



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
LICENCIATURA EN LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS ITALIANAS)

Presencia de la literatura pavesiana en la obra cinematográfica de Michelangelo Antonioni

**TESIS QUE
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**

Licenciada en Lenguas y literaturas modernas (letras italianas)

PRESENTA:

Irma Guadalupe López Cisneros

**ASESORA:
Dra. Sabina Longhitano Piazza**

CD. MX.

XXX 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

I Breve acercamiento a la relación cine-literatura

I.1 El cine como un lenguaje. Conceptos básicos para el análisis cinematográfico.

I.1.1 El análisis cinematográfico

I.1.2 La imagen.

I.1.3 La representación

I.1.4 El guión

I.1.5 El orden o tiempo de la narración

I.2 Estudio de la relación cine-literatura: la adaptación.

1.3 Una nueva propuesta de análisis: la presencia

1.3.1 Los códigos existenciales en el análisis cinematográfico

II El neorrealismo interior en el cine y su relación con la literatura

II.1 El neorrealismo italiano

II.1.1 El neorrealismo interior

II.2 Cesare Pavese

II.2.1 *Il mestiere di vivere*

II.2.2 *Tra donne sole*

II.3 Michelangelo Antonioni

II.3.1 *Le amiche*

II.3.2 *Il grido*

III La adaptación de *Tra donne sole* en *Le amiche*

III.1 Diferencias entre la novela y su versión cinematográfica

III. 2 Ideología del suicidio en Pavese y Antonioni a través de la representación del suicidio de Rosetta

IV Análisis y focalización de la presencia de *Il mestiere di vivere* en *Il grido*

IV.1 Los códigos existenciales:

IV.1.1 La mujer

IV.1.2 El amor

IV.1.3 El suicidio

IV.2 El personaje pavesiano: el poeta como personaje errante y protagonista del filme

Conclusiones

Bibliografía

Filmografía

Introducción

El objetivo de esta tesis es encontrar y marcar la diferencia entre la presencia (entendida esta como influencia, inspiración y representación de una ideología) y la adaptación de la literatura pavesiana en la obra cinematográfica de Michelangelo Antonioni, a través del análisis de sus obras.

El término “presencia” que enuncia el título se desprende directamente de diferenciar una influencia, como es la del pensamiento pavesiano contenido en *Il mestiere di vivere*, que permea *Il grido*, de una adaptación en forma, como lo es la novela *Tra donne sole*, en la versión cinematográfica *Le amiche* de Antonioni. Con la intención de que esta diferenciación y mi análisis sean mucho más claros para el lector, será necesario dedicarme en el primer capítulo a la definición de algunos conceptos básicos de análisis cinematográfico que se repetirán a lo largo de la tesis.

En el segundo capítulo abordaré cuestiones relacionadas al marco histórico y las obras a presentar y comparar, a partir de un análisis de las figuras de Pavese y Antonioni en el panorama cultural italiano del siglo XX, las características de la obra de ambos y su relación con un tipo de neorrealismo que apuesta por privilegiar el conflicto interno de los personajes: el neorrealismo interior.

En el tercer capítulo me dedicaré a observar y marcar las relaciones y las diferencias esenciales que existen entre la adaptación de *Tra donne sole* y *Le amiche*, en particular el rol de los personajes masculinos y la recepción que estas obras tuvieron por parte de la crítica; además realizaré un breve análisis de la representación del suicidio que hacen ambos autores.

En el cuarto capítulo me dedicaré al análisis de la presencia de *Il mestiere di vivere* en *Il grido*, a partir de los códigos existenciales principales que se encuentran presentes en estas dos obras: amor, suicidio y la figura de mujer. Por último, haré hincapié en la noción pavesiana del poeta como personaje errante, que se vuelve protagonista del film de Antonioni.

I. Breve acercamiento a la relación cine-literatura

El cine y la literatura comparten desde el inicio la cualidad de contar historias: ambos tienen como característica la narratividad. Una película al igual que una novela narra una historia mientras nos guía como espectadores a través de ella, del mismo modo que un escritor nos guía a través de una novela como lectores. Como espectadores/lectores nos convertimos en testigo y parte de la historia, mientras el autor nos muestra el universo que ha creado a través de un ángulo cuidadosamente escogido por él. Es gracias a esta cualidad narrativa que podemos encontrar miles de ejemplos de literatura hecha cine, en donde las historias saltan del papel a la pantalla. Por lo anterior, no resulta sorprendente que la adaptación cinematográfica de obras literarias sea casi tan antigua como el cine mismo, pero la relación que el cine guarda con la literatura no se limita únicamente a la adaptación. En este capítulo se tratarán algunos aspectos que caracterizan la relación entre estas disciplinas, se definirán brevemente algunos conceptos básicos indispensables para la realización de un análisis cinematográfico, se estudiarán las características de la adaptación cinematográfica y se introducirá la noción de presencia, misma que es la base del presente trabajo.

I.1 El cine como un lenguaje. Conceptos básicos para el análisis cinematográfico.

El cine también tiene la cualidad de representar, al igual que el teatro o la pintura, es decir, viaja más allá de la descripción verbal para plasmar algo visible e incluso audible, “[...] Estamos hablando de imágenes con significados, de un lenguaje audiovisual. Un lenguaje, entendido como sistema de representaciones, inscrito en el orden de lo Simbólico, que hay que contener dentro de los códigos de la cultura, y que hace posible el pensamiento”¹.

Al igual que la literatura, el cine se comunica a través de un lenguaje, sin embargo, los significados que se otorgan a las imágenes no requieren por fuerza el uso de las palabras para ser entendidos por el espectador, por lo cual es posible afirmar que el cine posee un lenguaje propio. Francesco Casetti en *Teorie del cinema* discute el concepto del cine como un lenguaje y lo explica de la siguiente manera:

Fin qui l'evidenza. È su di essa che pare appoggiarsi quell'orientamento teorico assai vivo negli anni che stiamo ripercorrendo che considera il cinema essenzialmente un *linguaggio*: vi si vede un dispositivo che consente all'uomo di esprimersi e di interagire (linguaggio come facoltà) e un repertorio di procedimenti o di segni più o meno ricorrenti che

¹ Marcos Ripalda Ruíz, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, p. 29

consentono di rendere effettivo questo esprimersi e questo interagire (linguaggio come sistema segnico)².

El cine es finalmente un medio a través del cual es posible interactuar y expresarse, es decir, llevar a cabo el ejercicio de la comunicación; al mismo tiempo posee códigos comunes, procedimientos, signos, que constituyen su sistema comunicativo.

No son solamente las cualidades comunicativas y narrativas las que acercan al cine y la literatura, sino su estrecha convivencia a lo largo de la historia. Desde sus orígenes, el cine ha apostado por la adaptación de obras literarias en la pantalla. Además, gracias a su estructura narrativa y al proceso de lectura-interpretación que realiza el espectador, en muchas ocasiones es posible analizar un filme como un tipo particular de texto.

Existen muchos conceptos propios del lenguaje cinematográfico que articulan una película: en este capítulo solamente definiré aquellos necesarios para entender y exponer la relación entre la obra cinematográfica de Antonioni y la literatura pavesiana.

I.1.1 El análisis cinematográfico

Normalmente, una película nace a partir de un texto, es decir, de un guión y adquiere después las cualidades visuales y sonoras por las que se distingue. Sin embargo, al realizar un análisis escrito de la misma, será necesario realizar un proceso aparentemente inverso, en el que interpretamos el lenguaje audiovisual de un texto reduciéndolo al discurso verbal. Francis Vanoye y Anne Galiot-Leté en *Introduzione all'analisi del film* comentan al respecto:

La stesura della sceneggiatura, il découpage tecnico, le riprese, il montaggio e il missaggio costituiscono le tappe di un processo di creazione e di fabbricazione di un prodotto. La descrizione, l'analisi appartengono a un processo di comprensione, di (ri)costruzione di un altro oggetto, il film passato al vaglio dell'analisi, dell'interpretazione.³

No obstante la naturaleza escrita de un análisis filmico, no se trata de una retrocesión, sino de una herramienta útil para la comprensión del hecho cinematográfico. En este sentido, un análisis filmico es la desarticulación o deconstrucción de las partes de un filme con la finalidad de facilitar la comprensión y la interpretación del mismo.

I.1.2 La imagen.

² Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, p. 59.

³ Francis Vanoye, Anne Galiot-Leté, *Introduzione all'analisi del film*, p. 13-14.

Una de las características esenciales del cine es el uso que hace de las imágenes en el relato. A través de las imágenes en movimiento el cine conquistó desde su origen a los espectadores, dando un giro distinto a la fotografía. El cine tiene la capacidad de retratar la realidad en movimiento y de envolvernos en un universo de ficción representando una perspectiva, una mirada específica sobre determinada realidad. Marcos Ripalda Ruíz dice al respecto lo siguiente:

El carácter fotográfico de las imágenes cinematográficas es lo que confiere un valor de realidad a los acontecimientos mostrados en la pantalla. Mediante esta capacidad de *hacer real* cualquier hecho fotografiado, es posible crear un universo de ficción que será vivido por el espectador como real. “Las imágenes son capaces de hacernos reconocer el objeto del que son imagen, pero el carácter de realidad no reside en ellas, sino en nosotros mismos que las aceptamos como tal. El grave error reside en considerar las imágenes del cine como realidades, cuando no son más que simples abstracciones que nos permiten reconocer el objeto fotografiado. Asimismo, una imagen sólo puede proporcionar al espectador una representación limitada y concreta de la realidad.”⁴

Las imágenes en el cine, tal como lo indica Ripalda Ruíz, nos proporcionan una representación limitada de la realidad condicionada por la intención, el sentido y el significado que se le otorga: la imagen actúa en función del mensaje que el autor o director quiere hacer llegar al espectador y dependerá absolutamente de este último interpretar dicho significado. Las imágenes, además cumplen la función de ordenar la temporalidad del relato, pues es a través de ellas que se revela la secuencia de acciones que organizan la historia de principio a fin. Es indudable que el elemento sonoro en las películas también es de gran importancia, sin embargo, tal como da cuenta el principio de la historia cinematográfica con las primeras películas mudas, no es imprescindible. Por lo anterior, es posible concluir que la imagen en movimiento es el elemento más importante del cine, ya que es el vehículo principal mediante el cual se entrega el mensaje al espectador.

I.1.3 La representación

El cine, como mencioné anteriormente, tiene la cualidad de representar, es decir, hacer visible e incluso audible un relato. Este tipo de representación es la cualidad del cine que mantiene cautivo a su público, pues la manera en que entrega su mensaje involucra los sentidos de la vista y el oído, creando una experiencia vívida para el espectador.

Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* plantean que existen dos conceptos presentes en la representación cinematográfica:

⁴ M. Ripalda Ruíz, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, p. 32.

El término representación, de hecho, viene a significar, por un lado, la puesta en marcha de una reproducción, la predisposición de un relato, y por otro la reproducción y el relato mismos. En una palabra, con el mismo término se indica tanto la operación o el conjunto de operaciones a través de los cuales se opera una sustitución, como el resultado de esa misma operación.⁵

Sin embargo, a pesar de que exista esta ambivalencia con el concepto de representación, tomando como referencia a Casetti y di Chio, el acercamiento al análisis de un filme requiere centrar la atención en el producto obtenido y no en el proceso de elaboración del mismo.

Resulta evidente que para que exista una representación es innegable que preexiste un modelo de referencia que sirve de inspiración para la creación de otros modelos en el plano artístico, es decir, la realidad. Sin embargo, la representación ha sido objeto de polémica a través de la historia y no sólo para el cine, sino para las demás disciplinas, ya que siempre aparece trazado el problema de la fidelidad o la traición a la realidad del mundo tal como lo conocemos.⁶

La representación cinematográfica utiliza como uno de sus vehículos las imágenes. Dichas imágenes pueden clasificarse, según Casetti, en tres niveles:

- a) Contenidos: En este nivel se despliega aquello que vemos o sentimos, e incluye categorías como indicios, temas, motivos, arquetipos, claves y figuras.
- b) Modalidad: En este nivel se determina la forma en la que aparecen los elementos, con categorías como dependencia/independencia y estabilidad/variabilidad.
- c) Nexos: En este nivel se determina la forma en la que se unen las imágenes, e incluye categorías como condensación, articulación o fragmentación.⁷

Para los fines de este trabajo, consideraré únicamente el nivel de contenido de la representación, ya que es ahí donde se alojan los conceptos retomados durante el análisis de la adaptación y la presencia de la literatura de Pavese en la obra de Antonioni.

I.1.4 El guión cinematográfico

El guión cinematográfico es la versión escrita de una película. Martha Vidrio en *Escribir para el cine*, menciona que el estudio del guión cinematográfico parece discriminado gracias a la creencia de que el guión no puede considerarse como literatura toda vez que no se trata de un producto terminado, sino de un medio para llegar a la representación en pantalla. Por otra parte, el teatro sí es considerado como un género literario, aun cuando también se trate de un medio para llevar a

⁵ Francesco Casetti, Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 121.

⁶ F. Casetti, F. di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 123.

⁷ F. Casetti, F. di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 137.

cabo la puesta en escena ⁸. Es importante notar que la labor de los guionistas nunca ha sido tan alabada como la labor de un dramaturgo, hecho que es fácilmente comprobable al intentar conseguir un guión cinematográfico en una librería o una biblioteca porque, en realidad, muy pocas veces los guiones son publicados. El quehacer del guionista es tan complejo como el de un dramaturgo: es necesario que este domine las estructuras dramáticas para desarrollar una historia, al mismo tiempo que debe tener conocimientos acerca del lenguaje propio del cine y hacer un uso adecuado de las ventajas y limitaciones que dicha disciplina ofrece al representar.

Además, el guión cinematográfico posee una estructura única con elementos característicos muy similares a los de la obra teatral, tal como lo dice Vidrio:

El guión cinematográfico es un relato que se narra a través de imágenes y sonidos y describe mediante estos el comportamiento humano; el guión se distribuye en escenas, contiene diálogos, música y posee una estructura dramática. ⁹

El guión debe seguir las normas de la estructura dramática, por lo cual la historia que en él se desarrolle debe incluir presentación, desarrollo, nudo, clímax y desenlace. Del mismo modo, es posible distinguir, según Vidrio, tres etapas previas a la escritura del guión: idea, argumento y sinopsis.¹⁰

La idea es la historia en su forma más primitiva: puede ser original o estar inspirada en alguna experiencia, en la literatura, en imágenes, etc. La idea puede resumirse en pocas líneas, pero es importante que esté planteada de tal modo que la estructura dramática pueda comenzar a vislumbrarse a partir de ella.

El argumento es el acercamiento inmediato a todo lo que será narrado y acontecerá en la historia. Es mucho más amplio que la idea, sin embargo, todavía no adquiere una estructura dialogada y acotada.

La sinopsis es la última fase previa a la creación total del guión. En ella se observa un esquema detallado de acciones y personajes concretos a partir de los cuales comenzará a escribirse la historia.

En la actualidad, la labor de los guionistas es más apreciada que en los comienzos del cine, gracias a la importancia que han adquirido los diálogos en las películas. No obstante, se sigue tratando al guión como un instrumento para llegar a una meta y el papel de los guionistas sigue relegándose

⁸ Martha Vidrio, *Escribir para el cine*, p.114.

⁹ M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 23.

¹⁰ M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 31.

al escritorio, mientras que los nombres más grandes en pantalla pertenecen al director, al fotógrafo y a los actores.

I.1.5 El orden o tiempo de la narración

Para narrar una historia, el elemento temporal es fundamental. Al observar una película el espectador acepta las convenciones del tiempo, ya que la duración del relato no puede contarse en tiempo real: una hora, un día o un año equivale a minutos filmicos, mientras que la ubicación temporal de la historia será entregada a través indicios como la decoración, el lugar, vestuarios, etc. Además, el tiempo determina el orden en el que las acciones de la historia tienen lugar, sin embargo, no todas las historias se relatan de forma lineal dicho orden se puede presentar al espectador de diferentes maneras; Casetti distingue cuatro formas en las que se presenta la temporalidad del relato cinematográfico: el tiempo circular, el tiempo cíclico, el tiempo lineal y el tiempo anacrónico.¹¹

- a) El tiempo circular: los acontecimientos suceden de tal modo que el punto de llegada siempre es el mismo que el punto de origen de la historia.
- b) El tiempo cíclico: las acciones suceden de tal modo que el punto de llegada es análogo al punto de partida, pero no es el mismo, sino que existe alguna diferencia entre ellos.
- c) El tiempo lineal: el punto de llegada y el de partida serán siempre distintos. La sucesión de las acciones puede darse de manera *vectorial progresiva*, es decir, hacia adelante o *vectorial inversa*, es decir, hacia atrás. Existe dentro de esta categoría el tiempo *no vectorial*, que se caracteriza por una fractura del orden lineal, en el que pueden insertarse secciones del pasado: se trata de lo que llamamos comúnmente *flashback*.
- d) El tiempo anacrónico: se produce al realizar fracturas en la historia que interrumpen la sucesión de las acciones en el tiempo, por lo que llega a perder la secuencia cronológica de la narración.

El tiempo del relato se refiere esencialmente al tiempo de la historia, al modo en el que los acontecimientos se suceden, haciendo uso de cualquiera de estas formas para narrar. Hoy en día el cine se ha dedicado a explorar las formas menos convencionales de narración creando ejercicios interesantes que mantienen al espectador alerta en busca de las piezas del rompecabezas temporal.

¹¹ F. Casetti, F. di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 152.

I.2 Estudio de la relación cine-literatura: la adaptación.

Cine y literatura comparten desde el principio la cualidad de contar historias. Imagen y texto son siempre los elementos que nos guían a través de un relato, son los que plasman la estructura y el modo narrativo, además nos regalan algún indicio de aquello que ocurre con los personajes tanto en los lugares como en los gestos, los diálogos, los ambientes, etc. Al realizar una adaptación al cine de una obra literaria, dichos elementos requieren cierta organización y estudio.

La adaptación cinematográfica de obras literarias es uno de los recursos más utilizados dentro del cine, a través del cual podemos observar el estrecho vínculo que comparten ambas disciplinas. Desafortunadamente el estudio de la adaptación no es un campo del que se haya preocupado verdaderamente la teoría cinematográfica, ya que la mayoría de los críticos le dedican solamente un par de páginas en sus escritos, sin detenerse en hacer un análisis detallado de los procesos necesarios para lograrla.¹²

Martha Vidrio en *Escribir para el cine* define la adaptación como “una de las diversas formas por las que discurre el guión cinematográfico. Su primera condición visible es que no parte de una idea original, se desprende de otra obra de arte, puede ser una pintura, una novela, etcétera”.¹³ En este sentido, la adaptación cinematográfica nacerá siempre a partir de otra manifestación artística, sin embargo, más adelante veremos cómo conquista su independencia.

Al realizar adaptaciones de textos literarios, el guionista debe enfrentar numerosos retos: la determinación de la estructura del tiempo o el modo de narración (Lineal, *flashback*, etc.), la identificación o creación de las acciones que darán una secuencia a la historia, que es una tarea sumamente compleja, ya que en la literatura el discurso narrativo nos permite dar mucho espacio a la meditación y reflexión interna de los personajes que resultan difícilmente representables en pantalla; del mismo modo es necesario realizar un estudio minucioso de todos los elementos presentes en la obra literaria (personajes, lugares, acciones, ambientes, etc.), con la finalidad de determinar todo lo que será cinematográficamente representable, es decir, “extrapolar el texto literario original encontrando las claves de lectura que son adaptables al lenguaje de las imágenes”.¹⁴

¹² M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 14.

¹³ M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 14

¹⁴ M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 15.

Vidrio menciona que existen dos tipos de adaptaciones cinematográficas: la adaptación libre y la adaptación por trasposición. La primera privilegiará la creatividad por encima de la fidelidad, mientras que en la adaptación por trasposición el guionista se dará a la tarea de transferir a un guión cinematográfico la historia original sin un gran número de cambios: lo anterior se logra gracias a que el modelo literario de la obra adaptada posee ya por sí mismo ciertas características que se consideran afines al lenguaje del cine.¹⁵

Una vez que hemos definido los tipos de adaptación cinematográfica, aún queda abierta la cuestión de la clasificación. Esta tarea puede ser compleja ya que, en su mayoría, los guiones cinematográficos poseen características propias, aun cuando respeten la estructura esencial de la obra literaria. Como veremos más adelante, ésta es la razón por la cual Vidrio propone tomar una teoría elaborada por Milán Kundera a partir de palabras clave o códigos existenciales, que revelan características imprescindibles que definen a los personajes y las obras a través de sus creencias más arraigadas, sus acciones, objetivos o circunstancias históricas. En el caso de una adaptación por transposición será necesario que el guionista respete dichos códigos y los traslade al lenguaje cinematográfico. Este modelo de análisis resulta sumamente práctico, ya que nos permite determinar si se ha tomado la obra literaria únicamente como punto de partida o inspiración privilegiado la creatividad, o si se ha realizado una transposición de la historia al lenguaje fílmico respetando los códigos existenciales que habitan en ella.

1.3 Una nueva propuesta de análisis: la presencia

La relación entre Pavese y Antonioni es innegable, no sólo por la adaptación al cine de una de las novelas del escritor que el cineasta realizó, sino por la influencia que como espectadores podemos identificar en los temas que Antonioni escogió retratar en varias de sus películas, en particular en *Il grido*. Por ello, para comenzar a hablar de la presencia pavesiana en la obra cinematográfica de Antonioni, es necesario citar a este último refiriéndose al cuestionamiento acerca de la influencia que el diario de Pavese parece tener en algunas de sus películas. Esto sucede durante un coloquio el 31 de marzo de 1958 con los alumnos del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) y se encuentra documentado en su libro *Para mí, hacer una película es vivir*.

Una pregunta alude a Pavese y su diario. Me pedís si encuentro en mis películas analogías con el libro de Pavese. No sabría decirlo; no a propósito en todo caso. He leído el Diario y

¹⁵ M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 15.

podría ser que algo se hubiera quedado dentro de mí, o que algunas experiencias tuyas hayan coincidido con las mías. Es evidente que uno pone en sus películas algo autobiográfico.¹⁶

Antonioni no niega su relación con Pavese, pero tampoco hace una transposición fiel de *Il mestiere di vivere* al lenguaje fílmico, como hizo con *Le amiche*. Es justo este “No sabría decirlo, no a propósito en todo caso” que nos permite acercarnos al término *presencia*, es decir, esta influencia que crea la ideología del escritor y que no ha sido literalmente adaptada, sino que parece escapar a la conciencia del cineasta en tanto que no es incluida deliberadamente por él.

Es esta influencia o inspiración que en cierta medida escapa a la conciencia del autor y que permea buena parte de la cinematografía de Antonioni a la que llamaré *presencia*. Dicha presencia difiere de la adaptación ya que no es tan concreta o tangible y requiere un tipo de análisis diferente para lograr una aproximación e identificación mucho más precisas, pues no se trata de una transposición al lenguaje fílmico de la historia o los personajes, sino de una ideología. La presencia de la literatura pavesiana en la obra cinematográfica de Antonioni se ve reflejada en la elección y tratamiento de lo que, apoyándonos en Martha Vidrio y Milán Kundera, podemos definir como códigos existenciales.

El estudio o análisis de los códigos presentes en ambos autores puede realizarse tomando en cuenta gran parte de su obra, sin embargo en esta tesis me dedicaré a localizar y focalizar la presencia de *Il mestiere di vivere* en *Il grido*, a través del análisis de los códigos existenciales prevalentes.

I.3.1 Los códigos existenciales en el análisis cinematográfico

El análisis y focalización de la presencia de la literatura pavesiana en la obra de Michelangelo Antonioni puede realizarse utilizando como una herramienta de clasificación y organización la noción de tópicos, sin embargo, dicha clasificación estaría incompleta ya que la correspondencia particular que existe entre ambos autores se pierde en la generalidad. Queda claro que la mujer, el amor o el poeta no son tópicos que existen únicamente en la obra de estos dos autores: es por ello que el vínculo que se crea a partir de la forma en la que son abordados por Pavese y Antonioni requiere una metodología de análisis diferente, mucho más precisa.

Por lo anterior, he considerado para el presente trabajo como modelo ideal la teoría de los “códigos existenciales” propuesta por Milán Kundera y retomada después por Martha Vidrio en *Escribir*

¹⁶ Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 36. (Edición en español).

para el cine, para desarrollar una metodología que facilite la elaboración de una adaptación cinematográfica.¹⁷ Dicha teoría fue elaborada por Kundera en *El arte de la novela* para mejorar la comprensión de su propia obra, sin embargo, el uso que propone Vidrio de la misma para el cine es sumamente útil ya que representa no sólo una herramienta para la elaboración de una adaptación sino una nueva forma de aproximarse al análisis de las correspondencias entre filmes y obras literarias. Los códigos existenciales revelan características imprescindibles que definen a los personajes y las obras a través de sus creencias más arraigadas, sus acciones, objetivos o circunstancias históricas. Kundera define estos códigos de la siguiente manera:

Aprehender un yo, quiere decir, en mis novelas, aprehender la esencia de su problemática existencial. Aprehender su código existencial. Al escribir *La insoportable levedad del ser* me di cuenta de que el código de tal o cual personaje se compone de algunas palabras-clave. Para Teresa: el cuerpo, el alma, el vértigo, la debilidad, el idilio, el Paraíso. Para Tomás: la levedad, el peso. En la parte titulada “Palabras incomprendidas”, examino el código existencial de Franz y el de Sabina analizando diversos términos: la mujer, la fidelidad, la traición, la música, la oscuridad, la luz, las manifestaciones, la belleza, la patria, el cementerio, la fuerza. Cada una de estas palabras tiene un significado diferente en el código existencial del otro. Por supuesto que este código no es estudiado in abstracto, se va revelando progresivamente en la acción, en las situaciones. Fíjese en *La vida está en otra parte*, en la tercera parte: el protagonista, el tímido Jaromil, aún es virgen. Un día, pasea con una chica quien de pronto apoya la cabeza en su hombro. Jaromil se siente inmensamente feliz e incluso físicamente excitado. Me detengo en ese mini-acontecimiento y constato: “El grado más alto de felicidad que había conocido Jaromil hasta el momento era la cabeza de una chica apoyada en su hombro”. A partir de esto trato de captar el erotismo de Jaromil: “Una cabeza femenina, significaba para él más que un cuerpo femenino”. Lo cual no quiere decir, aclaro, que el cuerpo le fuera indiferente, pero: “No deseaba la desnudez de un cuerpo femenino; ansiaba el rostro de una chica por la desnudez de su cuerpo. No quería poseer un cuerpo femenino; quería el rostro de una muchacha que, como prueba de amor, le diera su cuerpo”. Intento ponerle un nombre a esa actitud. Elijo la palabra ternura. Y examino esa palabra: en efecto, ¿qué es la ternura? Y llego así a las sucesivas respuestas: “La ternura nace en el momento en que el hombre es escupido hacia el umbral de la madurez y se da cuenta, angustiado, de las ventajas de la infancia que, como niño, no comprendía”. Y a continuación: “La ternura es el miedo que nos inspira la edad adulta”. Y otra definición más: “La ternura es un intento de crear un ámbito artificial en el que pueda tener validez el compromiso de comportarnos con nuestro prójimo como si fuera un niño”. Como puede ver, no le señalo lo que está pasando en la cabeza de Jaromil, sino más bien lo que está pasando en mi propia cabeza: observo largamente a mi Jaromil y trato de aproximarme, poco a poco, al fondo de su actitud, para comprenderla, denominarla, aprehenderla. En *La insoportable levedad del ser* Teresa vive con Tomás, pero su amor exige tal movilización de sus fuerzas que, de pronto, no puede más y quiere dar marcha atrás, “hacia abajo”, hacia el lugar de donde vino. Y me pregunto: ¿qué le pasa a ella? Y encuentro la respuesta: Ha sido presa del vértigo. Pero ¿qué es el vértigo? Busco la

¹⁷ M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 54.

definición y digo: “el embriagador, el insuperable deseo de caer”. Pero me corrijo inmediatamente, preciso la definición: “También podríamos llamarlo la borrachera de la debilidad. Uno se percata de su debilidad y no quiere luchar contra ella, sino entregarse. Está borracho de su debilidad, quiere ser aún más débil, quiere caer en medio de la plaza, ante los ojos de todos, quiere estar abajo y aún más abajo que abajo”. El vértigo es una de las claves para comprender a Teresa.¹⁸

Kundera explica que el código existencial de los personajes se compone de palabras clave, palabras que se repiten a lo largo de la novela y cuyo significado es diferente para cada uno de ellos. No hay un mejor ejemplo de la aparición de estos códigos que el pasaje de Franz y Sabina en *La insoportable levedad del ser* ya que, como lo menciona el mismo Kundera, en él vemos reflejadas las marcadas diferencias que existen entre un personaje y otro, es decir, expresan su unicidad.

Es importante aclarar que el código existencial no puede ser entendido únicamente como una palabra o concepto en sí mismo y esto lo percibimos claramente cuando Kundera habla acerca de las acciones, las situaciones y los acontecimientos. Jaromil podría expresar en un diálogo su propia definición de la ternura, por ejemplo, pero dicha definición podría ser totalmente contraria a la actitud que muestra en el acontecimiento retratado por el autor. Es posible, entonces, definir al código existencial como la palabra clave que queda al descubierto a partir de la relación que el personaje tiene con ella, la manera en que la acoge y habita dentro de él. Este código se revela y se hace visible al lector a través de las palabras, las acciones y la actitud del personaje frente a determinadas situaciones que involucran a dicho código.

En la literatura, las palabras clave o códigos existenciales contienen la esencia de los personajes mismos, se van definiendo, no sólo a través de su voz (en forma de diálogos), sino a través de la voz del narrador y sus propias acciones. Vidrio propone retomar el concepto de códigos y palabras clave en el ámbito cinematográfico, por ejemplo, en el estudio de una adaptación cinematográfica:

La definición de un acontecimiento con una palabra clave, en realidad es algo que le sucede al lector cuando recepciona al personaje (“no le señalo lo que está pasando en la cabeza de Jaromil sino más bien lo que está pasando en mi cabeza”). Éste es el punto álgido del método que inferimos de las frases de Milan Kundera: Un lector atento, como debe serlo un guionista propuesto a realizar una adaptación, lleva a cabo una constante definición de los personajes y de los actos que efectúan. Esta definición se puede hacer con las palabras que aparecen y desaparecen, se repiten o son únicas, que modifican el desarrollo de la historia o condensan la actitud ante la existencia. Palabras-tema como dirían otros críticos y teóricos de la novela.¹⁹

¹⁸ Milán Kundera, *El arte de la novela*, p. 10.

¹⁹ M. Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 57.

El análisis de los códigos existenciales en el discurso cinematográfico, como lo plantea Martha Vidrio, me será de utilidad en el presente trabajo al llevar a cabo el análisis y focalización de la presencia toda vez que, tanto en el cine como en la literatura, dichos códigos son visibles para el lector y el espectador proporcionando un modelo de análisis mucho más exacto que el de los tópicos en sí mismo.

II El neorrealismo interior en el cine y su relación con la literatura

Cesare Pavese y Michelangelo Antonioni son autores contemporáneos que desarrollan su obra en Italia durante la segunda guerra mundial y el periodo de posguerra. En este capítulo se realizará una introducción acerca del neorrealismo italiano, el neorrealismo interior y una breve presentación de los autores y las obras que se utilizarán en el presente trabajo. Es importante enmarcar esta introducción en el contexto histórico del panorama artístico, pues la obra de ambos autores posee ciertas características en común que son propias del neorrealismo, como situar las historias en la contemporaneidad y retratar a personajes comunes en su mundo cotidiano. Sin embargo, una característica fundamental los distingue de la producción neorrealista de la primera etapa y los acerca a lo que posteriormente será llamado neorrealismo interior: centrar la atención en el conflicto interno del individuo aún en medio de los cambios tan drásticos en el ambiente político y social.

II.1 El neorrealismo italiano

El neorrealismo surge en Italia en medio de un clima social y político agitado, rebelándose en contra de las formas clásicas y los contenidos del cine fascista mientras que propone un retorno hacia la realidad. Se considera neorrealista el periodo comprendido entre 1942 y 1961, lapso en el que se realizaron más de 2000 películas de producción italiana, de las cuales aproximadamente el 5% se consideran de corte neorrealista²⁰, y, a pesar de ser pocas en cantidad, se consideran representantes de una tendencia de gran valor, que ha sido muy estudiada. Se trata de un movimiento que revolucionó no solamente la estética, sino el contenido del cine como se le conocía anteriormente, tal como lo menciona Marcos Ripalda Ruíz:

Tras el expresionismo alemán, las vanguardias estéticas europeas, los surrealismos, el naturalismo y, sobre todo, el cine de los fascismos con sus producciones colosalistas, la preocupación de los cineastas, como se ha visto, se traslada a la realidad del hombre cotidiano. El neorrealismo reaccionaba así contra la fastuosidad del cine fascista, que menospreciaba las diferentes realidades referenciales de la época y las desfiguraba para componer un insólito universo donde no existían ni conflictos políticos ni sociales. El cine a partir del neorrealismo, se enfrenta radicalmente a su atribución clásica: la de distraer. El cine de los fascismos buscaba la distracción a partir de la ocultación del hombre, privándole de su sentido. Sin embargo, la dignidad del neorrealismo reside en su compromiso de mostrar al hombre en su cotidianidad.²¹

²⁰ M. Ripalda Ruíz, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, p. 17.

²¹ M. Ripalda Ruíz, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, p. 20.

Precisamente el hecho de representar al ser humano en medio de su mundo cotidiano fue lo que comenzó por determinar el camino hacia un cine con mayor sentido, un cine en el que no se buscaba más una distracción, sino enfrentar al espectador con la realidad, sin el elemento nacionalista, grandioso, idealizado, al que se le tenía habituado. Gian Piero Brunetta, en *Il cinema neorealista italiano*, habla acerca de la importancia que tiene la contribución de este nuevo movimiento al meter en escena realidades diversas y problemas que nunca antes habían sido pensados para representarse:

Il neorealismo ha il merito di mettere in scena realtà nuove e soprattutto soggetti storici che portano al centro della scena problemi mai diventati oggetto di rappresentazione: proletari disoccupati (Ladri di biciclette, Molti sogni per le strade), professori di liceo alle prese con problemi di corruzione (Anni facili), pensionati che non riescono a sopravvivere (Umberto D), contadini che organizzano i primi scioperi ed entrano in contatto con i linguaggi del socialismo nascente (Il mulino del Po). E ancora preti, donne del popolo, pescatori siciliani o delle valli di Comacchio, che si occupano di politica e parlano perché la loro parola possa tradursi in una diversa coscienza sociali e in azione politica.²²

La película que se considera inaugural del neorrealismo es *Roma Città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, considerándose a este director como uno de los impulsores de esta nueva manera de hacer cine, sin embargo, el neorrealismo comienza a sentar sus bases en 1942 con Visconti y Zavattini, Gian Piero Brunetta apunta que “Gli aspetti essenziali di quello che è stato chiamato il neorealismo cinematografico – ha scritto Federico Zeri- risultano definiti in *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti piú ancora che nella *Terra Trema* (1948) [...]”.²³

Ripalda Ruíz señala que es posible distinguir categorías neorrealistas y realizar a partir de ellas una clasificación de esta producción cinematográfica, ya que con el paso del tiempo este movimiento fue evolucionando, de manera que cineastas como Antonioni y Fellini toman las bases de su cine tan característico directamente del neorrealismo y posteriormente se apartan de él en búsqueda de su propio estilo. Podemos distinguir, entonces, tres categorías neorrealistas.

- a) Películas testimoniales de la época: Se trata de películas caracterizadas por su objetividad que pretenden representar la realidad de la época, razón por la cual se han definido como crónicas cinematográficas. Pertenecen a esta categoría cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis y Luigi Zampa.

²² Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia económica, política e culturale*, p. 289.

²³ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, p. 268.

- b) Películas de etiqueta neorrealista: Poseen una gran carga de crítica social y derivan sus argumentos hacia el cine de género porque están sujetas a las convenciones de la intriga como el melodrama, el realismo social o la comedia-realismo rosa-. Entran en esta categoría cineastas como Alberto Lattuada, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini y Luchino Visconti.
- c) Películas que investigan la realidad interior del hombre, que presentan la realidad interior del individuo en permanente colisión con el exterior: se consideran pertenecientes al posneorrealismo. A esta categoría pertenecen Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini y Pier Paolo Pasolini.²⁴

Dentro de esta clasificación se encuentran directores como De Sica y Rossellini que aparecen en más de una categoría. Ripalda Ruíz apunta que su obra se clasifica de acuerdo al proceso evolutivo de su cinematografía y dichos autores pasan desde el neorrealismo más puro de la primera etapa al melodrama. Es fácil distinguir este cambio cuando pensamos en la filmografía de De Sica y comparamos *Ladri di biciclette* (1948) con *Stazione Termini* (1953)²⁵ o alguna de sus películas posteriores, en las que la tendencia al melodrama se evidencia, pero que aún poseen características neorrealistas muy marcadas, como la crítica social.

A pesar de carecer de una convención o un consenso entre los autores, el cine neorrealista comparte ciertas características generales: a) Las historias son apegadas a la realidad contemporánea, es decir, están situadas en el presente histórico. b) Se retratan personajes que anteriormente no fueron tomados en cuenta, pertenecientes al sector más marginado de la población. c) Se da el uso de un lenguaje de registro más bajo y regional.²⁶ d) Se comienza a tomar las calles como escenarios. e) Las técnicas utilizadas para su filmación son propias del documental, con la finalidad de apegarse lo más posible a la realidad. f) Los actores son muy poco famosos o completamente desconocidos:

²⁴ Clasificación tomada de M. Ripalda Ruíz, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, pp. 22-23.

²⁵ M. Ripalda Ruíz, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, p. 20.

²⁶ Gian Piero Brunetta, en *Il cinema neorrealista italiano*, habla a detalle acerca de la pluralidad, el movimiento geográfico de ideologías y dialectos que se gesta en el periodo de posguerra y de cómo esto fue retratado por el neorrealismo en sus inicios, sin embargo, también rescata que dada la variedad e interferencia de los dialectos, se fue creando una tendencia a la uniformidad de los modelos sociales incluyendo, por supuesto, a la lengua. Esto explica la inclinación por el poco uso del dialecto e incluso el doblaje que se empleó en algunas ocasiones.

a veces todo el reparto está compuesto por actores no profesionales, como en el caso de *La terra trema* de Luchino Visconti (1948).²⁷

II.1.1 El neorrealismo interior

Retomando la tercera categoría de Ripalda Ruíz, en la que se clasifican las películas que investigan la realidad interior del hombre, podemos sin dificultad situar la obra de Antonioni en ella. Se trata de un neorrealismo en el que sí se toma en cuenta la relación del individuo con su realidad, pero se privilegia el conflicto o estado interior.

En *Ladri di biciclette*, por ejemplo, el drama gira en torno a un hombre de clase baja a quien le roban su medio de trabajo. Esta historia refleja la angustia de un individuo de una clase social baja, pero sobre todo retrata su angustia y la lucha con un entorno visiblemente cambiado después de la guerra, una sociedad en construcción. A pesar de poner atención en el hombre y realizar un retrato realista, el neorrealismo de la primera etapa se centra justamente en este tipo de historias, en las que podemos apreciar la lucha del hombre por sobrevivir a su tiempo y a su circunstancia. En cambio, en el neorrealismo interior se privilegia el conflicto interno: no se ignoran las circunstancias ni se deja de hacer un retrato realista de la realidad, sin embargo la atención no se centra en la lucha del individuo con la circunstancia externa, sino en su conflicto interior.

El neorrealismo interior sigue compartiendo con el neorrealismo dos de sus características más importantes: representa al individuo en un contexto social actual y se centra en su cotidianidad.

En cuanto al panorama literario durante la época, “el neorrealismo corre paralelo a una poderosa corriente realista en el terreno literario, cuyos máximos representantes son Césare Pavese, Guido Piovene, Alberto Moravia, Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Corrado Alvaro, etc.”²⁸ Es necesario referirnos al momento en el que Pavese y Antonioni desarrollan su producción artística, puesto que comparten el contexto histórico y social, sin embargo es gracias a las características de sus obras que podríamos insertar a ambos en la categoría del neorrealismo interior.

Antonioni, por ejemplo, menciona que su obra se diferencia de la producción neorrealista anterior ya que aborda sus temas de manera diferente a lo que se acostumbraba en la primera etapa del neorrealismo:

²⁷ En algunas ocasiones el elenco no profesional fue acompañado de actores profesionales y famosos, tal es el caso de Clara Calamai y Massimo Girotti en *Ossessione*, Anna Magnani y Aldo Fabrizi en *Roma Città aperta* y Anna Magnani en *Bellissima*.

²⁸ José de la Colina, *El cine italiano*, Cuadernos de cine, pp. 23-24.

En la posguerra, cuando la realidad era la que era, tan candente e inmediata, el neorrealismo centraba la atención en la relación entre el personaje y la realidad. Lo importante era precisamente esta relación que creaba un cine de situación. Hoy, en cambio, cuando la realidad se ha normalizado -más o menos, mejor o peor-, me parece que es importante ir a ver qué es lo que ha quedado, de todas las experiencias pasadas, dentro de los personajes.²⁹

Justamente es el enfoque hacia el interior de los personajes lo que hace la propuesta de Antonioni diferente a aquella de la producción neorrealista anterior. Todas las historias retratadas en la obra de Antonioni conceden mayor importancia al conflicto interno de los personajes que al entorno social, aunque éstos no dejan de ser elementos presentes e importantes. Él mismo menciona, a propósito de *Cronaca di un amore*, lo siguiente:

[...] me interesaba ver cómo la guerra había actuado sobre la mente y el espíritu de los individuos, más que su lugar en la estructura de la sociedad. Por ello, empecé a hacer películas que los críticos franceses han definido como “neorrealismo interior”. El objetivo era colocar la cámara en el interior de los personajes, no en el exterior.³⁰

La literatura de Pavese también posee algunas características por las cuales la crítica ocasionalmente lo clasifica como un escritor neorrealista³¹. Entre ellas destacan el tratar historias contemporáneas situadas en el presente histórico, enfrentar a sus lectores con la realidad al entregar historias cuyos personajes principales son personas comunes y corrientes insertadas en su mundo cotidiano y, por último, enfocar la atención siempre en aquello que sucede en el alma del individuo, aquello que no nos es regalado de manera textual y que solamente podemos intuir a través de acciones o actitudes que nos revelan el verdadero estado interno de los personajes.

Pavese, al igual que Antonioni, recibió cuestionamientos acerca de cómo situar su obra o clasificarla y durante una entrevista de radio declaró que no se sentía identificado en absoluto con el neorrealismo, puesto que para él este término engloba ciertas características fijas como la creación de los personajes en función de una representación social.

Scendiamo a più umili quote. Sarà forse chiaro adesso perché Pavese rifiuti l'etichetta di neo-realista, di regionalista, e via dicendo. Mi spiego. Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà. Ciò gli riesce, beninteso,

²⁹ M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 38.

³⁰ M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 211.

³¹ Seymour Chatman lo describe como “un escritor neorrealista de izquierdas”, en *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, p. 45.

secondo il grado di concretezza, sensoriale, dialogica, umana, che porta nella sua elaborazione. Nasce di qua il fatto, non mai abbastanza notato, che Pavese non si cura di «creare dei personaggi». I personaggi sono per lui un mezzo, non un fine. Resta il mio caso personale.³²

Pavese aclara de esta manera que aquello de donde surgen sus historias son atmósferas o sensaciones mientras que los personajes son considerados únicamente como un medio y no un fin. Sin embargo, no deja de ser importante considerar que tanto sus historias como sus personajes coinciden de alguna manera con la producción cinematográfica de su tiempo, razón por la cual resulta común encontrar semblanzas de su literatura en autores como Antonioni.

II.2 Cesare Pavese

Cesare Pavese nació en 1908 en Santo Stefano Belbo, una pequeña comunidad localizada a sólo 60 kilómetros de la ciudad de Turín. Huérfano de padre, creció únicamente al lado de su hermana y su madre. Asistió al Liceo Massimo D'Azeglio, hecho que cobra relevancia pues ahí conoció a figuras importantes dentro del ámbito literario y cultural de Italia como Augusto Monti, a quien tiene como profesor.

Pavese fue un apasionado de la literatura norteamericana, de hecho se dedicó durante gran parte de su carrera al estudio de la misma. Es así como en 1930 se gradúa de la Facultad de Letras de Turín con una tesis acerca de Walt Whitman, que representa una gran influencia en su obra posterior. Después de graduarse, comienza su labor literaria, sin embargo, es exiliado en Brancaleone, Calabria, en mayo de 1935 debido a los escritos antifascistas que publicó en la revista *La Cultura*.

En el año 1936 la revista *Solaria* publicó *Lavorare Stanca*, su primera obra poética. Aunada a su labor como escritor, Pavese se dedicó a la labor editorial con la casa Einaudi como traductor de autores americanos. La reputación y prestigio de Pavese fueron en aumento hasta que en 1949 se le otorgó el premio Strega por *La bella estate*, que se compone de tres novelas breves: *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline* y *Tra donne sole*.

II.2.1 *Il mestiere di vivere*

³² Cesare Pavese, “Intervista alla radio”, 12 giugno 1950, *Letteratura americana ed altri saggi*, Einaudi, Torino 1991, p. 444.

Il mestiere di vivere es publicado de manera póstuma: se trata del diario personal de Pavese, que va desde el 6 de octubre de 1935 hasta el 18 de agosto de 1950. En él somos testigos de las inquietudes que lo ocupaban: es una de las obras más importantes de su legado porque nos muestra no sólo aspectos del proceso creativo, sino también gran parte de su ideología, tal como lo menciona Teresa Franco en su tesis *El narrador flaneur en la Trilogia Borghese de Cesare Pavese*:

Es éste probablemente una de las herramientas más importantes para el análisis pavesiano, pues más allá de los cotidianos sueños, miedos y placeres, nos deja ver a un Pavese escritor, intelectual, editor y traductor tenaz e incansable; a un ávido lector y un gran crítico de la vida cotidiana...³³

Si bien el prestigio y el éxito de Pavese son innegables, también es cierto que no todas sus obras gozaron de una buena acogida por parte de la crítica. Como veremos más adelante, sus novelas, por ejemplo, *Tra donne sole*, fueron duramente criticadas, ya que se les atribuyen características misóginas y odio hacia la burguesía en general. El mismo Moravia escribe una dura columna en *Il Corriere della Sera* después de haber leído *Il mestiere di vivere* expresando que su lectura lo deja con la impresión de reflejar cierta clase de dolor constante y profundo que se combina penosamente con la mezquinidad y el aislamiento producto de una vanidad infantil y megalómane:

Ho letto in questi giorni per la prima volta *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese. È un libro penoso; e questa pena, a ben guardare, viene soprattutto dalla combinazione singolare di un dolore costante, profondo e acerbo con i caratteri meschini, solitarii e quasi deliranti di un letterato di mestiere. Da un lato questo dolore che in Pavese aveva motivi concreti e purtroppo irrimediabili, dall'altro una vanità infantile, smisurata, megalomane [...] ³⁴

Moravia además pone en relevancia una de las características más importantes de la literatura pavesiana al evidenciar el intelectualismo de sus personajes, que es poco verosímil tratándose de personas no cultas, lo que implica una operación de transferencia del autor. Menciona que el escritor “tentò l'operazione impossibile di far dire a personaggi popolari, con il linguaggio popolare, le cose che premevano a lui, uomo colto e uomo di psicologia e di esperienza decadente”.³⁵ Éste es uno de los puntos por los que Italo Calvino critica *Tra donne sole*, observando que desde el principio es perceptible cómo Pavese habla a través de Clelia, por lo que el personaje femenino resulta poco creíble.

³³ Teresa Franco, *El narrador flaneur en la Trilogia Borghese de Cesare Pavese*, p. 48.

³⁴ Alberto Moravia, “Pavese decadente”, *Il Corriere della Sera*, 22 dic 1954, p. 3.

³⁵ A. Moravia, “Pavese decadente”, *Il Corriere della Sera*, 22 dic 1954, p.3

Otro de los aspectos más criticados en el diario de Pavese es la misoginia presente en varias de sus entradas. Cesare Segre en la introducción hecha para *Il mestiere di vivere* de la edición de Einaudi dice que “questa misoginia è la ruvida, sgradevole coperta a un bisogno di abbandono, di consuetudine amorosa, la cui tenerezza Pavese si sforza, ma non sempre di rinnegare”.³⁶ Es decir, el origen de sus duros juicios y aseveraciones no se remonta a otra cosa sino al sentimiento de abandono, al poco éxito amoroso que el escritor tuvo.

El diario de Pavese incluye entre sus temas todo lo que hace referencia al individuo, al poeta, al escritor, al traductor, etc., pero sobresale el hermetismo que mantiene respecto a los eventos del mundo exterior. Parece que Pavese vive en una especie de ambiente cerrado, al que no afectan los sucesos históricos o la realidad misma. No existen referencias al agitado clima político, a la guerra o las bombas atómicas. Segre propone que Pavese no incluye referencias a estos sucesos en aras de privilegiar la vida interior:

Perché MV non ne porta tracce? Probabilmente per una scelta tematica, in base alla quale Pavese decideva che cosa convogliare nel suo diario intimo: riducendo al minimo indispensabile la concretezza dei fatti, e privilegiando la vita interiore, e il male di vivere.³⁷

A pesar de encontrar múltiples reflexiones acerca del amor, el sacrificio y el abandono, nunca veremos en las páginas del diario de Pavese referencias a los encuentros con las mujeres amadas. Existen únicamente las reflexiones después de lo que podemos intuir fueron encuentros o desencuentros, pero nada más.

En suma, la característica más importante del diario de Pavese, como de casi toda su obra, es el mundo interno, aquello que sucede en el alma del individuo, cuya esencia no cambia de acuerdo a lo que sucede en el exterior y es justamente esta cualidad la misma que encontramos en toda su obra y que permite relacionarlo con el neorrealismo interior.

II.2.2 *Tra donne sole*

Tra donne sole es una novela escrita y publicada en 1949 como parte de lo que conocemos como la Trilogía Borghese, compuesta por *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline* y *Tra donne sole*. Pavese mismo reconoce que fue completada con sorprendente soltura y rapidez en pocos meses, del 23 de marzo al 26 de mayo de 1949.

³⁶ Cesare Segre, “Introduzione” a Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. XIII

³⁷ C. Segre, “Introduzione” a C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. XIX

No obstante el éxito que obtuvo, dicha novela le valió a Pavese numerosas críticas poco halagadoras que contrastan, como veremos en el tercer capítulo, con las que recibió su versión cinematográfica realizada por Antonioni.

Tra donne sole cuenta la historia del regreso de Clelia a su natal Turín. Clelia es una mujer que gracias a su trabajo conquista el éxito en Roma y vuelve a su ciudad bajo condiciones muy diferentes a las que la vieron partir, pues a su regreso se codea con mujeres pertenecientes a la alta sociedad, que la miran como si fuera una de ellas. Sin embargo, Clelia no puede dejar atrás sus prejuicios acerca de esta clase, ni sus ideas acerca de la importancia del trabajo como elemento dignificante de un individuo. El Turín de la posguerra se convierte en el escenario donde Clelia supervisa los detalles necesarios para la apertura de la sucursal de una afamada casa de modas con sede en Roma. Durante su estadía en su ciudad natal conoce a diferentes personajes femeninos que la acompañarán durante el resto de la historia. Una de ellas es Rosetta, una joven que, a pesar de aparentemente tenerlo todo (belleza, juventud y dinero), se intenta suicidar en el mismo hotel donde Clelia se hospeda. Poco tiempo después y por casualidad, Clelia conocerá al círculo de amigas más cercano de Rosetta: Mariella, una joven alegre que siempre tiene tema de conversación; Momina, una aristócrata de carácter dominante que no teme expresar sus opiniones y críticas respecto a la sociedad y sus propias amistades; y Nené, una escultora muy talentosa que sacrifica su éxito con tal de no opacar a su pareja, Loris, un pintor poco activo.

Prácticamente desde el inicio es perceptible que Clelia juzga a estas mujeres por lo que son y lo que tienen. No obstante, tampoco opta por alejarse de ellas, simplemente se deja llevar por el ambiente festivo y opulento que las rodea; su estadía en Turín transcurre entre el trabajo de día y las reuniones sociales por las noches. Clelia entabla una relación sentimental con Becuccio, el maestro de obras con quien trabaja, el único hombre con el que desarrolla este tipo de conexión ya que comparte su perspectiva y lo respeta por pertenecer a la clase trabajadora. Esta relación no prospera, pues Clelia es una mujer independiente con metas claras entre las cuales no figura una relación seria o formar una familia.

Rosetta, al igual que Clelia, aparece en la historia como un personaje que no se muestra cómodo en su circunstancia, pero lo que destaca es que en ella no está presente ninguna clase de lucha, fuerza o motivación; somos testigos de su imposibilidad de conectar con el entorno y la vida. A pesar de que al inicio su intento de suicidio se interpretó como un acto de despecho, poco se sabe de la vida amorosa de Rosetta. Únicamente se menciona que tuvo en algún momento una relación

platónica con Loris, quien solía darle clases de pintura y estas cesaron repentinamente. Asimismo, es Rosetta quien confiesa a Clelia que considera a Momina, su amiga, como su primer amor. No obstante, Momina aclara más adelante que dicha relación ni siquiera llega al plano físico, pues ninguna de ellas siente verdadera atracción por las mujeres.

La novela concluye casi de manera natural con el cierre de dos ciclos que se anunciaban desde el inicio: el suicidio de Rosetta en un estudio de arte alquilado y el éxito de Clelia que logra abrir la sucursal de la casa de modas.

Es la misma Clelia quien cuenta su historia y nos conduce a través de la ciudad y su sociedad: se trata de un narrador autodiegético al que Pavese presta su propia voz y mediante el cual transmite parte de su ideología. La novela posee una estructura del tiempo lineal, aunque con frecuencia el presente se ve interrumpido por ciertos *flashbacks* que Clelia tiene acerca de su pasado en Turín o su ex prometido en Roma, aunque poco se hable de él. Una de las características principales de *Tra donne sole* es justamente la manera en la que estas mujeres hablan y se conducen, ya que Pavese les otorga un discurso y comportamiento prácticamente masculino; se trata de mujeres fuertes e independientes que no necesitan de los personajes masculinos para tejer sus historias.

Resaltan entre los personajes femeninos de la historia dos alter egos de Pavese: el primero y el principal es Clelia, que representa uno de los temas que ocupó a Pavese desde *Lavorare stanca*: el valor del trabajo en la vida humana, así como la relación de pertenencia y desencanto al mismo tiempo entre el personaje principal y su ciudad natal, no sólo por los cambios que el lugar ha sufrido después de la guerra y el proceso de industrialización, sino por el propio cambio del individuo, la conquista del éxito y el recuerdo de sus años menos afortunados. El segundo alter ego lo encarna Rosetta, que representa el vacío pavesiano, entendido este como sentimiento de no pertenencia y falta de ataduras con la vida; Rosetta posee, además, la certeza fría de que no existe compañía ni ocupación que pueda representar un vínculo suficientemente fuerte para permanecer con vida.

El ritmo de *Tra donne sole* es notable ya que la velocidad varía, a veces la narración es más veloz y puede identificarse con el ritmo mismo de la ciudad de Turín y la vida de sus personajes que transitan continuamente en reuniones con los amigos, aunque en realidad permanezcan siempre en el mismo lugar (esto podría ser también un reflejo de su estado interior). Entre los temas que se desarrollan en la novela encontramos el extrañamiento, el sentirse ajeno, extranjero incluso en la ciudad natal: esto lo vemos claramente en Clelia. El papel de la mujer y las distintas posibilidades

que tiene para desarrollarse en una sociedad burguesa de la posguerra como la de Turín es representado claramente en todas las mujeres que Clelia conoce en dicha ciudad; el valor del trabajo y cómo este forja el carácter y la independencia de las mujeres nuevamente es un tema que se desarrolla en Clelia. El amor sí está planteado en las historias de estos personajes femeninos, sin embargo no es el motivo principal de la novela; finalmente, por supuesto, aparece el suicidio como último acto de un individuo que no posee ninguna clase de vínculo con la vida (social, afectuosa, profesional, etc.), que será abordado de manera distinta en la adaptación cinematográfica de Antonioni.

II.3 Michelangelo Antonioni

Michelangelo Antonioni nació en Ferrara el 29 de septiembre de 1912. Vivió la mayor parte de su vida en Roma, sin embargo mantuvo un fuerte vínculo con su ciudad natal, en la que se sitúa un museo en su honor. Desde su niñez desarrolló una fuerte inclinación hacia las artes, incluso posee una faceta de pintor que pocos conocen y durante sus años en la universidad participó en montajes como dramaturgo, actor y escenógrafo. Frecuentó la Universidad de Bolonia, de la cual obtuvo el título de economista.

Sus primeros pasos en el cine comenzaron desde la crítica, a la que se dedicó desde 1936 hasta 1945 aproximadamente. Su trabajo como crítico cinematográfico es destacable: realizó colaboraciones en revistas de cine importantes como *Bianco e nero* y *Cinema*.

Sus estudios de cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia comenzaron en 1941. Durante la segunda Guerra mundial, el cineasta logró escapar de las filas del ejército y unirse al Partito d'Azione, que formaba parte de la *Resistenza*. Fue en 1943 cuando obtuvo el financiamiento para realizar su primer cortometraje *Gente del Po*, que retrata la vida de las personas en situación de marginación que habitaban a la orilla del río. Con este cortometraje Antonioni se inscribe en la historia del neorrealismo; en 1950 realiza su primer largometraje, *Cronaca di un amore*, y comienza a mostrar señas de separarse del neorrealismo tradicional.³⁸

II.3.1 *Le amiche*

La obra de Michelangelo Antonioni marca la ruptura principal con la primera etapa del neorrealismo, al situar las historias de sus personajes en una esfera de la sociedad muy distinta a

³⁸Datos biográficos tomados de S. Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, p. 26-30.

la que el cine neorrealista estaba acostumbrado: la burguesía. Como lo explica Brunetta, “É il primo autore del dopoguerra ad abbandonare le sacche dell’Italia arretrata e rurale, per accostare, senza il moralistico bisogno di condannarlo dall’inizio, quello della borghesia”.³⁹

Michelangelo Antonioni realiza una adaptación cinematográfica de la novela *Tra donne sole* de Cesare Pavese bajo el título *Le amiche* en 1955, que recibe un Globo de Oro y un León de Plata.⁴⁰ Las diferencias entre ambas obras han desatado gran polémica, no sólo por sus variaciones de contenido estético y narrativo, sino por la manera en que la crítica ha recibido a ambas.

El tiempo de *Le amiche* es lineal: es una historia que transcurre de manera vectorial progresiva, eliminando los pocos momentos que pueden ocasionar una ruptura en la narración, es decir, no existe en ella el elemento de *flashback* presente en Pavese. Al tratarse de la adaptación de una novela, el guión cinematográfico incluye muchos más diálogos que los que el cineasta utilizará en sus trabajos posteriores.⁴¹

Le amiche cuenta el regreso de Clelia a su natal Turín para abrir una sucursal de una importante casa de modas asentada en Roma. Clelia es una mujer que, a pesar de su origen humilde, logra salir de su ciudad natal y destacar dentro del mundo de los negocios, al mismo tiempo que se codea con una parte de la sociedad que anteriormente le resultaba ajena e inalcanzable: la burguesía. El primer encuentro de Clelia con las mujeres de esta clase social no es agradable en absoluto, ya que presencia cómo Rosetta, una joven perteneciente a una distinguida familia de Turín, es encontrada en la habitación contigua de su hotel después de intentar cometer suicidio. Clelia conoce poco después a Momina, una amiga de Rosetta quien va a buscarla al hotel y al enterarse de lo sucedido decide indagar más acerca de la situación. Momina y Clelia descubren que Rosetta trató de comunicarse con un hombre la noche en que intentó quitarse la vida. Es así como Clelia se acerca cada vez más al grupo de amigas de Rosetta quienes no parecen tener mucho en común además de la vida desahogada que llevan: Mariella es una joven animosa y coqueta, Momina es una mujer casada que de momento no vive con su marido, es de carácter fuerte y no teme expresar sus opiniones, por crudas que sean; Nené es una artista talentosa que vive temerosa de opacar a Lorenzo, su pareja, un pintor que aparentemente lleva años atravesando por una crisis creativa.

³⁹ Gian Piero Brunetta, *Cent’anni di Cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, p. 113.

⁴⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0047821/awards>.

⁴¹ S. Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografia completa*, p. 48.

La película retrata la vida amorosa de los personajes, que en el caso de Rosetta resulta fundamental para entender sus motivaciones. Rosetta comienza una relación con Lorenzo después de confesarle que buscó comunicarse con él la noche en que intentó suicidarse y que vive enamorada de él: dicha relación contará con el apoyo de Momina, quien anima a Rosetta a luchar por lo que quiere mientras aún es joven. Por su parte, Clelia también entabla una relación amorosa con Carlo, el maestro de obras con quien trabaja, dicha relación parece prosperar pues ambos provienen de la clase trabajadora y comparten la opinión de que el trabajo dignifica y da sentido a la vida de las personas. A pesar de la independencia de Clelia y su fuerte personalidad, la veremos vacilar entre el éxito de su carrera y la posibilidad de quedarse en Turín con Carlo.

La inauguración del negocio de Clelia es en el escenario donde comienza la tormenta que anuncia el final de la historia. Durante el desfile de presentación, Nené habla con Rosetta y le hace saber que no interferirá en su relación con Lorenzo, que le han ofrecido un trabajo en los Estados Unidos para exponer su obra y aceptará la oferta con tal de no interponerse entre ellos. Sin embargo, durante la celebración después de la inauguración, Lorenzo parece trastornado con la idea de perder a Nené y rechaza a Rosetta. A la mañana siguiente, el cuerpo de Rosetta es recuperado por unidades de emergencia a la orilla del Po. Como si desde el inicio este dramático suceso hubiera estado destinado a suceder, las cosas vuelven a tomar su lugar: Nené y Lorenzo se reconcilian, al mismo tiempo que Clelia abandona Turín y la posibilidad de una relación a futuro con Carlo.

Como podremos observar con mayor detenimiento más adelante, existen marcadas diferencias entre la novela de Pavese y la adaptación que realiza Antonioni en cuanto a la historia: una de las más importantes es el cambio de personalidad en la protagonista, Clelia. Antonioni inserta a Clelia prácticamente desde el inicio en una remarcada historia de amor con Carlo, un hombre que trabaja para ella al montar la tienda, situación que a ella no parece importarles puesto que conoce y valora el trabajo como una cualidad que comparte con él. Una de las diferencias más relevantes y sobre la cual me detendré en el capítulo III es el personaje de Rosetta, ya que Antonioni representa el suicidio de dicho personaje de una manera distinta a como lo plantea Pavese en la novela: dicha diferencia será crucial para determinar si el espíritu de la novela se mantiene en su versión para la pantalla.

Una de las características más importantes del cine de Antonioni se localiza en la manera en que aborda a los personajes, la forma en la que los presenta. En sus diálogos, las intenciones o pensamientos de los personajes no quedan por completo transparentes. Él toma cierta distancia de

sus personajes y a través de ella nos deja el libre camino para la interpretación de su estado interno. Brunetta dice al respecto:

Il punto di vista della sua camera da presa non è oggettivo, ma neppure tenta di avvicinarsi ai personaggi per penetrare oltre la superficie delle maschere e delle apparenze. Cerca piuttosto di stabilire una distanza che gli consenta, con un solo sguardo d'insieme -un po' come nella pittura di Edward Hopper- di raccogliere segni, sintomi, indizi sufficienti a emettere una diagnosi o un referto sullo stato interiore dei personaggi stessi.⁴²

Esta manera de abordar a los personajes, sin duda nos acerca a Pavese, quien tampoco presenta personajes sencillos a los que pueda descifrarse de inmediato o clasificar de manera absoluta, por lo cual no es extraño encontrar referencias en la crítica que los acerquen. José de la Colina al describir la filmografía de Antonioni observa:

En 1955, basándose en una novela de Césare Pavese, realiza *Le amiche (Entre mujeres solas)*, donde se ve ya precisa su intención de alejarse del cine-espectáculo para alcanzar el cine de la mirada, lo cual lo emparenta, desde luego, con el mencionado gran escritor Pavese.⁴³

Tra donne sole representa el acercamiento más explícito y el ejemplo más grande que se tenga registrado de la relación entre ambos autores, sin embargo en la obra de Antonioni es posible encontrar varios indicios de la presencia de la literatura pavesiana.

II.3.2 *Il grido*

Il grido es una película de Antonioni del año 1957. Se caracteriza, entre otras cosas, por ser la primera en la que dicho cineasta tuvo la oportunidad de dirigir a actores hollywoodenses⁴⁴. La historia tiene una estructura lineal, está ubicada en la actualidad italiana y narra la vida de Aldo, un obrero de una refinería de azúcar que es abandonado por su compañera sentimental, Irma.

La pareja vive en un pequeño pueblo y tienen una hija llamada Rosina, sin embargo, mantienen una relación fuera del matrimonio desde hace siete años, ya que Irma está casada con un hombre que trabaja en Australia desde mucho tiempo atrás. La historia comienza cuando Irma recibe la noticia de que su marido ha muerto, y decide dejar a Aldo para irse con otro hombre: esta noticia no es bien recibida ni comprendida por Aldo ya que para él la consecuencia natural de la muerte

⁴² G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 2 dal 1945 ai giorni nostri*, p. 114.

⁴³ J. de la Colina, *El cine italiano*, p. 31.

⁴⁴ S. Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografia completa*, p. 49.

del marido era poder contraer matrimonio con Irma. Desesperado, después de intentar en vano convencerla de quedarse, el protagonista comienza un viaje al lado de su pequeña hija, durante el cual conoce a varias mujeres con las que no logra establecer una conexión real; conforme pasa el tiempo y los desencuentros, veremos cómo Aldo comienza a perder la conexión con el mundo, con la vida misma. El primer lugar al que llegan es la casa de su ex novia Elvia, una mujer soltera que muy en el fondo todavía tiene sentimientos por Aldo. Durante su estadía con ella, ambos parecen llevarse muy bien, salen a bailar e incluso Elvia parece preocuparse un poco por Rosina, a quien trata cariñosamente. Sin embargo, Elvia, temerosa de salir lastimada nuevamente, decide confrontar a Aldo y preguntarle el motivo exacto de su regreso, pero él se siente acorralado, es incapaz de dar a Elvia una respuesta clara y le dice que tan sólo busca calmarse y su compañía. Al llegar la noche, Aldo besa a Edera, la hermana menor de Elvia, sepultando así toda posibilidad de una relación con su ex novia.

Aldo y Rosina parten a la mañana siguiente y llegan a una estación de gasolina atendida por Virginia, quien se encarga del negocio y de su anciano padre. Aldo le pide hospedaje sólo por esa noche para continuar al día siguiente su camino hacia el poblado más próximo, pero Virginia le ofrece empleo como ayudante. Es evidente que ella necesita la ayuda pues su padre, además de ser de edad avanzada, sufre de alcoholismo; Aldo acepta quedarse e inicia una relación sentimental con Virginia quien es retratada como una mujer independiente, que no teme al trabajo pesado: se quedó viuda desde hace tiempo y desde entonces trabaja día y noche atendiendo la estación. Después de un tiempo, Virginia ingresa a su padre en una institución para que cuiden de él y convence a Aldo de enviar a Rosina con su madre argumentando que ella no es capaz de cuidar de nadie. Aldo se despide de Rosina y la manda en un autobús de regreso a casa mientras le pide que lo perdone por no tener fuerzas para trabajar y ver por ella, pero él no vuelve con Virginia.

El protagonista se nota cada vez más perdido, sin rumbo y sin planes: es así como llega a un asentamiento sumamente marginado a orillas del Po y conoce a Andreina, una chica despierta y simpática que se encuentra muy enferma en ese momento. Aldo se detiene y la ayuda a conseguir asistencia médica, ella mejora y después lo busca para quedarse con él. Durante su tiempo juntos, Aldo recuerda con nostalgia a Irma, Rosina, su pueblo y su trabajo, y se le ve cada vez más abatido. La relación entre ellos no prospera pues Andreina, acostumbrada a su marginado entorno, no tiene reservas en hacer lo necesario para sobrevivir, aunque eso signifique prostituirse, por eso no puede comprender por qué Aldo es incapaz de trabajar o actuar en absoluto. Una noche, cansada de

aguantar el hambre, ella lo enfrenta y sale a buscar trabajo, él la persigue y le pide que regrese a casa, pero realmente no intenta persuadirla de nada y lo único que consigue es exasperarla y humillarla. Aldo se da la vuelta y se va. En este punto, Aldo comienza a volver tras sus pasos, pasa por la estación de gasolina de Virginia y vuelve a su pueblo sólo para encontrarse con que todo ha cambiado. A su alrededor hay caos, bloqueos de policías y aparentemente se está gestando una huelga en la refinería donde solía trabajar. Aldo busca a Irma y la encuentra en otra casa, la ve a través de la ventana sosteniendo a un bebé en brazos. En ese momento el gesto completo de Aldo se descompone aún más y continúa su andar hacia la refinería. Irma, que alcanzó a verlo también a través de la ventana, va tras de él. Aldo llega a la refinería, atraviesa la entrada sin mayor problema pues está vacía, comienza a subir las escaleras de la torre lentamente, se le ve cada vez más descompuesto, trastornado. En un momento comienza a subir más decididamente hacia lo alto de la torre contemplando su alrededor, de pronto escucha la voz de Irma que lo llama desde abajo, la mira desde lo alto, parece balancearse y cae mientras Irma contempla la escena con horror. De hecho, el título de la película se desprende de esta última escena en la que al caer Aldo solamente se escucha el grito de Irma desde abajo.

Uno de los mayores retos para esta película fue el superar de manera positiva la crítica, toda vez que se trata de una historia que rompe el esquema tradicional: “Era difficile per la critica del tempo, accettare che un operaio, uno dei pochissimi a far capolino sugli schermi in quegli anni, fosse incapace di stabilire un giusto rapporto con la vita, sopraffatto dai sentimenti e senza alcun tipo di integrazione sociale”⁴⁵. Sin embargo, *Il grido* es considerada como una película bien lograda que constituye el prólogo para las producciones de los años sesenta⁴⁶, ya que en ella Antonioni consigue retratar las angustias personales de un hombre de clase baja rompiendo el esquema del neorrealismo tradicional en el que el individuo de clase baja sufre siempre y únicamente a causa de sus circunstancias sociales. Antonioni sitúa el conflicto personal y psicológico por encima de las circunstancias más evidentes: su protagonista no sufre a causa de sus circunstancias sociales, sufre a causa de una ruptura interna que trastorna cada fibra de su ser. *Il grido* es, sin lugar a dudas, una película sumamente peculiar para su tiempo que llegó para cambiar las estructuras tradicionales hasta ese momento conocidas dentro del cine italiano de la posguerra, tal como lo sostiene Brunetta:

⁴⁵ G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 2 dal 1945 ai giorni nostri*, p.115.

⁴⁶ G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 2 dal 1945 ai giorni nostri*, p. 115.

Nella disperazione, nel vagabondare senza meta dell'operaio Aldo, nel suo suicidio finale, l'autore attua uno dei più emblematici gesti di rottura con una tradizione che ancora grava su tutte le scelte ideologiche ed espressive del cinema italiano del dopoguerra.⁴⁷

Cabe mencionar que autores como Seymour Chatman plantean que este filme no retrata un suicidio como tal, sino una caída accidental del personaje: “La cámara enfoca a Aldo cuando ve cómo Aldo cae desde lo alto. Algunos críticos hablan de suicidio, pero en mi opinión Aldo no salta sino que pierde el equilibrio, como si intentara recuperar la estabilidad familiar y profesional que ha perdido”.⁴⁸ Efectivamente, no se ve al personaje saltar estrepitosamente, sino abandonarse al vacío sin oponer resistencia. Sin embargo, es posible acercarnos a la conclusión de que se trata de un suicidio ya que momentos antes de la caída, aunque se encuentra física y emocionalmente descompuesto, el protagonista comienza a escalar la torre y por segundos notamos en su mirada una determinación, como si tuviera claro un objetivo al subir. Poco después escucha la voz de Irma y parece confundido; es interesante la descripción que Antonioni incluye en el guión, según la cual “Aquella llamada es la única cosa en el mundo que puede sustraerlo de su postración. Se asoma, oscila un instante como tratando de resistir a un vértigo”⁴⁹. Otro de los elementos que nos hacen pensar en el suicidio es el estado emocional de Irma a quien “Sin saber por qué, la figura de Aldo allá arriba le causa espanto”⁵⁰; no sabe la razón, pero puede sentir el peligro en la situación pues Aldo se encuentra visiblemente trastornado. Un elemento importante a considerar en este debate es la intención original del autor: si bien en el guión no queda establecido explícitamente el suicidio, en ningún momento Antonioni menciona o corrige a quienes lo tratan de ese modo; de hecho, como veremos en el capítulo IV, es él mismo quien habla de una desconexión y una imposibilidad del personaje de ligar con la vida.

Otro de los aspectos característicos de este filme es la poca presencia de los diálogos en la historia, con lo que se logra poner en relieve las imágenes, los signos, las miradas que nos acercan a un diagnóstico de la situación y el personaje. Esto se traduce en uno de los logros más grandes para el cineasta, pues como dice Chatman: “En esta película Antonioni alcanzó un momento crítico;

⁴⁷ G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 2 dal 1945 ai giorni nostri*, p.115.

⁴⁸ S. Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, p. 49.

⁴⁹ Michelangelo Antonioni, *Las amigas, El grito, La aventura, Blow-up*, (Edición en español de los guiones de cuatro películas del autor), p. 231.

⁵⁰ M. Antonioni, *Las amigas, El grito, La aventura, Blow-up*, p. 231.

había ganado la seguridad suficiente para confiar en la capacidad del espectador para inferir las motivaciones de los personajes a partir de la superficie puramente visual”.⁵¹

Es justamente la ruptura interna del individuo retratada en esta película en particular, pero también en general en el cine de Antonioni la que hace posible una comparación con Pavese, tal como apunta José de la Colina a propósito de *Il grido*:

El problema de su personaje no es un problema social: en una sociedad mejor organizada, el drama del que no es amado subsistirá. Antonioni intenta llegar a las regiones esenciales del ser, y uno de sus procedimientos, como se verá en *La notte*, es respetar el misterio del personaje, revelar su ambigüedad. El film concluía con el suicidio del protagonista y concordaba con una frase de Pavese en su libro *El oficio de vivir*: “Nadie se mata debido al amor por una mujer. Uno se mata porque un amor, no importa qué amor, nos revela en nuestra desnudez, en nuestra miseria, en nuestro estado inerme, en nuestra nada”.⁵²

⁵¹ S. Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, p. 49.

⁵² J. de la Colina, *El cine italiano*, p. 31.

III. La adaptación de *Tra donne sole* en *Le amiche*

Le amiche es una adaptación controversial ya que, a pesar de respetar en gran parte la estructura y el modo de la narración de la novela, contiene variaciones en la representación de las motivaciones de los personajes. Antonioni habla acerca de la adaptación cinematográfica que hizo de *Tra donne sole* en una carta que escribe como respuesta a Italo Calvino y menciona que, después de apartar el relato de la forma literaria, únicamente nos queda una especie de anécdota, un suceso que hemos podido presenciar o escuchar a través de alguien más:

Llevar a la pantalla el relato tal como es no sólo habría sido imposible, sino perjudicial para Pavese mismo. El cambio de lenguaje conduce inevitablemente a modificaciones sustanciales. No quiero afirmar la existencia de una “Especificidad cinematográfica”, pero en todo caso esta afirmación tiene una importancia práctica. Quizás se hubiera podido seguir otro camino, el de la sumisión completa del cine a la literatura, por ejemplo, adaptando un *speaker* que leyera las palabras de Pavese e ilustrar estas palabras con imágenes. Todo es posible. Pero yo no creo en semejantes híbridos, y como no creo en ellos no habría logrado ser sincero en caso de adoptarlos⁵³.

Lo anterior, reafirma la complejidad de los procesos en los que se ven sumergidos los guionistas al realizar una adaptación a partir de una novela. *Le amiche*, sin duda, no es una película sencilla de clasificar, puesto que, como ya mencioné, respeta varios elementos de la novela, sin embargo hay diferencias cruciales en los códigos existenciales de los personajes principales, es decir, Antonioni retoma los personajes de acuerdo a algunos de sus signos y los inserta en su versión del relato, con motivaciones distintas, con una visión del espacio y el tiempo propias. Por lo tanto, se trata de una adaptación cinematográfica libre.

III.1 Diferencias entre la novela y su versión cinematográfica

Cuando *Tra donne sole* sale a la luz, es duramente criticada por quien se convertiría poco después en uno de los escritores e intelectuales más importantes en Italia: Italo Calvino. Para Calvino y algunos otros como Augusto Monti, quien fuera profesor de Pavese durante el liceo, la novela simplemente no era convincente partiendo desde el tono hasta la inverosimilitud del carácter y las historias de estas mujeres. Después de recibir un manuscrito previo a la publicación de la novela, Calvino escribe en una carta a Pavese su crítica, en la que destaca la desacreditación de una legítima representación de las mujeres:

⁵³ M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 116.

È un certo modo nuovo di vedere le donne, e di trarne vendetta allegra o triste. E la cosa che scombussola di più è quella donna-cavallo pelosa, con la voce cavernosa e l'alito che sa di pipa, che parla in prima persona e fin da principio si capisce che sei tu con la parrucca e i seni finti che dici: 'Ecco, una donna sul serio dovrebb'esser così'.⁵⁴

Sí, es un hecho que en la novela encontramos a dos alter ego de Pavese: Clelia y Rosetta, la primera es quien nos ofrece la perspectiva a través de la cual conocemos la historia y la segunda es una de las mujeres a las que Clelia conoce mientras intenta montar el negocio en Turín. Rosetta es el personaje que representa el sentido del vacío pavesiano que desemboca en el suicidio.

Vittoria Fotti retoma el tema de la crítica de *Tra donne sole* hecha por Calvino:

La cosa che però non lo convince è la rappresentazione dei borghesi, che “sono visti e parlano in modo ovvio e giornalistico”. Insomma gli rimprovera di non conoscere a fondo questo mondo e di non aver chiara la propria posizione rispetto ad esso. Non è un giudizio mite. Inoltre evidenzia uno strano contrasto: il punto di vista è interno, è Clelia, donna lavoratrice e mascolina, protagonista e spettatrice della vicenda, voce narrante a cui Pavese presta propria voce; questa voce alterna odio e amore verso il mondo per cui lavora e, secondo Calvino, non lo descrive oggettivamente, nel suo reale modo di presentarsi e di esprimersi.⁵⁵

La voz narrante es de suma importancia ya que, al conocer únicamente el punto de vista de Clelia, quien sabe de esta esfera de la sociedad desde fuera y después logra insertarse en ella, es posible comprender por qué, según Calvino, la descripción no representa con fidelidad a la sociedad burguesa. Clelia no conocía anteriormente a estas mujeres, no conoce su carácter ni sus acciones anteriores al tiempo de la historia: sólo puede ver aquello que los personajes escogen que vea, aquello de lo que la hacen parte, dando la impresión de ser esta una representación superficial y hasta cierto punto incompleta de esta sociedad. Al mismo tiempo, las opiniones que ella se va formando, la simpatía o el desagrado que siente de acuerdo a estas acciones o escenas de las que es partícipe no están exentas del prejuicio y el resentimiento con el que miraba a estas mujeres antes de integrarse a su círculo.

Uno de los aspectos por los cuales esta novela se ha destacado a lo largo de la historia es la adaptación cinematográfica que Antonioni hizo de ella. Mientras que la novela de Pavese no fue bien acogida del todo, *Le amiche* logra, según Calvino, representar el espíritu de *Tra donne sole*

⁵⁴ Vittoria Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 161.

⁵⁵ V. Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, pp. 161-162.

“Appena uscito, Calvino, sulle colonne del Notiziario Einaudi, ringrazia pubblicamente Antonioni per aver realizzato da *Tra donne sole* un buon film, *Le amiche*, che rispetta lo spirito del romanzo, facendone un’eccezionale analisi”⁵⁶. Por su parte, Antonioni responde a Calvino:

Algún crítico ha escrito que *Las amigas* era una película inteligente. Puedo afirmar que la hice bajo el impulso de facultades diferentes a las de la inteligencia, dentro de los límites, naturalmente, en que esto es posible. Si la película, para utilizar sus mismas palabras, da una “interpretación fundamentalmente justa” de Pavese, eso quiere decir que la elección misma es una garantía de fidelidad, la única que yo podría dar de buena fe. Y que era justo no hacer de eso un problema, porque el problema es otro: el de la autonomía de la película, de su validez. Por ello, las críticas que se obstinan en comparar película y novela corren el riesgo de salirse de la carretera.⁵⁷

Antonioni pone en relevancia la cuestión de la autonomía de la película y la fidelidad al autor, que es uno de los mayores problemas de la adaptación cinematográfica. La adaptación de Antonioni presenta variaciones con respecto al texto pavesiano, como en la representación del entorno físico, es decir, la ciudad de Turín, pero especialmente en la humanización de los personajes. Sin embargo, a pesar del carácter libre de la adaptación de Antonioni, se conservan las estructuras primordiales de la historia original: es por ello que Calvino habla de una interpretación fundamentalmente justa.

Más allá del cambio de apellidos y la omisión de personajes secundarios, una de las diferencias más grandes radica en el personaje de Clelia, a quien vemos lograr una mayor empatía con las mujeres que le rodean y sus historias. Clelia se preocupa por el bienestar de Rosetta, intenta tenazmente ayudarla y reprocha constantemente a Momina por actuar de manera indiferente hacia la situación tan sensible por la que atraviesa quien se supone es su amiga. Vittoria Fotti resalta al igual que Calvino que Clelia es el personaje más cambiado dentro de la adaptación, y dichos cambios hacen que este personaje sea más aceptable para el público.⁵⁸

Respecto a la participación masculina en la historia, podemos decir que *Tra donne sole* rinde justo tributo a su nombre, pues estas mujeres no dependen de los personajes masculinos para subsistir, no requieren de su ayuda ni siquiera en el sentido económico, puesto que provienen de familias ricas; hombres y mujeres conviven y se divierten con equilibrio, y se tratan con un cierto sentido de igualdad. En la novela pavesiana encontramos tan sólo un personaje masculino destacado:

⁵⁶ V. Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 165.

⁵⁷ M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 117.

⁵⁸ V. Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 170.

Morelli, quien se convierte en una especie de guía de Clelia a través de la alta sociedad de Turín, “Un uomo che conosce e vede le relazioni con occhio distaccato, non rivela tutto ma suggerisce riflessioni disincantate sulla vita e i rapporti umani, un alter ego di Pavese”.⁵⁹ Por su parte, Antonioni otorga a los personajes masculinos una mayor importancia, toda vez que interactúan a lo largo de la historia de manera más activa y con personalidades reformuladas⁶⁰. Una variación notable dentro de la representación del rol masculino en *Le amiche* es la desaparición del personaje de Morelli, que acentúa “L’autonomia e indipendenza di Clelia, che si muove benissimo anche senza l’accompagnatore maschile [...]”.⁶¹

Otro aspecto importante que cambia completamente respecto a la novela es la representación de la perspectiva de Rosetta. Mientras que en la novela únicamente conocemos la historia a través de los ojos de Clelia, en la versión cinematográfica Rosetta cobra mayor importancia, se vuelve un personaje clave al que podemos incluso seguir a través de escenas que revelan parte de su historia amorosa y que en la novela sólo podíamos suponer⁶². También Lorenzo, el pintor, marido de Nené, es un personaje mucho más relevante en la adaptación de Antonioni, puesto que incide de manera directa en las acciones de Rosetta. En la novela es posible notar que la relación romántica que existió alguna vez entre Momina y Rosetta tuvo la misma importancia que la relación entre Rosetta y Loris, es decir, el personaje de Rosetta no se lamenta verdaderamente, en mayor o menor cantidad, de haber perdido uno ni otro: ambas fueron relaciones o intentos de relaciones que fracasaron en su momento. En la película, en cambio, Rosetta vive profundamente atormentada por su amor frustrado con Lorenzo y se ve afectada no solamente por la culpabilidad que siente al estar involucrada con el marido de su amiga, sino por su rechazo.

⁵⁹ V. Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 169.

⁶⁰ V. Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 169.

⁶¹ V. Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 169.

⁶² Victoria Fotti hace un apunte acerca de la manera en la que el punto de vista del narrador afecta la percepción del lector/espectador en las relaciones románticas entre los personajes. Ella señala que dichas cuestiones en la novela de Pavese apenas vienen mencionadas, mientras que Antonioni las desarrolla en la película: “Senza un vero confronto/scontro tra coppie di sesso opposto non c’è nessuna azione, nessuno svelamento, resta tutto nella mente di Clelia/Pavese. Tutto questo era scritto tra le righe in Pavese. Se mai non l’avessimo voluto vedere, Antonioni, con parole, suoni e immagini, ce lo ha mostrato”. V. Fotti, “Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi”, originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 175.

Brunetta, quien se ha dedicado también al estudio de esta adaptación cinematográfica, destaca la manera en la que algunos aspectos de la novela pasan a un plano secundario o son definitivamente suprimidos, en aras de acentuar otros como las relaciones sociales y el retrato de una burguesía mucho más humanizada.

Nel trasferimento dalla pagina scritta allo schermo si perdono le mitologie di Pavese e si privilegia l'attenzione nei confronti della borghesia torinese, dei suoi riti, delle sue nevrosi, del suo vuoto ideale e affettivo, ma soprattutto, come si vede nella scena della spiaggia – una specie di visione in controparte di un'analogica scena dei *Vitelloni* di Fellini- si osserva la costituzione di una società femminile individualmente fragile, ma forte e dominante come insieme.⁶³

Brunetta menciona que, en efecto, se pierden estas mitologías pavesianas, entre ellas, la esencia de lo que he llamado durante este trabajo el vacío pavesiano, y se logra resaltar la unidad de las mujeres como una sociedad sólida y perfectamente constituida mediante sus propias reglas. Es justamente este tratamiento de los personajes femeninos, mucho más humanizados de lo que había planteado Pavese, lo que le vale a Antonioni, según Seymour Chatman, “ser considerado un defensor de las mujeres y, de hecho, se preciaba de ser junto a Ingmar Bergman, un director de mujeres”⁶⁴. Son justamente las variaciones, la humanización, las escenas añadidas, las escenas omitidas y el nuevo sentido que se le otorga a la historia lo que logra precisamente que la película sea autónoma. Brunetta incluso califica esta película como un pasaje necesario y más maduro comparado con la fase inicial de la carrera de Antonioni.⁶⁵

III.2 Ideología del suicidio en Pavese y Antonioni a través de la representación del suicidio de Rosetta

Tra donne sole es una de las obras de Pavese en la cual vemos más desarrollado el tema del suicidio. A través de las páginas del diario personal de Pavese, *Il mestiere di vivere*, podemos comprender que el suicidio para Pavese no dependía de ningún otro que no fuera aquel que tomaba la decisión de hacerlo, que los factores externos influyen en el alma del suicida, pero no son determinantes al momento de cometer el acto: se trata de una imposibilidad de lidiar con la vida, de permanecer atado a ella.

⁶³ G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 2 dal 1945 ai giorni nostri*, p. 115.

⁶⁴ S. Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografia completa*, p. 45.

⁶⁵ G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano 2 dal 1945 ai giorni nostri*, p. 115.

En la adaptación que hizo de esta novela Michelangelo Antonioni encontramos prácticamente la misma anécdota o relato, pero existen pequeñas sutilezas al manejar la representación del suicidio de Rosetta que cambian por completo la esencia de la novela, mostrando la opinión contrastante de ambos autores respecto al mismo tema.

Destaca en la versión de Antonioni el acto suicida justificado como un acto de desilusión amorosa: el hecho de que Rosetta cometa suicidio inmediatamente después del rechazo final de Lorenzo hace que dicha acción sea vista como una consecuencia inmediata de la anterior. El tratamiento del suicidio en la película le valió a Antonioni algunos cuestionamientos,⁶⁶ por los cuales él mismo expone en una carta dirigida a Calvino cómo es que fue concebido originalmente el trágico desenlace de Rosetta:

Creí haberle dado al personaje de Rosetta su sinceridad, su pudor diría figurativo, capaz de evitarle la banalidad. Sin contar con que, además, el motivo amoroso del suicidio, en la película, no es sino la gota que hace desbordar el vaso, de un hastío de vivir, de una imposibilidad a ligar con la vida, que son los motivos de Pavese.⁶⁷

No era la primera vez que Antonioni abordaba así el tema del suicidio, ya que en *L'amore in città* (1953), una colaboración anterior con otros directores, entre los cuales Fellini, Antonioni trata el tema del suicidio como consecuencia de una mala experiencia amorosa en el episodio documental titulado "Tentato suicidio", en el cual se entrevista a varias mujeres que fracasaron en el intento de cometer suicidio después de una desilusión amorosa. Según Chatman: "Esta película menor reportó a Antonioni (injustamente) la reputación de persona obsesionada con el suicidio y otros temas morbosos, pero seguramente no fue la temática de la película, sino el tratamiento distante sobre el tema, lo que encendió la ira de los críticos"⁶⁸.

Es notable la reflexión final que Antonioni incluye en este episodio, toda vez que asemeja una enseñanza moral cuando la voz del entrevistador dice "la vita, brutta o bella che sia, va comunque vissuta"⁶⁹. La ideología de Antonioni respecto al suicidio retratada tanto en *Le amiche* como en la película *L'amore in città* parece directamente relacionada con la idea de presentar una justificación

⁶⁶ Antonioni cuenta en una carta dirigida a Italo Calvino algunas cuestiones relacionadas con la fidelidad a Pavese, entre ellas el cuestionamiento que ha recibido respecto al suicidio de Rosetta. "Según mi parecer, le ha ocurrido incluso a Filippo Sacchi, para quien haber dado concreción al suicidio de Rosetta ha hecho decaer el tono del suicidio mismo. Como si un suicidio pudiera ser más bello que otro, más allá del hecho expresivo. Sacchi puede objetar que es al suicidio de la película, tan explícito, al que se refiere: en este caso no tengo nada que añadir, salvo expresar mi desacuerdo, la irritación de la que hablaba al principio".

⁶⁷ M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 117.

⁶⁸ S. Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, p. 45.

⁶⁹ Michelangelo Antonioni, "Tentato suicidio", en *L'amore in città*, 1953.

del acto suicida; aunque la decepción amorosa es presentada como la última de las razones, es siempre el motivo principal.

Por otro lado, el concepto pavesiano de suicidio no es fácil de definir: no se trata de quitarse la vida solamente por una desilusión amorosa o profesional, ni por conflictos familiares, nada que provenga del exterior logra detonar el acto suicida; se trata más bien de una decisión tomada después de haber conocido el verdadero vacío, el verdadero sin sentido de la existencia humana. En el universo pavesiano no hay necesidad de justificar externamente lo que sucede en el alma del individuo; en las páginas del *Mestiere di vivere* encontramos múltiples reflexiones acerca del carácter independiente e incluso honorable que existe en el acto de escoger la manera de morir.

Si rimanda sempre la decisione sapendo – sperando – che un altro giorno, un'altra ora di vita potrebbero essere affermazione, espressione di un'ulteriore volontà che, scegliendo la morte, escluderemmo. Perché insomma – parlo di me – si pensa che ci sarà sempre tempo. E verrà il giorno della morte naturale. E avremo perso la grande occasione di fare *per una ragione* l'atto più importante di tutta la vita.⁷⁰

Pavese expresa también la idea de la muerte por causas naturales como un pensamiento incómodo, ya que se habrá perdido la oportunidad de morir por una buena razón, con absoluto control y autonomía de la circunstancia.

Rosetta desde el inicio de la novela es representada como un personaje suicida, un personaje que piensa no poseer ninguna cualidad para ofrecer al mundo ni está contenta con su realidad, que ya no busca la compañía pues es consciente de que ni el amor ni las amistades serán capaces de vincularla de vuelta con la vida. A pesar de pertenecer a la esfera alta de la sociedad y poseer tanto juventud como belleza, al final decide consumir aquello que al inicio de la historia no había podido: quitarse la vida, sin razón aparente o sin una razón verdaderamente comprensible para el resto de la gente.

Es importante mencionar el lugar en el que Rosetta escoge suicidarse en cada versión. Mientras que en *Tra donne sole* elige un estudio de arte, en *Le amiche* elige hacerlo en el río Po. Fotti resalta este hecho como una de las discrepancias más importantes entre ambos autores, postulando lo siguiente:

Ma quello che non ha accettato Antonioni di Pavese è il “disprezzo dell'arte”, ora che lo scrittore si sente più che mai vicino alla morte. La visione negativa che l'ultimo Pavese ha dell'arte, espressa attraverso lo sguardo di Clelia e la scelta di Rosetta di suicidarsi in uno studio di pittore. Antonioni fa rivivere Pavese allo stesso modo in cui fa vivere la necessità

⁷⁰C.Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 60.

di creare arte, anche se i personaggi del film rinunciano a vivere. Pavese invece mette in scena la morte dell'arte.⁷¹

La reflexión que hace Fotti acerca de la representación de la muerte del arte en la novela de Pavese parece del todo acertada: bastaría con leer las últimas páginas *del Mestiere di vivere* para darse cuenta de ello, sin embargo es posible pensar, también de acuerdo a las páginas de su diario, que Pavese se refiere al final de su creación como escritor, y cómo el no tener nada más que ofrecer al mundo, al igual que Rosetta, es lo que lo termina por conducirlo al suicidio:

Disgusto del fatto, dell'opera omnia. Senso di cagionevolezza, di decadenza fisica. Arco declinante. E la vita, gli amori, dove sono stati? Serbo un ottimismo: non accuso la vita; trovo che il mondo è bello e degno. Ma io cado. Quello che ho fatto ho fatto.⁷²

Antonioni comparte con Pavese ciertas inquietudes respecto a los mismos temas; además, admira y respeta la creación del escritor, puesto que logra con su adaptación cinematográfica capturar en gran parte la esencia de la literatura pavesiana y al mismo tiempo producir una película autónoma. Tan es así que esta relación entre el cineasta y el escritor se verá reflejada en otras ocasiones como una presencia, como veremos en el siguiente capítulo.

⁷¹ V. Fotti, "Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi", originalmente en *Cuadernos de Filología italiana*, p. 175.

⁷²C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 288.

IV Análisis y focalización de la presencia de *Il mestiere di vivere* en *Il grido*

Como se introdujo en el capítulo I, los códigos existenciales son palabras o conceptos clave que definen la esencia de un personaje y se revelan al lector-espectador a través de diálogos o acciones. Dichos códigos son recurrentes, es decir, se repiten a lo largo de la obra y se convertirán en el instrumento a través del cual podremos identificar y focalizar la presencia de la literatura de Pavese en la filmografía de Antonioni. Es posible encontrar reminiscencias pavesianas en más de una película del cineasta, pero para realizar este análisis tomaremos en cuenta los códigos existenciales presentes en *Il grido* que encuentran correspondencias en *Il mestiere di vivere*. Gracias al análisis de estos códigos será posible también aproximarnos a la construcción del personaje pavesiano que realiza Antonioni, pues el protagonista del filme posee características propias de la ideología de Pavese que se encuentran contenidas en su diario personal.

IV.1 Los códigos existenciales:

IV.1.1 La mujer

Es necesario comenzar por la representación que ambos autores hacen de la figura femenina. El retrato que realiza Pavese de las mujeres en diversas obras, entre las que destacan *La bella estate* y *Tra donne sole*, es sorprendentemente profundo. Sus personajes femeninos se distinguen por la complejidad de sus caracteres, su construcción psicológica y el motivo que las conduce. Dicho lo anterior, resulta no menos que reveladora la lectura de su diario, ya que en él podemos encontrar distintas opiniones y reflexiones acerca de la figura femenina que revelan la naturaleza de la ideología que les da vida. Tomemos por ejemplo la siguiente:

Tipologia delle donne: quelle che sfruttano e quelle che si lasciano sfruttare. Tipologia degli uomini: quelli che amano il primo tipo e quelli che amano il secondo.
Le prime sono melliflue, urbane, signore.
Le seconde sono aspre, maleducate, incapaci di dominio di sé.
(Ciò che rende villani e violenti è la sete di tenerezza).
Tutti e due tipi confermano la *impossibilità* di comunione umana. Ci sono servi e padroni, non ci sono uguali.⁷³

A través de la anterior reflexión, podemos notar que Pavese reduce considerablemente el abanico de posibilidades para el comportamiento de las mujeres (y de los hombres), haciendo énfasis en la

⁷³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 205.

imposibilidad de establecer una relación de igualdad, hecho que queda perfectamente establecido al realizar la clasificación entre siervos y patrones. Sin embargo, dicha clasificación no simplifica el modo en el que se desarrollan las relaciones interpersonales, al contrario, es ahí donde reside su dificultad. Es por ello que los personajes femeninos creados por Pavese resultan tan elaborados y complejos.

No resulta extraño, entonces, que Pavese en otro momento afirme que todas las mujeres son como hombres de acción⁷⁴ por el hecho de ser indiferentes a la poesía a partir del hecho de su propensión hacia la acción y no hacia la contemplación. Pavese explica que las mujeres toman de la poesía el elemento dionisiaco, conquistando una clase de emoción activa, como si se tratara de una clase distinta de inteligencia que les servirá al conducirse en la vida.

Le donne hanno una profonda fondamentale indifferenza per la poesia. Somigliano in questo agli *uomini d'azione* –le donne sono tutti uomini d'azione-. Sembra che se ne interessino –da giovani – per una sottile ragione: la poesia nasce da un'esaltazione dionisiaca, e l'esaltaz. dionis. è il fondo di tutta la realtà donnesca, succede quindi che nell'inesperienza e nella superficie le donne ne scambiano l'emozione per la vera emozione attiva, vitale, che le prenderà poi davanti alla vita.⁷⁵

Al definir a las mujeres como hombres de acción distantes de la poesía, Pavese, poeta, se estaría autodefiniendo como lo contrario, un hombre que carece de esa emoción activa que representa una buena defensa para la vida misma.

Lo mismo sucede con Aldo, el protagonista de *Il grido*, quien no es retratado como un personaje activo puesto que cada una de las decisiones que toma son condicionadas por su pasado con Irma, tal como lo plantea Pavese: “Non ho motivo di rifiutare la mia idea fissa che quanto accade a un uomo è condizionato da tutto il suo passato.”⁷⁶

En los personajes femeninos de *Il grido* (Irma, Elvia, Virginia y Andreina) podemos encontrar un común denominador: son mujeres que buscan algo, que tienen un motivo, un carácter muy bien definido y un objetivo que guía, durante la trama, todas sus acciones. Irma decide abandonar a Aldo puesto que se ha enamorado de alguien más: este comportamiento además ya se había

⁷⁴ Los hombres de acción, tal como lo menciona Jaime Fernández en su blog Lengua propia, son personajes heroicos recurrentes en la literatura que aparecen en épocas de cambio político y social, en medio de la agitación de la guerra, un gran ejemplo de este tipo de héroes se encuentra en las novelas de caballería. (Consultado por última vez en: <https://enlenguapropia.wordpress.com/2014/12/09/el-hombre-de-accion-si-tiene-quien-le-escriba-aunque-el-no-conteste/> el 05 de noviembre de 2020).

⁷⁵ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 204.

⁷⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 31.

manifestado anteriormente, toda vez que Aldo e Irma comienzan una relación cuando ella aún estaba casada. Podemos encontrar reminiscencias de Pavese en cuanto al comportamiento de Irma: “La donna che frega un altro per venire con te, fregherà te per andare con un altro. Qualunque cosa una donna sappia fare per favorirti, ricorda che lo saprà fare per favorire un altro al tuo posto.”⁷⁷

Así es como podemos notar que tanto en *Il grido* como en *Il mestiere di vivere* no sólo el comportamiento de los hombres está condicionado por su pasado, también el de las mujeres. Como mencioné anteriormente, es claro que Pavese considera a las mujeres como seres dotados de una inteligencia distinta a la de los hombres dada la unidad que mantienen del sentimiento con la razón, del pensar y el actuar. Del mismo modo, los personajes femeninos creados por Antonioni muestran señas claras de esta misma unidad prácticamente en toda su filmografía.

Entre los personajes femeninos de *Il grido* encontramos a Elvia, quien representa en cierto modo a la mujer perfecta, con la que Aldo pudo haberse casado antes de conocer a Irma y con quien probablemente habría tenido un desenlace mucho más afortunado. Por lo anterior, no resulta tan sorprendente el hecho de que acuda a ella después del abandono de Irma, de hecho, durante una discusión, ambos se refieren a Elvia de esa manera:

Aldo: ¡Bonito resultado! (pausa) ¡Y pensar que había otra con la que podía haberme casado por la Iglesia y con todas las de la ley!

Irma: ¡Todavía estás a tiempo!... Elvia es una chica estupenda y bien maja. En cambio, yo... ¿Qué soy para ti? Di, ¿qué soy?⁷⁸

En efecto, cuando conocemos a Elvia nos podemos dar cuenta de que sería la mujer perfecta para Aldo: no se casó y parece que ha estado esperándolo desde que partió, incluso somos testigos de la excelente química que tiene con su hija. Sin embargo, como vimos anteriormente, él parece sabotear la posibilidad que tiene de establecer algo con Elvia al involucrarse con su hermana menor. La intención de Aldo nunca fue permanecer con Elvia, quizá porque, como dice Pavese, “Le uniche donne che vale la pena di sposare, sono quelle che non ci si può fidare a sposare”.⁷⁹

Virginia, por su parte, representa la independencia y fortaleza de una mujer que llega a ser dura. Se hace cargo de un negocio que sería más propio de hombres durante la época, demostrando así su fuerza. Todo lo anterior la hace una mujer atractiva, nos podemos dar cuenta en la manera que

⁷⁷ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 304.

⁷⁸ M. Antonioni, *Las amigas, El grito, La aventura, Blow-up*, p. 131.

⁷⁹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 51.

los hombres la miran, por lo que no parece extraño que Aldo se sienta atraído por ella. Sin embargo, durante el tiempo que permanecen juntos, es claro que no comparte el interés de Aldo por Rosina y le aconseja enviarla de regreso con su madre. Virginia es un personaje que entraría en la segunda tipología de mujeres descritas por Pavese, aquéllas que son ásperas e incapaces de dominarse, pero Aldo tampoco es capaz de ligarse a ella, ni aunque se trate de una mujer tan distinta a las que ha podido conocer. Simplemente se marcha.

La última mujer con la que el protagonista tiene un encuentro es Andreina, por la que muestra cierto tipo de compasión al hallarla enferma: con ella comparte la marginación de no tener un hogar y pasar hambre, sin embargo, a pesar de la adversidad de la circunstancia en la que se desenvuelve, Andreina se revela, al igual que Virginia, como una mujer capaz de valerse por sí misma, siempre dentro de este ambiente de marginación, llegando incluso a prostituirse para conseguir algo de comida. Cuando Aldo se encuentra con Andreina está sumido en una grave depresión, recuerda con nostalgia y añora su antigua vida. A pesar de no aprobar el estilo de vida que esta mujer lleva, desiste en su intento de salvarla puesto que no posee la fuerza ni siquiera para ayudarse a sí mismo.

IV.1.2 El amor

A través de las páginas de *Il mestiere di vivere*, podemos darnos cuenta de que el amor para Pavese es una cuestión casi religiosa que por el nivel de sacrificio y entrega que requiere es prácticamente imposible de encontrar. También para el protagonista del filme es concebido como una especie de devoción, una cosa tan grande y sacra que se hace insustituible. Pavese en su diario expresa este sentimiento como la necesidad de establecer un lazo irrompible, tan innegable como el de la sangre “Pensiero d’amore : ti voglio tanto bene che desidero esser nato tuo fratello, o averti messo al mondo io stesso”⁸⁰

Tanto *Il mestiere di vivere* como *Il grido* abordan la desilusión amorosa por la negación, la traición o el abandono del otro. Pavese intentando responder al por qué casi todos hemos sufrido una desilusión amorosa elabora la siguiente teoría “Perché quasi tutti hanno sofferto una delusione d’amore? Perché proprio l’amore, in cui si sono buttati con slancio, li deve tradire — per la legge che si ottiene solo ciò che si chiede con indifferenza”⁸¹ ·Obtener aquello que más le interesa en el

⁸⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p.103.

⁸¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 93.

mundo a una persona no debería entonces ser tan importante para ella porque de lo contrario, de acuerdo con esta ley, le será negado como les fue negado al poeta y a Aldo, mientras que la compañía de otras mujeres que poco les interesaban pudieron tenerla sin ningún problema.

En *Il grido*, los sentimientos de Irma hacia Aldo parecen apenas dibujados, como si se tratase únicamente del rastro lejano o borroso que ha quedado de ellos: muestra solamente cierta preocupación activa por Rosina y, sin embargo, permite que él se la lleve. Aldo al marcharse intenta poner una distancia física entre ambos ya que ella no estaba presente desde tiempo atrás: sus sentimientos y ella misma ya estaban desapareciendo de la vida de Aldo. Pese a la distancia, es justamente el dolor que le provoca su abandono lo que lo mantiene irremediamente atado a ella, y el hecho de haber sido herido no hace menos complicada la separación, como también lo expresa Pavese:

Avere qualcosa da rimproverare a chi è scomparso, non lenisce il dolore della scomparsa, ma lo complica. Che una persona ci abbia fatto odiosamente soffrire, non allenta i legami che ci stringono a lei; tutt'al più aggiunge alla privazione presente uno struggimento d'astio che non si potrà sfogare mai più, una tortura d' inferiorità impotente, un suggello di privazione perenne.⁸²

Las relaciones que Aldo tiene con todas las mujeres que se encuentra en su camino parecen no funcionar sin un motivo que justifique realmente el por qué. Esta cualidad la podemos atribuir también a la ideología pavesiana y podemos aventurar que quizá él ya ha decidido que quiere estar solo (aunque es posible que se trate de una decisión inconsciente) y lo ha hecho condicionado por el pasado que ha tenido con su anterior compañera de vida, por el sufrimiento que provoca estar con el ser realmente amado, tal como lo describe Pavese:

La compagnia di una persona amata fa soffrire e vivere in stato violento. Bisogna scegliere la compagnia di chi ci sia indifferente, ma allora il nostro rapporto con lei è pieno di riserve mentali, e si desidera continuamente restare soli e, dentro di noi la si abolisce.⁸³

El amor para Pavese está completamente ligado al sacrificio, entendido no como una renuncia, sino como una confirmación diaria de dedicación, de entrega: “Da chi non è pronto - non dico a sacrificarti il suo sangue, che è cosa fulminea e facile - ma a legarsi con te per tutta la vita (rinnovare cioè ad ogni giornata la dedizione) - non dovresti accettare neanche una sigaretta.”⁸⁴ Si no existe esta reciprocidad, este interés, será imposible establecer una verdadera relación. Irma no

⁸² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 118.

⁸³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 151.

⁸⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 106.

estaba dispuesta a seguir entregándose a Aldo un solo día más, así como él no estaría dispuesto a entregarse de ese modo a ninguna otra mujer.

Si bien es cierto que el personaje de Antonioni es incapaz y está permanentemente imposibilitado para ligarse a alguien más, en tanto que el dolor lo sigue uniendo a una sola mujer, también lo es el hecho de que no deja de buscar compañía. Esta compañía es tan necesaria para él porque representa un anclaje al mundo, anclaje que perdió al disolverse su relación anterior. Lo intenta una y otra vez hasta que regresa al principio, solamente para terminar de convencerse de que no tiene ya nada más a que asirse. En el caso de Pavese lo que mayormente percibimos como un anclaje al mundo es su labor literaria, sin embargo, también busca desesperadamente la compañía.

IV.1.3 El suicidio

Tal y como planteé en el capítulo III, éste es un tema común para Pavese y Antonioni, ambos lo conciben de manera distinta y, sin embargo, Antonioni representa en *Il grido* una versión completamente pavesiana del suicidio.

Pavese habla del suicidio como una elección digna, manifiesta en diversas páginas de su diario el temor a una muerte natural, a no poder elegir, y al mismo tiempo manifiesta miedo de cometerlo realmente. La idea, el impulso, parece perseguirlo y torturarlo a lo largo de su vida: únicamente en los periodos más activos de su trabajo literario dicha idea parece desvanecerse de manera parcial. El hecho de que *Le amiche* haya dado la impresión de variar el sentido del suicidio de Rosetta, hace todavía más interesante el planteamiento que el mismo Antonioni hace del vacío pavesiano que lleva al límite al protagonista de *Il grido*.

En el filme, acompañamos a Aldo en este viaje que se convirtió en una experiencia más tortuosa que de sanación personal, donde además del fracaso en su búsqueda de compañía pudimos ser testigos también de la renuncia a su hija, a alguna oportunidad de trabajo y finalmente lo vemos regresar a su pueblo. Dicho retorno termina por ser el escenario de la tragedia para este personaje pues termina por reconocer que la vida como la conocía no existe más. La descripción hecha en el guión de la última escena del filme es muy interesante puesto que revela un detalle clave para la historia:

Irma, en tierra, mira con los ojos desencajados. Su rostro está transfigurado por un terrorífico espanto que le empuja a gritar. Y en el silencio, su grito es largo, como queriendo

acompañar la caída de Aldo y cubrir el ruido sordo que produce su cuerpo al chocar con tierra.⁸⁵

En efecto, al mirar el filme, el sonido del grito *acompaña* la caída de Aldo, así como todo el infortunio amoroso que vivió con Irma es solamente parte de una larga sumatoria. A pesar de que durante su viaje Aldo tuvo la compañía de su hija por un tiempo y de varias mujeres quienes querían que él se quedara a su lado, él no logró ningún anclaje con su mundo, tal y como lo menciona Antonioni cuando le preguntan acerca del optimismo de *Il grido* con respecto a otros títulos suyos.

Pero desde el momento en que este calor humano no le sirve al protagonista para salvarse, no le sirve para evitar su propia ruina, creo que como conclusión es una película más pesimista que las otras. No sé. A pesar de todo, este calor humano no sirve para ligar al personaje de *El grito*. Es uno que ya no liga con la vida.⁸⁶

En este no ligar con la vida que menciona Antonioni es donde recae el sentido del suicidio pavesiano: sin importar realmente la cadena de sucesos que parecen haber orillado al personaje, se trata más bien de una elección personal en la que el mundo exterior solamente influye de manera parcial, porque no existe ningún sentido de pertenencia. El sentido del suicidio pavesiano es, por lo tanto, unilateral, no contempla un rechazo del mundo hacia el personaje, sino del personaje hacia el mundo; la falta de anclaje, de relación. El suicidio de este personaje, como el de Rosetta en *Tra donne sole* o el del propio Pavese, no es un acto en el que se pretende que parte de la culpa recaiga en alguien más. Es exactamente como lo plantea dicho autor: "Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla."⁸⁷

Es importante subrayar la función de revelación que se le confiere al amor, dado que es esta función la que nos permite entender que no es el amor mismo o la falta de este lo que ha orillado a distintos personajes como Aldo, Rosetta o el propio Pavese a cometer el acto, sino que es precisamente la revelación de su ser a través de dicho sentimiento. Si lo interpretáramos de manera distinta, se acabaría por pensar que el amor o la decepción amorosa es la causa primordial por la que dichos personajes se han acercado a esta decisión.

De Aldo, por ejemplo, sería aún mucho más fácil pensarlo, toda vez que al comienzo del filme es presentado con cierto optimismo: se alegra de la noticia del marido de Irma pues tiene la intención

⁸⁵ M. Antonioni, *Las amigas, El grito, La aventura, Blow-up*, p. 231.

⁸⁶ M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 75.

⁸⁷ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 394.

de casarse con ella después de ocho años de relación. Inclusive, en una plática que sostiene con Andreina, revela que su trabajo y en general su vida lo tenían aparentemente satisfecho.

Andreina: Estas son las cosas que me sacan de quicio. Primero charlas, luego te callas. Siempre a tu capricho. Si haces lo mismo con el trabajo... el trabajo, amigo mío, no lo cortan a tu capricho.

Aldo: ¡Qué dices! No tienes ni idea, al contrario, cuando trabajaba... En la azucarera tenía un puesto de responsabilidad, en el horno calcáreo... Desde arriba veía mi casa... y hasta a mi hija, que jugaba en el patio.⁸⁸

Es justamente por esto que debemos tener en cuenta, y muy en claro, que el amor en la vida del suicida actúa únicamente como un sentimiento activo que tiene la capacidad de revelar su verdadero ser: a través del amor se llega al descubrimiento de lo que habita en sí mismo, y para algunos resulta ser un universo grandioso, una felicidad nunca antes conocida, pero para otros significa lo contrario.

IV.2 El personaje pavesiano: el poeta como personaje errante y protagonista del filme

Del anterior análisis de los códigos existenciales comunes a Pavese y Antonioni es posible concluir que Antonioni crea, en suma, un personaje pavesiano, dado que hay referencias ideológicas no de una novela u obra literaria común del autor, sino del diario personal del poeta. Dichas referencias pertenecen a Pavese: un autor, un poeta, pero encuentran también un sitio en el carácter del personaje de Antonioni, incluso aunque tenga un oficio tan distinto, el de obrero.

El carácter conferido al personaje de Antonioni nos es dado a conocer mayormente durante el viaje que emprende después del abandono de su compañera. Aldo se convierte en un personaje errante que realiza un viaje que busca cambiar el estado en el que lo ha dejado dicho abandono, tal y como lo comenta Antonioni, “[...] en *El grito* nos encontramos con un hombre que reacciona, que trata de romper la infelicidad”.⁸⁹ Sin embargo, este viaje no cumple con la función esperada: Aldo no logra romper con ese estado de infelicidad en el que se encontraba sumido.

Si bien el diálogo en el filme de Antonioni no es precisamente escaso, percibimos muchísimo más a través de las acciones, los signos, los paisajes que nos revelan el estado interno de los personajes. Es por ello que durante el transcurso de la historia y hacia el final podemos percibir una especie de calma inquietante, como si el regreso de Aldo y su destino ya estuvieran decididos: no

⁸⁸ M. Antonioni, *Las amigas, El grito, La aventura, Blow-up*, p. 216.

⁸⁹ M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 181.

percibimos más la agitación con la que inicia su historia, la aparente agitación del exterior no parece realmente afectarle.

Pavese por su parte, comienza su diario presentando ideas muy inquietantes acerca del suicidio, la literatura y todos los temas que le interesaban. Hacia el final y durante lo que se considera su madurez literaria también se percibe esta calma, un aparente descanso del tormento interior que lo rodeaba, hasta que retoma, con una decisión definitiva, la idea que lo había perseguido largamente. El sentimiento de no ligar más con la vida que plantea Antonioni está presente en Pavese desde el inicio, sin embargo, es durante los últimos meses de su vida en los que se exagera dicha sensación, motivada además por motivos artísticos, de disgusto con su creación.

El protagonista del filme de Antonioni tampoco siente más ninguna clase de motivación amorosa, familiar ni laboral. En suma, ya no tiene ningún anclaje, este viaje y todo lo acontecido antes de él solamente ha servido para revelar que al restar todo lo que componía su ser no ha quedado nada a lo que pueda aferrarse.

Pavese en algún momento menciona vivir al modo de Dostoievski, y, en efecto, tanto Aldo como él se convierten en personajes no regidos por las acciones, sino por la contemplación: el hecho de no ser un poeta no representa para el personaje de Antonioni una imposibilidad para convertirse en un ser contemplativo que escoge la inacción en lugar de la acción.

Un significato della mia presenza in questo secolo potrebbe essere la missione di sfatare il leopardiano-nietzschiano mito che la vita attiva sia superiore alla contemplativa. Dimostrare che la dignità del grand'uomo consiste nel non consentire al lavoro, alla socialità, al *bourrage*. Senza, si capisce, smettere di vivere dostojevskianamente.⁹⁰

Del mismo modo, las desilusiones amorosas en Pavese y en el protagonista del filme de Antonioni impactan profundamente en su concepción del amor y la compañía. El abandono no los destruye, como ya se había mencionado anteriormente, sino que construye un lugar en ellos que los sigue uniendo secretamente a la otra parte ya desaparecida.

Ragionamento d'innamorato: s'io fossi morto/ lei continuerebbe a vivere e ridere e correre la buona fortuna. Ma mi ha piantato, e continua a vivere e ridere, ecc. Dunque, io sono come morto.⁹¹

⁹⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 207.

⁹¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 94.

El estar muerto es una muerte en relación al otro, a quien se fue, situación que Aldo puede constatar cuando a su regreso encuentra que su compañera ha podido hacer perfectamente su vida y construir otra familia, sin importar su ausencia.

Conclusiones

El término “presencia”, que he utilizado a lo largo de esta tesis, se desprende y nace directamente de la intuición, que gracias a la investigación y documentación se convirtió en certeza, de que Pavese habita en la filmografía de Antonioni tanto o más de lo que habita en muchos de nosotros. Es posible determinar que efectivamente existen lazos muy estrechos que unen a ambos autores. Hemos hablado de las similitudes que comparten a partir del neorrealismo interior, de su manera de narrar las historias que los distingue tanto del resto de sus contemporáneos. La crítica también los ha emparentado no sólo por sus similitudes en cuanto a la forma, sino en el contenido. La adaptación de *Tra donne sole* que realiza Antonioni es de vital importancia ya que, además de crear una relación directa con el escritor, nos deja clara la relevancia que tiene Pavese como una inspiración para su obra.

Pavese, como vimos en el capítulo II, menciona en una entrevista que sus historias pueden nacer a partir de una atmósfera, de una subjetividad más allá del relato, las palabras o los personajes mismos. Por ello, es natural que las historias representadas en su obra escapen en un primer momento de una mirada ingenua que busca siempre la acción, la agitación. Antonioni se encuentra sumamente cerca de esta concepción, lo podemos entender claramente cuando explica la necesidad de la que parten sus ideas.

A propósito de mi película *El grito*, los críticos franceses han hablado de una nueva fórmula: el neorrealismo interior. Yo nunca pensé en darle un nombre a lo que para mí siempre ha sido, desde los tiempos de aquel documental sobre los enfermos mentales, una necesidad: mirar dentro del hombre, qué sentimientos y qué pensamientos le mueven en su camino hacia la felicidad, la infelicidad o la muerte.⁹²

Pavese y Antonioni comparten esta cualidad: sus obras están más allá de lo explícito y poseen la capacidad de revelarnos el alma de los individuos a través de lo que no se dice: Turín, un eclipse, un desierto, una colina. Es por esta cualidad de ir más allá de lo explícito que un análisis de los códigos existenciales a partir de la propuesta teórica de Vidrio, resultó de suma utilidad para comprobar las equivalencias o las diferencias que resultan de la representación de dichos códigos en ambos autores. El estudio de estos códigos nos permite identificar los comunes denominadores en las obras: una visión similar de las mujeres y del amor y un fuerte interés hacia la temática del suicidio. A través de éstos, Antonioni crea personajes de reminiscencias pavesianas, como lo

⁹² M. Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, p. 47.

vimos en *Il grido*, pero no es el único caso. Es posible encontrar dentro de la obra del cineasta muchos más ejemplos, tal como lo menciona Juan Espinasa Closas a propósito de *La notte*:

Y yo aquí me atrevo a pensar en Pavese, el poeta que Antonioni ha querido plasmar en otra de sus obras (*Las amigas*), y que tal vez esté presente en todo él; y a pensar, exactamente, en cierto “pasaje” suyo, inolvidable, en el que ahora siento inmersa a Lidia, esa mujer que camina y se para, y regresa, y vuelve a caminar, y a mirar hacia todo... “porque todo puede suceder en la calle”.⁹³

L'avventura, *La notte* y *L'eclisse* son tres filmes de Antonioni que pertenecen a lo que la crítica definió como “trilogía de la incomunicación”. Las historias retratadas en ellos se concentran en las relaciones de pareja desde el punto de vista de los personajes femeninos quienes poseen, sin lugar a dudas, tintes pavesianos. En todos los casos, las mujeres son dotadas de un sentido de la realidad y una inteligencia muy diferente a la de los hombres, la cual les permite reconocer sus propias carencias sentimentales con plena conciencia de su incapacidad de llenar el vacío existencial que las persigue mientras que los personajes masculinos aparentan ser mucho más ingenuos, contemplativos y reacios a reconocer y afrontar dichas situaciones. En cada uno de estos filmes recurren, en mayor o menor medida, algunos de los códigos existenciales presentes en el diario del Pavese: el amor, el suicidio, el sacrificio y la mujer. Del mismo modo, en estos filmes, la representación del entorno y la arquitectura comienzan a tener un papel mucho más relevante dentro de la filmografía de Antonioni, pues comienzan a formar parte orgánica de la historia y adquirir matices que nos remiten, como lo menciona Juan Espinasa Closas, a la narrativa de Pavese.

Resulta interesante cómo es que inevitablemente, en algún momento al mirar un filme de Antonioni, puede distinguirse un trazo, un indicio que nos lleva hacia Pavese. Sucede de manera curiosa, puesto que como ya lo hemos comprobado, no se trata de referencias directas. Como lo dijo el propio Antonioni, quizá este fenómeno se deba a las experiencias de vida que pueden haber coincidido o al hecho de que algo de la literatura de Pavese se haya quedado dentro de él.

En suma, puedo concluir que hay una clara influencia de la literatura pavesiana en la obra de Antonioni que es constatable no sólo en la adaptación cinematográfica realizada en *Le amiche*, sino también como una presencia, tan compleja de definir y clasificar, pero existente, a fin de cuentas, en varias de sus obras. Quizá este debate de la experiencia o la apropiación/adaptación de una ideología pueda explicarse mejor a partir de Pavese:

⁹³ Juan Espinasa Closas, *La presencia de Michelangelo Antonioni*, p. 15.

Leggendo non cerchiamo idee nuove, ma pensieri già da noi pensati, che acquistano sulla pagina un suggello di conferma, Ci colpiscono degli altri le parole che risuonano in una zona già nostra – che già viviamo – e facendola vibrare ci permettono di cogliere nuovi spunti dentro di noi.⁹⁴

De la misma manera se puede afirmar que las palabras de Pavese resuenan en el cine de Antonioni.

⁹⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 141.

Bibliografía:

- Antonioni, Michelangelo, *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2002.
- Antonioni, Michelangelo, *Blow Up, Las amigas, La aventura*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano 2 dal 1945 ai giorni nostri*. Bari, Laterza, 2010.
- Brunetta, Gian Piero, *Il cinema neorrealista italiano. Storia económica, política e culturale*. Bari, Laterza, 2009.
- Casetti, Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*. Milano, Bompiani, 1993.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.
- Caste, Giulio Cesare, *El cine neorrealista italiano*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Chatman, Seymour, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*. Barcelona, Taschen, 2004.
- De la Colina, José, *El cine italiano*, México, D.F., Dirección General de Difusión Cultural, UNAM (Cuadernos de cine, 3), 1962.
- Espinasa Closas, Juan, *La presencia de Michelangelo Antonioni*. México, D.F., Ediciones sin nombre, 2010.
- Fotti, Vittoria, "Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi", *Cuadernos de Filología italiana*, 2011, Volumen Extraordinario, 159-176. Consultado en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/viewFile/37507/36303>
- Franco, Teresa, *El narrador flaneur en la Trilogía Borghese de Cesare Pavese*. México, D.F., 2012.
- Kundera, Milán, *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 2006. Consultado en: <http://biblioteca.unedteruel.org/images/img/ElArteDeLaNovelaMilanKundera.pdf>
- Pavese, Cesare, "Entrevista alla radio", 12 giugno 1950, *Letteratura americana ed altri saggi*. Torino, Einaudi, 1991.
- Pavese, Cesare, *Cartas 1926-1950*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Pavese, Cesare, *Entre mujeres solas, El diablo sobre las colinas*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Introduzione di Cesare Segre. Torino, Einaudi, 2013.

Ripalda Ruíz, Marcos, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

Vanoye, Francis y Galiot-Leté, Anne, *Introduzione all'analisi del film*. Torino, Lindau, 1998.

Vidrio, Martha, *Escribir para el cine*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1997.

Filmografía:

Antonioni, Michelangelo "Tentato Suicidio" en *L'amore in città*, 1953.

Antonioni, Michelangelo, *Le amiche*, 1955.

Antonioni, Michelangelo, *Il grido*, 1957.

Antonioni, Michelangelo, *L'avventura*, 1960.

Antonioni, Michelangelo, *La notte*, 1961.

Antonioni, Michelangelo, *L'eclisse*, 1962.