí misma, una ilusión.

Antes de iniciar el análisis textual de las secuencias seleccionadas, realizaremos una revisión de las conceptualizaciones sobre la cultura carnavalesca y la figura de los *tricksters* (bufones, embaucadores) propuestas por autores como M. Bajtín, P. Radin, K. Kerényi y C. G. Jung. Este marco teórico nos permitirá comprender de manera más profunda el significado de los mimos y su papel en el texto fílmico desde la perspectiva de la Ley.

7. BAJTÍN, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.

El teórico ruso, Mijaíl Bajtín, en su tesis titulada *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*⁷ destaca el papel fundamental del carnaval como espacio de subversión y renovación social. La cultura carnavalesca, según el autor, es la encarnación del mundo de los bufones. Bajtín revela cómo el carnaval, con sus características distintivas como el disfraz, la inversión de roles y la celebración de lo terrenal y lo grotesco, implicaba una ruptura con el orden establecido, las jerarquías y las normas, representando la muerte simbólica del viejo mundo y abriendo paso a nuevas formas de pensamiento y renovación popular.

Para Bajtín, el carnaval era una celebración ambivalente que, a través del juego y la transgresión, cuestionaba las estructuras de poder y las normas sociales. Esta festividad presentaba una doble naturaleza: por un lado, simbolizaba la muerte simbólica del viejo orden y el nacimiento de uno nuevo; por otro, permitía una crítica satírica a las instituciones y jerarquías establecidas. Los disfraces, los actos transgresores y la inversión de roles, elementos característicos del carnaval fomentaban una experiencia liberadora que estimulaba la creatividad y promovía una nueva perspectiva del mundo. Como afirmó Bajtín, el carnaval permitía «mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, entender la posibilidad de un orden distinto del mundo». A través de esta celebración, Bajtín

exploraba la capacidad humana de imaginar y construir un orden distinto de la realidad. Es notable que esta abolición de las jerarquías y la aparición de un nuevo orden se vea representada en el mundo del carnaval a través de la muerte del padre⁸.

Las figuras centrales de estas celebraciones eran los bufones, a quienes Bajtín consideraba «los vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana»⁹. Estos personajes encarnaban una dualidad única: eran a la vez reales e ideales, situándose en la frontera entre la vida y el arte. No eran simples excéntricos o estúpidos, ni tampoco meros actores cómicos. Para describir la cultura cómica popular, cuya manifestación más clara es el carnaval, Bajtín acuña el término «realismo grotesco»:

En el realismo grotesco, el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. [...] *Lo inferior material y corporal*, así como todo el sistema de «degradaciones», inversiones e imitaciones burlescas, tenía una relación fundamental con el tiempo y los cambios sociales e históricos.¹⁰

Para Bajtín, la máscara es un elemento fundamental del grotesco carnavalesco que expresa:

[...] la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos.¹¹

Según Bajtín, la cultura popular medieval se caracterizó por una oralidad exuberante, donde la plaza y la calle se erigían como escenarios privilegiados para la expresión verbal. Los gritos y las injurias, lejos de ser meros insultos, constituían un elemento central en la construcción de una identidad colectiva y en la reafirmación de los valores comunitarios. Como señala el autor, «estos dichos contribuyen a crear la atmósfera típica de la plaza pública a través de su juego libre y alegre». En este contexto, lo grotesco y lo escatológico adquieren una dimensión ritual, aludiendo de manera explícita a las funciones corporales más básicas. La inversión de los valores sagrados y profanos, presente en prácticas como la fiesta de los tontos, donde «se utilizaban excrementos en lugar de incienso», revela una ambivalencia profunda: Estas imágenes, aunque desagradables, guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar¹².

8. «El viejo mundo aniquilado es dado junto con el nuevo, es representado con él, como la parte agonizante del mundo bicorporal único. Esta es la razón por la cual las imágenes del carnaval ofrecen tantas cosas invertidas. [...] Toda jerarquía es abolida en el mundo del carnaval. Todas las clases sociales, todas las edades son iguales. Un niño apaga el cirio de su padre y le grita: "Sia ammazzato il ignore Padre" ("Muerte para mi señor padre"). Este magnífico grito del muchacho que amenaza alegremente de muerte a su padre y le apaga el cirio no tiene necesidad de ser comentado luego de lo que hemos dicho». *Ibid.*, p. 189.

9. *Ibid.*, p. 11.

10. *Ibid.*, p. 20.

11. *Ibid.*, p. 36.

12. *Ibid.*, pp. 110-111.

13. *Ibid.*, p. 113.

14. *Ibid.*, p. 283.

15. Dice Freud que el dinero es puesto entre los más íntimos vínculos con el excremento dondequiera que domine, o que haya perdurado, el modo arcaico de pensamiento: en las culturas antiguas, en el mito, los cuentos tradicionales, la superstición, en el pensar inconsciente, el sueño y la neurosis. Es fama que el dinero que el diablo obsequia a las mujeres con quienes tiene comercio se muda en excremento después que él se ausenta, y el diablo no es por cierto otra cosa que la personificación de la vida pulsional inconsciente reprimida. Y es consabida también la superstición que relaciona el descubrimiento de tesoros con la defecación. Todos conocen la figura del «caga ducados». Ya en la doctrina de la antigua Babilonia el oro es la caca del infierno (*Mammon = ilu manman*). Por tanto, si la neurosis obedece al uso lingüístico, toma aquí, como en otras partes, las palabras en su sentido originario, pleno de significación; y donde parece dar expresión figurativa a una palabra, en la generalidad de los casos no hace sino restablecer a esta su antiguo significado. FREUD, Sigmund (1989). Acciones obsesivas y prácticas religiosas, en *Obras completas*, vol. 9, Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 157..

16. *Ibid.*, p. 196-197.

17. *Ibid.*, p. 316.

Según Bajtín, la obra de Rabelais muestra que, en su época, «la idea de renacimiento, fecundidad y bienestar» era perceptible en la cultura carnavalesca tanto a través de «la absorción de alimentos»¹³ como de los rituales escatológicos, que remitían a la satisfacción de las necesidades naturales, sugiriendo que «la verdadera riqueza y la abundancia no residen en la esfera superior o mediana, sino únicamente en la zona inferior»¹⁴. No es casualidad que Freud estableciera un paralelismo entre el dinero, uno de los elementos indispensables del bienestar material, y los excrementos, cuya equivalencia simbólica se basa, según Freud, en la sensación de seguridad y dominio que ambas pueden generar¹⁵.

Por último, Bajtín sostiene que la fiesta otorga el derecho para la tontería, una cualidad ambivalente que conlleva tanto aspectos negativos como positivos. Por un lado, la tontería puede ser vista como una forma de rebajamiento o aniquilación; por otro lado, puede ser concebida como una fuerza renovadora y reveladora de verdad. En este sentido, la tontería se presenta como el reverso dialéctico de la sabiduría convencional y el reverso de la verdad oficial dominante que se manifiesta ante todo «en una incompreensión de las leyes y convenciones del mundo oficial desafiando las normas y las verdades establecidas»¹⁶. A través de esta inversión, la negación y aniquilación de objeto no es entendida como una simple ausencia, sino como una transformación o permutación del objeto negado. El objeto aniquilado parece permanecer en el mundo, pero con una nueva forma de existencia en el espacio y en el tiempo; se convierte, en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar¹⁷.

Si Bajtín empleaba el término «bufón» para referirse a ciertos personajes asociados al universo del carnaval y la comedia, otra figura cercana, pero con una carga mitológica más profunda, es el embaucador o *trickster*. Esta figura, que engloba tanto al bufón como al engañador, es común en muchas culturas indígenas. Fue introducido por el antropólogo estadounidense Paul Radin en el contexto de un ciclo de mitos de los indios *winnebago*, en su libro *El trickster: Estudio de la mitología de la América india*.

Tanto el bufón como el *trickster* comparten características similares, pero con matices distintos. Son figuras ambíguas que desafían el orden establecido y representan aspectos de la psique humana que a menudo son reprimidos o negados. Sin embargo, el *trickster* añade una dimensión más profunda a esta figura. Según Radin, es a la vez «creador y

destructor, benefactor y maléfico, engañador y engañado». Su comportamiento está impulsado por instintos y carece de una moralidad establecida. «Sin embargo, es gracias a sus acciones que todas las cosas adquieren su verdadero significado. [...] Es, ante todo, un ser primordial de proporciones indefinidas, una figura que anticipa la forma humana»¹⁸.

Radin resalta la doble funcionalidad del *trickster*. Esta figura, que suele ser representada por el Conejo en muchos mitos, combina de manera única la función de creador con la de bufón. Aunque en varios mitos se le asocie con animales, la risa y el humor son características distintivas que lo separan de ellos. Según Radin, los *tricksters* son tan primordiales como el lenguaje para la experiencia humana¹⁹.

En el mismo libro de Radin, se incluyen ensayos de Karl Kerenyi y Carl Gustav Jung, donde ambos autores realizan una interesante observación sobre esta figura *mitológica*.

Karl Kerenyi sostiene que *el trickster* es una fuerza necesaria que introduce el desorden en el orden establecido, creando así una totalidad más rica y compleja. Según este antropólogo, su función es «hacer posible, dentro de los límites fijos de lo permitido, una experiencia de lo que no lo está»²⁰.

Por su parte, Carl Gustav Jung explora la figura del *trickster* como uno de los principales arquetipos. Lo describe como un ser «primigenio y cósmico», con una naturaleza dual, divina y animal a la vez: «Por un lado, es superior al hombre gracias a sus propiedades suprahumanas; por otro, es inferior debido a su inconsciencia e insensatez»²¹.

Jung interpreta al *trickster* como una manifestación de la sombra colectiva, es decir, un conglomerado de todos aquellos aspectos de nuestra personalidad que reprimimos por considerarlos inferiores. Así como cada individuo tiene una sombra personal, la figura colectiva del *trickster* se recrea continuamente, manifestándose de diversas formas, no siempre de manera mitológica.

En la era moderna, los mitos tradicionales se han reprimido, lo que, según Jung, ha llevado a que la figura del *trickster* se proyecte sobre otros pueblos y grupos sociales. El psicólogo sostiene que el hombre moderno ha olvidado al *trickster*, recordándolo solo de manera metafórica en momentos de frustración, como cuando atribuye sus errores «a duendes o entidades similares»²². Sin embargo, esta sombra posee un peligro insospechado: puede activarse y tomar forma tangible cuando los individuos se unen en masa y pierden su identidad individual.

18. RADIN, Paul (1956). *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, con comentarios de C. G. Jung y K. Kerenyi, London: Routledge and Kegan Paul, p. 9.

19. *Ibid.*, pp. 124-125.

20. KERENYI, op. cit., p. 184.

21. JUNG, op. cit., pp. 206-207.

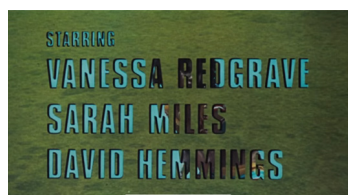
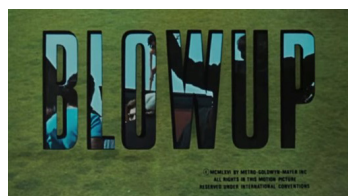
22. *Ibid.*, pp. 206-207.

Jung propone que el mito del *trickster*, a pesar de todo, persiste y evoluciona debido a su función psicoterapéutica. Al recordar al individuo los bajos niveles morales e intelectuales de épocas pasadas, el mito evita que olvidemos esos estadios primitivos. Aunque no siempre se comprende de manera racional, el mito ejerce una influencia directa sobre el inconsciente, lo que explica su perdurabilidad y utilidad. Esta persistencia, según el psicólogo, se debe a la tensión entre dos fuerzas opuestas: el deseo de avanzar y, al mismo tiempo, no olvidar el pasado.

Análisis textual

Para comprender cómo se articula la suspensión de la ley en *Blow Up* y cómo los mimos establecen una relación simbólica con el arquetipo del *trickster*, consideramos clave las secuencias que analizaremos a continuación. En ellas comprobaremos una dialéctica entre el paisaje urbano y el natural, donde los mimos, como auténticos *tricksters*, juegan un papel crucial.

1. Títulos de crédito



La película se abre con un plano general de un fondo verde, similar a un césped, salpicado de sombras inquietantes. Sobre esta imagen, se proyectan los créditos iniciales al ritmo de una música de jazz de Herbie Hancock. Sobre este fondo, los créditos iniciales, en una progresión visual que recuerda a una ampliación fotográfica, revelan una escena enmarcada por las propias letras del título. En este *mise en abyme*, se presenta al protagonista con su cámara de fotos y a otros personajes observando a una mujer bailar en un tejado. Este plano verde, que funciona como un marco inicial y final, anticipa no solo el lugar del crimen, sino también el carácter ambiguo, fragmentario y reflexivo del filme.

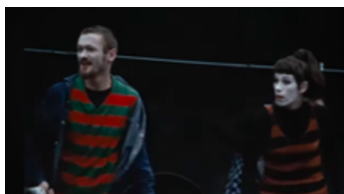
2. La aparición de los mimos y el mundo racional que se quiebra



La primera secuencia, compuesta por una serie de planos cortos, nos introduce en un paisaje urbano, presentado por la arquitectura de estilo *racionalista*. Un ligero contrapicado visualiza tres edificios de oficinas vacíos, de tonalidades grises. La fachada del edificio central, con sus reflejos que evoca cristales rotos, transmite un aire de abandono. Su rígida geometría crea una atmósfera fría y deshumanizada, que contrasta con el caos que va a desatarse a continuación. Un *jeep* verde descapotable irrumpe en la escena, lleno de jóvenes disfrazados de payasos que gritan con euforia.

La cámara sigue al *jeep* en una panorámica mientras atraviesa la plaza vacía, capturando la explosión de energía que irradian los jóvenes. Con sus rostros pintados de blanco y movimientos exagerados, agitan los brazos, lanzando sombreros y bastones al aire. Al detenerse el vehículo, los jóvenes descienden del coche y, bajando por la escalera, irrumpen en la calle, rompiendo monotonía de las calles y sembrando el caos. En esta escena se destaca

la representación de una sociedad diversa y jerarquizada, ejemplificada por elementos como monjas que transitan por la calle y soldados que custodian el palacio. En este mundo ordenado, jerarquizado y estructurado, los jóvenes irrumpen trayendo el caos.



En un montaje alternado, la escena cambia. Observamos a personas con un aspecto descuidado saliendo de una residencia pública, mientras un tren pasa al fondo, evocando quizás las primeras imágenes del cine, como las de los obreros saliendo de la fábrica de los Lumière. Entre ellos, aparece también el fotógrafo Thomas, quien se ha mezclado con este grupo para capturar imágenes para un álbum que está preparando. Posteriormente, toma su elegante Rolls Royce, que había escondido. La secuencia concluye con la aparición del fotógrafo en una avenida donde se encuentran los mimos, quedando sorprendido por el «asalto» de estos jóvenes. Se pronuncian en el filme las primeras palabras: *danos dinero*²³.

23. Es notable recordar que Freud comparaba el dinero con los excrementos, uno de los elementos de lo «inferior» material y corporal, en línea con Bajtín, que aludía, como vimos, al mundo del Carnaval y al bienestar material..

La contraposición entre la rigidez de líneas rectas de los edificios, que representan un mundo de la Modernidad, con su estructura ordenada, funcional y racional, y la dinámica de los jóvenes, que encarnan la rebeldía y la espontaneidad, es particularmente marcada. Estas imágenes dirigen nuestra mirada hacia la oposición de texturas entre la geometría urbana

regida por normas y el movimiento caótico de los jóvenes, cuyos gestos anticipan la silenciosa pantomima del tenis que clausura el filme. Estos elementos introducen desde el inicio una dinámica disruptiva que presagia la inminente subversión del orden establecido.

3. La ruptura del orden y la puerta que no constituye la escritura de ninguna ley

Una secuencia desarrollada más adelante en el restaurante, donde Thomas muestra a su amigo el álbum fotográfico, refuerza esta idea de manera aún más explícita. Unas imágenes de este álbum muestran palabras pintadas en una puerta que dicen «*KEEP OUT AWAY POLICE police ORDER!*», mostrada dos veces junto con distintos personajes, para enfatizar quizás su importancia.



Esta inscripción, con su doble sentido, no solo prohíbe el paso como advertencia policial, sino que también podría simbolizar la ruptura de las normas y la transgresión de la ley. El signo de exclamación al final de la frase, en lugar de en medio, resalta este aspecto, convirtiendo la advertencia en una invitación a traspasar los límites. Es aún más notable que esa frase aparezca escrita sobre una puerta.

Desde la perspectiva de la Teoría del Relato, la puerta, ese operador simbólico, que actuaba en el cine clásico afirmando un límite para la mirada, en el cine postclásico, según González Requena, «constituye ya la escritura de ninguna ley —de ninguna limitación de la mirada en su devenir pulsional—

24. GONZÁLEZ
REQUENA, *op. cit.*,
p. 111.

sino sólo la promesa del suplemento de horror que será dado ver más allá de ella»²⁴.

Esta redefinición de la puerta como umbral hacia lo prohibido y lo desconocido se acentúa, como vemos, en la escena del restaurante.

En este contexto, la inscripción «*Keep out away! police order*», repetida y descontextualizada, no solo remite a la suspensión de la ley, sino que también es devorada metafóricamente por los utensilios de la mesa (cuchara y tenedor), simbolizando así la disolución de los límites.

4. Partido de tenis como la renuncia de la objetividad y la firma del cineasta

En la secuencia final, cuando Thomas regresa al parque y se cruza otra vez con los mimos, el silencio se rompe abruptamente con el estruendo de un *jeep* verde repleto de jóvenes mimos que vociferan y gesticulan, reproduciendo el caos inicial. La cámara gira lentamente hacia la derecha, encuadrando al vehículo y a sus ocupantes eufóricos mientras atraviesan el paisaje natural. En un gran plano general, con un movimiento de cámara panorámica seguimos al coche mientras cruza el parque, trazando una línea divisoria entre el luminoso césped y la profundidad oscura del bosque.



Posteriormente, mientras el vehículo hace su recorrido por el campo, la cámara enfoca a Thomas descendiendo y reencontrándose nuevamente con los mimos que ya habían protagonizado una aparición al inicio del filme.

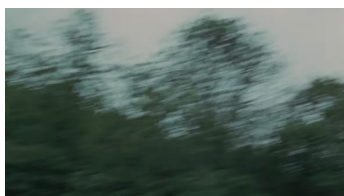
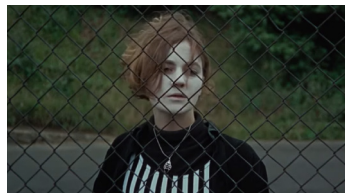
A continuación, la cámara capta al vehículo desplazándose por el perímetro del parque hasta alcanzar la cancha de tenis. Los jóvenes, al descender del

coche, simulan un partido de tenis sobre la superficie de arcilla, mientras el resto del grupo observa desde los laterales. Un silencio onírico envuelve la escena, interrumpido únicamente por los sonidos ambientales: pájaros, una suave brisa y los movimientos de los personajes. La cámara enfoca a Thomas observando su juego desde afuera.



En la siguiente escena, la cámara, situada ya en medio de la pista, muestra con una ligera panorámica el desarrollo del partido de tenis mudo, enmarcando también a Thomas. Se cambia la angulación y nos sumergimos en la acción desde la perspectiva de Thomas. Los siguientes planos visualizan a los mimos siguiendo con atención la trayectoria de la pelota imaginaria, hasta que uno de los jugadores la pierde. Una sonrisa se dibuja en el rostro de Thomas al observar la peculiaridad de la escena. Tras un breve intercambio de miradas y gestos entre Thomas y la «tenista», la perspectiva cambia, confrontándonos con un hecho de escritura realmente notable: la cámara en mano toma el relevo y comienza a seguir el movimiento de la pelota, envolviéndonos en su trayectoria como si fuéramos espectadores en primera fila. Esta elección, que enfatiza la presencia enunciativa y el acto de filmar, desde el punto de vista externo al universo narrativo, nos recuerda de nuevo que estamos en un terreno cinematográfico postclásico.

El siguiente plano general, desde fuera de la cancha, visualiza a Thomas junto a los jugadores de tenis, quien sigue con la mirada la trayectoria imaginaria de una pelota que cae fuera de la pista. La cámara, en un suave *travelling* descendente, la acompaña también en su trayecto hasta alcanzar el primer plano de la hierba vacía. Los mimos, indicando con gestos, apresuran a Thomas a devolvérsela. El resto le observa con atención. Sin dudar, Thomas



acepta el desafío, deja su cámara de fotos, toma «la pelota» inexistente y la lanza hacia ellos.

La cámara cambia el enfoque con el primer plano de su rostro, para invitar a sumergirnos en el universo imaginario (o delirante) de Thomas: desde su perspectiva se hace oír el sonido de una raqueta golpeando la pelota como subrayando su (nuestra) completa involucración en el juego, a pesar de su evidente absurdo. No obstante, su rostro dibuja en breve la vuelta a la realidad, con una expresión que refleja cierta desilusión.

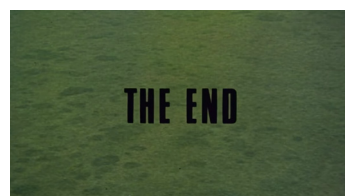


5. Desvanecimiento del sujeto

El siguiente gran plano general, a vista de pájaro, muestra a Thomas, diminuto, en el centro del campo, recogiendo la cámara del suelo, remitiéndonos directamente a ese espacio desde el que en el cine clásico se enunciaría la Ley.

El protagonista se fusiona con el fondo verde y se desvanece lentamente en el mismo lugar donde comienza la narración (como fondo para los créditos iniciales), igual que se desvanece su propio deseo «incapaz de cristalizar»²⁵. La música jazz, presente también en el inicio del filme, irrumpe otra vez en la escena, reemplazando el sonido diegético de la naturaleza. Las palabras «*THE END*» emergen desde el centro del campo, cumpliendo la función de los títulos finales y sugiriendo tal vez que todo lo que hemos visto ha sido filtrado a través de la lente del cineasta, una visión subjetiva de la realidad.

25. *Ibid.*, p. 584.



Conclusiones

Como revela el análisis, *Blow Up* se adscribe a la escritura postclásica debido a que presenta casi todos los rasgos característicos de este modo narrativo que apuntan a la suspensión de la ley simbólica: el vacío del sentido, la afirmación del acto de escritura, la emergencia de lo siniestro y la caída del deseo. Thomas tiene la misión de revelar un posible crimen, pero este deseo, aunque persistente, se ve continuamente interrumpido por diversas circunstancias que lo distraen. Al no producirse el atravesamiento del eje de la Ley sobre el eje de la Carencia, que permitiría, en palabras de González Requena, «desplegar la dialéctica completa del deseo», este último se encuentra en un continuo desvanecimiento. Esto hace que el protagonista pierda su dimensión heroica, convirtiéndose en un sujeto lleno de confusiones, contradicciones y dudas, cargado de un cierto sentido irónico, característico de este modo de escritura. Además, todo lo relacionado con la tarea se presenta con ambigüedad y, en ciertos momentos, como absolutamente falso. Esto lleva a Thomas a renunciar finalmente a su misión de revelar el supuesto crimen, a través de la negación: «¿Qué has visto?», le pregunta su amiga, y él responde: «No he visto nada». Tras la dificultad de denominar el objeto surge la negación de este. El fotógrafo termina sospechando de su propia mirada y deja de reconocer lo que había realmente sucedido. Tal es también la experiencia destinada al espectador en el trayecto que el filme le ofrece.

En cuanto al paisaje urbano y natural pudimos comprobar cómo, a través de su interacción, estos elementos contrapuestos generan una tensión simbólica. La rigidez de la arquitectura contrasta con la fluidez de la naturaleza, evocando una dicotomía entre lo racional y lo irracional, lo consciente y lo

inconsciente. Los mimos, al aparecer al inicio y al final del filme, acentúan esta tensión, funcionando como catalizadores del caos y de la subversión lúdica que desafía los órdenes establecidos. Aunque no estén integrados en la trama principal, su aparición al inicio y al final del filme refuerza el carácter onírico de la trama, sugiriendo que la realidad percibida por el fotógrafo podría ser una construcción subjetiva de lo que parece.

La presencia de los mimos podría aludir a una alegoría carnavalesca, en línea con la teoría de Bajtín. En este contexto, la mascarada de los mimos se convierte en un espacio de subversión dinámica y liberadora, donde se invierten los roles establecidos y se desafía lo oficial y lo mitológico. Como afirma Bajtín, este es un «triunfo de liberación transitoria» que permite «la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes»²⁶. A través de sus máscaras, se celebra «la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único»²⁷.

26. BAJTÍN, *op. cit.*, p. 12.

27. *Ibid.*, p. 36.

Estos personajes ambivalentes también nos conectan con nuestro inconsciente colectivo, tal como lo plantea Jung. Al igual que los *tricksters* de los mitos, los mimos parecen evocar nuestros orígenes más primitivos, aquellos aspectos de nuestra naturaleza que preferimos ocultar, evitando que olvidemos «los bajos niveles morales e intelectuales»²⁸ de épocas pasadas.

28. JUNG, *op. cit.*, pp. 206-207.

Sin embargo, resulta particularmente significativa la interacción de estas figuras arquetípicas con el paisaje urbano y natural. El contraste entre la estructura rígida y funcional de la arquitectura de la ciudad y los movimientos frenéticos de los mimos ponen de manifiesto la tensión entre el orden y el caos, lo racional y lo irracional. Su aparición en el fondo del paisaje urbano, en cambio, revelan su faceta más primaria, pulsional y salvaje.

Esta tensión dialéctica consideramos que es fundamental para desvelar el núcleo central del filme que podría ser el siguiente: cuando el fundamento de la ley se subvierte, se fragmenta el discurso, produciendo una disolución de los límites ontológicos, donde lo real y lo imaginario se confunden, la única ley es la de la anarquía, simbolizada por la aparición carnavalesca de los mimos, la naturaleza, como espacio pulsional y caótico, se torna siniestra, configurando un escenario de muerte, literalmente articulado en el filme.

Para corroborar la segunda hipótesis, debemos centrarnos en la secuencia analizada del partido de tenis pantomímico. Creemos que la aparición de los mimos dentro del partido de tenis alude a este otro rasgo de la figura arquetípica de los *trickster*, al rasgo de la renovación.

La última secuencia del partido pantomímico de tenis ha sido frecuentemente interpretada como cierto fracaso. Si la interpretamos como una derrota, centrándonos en la idea de que los hechos son más inaprensibles cuanto más nos acercamos a ellos, la escena podría aludir al fracaso epistemológico asociado a la Modernidad, cuyas líneas de pensamiento proponen que el objeto de conocimiento es algo eternamente diferido, descentrado y, por tanto, inalcanzable. Esta conciencia de no poder aprehender lo real y, por consiguiente, la incapacidad de modificarlo refleja esta derrota, cuestionando los valores del arte clásico: la verdad, la realidad y el lenguaje.

Sin embargo, proponemos que Antonioni va más allá de esa sugerencia. Aunque esta lectura lo acerque al pensamiento clásico, el cineasta podría también invitarnos a través de esta escena a reconsiderar los valores miméticos del cine. Al igual que los mimos habitan como los bufones de Bajtín, «en la frontera entre la vida y el arte», el cine crea nuevos mundos a partir de mitos y símbolos. Estos mundos, aunque carentes de un fundamento objetivo, resuenan profundamente en nuestra experiencia subjetiva. Frente a la crisis de la Modernidad, Antonioni tal vez nos invite a replantear la función del cine, que trasciende la realidad convirtiéndose en un texto mitológico, que puede ser verdadero incluso cuando «el héroe derrota a un ejército de dragones con una espada encantada»²⁹, tal como dice el propio director. Evidentemente, la afirmación de Antonioni no implica una creencia literal en la existencia de dragones. Lo que subyace en su planteamiento, pensamos que es la idea, formulada por González Requena de que «la verdad que da sentido a un sistema de representación —y, por extensión, al cine y al arte en su conjunto— sólo puede localizarse en la experiencia subjetiva de los espectadores que de él participan»³⁰.

29. *op. cit.*, p. 143.

30. GONZÁLEZ
REQUENA, *op. cit.*,
p. 7.

Referencias

- ANTONIONI, Michelangelo, *Blow Up*. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer, 1966. Película.
- ANTONIONI, Michelangelo (2002). *Para mí, hacer una película es vivir* (1ª ed.), Barcelona: Paidós.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- FREUD, Sigmund (1989). Acciones obsesivas y prácticas religiosas, en *Obras completas*, 9, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1997). «Emergencia de lo siniestro», *Trama y fondo: revista de cultura*, 2. p. 56.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones.
- JUNG, Carl Gustav (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Editorial Trotta.
- RADIN, Paul (1956). *The Trickster. A Study in American Indian Mithology*, con comentarios de C. G. Jung y K. Kerenyi, London: Routledge and Kegan Paul.