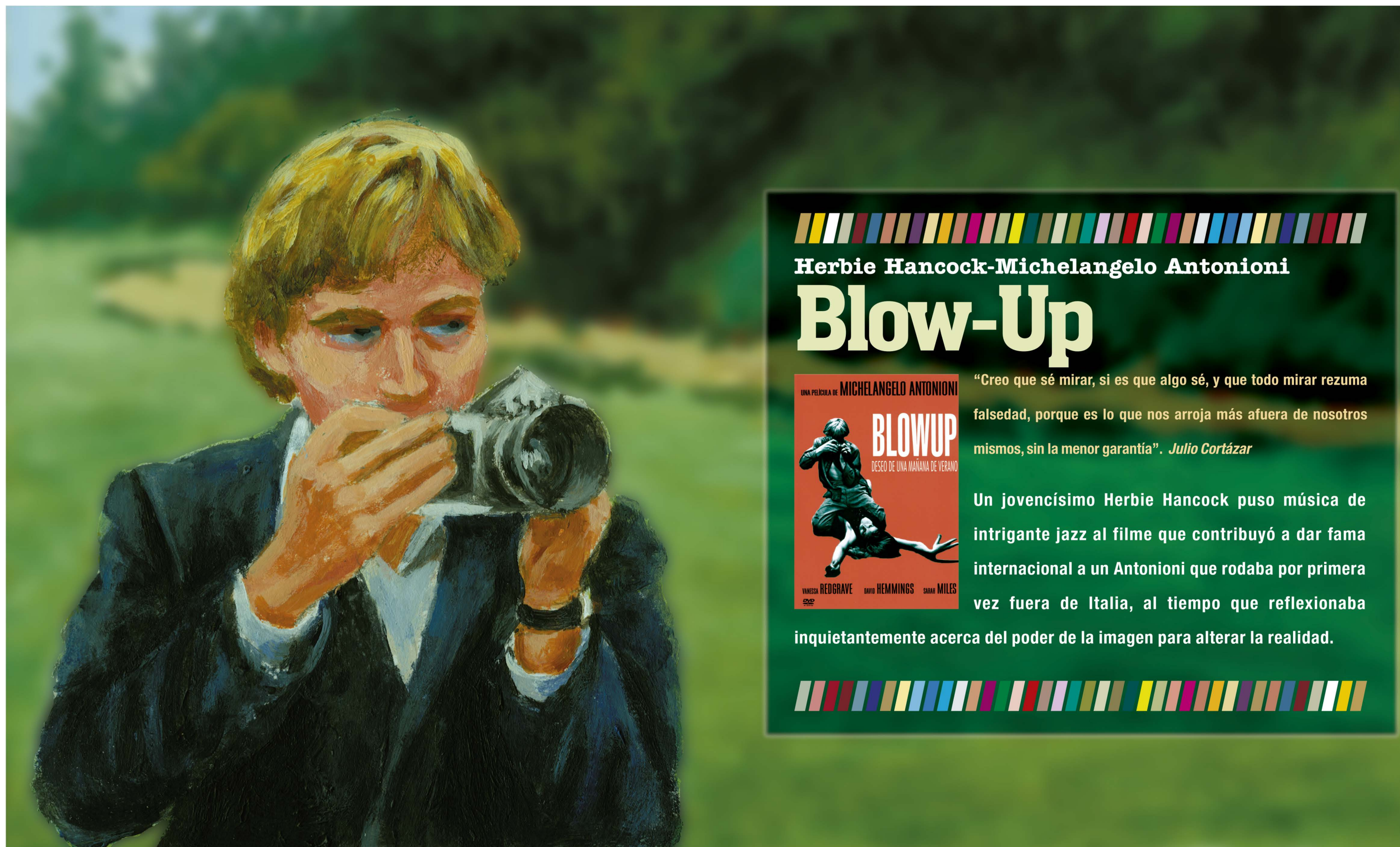




Herbie Hancock-Michelangelo Antonioni

Blow-Up



“Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía”. *Julio Cortázar*

Un jovencísimo Herbie Hancock puso música de intrigante jazz al filme que contribuyó a dar fama internacional a un Antonioni que rodaba por primera vez fuera de Italia, al tiempo que reflexionaba inquietantemente acerca del poder de la imagen para alterar la realidad.



Blow-Up (Deseo de una mañana de verano, 1966)



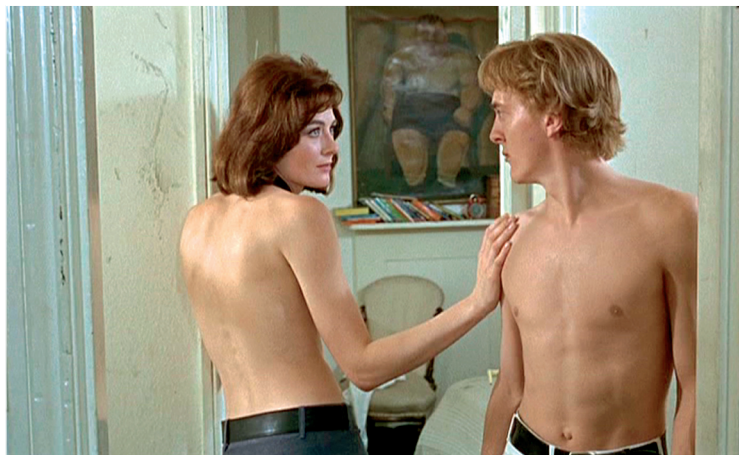
Michelangelo Antonioni fue el primer cineasta en valerse de un recurso hasta entonces propio del cine negro y el thriller (la omisión de información) para requerir una respuesta intelectual por parte del espectador. Mediante aquel procedimiento (ya presente en sus obras anteriores) se obligaba al público a volver a mirar todo lo que acababa de ver. La naturaleza de su cine revela que toda imagen exige siempre una reconsideración de la anterior y que la realidad es una presunción inexacta de lo que subyace aun más hondamente; enfoque éste que ilustra la prodigalidad que en la década de los sesenta -cuando se filmó *Blow-Up*- la crítica cinematográfica había manifestado en torno a algunas de las principales teorías que consideraban al cine y la fotografía como medios capitales reproductores de realidad (André Bazin y Sigfried

La cámara del diablo

Kracauer), y que Antonioni supo entender con indiscutible lucidez en ésta, su película más cerebral. El origen de estas disquisiciones entre realidad y apariencia se origina en *Las babas del diablo*, un cuento de Julio Cortázar del que Antonioni, con la colaboración de Tonino Guerra, supo extraer la esencia de la relación entre lenguaje escrito y visual, idea a la que ya había ido recurriendo con penetrante obsesión en sus anteriores obras maestras (*La aventura* y *El desierto rojo*). De la mano del productor Carlo Ponti, *Blow-Up*, (*Deseo de una mañana de verano*, 1966) fue su primera incursión en el cine anglosajón y enseguida contribuyó a situar a

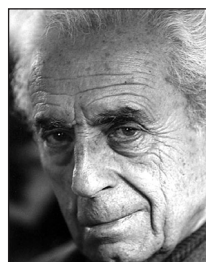
Antonioni como una celebridad internacional, aunque hacía ya cinco años que *La noche* lo había convertido en la más profunda influencia de sus contemporáneos.

Al aplicar su mirada foránea sobre un Londres que ya era el bullente *swinging London*, Antonioni focaliza con inusitada novedad aquel contexto cultural, si bien aquí menos se trataba de un ataque satírico contra la sociedad -a la manera de Fellini en *La dolce vita*-, que de un desmenuzamiento hermenéutico acerca de lo que el ser humano podría hallar detrás del artificio de la realidad cotidiana si mirase con ojos de búho y herramientas de taxidermista. En *Blow-Up* el telón de fondo postizo





parecía limitarse a la frivolidad de la época: la fotografía de modas, el consumo de drogas lisérgicas, los primeros desnudos y la promiscuidad sexual, los movimientos contra la guerra, el rock, etc. Bajo esa periferia, un fotógrafo, Thomas (David Hemmings) se adentra una mañana en un apacible parque donde casualmente fotografiará a una pareja hasta que Jane (Vanessa Redgrave) se percata de la intromisión y enfadada exige de él el carrete con las fotografías. Thomas consigue engañarla quedándose con el carrete y al revelar, ampliando las fotografías, descubre en ellas un cadáver entre los arbustos. Cuando regresa por la noche encuentra al muerto pero, al día siguiente, alguien le ha robado los negativos y el cadáver ha desaparecido. Con este brevísimo tanteo argumental se erige el que probablemente sea el policíaco más especulativo de la historia del cine: no hay un cadáver y no



Michelangelo Antonioni

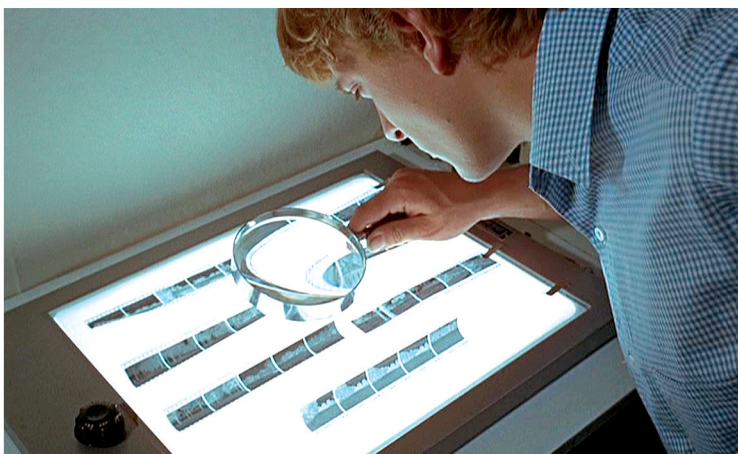


Herbie Hancock

existe ni crimen ni asesino ni una lógica resolución final. El aderezo final de *Blow-Up* es la ambigüedad y la indeterminación generalizada; lo lateral frente a lo obvio. Tal fue el éxito de ese estilo intrigante que años después Francis Ford Coppola en *La conversación* y Brian De Palma en *Blow Out* recurrieron a sendos homenajes: si en aquella una fotografía ampliada descubría un asesinato, en éstas es un sonido grabado, amplificado y luego fil-

trado lo que encamina al desvelamiento de un crimen.

Ahora bien, en el fondo ¿qué tuerca mueve Antonioni, Cortázar mediante, para que su película haya repercutido en el tiempo? Sería oportuno entender lo siguiente: si en *El eclipse* (1962) y *El desierto rojo* (1964) Antonioni supo analizar la *angst* contemporánea, - recordemos cómo en la segunda, la heroína y musa favorita del maestro, Mónica Vitti, le dice a un joven Richard Harris: "hay algo de terrible en la realidad, pero no sé qué es"- , en el caso que nos ocupa, y en contraposición a las anteriores, *Blow-Up* se despliega como una alegoría moderna urbana sobre el significado de la percepción. ¿Qué es la realidad?, se pregunta Antonioni cuando Thomas fotografía sin percibirlo lo que podría conducir al hallazgo de un crimen y quizá a un asesino. En ese giro conceptual el fotógrafo deja de ser ►





BLOW-UP (DESEO DE UNA MAÑANA DE VERANO, 1966)

• FICHA TÉCNICA

Dirección:
Michelangelo Antonioni
Guión: Michelangelo
Antonioni, Tonino
Guerra, basado en el
relato *Las babas del
diablo*, de Julio
Cortázar.

Diálogos en inglés:

Edward Bond

Fotografía:

Carlo Di Palma

Música:

Herbie Hancock
+ los temas *Stroll on*
de The Yardbirds
y *Blow Up* de
Tomorrow.

Montaje:

Frank Clarke

Dirección Artística:

Assheton Gorton

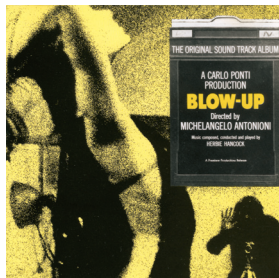
• REPARTO

David Hemmings

(Thomas),

Vanessa Redgrave

(Jane),



Peter Bowles (Ron),
Sarah Miles (Patricia),
John Castle (Bill),
Jane Birkin
(The Blonde),
Gillian Hills
(The Brunette),
Veruschka von
Lehndorff (Veruschka),
Jeff Beck
(Jeff Beck,
The Yardbirds),
Jimmy Page (Jimmy
Page, The Yardbirds)

• MÚSICOS

Herbie Hancock
(comp, p),
Freddie Hubbard,
Joe Newman (tp);
Phil Woods (sa),
Joe Henderson (st),
Paul Griffin (org),
Jim Hall (g),
Ron Carter (b),
Jack DeJohnette (bat).

► un proveedor de lo real para, sin haberlo pretendido siquiera, trocarse en un emisario de la ilusión de realidad. Gracias al artista, la percepción de la realidad, a través de la técnica, propicia un autodescubrimiento. Así, las ampliaciones fotográficas, esa hiperrealidad que contienen las impresiones en blanco y negro con grano, desmienten el artificio y la impostura falsaria de la cotidianidad para sumergirnos en un océano de turbias aguas. En esta trama el verdadero detective es la cámara. Recordemos por lo demás un ejemplo de cómo la cámara captura sin pedir permiso. Fue tres años antes del rodaje de *Blow-Up*, y el suceso, que aún permanece sin esclarecer, conmocionó al mundo: el asesinato de John F. Kennedy y la filmación Zapruder.⁽¹⁾

Hancock y la sinfonía del swinging London

Cuando a Herbie Hancock se le pidió encargarse de la banda sonora para una película de uno de los cineastas de mayor prestigio del mundo, el pianista contaba sólo 26 años y era ya miembro del quinteto de Miles Davis desde 1963. Tenía un contrato para Blue Note, con el que ya había rubricado su popularidad gracias a *Cantaloupe Island* y *Watermelon Man*, y era notablemente considerada su inventiva en el dominio de los teclados. La pregunta que probablemente golpeaba como un martillo la cabeza de Hancock, el cual era un novicio por cuanto desconocía cualesquiera fueran las funciones que la música debía convenir a las imágenes de una película, era si sería capaz de estar a la altura de un director de la magnitud de Antonioni. De esta guisa Hancock compuso temas que sumaban casi una hora de duración con la nada menos desdeñable concurrencia de Freddie Hubbard, Joe Newman, Phil Woods, Joe Henderson, Paul Griffin, Jim Hall, Ron Carter y Jack DeJohnette. Pues



bien, ¿alguien se creería lo que de verdad sucedió?: que Hancock, en diciembre de 1966, horas antes del estreno mundial de la película en Nueva York, hizo una llamada telefónica para expresarle a Antonioni su completa insatisfacción acerca de cómo el director había dispuesto su música en el filme. Según él, sólo se escuchaban pequeños fragmentos. A lo que el realizador replicó que había utilizado su música como creía que había sido correcto.

El error de Hancock fue haber visto la película sólo para escuchar su música y no entender lo que ya en cierto sentido había ocurrido: que Antonioni recurrió a él con poderosa clarividencia porque Hancock no sólo era él mismo una personificación alegórica de aquella época de libertades e impostura, sino que además tenía un profundo conocimiento de las principales corrientes de la música popular de aquellos años finales de la década de los 60 tan importantes para la historia del cine porque entrañaron la transición del cine clásico a la modernidad de las nuevas vanguardias. Hancock rectificó a tiempo y pidió disculpas,

pero este suceso da la clave real del problema que subyacía de fondo: que la música para películas había sido hasta aquel momento, y salvo lucidísimas excepciones, sólo el traje superficial que vestían los filmes cuando debía ser únicamente el director el que buscara el mejor traje sonoro a la medida de su requisitoria. Fue Antonioni quien de la misma manera que se van encajando las piezas de un puzzle acertó en musicalizar las distintas secuencias que retratan aquel burbujeante *swinging London*, conectando la sensación que debía transmitir cada pasaje con los aceites expresivos del hard bop, el rhythm & blues, el funk, el rock ácido de Yardbirds y Tomorrow, y el ajuste que las contribuciones rítmicas latinas estaban mudando el jazz... todo ello conformaba la arquitectura disonante para una de las cintas con mayor carga de profundidad a la sazón de aquella década gloriosa. ●

Notas

⁽¹⁾ Abraham Zapruder (1905-1970) filmó con una cámara de 8 mm lo que se considera el documento gráfico más importante sobre el asesinato de JFK.