

## CONVERSACIÓN DE ANTONIONI CON ALDO TASSONE

*Habiendo visto sus películas, en particular El desierto rojo, me sorprende la exposición "Las montañas encantadas". Usted ha pintado siempre. ¿Piensa que existe una relación íntima entre pintura y cine?*

No, pienso que el cine está muy cerca de todas las formas de arte, que en cierto sentido las resume todas. Es el medio más rico, el más completo. Con el cine se puede contar lo que es verdad y lo que no lo es, lo que es bueno y lo que no es bueno, todo, la verdad y la mentira. Lo único que cuenta es ser convincente en la pantalla. Llegados a ese punto no existe ya ni verdadero ni falso, queda sólo el cine en la pantalla blanca, y es extraordinario.

*¿Cómo descubrió la pintura?*

Pintaba de pequeño, y también cuando estudiaba; me divertía. Hacía retratos (mi madre, mi padre, Greta Garbo, Charlot), dibujaba formas arquitectónicas. No tenía ninguna ambición artística. Mientras trabajaba en *El desierto rojo* retomé los pinceles para adquirir fa-

miliaridad con el color. En estos últimos años he vuelto a pintar, aprovechando que no podía hacer películas, visto que mi ritmo interior no corresponde con el que la industria cinematográfica me impone.

Por curiosidad. Comencé con cosas abstractas. Un día, al recomponer pequeños fragmentos de una pintura rota me di cuenta de que eran montañas. ¡Es muy divertido! Uno de aquellos cuadros, vistos con lupa, me procuraba extrañas sensaciones, estaba fascinado por la materia. Como siempre deseo explorar la cara oculta de lo que se ve a simple vista, decidí fotografiarlo y ampliarlo utilizando un procedimiento que recuerda al de *Blow Up*. La ampliación fotográfica modifica algunos efectos, algunas relaciones y también los colores asumen tonalidades diferentes. Es un poco como meter en un horno un objeto de cerámica. Nunca se sabe que saldrá. Naturalmente, la experiencia cuenta mucho, poco a poco nos imaginamos cuál será la transformación. ¡Pero las sorpresas no fallan nunca! Lo que me impresiona es que de este modo se entra verdaderamente en materia de la pintura.

*Los cuadros originales son muy pequeños, de las dimensiones de una tarjeta postal. ¿Por qué?*

¡Mi estudio no es muy grande! Y no me gusta pintar ante un caballete; además me divierte trabajar en formatos reducidos, eso aumenta aún más la sorpresa en el momento de la ampliación. No soy un pintor, sino un cineasta que pinta; la obra es la ampliación, no el original.

*Pero entonces es casualidad que hayan salido montañas...*

Me gustan mucho las montañas, entonces es evidente que he tomado ese camino instintivamente. Ciertamente el trabajo de ampliación es largo y muy delicado: son necesarias mil pruebas en el laboratorio antes de alcanzar la obra final. Por ello no me es

posible pintar mientras trabajo en una película. No puedo hacer dos cosas al mismo tiempo. ¡Es curioso que por aquellos “asuntos” haya obtenido mejores críticas que por mis películas! También he hecho llanuras encantadas, que me gustan más que las montañas (he nacido en una ciudad de llanura paduana). ¡Pero no me pondré ciertamente a exponer todos mis “periodos”!

*¿Qué pintores le han influido?*

Me gusta la pintura, pero sinceramente no estoy influido por ningún pintor. Lo mismo puedo decir del cine: quizás, hasta cierto punto, me influyó una película de Bresson —una sola— *Les Dames du Bois de Boulogne*, no las demás. Cuando comienzo una película trato de olvidarme de todo lo que he leído y visto. Como decía Wittgenstein, es muy difícil ver lo que tenemos delante de los ojos. Por ellos debemos tratar de olvidarlo todo y dejarnos guiar por lo que tenemos dentro de nosotros.

*Es el mismo consejo que dio a los estudiantes de las escuelas de cine en marzo pasado en la Cinémathèque del Palais de Chaillot. Sin quererlo, usted aturdió al público.*

Hablaban continuamente de “referencias” como si el cine fuese algo que se puede aprender mirando una película. “¿Qué referencias necesitáis?”, les pregunté: “¡Coged una cámara, salid a la calle y rodad! A la escuela iréis luego, cuando hayáis comprendido que tenéis talento”. ¿Qué otro consejo habría podido darles a los estudiantes? Ciertamente es necesario que cada uno de nosotros se haga una cultura, ¡pero no es eso lo que cuenta! En lo que a mí se refiere, si veo una película que me gusta intento olvidarla lo más pronto posible, para que no me influya. Para un artista la imitación equivale a la muerte.

*Usted fotografía sus cuadros en miniatura y luego los amplía, por lo tanto se puede decir que de algún modo están ligados al cine. Ni siquiera con los relatos de Quel bowling sul Tevere se ha alejado usted del cine...*

Es verdad, aquellos relatos son cañamazos de películas que en mi cabeza han tomado las formas de narraciones; se podría decir que son “las películas que he escrito”. De todos modos, la pintura y la escritura son actividades que no considero ajenas al cine. Aquellos relatos no son muy viejos: empecé a publicarlos en *Il Corriere della Sera* hace cuatro años. “*Quattro uomini in mare*”—el argumento de *La ciurma*— lo escribí durante un viaje en automóvil desde Teherán a Chiraz. ¡En el desierto había una ventisca increíble y yo vengo a escribir una historia de mar!

*En aquel relato usted evoca la influencia de Conrad.*

Conrad es uno de los escritores que más me gustan. En mi vida he tenido algunos grandes amores literarios: Gide, Camus, Pavese, Faulkner, Eliot... El amor por Conrad ha sido uno de los más intensos (Gide, en cambio, es un poco un amor perdido). Creo que muchos escritores modernos le deben mucho, empezando por Faulkner. Conrad tiene una sutileza psicológica extraordinaria, una escritura extremadamente poética, nunca altisonante, siempre muy discreta. También he amado mucho a Faulkner. He de decir que la literatura norteamericana me ha dado mucho. He leído recientemente un libro extraordinario de una escritora que se llama Joan Didion, una especie de documental sobre El Salvador. Se llama *Democracy*, es un libro muy fuerte, a mitad de camino entre Fitzgerald y Gertrude Stein.

*En su libro usted cita un solo escritor francés, Roland Barthes.*

Éramos muy amigos. Escribió un texto breve, *Cher Antonioni*, que es posiblemente lo más bello que se haya escrito nunca sobre mí. Era una persona extremadamente dulce y sensible. Barthes no era sólo un hombre de cultura, era un verdadero artista; sus ensayos están llenos de intuiciones poéticas. Éste era precisamente su problema, no poder ser sólo un ensayista. Durante un tiempo pensé utilizar algunos pasajes de *Fragments de un discurso amoroso* para una película sobre los celos inspirada en un relato de Italo Calvino. No era una película con una trama normal, sino algo vinculada a la literatura: los personajes tomaban conciencia de los discursos acerca del amor, y también del amor tal como se vive, surgía una especie de comparación entre los dos mundos... pero luego no realicé aquel proyecto, y fue en parte por culpa mía. Habría necesitado la ayuda de Roland Barthes, pero había muerto hacía poco.

*En uno de sus relatos escribe: "Pienso raramente en mi juventud", ¿es verdad?*

Me interesa sobre todo el futuro. Kierkegaard escribió en alguna parte: "Cuando queremos entender la vida nos adentramos en el pasado, cuando en cambio queremos vivir, nos volvemos hacia el porvenir". A mi edad sólo hay una única alternativa: es preciso que los días venideros sean mejores; de lo contrario, es la desesperación.

*Se ha hablado mucho de la tristeza, de las inquietudes de Antonioni. Conociéndole mejor, no me parece que usted esté triste ni desesperado.*

No estoy desesperado, ¡pero también yo tengo mis "problemillas"! De todos modos, mi última película, *Identificación de una mujer*,

no es desesperada. Describir en las propia obras la fragilidad de los sentimientos, la supuesta “alienación”, la tragedia de la existencia humana, no significa que el autor esté desesperado o “alienado”, sino todo lo contrario. Cuando se habla de alienación se suele olvidar que hay muchas formas de alienación. Está ésa de la que hablaba Marx, aquella de la que hablaba Freud, aquella otra de la que hablaba Hegel. Además, para mí, la alienación no es un tema. En mis películas no quiero demostrar una tesis, quiero mostrar historias; el significado de estas historias es algo que viene después, al final de la película. Mientras hago una película intento no pensar, de lo contrario, tendría frenos tan fuertes que me sentiría bloqueado.

*¿De qué parte cuando hace una película?*

De la observación de la realidad. Esta observación se convierte en una especie de alimento del espíritu, de la imaginación. *Crear* una obra no significa inventar desde la nada, sino más bien transformar lo existente según la propia naturaleza, el propio estilo personal.

*¿Es contrario a las adaptaciones de obras literarias?*

Creo que tiene poca importancia de dónde nace la idea de una película: puede nacer indistintamente de un libro, de la conversación con un amigo, de un relato. Que en la base de una película haya una novela puede ayudar, pero luego se convierte en un obstáculo. Me di cuenta mientras trabajaba en *Las amigas. Entre mujeres solas*, el relato de Pavese en el que se inspira la película, era muy literario, las imágenes de Pavese están muy ligadas a las palabras; tuve dificultades para traducir aquellas imágenes literarias en imágenes cinematográficas.

*Algunas veces le han reprochado no haber hecho películas sociales o políticas...*

Es verdad. Nunca he tenido preocupaciones sociales o políticas. Pienso que los hombres, los individuos, son lo más importante del mundo. Naturalmente, al vivir en esta sociedad estoy influido en parte por lo que ocurre a mi alrededor, pero intento evitar que me condicione. Borges escribió que “el tiempo es la materia de la eternidad”. En otro plano, se podría decir que los hombres, los individuos, son la materia de la sociedad. Uno de los motivos por los que no me gustan en particular las películas políticas es que están hechas sólo de “momentos fuertes”, es decir, los acontecimientos están representados con tanta precisión que acaban de parecer fingidos. El ritmo de la vida está hecho también de pausas, de momentos de transición, de silencios, y en las películas políticas no se da espacio a estos momentos. Sin los “momentos de transición” que a mi modo de ver son los más verdaderos, una historia pierde interés.

*Sé que usted va a menudo al cine. ¿Cuáles son los cineastas contemporáneos cuyas películas ve con ganas?*

Mis gustos son variables. Luego, me interesan más las películas que los autores (incluso a los “grandes” les sucede que hagan una mala película). Digamos —aunque la lista no es exhaustiva— que Bergman, Altman, Fellini, Woody Allen... me interesan. Me pareció espléndida, por ejemplo, la última película de Fellini, *Y la nave va*.<sup>1</sup> Es la obra de un cineasta que sabe lo que quiere y sabe cómo mostrarlo. En aquella nave aparentemente no sucede nada extraordinario; además no puede suceder nada extraordinario en una nave. En el curso de pocos días, los pasajeros se conocen

<sup>1</sup> *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983) de Federico Fellini.

todos entre sí. Y, sin embargo, pasa de todo: desde los pequeños conflictos existenciales hasta la confrontación entre clases sociales, desde los complots políticos a la guerra. En aquella película está toda la vida, me ha atrapado desde el comienzo. Es una obra muy aguda, dirigida con mucha inteligencia y “discreción”, sin ninguna de las ampulosidades que Fellini no siempre logra evitar. Se nota que el autor mira al mundo con extremo respeto. Después de *Ocho y medio*, es la película de Fellini que prefiero.

*Usted no se parece a esos críticos que admiran a Antonioni y odian, o casi, a Fellini...*

Fellini es un director excepcional. Son pocos los que trabajan a ese nivel.

*Aunque a diferencia de Fellini, usted nunca habla de sus recuerdos personales, el nombre de su ciudad natal, Ferrara, aparece a menudo en sus relatos de Quel bowling sul Tevere.*

Ferrara es una ciudad muy graciosa, bella y misteriosa al mismo tiempo. En los siglos XV y XVI era una de las ciudades más vivaces e interesantes de Europa. La corte de los Este albergaba a Ariosto, Tasso, Bembo (célebre poeta y latinista) arquitectos muy importantes y pintores (hubo en Ferrara una escuela de pintura muy original, la escuela de Cosmé Tura, de Federico del Cossa, de Ercole de Roberti, de Dorso Dossi). Era también una ciudad muy pagana: en el palacio Schiafanoia —un famoso palacio del Renacimiento en el que, como su nombre indica, se reunían para huir del tedio—, hay algunas pinturas en las que se representan unos caballeros que meten la mano bajo las faldas de las damas, y cosas de este tipo. Es una ciudad con una importante tradición artística. En este siglo han vivido en Ferrara, durante algún tiempo, pintores como De Pisis, De Chirico (buena parte

de su pintura metafísica nació en Ferrara), futuristas como Funi y Depero. Durante el fascismo, este histórico fermento cultural desapareció extrañamente, y no quedó casi nada. Entre tres o cuatro —Giorgio Bassani, Lanfranco Caretti y yo— formamos una especie de “cenáculo literario”. Durante nuestros encuentros —entonces éramos estudiantes— leíamos lo que escribíamos. He de decir que en aquel periodo, Bassani —que luego fue el autor de *El jardín de los Finzi Contini*— escribía mal; me hacía rabiar porque yo era el responsable de la página literaria de *Il Corriere Paganò* y él me mandaba unos artículos escritos de un modo tan retorcido que me veía obligado a corregírselos. ¡Luego él se convirtió en escritor y yo me perdí en el cine!

*Caretti, uno de los miembros del “cenáculo”, me dijo que en aquel periodo Antonioni se hacía notar por sus “silencios”. “Los silencios de Antonioni eran proverbiales”, dijo. Los silencios son muy importantes también en sus películas.*

Sí, es cierto. Me gusta mucho estar en silencio, mirando. Y en las películas me gustan los momentos en los que aparentemente no pasa nada. He escrito incluso un relato (“El silencio”) en el que imaginaba una película entera centrada en el silencio. Es la historia de dos cónyuges que se dicen pocas cosas muy íntimas, al principio, después de lo cual ya no tienen nada más que decirse.

*Al leer el primer relato de su libro (“El horizonte del acontecimiento”), se advierte una gran curiosidad por la ciencia. Me gusta mucho ese relato.*

También me gusta a mí. Sí, alimento una gran pasión por la ciencia, la ciencia pura. Pese a ser extremadamente exacta y concreta, la ciencia comporta siempre una extraordinaria dosis de incertidumbre. Nunca se sabe algo de un modo definitivo, nunca se ha

“llegado”, nunca hay un final; cada vez que se llega a alguna parte, hay automáticamente algo —un horizonte— que se abre.

*Usted tiene también una gran pasión por la ciencia-ficción, creo. Hace algunos años tenía que hacer una película de ciencia-ficción en la Unión Soviética, Laquilone.*

Estoy preparando otra, con Ponti y Sofia Loren. La película está inspirada en un relato bellissimo de un escritor norteamericano, Jack Finley, que se titula *Destination Verna*. Es la historia de una mujer de cierta edad que ya no espera nada de la vida. Un buen día le dicen: “Hay un puesto en una nave espacial que se dirige al planeta Verna, un lugar maravilloso, una especie de paraíso “terrenal”. Ella pregunta: “¿Pero cómo se llega?”. Verna es un planeta fuera del sistema solar. La distancia es tan grande que la mujer decide no partir. Es la última gran oportunidad de su vida, pero la deja escapar porque sería un viaje sin retorno y porque tiene miedo de cortar los puentes a su espalda. Es una reacción muy comprensible. Si se le pregunta a un hombre corriente: “¿Qué nos retiene aquí?” ¿No quisiera ir a un lugar paradisiaco? Es una ocasión única...”, muy pocos tendrían el valor de afrontar lo desconocido y dejarlo todo, pese a que se lamenten de su condición en esta tierra. Preferirían seguir viviendo en la desesperación aquí abajo que afrontar lo desconocido. Es un sentimiento muy humano.

*¿Usted sigue mucho la actualidad científica?*

Intento hacerlo cuando el cine me deja un poco de tiempo para leer. Porque cuando se termina una película, el problema es tener otra en la cabeza. Y en estos casos, cuanto más lees, más confusas son las ideas. Es así.

*En su libro de relatos usted ha escrito esta frase: "Cuando comienzo una película, me viene de inmediato otra a la cabeza"*

Es verdad.

*¿Cuántos proyectos tiene en este momento?*

¡Cuatro! *Destination Verna, La ciurma, Due telegrammi* (el argumento está sacado de un cuento de *Quel bowling sul Tevere*, allí había sólo una situación, en la película habrá una historia y unos personajes). Y luego una película que me ha propuesto la televisión italiana sobre San Francisco de Asís.

*Es difícil imaginar que un laico como usted haga una película sobre el santo de las Florecillas.*

En cambio, sobre este personaje y sobre aquel periodo quizás un laico como yo tenga una mirada más distante y por ello históricamente más verdadera y más interesante para el público. En el fondo, las *Florecillas* no gustan demasiado a los verdaderos franciscanos que encuentran en ellas elementos dulzones, románticos, en definitiva, poco auténticos. Por el contrario, he seguido algunas de sus sugerencias y me he atenido a verdades históricas documentadas (hice una investigación profunda antes de ponerme a escribir la adaptación). Los propios franciscanos aprecian que haya representado el personaje de Francisco como contrapeso a la corrupción de la Edad media y al espíritu de violencia que la alimentaba.

Eran los años de la guerra entre Perugia y Asís. Francisco había participado también en una de aquellas batallas. Los caballeros de Perugia estaban de parte del papado e iban a combatir con sus bellas corazas de oro, mientras los otros estaban de parte de los pobres, de la gente. En aquel periodo la corrupción en

el seno de la iglesia era desbordante. Estaban, por ejemplo, las monjas nómadas, mujeres que con la excusa de predicar la fe se convertían prácticamente en las “putas de Dios”. El Papa tenía un poder enorme, pero era incapaz de ejercerlo hasta el final, y por otra parte se lo impedían. Por este motivo, las comarcas de su territorio le abandonaban. Y luego estaba la lucha entre el poder temporal (los duques, los príncipes) y el poder espiritual del Papa. En este sentido, en el guión he descrito un episodio muy pintoresco. El Papa Inocencio III, hombre de gran inteligencia y aguda sensibilidad política, murió mientras estaba de viaje, y su cuerpo fue expuesto en la catedral de Perugia. Los restos fueron cubiertos de joyas y piedras preciosas, pero durante la noche los ladrones robaron las joyas. Por la mañana, Francisco llegó a la catedral y se dirigió en presencia del Papa, que era su amigo, completamente desnudo.

Francisco predicaba la pobreza total, el ascetismo implacable, y eran pocos los que le podían seguir, la mayoría no lo podía resistir. Su doctrina nació en oposición a la crueldad, a la maldad, a la corrupción de su tiempo. Pero también en oposición a la sed de poder y de gloria: todos ambicionaban ser caballeros. Formar parte de aquella caballería era un gran signo de distinción. En una época que se había alejado completamente de la doctrina de Cristo, Francisco era tan intransigente que incluso el Papa tenía miedo de apoyarle. Y así sólo obtuvo la aprobación de su propia doctrina el mismo año de su muerte, a los cuarenta y cuatro años.

*¿Cuál es su opinión sobre Francisco, como hombre?*

Francisco me interesa como personaje histórico más que como hombre. Era increíblemente duro, y en cierto sentido, incluso malo. Un hombre realmente “loco”. No es cierto que amara la naturaleza, como se suele decir. ¡La historieta de la predicción a los pájaros no es verdadera! Al respecto quisiera recordar un episodio

que se hizo célebre. Durante un viaje a Roma, sus compañeros se detuvieron para contemplar el paisaje, un prado florido, y él les gritó: “¡Arriba, ánimo, al camino, al camino!”.

Francesco d'Assisi *es su único proyecto italiano; los otros tres son... norteamericanos. ¿Qué piensa de la crisis del cine italiano?*

No se logra hacer nada serio en Italia en este momento. La última película interesante que he visto es *Carmen*, de Rosi,<sup>2</sup> una producción francesa; creo que Rosi tuvo una buena intuición al situar la ópera en la calle para darle un toque de verdad a una historia que de por sí es verdaderamente ridícula. La única película seria actualmente en preparación es *Ginger y Fred*, de Fellini,<sup>3</sup> una sátira sobre la televisión. Las demás son comedias ligeras, con presupuestos reducidísimos, con Celentano, Troisi, Benigni, Monica Vitti: grandes actores pero condenados a hacer reír a toda costa; en definitiva, la crisis es dramática. Los políticos están aprobando, con un gravísimo retraso, una ley —la denominada “ley amarga”— que debería resolver un montón de problemas de nuestro cine, pero ya ha sido tan “recortada” que queda poco de lo que debería haber sido originalmente. El cine nunca ha interesado a nuestros políticos, al contrario, le tienen miedo, piensan que es un medio de expresión que contrasta con la política. Primero eran los democristianos quienes pensaban eso, por vía del neorrealismo; hoy los socialistas piensan que el cine de autor es incontrolable y por ello tratan de asfixiarlo, de destruirlo. Hoy es prácticamente imposible realizar películas de calidad.

<sup>2</sup> *Carmen* de Bizet (*Carmen*, 1984) de Francesco Rosi.

<sup>3</sup> *Ginger y Fred* (*Ginger e Fred*, 1985) de Federico Fellini.

*Después del éxito de Blow Up, recibió ofertas fabulosas...*

Un productor norteamericano me propuso realizar una fábula, *Peter Pan*. ¿Me ve haciendo *Peter Pan*? Me convocó a su despacho. A un lado estaba Mia Farrow, intérprete de la película, y al otro el compositor y el guionista (la música y el guión ya estaban listos), y ante mí, el productor con el talón: un millón trescientos mil dólares. En cierto momento pregunté: "Visto que todo está listo, ¿yo qué tengo que hacer?" Esos señores nunca han entendido las razones de mi rechazo. ¡Cuántos de mis colegas habrían aceptado! He de decir que las renunciadas de orden material nunca me han costado mucho. Las renunciadas que cuentan tienen que ver con nuestra concepción de la vida, y son de orden moral. Es cuando te mientes a ti mismo, cuando haces componendas con tu propia conciencia, cuando pagas de veras.

*Usted ha realizado una película y dos cortometrajes en video, ¿qué piensa de estas experiencias?*

Ha sido una experiencia muy interesante, aunque entonces, en 1980, los medios técnicos en el campo de la transferencia de la cinta magnética a película no estaban todavía totalmente a punto. La copia (en banda magnética) de *El misterio de Oberwald* es muy bella. No entiendo por qué motivo la película no fue emitida por la televisión francesa. En los Estados Unidos, la película publicitaria que rodé en 1982 para el Renault 9 fue considerada la mejor del año. Costó ochocientos millones de liras. Para el *videoclip* de la cantante de rock Gianna Nannini (*Fotoromanza*) contaba sólo con cuarenta millones. Sin embargo, estoy satisfecho de él. Para hacer *videoclips* inteligentes hace falta mucho dinero.

Creo que el video será el futuro del cine. Rodar en video ofrece mayores posibilidades. Para empezar, tienes un control total sobre el color; lo importante es trabajar con un buen equipo

de técnicos. El video reproduce todo lo que se pone delante de la cámara con una fidelidad casi total. La gama de efectos que ofrece no es comparable con la del cine: se llega siempre a un compromiso con los laboratorios; el video, en cambio, permite tener un control completo sobre todo en la fase de rodaje, porque sabes siempre lo que tienes en la bobina, lo puedes ver, y si no te gusta, lo puedes rehacer.

*A propósito de documentales, a menudo se ha hablado —quizás equivocadamente— de sus relaciones con el neorrealismo. Tengo la impresión de que usted no tenga mucho que compartir con aquel “movimiento”, que por otra parte no fue un movimiento.*

El Antonioni neorrealista tuvo una carrera muy breve, limitada a algún documental. Cuando rodé mi primer mediometraje, *Gente del Po*, el neorrealismo aún no había nacido. Durante el rodaje, en 1943, no muy lejos Visconti rodaba *Obsesión*, la película que marca el inicio del neorrealismo. Era la primera vez que en un documental rodado en Italia se observaba la realidad, los pobres. No quisiera parecer presuntuoso, pero me atrevería a decir que el neorrealismo lo descubrí yo.

*En sus largometrajes se alejó de la realidad social, exterior, para concentrarse más bien en el estudio de la interioridad.*

La situación estaba cambiando. En la inmediata posguerra, la realidad era tan candente que los problemas del individuo pasaban a un segundo plano. No tenía mucha importancia saber, por ejemplo, qué pensaba el obrero de *Ladrón de bicicletas*, enfrentado a problemas mucho más urgentes como el trabajo y la supervivencia. En los años cincuenta consideraba que era más interesante estudiar el individuo, comprobar las consecuencias psicológicas, ideológicas y sentimentales de las transformaciones

producidas por la guerra. Por lo demás, ya en mis documentales aparecía una tendencia narrativa, una apertura hacia los problemas íntimos del individuo, ya estaban presentes algunos elementos del relato.

*Cuando hace documentales, tampoco busca el realismo por el realismo.*

No. Estoy convencido de que si se quiere expresar el propio mundo poético hay que trascender la realidad.

*Usted ha sido el primer cineasta europeo que ha utilizado la técnica del plano-secuencia. ¿Ya conocía entonces El cuarto mandamiento?*<sup>4</sup>

No, la vi después. No recuerdo haber pensado en ninguna película en particular cuando hice el primer plano-secuencia. Recuerdo que subí a la *dolly*, haber empezado a seguir a los actores y haberlos rodado sin cortar, hasta el final de la escena. Salió así, instintivamente. A diferencia de lo que se puede pensar a primera vista, debo decir que inventar un plano secuencia es más difícil que rodar y luego montar una escena del modo tradicional. Cuando dos personajes están hablando es necesario mover continuamente tanto la cámara como los actores, y a veces este movimiento puede resultar mecánico y artificioso; para hacerlo natural, fluido hace falta cierta destreza. De todos modos, nunca he querido estar ligado a una técnica en particular; cada película tiene su estilo. En la escena de la bolsa de *El eclipse*, por ejemplo, era imposible hacer planos-secuencia. Si siento que he de rodar primeros planos no veo porqué no debería hacerlos. Algunos cineastas, entre ellos Fassbinders, ruedan en plano-secuencia, luego lo cortan e insertan otros planos. De este modo, sin embargo, te arriesgas a

<sup>4</sup> *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) de Orson Welles.

variaciones de luz entre un plano y otro, como ocurre en *Berlín Alexanderplatz*.<sup>5</sup>

*Si no me equivoco, usted se ocupa personalmente del montaje de sus películas.*

Sí, siempre he trabajado junto al montador, desde el primer hasta el último plano de cada una de mis películas. En *Blow Up* hice incluso el montaje completo: después de dos semanas, Eraldo Da Roma, mi colaborador, tuvo que irse a Londres y me vi obligado a arreglármelas solo con el ayudante de realización. También en *Identificación de una mujer*, mi última película, he decidido firmar el montaje porque en definitiva lo había realizado yo solo, con dos asistentes. *Identificación de una mujer* es una película completamente basada en el montaje, un montaje muy nervioso, con *raccords* algunas veces muy audaces pero que se adecúan a la materia de la película.

*Se diría que en esta película el montaje es más importante que los propios planos, que las relaciones entre los personajes y ambiente, que hasta ahora había sido una característica de su estilo.*

En *Identificación de una mujer* no me he preocupado de la imagen, al contrario, he tratado de evitar las “buenas imágenes”. Sentía la necesidad de permanecer dentro de los personajes. Es muy fácil hacer buenas imágenes, las hay por todas partes, incluso en las películas de los primerizos. Sé que algunas películas se basan en la estética de la imagen: en *París, Texas*,<sup>6</sup> por ejemplo, hay imágenes extraordinarias, algunas veces incluso demasiado bellas para el contexto en que aparecen.

<sup>5</sup> *Berlín Alexanderplatz* (*Berlín Alexanderplatz*, 1980) de Rainer Werner Fassbinder (serie para televisión)

<sup>6</sup> *París, Texas* (*Paris, Texas*, 1984) de Wim Wenders.

*¿Qué piensa del nuevo cine alemán? Me parece que Wim Wenders le debe mucho a El grito, a La noche, a Zabriskie Point...*

El cine alemán ha dado una sacudida salvadora a la vieja Europa. Nos ha sacudido del entorpecimiento. De los jóvenes, Wenders y Herzog me parecen los mejores. Wenders tiene los pies en el suelo, mientras que Herzog es más "genial" en el sentido que está un poco "loco". Basta pensar en el tipo de historias que inventa, en su manera de caracterizar a los personajes, siempre un poco extraños, en equilibrio precario entre realidad y surrealismo...

*¿Y el joven cine italiano, tan criticado?*

Faliero Rosati y Peter del Monti, me parece que tienen un estilo personal, un estilo que los demás directores todavía no han encontrado.

*Durante el rodaje, dijo que Identificación de una mujer sería la última película "antonioniana". ¿Qué quería decir?*

Que deseo concluir cierto discurso. Pretendo liberarme de esta "capa de sentimientos" y concentrarme en cambio en los "hechos". A diferencia de lo que se suele pensar, soy una persona más bien violenta y quisiera liberarme de mi violencia interior haciendo películas de acción en las que los hechos hablen por sí solos. De todos modos, mi próxima película (*Due telegrammi*) hablará todavía de sentimientos.