

ES **La naturaleza muerta y el misterio en  
Blow up de Michelangelo Antonioni**

EN **Still life and the mystery of  
Michelangelo Antonioni's Blow up**

ITA **La natura morta e il mistero in Blow up  
di Michelangelo Antonioni**

FRA **La nature morte et le mystère dans  
Blow Up de Michelangelo Antonioni**

POR **Natureza-morta e o enigma em Blow up  
de Michelangelo Antonioni**

*Lara Madrid del Campo*

# La naturaleza muerta y el misterio en *Blow up* de Michelangelo Antonioni

LARA MADRID DEL CAMPO

Universidad Rey Juan Carlos I. E-mail: laramadridelcampo@outlook.com



## RESUMEN (ESP)

Se presenta un análisis textual de la naturaleza muerta como concepto metafísico en la película *Blow up* (1968) de Michelangelo Antonioni. A través del análisis se estudiarán las correspondencias visuales entre la realidad y la metafísica, concluyendo en sus consecuencias discursivas..

**PALABRAS CLAVE:** Michelangelo Antonioni, naturaleza muerta, *Blow up*, metafísica, pintura metafísica, Giorgio de Chirico, misterio, existencialismo, fotografía.

## ABSTRACT (ENG)

This article presents a textual analysis of the still life as a metaphysical concept in Michelangelo Antonioni's film *Blow up* (1968). The analysis is based on the visual correlates between reality and metaphysics, concluding with their discursive consequences.

**KEYWORDS:** Michelangelo Antonioni, still life, *Blow up*, metaphysical painting, Giorgio de Chirico, mystery, Existentialism, photography.

## RIASSUNTI (ITA)

La natura morta è oggetto d'analisi come concetto metafisico nel film *Blow up* di Michelangelo Antonioni. Si studiano le corrispondenze visuali tra la realtà e la metafísica per arrivare alle loro conseguenze discorsive.

**PAROLE CHIAVE:** Michelangelo Antonioni, natura morta, *Blow up*, pittura, metafísica, Giorgio di Chirico, mistero, esistenzialismo, fotografía

## RÉSUMÉ (FRA)

On présente ici une analyse textuelle de la nature morte comme concept métaphysique dans le film *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni. À travers cette analyse on étudie les correspondances visuelles entre la réalité et la métaphysique, pour aboutir à leurs conséquences discursives.

**MOTS-CLÉS:** Michelangelo Antonioni, nature morte, *Blow Up*, métaphysique, peinture métaphysique, Giorgio de Chirico, mystère, existentialisme, photographie.

## RESUMO (POR)

Apresenta-se uma análise textual da natureza-morta como conceito metafísico no filme *Blow up* (1968) de Michelangelo Antonioni. As correspondências visuais entre realidade e metafísica serão estudadas mediante essa análise, encerrando nas suas consequências discursivas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Michelangelo Antonioni, natureza-morta, *Blow-up*, metafísica, pintura metafísica, Giorgio de Chirico, enigma, existencialismo, fotografia.

## INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS

El bodegón, también llamado naturaleza muerta, es uno de los grandes géneros pictóricos presentes a lo largo de la historia del arte. En esta temática, se excluye la figura humana «viva» para representar objetos de la vida cotidiana, tradicionalmente frutas y recipientes.



**Figura 1.** *Bodegón con cacharras* (óleo sobre lienzo), de Fernando de Zurbarán, 1650. Madrid: Museo del Prado.

La eliminación del cuerpo humano es el paso fundacional de la naturaleza muerta, pero este fundamento sería precario si todo lo que hubiera que destruir fuese el retorno físico del cuerpo: la desaparición del motivo humano podría representar solo un estado de cosas provisional si el cuerpo está a la vuelta de la esquina, y probablemente reingrese en el campo de visión en cualquier momento. La presencia humana no es solo expulsada físicamente: la naturaleza muerta también expulsa los valores que dicha presencia humana impone en el mundo. (Bryson, 2005, p. 60)

Para nuestra investigación es importante esta exclusión de la figura humana de la representación de la naturaleza muerta, pero iremos más allá, viendo naturalezas muertas en bodegones humanos,

en los que las personas alcanzan el nivel de objeto inanimado, o personajes tratando de interactuar difícilmente con estos objetos. Así pues, nos apoyamos en la tesis de Reinhold Hohl, que habla de la naturaleza muerta como «La más filosófica de las artes plásticas [...]. Cuyo tema básico es la realidad y la ilusión, el Ser y la Apariencia [...]. Los objetos representados por los bodegones son cotidianos y profundamente triviales como jarrones, frutas o flores. Todos esos objetos se pueden tocar, usar y hasta comer, pero no pueden llegar a aprehenderse realmente ni llegar a producir empatía alguna en el que los contempla. Desde tal punto de vista, no puede profundizarse en su existencia, y su secreto reside, por tanto, en no tener ninguno. (cat. expo., Fundación Juan March, 1979)

De todos los modos de representación de naturalezas muertas, encontramos particularmente interesante la denominada naturaleza muerta metafísica, surgida en el marco de las vanguardias italianas de entreguerras, predecesora del surrealismo y de la que Michelangelo Antonioni es deudor: «De forma atinada, Païni refiriéndose a su trilogía, *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) y *L'Eclisse* (1962), aclara: “todas ellas infunden al cine de Antonioni un silencio homólogo a las naturalezas muertas de Morandi, a las visiones deshumanizadas de los paisajes urbanos de Sironi, o las arquitecturas dechiriquianas que testimonian la suspensión de un tiempo pasado”». (Moure, 2016, p. 147)

Los principios de la pintura metafísica fueron planteados por la Scuola Metafísica en Ferrara, entre 1917 y 1919. Con esta corriente trataron de representar mediante el enigma el misterio de la existencia: «No estaban interesados en los sueños, sino en los más complicados fenómenos asociativos que nacen de las observaciones de cada día» (Chipp, 2005, p. 475).

Nuestra hipótesis se centra en la relación intrínseca entre la naturaleza muerta metafísica del filme *Blow up* de Antonioni y la existencia inauténtica del ser moderno. Como Heidegger apuntaba, el ser inauténtico es el que ignora su finitud para consagrarse al dominio de las cosas: «Toda preeminencia queda silenciosamente nivelada. Todo lo originario se torna de la noche a la mañana banal, cual si fuera cosa ya largo tiempo conocida. Todo lo laboriosamente conquistado se vuelve trivial. Todo misterio pierde su fuerza» (Heidegger, 1977, p. 151).

Así, el ser inauténtico es dominado por lo banal al igual que Thomas, el protagonista de *Blow up*, quien cuando se encuentra con el misterio pierde toda su importancia, como señala Heidegger, hasta el punto de desaparecer en el tiempo y el espacio como veremos en el análisis.

**BLOW UP**

*Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni se sitúa en el Londres de la década de los 60 y retrata con gran verosimilitud la tendencia pop de la época que, en este caso, iba de la mano de la superficialidad del hombre moderno. Thomas, un aburrido e insatisfecho fotógrafo de moda, descubre un misterioso crimen a través de unas fotografías casuales. La profesión del protagonista implica, desde un principio, la construcción de un sujeto cuya cámara será la materialización de su deseo, desde todos los puntos de vista que pueden englobar este concepto, como el deseo sexual, la pulsión o el horror. Analizaremos los problemas que puede conllevar este tipo de acercamiento a la realidad como insuficiente y seguramente imposible entendiendo esta realidad como el mundo que percibe el protagonista, un mecanismo defensivo de lo real. En palabras de Jesús González Requena:

Ese mecanismo defensivo esencial que se manifiesta en esa tendencia a percibir lo menos posible presupone una irreductibilidad absoluta del mundo. Y si la conciencia es el órgano de la razón, de ello se deduce entonces, una irracionalidad esencial del mundo. (González, 2010)

Por consiguiente, lo real es aquello que se encuentra en oposición a la realidad, lo que no puede ser procesado, «lo que está más allá de cualquier forma, de toda imagen y de todo significante. Lo real» (González Requena, 1996).

Así pues, la percepción del mundo, es decir, la realidad de Thomas, se tambalea ante lo real ya que no es capaz de sostenerla al intentar recrearla continuamente con su objetivo fotográfico. Como nos dice Antonioni:

Mi problema en *Blow up* era el de recrear la realidad de una forma abstracta. Yo quería discutir «la realidad presente»; este es un punto esencial del aspecto visual de la película, dado que uno de los temas principales de la película es ver o no ver el valor exacto de las cosas. (Antonioni, 2002, p. 133)

Somos conscientes del hecho de que una naturaleza muerta es denominada así porque, valga la redundancia, los objetos que representa están muertos, en el sentido de que no pueden ser usados, sino simplemente contemplados en su más mera trivialidad. En nuestro caso, en el análisis fílmico de *Blow Up*, no podemos aislar en el tiempo y el espacio a esas naturalezas muertas, sino que debemos relacionarlas con el sujeto al que se refiere el texto de Bryson anteriormente señalado (Bryson, 2005), cuando dice que la naturaleza muerta representa solo un estado de las cosas provisional, ya que el cuerpo humano está a la vuelta de la esquina y probablemente reingrese

en el campo de visión en cualquier momento. Pero nuestra hipótesis es que Thomas no va a poder satisfacerse con estos objetos que conforman los bodegones que aparecen en la puesta en escena, al igual que con las modelos que fotografía, es decir, no va a poder aprehenderlas ya que están en otro plano más allá de la realidad que es capaz de percibir.

Veremos con el análisis que la naturaleza muerta se manifiesta como un elemento fundamental en la puesta en escena, además de una fuerte influencia de la pintura de entreguerras italiana. En nuestro caso, haremos hincapié en las denominadas *naturalezas muertas metafísicas*. A través del análisis, trataremos de discernir el papel que juegan en la representación de la realidad en el sentido en que Thomas percibe su mundo, y es que los objetos son un elemento fundamental en *Blow up* ya que nos advierten de la pulsión del protagonista:

En las películas antonionianas el paisaje, las cosas inanimadas, tienen una importancia determinante, más todavía quizás que en las de Ford, Mizoguchi o Wenders. «Son un elemento activo, arrastran consigo tanta emoción como los actores», diría Wenders. Se convierten en un componente esencial, insustituible del relato [...] «La angustia —escribía Moravia a propósito de *La Notte*— no precisa de hombres, sino de cosas, o, lo que es lo mismo, de hombres reducidos al estado de las cosas: En las cosas está depositada la angustia de los hombres». (Tassone, 2005, p. 222)

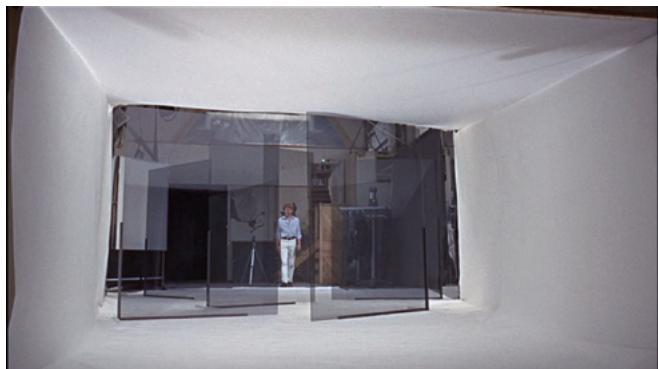
**ANÁLISIS**

Thomas es un fotógrafo arrogante y superficial, lo vemos en su forma de tratar a las mujeres con las que trabaja, como meros objetos, exemplificado en la coreografía hipersexualizada de la sesión de fotos del arranque de la película en la que Thomas «desea» a la modelo Verushka a través del objetivo fotográfico, elevando el tono sexual a medida que aprieta el disparador hasta llegar al clímax fotográfico. Su relación con la realidad es puramente superficial, elemento recurrente que se reflexiona en el cine de Antonioni, tal como la crisis de los sentimientos, personajes que no saben hacer frente a su condición. Por lo tanto, ya desde primera instancia podemos observar la imposibilidad del deseo ya que nuestro protagonista ha sustituido su órgano sexual por un objetivo fotográfico y su placer por fotografiar al objeto (figura 2).



**Figura 2.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

Estas modelos, como hemos señalado en nuestra hipótesis, se encuentran en el campo del *parecer* y no del *ser*, y por lo tanto no se pueden tocar, no se pueden «utilizar», al igual que los jarrones y las frutas de un bodegón, no se pueden tomar o comer ni, por lo tanto, satisfacen el deseo.



**Figura 3.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



**Figura 4.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

El fotógrafo dispone el escenario para la serie fotográfica que va a realizar con las modelos. La cámara se sitúa al otro lado de los paneles translúcidos que juegan con los pliegues y reflejos y evocan profundidad. Las modelos posan entre los paneles (figura 3) y Thomas se centra en el único resquicio libre fuera del escenario, siendo el único elemento de la puesta en escena que no es visto a través del cristal. Queda así en el centro y el objetivo de la cámara a la altura del órgano sexual del fotógrafo (figura 4), de manera que se convierte en la metáfora de su deseo, con el que tratará de hallar –de fotografiar y, por tanto, congelar– aquello que intuimos que le falta, su anhelo.



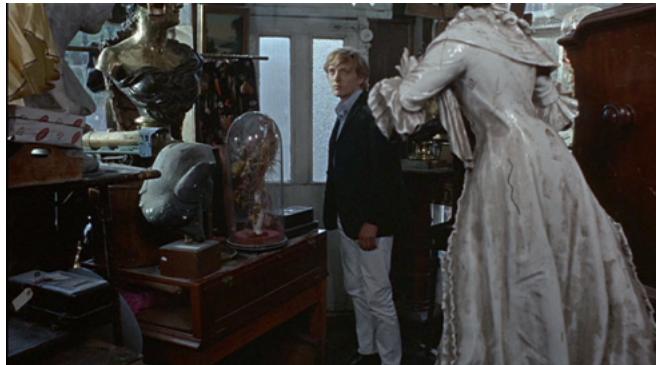
**Figura 5.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



**Figura 6.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

La puesta en escena de la secuencia que nos ocupa imposibilita la aparición del deseo entre los personajes, en este caso debido a que las mujeres que fotografía son objetos, elementos plásticos meramente autómatas cuasi vacíos: como podemos ver en el plano que representa la fotografía que capta el objetivo de Michell (figura 5): las cinco mujeres posan inertes y está, desde el otro lado,

un fotógrafo que trata de satisfacer su deseo a través del objetivo de la cámara que ejerce las funciones de miembro fálico del protagonista (figura 6).

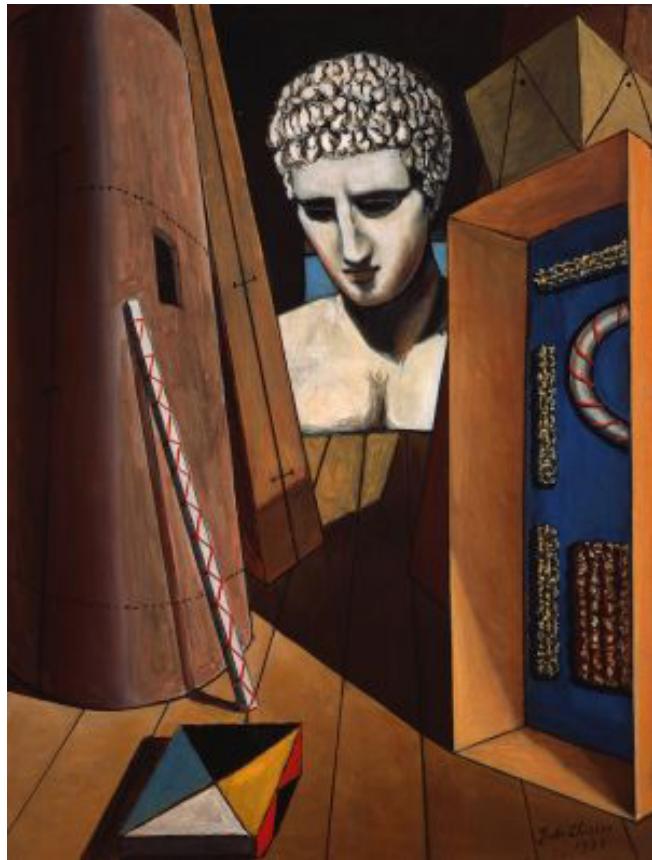


**Figura 7.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



**Figura 8.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

Thomas se topa, en su camino, con una tienda de antigüedades en la que, como en las naturalezas muertas de Giorgio de Chirico (figura 9) o de Carlo Carrà, conviven objetos estáticos con bustos neoclásicos que establecen reminiscencias a un tiempo pasado (figuras 7 y 8). Thomas camina por las calles londinenses, desde la superficialidad que le hastía. Aunque él aún no sepia concretamente qué es lo que busca, sigue su camino inconsciente abocado a encontrarse con el suceso que le pondrá de bruces contra la realidad. Thomas quiere un paisaje, que es lo que va a buscar en su posterior paseo por el parque. Todos estos bustos de corte neoclásico aportan ese halo de misterio que Chirico y Carrà representaban en su pinturas, creando una atmósfera aislada del entorno, intransitable e inanimada, como cualquier naturaleza muerta. Seguimos reforzando la idea entre el ser y el parecer en el mundo de Thomas.



**Figura 9.** *Mélancolie hermétique* (pintura de aceite), de G. de Chirico, 1918, París: Museo de Arte Moderno.

Thomas llega al parque movido por su afán de fotografiar la realidad, acto que poco a poco comprenderá que es imposible. Toma unas fotografías a una pareja que pasea aparentemente feliz hasta que la mujer, inquieta, le pide el carrete. Intrigado por el nerviosismo de la mujer, se guarda el negativo para revelarlo en su estudio.



**Figura 10.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

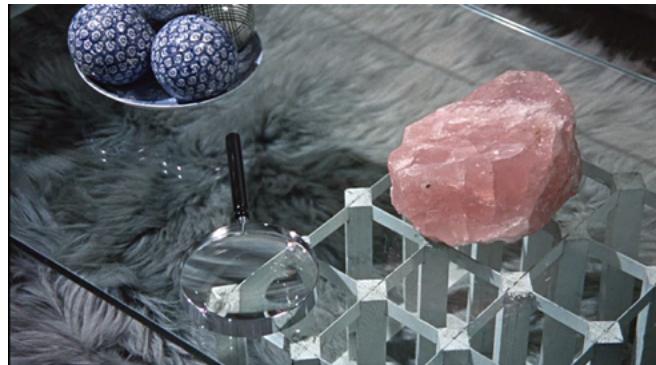


Figura 11. *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

Al revelar las fotografías comienza a ampliar un detalle misterioso, en los arbustos, detrás de la valla hay algo. Thomas cuelga con pinzas las fotografías para visualizarlas con claridad y, de nuevo, la cámara se sitúa detrás de su lienzo, en este caso, en formato fotográfico, para mostrarnos a Thomas entre los paneles (figura 10). De nuevo, un bodegón ocupa un plano de la secuencia: una lupa, un cuarzo rosa y unas bolas decorativas descansan sobre un panel de cristal que nos deja ver, a través de él, la textura de la alfombra y la base geométrica de la mesa, un ejemplo más de la realidad vista a través de un cristal, de un objetivo fotográfico o un vidrio (figura 11). En esta ocasión, Thomas hace uso de uno de los objetos que componen el bodegón, toma la lupa para ver mejor aquello oculto en la fotografía. La música diegética de la habitación se apaga y comenzamos a escuchar el sonido de los árboles moviéndose con el viento del parque esa misma mañana. La naturaleza muerta, por lo tanto, nos ha vuelto a dar paso al conflicto interior del protagonista.

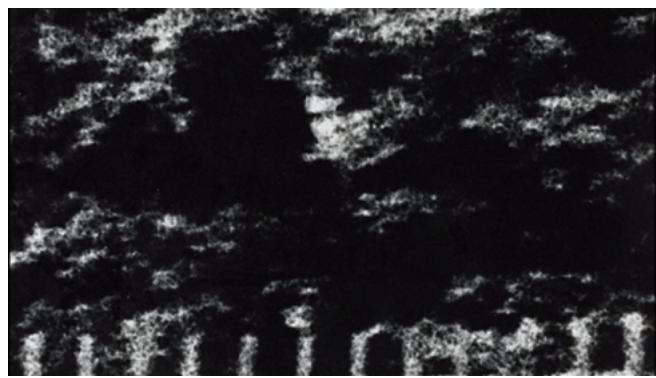


Figura 12. *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



Figura 13. *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

Nos remite al lugar donde Thomas se topará con lo que ansiaba, fotografiar aquello que saciara su pulsión, el crimen (figura 12 y 13) y la consiguiente muerte.



Figura 14. *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

En esa instantánea (figura 14), que es su espacio imaginario, y gracias a la ampliación que Thomas hace de la fotografía, distinguimos entre el grano de la imagen, la forma de lo que aparentemente puede ser un cuerpo muerto, un cadáver detrás de un arbusto. Este cadáver vendría a representar la emergencia de lo siniestro ya que nos remite a un crimen que Thomas está descubriendo.

Retomamos por un momento uno de los conceptos claves de la pintura metafísica: la realidad paralizada y extraída de su contexto para llevarla a un lugar imaginario situado más allá de lo real. Este concepto se refleja en la fotografía ampliada de Thomas.



**Figura 15.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



**Figura 16.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

Thomas acude al parque para enfrentarse a lo real, esta vez, desprovisto de su cámara, ya que lo que se va a encontrar es imposible de capturar, un verdadero cadáver, que Thomas mira con la vista desnuda, sin necesidad de artificio, al que se acerca y hasta toca (figura 15). Y es que la muerte es lo único real a lo que Thomas se ha enfrentado y, por ende, lo que ha estado buscando para saciar su pulsión, para lo que su deseo nunca fue suficiente. Solos él y el cuerpo, la prueba del crimen, la muerte cara a cara y por lo tanto en un lugar aislado en el que la ley moral no existe. Antonioni, en el texto que nos ocupa, es más cercano a Nietzsche que a cualquier otro filósofo, ya que plantea un mundo en el cual no existe un código moral, lo que aboca al ser humano al materialismo. Como señala Antonio Díaz:

Asimismo, el concepto de nihilismo nietzscheano, pudiera también ser definido como la demolición de estos valores que intentaban ocupar el espacio dejado por el Dios cristiano, es decir, aspiraban a ser una divinidad: el Dios racional y materialista que creó el hombre por medio del discurso científico. El hombre se terminó por dar cuenta, —expe que se narra

en este film— que la verdad en la que creía no era suficiente para frenar la emergencia de lo siniestro. Una verdad que comienza a resquebrajarse. (Díaz, 2014, p. 236)

Por lo tanto, dado que no encontramos ninguna ley moral que rija el mundo del relato, damos por hecho un ataque a la modernidad vacía de valores y sentimientos que no impedirá la emergencia de lo siniestro, el crimen y la muerte, aunque en este caso, nuestro protagonista no sabrá lidiar con ello.



**Figura 17.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



**Figura 18.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

Tras hallar el cadáver en el parque, Thomas vuelve a su casa con la intención de contarselo a alguien. En la casa de al lado, sus vecinos están haciendo el amor, él un pintor abstracto y ella una mujer que parece tener cierto romance ilícito con Thomas por la forma en la que ella le mira al pasar. El fotógrafo se queda mirando entre los paneles de rejilla del cuarto (figura 18). Al igual que en la secuencia inicial con las modelos, Thomas se

queda observando entre paneles o paredes, en definitiva, barreras parciales que le separan de sus objetos de deseo (figura 17).

La siguiente secuencia de imágenes (figuras 19, 20, 23 y 24) nos parece súmamente interesante para nuestra hipótesis: Thomas mira cómo la pareja hace el amor (figura 17), ella le ve y se excusa en silencio (figura 18), pero ¿por qué se iba a excusar si Thomas no es su pareja? Si Thomas y la vecina tuvieran una relación amorosa, esta podría calificarse de inmoral aunque no imposible, ya que recordemos que Thomas vive en un mundo sin ley simbólica que gestione las pulsiones. Thomas se dirige hacia fuera de la habitación y en correspondencia se nos muestra un plano que representa un bodegón en sí mismo, compuesto de derecha a izquierda por una tetera, una taza, un pan y unas cebollas (figura 19). Thomas vuelve a fijarse en la pareja y dirige nerviosamente la mirada de nuevo a fuera de campo, otro bodegón compuesto por una lámpara, una radio, un cenicero lleno de colillas y una caja de tabaco (figura 20).



Figura 19. *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



Figura 20. *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



Figura 21. *Still life* (óleo sobre lienzo), de G. Morandi, 1943, Londres: Tate Britain.

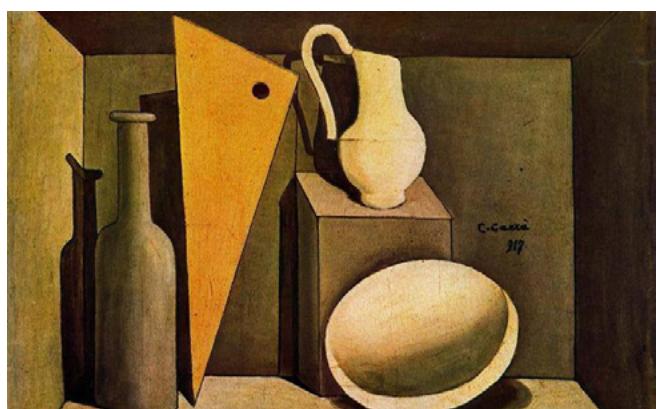


Figura 22. *Natura morta con la squadra* (óleo), de C. Carrà, 1917, Milán: Museo del Novecento.

Es necesaria la inserción de estos dos bodegones (figuras 21 y 22) para insistir en la relación del protagonista con su realidad y comprender el misterio del asesinato. El primer bodegón (figura 21), iluminado por una luz pálida, nos remite directamente a Giorgio Morandi, en el que los tonos apastelados y las texturas de los objetos nos transmiten el silencio y la quietud de la observación. Estos objetos dispuestos en bodegón se sitúan, como toda naturaleza muerta, en otro plano, en otro tiempo, al igual que la tienda de antigüedades, las modelos o los bustos neoclásicos que se encuentran por toda la casa, la mujer que desaparece y, en definitiva, todo lo que Thomas fotografiaba. Así pues, el segundo bodegón (figura 22) aumenta el grado de subjetividad porque, debido a la composición, se encuentra en un espacio más aislado en el tiempo y el espacio, ya que a diferencia del otro, no identificamos objetos casuales, como puede ser el grifo de la cocina o una caja detrás de los objetos, sino que la lámpara, la cenicero, la radio y la cajetilla se disponen en composición equilibrada sobre un fondo oscuro y la sombra exagerada de la lámpara proyectada

en la pared. La cámara, que muestra un punto de vista picado de Thomas, nos dibuja los objetos, deformados en la perspectiva. Intuimos cómo la visión de Thomas poco a poco se va abstrandiendo en la más hermética subjetividad, para llegar al tercer plano de la secuencia lógica que representa la moqueta en detalle (figura 20), como la ampliación del grano fotográfico donde Thomas ha visto, desdibujado por los pliegues de la representación fotográfica, un cadáver. Sin embargo, la moqueta que hace las veces del césped del parque (figura 24) está virgen, pues nos predice que el cadáver y cualquier vestigio de esta historia se ha desintegrado.



**Figura 23.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



**Figura 24.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

#### CONCLUSIONES

Tras esto, Thomas ya no podrá salir del universo imaginario, volviendo al parque para buscar de nuevo el cadáver, desaparecido también con los negativos, las fotografías y la mujer, parece así que nada fue verdad. En su lugar, un grupo de mimos juega a un partido de tenis con una pelota invisible. Cuando la pelota imaginaria sale

de la pista yendo a parar a los pies de Thomas, este la lanza de nuevo para continuar el partido y, asombrado, comienza a escuchar el sonido de la pelota y las raquetas. Con el rótulo de *The End*, el relato termina y Thomas desaparece fundiéndose en el verde césped (figuras 25 y 26).



**Figura 25.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.



**Figura 26.** *Blow-up* (película, 111 minutos), de C. Ponti y M. Antonini, 1966, Reino Unido e Italia: Bridge Films.

Antonioni establece así, mediante la puesta en escena, una continua división entre la percepción de la realidad y la realidad misma mediante los continuos paneles, los cuales se interponen entre el protagonista y el mundo. Testigos de esta imposibilidad son los bodegones que aparecen continuamente en el universo de Thomas, que le intentan recordar que vive en el mundo de las apariencias y que ha de despojarse de todo filtro para enfrentarse a lo que desea y lograr hallar la pasión perdida. Mediante el uso de las naturalezas muertas en la representación se dirige la reflexión hacia la relación que tiene el individuo moderno, como ya hemos señalado, nihilista, aburrido y vacío de moral, con los objetos, en este caso, proyectando su deseo más íntimo que trata de descifrar a través del suceso acontecido, finalmente desvanecido en la confusión. Esta es imposibilidad del enfrentamiento con lo real. Como afirma Jesús González Requena: «La percepción tiende a percibir lo menos posible, ya que lo real no está hecho para nosotros pues es hiriente» (González, 2016).

Como sentencia, Giorgio Morandi nos dice: «para mí no hay nada abstracto: sin embargo, siento que no hay nada más abstracto y surrealista que la realidad» (Morandi, 2017). Por lo tanto, podemos concluir que la reiteración de los bodegones nos confirma que el plano en el que se situa la historia se mueve entre los pliegues de la realidad y la fantasía, o entre el *ser* y el *parecer*, como apuntábamos en la hipótesis, dado que estos objetos puramente existencialistas cuestionan continuamente la realidad del protagonista, presentándose siempre anteriores a los momentos cruciales del misterio.

La concatenación de hechos en el relato de *Blow up* es tremadamente débil, debido a la escasez de «acción-reacción». Si lo que se supone el punto de ignición del filme, lo que Jesús González Requena señala como el punto que «quema» y que supone el goce del espectador frente al texto, que es el momento exacto en el que Thomas toca el cadáver para descubrir que está ahí y que le han asesinado de un disparo, en seguida se disuelve debido a la insuficiente reacción del protagonista ante el hecho: no obtiene ningún tipo de interés por parte de las personas a las que se lo cuenta, los carretones son robados y el cuerpo desaparece para disponerse a vagar por la ciudad hasta desaparecer él mismo en la escena del crimen.

Las conclusiones están débiles respecto a la experiencia textual, la función del protagonista dentro del relato o la relación de los bodegones y el misterio que se revela en *Blow Up*. Sugiero pensar en el tipo de percepción que describe la película en relación con la posmodernidad y la cultura pop, o si la experiencia estética en la naturaleza muerta tiene alguna pretensión hacia la moral nihilista... Es importante hacer una reflexión de la última cita.

- de <http://www.archimagazine.com/giorgio-morandi.php>
- GONZÁLEZ Requena, J. (1996) El texto: tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo*, 1.
- GONZÁLEZ Requena, J. (2010). Lo real. *Trama y Fondo*, 28.
- HEIDEGGER, M. (1977). *El ser y el tiempo*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- MORANDI, G. (1943). Still life [óleo sobre lienzo]. Londres: Tate Britain.
- MOURE, I. (2016). Ferrara metafísica de De' Roberti a Antonioni, pasando por De Chirico. *Liñón Revista anual de Historia del Arte*, 22, 141-148.
- PONTI, C. (productor) y Antonini, M. (director). (1966). *Blow-up* [película]. Reino Unido e Italia: Bridge Films.
- TASSONE, A. (2005). *Los films de Michelangelo Antonioni, un poeta de la visión*. A Coruña, España: Fluir ediciones.
- VVAA (1979). *Maestros del Siglo XX. Naturaleza muerta*: Abril-Mayo 1979. Madrid, España: Fundación Juan March.

## REFERENCIAS

- ANTONIONI, M. (2002). *Para mí hacer una película es vivir*. Barcelona, España: Paidós Ibérica
- BRYSON, N. (2005). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, España: Alianza editorial.
- CARRÀ, C. (1917). *Natura morta con la squadra* [óleo]. Milán: Museo del Novecento.
- CHIPP, H. B. (2005). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, España: Akal.
- CHIRICO, G. (1918). *Mélancolie hermétique* [pintura]. París: Museo de Arte Moderno.
- DÍAZ, A. (2014). *Poética del romanticismo y nihilismo en Forbrydelsens element (El elemento del crimen, Lars Von Trier, 1984): la ausencia de diques simbólicos y la emergencia de lo siniestro*. Madrid, España: URJC.
- GIORGIO Morandi. «Per me non vi è nulla di astratto: per altro ritengo che non si via nulla di più surreale, e di più astratto del reale» (2017). Archimagazine. Recuperado

