

EL TACTO COMO ACTO CINEMATOGRAFICO: *LO SGUARDO* *DI MICHELANGELO ANTONIONI*

**TOUCH AS A CINEMATOGRAPHIC EXPERIENCE:
*LO SGUARDO DI MICHELANGELO ANTONIONI***

Lola Martínez Ramírez

TAI Centro Universitario de Artes (URJC). Universidad Politécnica de Madrid (U.P.M.)
<https://orcid.org/0000-0002-1878-0434>

ABSTRACT • Contrary to the affirmations of almost all of the previous studies on the Italian maestro Michelangelo Antonioni –full of adjectives on emptying, isolation, absence, alienation, among many others–, the presence of the body and touch is a true constant in the work of the Italian cinematographer. This article traces the persistent presence of the body in all of Antonioni’s filmography and formulates a reading of his entire corpus of work leading up to his latest film, *Lo Sguardo di Michelangelo* (2004), an interpretation that runs contrary to all previous research. With a focus on the latest work of the Italian filmmaker, this article studies touch in the history of cinematographic aesthetics and proposes the possibility of touch as a cinematographic experience.

KEYWORDS: Touch; Body; Cinema; Limit; Antonioni.

RESUMEN • Contrariamente a las afirmaciones de casi la totalidad de las investigaciones sobre el maestro italiano Michelangelo Antonioni –colmadas de adjetivos sobre el vaciamiento, incomunicación, ausencia, alienación, entre muchos otros–, la presencia del cuerpo y del tocar es una verdadera constante en la obra del cineasta italiano. Esta investigación traza una línea de persistencia del cuerpo en la imagen que formula la lectura contraria de todo su corpus fílmico y derivan en su última obra: *Lo Sguardo di Michelangelo* (2004). A través de esta última obra del cineasta italiano, se estudiará el tacto en la historia de la estética cinematográfica y se propondrá la posibilidad del tacto como acto cinematográfico.*

PALABRAS CLAVES: tacto; cuerpo; cine; límite; Antonioni.

* Agradecimientos especiales a Enrica Fico Antonioni por su generosa colaboración a esta investigación.

UNA MANO SE APROXIMA

*Une Intelligence adultère
exerce un corps qu'elle a compris! –Paul Valéry–*

En 2004 se presenta la última obra del director de cine italiano Michelangelo Antonioni.

La sombra de un interior se va aclarando con un haz de luz que entra tangente al suelo, dibujando el espacio de la capilla de *San Pietro in Vincoli*. Momento después vemos una silueta, la que parece del mismo autor, acercándose a la puerta, y parándose justo en el umbral de la entrada.

Tras una breve pausa de respiración, el personaje se mueve, actualizando el espacio de la iglesia, buscando. Lo que busca es la escultura del Moisés de Miguel Ángel Buonarroti.

Antonioni se aproxima físicamente a la escultura. La observa, la estudia, la investiga. La cámara busca la manera, a través de planos cortos, de desvelarnos el momento de construcción de la mirada del artista sobre la obra: un plano de su rostro inquisitivo, un contraplano detrás de sus gafas, un detalle de los pliegues de la ropa del profeta o una puesta en relación entre los ojos de Antonioni y los ojos desafiantes de mármol del Moisés. La película nos invita a un desdoblamiento de la mirada¹ al mirar y al ser mirado, intentando comprender la triada de miradas entre el cineasta, el escultor renacentista y la propia obra.

Hasta ahora puede parecer un argumento incluso convencional que utiliza el acto cinematográfico para la puesta en cuestión del propio lenguaje visual. Sin embargo, cuando parece que tenemos descifrado este camino por el que creemos que vamos a transitar durante los restantes 25' de producción; Antonioni que reiteradamente usa el extrañamiento y la sorpresa a través de un giro visual inesperado en sus películas, nos sorprende con un giro de estrategia. Una mano, su mano, se adelanta invadiendo el espacio de la sagrada e inexpugnable distancia de lo visual, para posarse directamente en contacto sobre el lugar más legendario de este coloso: su rodilla. Con este imprevisto gesto, Antonioni destruye el canon que vincula cine y mirada, para inaugurar, en primera persona, el tacto como acto cinematográfico.

EL TACTO EN LA ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA

El debate sobre la vista como sentido primordial frente al tacto, nace sumido en la oscuridad de la mano de Platón y confirmado por Aristóteles. Este último lo declara el sentido más bajo en su *De Anima* 350 B.C. (Paterson, 2007: 1), si bien reconoce que es el primero al que cuerpo tiene acceso. Paterson recuerda a su vez que, sin embargo, otra corriente derivada de Demócrito y que llega hasta la Rusia de 1950 afirma que todos los sentidos se pueden reducir a uno: el tacto (Paterson, 2007: 5).

1. Susan Sontag en «Estilos Radicales» escribe un artículo analizando el desdoblamiento en *Persona* de Bergman de interés para la relación con este párrafo (Sontag, 1984: 147). La famosa escena del film de Bergman que comienza con un niño tocando una imagen en una pantalla es resonante con la de Antonioni tocando el Moisés.

El tacto en el cine no es un discurso poco frecuentado. Sin embargo, es importante subrayar que no se va a argumentar alrededor de términos como *lo háptico* de Deleuze y Guattari² –utilizados en los análisis de las películas de Bresson, por ejemplo–; o de la *táctil-visión* de Val del Omar, o de cuestiones sinestésicas.

La voluntad no es estudiar el poder evocador de lo visual sobre lo táctil, sino el acto mismo del *contacto* como estrategia cinematográfica en sí misma, la piel como superficie de exposición –*expeausition*³–, y la mano como cámara –que construye espacio y tiempo.

Otros estudios quizás más apropiados o cercanos a las motivaciones de éste, pueden ser el de *Laura U Marks* (2002) que busca «un rastro del evento físico original» en la imagen cinematográfica (Marks, 2002: xi) o entendiendo lo cinematográfico como un tejido conectivo entre «la historia material del film, el evento filmado, usted y yo» (Marks, 2002: xi), lo que denomina *Materialismo conectivo*.

También encontramos los estudios que le siguen derivados de este primero, como el de Laura McMahon que se centra en la retirada –*withdrawl*– como gesto fundamental que hace presente ese contacto. Es decir, el contacto afirmado en el instante de su falta, y que inevitablemente recuerda los postulados de Agamben sobre *impotencialidad*.⁴ Para McMahon, que fundamenta su hipótesis en *Corpus* (2010) de Jean Luc Nancy, el tacto es una experiencia de límites. El conocimiento se hace presente en el límite, en el contacto o umbral entre su acto y su retirada.

Además, McMahon entiende este tocar de manera cinematográfica, sin expresarlo directamente: «La ley del tacto es un espaciamiento constitutivo; el contacto denota contigüidad más que continuidad; la proximidad está perpetuamente atravesada por la distancia» (2012: 15). Es decir, los términos en los que McMahon discurre sobre el tacto, son términos cinematográficos. La forma del sentido por contacto y contigüidad no es más que, en este caso, una metáfora del montaje.

Jeniffer M. Barker (2009) sin embargo se preocupa del contacto, del tocar, como primer mecanismo para activar el acto de ver como una experiencia completa del cuerpo. Es decir, le interesa el tocar como una experiencia no de tangencia y superficie, sino como un mecanismo de activación donde el cuerpo participa activa y exhaustivamente del acto de observación. Para Barker «las manos solo son el comienzo, el punto de contacto de una conexión mutua entre el cuerpo y la mente que se extiende en profundidad al resto del cuerpo, involucrando tanto músculos y tendones como a los dedos de la mano» (2009: 1), y la materialidad no es una afirmación de la «mortalidad» (Marks, 2002: xi) y la finitud como lo sería para Marks, sino algo que se hace aparecer en el desarrollo del movimiento (2009: 1).

A través de centrarse en la materialidad del film, según Barker, se le desposee de su contenido simbólico y semiótico, y nos trae a la presencia inmediata de la irreductibilidad de un

2. El término háptico es localizado por varios historiadores anteriormente en la obra de Alöis Riegl ya desde sus escritos de 1901. Deleuze y Guattari lo utilizan posteriormente en su reflexión sobre lo liso y lo estriado dentro de la obra *Capitalismo y esquizofrenia* publicada originalmente en 1972 y aparece en la estética cinematográfica a través de los escritos Deleuze sobre Robert Bresson en *Imagen-tiempo* (1985) y Noël Burch a partir de 1986 en el volumen editado por Philip Rossen *Narrative, apparatus, ideology*.

3. Término acuñado por Jean-Luc Nancy en su obra *Corpus* (2010) originalmente publicada en el año 2000 y que desarrollaremos más adelante en esta investigación.

4. Agamben desarrolla a lo largo de su corpus teórico el concepto de *impotencialidad* como una resistencia interior intrínseca a todo acto, a toda potencia: «Toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia; todo poder-ser o poder-hacer está, para el ser humano, constitutivamente en relación con la propia privación» (Agamben, 2007: 362). Por tanto, es fácilmente relacionable con el concepto de Nancy de tacto presente solo en su retirada. Es decir, en su impotencia, su *withdrawl*.

cuerpo compartido; de la experiencia cinematográfica como una experiencia física donde el cuerpo del espectador reacciona al cuerpo de luz emitida por contacto. Por tanto, se puede inferir que en los estudios de Marks el tacto es *tangente-atómico*⁵-*potencial*, en el de McMahon es *tangente-atómico-impotencial* y en el de Barker *transitivo o nómada*.

Es más, para Barker esa transición o movimiento trasciende la propia relación cuerpo y superficie –espectador y pantalla– «desde la noción de que la consciencia es materialidad encarnada» (2009: 4) es decir parece sugerir que el film es consciencia encarnada. Y la manera de encarnarla es en el cuerpo propio de la imagen.

Esta consciencia encarnada no tiene que ver únicamente con plasmarla sobre un material –la narración simbólica–, sino como apuntaba Marks una huella o trazo de esa consciencia en un cuerpo físico –ya sea en emulsión que se presenta con su heterogeneidad o en sensor digital–; así como en los comportamientos encarnados de la propia cámara cinematográfica «tales como Tracking [...] zooming» (Barker, 2009: 11). Es decir, una evidencia del cuerpo que opera la cámara, como pueden ser los conocidos experimentos de cámara-cuerpo de Jean Rouch.

En lo que se refiere al espectador, Barker recuerda a su vez que el acto de percepción de las imágenes a través de luz reflejada es en sí mismo un acto físico de contacto entre materias. La autora reflexiona sobre la *fisicalidad* de la luz, y sugiere que, de alguna manera, esa luz rebotada de la pantalla, toca al espectador –se revela por contacto– y es percibida por el cuerpo como claridad, suavidad, dureza, o vibración, entre otros; afirmaciones que recuerdan al propio Roland Barthes afirmando que «la fotografía es literalmente una emanación del referente» (2009: 30).

En esa búsqueda del tacto como tejido conectivo entre exterioridad e interioridad, estas autoras acuden al cuerpo teórico de Jean Luc Nancy –con especial énfasis en «Corpus» (2010)⁶– y la contestación que Derrida le presenta en su «El tocar: sobre Jean Luc Nancy» (2000).⁷

Esta relación epistolar entre Derrida y Nancy ahonda en una ontología del cuerpo y más concretamente del tacto que continuará hasta la muerte del autor de la deconstrucción, con un homenaje póstumo de Nancy publicado bajo el título «A título de más de uno. Jacques Derrida» (Jean-Luc Nancy, 2007).

Las ideas de Nancy de cuerpo como límite del sentido y para el sentido son las que toma Marks para hablar de la percepción como un todo corporeizado, McMahon para sus estudios sobre la tangencia y la retirada –*espaciamiento* en términos de Nancy–; y finalmente límite, en este caso de la piel como superficie de contacto.

Sin embargo, es Derrida el que parece esbozar el aspecto que quizás resultará más interesante para la revisión del film póstumo de Antonioni: la condición prelingüística del tocar –y por tanto una crítica velada al idealismo de las culturas occidentales.

Derrida no explicita esta discusión, pero podemos encontrarla reflejada de manera constante en su estudio de la insistencia de Nancy en el uso de las bastardillas para mencionarlo –el tocar–, anunciando quizás la retirada del sentido en el intento de nombrarlo; o en

5. Decimos atómico en tanto parece que el estudio se centra y se vale del instante mismo de contacto y su único punto tangente, frente a Barker que desarrolla el tocar como algo que debe transitar una superficie.

6. Originalmente publicado en 1992.

7. Inspirado por la convalecencia de Nancy tras un trasplante de corazón, fruto de lo cual nace su obra «L'intrus» (2000) y que inspiró a Claire Denis para un film en 2004 con el mismo título.

afirmaciones puntuales como: «tenemos aun la impresión de que siempre nos faltará el metalenguaje para decir lo que fuere del tocar» (2011: 426).⁸

ANTECEDENTES DE TACTO EN EL CINE DE ANTONIONI

Contantemente desmitificado por el propio autor, el cuerpo teórico y periodístico del cine de Michelangelo Antonioni está construido a través del uso insistente de ciertos aspectos formales y técnicos, como encuadre y guión asociados a adjetivos tales como incomunicación, alienación,⁹ distancia, vacío o ausencia.

En uno de los estudios más exhaustivos sobre análisis de imagen en el cine de Antonioni, el libro de Mancini y Perella (1986), se diseccionan los encuadres de casi todo su cuerpo fílmico, buscando afirmar estos adjetivos. Sin embargo, uno de los elementos más característicos y pertinentes para este estudio es que la selección de *frames* utilizados para tales explicaciones son siempre inmediatamente antes o inmediatamente después de la entrada del cuerpo de algún personaje en el encuadre.

Por tanto, lo que se presenta aquí son casos derivados de los mismos *films*, que escogiendo diferentes instantes, muestran una persistencia del tema del tacto –y sobre todo la presencia fundamental del cuerpo– en el cine del autor italiano.

LA MANO ÚTIL: L'AVVENTURA

Posiblemente el *frame* más utilizado, discutido y señalado de La Aventura (*L'Avventura*, 1960) es una imagen panorámica con el Monte Etna al fondo, mirado por una Monica Vitti en pie, de espaldas a cámara, que consuela a Gabrielle Ferzetti después de que este le haya sido infiel. Los aspectos clave de la composición de este *frame* son el Etna y la mano de Vitti.

De una manera parecida al uso de las manos en los famosos escritos de Deleuze sobre el *Pickpocket* (1959) de Bresson; aquí, la mano de Vitti parece imponerse como sustituto al rostro. Es una mano útil, que aprehende cosas, que desvela el pensamiento del personaje, que buscan contacto narrativo –diálogo con lo que está tocando–, y que en definitiva nos hace comprender que está perdonando a su pareja [fig. 1].

Uno de los aspectos formales más interesantes es el uso del blanco y negro en combinación con el vestuario. De esta manera, los dos puntos de luz sobre la oscuridad son la nieve de la cumbre del Etna, y la mano de Vitti sobre una masa de negros y grises que se compacta desfigurando la identidad de los cuerpos de Claudia (Vitti) y Sandro (Fertzetti). El cuerpo y el rostro, como elementos fundamentales de reconocimiento de los personajes,

8. Pablo Maurete en «El sentido olvidado: Ensayos sobre el tacto» afirma que «no es descabellado que lo háptico sea objeto de un saber práctico y que 'teoría de lo háptico' sea un oxímoron» (2017: 69).

9. En una entrevista para la revista *Playboy* publicada en 1967 –y no siendo la primera vez ni la última vez que lo repite, ya mencionado también en 1985 (2002: 299)–, Antonioni desestima el problema de la alienación asociado a sus películas diciendo: «nunca pienso en el tema de la alienación. Son los demás los que lo hacen. La alienación es una cosa para Hegel, otra para Marx otra distinta y para Freud otra distinta [...] Es una cuestión en los confines de la filosofía y yo no soy filósofo ni sociólogo» (2002: 203).

desparecen sustituidos solo por la significación y fisionomía de esta mano –recordemos que *L'Avventura* es precisamente un film sobre un cuerpo, el de Anna (Lea Massari), que desaparece en una isla.



Fig. 1. Fotogramas de *L'Avventura* (Antonioni, 1960)

Se podría decir que estas manos útiles sustituyen una palabra de perdón. Quizás si lo mirara a él sería un «te disculpo», pero mirando con confrontación casi quimérica a la montaña, se podría parecer más a un «lo entiendo, en definitiva, quizás no es tan importante. No es tan grande, no como el Etna».

La sustitución de la palabra a través del gesto si hace hincapié en la cuestión útil de este contacto, y además inauguraré las múltiples ocasiones en las que el autor no utilizará la palabra como forma efectiva de expresión de las emociones, así como rehuirá también de la significación del gesto a través del rostro.

Atendiendo a las palabras y los propios films de Antonioni, es por tanto plausible desarticular las extendidas afirmaciones sobre su obra, tales como que el objeto del cine de Antonioni es el borramiento de los personajes –como afirmó Bonitzer en 1978¹⁰– aunque quizás si el eclipse del rostro como fundamento para la comunicación. En último caso este es un tacto diegético, con funciones narrativas.

LA MANO TIEMPO: LA NOTTE

Lidia sale del hospital después de ir a visitar a un convaleciente y desahuciado amigo. Frente al brutal y frontal advenimiento de la muerte, Lidia (Jeanne Moreau) encuentra solo consuelo en caminar, derivar más bien, sobre las calles de Milán.

Su caminar parece una búsqueda, una búsqueda de recuperar un tiempo perdido –más evidente en las escenas donde busca su barrio de juventud con Giovanni (Marcelo Mastroianni), apoyadas con escenas casi literales como la toma sobre un viejo reloj en desuso– o un tiempo más sutil: el tiempo de paseo, una forma quizás de dilatar la temporalidad no del pasado, sino de un presente que le aterra. Esta forma de suspender el tiempo en la deriva de la ciudad toma en repetidas ocasiones cuerpo al usar activamente sus manos en el proceso de observación y contemplación.

Lidia no mira la ciudad, la contempla tocando paredes, texturas, y controlando la suspensión del tiempo con el contacto que le brinda un instante que elude el porvenir y la

10. El objeto del cine de Antonioni es llegar a lo no figurativo, a través de una aventura cuyo término es el eclipse del rostro, el *borramiento* de los personajes (Bonitzer, 1978) en referencia en (Deleuze, 1984: 173).

instala en el aquí y ahora *-dasein*.¹¹ Lidia toca entonces intentando suspender el tiempo ante el advenimiento de este fatal pero inevitable espaciamento del cuerpo –en términos de Nancy– que es la muerte, la de su amigo y veladamente la suya propia antes o después.

Tocar tiene la temporalidad del estar-aquí, de habitar el instante presente a través del cuerpo. Quizás el cineasta italiano busca resolver con una mano el problema lingüístico de los idiomas que no pueden separar ser y estar tales como el Francés, Italiano o Alemán, entre tantos otros [fig. 2].

LA MANO AQUÍ: L'ECLISSE.

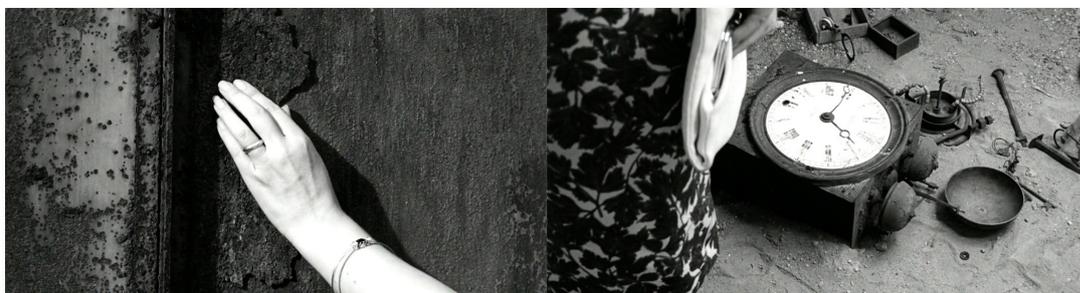


Fig. 2. Fotograma de *La Notte* (Antonioni, 1961)

Una de las escenas más paradigmáticas de la relación del cine de Antonioni con el tocar, aparece en el minuto 30:25 de *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962).

Vittoria (Vitti) disfruta de una velada con amigas en la casa una mujer que acaba de mudarse desde Kenia.

Vittoria la interroga con interés por sus experiencias en el continente africano mientras se acerca a un poster del lugar, pegado desinteresadamente con cuatro celos en la pared. La imagen, la superficie, muestra un paisaje, una playa desierta, con un árbol en forma de pita en primer plano.

Vittoria se acerca a la imagen, físicamente, como si de alguna manera al acercarse a ella pudiera instalarse en ese páramo, a la luz de un atardecer africano.

La mujer continúa explicando donde poseían ella y su marido una granja y mientras Vittoria posa su dedo índice sobre la superficie fotográfica y le pregunta:

¿qui?

A lo que la mujer contesta:

¡No, piu a sinistra!

11. Concepto de *Dasein* en Heidegger ha sido extensamente discutido en la historia de la filosofía. En este caso, se utiliza en el sentido de proponer que la necesidad del autor de concretar todo un estudio sobre la separación en *Sein* y *Dasein*, vinculada con la problemática de la diferenciación lingüística entre ser y estar en algunos idiomas.

Vittoria contesta deslizando su dedo fuera de la imagen y, apretándolo fuertemente contra la pared de la estancia afirma:

¡Alora qui!

Primero toca la imagen y luego toca la pared [fig. 3].

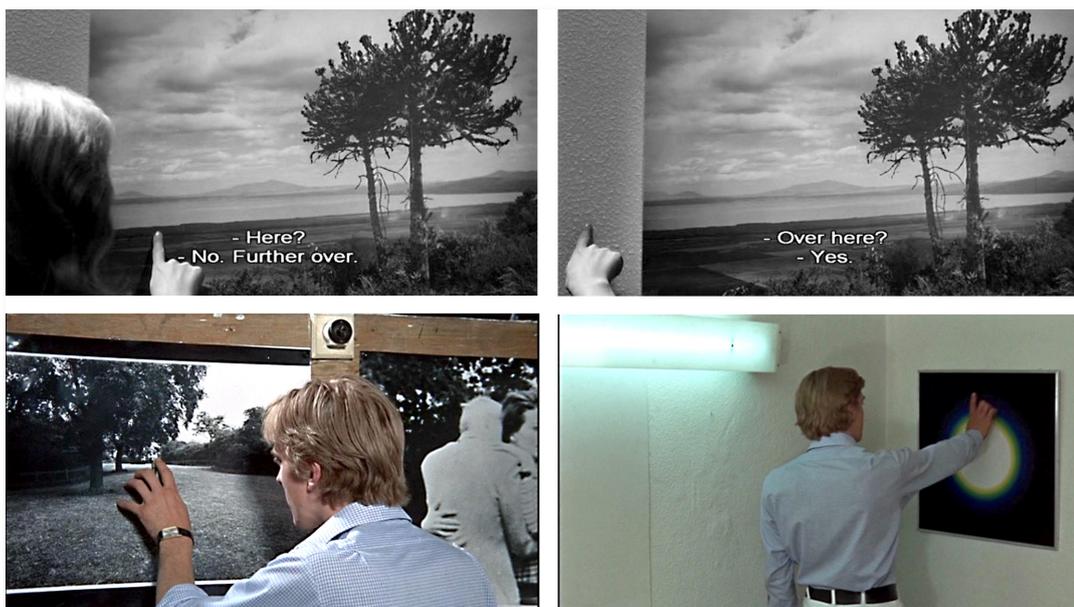


Fig. 3. Fotogramas de *L'eclisse*, (Antonioni, 1962) y Fotogramas de *Blow-up* (Antonioni, 1966)

Este *Alora qui* no es solo un comentario sobre el fuera de campo, no está señalado. Es una afirmación: para ver hay que acercarse, instalarse, con el cuerpo en la experiencia, en la materia –como veremos también más tarde en *Blow-up* (1966). Lo visto está tocado, apretado, corporeizado. La imagen es de la misma materia que el mundo, todo es cuerpo. Vitti utiliza el tocar para convertir la contemplación distante en experiencia inmediata, para hacer de la representación de un lugar, lugar en sí mismo –como el propio Nancy afirma, tocar es lugarizar con cuerpo–, y lo que hace Vitti a través de sus manos es tener una experiencia completa de lo visto, con todo el cuerpo, como afirma años más tarde Barker que efectivamente es. Ver es una experiencia física que entra hasta los intestinos.

Si bien esa es posiblemente una escena fundamental de *L'eclisse* para entender la relación del cineasta con tacto y cuerpo en la representación, podemos además encontrar otras en el mismo film que apoyan esta temática.

Recordemos la famosa primera secuencia donde Vittoria, en pleno proceso de separación con la pareja con la que convive, juega a realizar composiciones con un marco vacío en una mesa hasta que, hastiada, atraviesa con todo el brazo el entorno de la imagen para romper la ilusión de superficie bidimensional, así como está rompiendo una relación que ha pasado ya más al plano de representación que de experiencia. Su pareja, Riccardo (Francisco Rabal) le interroga sobre los motivos de la separación, a lo que Vittoria solo puede responder: *Non lo so*. No lo se.

Mientras las palabras le fallan y el lenguaje no se presta a explicar sus sentimientos –de nuevo, un motivo recurrente en el cineasta italiano–, Vitti hace un cuestionamiento sin concesiones con el cuerpo, la mano y el gesto, sobre ambos lenguajes: la palabra –por su ausencia, *non lo so*¹²– y la imagen –la ilusión tridimensional– por su engaño, destapado al atravesar el marco con la mano. La escena termina con un plano de ella acariciando los objetos de la mesa, y un contraplano donde mira de lejos un paisaje. Tacto frente a vista. representación o experiencia y finalmente un cuestionamiento del propio dispositivo cinematográfico [fig. 4].



Fig. 4. Fotograma de *L'eclisse*, (Antonioni, 1962)

La tercera escena ocurre en la secuencia de la Bolsa de Milán. La escena presenta una masa frenética e indiferenciada de cuerpos, en pleno apogeo del mercado de valores. Vittoria busca a su madre y entre tanto a Piero (Alain Delon), su nuevo interés romántico. Parece desinteresada por lo que ocurre en el interior del edificio, mientras todas las personas que la rodean están atendiendo al detalle de las transacciones comerciales como si les fuera la vida –y los millones– en ello.

La cámara se posiciona muy alta con lente angular, y en un contrapicado al centro del interior de la Bolsa. La mirada cinematográfica simula la vista de una caótica colonia de hormigas. Entonces, suena la campana y se hace el silencio durante un minuto –minuto por la reciente muerte de un compañero de la Bolsa. En ese minuto la diferencia entre la masa de hormigón y la masa de cuerpos es casi imposible de separar, menos por un pequeño detalle casi imposible de percibir por su proporción dentro del encuadre. Es la mano, la mano de Monica Vitti, al contacto con la famosa columna de piedra que más tarde la separará de Piero,¹³ y que hace que sea el único cuerpo diferenciado de la sala. Una mano que se impone, no ya como rostro como hiciera anteriormente en *L'Avventura*, sino simplemente como afirmación de ser cuerpo y, por tanto, quizás de bastión en un contexto deshumanizado, tanto por el espacio como por lo que allí dentro está ocurriendo.

Una vez más en el cine de Antonioni, la cuestión formal –la composición y la luz– resuelven la falta de diálogo convencional explicativo [fig. 5].

12. Es especialmente interesante subrayar la ironía de que la profesión del personaje de Vittoria es traductora. En el comienzo del *L'eclisse*, Vittoria le dice a Riccardo –pareja que está en proceso de abandonar–: «te había traído la traducción del artículo en alemán [...] lo siento, pero no puedo seguir haciéndote este trabajo». Esta frase sugiere que habla no uno sino varios idiomas, y sin embargo durante la totalidad del film se verá como insistentemente le falla el lenguaje verbal para establecer una comunicación, especialmente afectiva.

13. La imagen de Vittoria separada de Piero por una columna de hormigón es una de las más paradigmáticas del film y usada en numerosos carteles y artículos sobre el film.



Fig. 5. Fotograma de *L'eclisse*, (Antonioni, 1962)

L'ECLISSE: EL ESPECTADOR PERFORMATIVO

Pero si hay una experiencia física, del cuerpo completo en *L'eclisse* es su posiblemente malinterpretado final, que además sirvió para fundamentar todas las teorías sobre el vacío y la desaparición de los cuerpos que previamente se han comentado.

Manzini y Perella le dedican todo un capítulo titulado «La desertización del Set. El vacío en el eclipse» (Mancini y Perella, 1986: 27) Los autores reconocen que esos espacios vacíos reverberan con la presencia, el rastro, de los personajes que acaban de abandonar el encuadre; pero siguen describiendo estos lugares como «encuadros vacíos» (1986: 31) o «decorados desiertos» (1986: 37). Aunque finalmente terminan por afirmar que la desaparición de todo es en sí mismo un aparecer ¿Pero que aparece?

Los últimos debatidos minutos de *L'eclisse*, Vittoria y Piero se despiden en la oficina de éste, mientras confirman los detalles de una cita al día siguiente que de alguna manera afianzará su relación amorosa. Pero ya en las últimas miradas se atisba la duda de ambos. Quizás se preguntan si van a ir, quizás se preguntan si el otro va a acudir o quizás los dos saben que ninguno se presentará.

La siguiente secuencia son seis minutos que recorren los espacios donde anteriormente Vittoria y Piero han transitado. Como espectadores, nos encontramos expectantes, interrogadores, ¿cuál será el desenlace final? ¿vendrá Vittoria? ¿vendrá Piero? La realidad es otra más que evidente. Hemos atravesado el marco como la mano de Vittoria enunciaba en las primeras escenas –la cuarta pared– y estamos esperando. Es decir, nosotros, los espectadores, somos los que hemos acudido a la cita y esperamos, sin suerte, la llegada del otro, de la fantasía, de la imagen.

El final del *L'eclisse* se puede revisar desde los postulados posteriores de Vivian Sobshack en *The Adress of the Eye* (1992), donde estudia la fenomenología de la experiencia cinematográfica como un intercambio entre dos cuerpos, el del espectador y el del *film*. De esta manera Sobshack reemplaza el modelo de espectador pasivo por uno que participa activamente

en la producción de la experiencia cinematográfica, tal y como nos recuerda Marks (2002: 13). Marks continua: «en lugar de presenciar el cine como a través de un marco, una ventana, un espejo [...] el espectador comparte y performa el espacio cinematográfico de manera dialógica» (2002: 13). Antonioni, por tanto, vuelve el cine una acción performativa, donde como inexpertos amantes, los espectadores acudimos a una cita que nos ha abandonado.

El cine atraviesa y desborda la pantalla y completa su experiencia integrando el patio de butacas –o el detrás de nuestras pantallas digitales. Estamos más allá de la representación como nos había señalado con el dedo Vittoria en los primeros minutos del film en el *Alora qui*. Más allá de la imagen, después de la superficie y lo visual, donde el cuerpo toma presencia y ocurre la experiencia. Después de seis minutos, la cortesía oficial de espera en una cita, nos deja marchar.

LA MANO ESPEJO: DESSERTO ROSSO

Otras experiencias aparecen en secuencias tales como las de El Desierto Rojo (*Desserto Rosso*, 1964), donde las manos juegan a un papel con ecos de las propuestas de Nancy del cuerpo como exterioridad absoluta, extrañamiento. Giuliana (Vitti de nuevo) es presa de una «neurosis provocada por su relación con el medio ambiente» (Antonioni, 2002: 260), que el propio cineasta define como una crisis existencial provocada por el miedo al progreso, y el problema de la inadaptación a la ciudad industrializada.

Durante este film encontramos el cuerpo como un insistente recordatorio de la escala de los espacios que habita. Como si la medida pudiera poner en contexto el conflicto al que se ve sometida la protagonista: un pequeño cuerpo que debe coexistir con la imposible escala de lo inmenso de una fábrica, un pequeño cuerpo frente al vértigo del progreso. Antonioni presenta aquí un sublime industrial donde el cuerpo funciona como *modulor* [fig. 6].

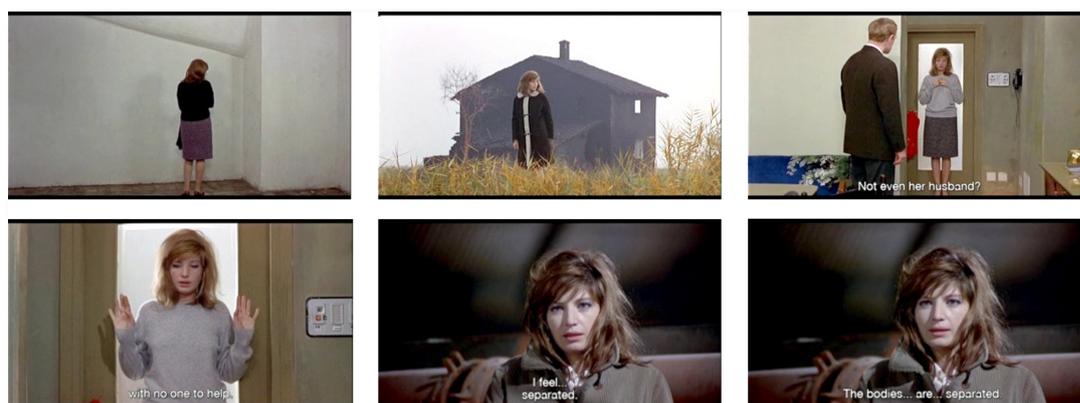


Fig. 6. Fotogramas de (*Desserto Rosso*, Antonioni, 1964)

Durante una breve secuencia con ecos del *Orfeo* de Cocteau (1950), Giuliana parece medir con su cuerpo y en concreto a través de sus manos las medidas de la puerta de salida –o de entrada– y de las propias dimensiones del espacio fílmico –del encuadre–, planteando con este gesto un extrañamiento de su propio cuerpo y de su propia condición de representación.

Mientras sostiene este escenográfico gesto, Giuliana dice: «le faltaba el suelo, sentía como si se deslizara por un plano inclinado, sin poder hacer nada», mostrando claramente su sensación de inestabilidad afirmada en la falta de suelo firme. En definitiva, para Giuliana lo extraño es el cuerpo propio. La neurosis, como otras enfermedades mentales, es un trastorno disociativo precisamente entre cuerpo y mente, que produce en ocasiones extrañamiento sobre uno mismo. La definición misma de lo siniestro. Aquí, el cuerpo separado, queda reducido a unidad de medida para establecer el tamaño de esa nueva ciudad industrializada o del espacio del propio *frame*, como si de una fábrica de imágenes se tratara.

LA HÁPTICO: ZABRISKIE POINT Y LA CÁMARA-CUERPO DE PROFESSIONE REPORTER,

Existen otras tentativas más evidentes que ser acercan a lo convencionalmente entendido como háptico en la cinematografía tales como el comienzo de *Zabriskie Point* (1970), con claros precedentes a ciertas imágenes que encontraremos en la propuesta de *Lo sguardo di Michelangelo*. Sin embargo, como recuerda Marks en definitiva, la «visualidad háptica no es lo mismo que realmente tocar» (Marks, 2002: xviii) por lo que estos experimentos no se considerarán de igual interés en esta investigación.

También es necesario mencionar una última tentativa a través del muy estudiado plano final de *El reportero* (*Professione Reporter*, 1975) donde la cámara se transmutará en el espíritu del protagonista. Será la prótesis de lo inmaterial de un cuerpo.

LO SGUARDO DI MICHELANGELO: JE PEUX - JE PEAUX

Como ya se ha visto, la presencia del cuerpo y en concreto el tacto y las manos, puede encontrarse implícita en toda la trayectoria del cineasta italiano. Sin embargo, es en su última obra cuando esto aflora y concluye como una de las preocupaciones más importantes del artista.

Antonioni sufre un ictus en 1985 donde pierde gran parte de sus capacidades de comunicación con el exterior. Pierde el habla y la movilidad casi total del lado derecho de su cuerpo. Sin embargo, lejos de frenar su actividad artística, este impedimento lo lleva a desarrollar otras maneras de hacer cine –colaboraciones con otros directores como Wim Wenders y el trabajo de Enrica Fico Antonioni– y una prolífica carrera en las artes plásticas que desembochará en lo que hoy se conocen como «Las montañas encantadas» (2010),¹⁴ algo hermosamente retratado en ambos documentales realizados por Enrica Fico Antonioni durante los años activos del cineasta durante su convalecencia: *Con Michelangelo* (2005) y *Fare un film e per me vivere* (1995).

Si bien es conocida la experiencia de Wim Wenders en el rodaje de *Más allá de las nubes* (*Al di là 'delle nuvole*, 1995) gracias al diario de rodaje que este mismo publicó en *My time with*

14. La producción pictórica del cineasta italiano aparece desarrollada en un estudio llamado «La intuición del hielo: Michelangelo Antonioni y las Montañas encantadas» (2010).

Antonioni (2000), es sin embargo algo más desconocido el proceso de creación de su última pieza, realizada ya con 92 años y en un estado de considerable deterioro físico, a punto ya de perder la vista y la escucha: *Lo sguardo de Michelangelo* (2004).

Esta obra no es solo su testamento fílmico sino su testamento vital, de una profundidad que escapa al lenguaje hablado, tanto en el propio film como a la crítica cinematográfica. Citar ahora a Derrida parece pertinente: «¡Cuánto esfuerzo inútil! ¿Qué hacer? ¿Callarse otra vez? He decidido no renunciar» (Derrida, 2011: 430). Así como el autor francés se excusa por la inutilidad de poner palabras al tocar de Nancy, aquí parece necesario también excusar el intento posiblemente inútil, pero necesario, de poner en palabras lo que se retira del lenguaje voluntariamente en la obra del cineasta italiano.

EL RITO DE ENTRADA [fig. 7]



Fig. 7. Fotogramas de *Lo sguardo di Michelangelo* (Antonioni, 2004)

La pieza *Lo sguardo di Michelangelo* (2004) surge de una propuesta realizada al cineasta italiano a través del equipo de restauración de la estatua del Moisés¹⁵ de Michelangelo Buonarroti, comenzada en el año 1999.

En palabras de Enrica Fico Antonioni –colaboradora en el rodaje de este último film y entrevistada en 2022 expresamente para la realización de esta investigación–, Antonioni es ofrecido el encargo de realizar un documental sobre la restauración de la estatua del Moisés, frente a lo que en un primer momento el cineasta italiano expresa cierto desinterés. Enrica le convence para acercarse a *San Pietro in Vincoli* a observar el proceso de restauración con la premisa de que gracias a las obras es excepcionalmente posible acercarse físicamente a la pieza, lo que llama la atención del cineasta.

Enrica relata como ya en la iglesia, mientras el equipo de restauración trabaja y los demás asistentes observan el espacio, Antonioni, absorto en un proceso de búsqueda, realiza un gesto con su mano que conmueve a todo el equipo. El gesto es su mano intentando, en palabras de Fico, «sumergirse en el mármol [...] introducirse en la materia» (2022).¹⁶ Es el momento en el que Enrica considera que Antonioni entiende donde estará su película y acepta lo que será su último proyecto. Como se ha mencionado al comienzo del artículo, la pieza comienza con un giro lingüístico sin precedentes en la obra del autor. Es decir, la obra empieza con él mismo, Antonioni, dentro del encuadre, habitando el encuadre.¹⁷

Fico relata como uno de los primeros acercamientos sugeridos para abordar el film era la idea de presentar al propio Buonarroti entrando en *San Pietro in Vincoli* para observar su

15. La escultura fue concebida como parte de un conjunto escultórico destinado a la tumba del Papa Julio II, encargada en 1505, realizada en 1513-1536.

16. Entrevista realizada directamente para el autor para este artículo en Mayo de 2022.

17. En una entrevista para BFI en 2019, Enrica Fico dice que el autor quería siempre que el actor «habitara la encuadratura» y después ya podría hablar (Fico, 2019).

propia obra. Sin embargo, frente a esta propuesta, Antonioni, privado ya de habla, pero no de su característica nitidez con respecto a lo fílmico, cierra el asunto con un tajante: ¡No!, seguido de un categórico ¡Io! –yo–, dejando claro que será él el que entre a la iglesia y dialogue con el Moisés.

Antonioni no podía ya caminar –postrado en silla de ruedas– por lo que convienen que un doble será utilizado para las escenas donde entra caminando a la iglesia, y luego se resolverá su presencia a través de primeros planos y planos cortos. El cineasta italiano sabe que es necesario el proceso estético del caminar, sabe que necesita la entrada en el espacio fílmico y arquitectónico de una manera ritual al modo de los ritos de paso de Victor Turner y Van Gennep¹⁸ porque esta manera de entrar coloca al espectador –y a Antonioni mismo– en el lugar del rito que Turner denominará *liminalidad*. Todo lo que ocurre dentro de *Lo sguardo di Michelangelo* pertenece al terreno de la liminalidad. Tanto el proceso ritual de entrada como el acto de tocar en sí mismo.

LOS DOBLES

Antonioni, por tanto, entra en la película ya como representación, como cuerpo luz de emitida. Se encarna en su propia imagen. Comienza así un juego de diálogo de dobles, o de espejos, que como en toda la trayectoria del autor, es un cuestionamiento profundo del lenguaje mismo de lo cinematográfico. El primer doble es el del propio Antonioni y este cuerpo sustituto que entra por él en *San Pietro in Vincoli* caminando en dirección al Moisés.

El segundo doble es el que ocurre entre los *Michelangelos*, una puesta en relación entre *lo sguardo de Antonioni*, y *lo sguardo de Buonarroti*, ambos implícitos tanto en el título, como en la puesta en escena –que como ya hemos visto sustituye a Buonarroti por Antonioni–; y por último en el posicionamiento fílmico del autor sobre la escultura del Moisés como creadores. Es decir, el autor se pregunta cómo rodar el Moisés, cómo mirar el Moisés; y por último, cómo crear, esculpir, idear fílmicamente el Moisés. La respuesta se encuentra en ese gesto del que habla Enrica, ese introducirse en la materia a través de las manos, del tacto.

El tercer doble es un juego de lenguajes, entre el lenguaje fílmico y el lenguaje escultórico, y más importante, entre el lenguaje de la palabra frente al lenguaje del tacto. Más concretamente la superación de la palabra a través de las manos. Sin embargo, el doble que realmente rompe poéticamente cualquier discusión intelectual para elevar el discurso una expresión de la condición filosófica y poética del cuerpo se establece entre la propia estatua del Moisés y el cuerpo inmovilizado de Antonioni. Una mimesis improvisada que se presenta entre ambos. Dos cuerpos conectados por su imposibilidad, por el silencio y la inmovilidad =y ahora ambos representación, uno escultórico y el otro fílmico.

No es difícil imaginar a Antonioni, cuando después de un primer plano de presentación del Moisés desde su espalda –nada menos¹⁹–, se posa la mano en la boca con el

18. En 1969 Victor Turner recupera los estudios de Van Gennep para explicar la persistencia de la idea de rito en las sociedades contemporáneas: «Para explicar el proceso ritual, Victor Turner parte de la idea de que todo rito es un proceso de transformación, donde por transformación se entiende un cambio cualitativo en el sentido ontológico. Desde esta perspectiva, todo rito es un rito de paso, ya sea en sentido restringido, como rito de crisis vital» (Geist, 2004: 271). Para ello, Turner recupera la estructura de Van Gennep de tres fases: «separación, margen (o limen, que en latín quiere decir umbral) y agregación» (Turner, 1988: 101). En concreto la fase liminal es especialmente pertinente entendiendo que se está estudiando el tacto como experiencia de límites.

19. La escultura del Moisés está integrada en un marco arquitectónico contra una pared en *San Pietro in Vincoli*. Por tanto, es literalmente imposible rodearla. Se impone sobre ella una visión frontal. Enrica comenta en la entrevista

característico gesto que repite desde que pierde el habla, recordando la última orden de Buonarroti sobre su creación: ¡*Parla!* –¡y ahora, habla!–, como si los dos cuerpos se unieran por la imposibilidad de esta comanda última, que es la incapacidad de hablar, el testamento del lenguaje.

Wenders mismo relata como en uno de sus primeros encuentros con el autor al intentar establecer una conversación con el cineasta italiano, Antonioni le mira resignado, y solo pudo explicitar una única palabra: ¡*parlare!* (Wenders, 2000: xiii). ¿Fue esto lo que atrajo a Antonioni a tocar el Moisés? ¿un reflejo de su propia imposibilidad, de la vitalidad encarcelada en un cuerpo prisión que no puede hablar ni bajo el imperativo de su creador? [fig. 8]



Fig. 8. Fotogramas de *Lo sguardo di Michelangelo* (Antonioni, 2004)

La cámara entonces se comienza a comportar como prótesis del tacto, en los términos que más tarde utiliza Barker. La lente transita la forma, como dibujándola, con carácter analítico, entrando en sus recovecos y huecos, descubriendo los espacios de la visión táctil, de lo háptico, sirviendo al cuerpo de Antonioni –y al espectador– de prótesis de lo táctil.

De los planos cortos de los ojos, pasa a las manos, como si quisiera una metáfora visual de eso que Derrida sostiene necesario para llegar al límite: hay que «hay que pasar de la vista al tacto» (Derrida, 2011: 150).

Antonioni arriesga entonces definitivamente con un gesto que resignificara toda la historia de su producción cinematográfica: una mano que avanza sobre la mirada, para posarse directamente en la rodilla de este Moisés. La mirada del autor se traslada del órgano de la visión a sus manos.

El director italiano palpa entonces la materia. Se escucha la vibración del rozamiento entre las superficies, mano y piedra. El crepitar de su alianza al roce con el mármol se vuelve el sonido-imagen del movimiento, y la escucha de la resistencia entre la piel y la piedra nos desvela el nivel de acabado y heterogeneidad de la materia.²⁰ Volumen y proporción se reajustan al contacto entre las superficies, la escala se modifica al contacto. Rugosidad, temperatura, vibración y peso, toman presencia desbancando superficie, frontalidad y contorno. Esta mano, su única aún móvil, alcanza lenta y tímidamente la distancia imposible de la vista, y la razón intelectual es sustituida por el tocar, trascendiendo el ojo que ve con un cuerpo que comprende [fig. 9].²¹

realizada para este artículo que hubo que discutir mucho con el equipo de conservación para poder colocar la cámara que Antonioni quería detrás de la estatua, pero finalmente lo consiguieron.

20. Enrica Fico Antonioni relata como el diseño de sonido realizado para esta película es realizado por un colaborador ciego, y explicita que gran parte del rodaje se concentró en conseguir esos sonidos del roce entre la mano de Antonioni y el mármol.

21. En referencia a la cita de Paul Valery en el comienzo del artículo.

DESACTIVAR EL LENGUAJE



Fig. 9. Fotogramas de *Lo sguardo di Michelangelo* (Antonioni, 2004)

Como ya se ha visto, la capacidad de habla –motriz– y de lenguaje –afasia²²– del cineasta italiano había quedado absolutamente mermada después del ictus de 1985. Así como *Parla* fue la orden sin éxito de Buonarroti al Moisés, *parlare* como decía Wenders es también una imposibilidad para el cuerpo sin habla del cineasta y la única palabra que puede emitir. El gesto que acuña, ya citado, es un gesto característico delante de la boca que a veces parece una petición de silencio y a veces parece una censura del lenguaje [fig. 10].



Fig. 10. Fotograma de *Lo sguardo di Michelangelo* (Antonioni, 2004)

Este es el mismo gesto que vemos un segundo antes de que con esa misma mano que censura el habla, avance y se adentre en la materia. Si como decía Deleuze, la mano de Bresson en *Pickpocket* (1959) tiene como lugar destronar el rostro (1984: 159); la mano de Antonioni destrona la palabra. Este tocar, no es como los anteriormente citados, no es la mano de Moreau nostálgica del tiempo, no es la mano de Vitti *lugarizando* la imagen y la experiencia más allá, es una mano que interroga el propio tocar, y se interroga. Una experiencia de límites que se convierte en un acto en sí mismo cinematográfico:

22. Enrica Antonioni por su parte, recuerda en una entrevista realizada en 2019 para la BFI que las palabras como tal habían dejado de tener sentido para el cineasta. Un impedimento lingüístico llamado afasia donde la incapacidad no es solo motriz sino realmente desaprendizaje.

Estamos inmersos en una experiencia mutua constante con la película, de modo que la experiencia cinematográfica es la experiencia de estar tanto «en» nuestros cuerpos como «en» el espacio liminal creado por el contacto (Barker, 2009: 19).

En esta experiencia de límites, el lenguaje hablado –como ya se ha visto constantemente cuestionado en todos los *films* del cineasta–, ya no es necesario. A través del tacto, Antonioni establece un espaciamento prelingüístico, que resolvería lo que Agamben llama una debilidad interna del propio lenguaje, donde es aún cuestionable «la capacidad de las palabras para referirse a cosas y a los seres humanos de considerarse como seres hablantes» (Agamben, 2011: 20). La obra de Antonioni confía en lo que no se comunica desde la palabra –recordemos de nuevo el constante *Non lo so* de *L'eclisse*.

En una famosa entrevista para la televisión italiana Antonioni refrendará la utilización del silencio como espacio para la comunicación (Mauricio Constanzo show, 1985)²³ y concluirá sobre el futuro de la imagen cinematográfica, que necesitará de encontrar nuevas palabras para nombrarse.

Por tanto, no es cierto en ningún caso que su trabajo ahonde en la *incomunicabilidad*,²⁴ sino simplemente que no se vale de la palabra, según la conocemos, para una comunicación efectiva, y prefiere aplicar el imperativo cinematográfico propuesto por Bresson: «asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio» (Bresson, 1975: 33).

Es por tanto dramáticamente poético que el mismo año que defiende el silencio como medio efectivo para la comunicación en la entrevista de Mauricio Constanzo, Antonioni pierde definitivamente el habla.

TOCAR COMO ACTO CINEMATográfico

Michelangelo Antonioni demuestra un recorrido constante y estable en su producción de preguntas a través del cuestionamiento del cuerpo en términos fenomenológicos y materialistas. Su camino cinematográfico es consistente en el reemplazo del sentido de la vista por el del cuerpo como herramienta para la epistemología.

Todo su corpus cinematográfico se puede releer en términos de una serie de gestos y señas que colocan el conocimiento del cuerpo, el conocimiento fenomenológico de la materia, por encima de la reflexión visual e intelectual y asientan las bases necesarias para comprender la profundidad y complejidad de su último film de *Lo sguardo de Michelangelo*.

Antonioni prepara al espectador para una experiencia más allá de lo óptico e insiste en las manos como herramienta para el conocimiento del mundo y sobre todo de uno mismo. Así como demanda del espectador esta experiencia física y fenomenológica del cine, tanto como para dejarlo esperando a una cita fílmica en la sala de proyección, su último film propone una experiencia táctil y fenomenológica en el acto de creación fílmica.

23. Antonioni insiste en que «durante el silencio se pueden decir muchas cosas». Mauricio Constanzo show, 1985

24. En una entrevista realizada en 1979 en *Parla il cinema italiano*, Milán. El entrevistador afirma que «se ha hablado mucho de la trilogía de la incomunicación a propósito de La aventura, La noche y El eclipse», a lo que Antonioni responde tajante: «yo nunca hablé de trilogías y menos aún de incomunicación» (Antonioni, 2002: 259).

El film es un manifiesto de su propio descubrimiento como ser finalmente limitado por su cuerpo a la par que contenedor necesario para su experiencia. Antonioni se descubre con cuerpo a través del contacto con el Moisés de Buonarroti, casi como queriendo afirmar: aún sigo aquí con vida, mientras tenga este cuerpo, por defectuoso que sea. Es incluso extrañamente poética la relación fonética y de raíz que comparten *peaux* y *peux*.²⁵ Mientras tenga piel, puedo.

El film es también un elogio a la contemplación y al silencio, y a la comunicación extralingüística donde el sonido del roce entre materias y el eco del espacio es diálogo suficiente, y las palabras se retiran tanto para Antonioni como lo hicieron para el Moisés. Sin embargo, Antonioni busca un nuevo lenguaje para este futuro de la cinematografía y siguiendo sus postulados del imperativo de encontrar nuevas palabras para el futuro del cine, es quizás a través de las manos donde propone una nueva forma de nombrar y de filmar para el futuro cinematográfico. Filmar con las manos, exponerse *–expeausition–* (Nancy, 2012: 17),²⁶ esta vez con el cuerpo y no con la emulsión.

Este último film afirma definitivamente que Antonioni lejos de vaciar los espacios y encuadres de cuerpo, llena su cine de experiencias físicas y táctiles, fenomenológicas, y se intuye su propuesta de presentar el tacto como acto cinematográfico en sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. [2007]. *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. [2011]. *El sacramento del lenguaje*, Valencia, Pretextos.
- Antonioni, M. [2002]. *Para mi hacer una película es vivir*, Madrid, Paidós ibérica.
- Barker, J. M. [2009]. *The tactile eye: touch and cinematic experience*, London, University of California Press.
- Barroso, M. Á. [2006]. *Técnicamente Dolce*, Madrid, Jaguar S.A.
- Bresson, R. [1975]. *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard.
- Comolli, J.-L. [2014]. *Cuerpo y cuadro. Cine, ética y política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Deleuze, G. [1984]. *Imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G y Guattari, F. [1987]. *Capitalismo y esquizofrenia*, París, Les editions minutit.
- Derrida, J y Nancy, J. L. [2004]. «Diálogo entre Jean Luc Nancy y Jaques Derridá» *Anthropos: Huellas del conocimiento*, 205 (ejemplar dedicado a: Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de un nuevo pensamiento filosófico y político), 27-48.
- Derridá, J. [2011]. *El tocar: Jean Luc Nancy*, Redwood City, Stanford University Press.
- Fico Antonioni, E. [2015]. «Enrica Fico on her late husband Michelangelo Antonioni: 'He was a man you could never quite reach'», *The Guardian*, 27-08-2015 <<https://www.theguardian.com/film/2015/aug/27/enrica-fico-michelangelo-antonioni-leclisse-director>>.

25. En su última obra, «La frágil piel del mundo», Nancy explicita: «la piel es precisamente aquello por donde comienza y acaba una presencia en el mundo y en sí: no solamente su vida, sino su sensibilidad, su actividad y su pasividad, su expresividad y su significación» (2021: 129).

Peaux (pieles) es el plural de *peau* (piel). *Peux* es la conjugación en presente del verbo *pouvoir* (poder).

26. Juego de palabras de Jean Luc Nancy donde hace coincidir fonéticamente *exposition* con *expeausition*, siendo *peau* piel en francés. De esta manera Nancy juega con una palabra inventada donde exposición es exposición de la piel.

- Geist, I. [2004]. «El ritual como sintagmática del sentido», en J. E. Finol (coord.), *DeSignis. Mitos y ritos en sociedades contemporáneas*, 9, 269-286.
- Mancini, M. y Perella, G. [1986]. *Architeturre della Visione*, Roma, Coneditor Consorcio Coop.
- Marks, L. U. [2002]. *Touch: sensuous theory and multisensory media*, Minneapolis, University of Minnessota.
- Martin, J. [2007]. *Ojos abatidos*, Madrid, Akal.
- Maurete, P. [2017]. *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*, Buenos Aires, Philos Mardulce.
- McMahon, L. [2012]. *Cinema and contact: the withdrawal of touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*, New York, Legenda Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Nancy, J.-L. [2000]. *L'intrus*. Paris, Éditions Galilée.
- Nancy, J.-L. [2010]. *Corpus*, Madrid, Arena.
- Nancy, J.-L. [2015]. *Á plus d'un titre. Jacques Derrida*, Paris, Éditions Galilée.
- Nancy, J.-L. [2021]. *La frágil piel del mundo*, Madrid, Deconatus.
- Paterson, M. [2007]. *The Senses of Touch Haptics, Affects and Technologies*, New York, Berg.
- Rossen, P. (ed.) [1986]. «Primitivism and the Avant gardes» en *Narrative, apparatus and ideology*, New York, Columbia University Press.
- Sobschack, V. [1992]. *The Address of the eye*, New Jersey, Princeton University Press.
- Sontag, S. [1984]. *Estilos radicales*, Buenos Aires, Muchnik editores.
- Turner, V. [1988]. *El proceso ritual*, Barcelona, Taurus.
- VV.AA. [2010]. *La intuición del hielo: Michelangelo Antonioni y las Montañas encantadas*, Madrid, Maia ediciones.
- Wenders, W. [2000]. *My time with Antonioni*, London, Faber and Faber.

FILMOGRAFÍA

- Al di la 'delle nuvole* (Antonioni, Wenders, 1995)
- Blow-up* (Antonioni, 1966)
- Desserto Rosso* (Antonioni, 1964)
- Con Michelangelo* (Fico Antonioni, 2005)
- Fare un film e per me vivere* (Fico Antonioni, 1995)
- L'Avventura* (Antonioni, 1960)
- La Notte* (Antonioni, 1961)
- L'eclisse*, (Antonioni, 1962)
- L'intrus* (Denis, 2000)
- Lo sguardo di Michelangelo* (Antonioni, 2004)
- Pickpocket* (Bresson, 1959)
- Professione Reporter* (Antonioni, 1975)
- Orphée* (Cocteau, 1950)
- Zabriskie Point* (Antonioni, 1970)

