

DE MICHELANGELO BUONARROTTI EN *EL MOISÉS*, 1515,  
A MICHELANGELO ANTONIONI  
EN *LO SGUARDO DI MICHELANGELO*, 2004

[Metadata, citation and similar papers](#)

Portal Institucional de la Universidad de La Laguna

Universidad de Córdoba

RESUMEN

Este artículo pretende ser un breve estudio sobre cómo Michelangelo Antonioni, en uno de sus últimos cortometrajes, *Lo sguardo di Michelangelo* (2004), establece una especie de diálogo mudo con uno de los más grandes artistas de la Historia de la representación, Michelangelo Buonarroti, a través de una de las obras más emblemáticas de este último, *El Moisés* (1515). Conceptos como el arte, la verdad, la muerte e incluso la inmortalidad cobran fuerza, como veremos, en el trabajo del cineasta ferrarés.

PALABRAS CLAVE: Antonioni, Michelangelo Buonarroti, verdad, muerte, inmortalidad.

ABSTRACT

This paper tries to be a brief study about how Michaelangelo Antonioni in *Lo Sguardo di Michaelangelo* (2004) develops a kind of mute dialogue with one of the greatest artist in the History of Representation, Michaelangelo Buonarroti, through one of his most emblematic works, *Moses* (1515). Concept such as art, truth, death and even immortality become outstanding, as it will be shown, in the work of the film-maker from Ferrara.

KEY WORDS: Antonioni, Michaelangelo Buonarroti, truth, death, immortality.

«Los cineastas italianos de los sesenta que franquean la más potente cinematografía de Europa a lo largo de dos decenios —Antonioni, Fellini, Visconti, Pasolini...— parecen huir de toda composición gregaria, así como de cualquier centro gravitatorio incluida la cohesión estilística»<sup>1</sup>.

A pesar de la anterior afirmación de Domènec Font, los historiadores del arte, críticos, analistas, etc., tan dados a las clasificaciones, por favorecer nuestro sistema de estudio, tendemos a agrupar a aquellos autores que puedan aportar con su obra unas características más o menos comunes que faciliten la formación de un nuevo estilo o una nueva etapa dentro de la historia del arte.

En este sentido se habla de modernidad cinematográfica en Europa, por oposición al clasicismo hollywoodiense, y en su interior alberga a autores cinemato-



gráficos totalmente dispares cuya obra coincide, pero sólo ocasionalmente, en aspectos muy concretos.

Al igual que sucediera en otros momentos de la historia de la representación, la obra de los autores adscritos a dicha modernidad aparece en un momento agitado y complejo, en el que la búsqueda de lo nuevo convive con la permanencia del pasado.

A lo largo de la historia del arte, encontramos movimientos que, como la modernidad cinematográfica, escapan de ese nudo de clasificaciones fáciles. Tal es el caso, por ejemplo, del Postimpresionismo pictórico. «Éste nunca existió como movimiento definido [...] No se trataba de pintores que tuvieran mucho en común. Con él se apreciaba sólo una actitud de superación del Impresionismo y una preocupación por nuevas formas de expresión. Sin embargo, el término empezó a ser utilizado porque permitía designar un periodo complejo en el que el Impresionismo parecía haber entrado en crisis, el Simbolismo se afirmaba y una serie de grandes pintores, que habían pasado por aquél, tomaban distintas direcciones que tenían gran incidencia en las generaciones más jóvenes»<sup>2</sup>.

Algo parecido sucede en el caso de la modernidad cinematográfica, donde se agrupan, o más bien han sido agrupados, una serie de cineastas preocupados por unas nuevas formas de expresión que se alejan del cine dominante, es decir, del cine clásico de Hollywood. Michelangelo Antonioni es uno de ellos.

Antonioni, al igual que otros muchos artistas en la historia de la representación, se muestra preocupado desde el comienzo de su filmografía por una serie de temas que influyen decididamente en la vida del ser humano: el amor y la muerte, el existencialismo y la angustia desencadenada por éste, o, incluso, la neurosis. El cineasta ferrarés elabora un discurso propio alejado ya del neorrealismo italiano; sobre todo, porque mientras que en los filmes neorrealistas existen causas externas que justifican los comportamientos de los personajes, en los antonionianos el caos mental que sufren éstos viene dado precisamente por un problema endógeno, relativo al propio ser. En las películas de Antonioni no hay lugar para los milagros, sus personajes viven para regocijarse en su propia angustia existencial, la cual, además de atormentarlos, da sentido a su existencia. En el cine del maestro italiano, la forma es por sí misma una operación de sentido, y las imágenes cobran más fuerza que el debilitado hilo argumental que las sustenta.

No obstante, aunque el modelo antonioniano se constituye por sí mismo en único e independiente de los demás modelos de representación, no deja de formar parte de ese gran abanico de modelos cinematográficos que integran el cine moderno.

Roland Barthes explicaba qué era lo moderno para Antonioni:

Muchos toman lo moderno como una bandera de combate contra el viejo Mundo y sus valores comprometidos; pero para usted, lo Moderno no es el término estático de una oposición fácil; lo Moderno es por el contrario una dificultad activa para

---

<sup>1</sup> Vid.: FONT, Domènec (2002): *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós, p. 36.

<sup>2</sup> Vid.: SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercé (1987): *Historia Universal del Arte: El Siglo xx*, Barcelona, Planeta, p. 28.

seguir los cambios del Tiempo, ya no solamente a nivel de la gran Historia, sino también en el interior de esa pequeña historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros<sup>3</sup>.

Su filmografía es así, la prueba más fehaciente del compromiso social y moral, de esa búsqueda de la verdad en la que no cesa el maestro. Así, en películas como *Crónica de un amor*, *La aventura*, *La noche*, *El eclipse* o *El desierto rojo*, se puede constatar que, si hay algo que preocupa al cineasta ferrarés, es encontrar un estilo propio que le permita expresar esa «verdad» tan mencionada por él, aunque esto suponga reacciones controvertidas del público con respecto a su cinematografía, debido principalmente a que el espectador del cine de Antonioni se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. En la obra del maestro ferrarés aparecen complejas estructuras formales a las que el espectador debe habituarse<sup>4</sup>.

Una muestra más de este interés por expresar su «verdad» la hallamos en uno de sus últimos cortos, *Lo sguardo di Michelangelo* (Michelangelo Antonioni, 2004). En este cortometraje, Michelangelo Antonioni establece una especie de diálogo mudo con uno de los más grandes artistas de la Historia de la representación, Michelangelo Buonarroti. Conceptos como el arte, la verdad, la muerte e incluso la inmortalidad cobran fuerza en él, así trataremos de demostrarlo en el análisis que a continuación haremos de algunas de las partes que lo configuran.

Un hombre, que no es otro que el propio Michelangelo Antonioni, se acerca caminando a la puerta de San Pietro in Vincoli (Roma), precedido por su sombra (figura 1).

Un corte de montaje da paso a un plano general picado en el que se muestra la figura diminuta del anciano enmarcada por el vano central que delimita la entrada del recinto sagrado (figura 2). Antes de atravesar el umbral, Antonioni se detiene y observa el interior de ese espacio solitario que parece invocar su presencia, como así lo indican muchos de los elementos que forman parte de la escenografía, por ejemplo, las grandes puertas abiertas conectando interior y, sobre todo el espacio camino, construido por medio de la luz, que Antonioni habrá de recorrer hasta llegar a la tumba de Julio II.

El siguiente plano muestra un campo vacío de personajes pero lleno de esbeltas columnas de mármol con fustes estriados entre los que la sombra de Michelangelo se desliza y se confunde con las de las columnas mismas (figura 3), hasta que finalmente el pequeño cuerpo del cineasta aparece en campo. El color negro de su ropa contrasta con el blanco de las columnas teñido de beige por la luz que baña la escena (figura 4).

---

<sup>3</sup> Vid.: BARTHES, Roland (1980): «Querido Antonioni», en *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, p. 177.

<sup>4</sup> Como viene a decir Gombrich en *Arte e Ilusión*, ello exige al espectador una disposición mental que le permita registrar «las desviaciones y modificaciones de esas estructuras con una sensibilidad exagerada».





Figura 1. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.



Figura 2. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.

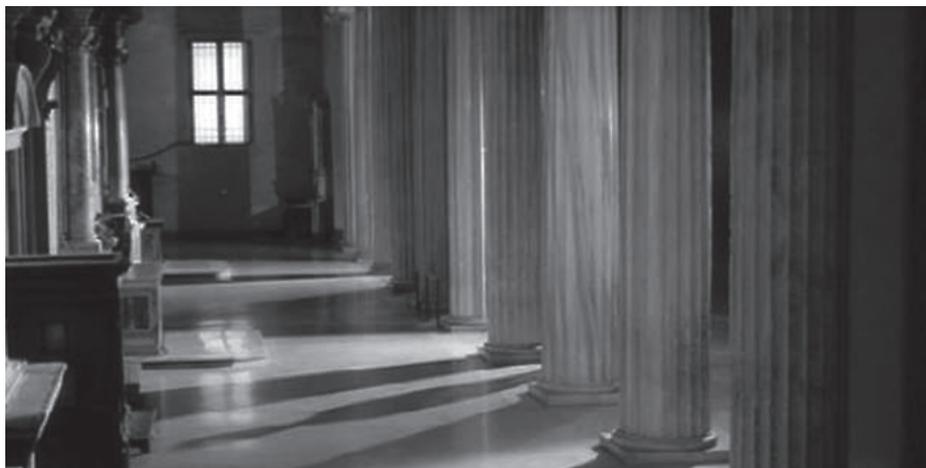


Figura 3. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.

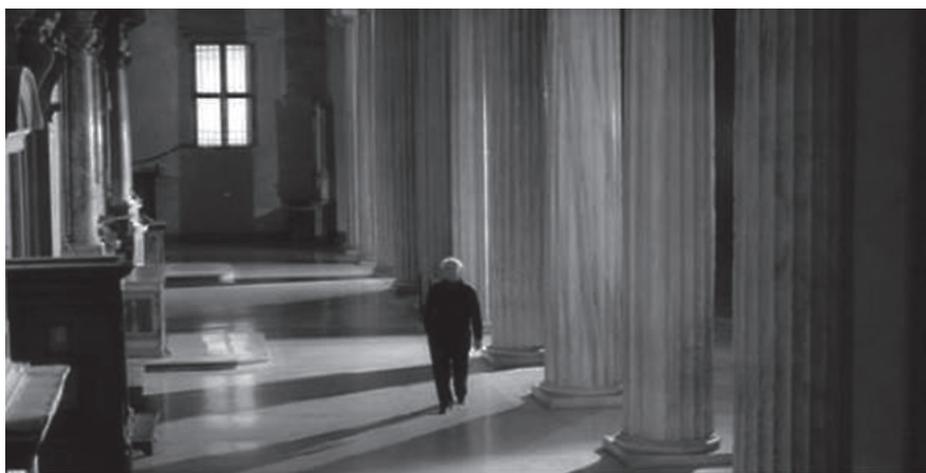


Figura 4. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.



Figura 5. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.

El anciano de pelo gris camina lentamente. La cámara lo acompaña hasta que se detiene frente a la tumba del Papa Julio II, de la que conviene recordar que su realización fue encargada a Michelangelo Buonarroti por el ya mencionado Papa en 1505. El proyecto inicial, que ilusionó al artista florentino, no se llevó a cabo, sino que sufrió sucesivos cambios y reducciones hasta 1542, año en que se finalizó con la forma en la que hoy es mostrada al público.

En el preciso instante en que Michelangelo Antonioni se detiene frente al mausoleo, el trabajo de montaje comienza a adquirir una gran relevancia en la escena. A través del mismo se inicia un diálogo entre el cineasta y las figuras de mármol que configuran la tumba, o lo que es lo mismo, entre el cineasta y el escultor «presente» a través de ellas. Así, algunos planos posteriores van seccionando la figura del Papa Julio II que aparece recostada a los pies de *la Madonna* con el Niño en brazos (figura 5).

Un plano picado, que convierte en subjetivos los anteriores, muestra a Michelangelo Antonioni contemplando la imagen marmórea. Su mirada, cubierta por el blanquecino velo de la edad, ve, y el espectador a través de ella, la gran obra del maestro Buonarroti (figura 6). La mirada del maestro representa el saber, «el saber ver», ese que ha ido acumulando a lo largo de toda una vida dedicada a observar el mundo que le rodea.

Los ojos abiertos y contemplativos del cineasta contrastan con los de la figura sedente de Julio II de la que sólo se muestran unos párpados cerrados que cortocircuitan la permeabilidad entre ambas (figura 7).

Después de unos segundos en los que la cámara recorre junto a la mirada del propio Antonioni el cuerpo marmóreo del Papa, una panorámica ascendente desplaza la atención hacia otra de las figuras que configuran el programa iconográfico de esta tumba adosada, *El Moisés*, situado en la parte inferior central de la misma. El montaje secciona la espectacular figura hasta detenerse en un plano deta-



Figura 6. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.

lle de los ojos (figura 8). Unos ojos en cuyo blanco relieve, la mirada de Michelangelo Buonarroti parece haberse fundido «para siempre» alcanzando el límite extremo de la expresión. Unos ojos encolerizados que contrastan con la posición sedente de la figura. Según Freud, «el Moisés que contemplamos no puede ser la representación del hombre poseído de cólera que, al descender del Sinaí, ve a su pueblo entregado a la apostasía y arroja contra el suelo, quebrándolas, las tablas de la Ley»<sup>5</sup>. Freud explica cómo en una visita a la Iglesia de San Pietro in Vincoli se sentó esperando ver cómo se alzaba violentamente y arrojaba las tablas al suelo descargando su cólera, pero nos dice: «Nada de eso sucedió; por el contrario, la piedra se hizo cada vez más inmóvil; una calma sagrada, casi agobiante, emanó de ella, y sentí necesariamente que allí estaba representado algo que podría permanecer inmutable, que aquel Moisés permanecería allí eternamente sentado y encolerizado»<sup>6</sup>.

Otro de los planos muestra a Michelangelo Antonioni, de espaldas al espectador en la parte derecha del encuadre, observando *El Moisés*, símbolo, según Panofsky, junto a San Pablo —que debiera haber sido su pareja inmediata—, de aquellos que habían alcanzado la inmortalidad espiritual por medio de una síntesis perfecta entre acción y contemplación<sup>7</sup>, que aparece ahora desenfocado ocupando

<sup>5</sup> Vid.: FREUD, Sigmund (1997): *Psicología del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, p. 87.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> «Los neoplatónicos florentinos citaban constantemente a Moisés y San Pablo como los dos ejemplos más grandes de los que habían alcanzado la inmortalidad espiritual, incluso durante su vida terrena, a través de un síntesis perfecta de acción y contemplación. Porque a pesar de que Moisés vive en la memoria de la humanidad como un legislador y gobernante más bien que un visionario,





Figura 7. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.



Figura 8. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.



Figura 9. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.



Figura 10. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.



la parte izquierda de dicho encuadre (figura 9). ¿No consiste precisamente en la contemplación, y la acción posterior de plasmar en su obra aquello que primeramente ha observado en la realidad, el trabajo del artista? ¿No es esa síntesis de la que habla Panofsky la que representa la obra de Buonarrotti y la que desea mostrar en la suya Michelangelo Antonioni? En la entrevista que realizamos a Enrica Fico, la esposa del cineasta, en noviembre de 2004, durante una visita realizada al maestro en su casa de Roma, ésta comentaba lo siguiente al respecto:

«Michelangelo primero mira, observa siempre, observa cualquier cosa, sobre todo la intimidad del personaje y lo particular del paisaje, y después lo convierte en forma poética, en forma cinematográfica, en un encuadre. Muy a menudo elige diez de esas observaciones que ha hecho y las condensa en una sola frase, porque lo que importa a Michelangelo no es contar algo a nivel de la pasión, sino a nivel del testimonio. Así pues, lo que él hace es dar testimonio de la realidad, de la vida de todos nosotros, del paisaje, y después convertirlo en forma poética, en un encuadre. Él es un poeta, y su cine es muy poético, pero debe encontrar el modo en que pueda llegar al público y a veces lo hace de forma muy sutil, a veces a través de un pequeño sombrero. Yo quedé impresionada con los sombreros de Lucía Bosé (en *Crónica de un amor*, Antonioni, 1950), porque todos aquellos sombreros, que pueden parecernos absurdos, representan la mentalidad de la burguesía de aquel tiempo. Aquel sombrero se te queda tan grabado que no lo olvidas jamás, y te hace pensar en ese mundo, en ese personaje, en la inquietud de aquella mujer, y eso es verdaderamente perfecto. Es justo esto lo que entiendo por contar la verdad».

Después de este inciso y siguiendo con el análisis del corto antonioniano, observamos cómo posteriormente la cámara se introduce y se desliza a la vez entre los pliegues de las ropas del Moisés. Hasta que al fin, las manos de Michelangelo Antonioni no resisten la tentación de tocar una de las obras escultóricas que han inmortalizado al maestro de maestros, Michelangelo Buonarrotti (figura 10). Una y otra vez la piel arrugada del cineasta acaricia la superficie pulida, blanca y tersa del mármol que ni el paso del tiempo ha podido destruir.

La mano del creador, la de Antonioni en esos instantes, aparece en un plano detalle gesticulando, en una especie de diálogo privado entre el cineasta y el escultor, con quien el maestro ferrarés parece comunicarse a través de la figura del Moisés (figura 11). Una figura que representa la verdad y la ley; todo aquello que Michelangelo Antonioni ansía conseguir a través de su obra; lo único que puede hacer que ésta perdure, al igual que ha perdurado la obra de Michelangelo Buonarrotti; lo único que puede permitir que este anciano, próximo a la muerte, logre la vida eterna, conquistada ya por el maestro Buonarrotti.

Es ahí donde radica el compromiso ético y estético, consigo mismo y con la sociedad, de Michelangelo Antonioni. Un compromiso que más allá de convertir su

---

también él veía con la mirada interior, y es en su cometido de dirigente al mismo tiempo que poeta inspirado como lo ha retratado Miguel Ángel». Vid.: PANOFSKY, Edwin (2001): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alian.



Figura 11. *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Antonioni, 2004.

cine en una forma de espectáculo lo eleva a la categoría artística. De modo que su obra puede ser entendida como un empeño de la inteligencia por comprender y hacer comprender el mundo desde una perspectiva puramente intuitiva. La filmografía de Michelangelo Antonioni es la respuesta de un hombre que ante la presencia devoradora del tiempo y la muerte, ante su angustia y preocupación por inmortalizar su creación artística, entrega al mundo sus joyas más preciadas, esperando en que, al menos una minoría, con intereses parecidos a los suyos, pueda entender aquello que el artista ha cedido a la sociedad con la intención de que aquellos que vean su obra puedan contemplar en ella la eternidad.