

atisbos insistentes de otra realidad fugaz e inasible, pero falta el aura de la libertad que en *Rayuela* infunde a la inteligencia la vitalidad inextinguible de un instinto. En suma, aunque Cortázar haya fijado las coordenadas por donde ha de discurrir su arte en lo sucesivo, su proyecto aparece lastrado en alguna medida por esta visible escisión entre lo estético y lo metafísico. Tras el intermedio de los cronopios, esta contradicción ha de fundirse en una visión integradora, donde la palabra surge concebida como crítica de lo literario, y la literatura, como crítica de la enajenación. Cortázar está ya a punto de convertirse en uno de los críticos más sagaces y despiadados del orden cosificado de la sociedad industrial. Pese a su condición de novela excepcional, *Los premios* no ha dado todavía la verdadera medida de su talento. — JUAN CARLOS CURUTCHET (*Lucio del Valle*, 8. MADRID).

LA ESTRUCTURADA FANTASIA DE ANDRE DELVAUX

André Delvaux nace en 1926 en Heverte, cerca de Lovaina. Estudia «Filología germánica» y «Derecho» en la Universidad Libre de Bruselas y «Piano» y «Composición» en el Conservatorio Real de Bruselas. Dirige un seminario anual de estudio del lenguaje cinematográfico en el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas. Desde 1963 es el encargado del curso de lenguaje y realización cinematográfica del Instituto Nacional Superior de las Artes del Espectáculo de Bruselas. Entre 1960 y 1966 dirige una serie de programas de televisión sobre distintos realizadores cinematográficos. Ha escrito y dirigido tres películas de largometraje —*De man die zijn haar kort liet nippen* (*El hombre del cráneo rasurado*, 1965), *Un soir, un train* (*Una tarde, un tren*, 1968) y *Rendez-vous a Bray* (*Cita en Bray*, 1971)—, la dos primeras sobre novelas de Johan Daisne y la última sobre un cuento de Julien Greccq.

I. «DE MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET NIPPEN»

Hasta hace muy pocos años, estilísticamente, los relatos cinematográficos carecían, prácticamente, de interés en cuanto tales; eran bloques compactos donde se recurría a cualquier tipo de trucos y artimañas para lograr la mayor claridad expositiva. Entre esta maraña

de arbitrarias narraciones, exceptuando algunas de las correspondientes al período mudo, durante el que se llegó a alcanzar una complejidad que en el sonoro únicamente ha sido retomada por Jean-Luc Goddard y sus sucesores, tan sólo cabe señalar la creación de lo que se ha venido a llamar «clasicismo norteamericano»; equivalente, en literatura, al estilo en que están narradas las grandes obras del siglo XIX. En los Estados Unidos se elabora y crea un cierto estilo con unas características propias, de una gran eficacia expositiva, aunque con unas estructuras muy primitivas. Son relatos, desarrollados desde todos los puntos de vista posibles, en los que el autor es un dios que se pasea por su historia sin ningún tipo de limitaciones.

André Delvaux cuando, en 1965, se enfrentó con la realización de *El hombre del cráneo rasurado*, adaptación de una larga narración hecha en primera persona por un enfermo, de Joan Daisne, tuvo que plantearse uno de los más complicados problemas de estilo, a niveles cinematográficos, que pueden darse. ¿Cómo realizar un relato cinematográfico en primera persona? Porque anteriormente se han dado muy pocas, casi ninguna, experiencias de este tipo; tanto *The lady in the lake*, de Robert Montgomery, aunque realizada con extraordinaria minuciosidad y sin abandonar, en ningún momento, la línea estilística trazada previamente, no era un ejemplo a seguir dadas las grandes limitaciones que suponía; como algunos de los filmes de Robert Bresson, principalmente *Un condamné à mort s'est échappé*, muy cercanos a esta línea, pero que no están planteados con el suficiente rigor como para llegar a ser relatos en primera persona. Pero la solución tomada por Delvaux fue la idónea.

En todo momento vemos únicamente al protagonista, Govert Miereveld, lo que ve y cómo lo ve; su personaje será el único real, el único que tenga existencia psicológica; los demás serán fantasmas, fantasías inventadas por él a partir de unos impulsos exteriores que recibe, que nunca se llegan a conocer con exactitud. El relato es, por tanto, un reflejo directo del proceso cerebral de Govert Miereveld. Este punto de partida lo ha desarrollado, a niveles técnicos, de la manera más sencilla, huyendo de cualquier posible alarde externo, al corresponder cada plano a una imagen del protagonista o de lo que ve desde su punto de vista.

Partiendo de esta base y habiéndola desarrollado con una extraordinaria minuciosidad, sin apartarse en ningún momento de la línea trazada, el resultado es un relato espléndido, abierto, en el que sobre cada detalle caben, dentro de los límites de la historia, varias interpretaciones; dado que, al estar enfermo el protagonista, sus reacciones a los impulsos externos que recibe no son normales y, por tanto,

nunca se logra saber, con exactitud, a qué corresponde en la realidad lo que se está viendo a través de su punto de vista.

Por otro lado, Delvaux ha aprovechado la ocasión para crear una narración que es, al mismo tiempo, plenamente realista y fantástica, gracias a la utilización de un nuevo tipo de estructura, adaptada al funcionamiento del cerebro del protagonista.

Esta estructura tiene como base el número tres y un principio, antimatemático, según el cual, por ejemplo, una pera más otra pera no da como resultado dos peras, sino una manzana. Tres son los reyes, según dice la canción que cantan al principio las muchachas en el colegio, que se embarcaron por el Escalda, como tres son los bloques en que se divide la historia, como tres son los objetos que, en la escena cumbre, Fran le enseña a Govert, su profesor, obsequios de los tres hombres que la han amado. Mientras que, por otro lado, al primer bloque se suma un segundo y da como resultado un tercero, completamente distinto a los otros dos.

El prólogo está constituido por un primer plano de Govert dormido, un fundido en negro, un plano de Fran, simétrico a otro que aparecerá más tarde, y otro fundido en negro, apuntándose la posibilidad, nunca completamente rechazada, del sueño; así como de una breve escena familiar, que termina en la visión de un florero en el que se pudren tres plátanos, un corto viaje en tranvía y una sesión en la peluquería, en la que se da el primer salto falso de tiempo.

El primer bloque se compone de la larga escena de la entrega de premios, donde se da la atracción fetichista del profesor Govert hacia una de sus alumnas, Fran, y, como datos más concretos, el regalo de una mano de madera a un profesor que deja su puesto por parte de los restantes profesores, y el de un libro a Fran por parte de Govert. Finaliza en un fundido en negro.

El segundo bloque, tan absolutamente realista como el primero, consta de una larga autopsia, con sus preliminares, relacionada con el prólogo a través de los plátanos podridos y el vibrador capilar empleado en la peluquería, y de la compra de unos nuevos zapatos, para tratar de desprenderse Govert del olor que le persigue desde que estuvo en el cementerio contemplando la autopsia.

El tercer bloque, directamente unido al anterior, sin llegarse a saber en qué instante comienza, se compone de un doble encuentro: la aparición, un tanto mágica, de Fran en la escalera del hotel, acompañada de su representante, y la larga escena en la habitación entre Govert y Fran. Este bloque, completamente fantástico, es el resultado de la fusión de los dos anteriores; contrariamente a ellos, en él no se aporta ningún nuevo dato, sólo se articulan, de manera perfec-

ta, los dados en los dos bloques anteriores. El amor hacia Fran, su belleza, el horror a la muerte, el asco producido por la autopsia, impulsan a Govert a crear una fantástica historia de la que son protagonistas el padre de ella, el profesor que dejó el colegio y su profundo masoquismo, en la que todos los datos manejados son reales, finalizando con la destrucción real o fantástica de la mujer amada.

El breve epílogo, en el que parece que se va a resolver la incógnita, consta de una escena en que Govert realiza, con el cráneo rasurado, labores de jardinero y carpintero en una institución tal vez psiquiátrica, y de otra, en la que durante una proyección cinematográfica ve un reportaje sobre Fran. Pero este nuevo y último dato no resuelve nada, no porque la respuesta del director del centro sobre la fecha del reportaje sea ambigua, sino porque el fragmento en que aparecía Fran se desarrollaba en la misma escalera del mismo hotel, y llevando el mismo traje, en que se encontraron después de la autopsia.

Delvaux ha utilizado armónicamente todos estos elementos para contar, de manera perfecta, la historia de la soledad de un profesor, del amor hacia una de sus alumnas, y hacer, al mismo tiempo, una larga y metafísica consideración sobre la vida y la muerte, la belleza y el alma, dentro de una estructura nueva completamente adecuada a sus intenciones.

2. «UN SOIR, UN TRAIN»

Contrariamente a la lógica, con arreglo a la que debería desarrollarse la obra de un realizador tan minucioso y delicado como André Delvaux, *Una tarde, un tren* no es un paso hacia delante, una profundización sobre algunos de los múltiples elementos que poblaban *El hombre del cráneo rasurado*, sino, en cierta medida, un paso hacia atrás, dado que, aun siendo también una obra admirable, es, en primer lugar, una vulgarización de aquélla. Rodada en francés—a diferencia del flamenco, utilizado en la anterior—, con dos grandes estrellas francesas internacionales—Anouk Aimée e Yves Montand—y en color, nuevamente ha adaptado un relato de Johan Daisne, dando lugar a un filme interesante y complejo; pero hay, en comparación con su anterior obra, un afán de simplificación, de hacer más asequible una historia similar a un público más vasto, que la hace netamente inferior.

La larga consideración sobre la muerte, que era, entre otras muchas cosas, *El hombre del cráneo rasurado*, apareciendo como tras-

fondo de toda la situación, aquí ha pasado a un primer plano y se ha convertido en el punto central. Mathias, el protagonista, hablará con su abuela de muertos, acudirá a un teatro a ver los ensayos de una adaptación que ha hecho sobre el tema de la muerte, discutirá con su mujer sobre el traje que le resulta más apropiado a la muerte, irá a llevar flores a un cementerio, tendrá una pesadilla en que aparecerá la muerte y, al final, su mujer, Anne, morirá.

Al mismo tiempo, el relato en primera persona, que también es *Una tarde, un tren*, ha perdido la sutileza que tenía en su obra anterior, y aunque se desarrolla según unos mismos cánones estéticos, ya no tiene su compleja y armónica estructura ni tampoco su misteriosa fantasía. Pero es básicamente en la estructura donde nacen las diferencias entre ambas obras.

La perfecta complejidad de la estructura interna de *El hombre del cráneo rasurado*, la suma de dos bloques similares que daban como resultado otro completamente distinto, las múltiples y sutiles interconexiones que existían entre estos tres bloques, el prólogo y el epílogo han sido sustituidos por un sueño. *Una tarde, un tren* se divide en dos partes no simétricas, aunque en ambas se desarrollan los mismos temas en diferentes estilos, narradas en primera persona. Estas dos visiones sobre las relaciones entre Mathias y Anne, las dos desde el punto de vista de Mathias, pero una de ellas dada en clave de sueño, se han unido a través de un artificio narrativo, consistente en provocar, a mitad del relato, un accidente ferroviario en el que muere Anne y Mathias pierde el conocimiento.

El valor de la obra nace en cuanto en ambas partes, en distintos estilos, se narra la misma anécdota de una manera igualmente minuciosa y metódica. En la primera Mathias, un profesor de lingüística estructuralista, propagador de las teorías de Ferdinand de Saussure, se ve envuelto en un doble problema lingüístico: por un lado, una huelga provocada por el hecho de la bipolaridad lingüística belga, y por otro, una discusión con Anne por fallos de comprensión. En la segunda, en la que se han empleado con perfección las leyes que rigen la estructura de los sueños, se ve a Mathias, en un amplio despliegue temporal—es al mismo tiempo joven, de mediana edad y viejo—, hundido en una localización espacial muy concreta: primero, perdido en una marisma, por la que resulta imposible orientarse, y después, tratando de entender el extraño idioma que hablan en el pueblo a que ha llegado. Siendo tanto la primera como la segunda una simbólica lucha de Mathias contra la muerte, que en ambos casos aparece representada por mujeres: Anne y Moira. El hecho de que, al final, se encuentren, de alguna manera, ambas, y Anne, la real,

muera, no deja de ser una pirueta, pero es también al mismo tiempo un acto de liberación para Mathias y una confirmación de la profunda misoginia que late en el interior de las obras de Delvaux.

El hecho de ser su segunda obra la hace aparecer como menor, aunque considerada aisladamente adquiere una mayor altura. Partiendo siempre de la base de lo muy difícil que resulta encontrar en la historia del cine obras en que, como ésta, se cuente con tanta maestría una simple comida, la ritual profanación y consumición de unas ostras, o que se hayan fijado con tal perfección las estructuras de pesadilla que rigen las andanzas de un hombre por unas heladas marismas; la entrada en un cine del que, al finalizar la proyección, huyen alocadamente los espectadores; el angustioso baile con una misteriosa y bellísima encarnación de la muerte. Todo ello dentro de las minuciosas coordenadas de un relato en primera persona.

3. «RENDEZ-VOUS À BRAY»

En *Cita en Bray*, Delvaux, para contar una nueva historia dentro de sus características obsesiones, donde lo real y lo fantástico se funden y misteriosas y bellas mujeres destruyen la tranquila vida de los hombres, se ha valido de una nueva forma de estructura, basada en los mismos principios que la de *El hombre del cráneo rasurado*, aunque desarrollada en una dirección distinta.

Nuevamente de la suma de dos elementos similares se obtiene un tercero, que únicamente tiene relación con los anteriores en cuanto es el resultado de una nueva ordenación de ciertas partes de ellos. Una historia encerrada dentro de otra da como resultado una posible resolución de las incógnitas planteadas en ambas. Julien, un joven luxemburgués, estudiante de piano, recibe en París, durante 1917, un telegrama de su amigo Jacques, citándole el 28 de diciembre en su casa de Bray. Julien acude a la cita; en casa de su amigo una misteriosa mujer le pasa a un salón, mientras le indica que Jacques no tardará en llegar. Durante la larga espera, apoyándose en diversos objetos que pueblan la habitación, se va desarrollando la segunda historia, compuesta por recuerdos en que aparecen los dos amigos y la madre de Jacques o una mujer que salía con él, a través de la que se revela la personalidad de Julien, el protagonista. Al final, cuando, después de una excelente cena, preparada por la bella mujer, único ocupante de la apartada mansión, compuesta por sus platos preferidos, y de haber pasado la noche con ella, está a punto de volver a París a su vida habitual, descubre, a través de una pequeña

noticia en el diario, que todo ha consistido en una artimaña de su amigo para demostrarle su absurda manera de ser, quedando plenamente desconcertado y sin saber si volver a París o quedarse en Bray. La obra finaliza, pues, en el momento en que las dos historias se unen momentáneamente, quedando abierta ante Julien la posibilidad de vivir una tercera historia de una forma o de otra.

Nuevamente el punto de vista adoptado para hacer esta narración es la primera persona, el único con el que podría alcanzar su auténtico significado, resuelto de la misma forma sencilla empleada en las dos ocasiones anteriores, sin recurrir nunca a ningún tipo de distorsión. Pero, si cabe, esta vez Andrés Delvaux ha ido aún más lejos en la medida en que, al tiempo que desarrollaba su relato en primera persona, sin hacer nunca ningún tipo de subrayado, ha ido introduciendo una serie de pequeños elementos, alternativamente en una y otra historias, de forma que, al final, por el rozamiento producido entre ellos, no sólo el espectador y el realizador, sino, y aquí reside la novedad, también el propio personaje protagonista se dan cuenta de lo absurda que ha sido su vida. Identificado en grado extremo, en razón de la narración en primera persona, el realizador con su personaje, la única forma en que podía criticar su forma de actuación en la vida era haciendo que, en un cierto momento, el mismo personaje se diese cuenta de ello.

Julien, que vive bloqueado por la guerra desde 1914, ve fríamente, desde su posición de estudiante de piano, cómo se desarrolla la vida a su alrededor, sin tomar ninguna posición ante ella, desde su falta de interés hacia alguna mujer hasta su despreocupación por su trabajo, situación que se ha agravado al no poder combatir, dada su calidad de luxemburgués. Esta falta de despreocupación ante la vida, que siempre le había criticado levemente su amigo, sólo es totalmente comprendida por Julien cuando, después de su estancia en Bray, está a punto de volver a París, pensando que tal vez su amigo no ha podido acudir a la cita porque, a última hora, ha debido continuar en su puesto de aviador militar o incluso porque, en el cumplimiento de una acción, ha sufrido un accidente y se entera, a través de un diario, que la escuadrilla de su amigo está de permiso. Entonces, descubriendo la trampa tendida por su amigo, duda y piensa en volver a aquella casa, con aquella bella y misteriosa mujer.

Y nuevamente también el fondo de la historia vuelve a ser una mujer, que, al igual que la Fran de *El hombre del cráneo rasurado*, la Anne y la Moira de *Una tarde, un tren*, atrae al personaje central con sus vampíricos encantos, aun dentro de la frialdad que caracteriza a Julien, hasta cambiar por completo el curso de su vida, cons-

tituyendo el centro y el origen de toda la historia. Porque, ¿quién es esta mujer que vive sola en la casa de Bray?; ¿qué relación tiene con Jacques?; ¿por qué ha aceptado ser el centro de la trampa?; ¿por qué ejerce tal atracción sobre Julien? Preguntas que igualmente, en sus respectivos contextos, podían hacerse sobre las mujeres de sus anteriores obras y que también allí, en mayor o en menor medida, quedan sin respuesta.

André Delvaux con *Cita en Bray*, saltando por encima de *Una tarde, un tren*, enlaza directamente con *El hombre del cráneo rasurado* al haber logrado un clima similar, misterioso y atractivo, dentro de un estilo que es fiel continuación de los máximos cultivadores del género del excelente e inexplorado período mudo y muy especialmente de F. W. Murnau y de su extraordinario *Nosferatu*.—AUGUSTO MARTINEZ TORRES (*Larra*, 1. MADRID).

APUNTE SOBRE LA PINTURA DE MARIO CARREÑO

Frente a un cuadro moderno, facturado con gran rigor estilístico, mucha gente joven todavía se pregunta, ¿y qué significa esto?, ¿qué quiere decir todo esto? Y como ocurre que el espectador no es un ciego—no se siente tal, al menos—cree que le bastan los ojos para ver. Cree ver incluso demasiado, ver mucho, no haciendo nada por manejar sus pupilas de un modo más inteligente. Cree que lo primero es entender; lo segundo, ver. Y acaso se diga para su colete: ¿cómo puedo *ver...* lo que no *entiendo*?

¿Pero qué es el espectador «bien hecho», en la actualidad, sino un «lector» impenitente de cuadros? Debe serlo. Medio siglo de revolución artística imparable le ha obligado a transformarse y le ha conferido el honroso papel de mediador activo entre la obra de arte y su significado radical. Puede todavía mucho, sin embargo, la vieja costumbre de apostarse en éxtasis, de caer ahíto de gozo pasivamente contemplativo ante el cuadro que sólo habla con su multicolor algarabía. Y ello es algo más fuerte que la voluntad de aprendizaje a que la obra de arte moderna nos empuja, exigiéndonos el manejo de un código de lenguaje plástico muy intrincado, diverso y lleno de abreviaturas trascendentales, sin cuya constante participación y dominio, por mucho que dilatemos la pupila de asombro y nos imaginemos gozando en la raya de lo sublime, el ojo no ve nada, se queda en la luna.

La «lectura» de la obra pictórica, para el espectador privilegiado