

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**EL REALISMO MÁGICO EN LA OBRA
CINEMATOGRAFICA DE ANDRÉ DELVAUX**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Santiago Rubín de Celis Pastor

Bajo la dirección del doctor
Antonio Castro Bobillo

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-0073-5**



*El realismo mágico en la obra cinematográfica
de André Delvaux.*

Santiago Rubín de Celis Pastor

Univ. Complutense Madrid (U.C.M.)

Facultad C.C. Información.

Dep. Comunicación Audiovisual y Publicidad II (C.A.V.P.II)

Director: Prof. Doctor Antonio Castro Bobillo

2008



“El sueño es una segunda vida.”

Gérard de Nerval–*Aurelia*.

*“¿Ha de volver siempre la mañana?
¿Jamás terminará el señorío de lo terrenal?
Desdichada actividad estorba
 el celestial vuelo de la noche.
¿No arderá eternamente el secreto
 sacrificio del amor?”*

Novalis–*Himnos a la noche*.

*“Mis sueños serán formales y vanos como el ruido
 de los párpados del agua en la sombra.
Me introduciré en los tuyos para sondear en ellos
 la profundidad de tus lágrimas.
Mis llamadas te dejarán dulcemente incierta
Y en el tren hecho de tortugas de hielo
No tendrás que tirar de la señal de alarma
Pues llegarás tú sola a esta playa perdida
Donde tu estrella descenderá a tu equipaje de arena.”*

André Breton–*La muerte rosa*.

ÍNDICE:

- Marco Teórico y metodológico.
- El realismo mágico: un acercamiento conceptual.
 - El realismo mágico cinematográfico.
- André Delvaux: aspectos biográficos.
- Las películas:
 - I. *El Hombre del cráneo rasurado* (Der man die zijn haar kort liet knippen, 1965).
 - II. *Una noche, un tren* (Un soir, un train, 1968).
 - III. *Cita en Bray* (Rendez-vous à Bray, 1971).
 - IV. *Belle* (Belle, 1973).
 - V. *Benvenuta* (1983).
- Selección y análisis de otros textos:
 - El realismo mágico literario: una selección de textos.
 - El realismo mágico cinematográfico: una praxis.
 - Elementos pictóricos en la obra de André Delvaux.
- Conclusiones.
- Filmografía.
- Bibliografía.

–Marco teórico y metodológico:

Sin ninguna duda uno de los referentes básicos, si no el referente básico, a la hora de tratar de cercar y de delimitar lo que se ha dado en definir desde el ámbito de la crítica como “*realismo mágico cinematográfico*” –un concepto, por otra parte, aún bastante oscuro en su formulación– es André Delvaux (Héverlé, Bélgica, 1926-Valencia, España, 2002). Autor de una obra relativamente corta, nueve largometrajes en un intervalo de veintitrés años, pocos como el cineasta belga se han ocupado de forma tan recurrente y profunda –al menos en cinco de los mismos: *El hombre del cráneo rasurado* (Der man die zijn haar kort liet knippen, 1965), *Una noche, un tren* (Un soir, un train, 1968), *Cita en Bray* (Rendez-vous à Bray, 1970), *Belle* (Belle, 1973) y *Benvenuta* (Benvenuta, 1983)– de las siempre ambiguas relaciones entre lo real y lo imaginario, lo vivido y lo soñado.

Desde un principio, el propósito de la presente investigación, o si lo preferimos su **objeto de estudio**, es el análisis de dicho concepto de realismo mágico –y para ello habremos de elaborar una formulación teórica precisa del mismo, tratando de ceñirnos lo máximo posible a su vertiente cinematográfica– dentro de la obra del citado realizador belga, analizando y desmenuzando de una forma prolijamente detallada todas las obras anteriormente citadas. El hecho de que las mismas compartan una determinada serie de características comunes, tal y como planteamos en nuestra hipótesis inicial –lo cual nos legitimaría, de algún modo, a poder utilizar la parte por el todo, es decir, a tratar de caracterizar o explicar todo el conjunto mediante algunos pocos de sus elementos–, no ha evitado en forma alguna un acercamiento individual a estos textos filmicos, interesados, como estamos, también en las especificidades de cada uno de ellos. En cambio lo que sí hemos declinado voluntariamente es la exégesis del resto de la obra del realizador –cortometrajes, documentales, resto de su obra de ficción–, tratando de delimitar nuestra atención exclusivamente a ese preciso grupo de largometrajes, no sólo por considerarlos representativos de la parte de la obra del realizador de la que nos ocuparemos –la que respecta al realismo mágico, tal y como hemos señalado con

anterioridad–, sino por el hecho de que las películas elegidas compartan además fuentes literarias relacionadas con dicha corriente artística: las dos primeras son adaptaciones de sendas obras del autor flamenco Johan Daisne, *Der man die zjin haar kort liet knippen* y *De trein der traagheid*, uno de los representantes iniciales del realismo mágico literario europeo; mientras que las otras provienen de forma más o menos directa de textos de autores tan diversos como Julien Gracq, Gerard de Nerval y Suzanne Lilar respectivamente. Un hecho que sirve para que nuestro análisis afronte ese enfoque casi siempre dialéctico entre cine y literatura, aportándonos además un punto de vista multidisciplinar realmente enriquecedor para cualquier investigación académica.

Antes de ocuparnos de la **metodología** y del **enfoque** de la presente investigación, sin abandonar todavía su objeto de estudio y tratando de restringir más aún su propósito, de dotarlo de la mayor especificidad posible, hemos considerado oportuno delimitarlo un poco más aún: para ser más concretos, en la presente investigación no sólo nos centraremos únicamente en un análisis textual de ese grupo de películas citado a partir de su adscripción al realismo mágico literario (representado tal y como veremos más adelante por esas obras también anteriormente enumeradas), sino que lo haremos atendiendo principalmente al punto de vista de sus estructuras. ¿El motivo de esta elección? Sin duda, la preocupación casi obsesiva del propio cineasta por las cuestiones relativas al tiempo y al ritmo –proveniente de su formación y amplia cultura musicales– y especialmente por la minuciosa tarea de construcción y estructuración de sus relatos cinematográficos ha sido la que nos ha orientado en este sentido, la que nos ha llevado a focalizar nuestro interés en las estructuras de Delvaux. Junto a estas, también le prestaremos especial atención al uso de una serie de recursos y fórmulas narrativas –mucho más que meros elementos de estilo– que, según veremos en el presente estudio, consideramos estrechamente relacionadas con ellas y que aparecen de forma reiterada a lo largo del ciclo de películas mágicorealistas del autor.

Por lo tanto tres serán nuestros principales **niveles de investigación**: de un lado, un primer nivel del enunciado, es decir, lo que se cuenta a través del relato: su sentido, temática, vinculaciones y contextos; otro de enunciación, cómo se cuenta el mismo: motivo por el cual planteamos un detallado análisis narrativo del grupo de películas escogidas; y un tercero, gramático, que hace hincapié sobre todo en la forma en la que se estructura el relato.

De cara a los dos primeros niveles nuestra investigación tomará como puntos de apoyo metodológicos los análisis temáticos, aplicados sobre todo en el terreno de la crítica literaria, con las monografías de Henri Agel y Jean Douchet sobre el espacio cinematográfico y sobre Alfred Hitchcock respectivamente como modelos más directos¹; y sobre todo, en lo relativo a los aspectos narrativos del lenguaje cinematográfico, los trabajos de Noël Burch, V. F. Perkins y R. Stephenson y J. R. Debrix entre otros². Respecto al último de esos niveles, y siempre con un criterio de utilidad, de manejabilidad, primero descompondremos cada uno de dichos relatos fílmicos objeto de estudio en pequeños fragmentos contiguos más manejables que estarán formados por grupos de secuencias o unidades de análisis. Una decisión apoyada libremente en el concepto de *lexia*³ utilizado por Roland Barthes, entre otros, a la hora de afrontar el análisis textual de relatos escritos. Para Barthes este tipo de análisis del texto, progresivo, lejos de trabajar con la *construcción* última del mismo –un recurso más bien empleado por la retórica clásica–, se basa en su *descomposición*. Un término, el de descomposición, utilizado por el semiólogo francés “*en el sentido cinematográfico*”⁴, refiriéndose sin duda al *découpage* (desglose) secuencial planteado por el análisis fílmico clásico. Noël Burch ha expuesto claramente las distintas acepciones del concepto: “*Es una palabra que abarca varios sentidos. En la práctica cotidiana de la producción, un découpage es un instrumento de trabajo. Es la última fase del guión, el que contiene todas las indicaciones técnicas que el realizador juzga*

¹ Agel, Henri: *L'Espace cinématographique* (Éd. Universitaires, Paris, 1978) y Douchet, Jean: *Alfred Hitchcock* (Cahiers du cinéma, Paris, 1986).

² Burch, Noël: *Praxis del cine* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1970); Perkins, V. F. : *El lenguaje del cine* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1971); y Stephenson, R. y Debrix, J. R.: *El cine como arte* (Editorial Labor, Barcelona, 1973).

³ Un concepto especialmente tratado por el autor en su libro *S/Z* (Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1980) (ver, especialmente, los epígrafes *El texto esparcido* y *El texto quebrado*).

⁴ *Ibid.* p.9.

necesario poner en el papel (...) Por extensión, pero siempre en el plano práctico, el découpage (planificación) es la operación que consiste en descomponer una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, antes del rodaje. (...) Es una fase como otra en la elaboración de un film. Con mayor razón pues el tercer sentido de la palabra découpage, que deriva del segundo, corresponde a una noción que sólo existe en francés. Aquí, no se trata ya de tal o cual operación técnica: se trata en realidad de la factura más íntima de la obra acabada. Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio. El découpage es pues la resultante, la convergencia de un “découpage” del espacio (o más bien una sucesión de “découpages” del espacio), realizado en el momento del rodaje, y de un “découpage” del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. (...) Sintáctica, esta noción es específicamente francesa.”⁵

Pues bien es en esta última acepción en la que nosotros utilizaremos el concepto: en el sentido de descomponer el texto filmico, el relato, en pequeñas unidades de análisis para facilitarnos la lectura y el posterior estudio del mismo atendiendo a la forma en que éste está compuesto y articulado. Dos dificultades pueden venir asociadas –tal y como señalan Aumont y Marie⁶– al respecto del uso del *découpage*: por un lado, el plano no siempre coincide/constituye una “unidad” del lenguaje cinematográfico⁷. Por el otro, no siempre el texto filmico es (a un nivel práctico) fácilmente divisible/delimitable en planos. Por ello más que una división de los filmes en planos, trabajaremos más bien con unidades más amplias: grupos de secuencias no muy extensos. En cambio, en contra de la opinión de Barthes⁸, es necesario advertir que nuestra selección, a la hora de elaborar esta división, no será arbitraria: atenderá a esa dialéctica expuesta por Burch entre los órdenes de espacio y tiempo. Así pues, esos grupos de secuencias atenderán principalmente a un criterio de unidad espacio-temporal y no mezclarán acciones no coincidentes en dicho eje. Éste será nuestro criterio a la hora de descomponer el relato.

⁵ Burch, Noël: *Op. cit.* pp. 13-14.

⁶ Aumont, Jacques y Marie, Michel: *Análisis del film* (Paidós, Barcelona, 1990).

⁷ “Las unidades pertinentes del análisis no tienen por qué, a priori, coincidir siempre con la división en planos.” *Op. cit.* p. 58.

⁸ “Es necesario advertir que esta división [en lexias] será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica (...) será cuestión de comodidad.” (Barthes: *Op. cit.*, p. 9)

Una vez planteado y delimitado pertinentemente nuestro objeto de estudio y su triple enfoque, nos encontramos capacitados ya para exponer las **hipótesis de trabajo** que animan nuestra investigación y sobre las que va a descansar todo nuestro esfuerzo subsiguiente. Tres son:

1) *Que los filmes que hemos escogido de André Delvaux comparten toda una serie de características (estilísticas, narrativas, estructurales...) con la corriente artística que ha dado en denominarse, sobre todo en literatura, realismo mágico, lo que permite establecer un vínculo entre las mismas y dicha corriente.*

2) *Que, a pesar de que muchas de esas características provienen de las obras literarias en las que se basan cada una de las películas respectivamente, también existen algunas otras que caen exclusivamente dentro de los límites de la narrativa específicamente cinematográfica.*

Y finalmente, como consecuencia lógica de las dos anteriores:

3) *Que, bajo la luz de esta doble comparativa, cabe denominar con propiedad la obra de Delvaux como mágicorrealista.*

Ahora sí, volviendo al tipo de método de estudio a emplear, tal y como se desprende en parte de las hipótesis anteriormente manejadas, y tal como hemos señalado también con anterioridad, éste se trata de un método eminentemente comparativo. Un método comparativo mediante el cual hemos tratado de contextualizar y relacionar las obras de Delvaux con respecto a las técnicas, características y estructuras básicas del realismo mágico literario, ya que consideramos que la existencia en la obra del realizador flamenco de una indudable influencia literaria –bastante más diversa y heterogénea de lo que ha

tendido en general a considerarse⁹– no solo es que posibilite dicho acercamiento literario al análisis de sus películas, sino que lo convierte en algo absolutamente necesario; así como de profundizar, más particularmente, en las relaciones entre las obras de Delvaux y cada uno de los autores que éstas adaptan (análisis que indudablemente hemos realizado de una manera bien detallada), tratando de poner al descubierto cuáles han sido los mecanismos básicos a la hora de adecuar dichas fuentes literarias al lenguaje cinematográfico para el realizador belga.

Dada la amplia formación musical del realizador de *Cita en Bray*, diplomado por el Conservatorio Real Belga donde siguió cursos de composición avanzada para piano, una formación que tal y como él mismo admitió en repetidas ocasiones fue la que le abrió las puertas del mundo cinematográfico más allá de un papel de mero espectador¹⁰; y una formación, en fin, que le permitió inmediatamente apreciar el contacto entre los lenguajes de ambos medios: “*La música tiende siempre al control del tiempo, a través de un mecanismo muy complejo. Y, para mí, el cine es también el dominio y el control del tiempo*”¹¹; es indudable que también habría sido interesante un acercamiento musical al objeto de estudio. Ahondando aún más en la estrecha relación entre su cine y la música, el mismo Delvaux ha explicado¹² como varias de sus películas surgieron al compás de ciertas estructuras musicales preexistentes: *Avec Dieric Bouts* seguía un esquema de construcción derivado de las obras de Dufay y Machault, *Una noche, un tren* fue construida a partir de los “Interludios” de Brahms, la influencia decisiva de la forma alternada del rondó (A B A C A D ... A) en la construcción mediante *flash-backs* de *Cita en Bray*, etc. Sin embargo, desgraciadamente, y a pesar de que una investigación a través de dicho itinerario resultaría sin ninguna duda muy fructífera, nuestros escasísimos conocimientos en dicho campo nos han obligado a desistir finalmente de este enfoque musical.

⁹ Así, no solo parece clara la huella de dicho movimiento, sino que también se perciben ecos en su obra, por ejemplo, de Breton así como de algunos de los principios generales del surrealismo, de Nerval, de un cierto romanticismo y misticismo alemán (Hölderlin, p.e.) –y no debe olvidarse que el propio Delvaux fue profesor de literatura y lengua alemanas-, además de la evidente influencia directa que supone el que más de la mitad de su filmografía se apoye en la literatura de autores tan diversos como Daisne, Gracq, Lilar, Yourcenar.

¹⁰ Fue contratado por la Cinémathèque Royale de Belgique como acompañante al piano de las películas mudas allí proyectadas.

¹¹ Delvaux, André: “*El dominio del tiempo*” en Lara, Fernando (Ed.): *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)* (Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003), p. 76.

¹² *Ibid*, pp.78-79.

Por último, y para terminar con esta breve introducción, presentar tan solo a modo de guía las líneas básicas de desarrollo del presente estudio: teniendo en cuenta lo esencial para nosotros del concepto de “realismo mágico”, tal y como es lógico, la primera de nuestras tareas será la de tratar de presentar escuetamente una historiografía del concepto, así como la de ofrecer una conceptualización (aunque ésta descansa en una definición de trabajo, si queremos, dado lo diverso y heterogéneo del termino) del mismo. Una vez hecho esto a un nivel general pertinaz para cualquier campo de las artes, trataremos de dotar a ese concepto de un carácter más restringido, buscando sus fuentes en el medio cinematográfico; aquí es donde al fin dicha corriente artística y el nombre de André Delvaux aparecerán entrelazados por primera vez. Y así, en la búsqueda de las interconexiones entre ambos, de sus relaciones recíprocas, de sus hibridaciones, recurriremos al análisis de los cinco filmes ya mencionados en tanto que hipotéticos ejemplos destacados de ese carácter mágicorealista que tratamos de examinar. Sin más preámbulos no nos queda ya otra cosa que entrar directamente en materia.

–El realismo mágico: un acercamiento conceptual:

A pesar de que a partir de la década de los años cincuenta se ha empleado universalmente el término “*realismo mágico*” para describir una corriente dentro de las letras hispanoamericanas que aglutina las obras de autores como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar o Carlos Fuentes, dicho término se ha utilizado más recientemente también, de forma más extensa, para catalogar por ejemplo la prosa de ficción de Ernst Jünger y Günter Grass en Alemania, Johan Daisne y Hubert Lampo en Bélgica, Massimo Bontempelli y Dino Buzzati en Italia, o de John Fowles y Salman Rushdie en Inglaterra. De modo que, tal y como señala Seymour Menton¹³, uno de los problemas a la hora de afrontar un estudio preciso de dicho concepto es, sobre todo, la falta de una definición uniforme del mismo, algo que en cambio no ha impedido su uso cada vez más frecuente en los últimos años.

Sin embargo, recurriendo a un estudio histórico del concepto de realismo mágico, algo en lo que sí coinciden todos los exegetas del mismo es en su nacimiento: en 1925 el crítico de arte alemán Franz Roh lo emplea por vez primera en su obra *Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea* para describir la obra de una serie de pintores post-expresionistas surgida en Alemania tras el fin de la Primera Guerra Mundial. Dentro del grupo, caben ser citados como autores más representativos los nombres de Christian Schad (1894-1982), Franz Radziwill (1895-1983), Niklaus Stöcklin (1896-1982), y Georg Schrimpf (1889-1939), entre otros. A pesar de que entonces el nuevo concepto no tuvo una gran acogida inmediata –se prefirió en su lugar el de “*nueva objetividad*” (Neue Sachlichkeit), que fue además como se tituló la primera exposición dedicada a dicho grupo de pintores, organizada en Mannheim por Gustav Hartlaub ese mismo año–, finalmente se impuso a partir de la década de

¹³ Menton, Seymour: *Historia verdadera del realismo mágico* (Fondo de Cultura Económica, México, 1998), p.15.

los años sesenta dentro de la crítica y la historiografía de arte gracias principalmente a los trabajos de Schmied, Vogt y Schmalenbach¹⁴.



Fig. 1: Niklaus Stöcklin, *El callejón del Rhin* (1917).

Tal y como fue expuesto por Roh, el concepto de realismo mágico se definía, más que por sí mismo, por oposición al de expresionismo, la corriente artística más en boga en ese momento, en base a la existencia de veintidós pares contrarios de características que diferenciaban respectivamente a ambos movimientos artísticos; diferencias que llevaron más tarde al también historiador del arte Wieland Schmied a reformular el término gracias a sus cinco rasgos básicos propios¹⁵:

¹⁴ Schmied, Wieland: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918-1933* (Hannover, Fackelträger-Verlag Schmidt-Kuster GmbH, 1969); Vogt, Paul: *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert* (Köln, 1972); y Schmalebach, Fritz: *Die Malerei der "Neuen Sachlichkeit"* (Berlín, Gebr. Mann, 1973), respectivamente.

¹⁵ Cit. en Menton, *Op. cit.*, p.20.



Fig. 2: Franz Radziwill, *Accidente fatal de Karl Buchstätter* (1928).

1) Sobriedad y enfoque preciso; una visión desprovista de sentimientos y de emociones.

2) Temas insignificantes de la vida cotidiana; ninguna timidez en pintar lo desagradable.

3) Una estructura exacta de unidad perfecta, que a menudo sugiere un espacio sin aire, un espacio parecido al vidrio, que en términos generales da preferencia a lo estático por encima de lo dinámico.

4) La eliminación de las indicaciones del proceso de pintar, borrando “la mano”, la factura.

5) Una nueva relación espiritual con el mundo de las cosas.

Principios que destacan sobre todo el carácter hiperrealista, objetivo y ultrapreciso en el enfoque del movimiento, así como la frigididad de su dimensión emotiva, lo

antirretórico de su discurso y la importancia atribuida por el mismo a las cosas y objetos en detrimento de la propia figura humana.

En una línea muy similar, dos décadas más tarde del nacimiento del término, en el año 1943, Alfred H. Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (M.O.M.A.), organizó una exposición¹⁶ titulada “*Realistas americanos y realistas mágicos*”, que incluía las obras de pintores como Charles Sheeler (1883-1965), Ivan Albright (1897-1983) o Louis Guglielmi (1906-1959); que logró establecer más o menos definitivamente el concepto dentro de la historiografía del arte. Dando a este enfoque pictórico una validez universal aplicable a cualquier otra disciplina artística, todos estos elementos han permitido al ya citado Seymour Menton proponer la siguiente definición tentativa y general de realismo mágico:

”La visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca.”¹⁷

Detengámonos un momento en ella: lo que más llama la atención de la definición de Menton, dado que la mayoría de sus elementos (objetividad, precisión, hiperrealismo) provienen claramente de varias de las propuestas anteriormente expuestas, es la incorporación de los conceptos de “lo inesperado” y de “lo improbable”. Ambos, unidos a una idea de excepcionalidad propia de aquello que se sale de lo corriente, y por lo tanto de lo imprevisible, matizan, o mejor dicho, contrapuntan esa “*realidad diaria*” original. Sin duda, aunque sea de forma muy sintética, es interesante relacionar –como ha hecho Marty¹⁸ antes que nosotros– estos dos conceptos con el de “lo extraño inquietante” (das Unheimliche),

¹⁶ Existe, al respecto, un catálogo de dicha exposición: Barr Jr, Alfred H.; Miller, Dorothy C. (comps): *American realists and magic realists* (Museum of Modern Art, Nueva York, 1943).

¹⁷ Menton, *Op. cit.*, p. 20..

¹⁸ Marty, Joseph: “*L’inquiétante étrangeté et l’itinéraire initiatique*” en Nysenholc, Adolphe (Ed.): *André Delvaux* (Revue de l’Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1994) pp. 121-128.

desarrollado por Freud en un artículo de 1933¹⁹, y que otras fuentes han traducido como “lo siniestro”. Antes que Freud, Friederich Schelling, el filósofo romántico alemán, había desarrollado la noción de “extrañeza inquietante” (Umheimlich) que según él respondía a aquello que debería haber quedado oculto, secreto, pero que ha sido manifestado. Siguiendo su estela, Freud formula, a través del concepto de “lo extraño inquietante”, el juego dialéctico activado entre lo familiar y lo extraño, una dicotomía que se concentra sobre un mismo objeto (familiar y extraño a la vez, cotidiano e inquietante, escondido y revelado) y que emerge del subconsciente. “A menudo –ha escrito Freud– *lo extraño inquietante coincide con aquello que provoca la angustia*”, y proviene, continúa, “*de ese tipo de miedo que se asocia a las cosas conocidas desde hace tiempo y que son siempre familiares*”. En torno a esa dialéctica (familiar-extraño) es fácil construir toda una serie de pares conceptuales enfrentados (cotidiano-insólito, objetivo-subjetivo, real-imaginario) sobre los que se articula firmemente el concepto de realismo mágico.

Dejando a un lado la definición anterior, hemos de tener en cuenta, a pesar de la especificidad de nuestro objeto de estudio, el realismo mágico cinematográfico, algunas otras formulaciones²⁰ interesantes del concepto, dirigidas en su mayoría al campo de la literatura. Quizás las más prestigiosas sean las clásicas de Massimo Bontempelli²¹; Alejo Carpentier²², con su noción de “lo real maravilloso” de enunciado netamente americano; y Ángel Flores²³; así como esfuerzos compiladores como el editado por Jean Weisgerber –*Le réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*–, encomiable por su amplitud, con ensayos dedicados a la narrativa de una gran cantidad de países casi exclusivamente europeos (Bélgica, Alemania, Hungría, Polonia, Canadá), pero, en su condición de obra comunal, lamentablemente fragmentaria. Por ello, aunque, gracias a su manejabilidad,

¹⁹ Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* (1933).

²⁰ Para una cronología internacional más detallada de la evolución del concepto, recomendamos ver el completísimo apéndice al respecto en la ya citada obra de Seymour Menton.

²¹ Bontempelli, Massimo: *L'avventura novecentista* (Vallecchi Editore, Florencia, 1938).

²² Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo* (1949) –prólogo– y también en sus libros de ensayos *Tientos y diferencias* (1964) y *Razón de ser* (1979), todos ellos recogidos en *Obras completas de Alejo Carpentier* (Siglo XXI, México, 1990).

²³ Flores, Ángel: “*Magic realism in Spanish American fiction*”, *Hispania XXXVIII*, 2 (Mayo 1955), pp. 187-192 (una ponencia presentada oralmente en el Congreso de la Modern Language Association de Nueva York, 27-29 de diciembre de 1954).

finalmente utilicemos el enunciado de Menton como marco de referencia, como patrón, algo así como unas coordenadas básicas mínimas a la hora de referirnos a dicho concepto genérico de realismo mágico, repasemos brevemente, de pasada, algunas de estas.

Massimo Bontempelli, cuentista, novelista y crítico italiano, se refirió a la existencia de un realismo mágico, no solo en pintura sino también en literatura, en fecha tan temprana como 1926 desde las páginas de su revista *900. Novecento*, dirigida en compañía de Curzio Malaparte. Bontempelli, que rechazaba el psicologismo propio de la literatura del XIX como la representación de un realismo pequeño burgués moribundo, defendía en cambio “*el sentido mágico descubierto en la vida cotidiana de los hombres y de las cosas*”, así como la necesidad de presentar esos hechos mágicos cotidianos “*con el carácter natural y la verosimilitud de la realidad*”. Buen ejemplo de ello son su narrativa –*Gente en el tiempo* (1936), novela; *La mujer de mis sueños* (1927), relatos– y sobre todo la antología de sus ensayos escogidos *La aventura novecentista* (1938).

Algo más compleja es en cambio la formulación teórica del concepto por parte del escritor cubano Alejo Carpentier. “*El mayor obstáculo para la aceptación general del término “realismo mágico” en América Latina ha sido su confusión con lo “real maravilloso”*”²⁴. En efecto, ambos conceptos, similares en su semántica, resultan bastante más distintos de lo que cabría pensar en un principio. Según el autor cubano, lo “real maravilloso” está relacionado con la existencia de una realidad extraña, maravillosa y mágica unida a las tradiciones folclóricas y a las culturas indígenas del continente americano. Su concepción está pues fuertemente ligada a la idea de lo mitológico. Así, las culturas europea y norteamericana son fácilmente distinguibles de la latinoamericana debido a ese sustrato (indígena, africano) propio de esta última y del que surge esa misma “realidad maravillosa” inherente a ella. El crítico literario venezolano Alexis Márquez Rodríguez, uno de los amigos más cercanos de Carpentier, ha diferenciado muy gráficamente, aunque de forma un tanto simplista quizás, el contraste en el enfoque de ambos

²⁴ Menton, *Op. cit.* p. 162.

términos: “*Carpentier no fue el creador del realismo mágico. Lo que hizo fue formular su teoría de lo real maravilloso, que son cosas muy distintas. El realismo mágico consiste en convertir una realidad que podríamos llamar normal, en una realidad mágica, contraria a las leyes naturales, mediante recursos como la exageración (...) La teoría carpenteriana de lo real maravilloso, en cambio, se refiere a personajes y sucesos de carácter insólito, fuera de lo común, pero que no tienen nada de mágico y sobrenatural, aunque causen asombro*”²⁵.

En esta misma línea, que algunos teóricos han dado en denominar americanista, varias obras han utilizado esa idea de lo “real maravilloso” de forma muy similar: de la original *El reino de este mundo* (1949), recreación mágica de la geografía, la cultura y la historia de Haití, del propio Carpentier; a *Leyendas de Guatemala* (1931), *Hombres de maíz* (1949) y *Mulata de tal* (1963) del Premio Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias, quien mediante estas obras trató de expresar “*no una realidad palpable, pero sí una realidad que surge de una determinada imaginación mágica*”²⁶, una realidad íntimamente unida al mundo mitológico del *Popol Vuh*, la cultura maya predominante en la antigua Guatemala. Poco importa que Asturias utilice sin embargo el concepto de “realismo mágico” al hablar de sus obras, en vez del de “real maravilloso”: la concepción de ambos escritores camina sin duda por una misma senda.

En cambio sí que existe una diferencia apreciable en la reformulación teórica del “realismo mágico” por parte del hispanista y catedrático de literatura latinoamericana Ángel Flores. Él fue el primero en aplicar el concepto de “realismo mágico” a un amplio conjunto de la narrativa latinoamericana contemporánea a partir del segundo tercio del siglo XX. Para Flores, que publicó su ensayo teórico en la revista literaria *Hispania*, el origen de dicha tendencia es el libro *La historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, publicado por

²⁵ Márquez Rodríguez, Alexis -entrevistado por el periodista A. Moreno-Urbe-: “*Carpentier no creó el realismo mágico, sí la teoría de lo real maravilloso*” en *La Onda Digital* n° 281 (<http://www.uruguay2030.com/Laonda/201-300/281/A4.htm>).

²⁶ Declaraciones de Miguel Ángel Asturias a Günter Lorenz: “*Diálogo con M. A. A.*” En *Mundo Nuevo* n° 43, enero 1970, pp. 35-51.

primera vez en 1935. Lejos de compartir punto de vista con Carpentier y Asturias, Flores –que por otro lado tampoco se apoyaba en Roh, a quien ni siquiera citaba en su artículo– se refería con esa etiqueta a “*todas las manifestaciones de la literatura experimental y cosmopolita frente a la literatura de protesta social, proletaria y telúrica que había predominado en los años veinte, treinta y gran parte de los cuarenta.*”²⁷ El hecho es que, si bien su formulación sirvió de punto de partida a todo el debate teórico y crítico posterior, ésta resultaba, dada su amplitud, demasiado vaga e inexacta, y seguramente ha resultado el origen de esa imprecisión que desde entonces acompaña al término.

Precisamente tratando de solventar dicha imprecisión, surgen en los últimos años esfuerzos compiladores internacionalistas como los ya citados de Seymour Menton y Jean Weisgerber, los cuales, sin tratar de aportar nada nuevo al debate teórico sobre el término, elaboran en cambio repasos históricos detallados y muy completos tanto de esa contribución teórica y crítica anterior como de las propias obras (tratando esencialmente los campos de la pintura y la literatura) adscritas a dicha corriente artística. Especialmente amplio es el coordinado por el segundo, que, además de prestar una atención destacada a otras concepciones del realismo mágico (las de los novelistas George Saiko, sin duda más cercana al surrealismo, y Johan Daisne, con su ensayo “*Literatura y magia*”, por ejemplo), elabora estudios específicos sobre su influencia en una gran variedad de países: Bélgica (Daisne y Hubert Lampo), Alemania (la generación magicorrealista alemana de posguerra: Elisabeth Langgässer, Herman Kasack, Günter Eich, Fritz Usinger), Holanda (Simon Vestdijk, y en pintura Carel Albert Willink), Francia (Julien Gracq), Polonia, Hungría, Canadá, etc.

El realismo mágico cinematográfico:

Hablar de realismo mágico cinematográfico, una vez que ya hemos presentado, aunque sea de forma somera, un marco de referencia conceptual, no es algo mucho más cómodo. Debido a que éste debe su origen a una corriente, el realismo

²⁷ Menton: *Op. cit.*, p. 225.

mágico literario, tal y como acabamos de ver, tan extensa y heterogénea, tan rica como variopinta; al afrontar su translación al lenguaje cinematográfico, reencontramos precisamente ese mismo problema de delimitación, o mejor dicho, de adscripción: no podemos hablar, como tal, de ningún movimiento, corriente, ni tan siquiera de un grupo²⁸ homogéneo de realizadores que pueda ser agrupado inequívocamente bajo dicha denominación común. Tal y como ha expuesto Fabien S. Gérard²⁹, por un lado, el concepto de realismo mágico cinematográfico ha quedado las más de las veces incorporado al terreno de lo fantástico, no pareciendo poseer un espacio propio fuera del de dicho género; y por el otro, esa incapacidad de definición parece venir también provocada por la propia condición dialéctica entre los conceptos de lo real y lo imaginario dentro del medio cinematográfico: el cine, surgido como soporte de la ficción, de lo imaginario, pero siempre preocupado por mantener su base en una impresión de realidad, en la idea de verosimilitud, etc. Aunque, antes de entrar en asuntos de género, repasemos brevemente lo que podemos considerar algunos de sus antecedentes históricos directos.

Desde luego no resulta difícil rastrear a lo largo de la Historia del Cine algunos referentes a los que recurrir como precedentes de dicho movimiento artístico. El primero de ellos es Louis Feuillade. Responsable de una extensa filmografía de más de doscientos cincuenta títulos, Feuillade, célebre sobre todo por ser autor de seriales y filmes de episodios entre los que destacan *Fantômas* (1913-14), *Les vampires* (1915-16) —al que el personaje de Julien acompañará al piano en *Cita en Bray*—, *Judex* (1916), *Tih Minh* (1918) o *Barrabas* (1919), ocupa hoy en día un lugar destacado junto a los hermanos Lumière y a Georges Méliès entre los pioneros del cine francés. Un creador total —además de realizador fue también guionista y productor—, su personalidad artística es muy reconocible a pesar del carácter heterogéneo de su obra. Pero, sobre todo, si algo ha quedado como su verdadera marca de fábrica, tanto para los historiadores del cine como para los

²⁸ Sobre el particular ver el artículo de André Helbo “*Un cinéaste devant la sémiologie: André Delvaux*” en *Ca-Cinéma* n°7/8, Mayo 1975, pp.156-162.

²⁹ Gérard, Fabien S.: “Approche du réalisme magique” en Nysenholc, Adolphe (Ed.): *André Delvaux ou les visages de l’imaginaire* (Éditions de l’Université de Bruxelles, Bruselas, 1985), pp.91-96.

cinéfilos en general, esto es lo que Francis Lacassin³⁰ ha dado en denominar un “realismo borroso” (incertain réalisme). Siguiendo los consejos del también cineasta Georges Franju, sin duda sería mejor hablar de un “realismo fantástico”, que representa una superación del canon absolutamente realista de sus contemporáneos franceses mediante la aparición de elementos que prefiguran el género fantástico: desde la propia imagería de Fantômas³¹, rey del crimen, o de los Vampiros, con su capuchón y sus máscaras negras, disfraces, postizos, etc; hasta sus improbables huidas a través de pasadizos secretos o el gusto por los escenarios sórdidos y espectrales (sótanos, alcantarillas, mansiones abandonadas...) dignos de la mejor tradición de la novela gótica británica del XVIII. En fin, “una juxtaposición –en palabras de Georges Sadoul– de un realismo meticuloso, por un lado, con las aventuras más increíbles por el otro, que dan como resultado una extraña forma de poesía”³².



Fantomas (Fantômas/A l’Ombre de la guillotine, 1913)



Los vampiros (Les vampires, 1915-16)

³⁰ Ver Lacassin, Francis: *Louis Feuillade* (Seghers, París, 1964) pp. 42-48.

³¹ Ver al respecto Azoury, Philippe y Lalanne, Jean-Marc: *Fantômas, style moderne* (Centre Pompidou/Éditions Yellow Now, París, 2002) pp. 13-21.

³² Sadoul, Georges: *French film* (The Falcon Press, Londres, 1953) p. 14.



Judex (Judex, 1916)

Tres dobles ejemplos del “realismo fantástico” o “realismo borroso” de Louis Feuillade según los términos de Georges Franju y Francis Lacassin respectivamente.

Otro de estos antecedentes, sin abandonar Francia, podría ser el “realismo poético” de los años treinta y cuarenta, etiqueta creada para definir algunas de las obras realizadas en colaboración por la pareja Marcel Carné y Jacques Prévert (*El puerto de las brumas*, *Le jour se lève*, *Les portes de la nuit*). Un “realismo poético”, o “fantástico social” –según la formulación, mucho más acertada en opinión del propio Carné, de Pierre Mac Orlan, autor de la novela homónima que sirvió de base para la ya citada *El puerto de las brumas*–, proveniente también de la mezcla entre un realismo en la descripción, exacta y detallada, de la vida ordinaria de sus protagonistas y un efecto fantástico, “*esa cualidad de extrañeza, ese lirismo contenido que estalla, de vez en cuando, en tormentas y que gime a menudo como un viento triste*”³³, casi expresionista que las habita. Michel Pérez, refiriéndose a dichos filmes de Carné, los ha considerado como “películas encantadas”, destacando la cualidad sonámbula de su discurso, calificativos ambos perfectamente aplicables también a la obra de Delvaux; cosa que no evita, en cambio, el que no reencontremos en ésta otros elementos tan característicos de aquellas como su compromiso social, a pesar de la pincelada social que representa en *Una noche, un tren* las diferencias lingüísticas entre flamencos y francófonos, ni su eminente vocación popular, enfrentada tan drásticamente con la vocación

³³ Pérez, Michel : *Les films de Carné* (Ramsay, Paris, 1986), p. 45.

decididamente intelectual de la obra del cineasta belga; dejando también de lado por supuesto las más que evidentes diferencias estéticas entre unas y otras.

Por último, seguramente también podríamos asociar con legitimidad los nombres de Federico Fellini, Ingmar Bergman o Alain Resnais, e incluso los de Bernardo Bertolucci y Carlos Saura, por ejemplo, a dicha corriente, pero, al hacerlo, habríamos de señalar al mismo tiempo que las diferencias dentro del grupo de sus obras³⁴ que cabría denominar mágicorrealistas son tan marcadas que difícilmente nos permitirían tratar de englobarlos a todos en un mismo conjunto. Sin embargo, dado el indudable interés de realizar un análisis pormenorizado de algunos de esos textos fílmicos, proponemos, en uno de los últimos capítulos de la presente investigación, el análisis de diversas secuencias de esas y otras películas a nuestro parecer representativas de lo que podríamos considerar como ejemplos de realismo mágico cinematográfico.

Sin embargo a lo que sí nos obliga esta diversidad formal de lo que denominamos el “realismo mágico cinematográfico” es a plantear una cuestión de género: ¿representa dicha corriente un género en sí mismo? En caso negativo, ¿a qué género pertenece?

Los estudios relativos a los géneros cinematográficos han venido desarrollándose a partir de finales de la década de los años sesenta. Estudios³⁵ generales como los de Thomas Schatz, Dudley Andrew, Stuart Kaminsky, Richard T. Jameson o Rick Altman, junto con otros parciales como los de Astre y Horau (el western), Jane Feuer (el musical), Jeannine Basinger (el cine bélico), Barbara Klinger (el melodrama), James Naremore (el *film noir*) o Jean-Louis Leutrat (el cine fantástico), por citar tan solo unos pocos, han aportado una sólida base conceptual

³⁴ *Amarcord* (Amarcord, 1974), *La hora del lobo* (Vargtimmen, 1968), *Providence* (Providence, 1977), *La estrategia de la araña* (La strategia del ragno, 1969) –que adaptaba, además, un cuento de Borges–, *Ana y los lobos* (1973); por citar tan solo algunas.

³⁵ Ver la bibliografía para localizar las referencias de los estudios generales. Sobre el resto, las referencias principales son: Astre, G; Horau, J-L: *El universo del western* (Fundamentos, Madrid, 1972); Feuer, Jane: *El musical de Hollywood* (Verdoux, Madrid, 1992); Basinger, Jeannine: *The World War II: Anatomy of a genre* (Columbia Univ. Press, Nueva York, 1986); Klinger, Barbara: *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk* (Indiana Univ. Press, Bloomington, 1994); Naremore, James: *More than night: film noir in it's contexts* (Berkeley Univ. Press, Berkeley, 1988); y Leutrat, Jean-Louis: *Vida de fantasmas* (Eds. de la mirada, Valencia, 1999).

a la teoría de los géneros en el cine. Utilizando la relectura de Altman³⁶, finalmente, a la hora de hablar de géneros cinematográficos, podemos identificar cuatro significados distintos:

- 1) el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- 2) el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- 3) el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- 4) El género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.

A pesar de que solo la segunda de estas acepciones nos resultará de utilidad para nuestro trabajo, detengámonos un momento en cada una de ellas. En lo que respecta al primero de los significados, evidentemente la industria cinematográfica es la que utiliza unos patrones y esquemas genéricos preexistentes (que pueden provenir de la tradición literaria o haber sido desarrollados a través de los años, por ejemplo) más o menos reconocibles para programar y realizar la producción de películas. Mediante éstas se institucionalizan a su vez esos patrones y esquemas de género definidos por dicha industria y reconocidos por el público. En cuanto al género como una *estructura* formal, Jameson³⁷ ha demostrado detalladamente como “*basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos –el western, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror– y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual*”. Es decir, cada uno de los géneros cinematográficos es reconocible y distinguible de forma sistemática por parte del público dada la existencia de esos códigos y esquemas (estructuras básicas) particulares de los que hablábamos en el punto anterior, que además son específicos y exclusivos de cada

³⁶ Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos* (Piados, Barcelona, 2000) p. 35.

³⁷ Jameson, Richard T. (comp.): *They went thatway: redefining Film Genres* (Mercury House, San Francisco, 1994) p. 9.

uno de ellos. La tercera acepción define el concepto de género a través de su relación con la distribución y exhibición de las películas: el género resulta una herramienta útil, una *etiqueta*, a la hora de comercializarlas. Y, finalmente, en el último sentido, el espectador es el que, al reconocer el género al que pertenece cada película, decodificando esas estructuras genéricas propias, es el que termina de concretar el significado del término.

Las cuatro acepciones distintas con sus áreas de influencia propias son las que conforman el significado total del género: “*el género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y amigos*”³⁸.

Nosotros, tal y como hemos señalado, le prestaremos una atención exclusiva a la idea del género como una estructura formal plenamente reconocible por parte del espectador. Desde ese punto de vista, cada género posee una identidad y unas fronteras precisas y estables que hacen que cada espectador los reconozca inequívocamente de manera íntegra y permanente, es decir, cada película es reconocida por el público como perteneciente exclusivamente a un solo género que además es siempre el mismo. ¿Qué elementos conforman esa estructura tan reconocible? De un lado, todo género está conformado por un tema (una semántica) y, por el otro, por una estructura (una sintaxis). La coincidencia de ambos provoca, como resultado, que todas las películas de un mismo género compartan una serie de características o atributos comunes³⁹: son *reiterativas* y *acumulativas*, pues tienden a repetir situaciones y roles determinados, lo que las convierte generalmente en *predecibles*, y son *intertextuales* dado que es habitual que se apoyen en referencias genéricas anteriores. Así, cada género suele concebirse como un corpus de películas que comparten esas características comunes.

Una vez terminada esta explicación en apariencia un tanto digresiva, retomemos los dos interrogantes que nos planteábamos respecto a la pertenencia genérica del

³⁸ Altman: *Op. cit.* p. 37.

³⁹ Ver Altman: *Op. cit.* pp. 47-50.

realismo mágico a la luz de lo anterior. Por una parte, es cierto que existe una tendencia –ya lo hemos señalado– a situar el realismo mágico dentro del género fantástico. Louis Vax⁴⁰, por ejemplo, en su estudio sobre el arte y la literatura fantásticas, incluye a algunos autores mágicorrealistas como Lampo o Borges en dicho género. Sin embargo Tzvetan Todorov⁴¹, al elaborar un detallado análisis de los elementos esenciales del género fantástico literario, realiza una separación taxativa entre los conceptos de “lo fantástico” y “lo maravilloso” con sus hibridaciones posteriores: “lo extraño puro”, “lo fantástico-extraño”, “lo fantástico-maravilloso” y “lo maravilloso puro”. Sea como fuere, el hecho es que varios críticos e historiadores cinematográficos han incluido parte de la obra de Delvaux dentro de las fronteras de dicho género. Veamos la pertinencia de esta adscripción.

Según Todorov la premisa básica, la condición *sine qua non* para el surgimiento de “lo fantástico”, proviene de una incertidumbre: “*lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural*”⁴². Sin duda podríamos apoyarnos también en otras definiciones canónicas similares a ésta como las de Callois o Castex⁴³, pero lo común a todas ellas es la percepción clara de una frontera entre dos órdenes distintos de acontecimientos (el mundo real y el sobrenatural) que queda desdibujada por la aparición del hecho fantástico: lo sobrenatural. A un lado de esta frontera, en el mundo real, queda “lo extraño”; al otro, en el sobrenatural, surge “lo maravilloso”. “Lo fantástico” entonces es fruto exclusivo de esa “vacilación” a la que hace referencia Todorov. Pero ¿qué posibilidades alimentan esa duda? Dicho “*acontecimiento aparentemente sobrenatural*” provoca en quien lo percibe la siguiente disyuntiva entre dos soluciones posibles al conflicto: “*o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el*

⁴⁰ Vax, Louis: *El Arte y la Literatura fantásticas* (Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1965).

⁴¹ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica* (Ediciones Coyoacán, México, 1994) p. 34.

⁴² *Ibid*, p. 24

⁴³ “*Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana*” (Callois, Roger: *Au coeur du fantastique* (Gallimard, Paris, 1965) p. 161). “*Lo fantástico se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real*” (Castex, P-G: *Le Conte fantastique en France* (Jose Corti, Paris, 1951) p. 8).

acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos”⁴⁴. Pues bien, dicha vacilación entre “lo real” (aquello que pertenece y se guía según las leyes naturales) y “lo imaginario” (lo que cae exclusivamente dentro de los límites de la imaginación humana) está perennemente presente, tal y como veremos posteriormente, en la parte de la obra del cineasta flamenco que nos concierne. Lo cierto es que de hecho es la propia disyuntiva entre ambos órdenes la que constituye el principio motor que las anima.

Por otro lado, tal y como ha señalado Gérard Lenne⁴⁵ –quién por cierto también otorga un carácter esencialmente “fantástico” a la confusión entre Realidad e Imaginación–, “¿cómo determinar las fronteras del cine fantástico [de lo fantástico puramente cinematográfico, podríamos decir], cuando lo fantástico está tan extendido como el cine?”⁴⁶. De esta dificultad de delimitación –“Si cabe considerar *Muriel*, *L’inmortelle*, *L’Homme au crâne rasé* como filmes fantásticos, de todas formas no los encuadramos en el cine fantástico”⁴⁷– surge la necesidad de una mayor amplitud a la hora de catalogar los filmes pertenecientes al género. Por ello Lenne, que no cree en el cine fantástico como un género excesivamente compacto, prefiere hablar, para conseguir una mayor distinción terminológica, de películas fantásticas y de “cine fantástico”. Aunque la traducción española de su obra encuentra una nomenclatura aún más satisfactoria: por un lado podemos referirnos a “lo” fantástico, en el sentido de Todorov, Callois y Castex, es decir, una conceptualización teórica; y por el otro a “el” fantástico, que hace referencia en cambio a un género. Mientras lo uno utiliza un criterio más amplio y abarca una totalidad (en potencia), lo otro es más que nada una etiqueta útil para la clasificación y el análisis de ciertas obras. Hasta el momento, en la presente investigación, nos hemos referido mayoritariamente a “lo fantástico”, o lo que es lo mismo, hemos perseguido los aspectos y elementos fantásticos dentro del realismo mágico, pero ahora trataremos de enlazar comparativamente algunos de

⁴⁴ Todorov, *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁵ Lenne, Gérard: *El cine “fantástico” y sus mitologías* (Anagrama, Barcelona, 1974).

⁴⁶ *Ibid*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid*, pp. 20-21. [El autor francés se refiere a las películas *Muriel* (*Muriel ou le temps d’un retour*, 1963) de Alain Resnais, *L’Inmortelle* (1963) de Alain Robbe-Grillet, y al debut en el largometraje de Delvaux.]

éstos con el corpus de películas que pertenecen a dicho género: “el (cine) fantástico”.

Tal y como nos hemos referido con anterioridad, todo género cinematográfico resulta de la conexión de una semántica (el tema) con una sintaxis (su estructura). El cine fantástico no escapa a este esquema. Sin entrar demasiado en detalles, Lenne ha desglosado una serie de constantes temáticas dicotómicas habituales del género, sus temas recurrentes, y ha unido estas a una estructura o esquema narrativo básico. Algunos de esos pares opuestos (Realidad/Imaginación, Bien/Mal, Vida/Muerte, por ejemplo) resultan fundamentales, tal y como veremos más adelante, dentro de la obra de Delvaux y de la tradición mágicorrealista. Y en lo que respecta a la estructura, si el cine fantástico se articula principalmente sobre un principio de *intrusión*⁴⁸ de uno de esos pares respecto a su opuesto, el realismo mágico, al tener su mismo origen en una dicotomía (Real/Fantástico), comparte evidentemente dicho principio como orden estructural.

En fin, a falta de estudios generales más sistemáticos sobre el realismo mágico en su versión fílmica, algunas de las mejores aportaciones al respecto, y nos referimos a los trabajos de Laure Borgomano⁴⁹, han surgido precisamente en torno a la obra del cineasta belga, tratando de examinar las interrelaciones de la misma respecto a dicha tendencia literaria. Aunque, a la hora de ahondar en el concepto de realismo mágico en Delvaux, no basta desde luego con dirigir la atención a los textos literarios en los que éste se ha basado, adscritos en general a la corriente mencionada, sino que es necesario prestar una gran atención a los procedimientos cinematográficos que el realizador belga ha utilizado para transplantar ese efecto de realismo mágico, o lo que es lo mismo, para lograr esa sensación de ambigüedad surgida al entremezclarse los mundos de lo real y de lo imaginario tan propia de su obra.

⁴⁸ Ver Lenne, *Op. cit.*, pp. 26-29.

⁴⁹ Borgomano, Laure y Nysenholc, Adolphe: *André Delvaux, une oeuvre-un film: L'oeuvre au noir* (Mèridiens-Klincksieck, Paris, 1988), pp. 32-73.

Tratando de ahondar en la translación filmica de dicho efecto, Borgomano ha rastreado en la obra de Delvaux los elementos básicos para conseguirlo, o si lo preferimos, las herramientas que el autor de *Una noche, un tren* ha utilizado para obtener en la pantalla una equivalencia a dicha corriente literaria. Para ella, cuatro son los dispositivos fundamentales:

1) *El punto de vista único:*

Dentro del ciclo mágicorrealista de Delvaux el punto de vista de todas y cada una de las cinco películas que lo componen siempre resulta único, es decir, es exclusivamente el del protagonista de cada una de ellas. De *El hombre del cráneo rasurado* a *Benvenuta*, todas están enunciadas por su personaje principal, centro de la acción, y todo lo que sucede en ellas lo vemos a través de sus (Miereveld, Matthias, Julien, Mathieu y Jeanne, respectivamente). Todo pasa por su filtro, motivo por el cual el espectador se ve incapacitado, al no poder contar con ningún punto de apoyo objetivo, ningún contrapunto en la narración, a realizar una separación entre lo que es interior y lo que es exterior a dicha conciencia narrativa, o si lo preferimos, entre los acontecimientos que han de situarse estrictamente en el mundo de lo real y los que pertenecen al terreno de la imaginación, a los sueños o a los deseos de sus protagonistas. Todas ellas son pues, como veremos detalladamente más adelante, representaciones de una experiencia interior.

2) *La construcción mediante secuencias contradictorias:*

A pesar de las diferentes estructuras narrativas que el director belga ha utilizado en cada una de sus películas, Delvaux siempre se ha apoyado en una construcción basada en un principio de contradicción entre las secuencias que las componen. Así, de la sucesión de secuencias completamente realistas pero a la misma vez contradictorias –y quizá, a diferencia de Borgomano⁵⁰, sería mejor hablar de contrarias en vez de contradictorias–, es como Delvaux logra desdoblarse lo

⁵⁰ Borgomano, Laure y Nysenholc, Adolphe, *Op. cit.*, p. 48.

imaginario a partir de una estricta apariencia de realidad. De ese juego dialéctico de pares contrapuestos, gracias al principio de “intrusión” formulado por Lenne, es de donde surge esa ambigüedad, esa incertidumbre, ese carácter fantástico.

3) *La circulación de los objetos:*

La obra de Delvaux, de gran componente simbólico, otorga una marcada importancia a los objetos que rodean a la acción de las películas que la integran. “*Desearía encontrar siempre –declaraba el cineasta en una entrevista– simbolismos abiertos a muchas interpretaciones, que no excluyan la interpretación rigurosamente material ajena a todo simbolismo*”⁵¹. Pero aparte de su dimensión estrictamente simbólica, éstos también poseen el papel de llave entre lo real y lo imaginario, el presente y el pasado, siendo en un sus apariciones y reapariciones donde, más que situarse sus fronteras, ambos mundos se funden, se entremezclan. Así, podríamos decir que el nombre de Delvaux está unido –como el de Proust– a la resurrección de “*un fragmento de tiempo abolido del pasado por intermedio de una recuperación del objeto*”⁵².

4) *La banda de sonido:*

Músico antes que cineasta, el autor belga ha prestado una atención muy importante a la banda de sonido de sus filmes no solo en lo que respecta a la música que las acompaña sino también al ritmo de los diálogos, los sonidos “naturales” que acompañan a la acción –y aquí cabe señalar que Delvaux fue uno de los pioneros en el uso del *sonido directo-*, etc; otorgándole un papel activo, no como un mero acompañamiento, en la construcción y la estructura de los mismos. De un modo similar al uso de los objetos, el cineasta belga, mediante la introducción de ciertos fragmentos de música o la supresión total del sonido, crea asociaciones entre personajes, situaciones y secuencias; da paso de lo real a lo

⁵¹ Vasconcelos, A. P. y Seixas Santos, P: “*En la frontera de lo real y lo imaginario: una entrevista con André Delvaux*” en *Nuestro Cine* nº 96, 1970) p. 53.

⁵² Gracq, Julien: *Las aguas estrechas* (Árdora Ediciones, Madrid, 2002) p. 28.

imaginario y viceversa; o simplemente construye estructuras narrativas apoyadas en la misma.

Aunque, sin duda, al analizar más adelante cada una de las películas que nos ocupan, volveremos con más detalle sobre todos estos elementos que acabamos de exponer, de momento cabría añadirles, en nuestra opinión, uno nuevo:

5) *La estructura de viaje iniciático:*

Otro de los puntos de contacto entre las películas que componen el ciclo mágicorealista dentro de la obra de Delvaux es la idea del viaje como experiencia: no solo como un viaje físico real, un desplazamiento geográfico (el viaje en automóvil camino de la autopsia en *El hombre del cráneo rasurado*, el viaje en tren en *Una noche, un tren*, etc), sino también sobre todo como un itinerario interior dentro del protagonista de cada una de ellas. Un recorrido o evolución dentro de su personalidad, de su ser, que supone una transformación iniciática, en tanto que finalmente mediante ésta cada uno de los personajes principales de las mismas accede a un mayor conocimiento del mundo a través de sí mismo.

La estructura característica de los relatos iniciáticos, según Simone Vierne⁵³, responde a un esquema básico que puede dividirse en tres partes: a) *la crisis preparatoria*, que generalmente exige la necesidad por parte del protagonista de una purificación previa; b) *el viaje al más allá o muerte iniciática*, la cual, una vez superada, deja el camino despejado hacia un conocimiento de orden superior; y c) *el nuevo nacimiento*, que, tras la iniciación, abre al sujeto las puertas a la perfección.

El resultado de la conjunción de estos cinco elementos no es otro que el surgimiento de eso que se ha denominado el realismo mágico de Delvaux, algo que el propio autor ha tratado de definir como “*el interés por descubrir, de un*

⁵³ Vierne, Simone: “*Le scénario initiatique et ses modalités, variants et invariants*” en *Rite, roman, initiation* (Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973) pp. 13-48.

cierto modo, lo extraño en aquello que hay de cotidiano en nuestra vida."⁵⁴ Así, partiendo siempre de la realidad, y mediante el juego estético o filosófico con los elementos que la conforman, es como esta realidad puede devenir en algo más, como puede llegar a mostrarse como una esencia en vez de una simple apariencia. Más espiritualista que materialista (el autor de *Belle* ha reconocido estar "*profundamente marcado por los místicos de mi país: por Hadewych (...) y por la imaginería de Ruusbroec*"⁵⁵), y no demasiado alejado de cierto neoplatonismo⁵⁶, para Delvaux la realidad es tan solo la puerta –pues ésta por sí sola es insuficiente a la hora de analizar a los seres humanos que la habitan– hacia un nivel superior. He ahí el interés del cineasta belga por lo imaginario (y también por lo fantástico), que no es otra cosa que "*toda nuestra vida interior, mucho más que lo onírico*"⁵⁷, complemento *necesario* de la realidad cotidiana.

Ciertamente es en torno a dicha dicotomía, real-imaginario, sobre la que van a bascular todas las primeras obras de Delvaux. De su conjunción; del libre paso de un nivel al otro, puesto que las relaciones entre ambos no se producen por una simple superposición desordenada sino, más bien por una interrelación armónica e inevitable⁵⁸; de su complemento, en fin, dichas obras van a obtener una conquista de gran importancia para el medio cinematográfico: la de una capacidad ya no

⁵⁴ Denis, F.; Verdussen, R.; y Maclouf, M.: "*Le réalisme magique ou l'étrangeté du quotidien*" en *La Libre Belgique*, 06/10/2002.

⁵⁵ Delvaux, André (2003), *Op. cit.*, p. 84. Hadewych o Hadewig de Amberes (¿?-1248) –no confundir con Hadewych, "la Bendita", priora alemana del siglo XII–, es una poeta y mística neerlandesa del siglo XIII, cuya obra, que consta de visiones, cartas y poemas (*Visiones, El lenguaje del deseo*), utiliza el modelo de la lírica trovadoresca, sustituyendo el tema del amor cortesano por el amor divino y el amor de los hombres a Dios. Por su parte, Jan van Ruusbroec (Ruisbroek, 1293 ó 94-Groenendaal, 1381), el divino Rusbroquio, fue un sacerdote y místico flamenco muy influyente en toda Europa gracias a obras como *La joya de las bodas espirituales, El reino de los amantes de Dios* o *Los siete grados de la escala espiritual*. Algunos de los temas centrales de su producción son los dogmas de la caridad y la humildad; la meditación, la contemplación y la vida interior; la voluntad divina; o la unidad entre Dios y los hombres. Delvaux pone una cita suya –"*Si Dios vertiera de golpe en el infierno todas las lluvias del cielo y todos los océanos de la tierra, haría menos ruido que una sola gota de sangre sobre un hierro al rojo vivo*"– en boca del personaje de Anne en *Una noche, un tren*. Otra influencia muy clara dentro de la obra del cineasta es la de Swendenborg y su viaje espiritual, que ejercerá un gran influjo en su particular búsqueda del alma. Al analizar *Benvenuta*, una película muy influida por el misticismo flamenco –no en vano Suzanne Lilar, la autora de la novela en la que se basa la película, era una de las mayores estudiosas de la obra de Hadewych–, volveremos sin duda a referirnos a ellos.

⁵⁶ "*En mis primeras películas había vestigios espiritualistas, procedentes tanto de mi formación universitaria como de los fundamentos platónicos del realismo mágico. Según Platón, la naturaleza sólo refleja una imagen imperfecta de las ideas, y, a mi modo de ver, el realismo inevitable de la imagen debía ser trascendido, ya que de lo contrario jamás podría desprender la magia con la que yo soñaba*" (A.D. en "*Un trayecto de cineasta*" recogido en Lara, Fernando (Ed.) (2003), *Op. cit.*, p. 84).

⁵⁷ Declaraciones de A. D. en la presentación de una retrospectiva de su obra en el Institut Française de Heidelberg en 1984.

⁵⁸ Ver al respecto el texto de René Micha en Nysenholc, Adolphe (Ed.): *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire* (Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruselas, 1985)

solo de describir el mundo exterior, aquel en el que habitan sus protagonistas, sino sobre todo de dar cuenta detallada, como si estas fueran una serie de radiografías, de las mentalidades de los mismos, de sus mundos interiores: sus obsesiones, angustias, pensamientos y sueños más personales y ocultos.

Ahora bien, si tratamos finalmente de enlazar todo esto con aquella definición de realismo mágico presentada anteriormente por Menton, que hemos decidido utilizar como marco de referencia mínimo, la obra de Delvaux nos obliga a una reformulación de la misma, pues si bien responde perfectamente a la “*visión de la realidad diaria*” e incluso lo hace al carácter preciso y detallado de su enfoque, si coincide también en la importancia atribuida a los objetos, o si en ella reencontramos la introducción de ese “*elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturcido o asombrado*” al espectador, la obra del autor de *El hombre del cráneo rasurado*, por su búsqueda de lo absoluto, por su punto de vista único y su subjetivismo, así como por la novedad de las estructuras narrativas a las que recurre, evidentemente supera en riqueza al enunciado de Menton. Algo que nos lleva a nuestra vez a proponer, un poco a modo de resumen de todas estas características que hemos ido exponiendo con anterioridad, la siguiente descripción de las intenciones mágicorrealistas del autor belga: la búsqueda del más allá de la realidad, de su esencia, de su misterio, a partir de las experiencias interiores, es decir, de sus mentalidades, de una serie de personajes, narradas exclusivamente a partir de sus propios puntos de vista (únicos y subjetivos), sirviéndose de toda una serie de procedimientos y mecanismos narrativos, estructurales y estéticos muy determinados.

–André Delvaux: aspectos biográficos:

André Delvaux nació el 21 de marzo de 1926 en Héverlée, cerca de Lovaina, en la provincia belga de Brabante, en el seno de una familia de origen flamenco. Su padre, maestro de escuela en Tirlemont, acepta en 1931 un puesto de profesor de francés en el instituto de Schaerbeek, ciudad en la que se instala la familia a partir ese momento. Allí, pese a su socialización familiar flamenca, el pequeño André realiza sus estudios primarios en lengua francesa. En 1943 termina su educación secundaria, realizada en el Ateneo comunal Fernand Blum. También por esas fechas comienza sus estudios de piano. La música era la gran tradición familiar de los Delvaux: su tatarabuelo había sido músico ambulante, su abuela pianista, un tío, flautista, emigró a los Estados Unidos y llegó a ser miembro de la Orquesta Sinfónica de San Louis, otro fue director del Teatro Municipal de Lovaina, y su padre, maestro de profesión, tocaba el clarinete en sus ratos libres. Bajo la ocupación nazi de Bélgica, Delvaux asiste a un curso de retórica en neerlandés en el Ateneo de Bruselas, continua sus estudios de piano y se matricula en un curso de armonía en el Conservatorio Real de Bruselas, impartido por el maestro Francis de Bourguignon, donde estudia el contrapunto y la fuga. En 1948 se licencia en Filología germánica por la Universidad Libre de Bruselas y se diploma en composición avanzada para piano en el Conservatorio Real. Cinéfilo empedernido, Delvaux se comprometió con Jacques Ledoux, conservador de la Cinemateca, para acompañar al piano las sesiones mudas –como el personaje de Julien en su película *Cita en Bray*– presentadas por *L’Ecran du seminaire*, “*cine-club que tuvo su época y que más tarde se integró en el Museo del Cine*”⁵⁹. Como él mismo recordaba años después: “*Tuve la suerte de entrar muy pronto en contacto con la Cinemateca Real de Bruselas, y allí encontré a una persona muy importante para mí: Jacques Ledoux. Vi también muchas películas clásicas. Cuando murió el pianista que acompañaba las proyecciones mudas, Ledoux pensó que yo podría sustituirlo. Había hecho estudios avanzados de composición, pero sabía muy bien que improvisar no era componer. En la improvisación, uno*

⁵⁹ Declaraciones de A.D. recogidas en Seixas Santos, Alberto; y Vasconcelos, Antonio Pedro: “*En la frontera de lo real y lo imaginario (una entrevista con A.D.)*” en *Nuestro Cine* n° 96, 1970, p. 46.

*no domina por completo la forma general, porque eso exige mucho trabajo y una gran libertad interior. La improvisación al piano tiene la limitación de que sólo se domina la forma de manera parcial. En la Cinemateca había un Stenway precioso, y la sala tenía una pantalla enorme, que quedaba detrás de mí, y aquello fue fascinante. Allí vi las grandes obras clásicas, y acompañé muchas veces al piano *Metrópolis*, obras de Murnau y de Sjöstrom... El viento era una de mis películas preferidas, porque tenía un aliento sostenido de principio a fin.”⁶⁰.*

En esas mismas fechas, es decir a comienzos de la década de los años cincuenta, Delvaux comenzó a impartir clases de lengua y literatura holandesa e inglesa a los estudiantes de enseñanza media del Ateneo Fernand Blum de Schaerbeek. Una tarea que se prolongaría en el tiempo hasta bien entrada la siguiente década. En dichas clases, además de enseñar ambos idiomas, Delvaux *“les hablaba a sus estudiantes de los escritores que le entusiasmaban y particularmente de Johan Daisne –tan importante en su obra posterior como cineasta–, del que admiraba su estilo visual”⁶¹.*



Fig. 6



Fig. 7

⁶⁰ En Lara, Fernando (Ed.) (2003): *Op. cit.*, p. 76.

⁶¹ Davay, Paul: *Cinéma de Belgique* (Duculot, Bruselas, 1973) pp. 54-55.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

El cine dentro del cine o una cuestión de cinefilia: la aparición del acto cinematográfico en las tres primeras obras de Delvaux (*El hombre del cráneo rasurado* –Figs. 6 y 7–, con el descubrimiento de que Fran continúa con vida; *Una noche, un tren* –Figs. 8 y 9–, y la extraña película a la que asiste el trío protagonista de la segunda mitad del film, y *Cita en Bray* –Figs. 10 y 11, en la que Julien, como lo hiciera el propio cineasta, acompaña películas mudas (en este caso el *Fantomas* de Feuillade) al piano–.

En 1954 se produjo un hecho decisivo tanto para su carrera docente como para su futura faceta de realizador. La Cinemateca invitó a Stanley Reed, un educador británico colaborador del British Film Institute, para presentar en Bruselas una serie de cortometrajes realizados por estudiantes ingleses entre los nueve y los quince años. Mediante dichas obras, Reed y el B.F.I. trataban de desarrollar la sensibilidad cinematográfica de sus estudiantes, a la vez que enseñarles gracias al trabajo práctico los principios técnicos fundamentales del cine: la labor con el guión, los encuadres y la composición de las imágenes, la gramática cinematográfica, el montaje etc. Delvaux quedó entusiasmado con las posibilidades pedagógicas del cine, y propuso al Ateneo Fernand Blum organizar un curso teórico y práctico de iniciación cinematográfica. El resultado más visible

de dicho curso fue el cortometraje *Nous étions treize* (1955), realizado por él junto a sus alumnos. El éxito de la experiencia llevó inmediatamente a los directores del Ateneo a proponer a Delvaux la organización regular de cursos similares para los estudiantes de enseñanza media, de los que saldrían otros trabajos como *Deux jours d'été/ Two summer days* (1959), realizado en colaboración con los estudiantes del King's College londinense y con la participación del B.F.I., e *Yves boit du lait* (1960).

Al año siguiente, en 1956, de la mano de su amigo el técnico de sonido Jean Brismée y del operador André Bettendorf, colaboradores junto a Delvaux en el proyecto, éste aceptó el encargo de rodar un cortometraje industrial sobre el sector siderúrgico belga, *Forges* (1956), que obtuvo el primer premio del Festival de cine de Amberes. También junto a Brismée rodó más tarde *Le planète fauve* (1959), corto de ficción muy influido por el estilo estético y narrativo de Michelangelo Antonioni, uno de los realizadores más abiertamente admirados por Delvaux, que marcó su primera asociación con la Belgische Radio en Televisie (B.R.T.). Ese mismo año el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas le ofreció organizar y dirigir un seminario universitario anual para el estudio del lenguaje cinematográfico. En 1960 Delvaux se convirtió en realizador fijo de la B.R.T., cuyos servicios cinematográficos estaban dirigidos por Jos Op de Beek, para la que se especializó en emisiones por capítulos sobre el mundo del cine: *Cinéma, bonjour* (1958), sobre una exposición itinerante dedicada al cine organizada por Henri Langlois y la Cinemateca francesa; *Fellini* (1960, 4 episodios); *Jean Rouch* (1962, 5); *Le cinéma polonais* (1964, 9), dedicando episodios no solo al estado de la industria polaca, sino también a la figura de realizadores tan prestigiosos internacionalmente en dicho momento como Anzdrzej Wadja o Anzdrzej Munk; y *Derriere l'écran* (1966, 6), un repaso a los oficios del cine utilizando como ejemplo el rodaje de *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1966) de Jacques Demy, que obtuvo diversos premios en los festivales de Bergamo y de Amberes.

Sin embargo su labor más importante del momento –y seguramente por la que será más recordado– es la fundación del Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo (I.N.S.A.S.). En 1962, junto a Raymond Ravar, Ghislain Cloquet, Jean-Claude Batz y Jean Brismée, Delvaux fundó en Bruselas dicho instituto para la enseñanza del cine: “*la idea de que hacía falta –escribió más tarde– una escuela fue tomando cuerpo poco a poco, y en los años sesenta conseguimos crear tres. En la Bélgica francófona se creó una escuela de inspiración católica, y ese simple hecho impulsó la creación de otras escuelas de tendencias diferentes. Así surgió el Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo (INSAS), y su mayor acierto consistió en reclutar especialistas extranjeros que hablaran francés y trabajasen también como jefes de equipo*”⁶². Una institución que se ha convertido con el paso del tiempo en uno de los centros de enseñanza profesional de cine más prestigiosos y consolidados del ámbito europeo. Por sus aulas han pasado entre otros cineastas como Jaco Van Dormael, Alain Berliner o Frédéric Fonteyne. Desde 1963, bajo la dirección de Ravar, Delvaux no solo ejerció como consejero del centro, sino que fue nombrado jefe de la sección cinematográfica del mismo, un cargo que compatibilizó hasta 1986, a través de diversas etapas, con la docencia y la realización de largometrajes.

Dejando de lado la parte de su obra elegida como objeto de estudio de esta investigación, el resto de su filmografía comprende tres cortometrajes –*Met Dieric Bouts* (1975), ganador del premio al guión en el Festival de Cine de Arte de Paris, *La fanfare a cent ans* (1986) y *1001 Films* (1989), sobre las tareas de conservación y restauración de viejos negativos– y cuatro largometrajes: *Mujer entre perro y lobo* (*Femme entre chien et loup*, 1979), crónica realista de la ocupación alemana de Bélgica durante la II Guerra Mundial; *To Woody Allen from Europe with Love* (1980), documental sobre el rodaje y montaje de la película *Recuerdos* (*Stardust memories*, 1980) de Woody Allen; *Babel Opera* (1985), mezcla de documental y ficción que tiene su origen en los ensayos del *Don Giovanni* de Mozart; y *Opus nigrum* (1988), su auténtico testamento filmico

⁶² En Lara, Fernando (Ed.) (2003): *Op. cit.*, p.77.

basado en la novela de Marguerite Yourcenar. Por el camino unos cuantos proyectos personales⁶³ soñados que jamás llegaron a ver la luz: *Un grand amour* (1967), de claro contenido autobiográfico; *Karl et Anna* (1970), basada en la novela homónima de Leonhard Frank; *Le collier de Sybilla* (1972), protagonizada por Arsène Lupin, el célebre ladrón de guante blanco creado por Maurice Leblanc; *Le miroir péruvien* (1972), sobre la búsqueda de una expedición perdida; *Still Nachtmuziek/Les illusions d'Anvers* (1973-83), un guión original escrito en colaboración con Ivo Michiels que volvía a recuperar ciertos aspectos de su etapa de realismo mágico; *La plaça del Diamant* (1978), adaptación de la novela de Mercé Rodoreda; *La femme du peintre* (1985), otro guión original; *Pelleas et Melisandre* (1976) y *La ronde* (1992-94), dos películas musicales según las óperas de Debussy/Maeterlinck y de Boesmans/Schnitzler; *El rey de los Alisos* (c. 1988), según la obra de Michel Tournier; *Memoire du temps* (1990); “una película sobre textos de Antonio Tabucchi, en quien reconocía mi propia fascinación por Kafka, Borges y Cortázar”⁶⁴ (c. 1990), etc.

André Delvaux falleció de un ataque cardíaco el 4 de octubre de 2002 en Valencia, mientras participaba en el Encuentro Mundial de las Artes.

⁶³ Para una lista y un comentario más detallado de los proyectos no realizados a lo largo de la carrera del cineasta belga, ver Sojcher, Frédéric: *André Delvaux: le cinéma ou l'art des rencontres* (Seuil/Archimbaud, Paris, 2005) pp. 199-203.

⁶⁴ Delvaux, André (2003), *Op. cit.*, p. 90.

–Las películas:



I.

El hombre del cráneo rasurado (*Der man die zijn haar kort liet knipen*, 1965)

En 1965, tras haber realizado una serie de cortometrajes en su gran mayoría de carácter didáctico y educativo⁶⁵, la televisión pública flamenca (Belgische Radio en Televisie), para la cual había trabajado regularmente durante los siete años anteriores, en colaboración con el Servicio de Audiovisuales del Ministerio de Educación Belga (Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur), dirigido por Paul Loyet, le propuso a André Delvaux la posibilidad de financiarle un largometraje bajo las únicas condiciones de que éste fuese rodado en flamenco y con un presupuesto y un plan de trabajo estrictamente limitados⁶⁶. Así, el realizador belga, que contaba con una total libertad a la hora de elegir tanto el material como el tema para el que sería su debut cinematográfico, finalmente, y en vez de optar por la escritura de un guión original, se decantó por la adaptación de

⁶⁵ En concreto, tal y como hemos visto anteriormente, los cortometrajes *Nous étions treize* (1955), *Forges* (1956), *Le planète fauve* (1959), *Yves boit du lait* (1960) y *Haagschool/Le temps des escoliers* (1962); realizados en su mayoría para instituciones públicas belgas, entre las que cabe destacar al propio Ministerio de Cultura.

⁶⁶ Más concretamente con un presupuesto de millón y medio de francos belgas y un planning de rodaje de veintisiete días.

la novela *Der man die zijn haar kort liet knipen*⁶⁷ de Johan Daisne⁶⁸, haciéndolo principalmente por una cuestión de orden práctico: “*La novela de Daisne es casi un clásico en Flandes: esto facilitaba la producción del film por la televisión, pues es más fácil obtener créditos si se cuenta con un triunfo cultural*”⁶⁹.

Hasta ese momento histórico “*los cortometrajes y los documentales constituían la parte más interesante de la producción belga*”⁷⁰, con Henri Storck, Charles Dekeukeleire o Paul Haesaerts como algunos de los realizadores más prestigiosos internacionalmente, dado que en el terreno de la ficción, autores tan populares como Paul Feyder, belga de nacimiento, preferían trabajar en la vecina Francia debido a su poderosa industria. Sin embargo, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, el esfuerzo del mecenas E. G. De Meyst por conseguir una colaboración cinematográfica entre ambos países produjo una notable evolución cinematográfica en Bélgica. Así, surgieron primero numerosas coproducciones franco-belgas⁷¹, a la misma vez que se potenciaba un desarrollo del cine en lengua flamenca del que podría representar un primer timbre de gloria la película *Las gaviotas mueren en el puerto* (Meeuwen sterven in de haven, 1955), dirigida por Rik Kuypers, Ivo Michiels y Roland Verhavert. En este nuevo contexto industrial y artístico es en el que habría de surgir la ópera prima de Delvaux.

*Vértigo*⁷², publicada por Johan Daisne, un célebre autor flamenco y uno de los primeros y más reputados representantes belgas del realismo mágico literario, en 1947, narra la historia de Govert Miereveld, abogado y profesor en un instituto femenino, desesperadamente enamorado de Fran, una de sus alumnas a punto de graduarse. A través de la propia confesión del mismo, mediante un larguísimo

⁶⁷ A la que a partir de ahora, y en adelante, nos referiremos mediante el título, *Vértigo*, de su traducción castellana.

⁶⁸ Nacido Herman Thiery (Gante, Bélgica, 1912-1978) y autor de una extensa obra (novelas, relatos, poesía, ensayo, crítica literaria y cinematográfica) escrita en flamenco, muy popular en su país, y en la que se incluye también *De trein der traagheid*, novela corta que servirá de origen para la segunda realización del cineasta, *Una noche, un tren*.

⁶⁹ Aprà, Adriano; Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean: “*Conversación con André Delvaux*” en *Film Ideal* n°222-223 (1971) [entrevista publicada originalmente en *Cahiers du cinéma* n°180, 1966], p. 240.

⁷⁰ Jeanne, René y Ford, Charles: *Historia ilustrada del cine Vol. 3: el cine de hoy (1945-1965)* (Alianza Editorial, Madrid, 1974) p. 286.

⁷¹ Ver al respecto VVAA: *Belgian cinema/Le cinéma belge/De belgische film* (Cinematèque Royal/Ludion/Flammarion, Bruselas, 1999) y *El cine belga*:

⁷² *De man die zijn haar kort liet knipen* (Manteau, Bruselas, 1947), publicada en su traducción castellana bajo el título de *Vértigo* (Editorial Miguel Aremany, Gerona, 1959).

monólogo interior que nos desnuda por completo su alma, asistimos a la progresiva caída espiritual y vital de Miereveld, víctima de la esquizofrenia, ese vértigo que ha dominado toda su existencia. Estilísticamente lo que más llama la atención al leer la novela de Daisne es el hecho de que toda ella está escrita en un único párrafo: no contiene capítulos, párrafos, ni diálogos; es una confesión ininterrumpida de más de doscientas páginas, una confesión que pasa de una idea a otra, de un lugar y un momento determinados a otros totalmente distintos, únicamente gracias a los caprichosos designios de la mente enferma del protagonista. En lo que respecta al discurso de la obra, o lo que es igual, a las inquietudes de su autor, entre éstas destacan principalmente dos: 1) un evidente platonismo: para Daisne la Belleza, la Bondad, la Virtud, etc; escritas así, con mayúsculas, se identifican siempre en un todo, resultando imposibles de poseer en su esencia por el ser humano común –ni tan siquiera por la idealizada Fran, finalmente caída en desgracia-, y, por lo tanto, quedando reservadas únicamente para el Creador, para el Ser Supremo; y 2) un no muy determinado pero profundo sentimiento metafísico-religioso: del que surgen ideas como las de redención (con la muerte como forma suprema de obtención de la misma), eternidad o salvación.

Firmemente propuesto a adaptar la novela, y una vez que el propio Daisne declinó el ofrecimiento de hacerse cargo de la escritura del guión, Delvaux buscó la colaboración de la guionista Anna de Pagter⁷³, consciente de que la transposición cinematográfica de la obra planteaba desde un principio algunas dificultades. “Desde luego, el libro no tiene apariencia cinematográfica tradicional; es decir, que mucha gente que conoce bien el cine y ha leído la novela, se pregunta cómo es posible adaptarla”⁷⁴, afirmaba en una entrevista realizada a propósito del estreno de la película en Francia. Y, en efecto, el reto de llevar la obra de Daisne a la pantalla incorporaba necesariamente, de partida, superar una serie de problemas sobre los que él mismo se encargaba de reflexionar seguidamente en dicha entrevista. Delvaux hablaba de la cuestión del punto de vista: se trataba de una novela completamente escrita en primera persona desde la primera a la última

⁷³ Ver al respecto el capítulo dedicado a la película por Philip Mosley en Ernst Mathijs (Ed.): *The cinema of the Low Countries* (Wallflower, Londres, 2004).

⁷⁴ Aprà, A., Comolli, J-L. y Narboni, J., *Op.cit.*

línea, un relato interior, y Delvaux no encontraba un equivalente cinematográfico perfecto a ese “yo” literario: “(en la novela) *cuando el héroe dice “yo” es absolutamente perfecto, mientras que en el cine es imposible decir “yo”*.”⁷⁵. Era necesario, pues, encontrar una fórmula cinematográfica que permitiese que el espectador permaneciese en todo momento “dentro del personaje”, que se lograra una correspondencia absoluta entre los puntos de vista de espectador y protagonista, o lo que es lo mismo: que el primero “viera” todos los acontecimientos que narraba el film exclusivamente a través de los ojos del segundo. Pero, ¿cómo alcanzar un grado de subjetividad tal? ¿Cómo evitar cualquier punto de vista externo a Miereveld?

Si bien en la literatura, y ante el impacto de autores como Proust, Joyce y Faulkner sobre todo, las formas narrativas tradicionales habían sido dinamitadas –tanto que sería lícito hablar de una literatura pre y post *Ulises*, por ejemplo–, sobre todo respecto al par objetividad-subjetividad, al punto de vista; los experimentos cinematográficos en dicho terreno (la subjetividad, el monólogo interior, etc) hasta el momento habían sido bastante poco satisfactorios. Tal y como señaló el propio Delvaux⁷⁶ el más célebre de todos ellos, la película *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1947) del actor y director norteamericano Robert Montgomery, no había pasado de ser una extravagancia estilística en la que veíamos a través del punto de vista del detective Philip Marlowe, su protagonista, sólo a un nivel que podríamos denominar estilístico (mediante el uso de la cámara subjetiva compartíamos su propia mirada), pero en la que jamás llegábamos a penetrar en su mentalidad o en su psicología. Por ello la solución narrativa adecuada para la película de Delvaux debía venir por otro camino. Según escribió el crítico e historiador cinematográfico Michel Ciment al respecto, “*la gran fuerza, en efecto, de El hombre de el cráneo rasurado es la de reconstruir objetivamente una experiencia interior, la de hacernos ver el mundo a través de los ojos de Govert mostrándonos a Govert al mismo tiempo*”⁷⁷. Y es gracias precisamente a esta decisión de utilizar a Miereveld no solo como punto de vista sino también como sujeto visible dentro

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Ciment, Michel: “*Le silence du monde*” en *Positif* n°82, marzo 1967, p. 54.

de su propio campo de visión, de no excluirle tal y como había hecho Montgomery con Marlowe, lo que consigue que “*nuestra sensibilidad llegue incluso a confundirse con la suya*”⁷⁸, permitiendo a Delvaux mantenerse además fiel al espíritu del estilo narrativo de la obra de Daisne.

Antes de pasar a ocuparnos seguidamente de la estructura de *El hombre del cráneo rasurado*, y dada su absoluta necesidad en el momento en el que afrontemos el análisis pormenorizado de la misma, primero vamos a realizar una detallada sinopsis de su trama argumental, complementada después por un desglose secuencial del guión⁷⁹ de la misma:

Govert Miereveld, abogado y profesor en un instituto femenino flamenco, está enamorado de una de sus estudiantes del último curso, Fran. En la fiesta de graduación, organizada por la escuela, trata en vano de confesarle su amor, pero continuamente se ve apartado a un segundo plano, especialmente por la figura del juez Brantink, otro profesor, que también abandona la institución con el fin del curso escolar. Desesperado por la desaparición de Fran de su vida, Miereveld pierde todo el interés por su carrera, abandona su trabajo como abogado y se coloca como humilde escribiente en el Palacio de Justicia. Allí conocerá al Profesor Mato, quien se dedica a la medicina legal, y que un día le invita a acompañarle a una autopsia relacionada con la identificación de un cadáver hallado en una pequeña localidad del norte del país, en cuyo cementerio Miereveld se enfrentará cara a cara con el terrible espectáculo de la muerte, del que saldrá visiblemente impresionado. A su vuelta, desviado el grupo de su trayecto por una cita de última hora, ambos deciden pasar la noche en cierto hotel en el que Miereveld reencuentra a Fran, convertida con los años en una célebre actriz, y a la que, tras haber conversado con ella por espacio de breves segundos, cree sobrentenderle una proposición para una cita posterior en su habitación. Cita a la que acude de madrugada, y que le sirve para abrir su corazón a Fran, quien, a su vez, le confiesa su vida disoluta repleta de amantes, incluido el juez Brantink,

⁷⁸ *Ibid.* p. 55.

⁷⁹ Inédito en su forma de guión cinematográfico, pero cuyos diálogos fueron publicados por la revista francesa *L'Avant-Scène Cinéma* (nº67, febrero 1967) y traducidos en nuestro país en *Film Ideal* nº222-223 (1971).

motivo de su expulsión de la casa de su padre y de la retirada de Brantink de la enseñanza; lo que acaba por romper el ideal de Virtud que Miereveld imaginaba encarnado por ella y le hace comprender el deseo de Fran de que sea él quien termine con su vida. Miereveld la dispara. Tiempo después Govert, que se encuentra recluido en una institución mental, en el transcurso de una sesión cinematográfica asiste a un noticiario de actualidad en el que ve a Fran con vida. ¿No la mató entonces en aquella habitación del hotel? El director le confirma su inocencia y Miereveld, aliviado, se conforma con la sencillez de su vida reclusa: el trabajo de la tierra y la artesanía.

Un análisis temático del anterior argumento nos devuelve, sin duda, hacia esos dos principios sobre los que pivotaba la propia obra de Daisne. Por un lado, resulta evidente el influjo de un cierto neoplatonismo en la idealización –uno de los grandes temas tanto de la novela como de la película– de la que es víctima Miereveld. El antiguo profesor cree firmemente en la existencia de un Ideal de Virtud (Belleza, Bondad, Inteligencia...), supuestamente encarnado por Fran, que es el origen de su amor por ella. Una vez roto dicho Ideal, su amor por la joven también desaparece. Por el otro, ideas como las de culpa y redención (entendida como una necesidad inherente a la primera), tal y como señala acertadamente Fabien S. Gérard⁸⁰, provienen indudablemente de la bien conocida influencia sobre el escritor flamenco de Dostoievski, uno de sus autores preferidos, cuya obra conocía detalladamente. Estos tres temas podríamos decir que pertenecen, siguiendo la famosa tipología temática de Todorov⁸¹, a los temas del *Yo*, o lo que es lo mismo, a las relaciones establecidas entre la materia (el hombre) y el espíritu. Combinados los tres: la idealización, la culpa y la necesidad de redención; hallan como síntesis uno nuevo, la muerte, que es sin duda una de las cuestiones centrales en toda la obra de Delvaux. Las referencias directas a la muerte en *El hombre del cráneo rasurado* son numerosas y muy explícitas: la autopsia del cadáver anónimo, la presunta muerte de Fran, y, a un nivel simbólico, la muerte *iniciática* de Miereveld que le abre las puertas a una nueva existencia; pero, como veremos

⁸⁰ Sobre el particular, ver su texto “*Nocturne Romain: une lettre à André Delvaux*” en Nysenholc, Adolphe (Ed.): *André Delvaux ou les visages de l’imaginaire* (Éditions de l’Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1985) p. 157.

⁸¹ Ver Todorov: *Op. cit.*, pp. 75-125.

más adelante, no son menos importantes en el resto de la obra del cineasta belga. En todo caso este nuevo tema está en cambio indisolublemente unido a la red temática del *Tú*. Veámoslo: los temas del *Tú* son para Todorov aquellos enlazados con el deseo sexual. Si bien es cierto que la naturaleza totalmente platónica del deseo que Miereveld siente por Fran no contempla en ningún momento el placer físico: resulta paradigmática al respecto la secuencia de la confesión entre ambos, en la que los dos yacen en la misma cama, vestidos y separados tanto física como espiritualmente; no lo es menos que ese deseo, o mejor dicho su satisfacción, es sustituido, de algún modo, por el hecho de la muerte en sí. Una muerte ficticia y claramente simbólica que refuerza la idea de la imposibilidad de ese amor. Tal y como ha señalado el autor de *Introducción a la literatura fantástica*, “*el parentesco entre estos dos temas es, por lo demás, bastante conocido*”⁸² y no nos sorprende, por lo tanto, su habitual aparición conjunta en la obra de Delvaux⁸³.

Y, ahora sí, el desglose secuencial del guión:

DESGLOSE TÉCNICO DE LAS SECUENCIAS

GENÉRICOS

(sobreimpresos en un primerísimo plano del protagonista)

SECUENCIA 1: en casa de Miereveld

Mientras se prepara para asistir a la fiesta de graduación, Miereveld, piensa en Fran, su alumna predilecta, que abandona ese día el colegio y que por lo tanto saldrá para siempre de su vida: ha de confesarle su amor.

SECUENCIA 2: en la peluquería

⁸² *Ibid*, p. 109.

⁸³ “*la idea de que la belleza suprema está ligada a la muerte, que es destructora, pues es tan absoluta que no tolera otra existencia, es una idea grave. (...) Eros y Thanatos están muy ligados. El mito de Tristán e Isolda nació probablemente de esa relación. En definitiva el amor total, la belleza total, encuentra su realización total en la muerte, o sea, en la ausencia de falsedad de la existencia aleatoria*” (Declaraciones del cineasta a Vasconcelos, Antonio Pedro y Seixas Santos, Alberto: “*En la frontera de lo real y lo imaginario: una entrevista con André Delvaux*” en *Nuestro Cine* n° 96, 1970) p. 53.

Siguiendo con sus preparativos ante la fiesta de graduación, Miereveld va a la peluquería, donde, además de cortarse el pelo, se somete a un vibromasaje capilar en un intento de serenar su ansiedad ante el evento.

PRIMER BLOQUE:

SECUENCIAS 3 - 6: en el colegio

Cuando Miereveld llega al acto, las presentaciones y los discursos ya han comenzado. Antes de que aparezcan las alumnas en el escenario, se le rinde un pequeño homenaje al juez Brantink, profesor de la institución, que se retira de su cargo con el fin del año académico.

Entrega de títulos y diplomas: entre todas las alumnas Fran es la primera del instituto.

Miereveld trata en vano de verla, de hablar con ella, de entregarle un libro como regalo, y, descorazonado, pasea por el aula en la que se conocieron; visita su taquilla, su percha; tratando de apresar los últimos recuerdos de ella.

Una vez concluido el espectáculo, y tras la intervención musical de Fran, Miereveld fracasa nuevamente en su intención de abordarla: resignado abandona la fiesta: no volverá a verla jamás.

SECUENCIA 7: una calle

Mediante un largo *travelling* recorreremos una calle desierta hasta reencuadrar a Miereveld ante la puerta de su casa. Durante toda la secuencia, el propio protagonista, como narrador, nos informa de los cambios sufridos durante los años siguientes en su vida: la desaparición de Fran, su abandono del colegio, el cambio de trabajo y de domicilio...

SEGUNDO BLOQUE:

SECUENCIAS 8 – 10: en camino hacia-autopsia-y vuelta

Acompañando al profesor Mato, eminente forense, y a su ayudante, Miereveld se dirige a una localidad del norte del país para tratar de resolver un caso de desaparición mediante la identificación de un cadáver devuelto por las aguas del

río. Durante el viaje ambos le informan de los pormenores del mismo: las características del sujeto, sus conjeturas y sospechas, etc.

Llegada al pueblo y realización de la autopsia, espectáculo al que Miereveld asiste con horror y repugnancia.

A su vuelta, y debido a una cita de Mato con un colega concertada a última hora, el grupo decide pasar la noche en un hotel en vez de volver directamente a casa. En el camino de regreso, y una vez repuesto de la impresión causada por la autopsia, Miereveld atiende a la exposición de Mato sobre el caso, el cual no permite la identificación completa del sujeto, así como sobre sus ideas acerca de la belleza científica de la muerte y de la dualidad cuerpo-alma.

TERCER BLOQUE:

SECUENCIAS 10 – 16

Secuencias 10-11-12: en el hotel

Llegada al hotel y reparto de habitaciones.

Miereveld, al bajar para reunirse en el comedor con sus compañeros, se encuentra con Fran, convertida en actriz y cantante de gran éxito, en la escalera, quien le presenta a Vaclav, su acompañante y agente. Sorprendido ante el inesperado encuentro, Miereveld no logra más que referirse a la autopsia a la que ha asistido durante la tarde, pero al despedirse de la pareja, en la despedida de Fran, cree entender una invitación de la misma para una cita posterior.

Una vez en el comedor, Mato y los demás proponen a Miereveld asistir al recital que Fran da esa misma noche en la ciudad. El grupo se separa hasta la noche.

Secuencia 13: en la calle

Miereveld, quien por descuido ha ensuciado con restos del cadáver sus zapatos durante la autopsia, busca una zapatería en la que compra un par nuevo, arrojando el antiguo al canal.

Secuencias 14 y 15: de vuelta en el hotel

Al volver al hotel, Miereveld se informa en la recepción del número de la habitación de Fran. Se dirige a ella pero Fran no ha regresado aún, así que vuelve

a su habitación donde se asea y, en la espera, no puede evitar quedarse adormecido. Cuando se despierta se da cuenta de que han pasado las horas: es el momento de dirigirse a la cita.

Secuencia 16: en la habitación de Fran

Miereveld llama a la puerta de la habitación de Fran, quien le abre inmediatamente. Brindan. Mierveld le confiesa su amor, la idealización que siempre ha hecho de ella. Fran le responde: ella también le amó siempre; y, a su vez, le enseña lo más profundo de su alma mediante tres objetos de su pasado: el galardón ofrecido por el colegio a Brantink, ella fue su amante, motivo por el que se le forzó a él a retirarse de la docencia; el revólver que le entregó su padre, desaparecido en un accidente (y al que, gracias a algunos detalles que le da Fran, Miereveld reconoce como el cadáver de la autopsia), el día que la echó de casa al descubrir su aventura amorosa; y el libro que Miereveld le regaló el día de la graduación, que ella ha guardado amorosamente durante todos estos años. Así, el Ideal jamás existió. La noche se acaba, despunta el alba, y Fran le suplica a Mierveld que la ayude a alcanzar el descanso: Miereveld la dispara con el revólver, matándola.

EPÍLOGO:

SECUENCIAS 17 – 22: en la institución mental⁸⁴

Recluido en una institución mental, Miereveld lleva una vida sencilla: trabaja la tierra, se entretiene en el cine, etc.

En una de esas sesiones, y antes de la película, Miereveld ve a Fran en un reportaje de actualidades. Pero ¿se trata de noticias nuevas o antiguas? Consultado el director de la institución sobre el asunto, éste reconoce a Mierveld no haber sido autor de la muerte de la actriz. El peso de la culpa se desvanece, y así Miereveld puede concentrarse humildemente en lo único en lo que puede resultar útil: sus tareas manuales.

⁸⁴ Y hablo de institución mental dado que en la obra de Daisne lo es, ya que, a diferencia de ésta, en la película de Delvaux no se explicita en ningún momento el carácter de dicha institución, que perfectamente podría ser a su vez un correccional, una penitenciaría o, simplemente, una casa de reposo.

Tal y como se puede apreciar en el anterior desglose del filme, *El hombre del cráneo rasurado* está dividida en tres grandes bloques y un epílogo bien diferenciados⁸⁵: la fiesta de graduación en el colegio, la autopsia, el reencuentro con Fran en la habitación del hotel y el descubrimiento provocado por el noticiario.

El primero de ellos comienza con una imagen fugaz de una atractiva joven y con Miereveld, tumbado en un sofá pero no dormido (contempla a la cámara con los ojos abiertos), pronunciando –en *off*– tiernamente un nombre: Fran. Ambos hechos, de un lado el que la imagen (de la mencionada Fran supuestamente) aparezca mediante una foto fija, es decir, un fotograma carente de movimiento; y de otro, el que Miereveld este consciente, e incluso aún más: pensando en ella, nos dan la pista no solo de que dicha imagen responde a una imagen forjada en la mente del propio Miereveld, y por tanto irreal: una imagen mental que nos advierte del carácter subjetivo que va a dominar toda la película; sino que además nos deja clara desde un principio la idealización de la que es objeto la adolescente.

Es el último día del curso, las alumnas, a punto de licenciarse, se preparan para abandonar la escuela. Es un día de fiesta y Govert se prepara concienzudamente: eligiendo un atuendo informal, no demasiado apropiado para su posición de miembro del profesorado, que atenúe su edad, haciéndole parecer más joven; y yendo a la peluquería a cortarse el pelo y recibir un vibromasaje: una secuencia, esta última, que encuentra su contrapeso y su complemento perfectos en la autopsia: la una representa el placer, la calma, mientras que la otra hace lo propio con el desasosiego y la náusea. Ya en la escuela, Miereveld asiste a la entrega de los diplomas y a la despedida, pues se retira de la docencia, de uno de sus colegas, Brantink. En el intento desesperado del protagonista por llegar hasta las alumnas, de encontrar con la mirada a Fran, Delvaux enfatiza la atracción obsesiva que éste siente por la chica, su alumna predilecta. Incapaz de hablar con ella –no puede ni siquiera entregarle personalmente el libro que le ha comprado como regalo– ha de contentarse con deambular por el colegio a la búsqueda de objetos que le

⁸⁵ Los cuatros “polos anecdóticos” a los que se refería Jean Weisgerber en su análisis de la novela de Daisne incluido en *Formes et domaines du roman flamand* (Renaissance du Livre, Bruselas, 1963) pp. 179-202.

devuelvan su memoria (su pupitre, el pequeño letrero con su nombre de su perchero, la foto, etc), y con escucharla, embriagado, cantar la “*Balada de la Vida Verdadera*”, uno de los números musicales de la velada, y cuya letra, evidentemente simbólica⁸⁶, resulta un anticipo del futuro que les aguarda: al igual que los tres reyes de la letra, que representan al padre de Fran, a Brantink (su primer amante) y al propio Miereveld respectivamente, estos acabarán naufragando en la vida por culpa de una mujer, Fran. Sin más que hacer, abatido, Miereveld se marcha seguro de que no volverá a ver a Fran jamás.



Fig. 12



Fig. 13

El profesor Govert y su pasión platónica por Fran, su alumna aventajada: el hecho de que se nos presente a ésta por primera vez mediante un *still* (Fig. 13), es decir, una imagen mental idealizada del antiguo abogado (Fig. 12), nos advierte del carácter subjetivo que va a dominar toda la película.

⁸⁶ Baste sino como ejemplo la referencia a Miereveld que se hace en ella, y que difícilmente podría ser más explícita, “*el tercero, frustrado, me espera en la marea*”, la cual aporta, de nuevo, un indicio más al espectador de la inestabilidad psicológica del protagonista.

En cuanto al segundo bloque, la transición entre éste y el primero no puede ser más brusca: la propia voz en *off* de Miereveld es la que nos informa del tiempo sucedido desde esa secuencia anterior, han pasado diez años desde entonces, así como de los varios cambios significativos que se han producido en su vida en dicho lapso de tiempo: se ha mudado de casa, ha dejado su trabajo en el colegio y se ha retirado de la abogacía, convirtiéndose en uno de los escribanos del Palacio de Justicia. Todo esta secuencia-nexo, con esa elipsis tan drástica respecto a lo que el espectador acaba de ver, tan repleta de información nueva para él, está en cambio planteada visualmente de una manera sencilla aunque muy efectiva: mediante un larguísimo *travelling* la cámara recorre rápidamente una pequeña calle desierta hasta alcanzar, caminando por ella, a Miereveld, quién finalmente se introduce en su nueva residencia. Mediante esta secuencia en apariencia tan simple Delvaux parece querer proponer al espectador un paralelismo visual entre el largo camino a través de la calle vacía y esa noche –“*la noche que se ha cerrado sobre mi*”, según afirma el propio Miereveld– que se ha abatido sobre el antiguo profesor, entre lo solitario del recorrido y lo desolador de la caída de Miereveld.

Así, el segundo bloque da comienzo propiamente hablando con el encuentro del ahora escribiente y el doctor Mato, un reputado médico forense, quién le invita a acompañarles a él y a su ayudante a la autopsia e identificación del cadáver de un suicida hallado en una localidad del norte del país a orillas del río Escaut. En el camino hacia la misma, la conversación, centrada en algunos detalles del caso así como en el instrumental que será utilizado en ella, causa un gran efecto sobre Miereveld: “*No debí haber aceptado*” señalará más tarde. Después la autopsia misma –sugerida por los gestos de los forenses y sobre todo por los sonidos provocados por la misma, pues ésta queda siempre fuera de campo– supondrá una prueba tremenda que Miereveld superará con gran dificultad. Tal y como ya hemos señalado con anterioridad, esta secuencia de la autopsia se corresponde simétricamente con aquella en la peluquería: ambas son los dos únicos momentos del film en los que se produce una identificación física completa con el personaje. Ambas hacen participar al espectador de los sentimientos de Miereveld: el placer

y el horror respectivamente. En este último de los casos Delvaux lo consigue de una manera sencilla intercalando periódicamente a los planos de dicha autopsia practicada fuera de campo, otros que nos muestran a un Miereveld visiblemente afectado, y que, unidos a toda esa información extremadamente gráfica y precisa obtenida en la conversación del automóvil, desarrollan ese sentimiento de identificación.

Finalmente, cerrando el bloque, debido a un contratiempo de última hora, la invitación de un colega, Mato les pide a Miereveld y a su ayudante que pasen la noche en una pequeña localidad, a la cual se dirigen.

Instalándose los tres en un hotel de dicha localidad, da comienzo el tercer bloque. Allí Miereveld se encuentra por casualidad con Fran, y pese a dirigirse a ella de forma algo inconexa, ambos quedan citados vagamente para verse más tarde. Inmediatamente después, durante la cena, Miereveld es informado de que Fran es ahora una famosa actriz, y por sugerencia de Mato todo el grupo decide ir al teatro a verla actuar. Se separan. Miereveld busca una zapatería donde comprar un par de zapatos nuevo, pues los suyos han quedado manchados en la autopsia. Pese a la hora tardía lo consigue, arrojando el par viejo a las aguas del río. De vuelta en el hotel, el antiguo profesor se informa en la conserjería del número de la habitación de Fran, la veintiuno, y sube a la suya a descansar un rato. Pide café y licor y se adormece.



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

La construcción mediante secuencias contradictorias: del placer experimentado por Govert en la peluquería (Figs. 14 y 15) a la repulsión que le produce el espectáculo de la muerte (Figs. 16-21).

Al despertarse, la banda de sonido cobra una importancia capital: primero escuchamos, en plena noche, la voz de una mujer y las campanadas de una iglesia, “*cosas rigurosamente imposibles en el contexto fílmico de ese momento, y que pueden ser interpretadas como un signo extraño*”⁸⁷; más tarde asistimos a la supresión completa del sonido en la banda sonora, seguramente ambos, los

⁸⁷ Aprà, A., Comolli, J-L. y Narboni, J., *Op.cit.* p. 248.

sonidos extraños y el completo silencio, motivos sonoros que indican el paso de la vigilia al sueño, recalcando el carácter onírico de la secuencia subsiguiente. Miereveld se dirige a la cita. Fran, vestida y con las bebidas preparadas, le ha estado esperando. Sin duda la secuencia que se sucede en la habitación de Fran es la más importante de todo el film. Primero es Miereveld el que, de la manera más sencilla, le confiesa su amor a Fran (“*Déjeme decirle, Fran, que siempre la he amado*”) y su idolatría (“*He conocido seis meses de dicha perfecta...*”). Más tarde es ella la que le dice que también le quiso, pero que al no decir él nada, nunca pudo existir una relación entre ellos. Estos dos monólogos están ambos contruidos, de forma distinta, sobre el personaje de Miereveld: en el suyo, es él el que camina por la habitación sin ni siquiera dirigirse directamente a Fran, que entra y sale constantemente de campo; el segundo en cambio, el de ésta, más estático, está resuelto en base a un juego de planos-contraplanos que acentúan también la distancia entre ellos. Finalizados estos, Miereveld, lleno de felicidad, por fin se aproxima: se tumba sobre la cama junto a ella –“*vestidos, separados e inmóviles*”⁸⁸–, los dos en silencio, saboreando él su amor platónico. No puede haber contacto posible: por un lado está el hecho del aislamiento en el que vive Miereveld, de su distanciamiento de los otros; por el otro, existe la posibilidad de que toda la secuencia pertenezca enteramente a la fantasía del protagonista. Seguidamente ella le informa de que ha de hacerle una confesión, que se produce mediante la (re)aparición de tres objetos: la pistola que le dio su padre el día de la graduación, antes de suicidarse (puesto que al igual que Miereveld comprendemos que de él es el cuerpo a cuya autopsia hemos asistido con anterioridad), cuando la echó de casa; la mano que entregaron aquél día a Brantink, forzado a abandonar la institución al haberse descubierto que era el amante de Fran; y, por último, el libro, regalo de Miereveld, que éste no pudo entregarle personalmente. Tres objetos que, tal y como señalamos al hablar de los dispositivos principales del realismo mágico en Delvaux, poseen un carácter de nexo –dado que su aparición conjunta tiene mucha más carga simbólica o estructural que verosimilitud– entre

⁸⁸ Marinero, Manolo: *André Delvaux, notas sobre su obra: El hombre del cráneo rasurado* en *Film Ideal* n° 222-223, 1971. p. 201. Vasconcelos, A. P. y Seixas Santos, A. (1969: 52), señalan la similitud entre dicho momento y la escena de *Tristán e Isolda* en la que los amantes están tumbados en el mismo lecho, separados únicamente por la espada de Tristán, colocada entre ambos.

los distintos bloques, además de poder ser otro nuevo indicador, dado ese excesivo grado de coincidencia, del carácter irreal de la secuencia.





La entrevista entre Govert y Fran en la habitación del hotel: el descubrimiento del amor platónico compartido, la perversión del ideal que representaba la antigua alumna y la muerte redentora de ella.

En todo caso, la imagen de virtud y de belleza ha sido destruida, hemos podido apreciarlo en el rostro del antiguo profesor –pues toda la confesión de Fran está construida sobre un *travelling* circular con Miereveld en primerísimo plano–, de modo que Fran le suplica a éste, tiernamente por su nombre⁸⁹, que sea él quién la redima. Miereveld coge la pistola y dispara sobre ella, cuya última imagen es aquella misma que vimos al comienzo del filme. En un plano en picado de la habitación no observamos el cuerpo de la joven, mientras Miereveld suplica al doctor Mato que no le practiquen una autopsia pues ha sido él mismo quién la ha matado.

Un epílogo nos muestra a Miereveld, un número indeterminado de años después, en una institución psiquiátrica. Allí se dedica a simples trabajos manuales en el jardín o de carpintería y asiste, de vez en cuando, al cine. En una de estas sesiones, en el noticiario de actualidad, ve a Fran viva en la misma escalera del hotel en la que la reencontró. Presa de una gran agitación, pregunta si se trata de un noticiario atrasado o si por el contrario es una noticia reciente. Uno de los médicos de la institución le saca por fin de dudas: se trata de un noticiario nuevo y, por tanto, no mató a Fran. En un falso final, sobre una imagen desenfocada, Miereveld sale fuera de campo mientras la música sube de volumen, pero en el siguiente plano, el último de la película, le vemos confeccionando un taburete que ofrecerá a su esposa como su humilde contribución a su matrimonio.

⁸⁹ La única ocasión en todo el film en que Fran tutea a su antiguo profesor, cuyo nombre posee además un claro valor simbólico: Govert podría ser traducido del flamenco como “la paz de Dios”.



“Tres objetos que poseen un carácter de nexo –dado que su aparición conjunta tiene mucha más carga simbólica o estructural que verosimilitud– entre los distintos bloques, además de poder ser un indicador, dado ese excesivo grado de coincidencia, del carácter irreal de la secuencia.”

Cada uno de estos bloques que acabamos de analizar, en lo que respecta al *story-line* de la trama, contiene un acontecimiento o punto de ruptura en el desarrollo de la historia: la presentación del ideal de Virtud representado por Fran (la fiesta); el cara a cara de Miereveld con la muerte (la autopsia); el reencuentro con Fran, la ruptura del ideal que representaba y su muerte *necesaria* (la cita en la habitación del hotel); y la duda final –¿mató Miereveld realmente a Fran o todo fue producto de su imaginación delirante?– provocada por el epílogo (el visionado del noticiario en la institución mental). Secuencias, en un primer momento difíciles de conectar entre sí, entre otras cosas por algunos bruscos saltos espacio-temporales entre las mismas, pero que finalmente han de aparecer ante nuestros ojos unidas firmemente entre sí.

Así, desde el punto de vista de su construcción, el filme de Delvaux responde a lo que Borgomano ha dado en denominar como “construcción de secuencias contradictorias”⁹⁰ (*construction des séquences contradictoires*), un tipo de construcción caracterizado, como ya hemos señalado con anterioridad, principalmente por una forma muy particular de propiedad dialéctica. Cada una de las dos primeras secuencias –o mejor dicho, de los bloques de secuencias, dado que cada uno de estos incorpora varias secuencias–, es decir, la fiesta y la autopsia, posee individualmente una significación propia absolutamente cerrada, de manera que éstas aparecen ante el espectador como bloques independientes entre sí: ¿qué otra cosa las dota de conexión si exceptuamos la presencia común de un mismo protagonista, Miereveld? ¿Cómo explicar el brusco salto dado de la perfección del amor platónico a la angustia ante la muerte provocado por la autopsia?

Efectivamente, del ideal de Virtud, del amor, de Fran, a la confrontación con la muerte, la autopsia, al cadáver en “*estado avanzado de descomposición*”, la película parece en principio dar un gran salto –y, de hecho, tanto temporal como espacialmente lo da–, pero en su conexión con el tercer bloque, el reencuentro y la cita de Miereveld con Fran, ambas encuentran su punto de unión: la ruptura de ese

⁹⁰ Borgomano, Laure y Nysenholc, Adolphe (1988), *Op. cit.*, pp. 48-49.

ideal encarnado hasta entonces por Fran y, en fin, de toda la imagen que Miereveld se había construido de la misma es lo que la conduce inexorablemente a la muerte. Gracias a ese tercer acontecimiento todo lo anterior cobra una significación total, un sentido global, para el espectador, aunque dicho sentido, gracias al epílogo, no represente más que un sentido no exento de equívoco.

De manera más sencilla, si lo preferimos, también podemos analizar la relación entre dichos bloques de la siguiente manera: la presentación del Ideal, la primera secuencia, sería lo que podríamos denominar la tesis de la película: la presentación de un principio; la visión de la muerte, en la segunda, su antítesis, es decir, la contraposición o la negación del mismo; así, de la dialéctica entre ambas, el principio y su contrario, o lo que es lo mismo, de su síntesis, surge la tercera: la muerte de Fran; que quedará puesta en suspenso por la secuencia final, la aparición de Fran en el noticiario, en el epílogo.

Hablando de la construcción de *El hombre del cráneo rasurado*, Delvaux se ha referido a la misma como un “estilo total”. Un estilo de construcción alejado del cine de montaje, alejado de la descomposición de las secuencias en unidades más pequeñas, y, por el contrario, interesado en tomar la obra como un bloque, construyéndola a través de grandes grupos de secuencias –esos grandes bloques a los que nos hemos referido anteriormente–, en vez de a través de pequeños fragmentos, interrelacionadas entre sí. Así, la suma de bloques en principio independientes dota al film, finalmente, de un sentido total.

Pero ¿por qué precisamente éste y no otro tipo de construcción cualquiera? Pues bien, a dicha pregunta ha respondido brillantemente Manolo Marinero en su análisis de la película: “*De esta forma, Delvaux nos hace asistir al progresivo enajenamiento de su protagonista, indeterminando al máximo la situación cronológica de cada escena, y negándose a establecer límites entre el sueño y la realidad, colocándonos así en posición semejante a la de Goyert*”⁹¹. Y, en efecto, el principal motivo no deja de ser otro que el de tratar de reproducir lo más

⁹¹ Marinero, Manolo (1971), *Op. cit.*, p. 204.

fielmente posible la situación psicológica de Miereveld, y por tanto de mantenerse fiel a la novela de Daisne, lo que nos lleva a plantear una nueva comparación entre las obras de ambos autores.

Tal y como ha señalado Adolphe Nysenholc acerca de la construcción argumental y estructural de sus filmes adaptados de la literatura, “*Delvaux siempre ha elaborado sus películas de una forma distinta a la de las obras literarias*”⁹². El cineasta belga utiliza los textos en los que basa sus obras como un punto de partida, o lo que es lo mismo, en palabras del escritor francés Julien Gracq –autor de *Le Roi Copethua*, narración breve incluida en su libro *La Presqu’île*, que sirvió de origen al film de Delvaux *Cita en Bray*–, se sirve de ellos “*no como la imposición tranquilizadora (y que puede resultar decepcionante) de una figura o un contorno que hay que calcar, sino, mucho más libremente, como una invitación al viaje, como un trampolín*”⁹³.

De este modo, en sus manos, *El hombre del cráneo rasurado*, a pesar de recoger los mismos bloques argumentales de la obra de Daisne, y de que lo hace en su mismo orden cronológico, no es ya una confesión que comienza por el final, revivida *a posteriori* a medida que es transcrita por Miereveld sobre el papel. Si en *Vértigo* el lector conocía desde la primera página el estado psicológico de su protagonista, pues tenía noción de su internamiento en la institución psiquiátrica desde la misma, este mismo hecho en cambio solo nos es revelado tardíamente en el filme de Delvaux. Ciertamente, ya lo hemos señalado, que a lo largo de todo el mismo existen numerosos indicios que pueden permitir a un espectador atento sospechar de la inestabilidad de Miereveld. Pero, a pesar de ellos, el hecho es que no es realmente hasta su epílogo que dicha sospecha se transforma en certeza.

Así, de la estructura de *flash-back* de la novela, es decir, todo un pasado recuperado en el presente a través de la memoria (escrita), se pasa, en la película de Delvaux, a una construcción más compleja. Todo lo que en *Vértigo* nos era

⁹² Borgomano, Laure y Nysenholc, Adolphe (1988), *Op. cit.*, pp. 228.

⁹³ Gracq, Julien en “*Une collaboration sans nuages*”, texto en el que el novelista analiza su relación con Delvaux durante la preparación de *Cita en Bray*, incluido en su libro de ensayos *En lisant en écrivant* (Jose Corti, Paris, 1981) [Existe traducción castellana: *Leyendo, escribiendo* (Fuentetaja, Madrid, 2005)].

evocado en el orden desordenadamente caprichoso impuesto por la mente enferma de su narrador, que mezclaba digresiones con recuerdos, reflexiones y sueños, reaparece en *El hombre del cráneo rasurado* con un nuevo orden más enredado si cabe. El monólogo ininterrumpido de Miereveld, que en la novela alcanzaba el límite de no tener ningún punto y aparte, se reestructura en manos de Delvaux, ya lo hemos repetido varias veces, en torno a esos grandes bloques secuenciales independientes, separados por unas desconcertantes elipsis, que no son sino evidentes puntos y aparte, transformando la estructura compacta de Daisne, un tanto “borrada”, en cuanto a que en su aparente desorden su obra parecía no estar apoyada en estructura alguna, en una estructura nueva, llamativa por su altísimo nivel de abstracción y su carácter total: las partes independientes (e incluso contradictorias) se complementaban finalmente en un todo más o menos cerrado.

Generalmente, a la hora de analizar las relaciones que se establecen entre literatura y cine, un acercamiento un tanto simplista a dicho campo de estudio ha tendido a situar como su problemática central la cuestión de la fidelidad cinematográfica respecto al original literario. De este modo, el canon de comparación establecido ha quedado asentado sobre la idea de semejanza. ¿Pero de qué tipo de semejanza? ¿Una semejanza exclusivamente argumental o también de índole formal y estructural?

Para Delvaux, en cambio, un cineasta cuya inspiración ha estado siempre cercana a la literatura –no en vano más de la mitad de su obra comparte dicho origen–, la consideración principal en torno a las correlaciones entre ambos medios está marcada por el hecho decisivo de que los lenguajes del cine y de la literatura son bien distintos, y que por lo tanto las relaciones entre ambos, antes que estar marcadas por las semejanzas, lo deberán estar por las equivalencias. Unas equivalencias que, como en cualquier otro caso relativo a dos lenguajes distintos, ha de conseguirse mediante la traducción. Al referirnos al concepto de traducción, no nos queda otro remedio que recuperar aquel otro de “estilo total”, o lo que es lo mismo, hablar de una concepción de la adaptación no preocupada tanto por la fidelidad respecto a acontecimientos argumentales o a estructuras narrativas

determinadas, a la sombra de los autores en los que se basa, sino más bien por el intento de captación total de la obra: no tanto en lo referente a su estilo como a sus planteamientos y su sentido final. De este modo es como Delvaux “traduce” los textos en los que se basa: decodificándolos primero como cualquier otro lector y, situándose al mismo nivel que los autores adaptados, recodificando solo aquello que le resulta necesario.

Consecuentemente a esto, no resulta en absoluto sorprendente que en el crédito final de su primer largometraje se lea lo siguiente: “*Esta era la historia de Govert Miereveld, el hombre del cráneo rasurado, contada por André Delvaux*”. Un crédito que, de un lado, sitúa al director en un orden independiente al de la obra escrita, y, por el otro, enfatiza en su especificidad: en última instancia la película responde únicamente a una visión particular de la obra de Daisne. De ahí lo de “*contada por*”, que perfectamente podría haber sido a su vez un “*según André Delvaux*” o cualquier otra fórmula que hubiese incidido en el carácter del realizador flamenco como “traductor” en imágenes de la obra adaptada.

También en lo que respecta a la adaptación, y recuperando un elemento al que no hemos prestado hasta el momento la debida atención, hemos de plantear la coincidencia tanto en el film como en la obra escrita de una estructura propia de un itinerario iniciático. En *El hombre del cráneo rasurado* encontramos todas las etapas propias de dichos itinerarios tal y como aparecen planteadas según Vierende⁹⁴. Así, es fácil identificar la crisis preparatoria dentro del primer segmento de la película (en el que se nos presenta el amor *total* que siente Govert respecto a Fran, para mostrarnos inmediatamente la separación de ambos), el viaje al más allá y la muerte iniciática en el segundo y tercero respectivamente (el viaje de camino hacia la autopsia y el choque con la muerte que supone ésta; la muerte purificadora que significa el asesinato de Fran, una liberación para la afligida alma del antiguo profesor), y finalmente el nuevo nacimiento (tras la purificación que supone el *sacrificio* de Fran, el noticiario –la idea de que ella continua con

⁹⁴ Vierende, Simone (1973), *Op. cit.*, pp. 13-48.

vida- (re)establece en Govert una nueva situación, un nuevo horizonte vital, dota a su existencia de un nuevo sentido).





II.

Una noche, un tren (*Un soir, un train*, 1968)

A pesar del apoyo incondicional de buena parte de la crítica francesa e italiana, sobre todo desde las páginas de *Cahiers du cinéma* y de *Filmcritica*, y de las cálidas defensas que suscitó tras sus pases en los festivales de Hyères y sobre todo, de la mano de Jean-Luc Godard, en el de Pesaro⁹⁵; a pesar incluso de haber obtenido prestigiosos galardones internacionales como el otorgado por el British Film Institute; la ópera prima de Delvaux no funcionó bien comercialmente. En su propio país, Bélgica, pasó del todo inadvertida tanto para la crítica como para el público hasta que precisamente ese reconocimiento internacional hizo que el filme se reestrenase dos años más tarde, en 1967, consiguiendo algo más de atención por parte de ambos. En todo caso, y dada la precariedad de la industria cinematográfica belga del momento, siempre a la sombra de los productos norteamericanos y del cine francés, la posibilidad de Delvaux de dar continuidad a su carrera como realizador en su país era en aquel momento algo más bien dudoso. No así en Francia, donde la productora independiente Mag Bodard⁹⁶, que había conseguido financiación y distribución de la rama europea de la *major* americana Twentieth-Century-Fox⁹⁷, le aseguró dicha posibilidad, ofreciéndole la

⁹⁵ Muy ilustrativa de este clima de acalorada discusión crítica resultaba la reseña de dicho festival ofrecida por la revista española *Nuestro cine* (nº54, 1966, p.49), que recomiendo leer al respecto.

⁹⁶ Productora, entre otras, de películas de directores como Alain Resnais, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, etc.

⁹⁷ Al igual que previamente lo había hecho en Gran Bretaña, la Fox había llegado a un acuerdo económico con la industria cinematográfica francesa según el cual parte de los beneficios obtenidos mediante la exhibición de sus películas en las salas francesas, estarían destinados a la coproducción de nuevos filmes en suelo y con capital francés.

realización de un segundo largometraje. Una oportunidad⁹⁸ que el cineasta flamenco no rechazó, y cuyo resultado sería otro acercamiento al realismo mágico titulado *Una noche, un tren*.

Basada nuevamente en una obra de Daisne, *Una noche, un tren* adaptaba libremente una novela corta publicada por el autor flamenco en 1948, titulada *De trein der traagheid*⁹⁹ (literalmente “El convoy de la lentitud”), pero que a raíz del éxito internacional del filme de Delvaux pasaría a denominarse igual que éste en sus posteriores traducciones francesas. En ella un narrador indeterminado, del que ni siquiera conocemos su nombre, nos relata su viaje a bordo de un tren dominado por el sueño: todo el resto del pasaje es víctima de un extraño sopor. ¿Cuál es el significado de este fenómeno insólito? En su inspección del convoy, el narrador se encontrará con otros dos hombres, un anciano profesor y un joven estudiante, para vivir junto a ellos un viaje que alcanzará dimensiones metafísicas hacia una muerte de la que solo él escapará.

Ésta obra de Daisne, en comparación con la anterior *Vértigo*, y gracias a un evidente simbolismo cercano a lo mítico (en este caso, sobre todo, en lo relativo a la figura de la Muerte), resulta, sin dejar de lado su componente filosófico, más cercana a la literatura fantástica, y por lo tanto es también más claramente prototípica del realismo mágico literario. Toda ella participa, como por otra parte también lo hacía *Vértigo*, de esa duda planteada por Gérard¹⁰⁰ –¿estamos o no ante un sueño?– tan característica de dicha corriente literaria. La frontera entre el sueño y la vigilia aparece marcada muy tenuemente a lo largo de toda la obra: primero con el extraño sopor que se ha apoderado de todo el pasaje, y más tarde con la travesía nocturna de los tres hombres a través de las tierras baldías de un fuerte

⁹⁸ En un principio, el cineasta había trabajado en otro proyecto, titulado *Un grand amour*, para su segundo largometraje. La historia, con bastantes elementos autobiográficos, trataba del amor entre dos jóvenes estudiantes, Jef y Martine, flamenco él y francófona ella, deseosos de compartir sus vidas juntos y enfrentados por sus orígenes a sus padres y a los Prejuicios de la comunidad. Fechado en 1967, la película iba a ser rodada íntegramente durante el invierno en Bruselas con un plan de rodaje de cinco o seis semanas. Existe un tratamiento de guión depositado en el Servicio de Archivo de la Université Libre de Bruselas (archivo 172PP/070).

⁹⁹ *De trein der traagheid* (Manteau, Bruselas, 1948), que nosotros hemos consultado en su traducción francesa: *Un soir, un train* (Éditions Complexe, Paris, 1973), pero a la que nos referiremos con su título original para evitar confusiones.

¹⁰⁰ Gérard, Fabien S.: “Nocturne romain: une lettre à André Delvaux” en Nysenholc, Adolphe (Ed.): *André Delvaux ou les visages de l’imaginaire* (Éditions de l’Université de Bruxelles, Bruselas, 1985), p. 160.

carácter onírico. De hecho, el encuentro del narrador con los dos hombres, ¿no pertenecerá tan sólo al orden de lo soñado?

En cuanto a sus detalles estrictamente narrativos¹⁰¹, *De trein der traagheid* comparte con *Vértigo* un estilo de enunciación que jamás abandona la primera persona, aunque en este caso esa primera persona responde a un protagonista no identificado sobre el que no poseemos ninguna información: “*el narrador no tiene nombre, y a penas se sabe de él que es bibliotecario, que no tiene familia, ni mujer, ni amigos*”¹⁰², muy distinto del narrador omnisciente que era en aquella Miereveld. Dotada de un punto de vista único, a pesar de la existencia de otros dos personajes secundarios, toda la novela nos es relatada a través de él, todo se ve a través de su conciencia.

Por otra parte, en lo que respecta a su construcción, la obra de Daisne está dividida en capítulos numerados, treinta y tres en total, de una duración muy breve, y generalmente basados en el diálogo de los tres personajes. De hecho, dicha estructura no difiere demasiado de la de un guión cinematográfico, ya que cada capítulo de la novela podría equivaler en términos narrativos a una secuencia fílmica. Así, contrariamente a *Vértigo*, cuya adaptación al medio cinematográfico planteaba desde el principio toda una serie de retos, *De trein der traagheid* parece muy influida por dicho medio. Pese a la imposibilidad de validar esta afirmación, el hecho es que, tal y como señala Jacques de Decker¹⁰³, conociendo el interés del escritor por el cine (Daisne se dedicó a la crítica cinematográfica), no resultaría en modo alguno imprudente sugerir la más que posible existencia de una influencia de dicho orden. Lo que no significa, por otra parte, que al ser adaptada a la pantalla por Delvaux se haya visto libre de toda una serie de cambios necesarios. Establezcamos sino una comparación entre la breve sinopsis de la obra de Daisne anteriormente presentada y el siguiente resumen del argumento del filme de Delvaux:

¹⁰¹ Weisgerber, Jean: *Formes et domaines du roman flamand* (Renaissance du Livre, Bruselas, 1963).

¹⁰² Delvaux, André: “*Un trayecto de cineasta*” en Lara, Fernando (Ed.): *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)* (Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003), p. 87.

¹⁰³ En “*Johan Daisne et la transfiguration*”, postfácio a la edición francesa de *De trein der traagheid* (*Op. cit.*).

Mathias Vreeman es profesor en una universidad flamenca. Desde hace algún tiempo vive con Anne, aunque su relación con ella no atraviesa sus mejores momentos. En la víspera de un viaje para atender una conferencia, Mathias y Anne discuten de camino a la estación. Anne regresa a casa y Mathias sube solo al tren a punto de abandonar el andén. Sin embargo, en el último momento, Anne, arrepentida, alcanza también el tren. Sentados en un mismo compartimento, pero separados debido a la gran cantidad de gente que lo abarrota, Mathias evoca mentalmente algunos momentos de su pasado con ella hasta que el sueño se apodera de él. Al despertar, todo rastro de Anne ha desaparecido del vagón. Todo el mundo duerme. Mathias la busca a través de un tren desierto sin ningún resultado. De este modo es como se encuentra con Hernhutter, un viejo profesor de cierta fama académica, y más tarde con Val, un joven estudiante; los dos únicos viajeros que han salido de ese extraño sopor que se ha apoderado del tren entero. El convoy se detiene. Los tres hombres se apean, y ante la inmovilidad del tren deciden continuar el viaje a pie. Vagando a través de la noche por parajes totalmente desconocidos, el grupo llega al fin a una pequeña localidad en la que nadie parece entenderles. Dispuestos a recuperar fuerzas se dirigen a una posada. Allí, cenan, charlan sobre sus posibilidades y coinciden con una extraña mujer a la que Mathias cree reconocer. En ese mismo momento, el silbido del tren despierta a Mathias: todo ha sido un sueño, el tren ha sufrido un accidente del que él ha salido ileso pero en el que Anne ha resultado muerta.

El propio cineasta, refiriéndose a esa comparación anteriormente mencionada, establecía su propio punto de vista al respecto: *“Mi segunda película se basa en un relato de Daisne, cuya situación es muy elemental. Tres hombres se encuentran en un tren, en una situación extraña que no entienden más que en la medida de una discusión filosófica. Yo transformé la obra trabajando en otra perspectiva. Quería añadir personajes y conocer la existencia anterior del personaje principal. Así es como inventé todo lo que precede al encuentro.”*¹⁰⁴

¹⁰⁴ Declaraciones recogidas (y traducidas) por Rentero, Juan Carlos: “André Delvaux, una estética del misterio” en *Dirigido por...nº65*, 1979; pero aparecidas originalmente en una entrevista con el director belga publicada en *Positif nº100-101*, diciembre/enero, 1968/1969.

Y, en efecto, es cierto que, aparte de esa extraña situación en la que se ven atrapados los tres personajes, prácticamente el resto de la obra de Delvaux es del todo independiente de la novela de Daisne: de un lado, la primera parte en la que se nos presenta al personaje central de Mathias, mostrándonos su vida diaria (su trabajo en la universidad, su colaboración en la obra de teatro, su relación con Anne, con su familia, etc); y del otro, el hecho de que toda la película bascule sobre un personaje estructuralmente tan esencial como el de Anne, sobre el que está construido todo el filme, que no existe en la narración de Daisne. Sin querer adelantarnos al análisis estructural de *Una noche, un tren*, pues dicho análisis pormenorizado vendrá un poco más adelante, algo que resulta evidente al ver el segundo largometraje del realizador belga es el hecho de que a pesar de que el punto de vista del mismo sea (como en *El hombre del cráneo rasurado*) exclusivamente el de su personaje protagonista, es decir, que todos los acontecimientos nos sean narrados en este caso a través de Mathias; el personaje de Anne (como el de Fran en su anterior obra) va a resultar clave a la hora de plantear dicho análisis estructural. ¿El motivo? Su personaje articula todo el relato. Veámoslo.

Si a un nivel argumental es del todo indudable la importancia de Anne –y para comprobarlo basta con releer la sinopsis anteriormente presentada–, al analizar estructuralmente *Una noche, un tren* hemos de señalar su función de eje sobre el cual se desdoblán las dos mitades del film. La primera construida sobre su presencia, y la segunda referida a su ausencia siempre presente. Aunque seguramente gracias al siguiente desglose secuencial de la película nuestra explicación resultará mucho más clara.

DESGLOSE TÉCNICO DE LAS SECUENCIAS

GENÉRICOS

(Sobreimpresos sobre el paisaje que se ve a través de la ventanilla de un tren en marcha)

PRIMERA PARTE:

SECUENCIAS 1-15: desde el principio del film hasta la aparición de Anne en el interior del tren.

Mathias visita a su abuela, imparte clase en la universidad, donde mantiene una cordial relación con sus alumnos, y asiste al ensayo de una obra de teatro que él mismo se ha encargado de adaptar, y en la que colabora Anne, su pareja. Después, ambos charlan sobre la obra, intercambiando puntos de vista, almuerzan juntos en víspera de la salida de viaje de Mathias, que se dirige a otra localidad para dar una conferencia, y acaban discutiendo de camino a la estación. Anne decide regresar a casa y Mathias alcanza el tren a punto de salir, aunque en el último minuto Anne, que ha cambiado de opinión, sube también al tren.

TRANSICIÓN:

SECUENCIAS 16-23: desde sec int. tren hasta sec. int. tren (Mathias despertando)

Aparición de Anne en el vagón de Mathias. Ambos se miran sin dirigirse la palabra. Mathias evoca algunos momentos de su pasado con Anne en Londres, interrumpidos por las disculpas de ella por su comportamiento durante la discusión, hasta que finalmente queda dormido.

SEGUNDA PARTE:

SECUENCIAS 24-33: desde sec. int. tren hasta sec. int. restaurante

Al despertar, Anne no está en el compartimento. Mathias la busca por un tren en el que todo el pasaje es víctima de un extraño sopor, hasta dar con Hernhutter, un anciano profesor, y con Val, un joven estudiante. Ninguna señal de la mujer. El tren se detiene sin que aparentemente vaya a recobrar su marcha. Los tres hombres deciden explorar los alrededores. Súbitamente el tren arranca, dejándoles en tierra, y éstos han de continuar el viaje a pie. La noche ha caído y caminan lentamente por parajes totalmente desconocidos. Al fin alcanzan una pequeña

localidad en la que nadie parece entenderles. Una vez allí, hambrientos, se dirigen a un restaurante en el que reponen fuerzas, charlan y en el que Val conoce a una misteriosa joven a la que Mathias cree reconocer...

EPÍLOGO:

SECUENCIAS 34-35: en la vía del ferrocarril y en el hangar.

Mathias recobra la consciencia: su tren ha sufrido un accidente del que él ha salido ileso. Aún un poco conmocionado, camina a través de los restos del accidente hasta entrar en un hangar en el que se hallan algunos cuerpos sin vida. Entre ellos, creyendo reconocer sus ropas, Mathias encuentra al fin a Anne.

Tal y como acabamos de reflejar en nuestro anterior desglose secuencial de la película, *Una noche, un tren* está dividida en dos grandes partes distintas. La primera de ellas, que se abre inmediatamente tras los créditos del film –con la secuencia en la que Mathias visita a su anciana abuela–, sirve sobre todo para contextualizar a su personaje principal, Mathias Vreeman. Así, en un orden aparentemente cronológico (aunque nada nos confirme de una forma definitiva que lo que vemos haya sucedido estrictamente según dicho orden temporal), asistimos a una rutina diaria que bien podría ser la de cualquier día. Primero visita a su abuela en la residencia: Mathias parece incómodo ante la presencia de la anciana, que le recrimina antiguos episodios de un pasado, su infancia, ya lejano. Más tarde se dirige a la universidad en la que imparte clases de lingüística. Gracias a una breve entrevista con una de sus estudiantes apreciamos que su situación ante el alumnado es de un respetuoso prestigio. A la vez somos también testigos de un conflicto en el que no puede dejar de verse envuelto: el problema lingüístico entre valones y flamencos, entre las dos lenguas oficiales de Bélgica. A pesar del más que probable origen flamenco de su apellido, Vreeman, desde el comienzo vemos a Mathias hablando indistintamente ambos idiomas: es decir, se ve forzado a vivir dividido entre esas dos lenguas, algo evidente por ejemplo en su relación con Anne (tal y como veremos más adelante). También asistimos con él a uno de los ensayos de una obra de teatro cuyo texto Mathias se ha encargado de adaptar: se trata de una obra centrada en el diálogo establecido entre un cortesano

y la muerte –algo similar a las tradicionales *Danzas de la muerte* medievales– cuando ésta se presenta por sorpresa ante aquél reclamándole que le acompañe. Allí, en el ensayo, Mathias coincide con Anne, con la cual mantiene desde hace tiempo una relación sentimental y que se encarga de la escenografía y el vestuario de la representación. A partir de este momento la película se centra en la relación entre ambos: los vemos dirigirse a casa juntos, intercambiar puntos de vista sobre algunos detalles de la obra (ambos mantienen diferencias sobre el sentido espiritual que ha de tener la muerte en la representación), realizar algunas labores domésticas, almorzar, etc. Esa misma tarde Mathias ha de viajar a una localidad vecina para dar una conferencia y Anne desea acompañarle. Discuten. Según él, ella, francófona, estará fuera de sitio. Ella siente que sus ideas, sus valores, ya no son los mismos que los de él (“...*me das lástima...*”). Ambos se dirigen juntos a la estación pero la discusión continúa y Anne decide súbitamente volver a casa. Mathias pasa primero por el cementerio –va allí tratando de depositar unas flores en la tumba de su abuelo, una tumba que no llegará a encontrar– y se dirige finalmente a la estación.

Hasta aquí la primera parte. Si, según el propio Delvaux¹⁰⁵, el origen del film radicaba en la duda en torno a dónde se encuentran los límites de lo real y de lo imaginario, para él toda esta primera mitad de *Una noche, un tren* responde exclusivamente a lo real: no pretende más que mostrarnos la personalidad de Mathias, así como todo el entorno cotidiano que le rodea.

En cambio la transición entre ambas partes de la película, que comienza con la aparición de Anne en el vagón del tren, es bien distinta. Si hasta el momento ese orden cronológico aparente al que nos hemos referido ha dominado por completo el relato, a partir de dicho instante la narración del mismo se desencaja. Tal y como hemos señalado, Anne sube *in extremis* al tren –y el espectador resulta sin duda tan sorprendido por ello como el propio Mathias– y se sienta en el mismo vagón que él. No se hablan, solo se miran y se comunican mediante gestos.

¹⁰⁵ Ver Delvaux, André: “Un trayecto de cineasta” en Lara, Fernando (Ed.): *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)* (Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003), p. 87.

Mathias comienza a evocar mentalmente algunos episodios de su pasado con Anne en una serie de *flash-backs* consecutivos –la pareja está en Londres, un número indeterminado de años atrás–, rotos una y otra vez por su vuelta al espacio y tiempo presentes. Casi todos ellos están introducidos mediante un procedimiento recurrente en la obra de Delvaux: el desfase entre la imagen y la banda de sonido. En el primero de ellos, por ejemplo, a pesar de que la imagen nos muestra a Anne y a Mathias en el interior del tren, en la banda de sonido escuchamos en cambio las voces de unos niños ausentes en dicho espacio, así como la de Jeremiah, el guía londinense de la pareja, elemento que nos introduce dicho momento y espacio pasado. En cuanto a los demás, el siguiente esquema resume cada una de las idas y venidas entre ambos espacios y tiempos distintos. En la parte superior del mismo quedan señaladas, precisamente, las coordenadas espacio-temporales en las que suceden cada una de dichas secuencias, así como los personajes envueltos en las mismas, mientras que en la línea inferior, utilizando los diálogos de la película¹⁰⁶, se indican las rupturas en la banda de sonido que las introducen, tal y como acabamos de señalar, casi siempre encabezadas con el final de la secuencia que las precede.

ESQUEMA DE LOS FLASH-BACKS DE UNA NOCHE, UN TREN:

Sec. 16	Sec. 17	Sec. 18
Int. tren	Int. coche (Londres)	Int. tren
(Mathias y Anne)	(Mathias, Anne y Jeremiah)	(Mathias y Anne)
Presente	Pasado	Presente

-----//-----//-----

(voces de niños y) Jeremiah:

“*El Mayflower es el ...*”

Anne:

“*¿Tienes Le Monde?*”

¹⁰⁶ Publicados en castellano en *Film Ideal* n° 222-223, 1971, pp. 223-239. A pesar de lo aproximativa de la traducción, que transformaba por ejemplo a la madre de Mathias en su abuela, hemos optado por utilizar los diálogos sin ninguna corrección.

Sec. 19	Sec.20	Sec. 21
Int. coche (Londres)	Int. tren	Ext. Londres
(Mathias, A y J)	(M y A)	(M, A y J)
Pasado	Presente	Pasado

//-----//-----//-----

Jeremiah: Mathias: Jeremiah:
“Es la primera escuela...” *“No quería que...”* *“Si alguno de...”*

Sec. 22
Ext. paisaje tren
Presente

-----//-----/

Jeremiah:
“Y es del todo insuficiente...”

Si hemos incidido ya en lo habitual, dentro de la obra del cineasta, de dicho procedimiento sonoro a la hora de introducir cambios dentro de la unidad espacio-temporal, resulta también interesante prestar atención a la forma en la que Delvaux agrupa toda esa serie de rupturas de dicha unidad: *“Al plantarme la estructura –señala Delvaux refiriéndose a *Una noche, un tren–*, me dije: hay una línea del presente, en la que se desarrolla el relato, cuyo desenlace no se conocerá hasta el final. Pero, al mismo tiempo, rememoraremos elementos ya formulados... Y ésta es precisamente la estructura del rondó musical, con sus estrofas y sus estribillos: una forma continua, que va rememorando otras formas ya conocidas”*¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Delvaux, André: “El dominio del tiempo” en Lara, Fernando (Ed.): *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)* (Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003), p.79.

En efecto, la construcción mediante *flash-backs* utilizada en la película responde a la forma alternada del *rondó* musical (A B A C A D... A), en la que un estribillo (A) se intercala sucesivamente entre varios episodios distintos (B, C, D...). Así, al tiempo presente (Mathias y Anne en el tren) se le intercalan una serie de momentos pasados evocados en la mente de Mathias (cada uno de los *flash-backs* de la pareja en Londres). Un tipo de construcción que Delvaux ha vuelto a utilizar posteriormente, aunque de manera mucho más dominante, en algunas otras de sus obras tales como *Cita en Bray*, película totalmente apoyada en la dualidad presente-pasado, con el pasado irrumpiendo una y otra vez en la narración precisamente adoptando la forma del *rondó*, y *Benvenuta*, en la que realidad y ficción también se entremezclaban siguiendo dicho esquema musical.

Volviendo al análisis secuencial del film, tras ese último *flash-back* al que nos hemos referido, que termina en un primer plano de Jeremiah (“*Y es del todo ineficiente, del todo ineficiente*”, señala, refiriéndose al trabajo de los muelles londinenses), y que da paso a un paisaje nevado visto desde el interior del compartimento en el que viajan Mathias y Anne, volvemos al presente. Hemos regresado de nuevo al presente, pero no por mucho tiempo: inmediatamente vemos a Mathias combatir el sueño en el vagón, y, con el mismo procedimiento de encabalgamiento sonoro, empezamos a escuchar una serie de golpes rítmicos que nos introducen en una nueva ruptura con el tiempo presente. Se trata ésta de una secuencia, dada su atmósfera ligeramente expresionista, de carácter onírico, y que marca el inicio de la segunda mitad del film: nos hallamos en un paisaje otoñal –que no concuerda con el rigor invernal que acabamos de observar por la ventanilla–, situados en medio de un bosque. Un leñador, a lo lejos, recortado en sombras en el horizonte, produce con su golpear rítmico el sonido que acompaña a toda la secuencia. Mathias con aspecto alarmado llama a voces a Anne, que ha desaparecido de su lado. Durante un instante recuperamos el tiempo presente, en el vagón, donde Mathias también llama a Anne, de espaldas en el pasillo, sin obtener ninguna respuesta. Nuevamente en el sueño, se suceden algunos insertos en los que vemos en primerísimos planos elementos de la naturaleza a su

alrededor. Él continúa buscándola sin éxito a través del bosque –en una serie de planos que por su falta de continuidad apoyan esa sensación onírica–, mientras su ansiedad aumenta por momentos, hasta que al fin reaparece ella, alargándole su mano y Mathias la abraza ávidamente en el suelo. El sonido del silbato del tren y de un ruido similar al de un choque termina con la secuencia, que se funde en negro.

Detengámonos un momento en esta extraña secuencia onírica. Si, tal y como hemos señalado, la estructura del rondó le sirve a Delvaux para introducir en la narración algunos elementos del pasado, éste, tratando de no romper el equilibrio –aunque quizá sería más apropiado hablar, dadas las connotaciones musicales de su estructura, de armonía– respecto a la primera parte, decide comenzar introduciendo en esta segunda elementos positivos o alegres que poco a poco se van convirtiendo en otros más sombríos hasta llegar al más sombrío de todos, que resulta ser el elemento central de toda la película, y que aparece formulado, precisamente, en dicha secuencia onírica. Este elemento no es otro que el de la búsqueda, que va unido, por su puesto, al de pérdida y la muerte –en este caso la de Anne–, y que nos lleva obligatoriamente a tener que volver a considerar la importancia estructural de dicho personaje. Ya hemos señalado con anterioridad su papel central en *Una noche, un tren*, puesto que si bien es cierto que el punto de vista de la narración pertenece en exclusividad al de Mathias, todo el relato aparece construido, se desdobra, precisamente sobre su personaje.

Tras el fundido en negro previamente citado da comienzo la segunda parte de la película: Mathias despierta de su sueño en el vagón. Todo el mundo a su alrededor duerme. Anne no se encuentra en el compartimento y él la llama sin obtener respuesta. Inspecciona otros vagones del convoy –de nuevo sin ningún resultado– en los que todo el mundo duerme. Un extraño sopor se ha apoderado del pasaje. El tren se ha detenido. En su búsqueda, Mathias encuentra a Hernhutter, un reputado profesor universitario, y más tarde a Val, un joven estudiante. Con sus dos compañeros de viaje, a los que el tren ha abandonado en una región crepuscular que no consiguen identificar, comienzan su marcha a través de las

tierras baldías. Pronto cae la noche y el grupo decide hacer un alto. Mathias habla a sus compañeros de su familia, de Anne (“*Ni siquiera he podido decirle a Anne todo lo que había que decirle...*”), lo que le lleva de nuevo a evocar sucesos de su pasado común: el momento en el que la conoció y una noche en una sala de baile. Mathias toma conciencia de su necesidad de hablar con Anne, de solucionar su conflicto. Los tres hombres retoman la marcha y llegan a un pequeño pueblo en el que nadie les entiende. Deambulando por sus calles, asisten a una proyección cinematográfica y más tarde entran en un restaurante, en el que Val baila con Moïra, una extraña mujer a la que Mathias cree reconocer. Nuevamente escuchamos el silbido del tren en la banda de sonido. Mathias, que se empeña en saber quién es ella, va saliendo poco a poco de su estado inconsciente: toda su extraña aventura nocturna ha sido un sueño, el tren ha sufrido un accidente en el que Anne ha perdido la vida.



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

La búsqueda desesperada de Anne, representada en este caso mediante la secuencia del sueño (Figs. 22-27), resulta el motivo central de todo el segundo bloque de *Una noche, un tren*. Como corolarios de ella, surgen algunos otros de los temas centrales de la película como la muerte.

El uso de un raccord sonoro –los dos silbidos del tren son en realidad el mismo– permite a Delvaux dar continuidad a dos momentos alejados entre sí dentro de la película: del viaje en el tren de Mathias y Anne a la secuencia final tras el accidente solo ha transcurrido un instante. Es el silbido el que devuelve a Mathias a un estado consciente, mientras que todo el resto –Hernhutter y Val, su deambular nocturno por tierra de nadie, el restaurante– no ha sido más que un sueño. Así, esta segunda parte de la película se halla en su mayoría, al igual que casi todo el tercer bloque de *El hombre del cráneo rasurado*, únicamente en la mente de su protagonista, que ha revivido en el tren mediante su sueño, como en un espejo, los conflictos de su vida real, hallando en ellos un sentido nuevo y oculto hasta entonces, desconocido para él.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

La secuencia final de *Una noche, un tren*: el encuentro soñado con Moira (Figs. 28-29), la personificación de la Muerte, y su enfrentamiento con ella (Figs. 30-32), devuelve a Mathias a la realidad: el tren ha sufrido un accidente en el que Anne ha perdido la vida (Figs. 33-35).

Utilizando el marco analítico de Claude Ollier¹⁰⁸, podemos distinguir en *Una noche, un tren* tres tipos de secuencias distintas: a) aquellas que responden, en la primera parte, a la descripción de la vida de Mathias, caracterizadas por su orden cronológico en tiempo presente y por su nivel absoluto de realidad; b) aquellas otras “*secuencias-memoria*” (cada uno de los pequeños *flash-backs* de la pareja)

¹⁰⁸ Ollier, Claude: “*Ce soir à Marienbad*” en *La Nouvelle Revue Française*, octubre, 1961, pp. 711-719. En dicho artículo Ollier analizaba *El año pasado en Marienbad* (*L’Année dernière à Marienbad*, 1961) de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet a partir de los distintos niveles de realidad de las secuencias del film.

que sirven de transición entre ambas mitades y que se corresponden exactamente con los recuerdos de Mathias (y que por lo tanto han debido de existir en un pasado más o menos reciente); y c) aquellas otras secuencias que denominaremos “*secuencias-sueño*” (según Ollier “*imágenes-deseo*”), que abarcan desde que Mathias queda dormido en el tren hasta que recupera la consciencia tras el accidente. A través de estos dos últimos grupos de secuencias, Mathias reelabora todo aquello que le ha sucedido en el primero. Tal y como acabamos de señalar, todos sus conflictos expuestos en la primera mitad del film reaparecen, ligeramente transformados, en esta segunda. Todos ellos encuentran allí alguna equivalencia. Veámoslo:

–Conflictos aparecidos en el primer bloque:

1) *El problema lingüístico:*

Mathias, simbólicamente profesor de lingüística de profesión, vive a caballo entre las dos lenguas oficiales de Bélgica: el francés y el flamenco, y aunque él domine las dos, ha de contemplar como este conflicto afecta a un grupo de sus seres más cercanos: a sus estudiantes, que se manifiestan por la igualdad en los derechos de ambas lenguas, y a Anne, que siendo francófona ve muy limitadas sus expectativas sociales, laborales, vitales, etc, dentro de la comunidad flamenca en la que reside.

2) *El problema comunicativo:*

Poco a poco la relación entre Mathias y Anne ha ido dirigiéndose hacia un punto muerto debido a unos problemas de comunicación motivados por las divergencias entre sus sistemas de valores, sus ideales y metas en la vida, sus visiones de temas como el amor, el compromiso, la muerte... Tal y como ha escrito acertadamente el profesor Antonio Castro: “Una noche, un tren –*el film de varios monólogos que nunca llegan a encontrarse*– es la tragedia de un intelectual carente de sensibilidad. Mathias, perfectamente dotado para disertar conceptualmente de

toda una serie de cosas, se revela totalmente incapaz de comprenderlas en su sentido más verdadero puesto que no logra comprender que esas mismas cosas le están sucediendo a él. El método que usa Mathias para analizar las cosas sólo sirve para desencarnarlas. Las esteriliza, las priva de su verdad profunda, y el pretendido intelectual racionalista capaz de enfrentarse al mundo acaba apareciendo como un pobre hombre de una ceguera trágica, que pagará muy cara. (...) Frente a él, Anne, mucho menos inteligente, pero infinitamente más sensible, resulta finalmente mucho más próxima a la verdad”¹⁰⁹.

3) *Las relaciones familiares:*

En la secuencia inicial Mathias visita a su anciana abuela, la cual evoca un episodio de su infancia, cierta ocasión en la que *“te negaste a ir al cine conmigo... dijiste: “yo no voy al cine con esa...” Nunca lo he olvidado, Mathias. Tú tenías diez años y te avergonzabas de mi.”*, a la misma vez que le pregunta enfáticamente al despedirse (*“¿Todavía no tenéis hijos?”*), sorprendida de su falta de descendencia, algo que Anne le reprocha también a su vez (*“sin amigos, sin hijos... un día tú desaparecerás y ¿qué me quedará entonces...?”*). También muy representativa de este desapego familiar es su imposibilidad, el Día de Difuntos, pues esta es la fecha en la que sucede toda la parte presente del relato, de encontrar la tumba de su abuelo en el cementerio: al final Mathias abandona las flores que lleva en una tumba cualquiera.



Fig. 36



Fig. 37

¹⁰⁹ Castro, Antonio: *André Delvaux* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2004), sin paginar.

Problemas familiares de Mathias: su madre le recrimina un cierto desapego ya desde la niñez (Fig. 36) y, más tarde, es incapaz de encontrar la tumba de su padre en el cementerio (Fig. 37).



Fig. 38



Fig. 39

Su incapacidad de comunicación con Anne (Figs. 38 y 39).



Fig. 40

Los problemas idiomáticos: en el primer bloque de la película, Mathias, bilingüe, se encuentra en medio de un país dividido entre dos lenguas oficiales (Fig. 40).

CONFLICTOS QUE ASEDIAN A MATHIAS EN EL MUNDO REAL

4) *La relación con la muerte:*

A propósito de la obra de teatro que ha adaptado Mathias, y en la que trabaja Anne como escenógrafa, ambos discuten sobre el sentido espiritual de la muerte. Según Mathias, racionalista absoluto, al hombre, amo del universo, “*le basta con ser consciente y lúcido para dominar la muerte*”. La obra, *Elckerlyck*, una pieza similar a las “danzas de la muerte” medievales, presentes en casi todas las

literaturas europeas del período, trata del encuentro de un próspero burgués con la Muerte, que acude en su búsqueda, y del diálogo establecido entre los dos sobre la fugacidad de la existencia humana.

-Correspondencias a dichos conflictos surgidas en el segundo bloque:

1') *El problema lingüístico:*

En la segunda parte del film, al llegar al extraño pueblo, después de abandonar el tren, los problemas lingüísticos serán cruciales: ni Mathias ni ninguno de sus compañeros logrará hacerse comprender por los habitantes del mismo ni por el servicio del restaurante.

2') *El problema comunicativo:*

Los problemas de comunicación entre la pareja ("*No he estado correcto con ella... un malentendido otra vez*", confiesa Mathias a sus compañeros de viaje, refiriéndose a su discusión con Anne) llevan a Mathias a evocar mentalmente toda una serie de otros momentos caracterizados por la imposibilidad de dicha comunicación: las secuencias en Londres, en la sala de baile, etc.

3') *Las relaciones familiares:*

Interesante, y sin ninguna duda simbólica, es la coincidencia de Mathias con los otros dos hombres a bordo del tren. Ellos tres son los únicos miembros del pasaje que han conseguido salir del letargo que domina a los demás viajeros. Además, tal y como señala Borgomano¹¹⁰, por sus similitudes biográficas (los tres provienen de familias de larga tradición docente, por ejemplo) y por sus edades, Val y Hernhutter bien podrían ser el hijo y el padre de Mathias respectivamente. Sin embargo, sin desear entrar en un análisis muy detallado de la significación de

¹¹⁰ Borgomano, Laure y Nysenholc, Adolphe (1988), *Op. cit.*, p. 40.

ciertos aspectos simbólicos en la obra de Delvaux, nosotros somos más participes de una interpretación de dicho trío en el sentido simbólico de “*las tres edades*”, alegoría muy popular en la Edad Media y el Renacimiento. Dicha alegoría representa la idea de la degradación provocada por el paso del tiempo, así como de lo inevitable de la muerte. El propio Delvaux ha señalado como “*el viejo Hernhutter es la encarnación de Mathias ya viejo, pues si es posible representar en una misma película un hombre joven, después el mismo hombre con cuarenta años y después ya viejo, también es posible representar, en tres personajes diferentes, tres estados sucesivos del mismo hombre. De esta forma, el viejo que dice “Yo nunca hice mal a nadie”, es el propio Mathias ya viejo*”¹¹¹, dirigiendo la interpretación de dicho terceto en nuestra misma dirección.

4’) *La relación con la muerte:*

En esta segunda parte de la película Mathias termina por encontrarse cara a cara con la Muerte bajo los rasgos de Moira, la camarera del restaurante, vestida con la misma capa que Anne ha diseñado para dicho personaje en la obra de teatro. De una manera quizás demasiado simbólica, Delvaux establece una conexión directa entre ella y los personajes mitológicos del mismo nombre, las Moiras, hijas de la noche, concebidas para acudir al nacimiento de los mortales y fijar su destino inamovible.



Fig. 41



Fig. 42

¹¹¹ Vasconcelos, A. P. y Seixas Santos, P: “*En la frontera de lo real y lo imaginario: una entrevista con André Delvaux*” en *Nuestro Cine* n° 96, 1970) p. 49.

La reaparición onírica de sus conflictos familiares: Mathias deambula a través de las tierras baldías con Hernhutter y Val, trasuntos de sí mismo en un futuro y en el pasado, en un equivalente moderno de la alegoría clásica de las “tres edades del hombre” (Figs. 41 y 42).



Fig. 43



Fig. 44

El intento de reparación del conflicto con Anne: la búsqueda de Anne/Eurídice por parte de Mathias/Orfeo y su descenso en vano a los infiernos (Figs. 43 y 44).



Fig. 45

Los problemas idiomáticos reaparecen en el segundo bloque representados en la imposibilidad de comunicación con los habitantes de la aldea a la que llegan Mathias, Hernhutter y Val (Fig. 45).

REAPARICIÓN ONÍRICA DE DICHSO CONFLICTOS

Pero no son estos los únicos elementos que encuentran correspondencias en la segunda mitad del film: el ensayo de la obra teatral se transforma en la proyección cinematográfica a la que asiste el trío en la extraña población fantasmagórica; el desafortunado almuerzo compartido por Mathias y Anne, adquiere más tarde el aspecto de la cena en el restaurante que concluye de manera tan trágica; el paseo con Anne parece presagiar la larga marcha a través de las tierras baldías.

El propio Delvaux ha resumido sintéticamente todo estos conflictos de los que hemos dado cuenta: *“Mathias vive dividido en dos idiomas: el francés y el neerlandés (estamos en 1968). Anne, francesa, no tiene los mismos valores que él. Las relaciones familiares de Mathias son difíciles. Su conciencia de la muerte es opuesta a la de Anne. Él no puede evitar sentirse culpable. De esa matriz nace la segunda parte de la película: problemas de comprensión, imposibilidad de comunicar, desaparición de Anne, encuentro con la muerte bajo la forma de la criada de una posada, muerte de Anne. A medida que avanzaba el trabajo de escritura, sentía que la culpabilidad de aquel hombre, en ese juego de espejos, llevaba el peso de la película. Aunque aquí lo real gira alrededor de la pesadilla, procuré que no adoptara nunca esa forma visible. Enmascarando cuidadosamente el momento de la ruptura, traté la segunda parte con un estilo idéntico al de la primera”*¹¹²

Constatada la existencia de todo ese juego de equivalencias y repeticiones, parece claro que la estructura de *Una noche, un tren* descansa sobre un principio binario. Al contrario del primer largometraje del realizador belga, organizado y construido tan decisivamente en torno al número tres –sus tres grandes bloques; los tres objetos que Fran enseña a Govert, y que evocan tres momentos y tres hombres decisivos en su vida; las tres figuras masculinas de la película, trasunto de los tres reyes de la canción cantada por Fran; el hecho de que la suma del primer bloque (tesis) más el segundo (antítesis) de cómo resultado el tercero (síntesis); etc–, *Una noche, un tren* posee un tipo de estructura al que podemos denominar metafóricamente como *“construcción en forma de espejo”*¹¹³ (*construction en miroir*), y que consiste precisamente en la conjunción de dos partes simétricas y opuestas, de un lado lo real y del otro lo soñado, reflejadas entre sí, una sobre otra, mediante ese complejo sistema de simetrías al que nos hemos referido. Un tipo de construcción similar a lo que la crítica literaria ha dado en denominar *“mise en abyme”*, o lo que es lo mismo, una *“estructura narrativa que refleja como en un*

¹¹² Delvaux, A: *“Un trayecto de cineasta”* en Lara, Fernando (Ed.): *“Doce miradas sobre el cine europeo (el autor y su obra)”* (Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003). p. 87.

¹¹³ Ver al respecto Borgomano, Laure y Nysenholc, Adolphe (1988), *Op. cit.*, pp. 49-50.

*espejo y de manera reducida el conjunto del relato dentro del propio relato*¹¹⁴. Todos los conflictos que asedian a Mathias en la primera parte, sus preocupaciones subjetivas, poco a poco se van adueñando de su inconsciencia y van apareciendo en su sueño, a veces ligeramente transformadas, a través de esa lista de analogías y correspondencias que hemos elaborado con anterioridad. Es decir, es evidente que entre ambas partes existe todo un complejo sistema de repeticiones y correspondencias que transforma lo real (lo sucedido en la primera mitad) en lo imaginario (la segunda), no solo estructurando férreamente el relato y uniendo dos partes que de otro modo resultarían del todo independientes, sino fortaleciendo además el efecto de realismo mágico.

¿Pero acaso es exclusivamente en su estructura donde radica dicho efecto? Evidentemente no. Tal y como expusimos en su momento, la consecución de ese efecto es algo bastante más complejo. Por ello hemos de recuperar algunos de los elementos que entonces presentamos como los instrumentos básicos para su conquista. Ya hemos destacado el papel de varios –el punto de vista, la construcción, la banda de sonido y la circulación de objetos– al analizar *El hombre del cráneo rasurado* y también *Una noche, un tren*, pero es preciso que volvamos sobre algunos de ellos.

La banda de sonido juega nuevamente, por ejemplo, un rol fundamental desde la perspectiva del realismo mágico en *Una noche, un tren*. Ya hemos señalado su función conectiva entre secuencias que suceden en espacios y tiempos distintos, pero su importancia va aún mucho más allá. Delvaux ha construido el accidente del tren, sin duda el acontecimiento fundamental dentro del relato, en base única al sonido. Ha confiado en la capacidad de percepción sonora del espectador, puesto que en ningún momento éste asiste al propio accidente, que nos es negado en la imagen, y que queda representado tan solo a través del chirrido provocado por el choque y por el silbido del tren. El sonido, pues, se convierte en la clave misma del relato.

¹¹⁴ Fernández Cardo, José María; González, Francisco: *Literatura francesa del Siglo XX* (Editorial Síntesis, Madrid, 2006) p. 310.

Mención aparte merece, en lo que respecta al uso específico de la música en la película, la canción de *Una noche, un tren*. Dicha canción¹¹⁵, compuesta por el propio Delvaux en colaboración con Frédéric Devreese, responsable habitual de las bandas sonoras de los filmes del cineasta, o mejor dicho su letra, al igual que sucediera con la balada de *El hombre del cráneo rasurado*, sirve de anticipo del desenlace que el destino deparará a Mathias. De contenido altamente simbólico como aquella, su letra describe el proceso de degradación de la relación entre Mathias y Anne y finalmente también su fin: “*Una tarde de otoño tu imagen se desvanece para posarse ligera en su eternidad...*”. El hecho además de que esta aparezca situada tanto al principio, en los títulos de crédito, como al final del film, tras la aparición de Moïra, parece apoyar la idea de su importancia simbólica dentro del relato, o mejor dicho, de su decisivo apoyo al mismo.

Otro elemento importante a la hora de analizar la película de Delvaux es su proximidad estructural a los esquemas clásicos del viaje iniciático. En efecto, la construcción de *Una noche, un tren*, al igual que sucediera con la de el primer largometraje del realizador belga, sigue fielmente las etapas y características básicas del guión iniciático establecidas por Vieme¹¹⁶, ya recogidas por nosotros cuando establecimos los principales dispositivos del realismo mágico cinematográfico. Así, en la película de Delvaux distinguimos con claridad la crisis preparatoria (todos esos conflictos que dominan la vida diaria de Mathias), el viaje al más allá seguido de la muerte iniciática (el viaje en tren constituye la transición entre los dos mundos, siendo la desaparición de sus “dobles” Hernhutter y Val— lo que podríamos denominar como la muerte iniciática de Mathias) y, por supuesto, el nuevo nacimiento (tras la muerte de Anne, Mathias alcanza un nuevo conocimiento de sí mismo, un conocimiento que le capacita para una comprensión más absoluta de la realidad que le rodea, obtenido precisamente al precio de la muerte de ésta). Lo que nos lleva a constatar nuevamente la importancia de la conjunción y complementación de ambas estructuras respecto a la consecución de dicho efecto de realismo mágico.

¹¹⁵ “*Una noche de otoño/ rebote que se abisma/ tú te posas y te hundes/ en las aguas negras del tiempo/ Una noche de otoño/ tu imagen emprende el vuelo/ emprende el vuelo y se libera/ de las aguas negras del tiempo/ se posa ligera/ en su eternidad*”.

¹¹⁶ Vieme, Simone (1973), *Op. cit.*, pp. 13-49.

(1.=60) UN SOIR, UN TRAIN

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

La FANx de l'é-lé en char-don a l'an-ton ne

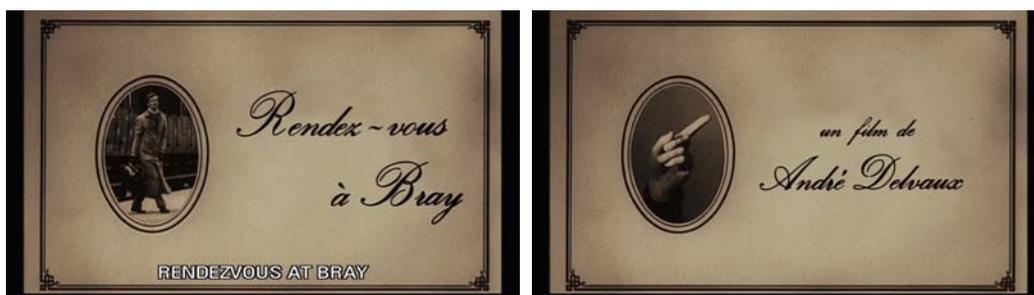
gi-vé en li - vor la FANx i an pau-temps

L'a MOUR - b. Blou - i na l'é-lé en an-ton ne se

(Fig. 46): Facsímil de la partitura original de la canción de *Una noche, un tren*, compuesta por A. Delvaux/ F. Devreese.

Por último, un breve análisis temático de este segundo largometraje del cineasta flamenco nos devuelve algunos de los temas centrales de la anterior película de Delvaux. Seguramente el más notable de todos ellos vuelve a ser el de la muerte, unida nuevamente al deseo: *“la belleza total, –afirma Delvaux– la pureza total, el amor total por Anne no se manifiesta tan totalmente para Mathias sino en el final de la desdicha por la que pasó después de la muerte de ella. La desaparición de Eurídice es el precio que Orfeo debe pagar por su lucidez. Un tema muy general, que se encuentra en muchos mitos”*¹¹⁷. Anexo a este, y concordante con el mito orférico al que se refiere el realizador, aparecen como temas secundarios la pérdida y la búsqueda: Mathias/Orfeo desciende simbólicamente a los infiernos (su viaje a través de los páramos, su encuentro con Moira) tratando de recuperar a Anne/Eurídice, para hallarla finalmente perdida para siempre

¹¹⁷ Vasconcelos, A. P. y Seixas Santos, P: *“En la frontera de lo real y lo imaginario: una entrevista con André Delvaux”* en *Nuestro Cine* nº 96, 1970) p. 54.



III.

Cita en Bray (*Rendez-vous à Bray*, 1971)

El origen de *Cita en Bray*, tercera película de André Delvaux, es un poco más complicado que el de los dos casos anteriores. Tras la seguridad que supuso para el cineasta encontrar financiación francesa que pudiera dar continuidad a su obra cinematográfica, y tras el relativo éxito comercial de *Una noche, un tren*, su productora mayoritaria, Mag Bodard, que había quedado muy satisfecha con el trabajo del realizador belga, le ofreció a éste realizar seguidamente otra película juntos. Delvaux estaba muy interesado en adaptar a la pantalla una obra del autor alemán Leonhard Frank¹¹⁸ titulada *Carlos y Ana*¹¹⁹. La novela¹²⁰, publicada en 1929, que ya había gozado de dos adaptaciones cinematográficas previas¹²¹, trataba sobre un prisionero de la Gran Guerra, Carlos, al que un compañero de cautiverio había hablado tanto sobre su esposa Ana, que, al lograr evadirse éste de la prisión, buscaba a la mujer y trataba de hacerse pasar por su legítimo marido. Como Carlos conoce tantos detalles íntimos de la vida de Ana, ella, que al principio había sospechado de él, termina por creerle realmente su esposo. Una vez obtenidos los derechos de adaptación de la obra, comenzó a establecerse el presupuesto y el plan de rodaje: la película sería una coproducción franco-belga-

¹¹⁸ Leonhard Frank (1882-1961) fue uno de los novelistas alemanes más populares del período de entreguerras. Sin duda, su obra más conocida, seguramente gracias a sus versiones cinematográficas, es *Karl und Anna* (1929).

¹¹⁹ Al respecto hemos utilizado como fuente de información, dado que aparentemente no existe versión alguna del guión o del tratamiento del mismo, el testimonio de Davay, Paul: *Cinéma de Belgique, quarante années de cinéma* (Duculot, Bruselas, 1973) p. 63.

¹²⁰ Frank, Leonhard: *Karl und Anna* (Propyläen, Berlín, 1929). Existe una versión castellana: *Carlos y Ana* (Editorial desconocida, Madrid, 1930).

¹²¹ Se tratan de *Heimkehr* (1928) de Joe May, rodada en Alemania, y *Desire me* (1947) dirigida por Mervyn LeRoy, desautorizada por George Cukor –quien rodó buena parte de ella, retirando luego su nombre de los títulos de crédito–, y en cuyo rodaje participaron también los directores Jack Conway y Victor Saville.

alemana y debería ser rodada a lo largo de 1970. Sin embargo los socios norteamericanos del coproductor francés (Bodard) se echaron atrás en el último momento debido a la intención de una productora norteamericana de realizar a la misma vez una película con el mismo argumento. Tras el abandono definitivo del proyecto, Delvaux escribió en solitario un guión original, *Belle*, centrado nuevamente en las interrelaciones entre lo real y lo imaginario, ambientado en la región belga de las Hautes Fagnes y en la localidad de Spa. Nuevamente se diseñó detalladamente la producción: un rodaje localizado por completo en exteriores naturales de dichas regiones y que se filmaría durante el invierno de 1970, aunque, una vez más, diversos contratiempos y problemas con compromisos laborales previamente adquiridos por los actores elegidos, provocaron el aplazamiento *sine die* del proyecto.

Sin embargo, gracias a la intervención del Ministerio de Cultura Francófona de Bélgica, Delvaux logró interesar a diversas productoras belgas y alemanas (Studios Arthur Mathonet, Cine Vogt Films, Showking Films y Taurus Films) para coproducir, junto a Bodard (Parc Films), un nuevo guión escrito por él: *Cita en Bray*, una adaptación libre de una novela corta del escritor francés Julien Gracq¹²², ganador del prestigioso Premio Goncourt en 1951 por su novela *La ribera de las Sirtes*.

Una vez confirmado el proyecto, la crítica belga temió que Delvaux, que según el historiador cinematográfico Paul Davay “había mostrado, por primera vez, mediante un film de ficción, sin caer en lo pintoresco, a unos personajes y un ambiente típicamente belga”¹²³ con su primer filme, se convirtiera como Jacques Feyder en la década de los treinta en un cineasta francés. Independientemente de la financiación belga de parte de la película, otro hecho muy significativo les indicó lo contrario¹²⁴: para el rodaje de la misma el director se rodeó de un equipo

¹²² Julien Gracq (St-Florent-Le-Vieil, 1910), nacido Louis Poirier, es uno de los autores más prestigiosos de las letras francesas del Siglo XX. Entre su obra, caben ser citadas novelas (*En el castillo de Argol*, *Los ojos del bosque*, *La ribera de las Sirtes*), ensayos (*Lettrines I y II*; *Leyendo, escribiendo*) y crítica literaria (*André Breton, quelques aspects de l'écrivain*).

¹²³ Davay: *Op. cit.*, p. 59.

¹²⁴ Para un estudio detallado sobre el sustrato belga en la obra de Delvaux ver Nysenholc, Adolphe: “*La belgitude d'André Delvaux*” en la *Revue de l'Institut de Sociologie* n°3-4, 1985, pp. 237-245.

repleto de profesionales de su mismo origen: Ghislain Cloquet, su operador habitual de la época; la montadora Nicole Berckmans, antigua alumna suya del I.N.S.A.S.; el compositor Frédéric Devreese, con el que el cineasta colaboró en un total de nueve ocasiones a lo largo de casi veinticinco años de trabajo conjunto; el pianista Eugène de Cank; o el actor Rogel Van Hool; por citar tan solo algunos ejemplos.

La narración *Le Roi Cophetua* –origen de *Cita en Bray*–, pertenece al volumen *La Presqu'île*¹²⁵, publicado en 1970, y que incluye además un fragmento de novela inconclusa, *La route*, y una extensa novela corta que da título al libro. *Le Roi Cophetua*, como la gran parte de la obra narrativa de Gracq, es una obra de fuerte contenido simbólico y mítico. Tal y como señala el estudioso gracquiano Michel Murat, “*Le Roi Cophetua mira más al pasado que al futuro. Es un texto extraño en el que Gracq parece que estuviera dispuesto a plagiarse a sí mismo*”¹²⁶. En ella, como en *En el castillo de Argol* (1938), *Le Roi pêcheur* (1948) o *Los ojos del bosque* (1958) entre otras, su autor construye un itinerario iniciático, una búsqueda (una *quête* en el sentido más estricto de la palabra), una revelación, que no provienen más que de un intento de sublimar ciertos mitos –el de Perceval, el de el Rey Cophetua; el de la búsqueda del Santo Grial o el mito de Tristán en otras de sus obras– para solucionar “*la necesidad lancinante que siente nuestra época de volver a magnetizar la vida, de hacer manar de nuevo, después del éxito de una larga empresa de agostamiento, un lubricante indispensable*”.

Toda la acción transcurre durante el Día de Todos los Santos de 1917, en medio de la Gran Guerra y con las imágenes de la Revolución rusa aún recientes. Jacques Neuil, dandy y compositor musical alistado en la aviación, invita mediante un telegrama a su amigo Julien, un pianista y crítico musical, a unirse con él en su finca La Fougeraie. Julien acude presuroso y espera a su amigo allí, pero la guerra se deja sentir y Jacques jamás acudirá a la cita. En el centro del texto hay una figura de mujer, el personaje femenino sin nombre, la criada y

¹²⁵ Gracq, Julien: *La Presqu'île* (Jose Corti, Paris, 1970).

¹²⁶ Murat, Michel: *Julien Gracq* (Ministère des affaires étrangères, Paris, 2000).

amante de Jacques, que se da, que se entrega a Julien “*sencillamente así*”, dos palabras repetidas como un leitmotiv a lo largo de toda la obra.

Como se puede apreciar, la obra de Gracq es “*una narración densa, cerrada sobre su propio misterio*”¹²⁷ y bastante carente tanto de acción –la mayor parte del relato pertenece a las reflexiones y evocaciones de Julien– como de diálogos. Un texto difícil de llevar a la pantalla. ¿Qué es lo que llamó la atención de él al realizador? “*¿Por qué elegí a Gracq? La Presque’île acababa de publicarse. Le Roi Cophetua, el tercero de los relatos, me pareció ideal, puesto que es de una simplicidad tal de estructura que a partir de él podía hacer realmente lo que quería. Un hombre es invitado por uno de sus amigos, durante la guerra, a reunirse con él en el campo. Va a esperarle y allí descubre a una joven, el amigo no viene, y a la mañana siguiente se va. Nada puede ser más simple. Encontraba aquí cosas que me gustaban mucho. En primer lugar, la atracción del lugar desconocido; como en Una noche, un tren, se ve algún lugar que no se conoce. Después, el viaje en tren, que es siempre el tema del descubrimiento, de lo inesperado que va a sellar un destino. Es decir que el personaje, sin saberlo, está cogido en la estructura de la película*”¹²⁸.

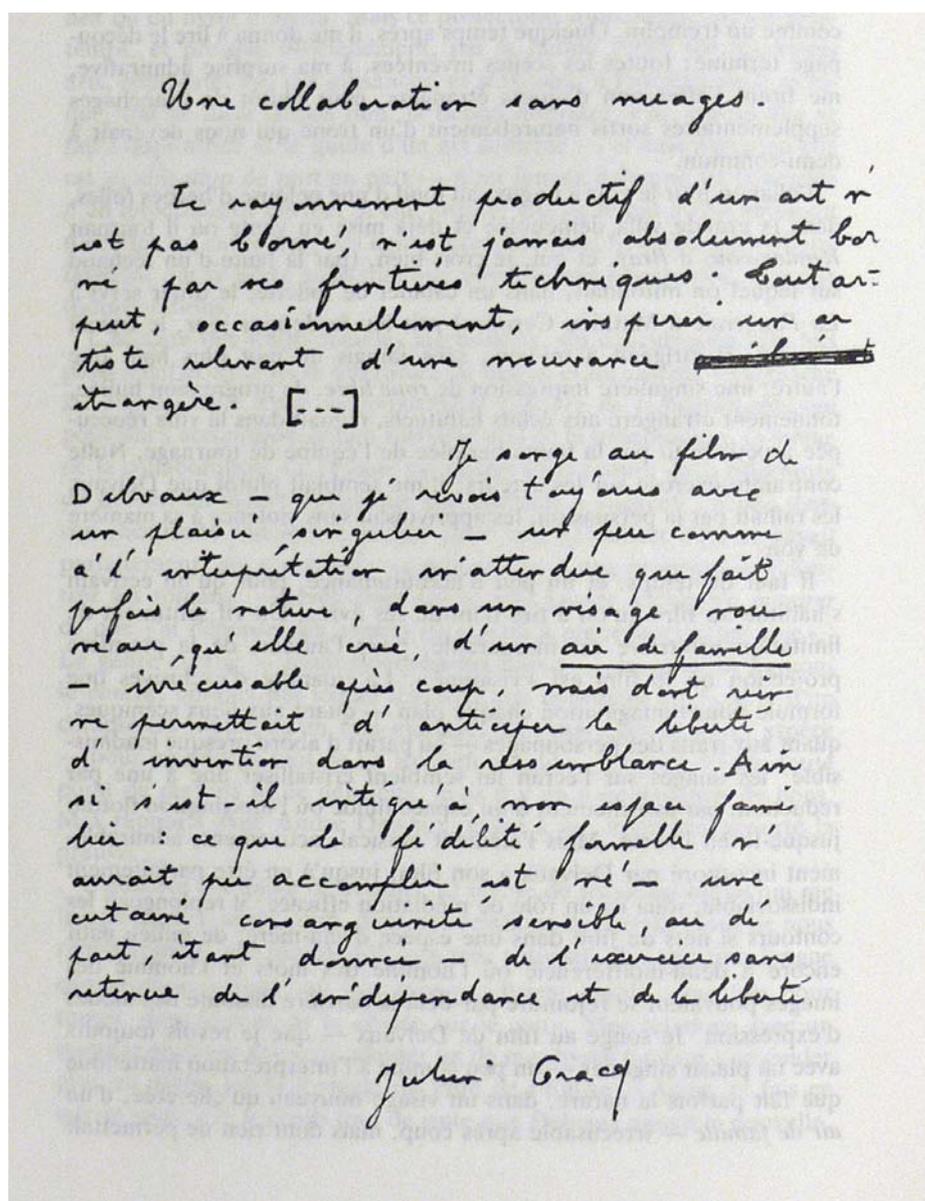
El principal problema que surgía a la hora de adaptar la obra de Gracq no era otro que el de su extensión. Siendo un relato breve de menos de un centenar de páginas, parecía absolutamente necesario –como escribía su propio autor– utilizarlo “*libremente, como una invitación al viaje, como un trampolín*”¹²⁹. De modo que Delvaux se encontró al preparar el guión, por un lado, con la libertad total de reelaborar el material original a su antojo, y, por el otro, con el firme deseo de mantenerse fiel al espíritu de la obra de Gracq. Así, siendo la espera el motivo central de la misma, el cineasta decidió construir la película sobre dos órdenes diferentes: la alternancia de elementos de esa espera (el tiempo presente de la narración) y de otros elementos propios de la memoria (recuerdos del pasado). Si bien los primeros representan, más o menos, el conjunto de la obra

¹²⁷ Haddad, Hubert: *Julien Gracq, la forme d'une vie* (Le Castor Astral, Paris, 1986) p. 175.

¹²⁸ Declaraciones de André Delvaux en una entrevista publicada por *La revue belge du cinéma* n° 7/8, 1977.

¹²⁹ Gracq, Julien: en “*Une collaboration sans nuages*” incluido en el libro *En lisant en écrivant* (Jose Corti, Paris, 1981), un texto en el que el escritor explica su relación con Delvaux al respecto de *Cita en Bray*.

escrita, los siguientes, que eran episodios rememorados por Julien, el protagonista de la película de Delvaux, sobre su vida pasada con Jacques y Odile, una amiga común, pertenecen en su totalidad a la imaginación del cineasta. Un resumen argumental de *Cita en Bray* sería el siguiente:



(Fig. 47): Fragmento manuscrito del texto de Julien Gracq “*Une collaboration sans nuages*”, en el que el escritor describe su relación con Delvaux en torno a la adaptación de su obra “*Le Roi Cophetua*”, filmada como *Cita en Bray*.

El 28 de diciembre de 1917, Julien Eschenbach, un pianista luxemburgués bloqueado en París por la guerra, recibe un telegrama de su amigo Jacques Nueil, un compositor alistado en las filas de la aviación francesa, en el que este último le invita a reunirse con él, de permiso, en La Fougeraie, su mansión en Braye-La-Forêt. Julien se desplaza hasta allí en tren, pero al llegar al lugar, una vieja casa de campo, descubre que Jacques no ha comparecido aún. Su única compañía en La Fougeraie será una sirvienta, “Ella”, muy bella y casi muda. Durante la espera, Julien dejará libres sus recuerdos: la vida alegre y despreocupada de antes de la guerra, los ensayos musicales, sus paseos y excursiones con Jacques y Odile, una amiga común, su trabajo como acompañante musical de películas mudas, un desastroso recital en casa de los Hausmann, el estallido del conflicto bélico y el alistamiento de Jacques, etc. Mientras tanto, la sirvienta, prepara a Julien la cena y le dirige a su habitación, donde hacen el amor. A la mañana siguiente ella ha desaparecido y Julien se dirige a la estación para tomar el tren a París. Los soldados comentan las noticias de los periódicos: la ofensiva prevista no ha tenido lugar, de modo que no hay ningún motivo para que Jacques no acudiera a la cita. Julien emprende de nuevo el camino a La Fougeraie...

Tal y como puede deducirse claramente de la anterior sinopsis, la coexistencia de esos dos órdenes distintos provoca, a nivel estructural, la emergencia de dos grandes bloques de secuencias. Veámoslo en el découpage de la película que hemos elaborado.

DESGLOSE TÉCNICO DE LAS SECUENCIAS

GENÉRICOS:

(Sobreimpresos sobre una especie de álbum familiar de fotos, éstos ya nos remiten a un momento histórico concreto)

INTRODUCCIÓN:

SECUENCIAS 1-5: desde el comienzo de la película hasta su llegada a La Fougeraie

Julien Eschenbach, crítico musical en un periódico, recibe la invitación de Jacques Neuil, un amigo de permiso durante el fin de semana, para visitarle en su casa de campo. Tras preparar una pequeña maleta, toma el tren en dirección al lugar, encontrándose en el a una joven pareja con la que intercambia algunas impresiones sobre la guerra. A medida que avanza el viaje, Julien comienza a evocar algunos momentos de su pasado con él y con Odile, una amiga común. Una vez llegado al lugar, Julien busca la casa, la cual jamás ha visitado, hasta que la encuentra y es recibido por la sirvienta.

PRIMER BLOQUE: PRESENTE:

SECUENCIAS 7-9, 11, 12, 14-20, 24, 25, 31, 32, 38, 39, 44, 46, 47, 48-52: en el interior o alrededores de La Fougeraie

Julien, solo en la casa, excepto por la sirvienta, dado que Jacques no ha llegado aún, pasea por la casa, curiosear objetos y fotografías, toca el piano, dialoga brevemente con la sirvienta, pasea por el jardín y los alrededores, cena, acompaña a la sirvienta hasta su habitación y hace el amor con ella, y finalmente se dirige a la estación para volver a París.

SEGUNDO BLOQUE: PASADO:

SECUENCIAS 6, 10, 13, 21-23, 26-30, 33-37, 40-43: diferentes espacios y tiempos pasados evocados por Julien

La memoria de Julien evoca los siguientes momentos de su relación con Jacques y Odile:

–Jacques, él y Odile viajando en automóvil.

–Jacques y él paseando y cantando juntos.

–Una conversación entre ambos el día que Jacques se alistó a filas.

–Julien acompañando al piano una película muda con Jacques y Odile entre el público, y una disputa posterior entre los dos jóvenes.

–Julien, Jacques y Odile en casa de los Hausmann, en la que Julien acude para un recital de piano. Nueva disputa con Jacques.

–Julien conversa con la madre de Jacques, y, más tarde, ésta asiste a un ensayo del cuarteto en el que tocan ambos. Otra conversación de Julien con la madre y luego con Jacques.

–Una jornada de Jacques, Julien y Odile en un albergue en el campo. Julien supervisa la comida. Julien y Jacques charlan junto al fuego.

–Jacques, Julien y Odile pasean por la campiña y se bañan en el río.

Repasemos un poco más detenidamente cada uno de los bloques. La película comienza de manera muy significativa. En una breve secuencia previa a los títulos de crédito vemos a Julien, el protagonista del relato, leyendo un telegrama: “*Cita en Bray. 28 diciembre La Fougeraie. Un saludo afectuoso desde lejos. Teniente Jacques Neuil*”. El procedimiento elegido para introducir dicha secuencia, conocido como *caché expresivo*, gracias a su filiación con la narrativa cinematográfica muda nos remite a un momento histórico concreto. Por si acaso, la fecha del telegrama no deja lugar a dudas: estamos en 1917, en medio de la Gran Guerra. Con esta breve escena, Delvaux ya ha planteado el motivo central de la película: la cita de los dos amigos en La Fougeraie, la vieja casa de campo de Neuil. Tras los créditos, cuyo diseño también refuerza el contexto de dicha época, comienza una escueta introducción. Gracias a ella, conocemos algunos detalles personales de Julien Eschenbach, un joven pianista luxemburgués que trabaja como crítico musical en un periódico. Julien es un personaje constantemente bajo sospecha: su acento extranjero –un detalle potenciado gracias a la elección de Mathieu Carrière, actor de origen alemán, para interpretar el papel–, su neutralidad en la guerra, su falta de compromiso con la realidad que le rodea, le hacen ser visto con ojos desconfiados por cuantos le tratan. Su conversación con el redactor jefe del periódico en el que trabaja, por ejemplo, resulta muy representativa de este recelo al que nos referimos. En ella, éste le hecha en cara a Julien su apocamiento crítico (“*No tenga miedo. Si usted tiene alguna opinión personal sobre Wagner o la guerra, dígala.*”) y su neutralidad (“*Aquí no arriesga el ser derribado en llamas*”), e incluso llega a menospreciarlo comparativamente con Jacques, su amigo, a quien sustituye en el periódico debido a su alistamiento, de forma bastante evidente (“*¿Msr. Neuil aún tiene tiempo de verle, tal y cómo*

*están las cosas? (...) Están aquellos que luchan en las guerras y aquellos otros que no...”). Julien tratará varias veces a lo largo de la película de exorcizar públicamente esas sospechas: con el soldado de permiso en el tren, con Elle en La Fougeraie, sin conseguir superar la duda que provoca en los demás. Una duda que, unida como está a su carácter apocado y demasiado pragmático, necesita de una transformación interior radical para su desvanecimiento. El viaje en tren simboliza muy bien el comienzo de ese trayecto interior –o, en otras palabras, “*el descubrimiento*” al que se refiere Delvaux– que va a representar para Julien la cita con su amigo en Bray. Resulta muy significativa la aparición continua en la obra del cineasta de la idea del viaje. Un motivo que refuerza sin duda el carácter iniciático de la mayoría de sus relatos, dando por buena la idea de que “*el viaje por sí solo –el viaje sin idea de retorno– nos abre puertas y puede cambiar realmente nuestra vida*”¹³⁰. Aquí, en *Cita en Bray*, ese carácter iniciático es, si cabe, aún más claro, estando tan bien definida sobre Jacques la figura del “Iniciador” –una especie de doble del protagonista tal y como veremos más adelante–, el cual mediante la manipulación de las circunstancias (toda la puesta en escena de la cita) provocará voluntariamente esa iniciación. El primer *flash-back*, introducido durante el viaje en tren, evidencia bien la relación entre ambos: Jacques, Julien y Odile dan un paseo en automóvil por la campiña, Jacques, dueño del coche, es quien conduce. Ante los ojos de la chica (y de cuantos le rodean, también del público), Jacques aparece como un *bon-vivant* burgués, perfecto *gentleman* a la moda, educado, bien situado social y económicamente, aventurero valiente –entre otros hobbies, es también piloto de avionetas–, en resumen, un triunfador nato. Julien, en cambio, que en esa secuencia concreta permanece absolutamente mudo, se contenta con admirarle. Ellos representan dos facetas, dos maneras distintas de afrontar la vida.*

¹³⁰ Gracq, Julien (2002): *Op. cit.*, p. 7.

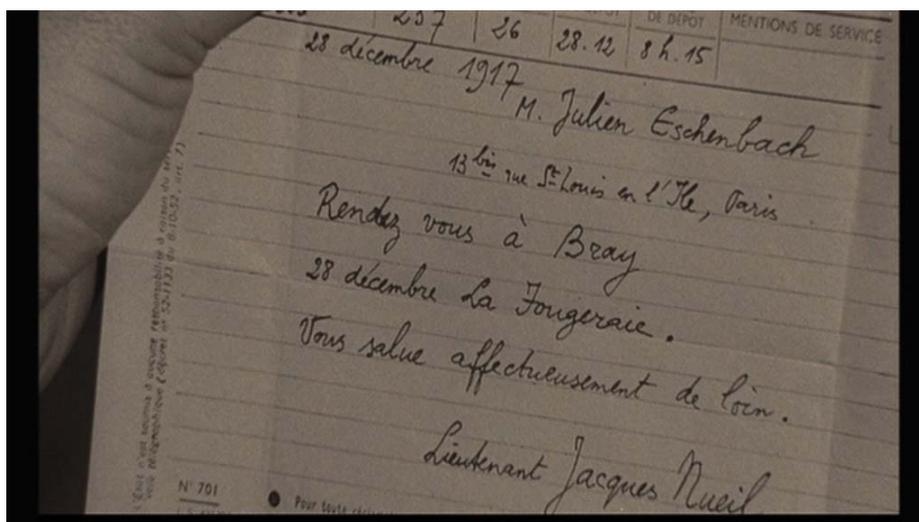


Fig. 48

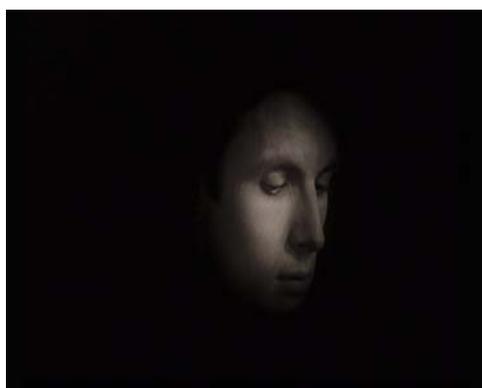


Fig. 49

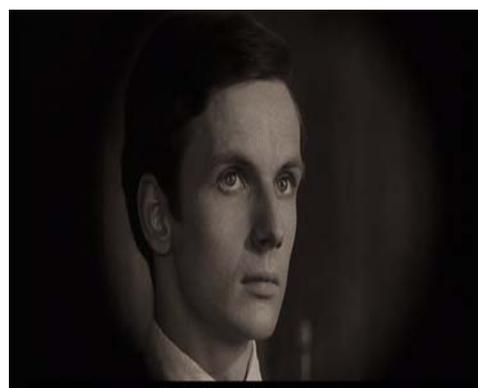


Fig. 50

En una breve secuencia previa a los títulos de crédito vemos a Julien, el protagonista del relato, leyendo un telegrama (Fig. 48): “Cita en Bray. 28 diciembre La Fougeraie. Un saludo afectuoso desde lejos. Teniente Jacques Neuil”. El procedimiento elegido para introducir dicha secuencia, conocido como *caché expresivo* (Figs. 49 y 50), gracias a su filiación con la narrativa cinematográfica muda nos remite a un momento histórico concreto.



Fig. 51



Fig. 53

Fig. 52



Fig. 54

Resulta muy significativa la aparición continua en la obra del cineasta de la idea del viaje (Figs. 51-54). Un motivo que refuerza sin duda el carácter iniciático de la mayoría de sus relatos, dando por buena la idea de que “*el viaje por sí solo –el viaje sin idea de retorno– nos abre puertas y puede cambiar realmente nuestra vida*”.

Tras la llegada de Julien a La Fougeraie da comienzo lo que hemos definido como el primer bloque. Un bloque construido sobre el presente –“*El presente es La Fougeraie*”¹³¹– y en el que conviven tan solo dos personajes: Julien y Elle, la silenciosa sirvienta de Neuil. Pero este bloque no nos es presentado de manera continua: a partir de la llegada del joven a la mansión, éste evoca mentalmente toda una serie de momentos pretéritos, el segundo bloque propiamente dicho, que hace que se entremezclen sistemáticamente las secuencias de estos dos ordenes temporales distintos (presente y pasado) durante el resto del relato. En palabras del crítico Jean-Loup Passek, a partir de este momento la película “*es semejante a un quinteto en el que dos instrumentos (Julien y la desconocida) interpretarían el mismo tema, el tema del presente mágico, y tres (Julien, Jacques y Odile) el tema del pasado recreado*”¹³². Lo más llamativo del primero de esos dos ordenes temporales es la relación que se establece progresivamente entre sus dos protagonistas. Ya hemos explicado un poco el personaje de Julien, en cambio no sabemos casi nada de Elle, la sirvienta: al no aparecer en ninguno de los *flash-*

¹³¹ Delvaux en “*Genèse d'une oeuvre*”, libretto sobre la película perteneciente a la edición en DVD de *Cita en Bray* (Boomerang Pictures, 2004).

¹³² Passek, Jean-Loup: “*Rendez-vous à Bray*” en *Cinéma 72*, 1972, recogido en *Filmoteca Española: Dossier André Delvaux* (Madrid, Filmoteca Española, 2001) p. 4.

backs pasados, no podemos conocer sus relaciones (si es que éstas existen) con los demás personajes, y su reticencia a responder casi todas las preguntas de Julien, hacen de ella un auténtico misterio. Un misterio que comienza por su propio nombre indeterminado: “Elle” (Ella). Silenciosa y reservada –“*M. Neuil le atenderá al mediodía. Él aún no ha llegado*” es casi toda la información útil que sale de sus labios–, dos detalles de La Fougeraie nos hablan en cambio profundamente de ella. De un lado, y de una forma bastante imprecisa, un pequeño detalle ornamental. En uno de los últimos *flash-backs* introducidos por Julien, vemos a éste charlando con la señora Neuil, la madre de Jacques. En la pared de su habitación aparece colgada una reproducción del grabado de Goya “*La mala noche*”. De vuelta al presente, cuando Elle conduce a Julien a su habitación para hacer juntos el amor, podemos observar como dicha reproducción ha ido a ocupar un nuevo lugar en la casa. Una recolocación de un objeto en principio con un alto valor sentimental, al ser asociado al recuerdo de la madre, que nos permite deducir que la relación entre Jacques y su sirvienta es bastante más íntima y estrecha que una mera relación laboral. El segundo detalle es aún más claro y va en esta misma dirección. La presencia en la mansión de una copia del cuadro¹³³ “*El Rey Cophetua y la mendiga*”, obra de Sir Edward Burne-Jones¹³⁴, uno de los más destacados representantes de la escuela prerrafaelita británica, sirve de alegoría respecto a la situación en La Fougeraie. Al igual que Gracq, que se refiere en su novela “*al tiempo cuando el Rey Cophetua amaba a la pequeña mendiga*” –reformulando un verso bastante enigmático de Shakespeare–, para describir la relación sentimental mantenida entre Neuil y su sirvienta-amante,

¹³³ Para un análisis detallado de las relaciones entre la obra de Delvaux y la pintura, remitimos al lector a un estudio del presente trabajo, dedicado exclusivamente a tal efecto. Por el momento, señalar simplemente que dichas relaciones no se limitan al cortometraje que Delvaux dedicó al pintor primitivo flamaneco Dieric Bouts –*Met Dieric Bouts* (1975)–, para muchos su mejor obra, o al hecho de que éste recurriera a diversos motivos pictóricos –como el uso de *El rey Cophetua y la mendiga* de Burne-Jones en *Cita en Bray* o el homenaje a Paul Delvaux en *Belle*– en su obra, sino que numerosos críticos e historiadores cinematográficos han recurrido a la influencia de pintores como, entre otros, René Magritte, el ya citado Delvaux, James Ensor, Marc Eemans o el simbolista Fernand Khnopff, para analizar su filmografía.

¹³⁴ Siguiendo el gusto medievalista de su autor y de la propia Hermandad Prerrafaelita, “El rey Cophetua y la mendiga” (que aparece citado según otras fuentes como “Cofetúa”), obra de 1886, toma prestado su tema de un antiguo mito artúrico: la historia del Rey Cophetua tiene su origen en una leyenda sajona según la cual dicho rey encontró su amor por una joven sirvienta mucho más importante y extraordinario que todo su poder y sus riquezas. Es muy probable que Burne-Jones se inspirase para su obra en un poema breve de Tennyson titulado “*The beggar maid*” publicado en 1842, mientras que la ambientación y el fondo arquitectónico del cuadro parece influido decisivamente por la pintura italiana del siglo XV y en particular por la obra de Mantegna. Tal y como hemos señalado con anterioridad, buena parte de la obra literaria de Gracq se inspira también en la búsqueda del Grial, así como en otras diversas leyendas y mitos artúricos.

Delvaux utiliza la obra del pintor inglés para, por un lado, dejar clara al espectador esa misma relación, pero sobre todo para permitirle anticipar a éste cual va a ser la relación entre Julien¹³⁵ y Elle en un futuro absolutamente inmediato. “Se diría –como ha expuesto Henri Plard– que de la pareja del cuadro en el comedor, “El Rey Cophetua”, la sirvienta o “Elle” sería “la mendiga” y Jacques y Julien se fundirían en la figura adoradora y rendida del rey”¹³⁶. El uno (Julien) sustituye al otro (Jacques), del que se erige en un “doble”, un sustituto, en la representación del rey, mientras que Elle se mantiene idéntica en su figura de sirvienta-amante siempre fiel a su amo. El papel, por lo tanto, de la pintura de Burne-Jones dentro del relato es el de crear un extraño efecto de *mise en abyme*, condensando dentro de sí un resumen del motivo central de toda la película.



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

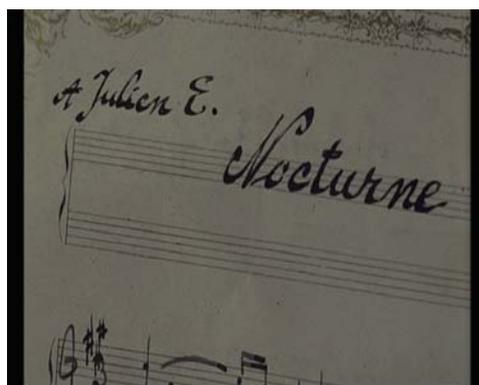


Fig. 58

¹³⁵ Es además del todo significativo que en el plano previo al descubrimiento del cuadro, Julien se contemple a sí mismo en un espejo, estableciendo un nexo entre la imagen reflejada en el mismo –él– y la figura masculina –el rey Cophetua– de la obra de Burne-Jones.

¹³⁶ Plard, Henri: “*Deux formes de réalisme magique: du Roi Cophetua à Rendez-vous à Bray*” en Nysenholc Adolphe (Ed.): *André Delvaux ou les visages de l’imaginaire* (Éditions de l’Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1985) p. 201.

Las interacciones del presente y el pasado en *Cita en Bray*, o la recreación proustiana, gracias a elementos sensoriales, escénicos o musicales, de un pasado admirado en un presente ominoso (Figs. 53-58).

En cuanto al segundo bloque, a través del silencio crepuscular que rodea a Julien en la mansión, el presente va ir cobrando significado poco a poco –el verdadero motivo de la cita, la ausencia de Jacques, el papel de Elle, etc– gracias a la recuperación de diversos momentos del pasado. Momentos que presentan, al igual que sucedía con la segunda mitad de *Una noche, un tren*, una serie de coincidencias y correspondencias con el presente –el Nocturno compuesto por Neuil, tocado entonces y ahora; la cena luxemburguesa preparada por la sirvienta, idéntica a la de cierta excursión campestre; etc– que sirven de nexos de unión entre los dos tiempos. Así, las desavenencias y disputas con Jacques, la rivalidad de ambos por Odile, sus diferencias de carácter y opiniones, van a ser solventadas en el presente mediante un rito de iniciación detalladamente puesto en escena por Jacques: el encuentro de Julien con Elle, que se le entrega dócilmente y sin reservas como su sirvienta-amante.

Con todo esto no es difícil apreciar que la estructura de *Cita en Bray*, al igual que la de la película anterior del cineasta belga, es una estructura binaria –pensemos sino en la importancia del número dos en la misma: los dos amigos con sus dos formas distintas de entender la vida, las dos mujeres, las dos partes bien delimitadas, etc– compuesta por esos dos bloques temporales complementarios. Cada uno de ellos bascula sobre un personaje distinto: la primera parte, la de la espera de Julien en La Fougeraie, que sucede en el tiempo presente, gira claramente sobre el personaje de la sirvienta: su misterio, su silencio, su complacencia absoluta... Ésta parte, tal y como hemos señalado con anterioridad, responde mayoritariamente al conjunto del relato de Gracq. “*No pretendí jamás – en palabras de Delvaux– que cada uno de mis planos de Julien en La Fougeraie contuvieran (...) más información que la que tenía cada frase de Gracq de la que estos eran la réplica en imágenes*”¹³⁷. Aunque evidentemente, ante la aparición

¹³⁷ Respuesta de Delvaux a una carta de Philippe Reynaert, estudiante universitario autor de una tesis doctoral sobre la adaptación por parte del cineasta de la obra de Gracq (ver Bibliografía), publicada como “*Écriture, peinture, cinéma*” en *Positif* n° 200-202, diciembre-enero 1977/1978, p. 38.

del nuevo bloque, fueron necesarias algunas modificaciones, sobre todo a nivel de creación de nexos entre ambos. Seguramente el más significativo de estos cambios es la cena. El banquete que le prepara la sirvienta a Julien, un menú típicamente luxemburgués que coincide con una comida realizada por él, Jacques y Odile en el transcurso de una excursión campestre, y que sirve, así, de nexo introductorio para la evocación de dicho episodio pretérito. Prácticamente todo el resto se ajusta a la obra de Gracq: la cercanía del frente de guerra, el cuadro representando al Rey Cophetua enamorado de una sirvienta, etc.

La segunda parte, en cambio, está articulada sobre el personaje de Jacques. Si, según decíamos, la primera parte es la de la espera, ésta otra descansa sobre una ausencia notable: la del organizador de la cita en La Fougeraie. Todos los recuerdos de Julien giran en torno a su figura ausente, como si éste tratase vanamente de hacer presente a su amigo mediante un ejercicio de memoria, corporeizarlo a través de su evocación. Imposible. Jacques no acudirá jamás a su cita en Bray. Mediante esta segunda parte “*Delvaux* –como ha escrito Henri Plard– *ha desarrollado considerablemente el campo temporal anterior al 2 de agosto de 1914, dándole un nombre, una identidad y una historia a ese “yo” gracquiano [Julien en la película], precisando su personaje, ajustando un personaje estructuralmente esencial (Odile), completando la “composición de lugar” y de tiempo (...)* De forma aún más efectiva que en *Una noche, un tren*, en la que el cineasta realizó un enriquecimiento análogo, podemos hablar de *Cita en Bray*, en la que la música tiene un lugar mucho más importante que en el relato, como de las variaciones de *Delvaux* sobre una pieza de Gracq”¹³⁸.

La irrupción de este pasado en el presente adopta –de nuevo de una forma análoga a *Una noche, un tren*– la forma alterna del rondó (A, B, A, C, A, D... A), pero en este caso Delvaux va un poco más lejos a la hora de introducir esos *flash-backs*. Si en la película precedente el instrumento más destacado para *recuperar* el pasado era el uso de *raccords* sonoros y/o musicales (mediante la melodía asociada a la muerte, por ejemplo), en este caso el cineasta plantea un procedimiento más

¹³⁸ Plard, Henri (1985): *Op. cit.*, p. 199.

complejo: establece toda una red de “*asociaciones afectivas de colores, sonidos, músicas y palabras*”¹³⁹. Un método de resonancias claramente proustianas: “*Lo que llamamos realidad es una especie de relación entre las sensaciones y los recuerdos que nos rodean simultáneamente*”¹⁴⁰. Por otra parte, dentro de esa intromisión del pasado en el presente, existe una interesante gradación. Veámosla.

A pesar de que no poseemos ningún elemento objetivo que nos permita elaborar una cronología inequívoca de esta sucesión de distintos fragmentos del pasado: ni el aspecto físico de sus protagonistas ni su vestuario permiten fechar exactamente cada uno de dichos momentos, la sensación subjetiva –refrendada por una declaración del realizador: “*no era adecuado basarse en una cronología lineal*”¹⁴¹– es que éstos no siguen un orden temporal cronológico. Es decir, sin duda, por citar tan solo un ejemplo bastante expresivo a este respecto, el tercer *flash-back*, en el que vemos una charla entre Julien y Jacques el día del alistamiento de éste último, no precede, pues está más próximo en el tiempo, a muchas otras de las secuencias recordadas por Julien posteriormente. ¿Cuál ha sido entonces el criterio ordenador de la secuencia temporal de los recuerdos?

“*Dejé que se ensombreciera progresivamente la atmósfera [de la película], hasta llegar al estallido luminoso de la última variación [musical], que es la de el amor consumado por fin*”¹⁴². En efecto, tal y como reconoce el propio Delvaux, la introducción de los *flash-backs* sigue una gradación libre asociada exclusivamente a criterios afectivos y/o sentimentales: los primeros recuerdos (el paseo en automóvil a través de la campiña, la camaradería entre Julien y Jacques, y más tarde su relación con Odile), anteriores a la guerra, son momentos felices todos ellos, y son evocados o bien musicalmente –detalle sobre el que nos extenderemos detenidamente enseguida–, o bien mediante motivos “estéticos” tales como el uso de determinados colores preeminentes¹⁴³ o del *caché expresivo* típico de la narrativa del cine mudo, equivalente del posterior fundido en negro, y que en este

¹³⁹ Delvaux (2003): *Op. cit.*, p. 88.

¹⁴⁰ Proust, Marcel: *El tiempo recobrado* (Alianza editorial, Madrid, 1969).

¹⁴¹ Delvaux (2003): *Op. cit.*, p. 88.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Ver al respecto Delvaux (1977/78): *Op. cit.*, p. 38.

caso le sirve a Delvaux para subrayar aún más el momento temporal en el que sucede el relato. Ambos procedimientos nos presentan evocaciones de una forma sin duda “cálida”, cercana, y el espectador así lo percibe. Sin embargo, a medida que dichos recuerdos hacen referencia a momentos más conflictivos de su pasado (el alistamiento de Jacques, las diferencias artísticas y personales entre ambos, el desastroso recital en casa de los Hausmann...), dichas evocaciones son introducidas de forma más elaborada: sobre todo mediante otros motivos musicales distintos o raccords sonoros (voces en off, el uso de determinados sonidos, repetición de palabras) que sirven de transición entre las distintas unidades espacio-temporales, y de una forma menos luminosa: frente al predominio de los exteriores naturales del principio, ahora se suceden una mayoría de secuencias en interiores (la sala de cine, la mansión de los Hausmann, la casa de la madre de Jacques) o exteriores nocturnos. Es decir, es como si con la caída simbólica de la noche sobre La Fougeraie, el clima de los recuerdos de Julien fuese ensombreciéndose hasta alcanzar finalmente ese “*estallido luminoso (...) del amor consumado*” del que habla Delvaux, y que, coincidiendo con el amanecer, parece poseer además toda una alegórica significación iniciática.

De idéntico modo al de la película anterior también presentamos seguidamente un esquema sintético que detalla cada una de las rupturas temporales de *Cita en Bray*, especificando tanto las coordenadas espacio-temporales de cada una de dichas secuencias como los personajes envueltos en las mismas y, finalmente, cada una de los nexos de unión utilizados en la banda de sonido, bien sean estos musicales o líneas de diálogo.

ESQUEMA DE LOS FLASH-BACKS DE CITA EN BRAY:

Sec. 5	Sec. 6	Sec. 7
Int. tren	Ext. coche/ campo	Int. tren
(Julien y joven pareja)	(Julien, Jacques y Odile)	(Julien y joven pareja)
Presente	Pasado	Presente

-----//-----//-----

variación musical del *Intermezzo* el joven del tren:
en do mayor “¿Ha visto Ud. los espacios en blanco?”

Sec. 9	Sec. 10	Sec. 11
Int. La Fougeraie	Ext. campo	Int. La Fougeraie
(Julien)	(Jln y Jcqs)	(Jln)
Presente	Pasado	Presente

-----//-----//-----

variación al piano del Jln y Jcqs: fin de la variación
intermezzo/ (cantando)
Julien:
“*Waldbredimus und...*”

Sec. 13	Sec. 14	Sec. 15
Int. La Fougeraie	Int. casa	Int. La Fougeraie
(Julien)	(Jln y Jcqs)	(Jln)
Presente	Pasado (día alistamiento)	Presente

-----//-----//-----

Jacques (off): Jacques: Julien:
“*Ya no soporto el silencio.*” “*Nada habría cambiado..*” “*Nada habría cambiado*”
Nocturno de J. Neuil al piano

Sec. 20	Secs. 21-23	Sec. 24
Ext. La Fougeraie	Int. cine/ Ext. Calle	Ext. La Fougeraie
(Jln)	(Jln, Jcqs y O)	(Elle/Jln)
Presente	Pasado	Presente

-----//-----//-----

variación musical del tema asociado a La Fougeraie	intro. musical/Julien al piano en el cine	Odile: “ <i>La princesa perdió la razón ...</i> ”
---	--	--

Sec. 25	Secs. 26-30	Sec. 31
Int. La Fougeraie	Int. Hausmann	Int. La Fougeraie
(Jln)	(Jln, Jcqs, O, Sr. y Sra)	(Jln)
Presente	Hausmann) Pasado	Presente

-----//-----//-----

Julien al piano en <i>off</i> en casa de los Hausmann	tañido de campanas
--	--------------------

Sec. 32	Secs. 33-37	Sec. 38
Int. La Fougeraie	Int. casa Neuil	Int. La Fougeraie
(Jln)	(Jln, Jcqs, Sra. Neuil)	(Jln)
Presente	y músicos Pasado	Presente

-----//-----//-----

Sra. Neuil (<i>off</i>):	Jacques:	<i>Intermezzo</i> al piano
----------------------------	----------	----------------------------

“Ahora lo veo raras veces...” “Ahora toca el Intermezzo en B...” (off)

Sec. 39	Secs. 40-43	Sec. 44
Int. La Fougeraie	Ext./Int. albergue	Int. La Fougeraie
(Jln/Elle)	(Jln, Jcqs, O)	(Jln/Elle)
Presente	Pasado	Presente

-----//-----//-----

Odile: “¿No les hace daño así?...”	[Elle, silenciosa]
---------------------------------------	--------------------

Secs. 45/46	Sec. 47
Int. albergue/Ext. campo	Int. La Fougeraie
(Jln, Jcqs, O)	(Jln/Elle)
Pasado	Presente

-----//-----//-----

acompañamiento musical al piano (off)	variación del <i>Nocturno</i> de J. Neuil
--	---

Cita en Bray es en muchos aspectos una película musical¹⁴⁴. No solo está el hecho de la importancia de la música a un nivel argumental (Julien es pianista y Jacques compositor; ambos se dedican a la crítica musical, etc), tampoco el que a lo largo del metraje de la misma asistamos a varios ensayos o números musicales (en La Fougeraie, en el cine, en casa de los Hausmann o de la madre de Jacques), la importancia de la música pertenece más bien a un nivel estructural. Ya hemos

¹⁴⁴ “Es una película musical. Para mí, la película está en sí más cercana a una forma musical que a la forma narrativa que se encontraba en la novela, por ejemplo. Después de mucho tiempo, había pensado hacer un “musical”, es decir, una película cuya construcción fuese la misma que la de la música. Y me parece que *Cita en Bray* es un poco eso mismo. Es un “musical” que no está cantado. La puesta en escena y todo el trabajo de movimientos que realicé junto a Ghislain Cloquet poseen una respiración que es musical. Es la respiración de Brahms, del que utilicé en la película ciertos intermezzos que compuso en los años 90, justo antes de morir.” Declaraciones de Delvaux en “*Genèse d’un oeuvre*”, libretto sobre la película perteneciente a la edición en DVD de *Cita en Bray* (Boomerang Pictures, 2004).

señalado como toda la película sigue la forma del rondó musical (A, B, A, C, A, D... A). Gracias al anterior esquema, podemos ver como en ella el presente juega el papel del estribillo –La Fougeraie, la espera, Elle–, al que retornamos una y otra vez, mientras que los distintos recuerdos evocados mentalmente por Julien –los paseos campestres, los ensayos musicales, el recital en casa de los Hausmann, el alistamiento de Jacques...– representan cada una de sus estrofas. Pero es más, dentro de esa alternancia del presente/estribillo y el pasado/estrofas, la importancia de la música es capital también a un nivel narrativo. Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Delvaux es sin duda su uso del sonido (banda sonora y banda de sonido). Ya hemos señalado, al referirnos a sus anteriores películas, su gusto por introducir los saltos espacio-temporales mediante motivos sonoros: voces, sonidos, melodías, etc; así como por estructurar sus relatos respecto a criterios musicales. En este sentido, quizás *Cita en Bray* sea su película más compleja. Volviendo fugazmente sobre el anterior esquema, en él podemos contrastar como los nexos de unión entre presente y pasado son también en este caso mayoritariamente raccords sonoros y/o musicales. Así, dos melodías aparecen claramente unidas a cada uno de los espacios distintos: por un lado, el Intermezzo en do mayor (que escuchamos en distintas varaciones, especialmente como canción infantil), unido a Julien y por lo tanto al presente; y por el otro, el Nocturno compuesto en la ficción por Jacques Nueil –de hecho obra de Frédéric Devreese, compositor habitual de Delvaux, a la manera del Intermezzo en si menor de Brahms–, que es utilizado numerosas veces como forma de introducir el pasado (de recuperar a Jacques, ausente) en el presente¹⁴⁵.

En el caso de la primera, es muy significativa su utilización en la secuencia final. La primera vez que escuchamos la pieza es al comienzo de la película: Julien, en su habitación, prepara su equipaje para dirigirse a La Fougeraie. Mientras, en el patio, una niña canta una tonada infantil que acompaña a su juego:

“Seis, cinco, cuatro, tres, dos y uno,

¹⁴⁵Laure Borgomano habla al respecto de la existencia de una “lógica sonora de los recuerdos” en la película. Ver Borgomano, L.; Nysenholc, A. (1988): *Op. cit.*, p. 41.

mi pajarito va a perder sus plumas.
Plumas de madera y plumas de acero,
nos reencontraremos en el infierno.

Plumas de acero y plumas de madera,
El paraíso no es para ti.”

A lo largo del relato volvemos a encontrarla numerosas veces en diversas variaciones –introduciendo el primer *flash-back* en el tren, tocada al piano o silbada por Julien en La Fougeraie, etc–, pero resulta reveladora en su última aparición. Tras la noche de amor con Elle y su posterior desaparición, Julien se dirige a la estación con la intención de tomar el tren de vuelta a Paris. Allí, un grupo de soldados discuten las noticias de los periódicos y una destaca entre de todas ellas: la imposibilidad francesa de llevar a cabo la esperada ofensiva la noche anterior debido al mal tiempo. Julien comprende la intencionalidad de la ausencia de su amigo y la puesta en escena de su cita en La Fougeraie, dirigiéndose de nuevo hacia la casa. Acompañando el final de esta secuencia, en la banda sonora, escuchamos nuevamente la melodía y retomamos la canción de la niña con una alteración muy significativa en dos de sus versos (marcados por nosotros en cursiva):

“Mi pajarito perdió sus plumas.
Plumas de madera y plumas de acero,
nos reencontraremos en el infierno.
Plumas de acero y plumas de madera,
El paraíso es para el Rey.”

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Nocturne" by Frédéric Devreese. The score is written on ten staves, with the first six staves containing musical notation and the last four staves being empty. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "poco rit", "f", "molto rall", and "T. primo". The score concludes with the text "Fin du «Nocturne» de Rendez-vous à Bray" and "Musique: Frédéric Devreese".

Fin du «Nocturne» de *Rendez-vous à Bray*
Musique: Frédéric Devreese

(Fig. 59): Facsímil de la partitura original del “Nocturno” de Jacques Neuil en *Cita en Bray*, compuesto por Frédéric Devreese.

3. Intermezzo

Grazioso e giocoso

molto p e leggiero

Johannes Brahms. opus 119'

Rendez-vous = Bray

Comptine

"Six cinq quat' trois deux un et u-ne ..."

Julien "Bray-la-to-rit, Orny la Ville..."

"Waldbe dimms und O berkirichen..."

(autographe de A. Delvaux)

(Fig. 60): Partituras del "Intermezzo Opus 119" de Johannes Brahms e, inspirada en él, y autografiada por el propio autor, de otra composición. Ambas piezas forman parte de la banda sonora de *Cita en Bray*.

El cambio de estos dos versos en la canción asociada al personaje de Julien refuerza el sentido iniciático de todo el relato. Tras, en palabras de Henri Pilard, “*la noche iniciática de La Fougeraie*”¹⁴⁶, Julien, que “ha perdido sus plumas”, ha sido pertinazmente iniciado a la vida por su amigo Jacques. Él, trasunto –como hemos visto– del Rey Cophetua, enamorado de una sirvienta, ha despertado a una nueva vida cuyo sentido es mucho menos estricto y más amplio del que poseía antes, el paraíso es ahora para él. Así, el itinerario iniciático se ha cerrado con este nacimiento simbólico a una nueva vida donado por su amigo ausente, cuyo puesto ha ocupado, y encarnado en la persona de Elle.

El uso de la canción por parte de Delvaux como un indicador de esa transformación nos recuerda a la utilización similar de canciones en sus dos obras precedentes. Tanto “*La balada de la vida verdadera*” como la canción de los títulos de crédito de *Una noche, un tren*, funcionan dentro de sus relatos a modo de auspicio, como un signo anticipado de lo que está por venir. “*En cada película de Delvaux –escribe Borgomano– hay una canción o melodía que tiene el papel de aportar al espectador la clave de una posible interpretación simbólica de lo que sucede*”¹⁴⁷.

Por último, un análisis temático de *Cita en Bray* ha de ir por fuerza unido al carácter iniciático del relato. Siendo éste muy representativo de los textos de iniciación, sus temas están centrados en la búsqueda y el descubrimiento, generalmente los temas centrales de todo proceso iniciático. De ahí el buceo de Julien a través de su memoria, la búsqueda en su pasado, que es el elemento del que surge la clave final de su extraña cita y el que le dirige hacia su nacimiento a la nueva vida. Las etapas del itinerario de iniciación aparecen visiblemente ante nuestros ojos: la *crisis preparatoria* –las desavenencias de Julien con Jacques, esa sospecha generalizada sobre su persona–, el *viaje iniciático* –el viaje en tren hasta Bray-La-Forêt, las idas y venidas por el tiempo a través de sus recuerdos– y el *nuevo nacimiento* –la súbita revelación de la cita como una puesta en escena–. Pero ¿qué acontecimiento podría representar la *muerte simbólica* del

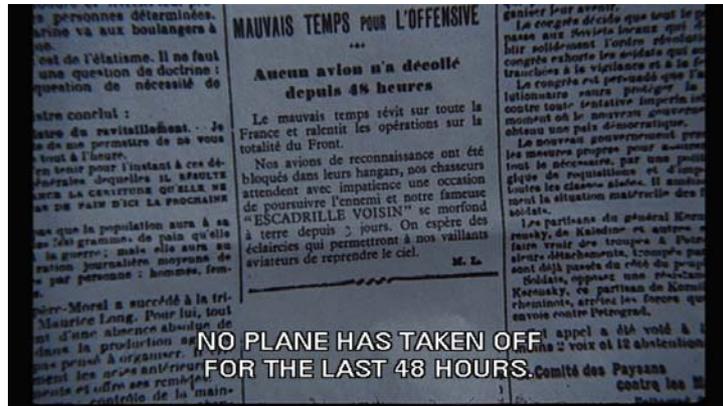
¹⁴⁶ Plard, Henri (1985): *Op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁷ Borgomano, L.; Nysenholc, A (1988): *Op. cit.*, p. 71

protagonista? Ya hemos señalado previamente como la muerte juega un papel central en las dos películas anteriores del cineasta. También cómo en ambos casos el deseo, físico o platónico, resulta un corolario de ésta. Pues bien, en *Cita en Bray* se han invertido esos papeles. Aquí el deseo –el amor físico de Julien y Elle– representa a la vez la muerte simbólica del antiguo Julien y su nacimiento a una nueva vida. Ese acto le abre las puertas al joven pianista tanto a un súbito conocimiento interior (un conocimiento nuevo de sí mismo) como del mundo que le rodea. Muerte y nacimiento van juntos de la mano y como resultado la primera queda notablemente desdibujada. Un buen ejemplo de ello es la suerte que corre el personaje de Jacques: mientras que en la novela de Gracq una frase lacónica sirve para informarnos de su muerte –su avión ha sido abatido por el enemigo durante una misión aérea–, la revelación en la película de Delvaux de que la tan esperada ofensiva no ha tenido lugar, parece dirigirnos a pensar más bien lo contrario. Ninguno de los aviones llegó a despegar la noche del 28 de diciembre debido al mal tiempo, y por lo tanto, pese a que Jacques no acudiese a la cita, la vida de éste no ha podido correr peligro. ¿Qué ha podido motivar este cambio del cineasta respecto a la novela? Sin duda el hecho de que la importancia del personaje –en su función de *iniciador*– se haya desvanecido tras la noche de amor en La Fougeraie –en una suerte de muerte simbólica también para él, que ha sido sustituido por Julien–, que hace que su destino pierda toda significación dentro del relato. El nacimiento a la nueva vida de Julien *no necesita* de la muerte física de Jacques.

En resumidas cuentas, una brillante exposición concisa del conjunto de los logros de este tercer largometraje de André Delvaux bien podría ser la de Jean-Loup Passek: “*Cita en Bray es una de las primeras películas que tratan de hacer una síntesis reconciliadora de todos los sentidos (se le da la importancia no solo a lo vista o al oído, sino al gusto y al tacto) a la vez que es una apertura hacia una correspondencia entre las artes (el cuadro de El rey Cophetua a los pies de la mendiga es más que un símbolo evidente del magnetismo casi sobrenatural que ejerce la desconocida sobre Julien)*”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Passek, Jean-Loup: “*Rendez-vous à Bray*” en *Cinéma 72*, 1972, recogido en Filmoteca Española: *Dossier André Delvaux* (Madrid, Filmoteca Española, 2001) p. 4.





IV.

Belle (*Belle*, 1973)

Después del éxito de *Cita en Bray*, que entre otros galardones había obtenido el Prix Louis Delluc (concedido por primera vez a un cineasta de nacionalidad no francesa), Delvaux trabajó consecutivamente en dos nuevos proyectos. El primero de ellos fue *Le collier de Sybilla*¹⁴⁹ (1972), un guión escrito en colaboración con Marcel Croës, depositado bajo la forma de continuidad dialogada en la S.A.B.A.M. en enero de 1972. Protagonizado por el célebre caballero-ladron Arsène Lupin, personaje de ficción creado por el escritor Maurice Leblanc, su argumento se inspiraba muy libremente en varias de las aventuras del popular héroe y serviría para realizar un fresco histórico y un homenaje estético de la década de 1930. Mag Bodard sería nuevamente la encargada de la producción, mientras que Roger van Hool, Bulle Ogier y Pierre Vernier interpretarían algunos de los papeles principales. Sin embargo, en palabras del productor Jean-Claude Batz, “*La puesta en escena de la película demandaba, en efecto, la construcción de grandes decorados, la presencia de secuencias muy espectaculares, recurrir a numerosos trucajes complicados y costosos y utilizar diversos elementos típicos de la comedia musical. Nuestros socios de entonces, co-productores y distribuidores, consideraron que el nombre de André Delvaux solo no sería suficiente de cara a la taquilla*”¹⁵⁰. Abandonado este proyecto, el realizador

¹⁴⁹ La continuidad dialogada de *Le collier de Sybilla* ha sido publicada en la revista *Les cahiers du scénario* nº 2-3, 1987, pp. 35-138.

¹⁵⁰ Batz, Jean-Claude: “*La production du Collier de Sybilla. L'évaluation et l'amortissement comptable de l'oeuvre cinématographique*” en *Les cahiers du scénario* nº 2-3, 1987, p. 221.

comenzó a trabajar en *Le miroir péruvien* (1972), un tratamiento de guión sobre la búsqueda de una expedición perdida, que jamás llegaría a tomar demasiado en serio y al que pronto renunciaría.

En cambio, el acuerdo con *La Nouvelle Imagerie* de Batz –uno de los miembros co-fundadores junto al realizador del INSAS– para su participación en la producción, resultó determinante a la hora de permitir a Delvaux recuperar en 1973 un antiguo guión suyo, *Belle*¹⁵¹, escrito a lo largo de los tres años anteriores, para convertirlo en su nuevo largometraje. Tal y como el propio realizador reconoció a Laure Borgomano¹⁵², el origen del proyecto había surgido de su deseo de volver a colaborar con la actriz Adriana Bogdan, que había interpretado el papel de Moïra/la Muerte en *Una noche, un tren*. Así, tras una larga fase de redacción llena de cambios y matizaciones, la versión definitiva de *Belle* vio la luz a finales de 1972. Por primera vez, alejándose de las fuentes literarias que habían servido de base a sus tres anteriores películas, éste se trataba de un guión original basado en un argumento propio:

“Mathieu Grégoire es un escritor que vive felizmente en Spa con su mujer Jeanne y su hija Marie, que está a punto de contraer matrimonio. Circunstancias fortuitas le llevan a descubrir a una joven que se esconde en la linde de los bosques que bordean la Fagne, unas llanuras baldías y desoladas batidas por el viento y donde las tempestades son muy fuertes. Mathieu deduce que la mujer, que no comprende ni una palabra de francés, ha debido de atravesar de forma ilegal la frontera alemana. Dado que ignora su verdadero nombre, la llamará Belle. Así, nace un amor fulgurante. Mathieu lleva dos vidas paralelas: la una en Spa, en el fondo del valle, con Jeanne que no deja de amarle –una vida tranquila

¹⁵¹ Laure Borgomano ha estudiado exhaustivamente el proceso de génesis del guión de la película: de la primera versión del mismo, fechada en diciembre de 1969 y de 45 páginas, pasando por tres nuevas versiones sucesivas —febrero 1970/25 pp., bajo el título provisional de *A corps perdu*., octubre 1971/134 pp., 1972/74 pp.— hasta llegar al guión definitivo, fechado en 1972 y de 92 páginas; destacando tanto las alteraciones argumentales respecto a la trama como la evolución de los personajes principales e, incluso, los cambios radicales en la enunciación (del uso de un narrador externo a la acción a una narración en primera persona) del relato. Ver “*Belle: genèse d’un scénario*” en Nysenholc, A. (Ed.): *André Delvaux* (Revue de l’Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1994) pp. 217-232.

¹⁵² Borgomano, Laure: “*Entretien avec André Delvaux*” en Nysenholc, A. (Ed.): *André Delvaux* (Revue de l’Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1994) pp. 233-240.

inserta en la realidad-; y la otra en la Fagne, una vida enloquecedora, vida de sueño, en la que él puede gritarle lo que quiera a esa joven que no entiende francés. Poco a poco esa vida se va apoderando de la otra, y su círculo más íntimo va percibiendo, sin comprender bien el motivo, un cambio en Mathieu. Jeanne presiente lo que está sucediendo. Se acerca mucho a la verdad, pero no quiere verla. De modo que ese personaje extrovertido y gracioso se va volviendo súbitamente silencioso. No se atreve a hablar por miedo a que Mathieu descubra en sus palabras cualquier alusión a ello, y ese silencio desemboca en una gran escena de amor al creer Jeanne que Mathieu va a abandonarla. (...) Más tarde, ella se enfada, estallando en unos reproches imprecisos que él es incapaz de comprender. Esto en la víspera de la boda de Marie, un matrimonio que angustia a Mathieu dado que él siente por ella un amor que no es exactamente el que de un padre... Con un ritmo rápido, la historia se desarrolla ineludiblemente, unida a los árboles, a las nubes, a la lluvia, al barro, al viento. Un extranjero llega a la Fagne, un compatriota de Belle. La presencia de ese hombre, que Belle acoge con temor, desencadena el drama. Esa historia de amor nacida del vacío de un otoño apasionado concluye en la tempestad de nieve”¹⁵³.

El propio Delvaux aclara un poco más el origen y las búsquedas del mismo: “*En la época en que montaba Una noche, un tren en Paris, pensé en una historia que significaría una nueva búsqueda formal. Si Una noche, un tren proponía dos grandes bloques: un primer bloque de realidad, un segundo gran bloque separado que sería el del sueño o el de la semiinconsciencia del acercamiento a la muerte, ¿no podría ahora construir una obra que se basara en la alternancia de la realidad y del sueño, la una desembocando sin cesar sobre el otro, de la manera que tan bien había descrito hace tiempo Nerval*”¹⁵⁴.

La referencia a Gérard de Nerval¹⁵⁵ por parte del realizador no es caprichosa. En efecto, la obra del poeta francés es, en literatura, uno de los ejemplos más

¹⁵³ Declaraciones de A. D. recogidas por Tremois, Claude-Marie; en la revista *Télérama* (17 febrero 1973) y reproducidas en *L'Avant scene cinéma* nº 226, 15 abril 1979, p. 6.

¹⁵⁴ Entrevista con A. D. en la *Revue belge du cinéma* nº 7/8, 1977.

¹⁵⁵ Gérard de Nerval (1808-1855), periodista, dramaturgo y poeta francés, célebre gracias a obras plenas de onirismo y fantasía como *Viaje a Oriente* (1851), *Las quimeras* (1854), *Las hijas del fuego* (1854) y, sobre todo, *Aurelia o el sueño y la vida* (1855), inacabada tras su suicidio.

acabados de la expresión onírica. Confinado primeramente por las rígidas clasificaciones críticas en los casilleros de los movimientos romántico y más tarde simbolista, gracias al vigor de su imaginación, a su ideal del amor apasionado anticipador del *amour fou* bretoniano, a la libertad de sus imágenes oníricas, Nerval fue reconocido por los surrealistas como algo más que un simple precursor: vieron en él a una suerte de padre espiritual. Tal y como ha señalado Albert Béguin, autor del estudio canónico *El alma romántica y el sueño*, con Nerval el sueño alcanza una expresión poética única en las letras francesas: “*La transfiguración de su propia vida en un mito que abarca todo el destino de sus semejantes, la coincidencia cada vez más nítida del lazo que existe entre la solución del drama metafísico y el fin de sus tormentos personales, la necesidad de vencer la amenaza de la muerte por la conquista de la luz final: tal es el valor, triple y sin embargo único, que Nerval da a su tentativa de «dirigir su sueño»*”¹⁵⁶.

Así, en *Aurelia* –su obra más célebre sin duda– reconocemos ese empeño desde las primeras líneas: “*El sueño es una segunda vida. Jamás he podido abrir sin estremecerme las puertas de marfil que nos separan del mundo invisible*”¹⁵⁷, una misión que el poeta parece haberse autoimpuesto como una suerte de redención escrita (“*Intentaré transcribiros (...) las impresiones de una larga enfermedad que se ha desarrollado por entero en los misterios de mi espíritu; y no se, ciertamente, por que utilizo la palabra enfermedad, puesto que nunca en mi interior me he encontrado tan bien como entonces.*”¹⁵⁸). Por ello, se trata, en un doble sentido, de una obra de sueño: “*en primer lugar porque el sueño constituye en ella, con la vigilia, un todo indisoluble y continuo, y en segundo lugar porque el poema describe al mismo tiempo la conquista de la salvación y la lenta adquisición de los dones del sueño. El camino de la redención es paralelo al del conocimiento. La solución de los conflictos, realizada por el sueño, se comunica a la vida real; pero antes ha sido preciso reconocerla eficacia del sueño*”¹⁵⁹. Más adelante veremos como en la película de Delvaux la solución a los conflictos de Mathieu sucede de un modo análogo al de Nerval.

¹⁵⁶ Béguin, Albert: *Gérard de Nerval* (F.C.E., México, 1987), p. 66.

¹⁵⁷ Nerval, Gérard de: *Silvia y Aurelia* (Editorial Apolo, Barcelona, 1941) p. 59.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Béguin, A. (1987), *Op. cit.*, p. 66.

En cuanto a la forma en la que Nerval introduce el sueño en su obra, tal y como ha escrito la profesora Fátima Gutiérrez, “*para el autor de Las hijas del fuego, la vida, el sueño y la escritura constituyen un universo homogéneo e indisociable, el ciclo de una existencia vivida, ensoñada y hecha verbo*”¹⁶⁰, de modo que realidad y sueño –entrelazadas para Nerval de forma tan firme– caminan juntas de la mano en *Aurelia*, alimentándose la una en la otra continuamente. No hay distinción entre ellas, del mismo modo que, como también veremos, tampoco existe en la película de Delvaux.

Pero la de Nerval no es la única referencia literaria en *Belle*. Según Joseph Marty¹⁶¹, la película de Delvaux representa una auténtica visualización del principio surrealista según el cual “*la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente*”¹⁶². En esta misma línea, la pasión desgarradora que Mathieu siente por Belle bien podría ejemplificar el concepto de *amour fou* bretoniano, ese “*punto supremo en el que son llamados a resolverse todas las antinomias que nos roen y nos desesperan*”¹⁶³. Para él, como para Breton, el lenguaje de la revolución –una revolución contra su vida cotidiana predecible, contra sus conflictos internos (la pérdida de su hija Marie, por ejemplo); una revolución, en fin, que le permita dar rienda suelta a sus fantasías sexuales, desde luego, pero también, tal y como veremos más adelante, a sus deseos paternos– se conjuga a través de ese amor que es lo único que le permite poseer la verdad en evidencia de la pasión.

También existen por supuesto algunas referencias literarias directas dentro del propio relato como los fragmentos de los poemas que Mathieu utiliza en sus conferencias y recitales: los versos de Guillaume Apollinaire –“*Tantas tristezas*

¹⁶⁰ Gutiérrez, Fátima: en la “Introducción” de su edición de *Las hijas del fuego* (Cátedra, Madrid, 1990) de Nerval, p. 26.

¹⁶¹ Marty, Joseph: “*Le chant des rendez-vous imaginaires*” en *L’avant scène du cinéma* nº 226, abril 1979, p. 5.

¹⁶² Breton, André: *Segundo manifiesto surrealista* citado en Marty, Joseph: *Ibid.*

¹⁶³ André Breton citado por Duruzoi, Gérard y Lecherbonnier, Bernard: *André Breton, la escritura surrealista* (Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976) p. 186.

plenarias/ prendieron mi corazón en estas Fagnes desoladas”–, y de Louise Labé, “la bella cordelera”, “*la amante de hielo y fuego*” según la expresión del propio archivero, –“*Si teniéndolo enlazado entre mis brazos/ llegase la muerte mientras me besaba dulcemente/ ¡Yo, moriría feliz!*”–, y algunos otros que aparecen desperdigados en distintos momentos de la película, y entre los que destacan los del poeta hermético Maurice Scève –“*Toda la dulzura del amor está embebida de amarga hiel y veneno mortal*” –, tan próximo a Labé y a su círculo literario (Pernette de Guillet, Oliver de Magny...). Versos que poseen principalmente dos funciones distintas: de un lado, anticipar casi literalmente los acontecimientos inmediatos que están por suceder (el amor desgarrador e imposible que Mathieu va a encontrar en las Fagnes junto a Belle, por ejemplo), y del otro, en base a su repetición, crear una serie de correspondencias o analogías dialogadas –las referencias a Labé o los versos que Mathieu ha dedicado a su hija Marie (“*Ráfagas fuertes como nudos/ atados a lo hondo de la Fagnes muertas*”), que reaparecen varias veces a lo largo del relato– entre los dos mundos entre los que bascula el personaje protagonista, su vida exterior “real” y su vida imaginaria, y que sirven para desdoblar lo real en lo imaginario y viceversa sin que el espectador perciba en ningún momento una frontera nítida entre dichos dos órdenes. Es decir, que éstas se presentan como una especie de “llave” entre la realidad y lo imaginario, permitiendo ese desdoblamiento al que nos referimos.

Tomando como ejemplo los versos de Scève citados anteriormente, quizás podamos ser un poco más específicos al respecto de todo esto. Durante una cena en casa de los Grégoire a la que asiste Victor, una autoridad cultural local cercana al matrimonio, Jeanne se levanta de la mesa en busca de más vino. En ese momento, una música extradiegética de piano y clavecín se impone sobre la voz del consejero y pasamos de un primer plano objetivo de Jeanne de perfil, atravesando la habitación, de orden perfectamente lógico, a un plano medio subjetivo de Belle evocado mentalmente por Mathieu. La música sube de volumen e intensidad y vemos un plano de ramas de árboles agitadas levemente por el viento. Mientras, en off, la voz de Mathieu susurra: “*¡Embebido!*”. Un primer plano de Jeanne da paso al contraplano de Mathieu, que continúa expresando sus

pensamientos en voz alta: “*Estoy embebido...*”. De nuevo Jeanne, en plano medio ahora, termina su frase: “*de amarga hiel y mortal veneno*”. Victor no comprende nada. Jeanne, en un plano medio frontal, cita completos los versos de Maurice Scève: “*Toda la dulzura del amor está embebida de amarga hiel y veneno mortal*”. Esta secuencia nos anticipa muchos elementos posteriores del relato –el amor turbulento que Mathieu siente rápidamente por Belle, su carácter ambiguo y obsesionante, su destino trágico–, pero a la misma vez también nos da una pista de la pertenencia de Belle a un estricto orden evocativo/imaginario: ella tan solo pertenece al terreno de los sueños, solo existe en la imaginación de Mathieu, su creador. Pero, antes de adelantar acontecimientos e interpretaciones, elaboremos un desglose pertinente de las secuencias de la película, de cara a su posterior análisis.

DESGLOSE TÉCNICO DE LAS SECUENCIAS

GENÉRICOS

Sobreimpresos sobre la propia acción de la película.

PRIMER BLOQUE: Vida exterior de Mathieu

Spa/Vida cotidiana/Jeanne y Marie/Realidad

SECUENCIAS 1-9, 11-16, 20, 29, 31, 33, 35-36, 39, 41, 44-46, 56-60, 63-65, 67-74.

Mathieu dando una conferencia/ Desayunando en casa con Jeanne, su mujer, y Marie, su hija/ Con Marie en la calle/ En su trabajo en el museo-biblioteca/ Cenando con Jeanne y Victor/ Despidiendo a Victor en la calle/ Esperando a Marie/ Un sueño/ En la cama con Jeanne/ Haciendo diversas compras/ En un café/ En su apartamento/ Con Victor en la calle/ En su apartamento/ En el museo/ Una discusión con Jeanne/ La conferencia/ En el bar/ Paseando con Victor/ En casa de Victor/ En su apartamento/ La boda/ En la estación/ En casa con Jeanne/ Encuentro con Marcel, comisario de policía/En el bosque en busca de Belle.



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66

“Esta secuencia (Figs. 61-66) nos anticipa muchos elementos posteriores del relato –el amor turbulento que Mathieu siente rápidamente por Belle, su carácter ambiguo y obsesionante, su destino trágico–, pero a la misma vez también nos da una pista de la pertenencia de Belle a un estricto orden evocativo/imaginario”.

SEGUNDA PARTE: Vida interior imaginada por Mathieu

Fagnes/Nueva vida/Belle/Sueño

SECUENCIAS 10, 17-19, 21-28, 30, 32, 34, 37-38, 40, 43, 47-55, 61-62, 66.

Primer encuentro con Belle/ Belle enferma/ Un almuerzo con ella/ Diversas visitas a Belle/ Belle y Mathieu hacen el amor/Mathieu: “*Eres bella. Sí, BELLE!*”/ La llegada del extranjero/ Mathieu y el extranjero/ Los regalos/ La muerte del extranjero/ Los planes de futuro/ Ambos deshaciéndose del cadáver/ Belle: “*¡Dinero, Mathieu! ¡Dinero!*”.

Belle es la historia de Mathieu Grégoire, archivero, conferenciante y poeta local de Spa, ciudad en la que reside junto a su mujer Jeanne y su hija Marie. Él, que lleva una existencia tranquila y ordinaria, se halla, a los cuarenta, a la mitad de una vida regida por el orden, el método y la razón –sirva como ejemplo su explicación sobre el café en el desayuno: “*Primero vaciaré mi taza. Sino no podré controlar la nueva proporción de azúcar y de leche.*”–. Sin embargo, pese a su éxito profesional (las conferencias, los libros), su vida no carece de conflictos, de entre los cuales el más traumático es sin duda el sentimiento de pérdida que siente por Marie, su única hija, a punto de contraer matrimonio. La secuencia del sueño es muy representativa al respecto. Mathieu ha estado esperando, antes de acostarse, a su hija que llega tarde. Tras su llegada, vemos a Mathieu dormido en su cama. En la banda de sonido se entremezclan una extraña melodía minimalista y el tic-tac acompasado de un reloj. Un plano de la luna, seguido de Mathieu despertando en su lecho. Él y ella avanzan por el pasillo de la casa mientras él le recuerda que no olvide cerrar el pestillo de la puerta y le repite varias veces, refiriéndose a Belle, que “*¡Ella ha perdido a su perro!*”. Marie lleva por única vestidura una bata azul abierta que permite ver su desnudez, idéntica a la de la mujer del cuadro del despacho de Mathieu. El padre, refiriéndose ahora a su hija, le dice: “*Ya no tiene a su gato*”, y más tarde confundiendo a ambas en una misma mujer: “*Es un extranjero que ha perdido a su perro, a su gato. Ya no tiene a su gato. Perro y gato... Ya no tiene nada. Es un extranjero, un extranjero, extranjero...*”. Súbitamente un ruido de locomotora inunda la banda de sonido. Un plano general de la estación de Spa de noche, y, en contraplano, Marie abrazando y besando a su padre. Ellos se encuentran también en la estación. Mathieu besa repetidas veces a su hija, ahora desnuda. El ruido de la máquina del tren da paso a la respiración entrecortada de Mathieu que despierta en su cama junto a Jeanne.

Esta secuencia onírica expone muy bien un conflicto existente en lo más profundo de la personalidad del archivero. “Ningún dominio puede ser, en efecto, más rico en contenido que el de los sueños, donde ningún freno cohibe al individuo y cuyas imágenes son los símbolos de esa vida subterránea de los instintos”¹⁶⁴. En el sueño todo se desarrolla obedeciendo a los deseos íntimos del individuo, y en el caso de Mathieu, como ha señalado oportunamente Guy Braucourt¹⁶⁵, su sueño le permite liberar una pasión incestuosa por Marie.



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70

¹⁶⁴ Duplessis, Yvonne: *El surrealismo* (Oikos-Tau, Barcelona, 1972) p. 96.

¹⁶⁵ Ver Braucourt, Guy: “Belle” en *Ecran 73*, noviembre 1973.



Fig. 71



Fig. 72

La pasión incestuosa de Mathieu por Marie: un ejercicio de *voyeurismo* paterno (Figs. 67-72).

Su desnudez, su ternura, la confusión paterna entre ella y Belle, su amante imaginaria, todos ellos son detalles que nos permiten pronunciarnos de esta manera, pero también existen algunos elementos en su existencia “real” que nos dirigen hacia dicha interpretación. Por un lado está la secuencia del desayuno, en la que, mediante un plano semi-subjetivo que vendría a coincidir prácticamente con el punto de vista del padre, se nos muestran prolongadamente las piernas desnudas de la hija; y por otro, el rechazo feroz que Mathieu siente por John, el prometido y luego marido de Marie, a quien se refiere como “*el despeinado*” entre otros términos despectivos. Así pues, para que el corazón mismo de Belle sea ese juego de lo real y lo imaginario, Delvaux ha utilizado la secuencia del sueño, un instante verdadero, como punto de apoyo y de partida para construir el resto de la película: Belle no es más que una proyección imaginaria de Marie y gracias a ella la realidad se desdobra en una vida de sueño¹⁶⁶. Además, “*el sueño es también una cita en homenaje a nuestro pintor de lo imaginario, Paul Delvaux. La estación de Spa está tratada, en la película, como en un cuadro de Delvaux*”¹⁶⁷. Mediante dicha secuencia Delvaux (André) rinde un homenaje al Delvaux (Paul) de obras como *La edad de hierro* (1951), *El vigilante II* (1961),

¹⁶⁶ “La forma correcta de razonar cuando se muestra una secuencia onírica en el cine consiste más bien en ser extremadamente lógico. Pues la ley de la escritura no es la del sueño, sino la del estilo y hay que respetar en la narración el estilo que hemos instaurado- Permanecer lo más lógico posible es negarse a abrir la puerta a lo arbitrario, que es un peligro mortal para la obra. Esta regla la encontramos igualmente en las secuencias de sueño filmadas por Hitchcock. Cocteau, en Orfeo, decidió que, si había que abordar el misterio, era importante ser materialmente muy preciso. Creo que esto es fundamental. Todo efecto de realismo mágico se funda en esto. En las discrepancias del realismo, en sus contradicciones, es donde nace el misterio”: A.D. en Filmoteca Española (2001), *Op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁷ Declaraciones de A. D. en el Institut Français de Heidelberg en 1984, recogidas en Filmoteca Española (2001), *Op. cit.*, p. 5.

Final del viaje (1968) y, sobre todo, *Soledad* (1955), de las que recoge su atmósfera onírica extremadamente realista.



Muy próxima a ese deseo incestuoso, nacida directamente de él, está la aparición de Belle, personaje central de la película, una mujer extraña que no habla lengua alguna conocida y que vive sola en medio de las yermas Fagnes. Pronto surge en Mathieu una pasión/obsesión por ella de signo sexual –satisfecha rápidamente puesto que ella se le entrega–, pero también protector-paternal –Mathieu la cuida como a una hija: comprando y preparándole la comida, medicinas cuando está enferma, cortándole la leña, dándole dinero¹⁶⁸, etc–, que hace que su vida, antes tan metódica y calculada, se vuelva más flexible y libre. Su existencia “real” empieza a perder peso respecto a su “vida soñada”¹⁶⁹. Un síntoma significativo de ello es su retraso en la conferencia dedicada a Louise Labé: Jeanne, Victor y todas las autoridades locales le esperan en la puerta del recinto “*inquietos y sorprendidos*”, tal y como describe el *découpage* técnico de la película, por lo inusual de la demora. Una tardanza de la que se logra excusar a los ojos de los demás pero no a los de Jeanne. Su mirada descubre barro en los zapatos y los pantalones de su marido y su sospecha toma cuerpo mientras, en la banda de sonido, el propio Mathieu, refiriéndose a la escritora pero hablando de sí mismo, corrobora su recelo: “*Ella conoció a otros amantes*”.

Pero esta felicidad de la vida soñada queda pronto empañada por la intrusión de un nuevo personaje, “el extranjero”, innominado como Belle y de la que parece ser amante y protector. En las primeras versiones del guión ambos no eran más que dos delincuentes comunes que trataban de estafar a Mathieu, explotando su ingenuidad y su fijación por la mujer. Sin embargo sus relaciones en la película son más ambiguas: la aparición del extranjero no parece provocar un sentimiento de alegría en Belle, no vemos ningún gesto de cariño del uno para el otro. ¿Es

¹⁶⁸ Existen diversas correspondencias bastante significativas entre los personajes de Marie y Belle que nos indican la proyección, por parte de Mathieu, de la una en la otra: las dos vistiendo largos abrigos de pieles, dueñas de mascotas —un gato y un perro—, arrebatadas por un extranjero —John y el innominado compañero de Belle—; pero, tal y como señala Marty, hay dos secuencias que llaman especialmente la atención al respecto por su proximidad y su simetría: Marie pidiendo dinero a su padre en la estación, después de su boda, y Belle haciendo lo propio en la secuencia siguiente. Más destacadas aún, si cabe, dado que además éstas son la última vez que ambas aparecen en la película.

¹⁶⁹ Roger Callois ha señalado –*Imágenes Imágenes* (Edhasa, Barcelona, 1970), p. 50– cómo uno de los problemas de la imagen onírica, surgido de la imposibilidad de distinguir el sueño de la vigilia, resulta de interrogarnos sobre el significado, no ya de las imágenes del sueño, sino del hecho mismo de soñar: “*El mundo del sueño es otro universo: ¿es más real, igualmente real, menos real que el de la vigilia?*”. La respuesta a esta pregunta, en el caso de Mathieu, como acabamos de señalar, tendríamos que situarla en un nivel de realidad superior al de la propia realidad.

posible que Belle haya llegado a las Fagnes tratando de huir de él? Sin duda parece más lógico pensar que, siendo ella un producto de la imaginación de Mathieu, éste proyecte sobre él precisamente aquello que no puede conseguir de Marie: un rechazo a John, es decir, el rechazo por parte de su objeto de deseo de aquel a quien considera su rival. John y el extranjero, al igual que Marie y Belle, son dobles perfectos y existen varias analogías entre ellos que parecen demostrarlo: ambos le piden/cogen prestado su coche a Mathieu y se lo devuelven más tarde de lo acordado, los dos le hacen “regalos” muy particulares (el extranjero le regala una botella de licor, mientras que John le regala a su vez varios ejemplares de las obras de Genette y Barthes), etc. A pesar de lo cual su suerte es bien distinta. Mientras que John se convierte en esposo de Marie, y vemos a ambos en la estación partir de luna de miel, Belle asesina al extranjero de una forma muy similar a la que ha sacrificado a su perro al comienzo de la película. Una vez más muerte y deseo se unen en la obra de Delvaux. Pero esta “muerte necesaria”, este sacrificio, no da los frutos esperados por el archivero: a pesar de que Mathieu planea su fuga con Belle, ella desaparece antes sin dejar ningún rastro.

Del mismo modo que vimos al analizar *El hombre del cráneo rasurado*, el final de *Belle* vuelve a plantear un final doble, o mejor dicho, la posibilidad de dos finales contradictorios abiertos a la interpretación de los espectadores. Por una parte tenemos una explicación realista y por la otra una imaginaria. Habiendo confesado la muerte del extranjero así como su papel en ésta a las autoridades, Mathieu conduce a los representantes de la ley a uno de los pozos del Point Noir, al que Belle y él mismo arrojaron su cadáver. Tras una búsqueda minuciosa, la policía solo es capaz de hallar en él el cadáver putrefacto de un perro –¿el perro de Belle quizás?–, cuestión que lleva a Mathieu a preguntarse si todo (Belle y el extranjero, su amor en las Fagnes, etc) no habrá sido más que un sueño. Marcel, uno de los inspectores de la policía, le proporciona una posible explicación racional de los hechos: “*He recibido una nota de las autoridades judiciales alemanas que me señala la presencia de un joven traficante en la frontera*”. Después de todo, tal y como estaba proyectado en las primeras versiones del

guión, ¿no serán Belle y extranjero simplemente dos delincuentes que han engañado a Mathieu? Justo cuando esta explicación lógica parece imponerse (Mathieu: “*¡Me han engañado! ¡Me han engañado hasta el último momento! ¡Ahora estarán ya lejos!*”), la última secuencia reaviva la posibilidad de la duda. En una secuencia de marcado carácter onírico, equivalente a la del sueño de Mathieu en la primera parte de la película (él en su lecho parece despertar de un sueño pero sigue inmerso en él, los motivos sonoros de campanadas y la extraña música coral que la acompañan, la propia planificación análoga de los encuadres y los planos respecto a aquella), el protagonista llega al convencimiento de la existencia real de Belle (“*¡Ella no me ha engañado! ¡Le mató por mi, conmigo! ¡Le llevamos juntos, le ahogamos juntos en uno de los hoyos del Point Noir! ¡En un hoyo... del Point Noir!*”) y se ve a sí mismo, corriendo como enloquecido a través del Point Noir, encontrar la evidencia definitiva de ello: la mano del extranjero que aparece bajo el hielo de la poza congelada (“*¡Todo es cierto! ¡Todo es verdad! Ella no me engañó ¡Puede que ella vuelva! ¡Puede que ella vuelva!*”). La duda final vuelve a surgir gracias al descubrimiento del archivero, aunque toda esta última secuencia parece pertenecer, sin embargo, al terreno de sus sueños, y por lo tanto ser más un deseo de su vida interior (la vuelta de Belle) que una certeza. La letra de la canción¹⁷⁰ que acompaña este último plano cenital de Mathieu en la nieve, que es la misma melodía que abre la película antes de los créditos, posee, como otras veces dentro de la obra de Delvaux, un carácter definitivo al respecto:



Fig. 73



Fig. 74

¹⁷⁰ Se trata de la canción “*Fagne du Nord*”, compuesta para la película a partir de uno de los Preludios de Bach, con letra de Delvaux y música de Frédéric Devreese.

Un final abierto, la mano en el estanque (Fig. 74) —¿el cadáver del extranjero?— le permite a Mathieu creer que la existencia de Belle no ha sido solo un sueño (Fig. 73).

*“La vida se va,
la vida se va,
la vida se ha ido con el viento.*

*Fagnes del norte,
la vida y la muerte vividas
con intensidad.*

*Cabellos al viento,
cabellos enredados
y desenmarañados.*

*La vida se va,
la vida se va,
la vida se ha ido con el viento.*

*Cabellos enredados
y desenmarañados,
ráfagas fuertes como nudos
anudados en los claros de bosques muertos
y desenredados en tus cabellos.*

*Amores anudados
y desenmarañados.
Amores del norte,
desenraizados.
El viento del invierno
ha segado
el amor del estío.”*

Una letra que de forma más que evidente se refiere al amor de Mathieu por Belle y que en sus últimos versos no deja pie a la duda (“*El viento del invierno/ ha segado/ el amor del estío*”) de un posible reencuentro: él ha perdido ese amor único, excepcional, vivido tan intensamente, que ha surgido exclusivamente de su imaginario, de ese mundo interior suyo casi tan real como el mundo exterior en el que habita y que no es capaz de distinguir. Como señalaba el propio Delvaux al resumir el argumento de su película, esa historia de amor apasionado “*concluye definitivamente en la tempestad de nieve*”: no hay lugar pues para un nuevo encuentro.

Estructuralmente *Belle*, tan cercana y similar a los planteamientos de *Una noche, un tren*, es también una película binaria. Como en aquella Delvaux entrelaza dos órdenes distintos: realidad y sueño, la vida exterior de Mathieu Grégoire y su vida interior imaginaria. De un lado, la realidad viene de la mano de Jeanne, su esposa, de su vida tranquila como archivero y poeta local en Spa (lo que equivaldría a toda la primera mitad de *Una noche, un tren*: la existencia cotidiana de Mathias, su trabajo en la universidad, sus problemas con su pareja, Anne...). Del otro, su “*vida de sueño*” –en palabras del propio realizador–, es el *amour fou* que Mathieu siente por Belle, habitante solitaria de los bosques de las desoladas Fagnes, allí donde “*la vida muerde ferozmente a la muerte*”; una pasión liberadora de la monotonía y el *tedium vitae* que poco a poco han ido instalándose en su vida. Dos órdenes, dos mundos, dos bloques, que se proyectan el uno sobre el otro –como habitualmente, y tal y como ya hemos señalado varias veces– mediante la presencia de personajes dobles (Marie/Belle, John/el extranjero) y pequeñas correspondencias entre ambos. Marty¹⁷¹ ha elaborado un inventario exhaustivo de dichas correspondencias y repeticiones.

–Correspondencias, desdoblamientos y analogías entre elementos de la vida exterior y la vida interior imaginaria:

¹⁷¹ Marty, Joseph: “*Les doublets ou «la structure-miroir»*” en Nysenholc, A. (Ed.) (1994), *Op. cit.*, pp. 167-177.

- La sangre en la carretera y en la mano de Mathieu tras el accidente (21-23)¹⁷²/ la sangre en su mano en la cama (28).
- El desayuno en la cocina con Jeanne y Marie (31-50)/ los almuerzos con Belle en la casa en ruinas (210-211) y (261-265).
- Las gotas de café en la mesa (43)/ las gotas de sangre en la carretera (45).
- El gato de Marie (48)/ el perro de Belle (83).
- Marie abrazando a Mathieu (50)/ Belle abrazándolo (221-223).
- Marie vestida con un abrigo largo de piel (51)/ Belle vestida con una capa larga (96).
- El pelo del perro (83, 85, 93, 95, 108)/ el abrigo de piel del extranjero (281, 296, 305, 314, 323-335, 352-362)/ y el abrigo de piel del falso extranjero en la conferencia (410, 412, 414, 422, 423-426).
- El desnudo colgado en el despacho de Mathieu (57)/ Marie idéntica a la mujer del cuadro en la secuencia del sueño (171).
- El fusil de Mathieu (81, 321)/ la pistola del extranjero (324-331).
- El tiro de gracia para el perro de Belle (106)/ el tiro de gracia para el extranjero (489).
- Belle mata al perro (106)/ Belle mata al extranjero (489).
- El perro muerto + la sangre (108)/ El extranjero muerto + la sangre (494).
- Mathieu esperando su coche, que ha prestado a Marie y John (269-271)/ y esperándolo de nuevo, cogido sin permiso por el extranjero (348-349).
- Aparición de John (156, 271)/ y aparición del extranjero (279, 281...).
- Marie pidiendo a Mathieu algo de dinero en la estación (551)/ Belle haciendo lo mismo (553).

Y en cuanto a la presencia de personajes dobles, Delvaux los utiliza en tres niveles distintos, pero, antes de pasar a ellos, ahondemos un poco en su figura. El “doble”, o *doppelgänger* según la formulación germánica del término, es un personaje de gran tradición dentro de la literatura fantástica. “*Es conocida – escribe Louis Vax– la aterradora fascinación que llegaron a ejercer las famosas*

¹⁷² Al ser estas correspondencias muy numerosas y puntuales, siguiendo un criterio de claridad exclusivamente, indicamos, tras la descripción de cada pareja de ellas, su numeración según el découpage elaborado por Joseph Marty en *L'Avant-scène du cinéma* nº 226, abril 1979.

*personalidades dobles del siglo pasado (...) Pero la perturbación psíquica inquieta principalmente cuando parece ir acompañada de una perturbación física. El hombre no se desdobra solo en su interior, sino que ve a su “doble” fuera de él”*¹⁷³. Centenares son los ejemplos que podríamos citar al respecto de esta duplicidad, del drama de esa alma doble de la que se queja el Fausto de Goethe a los románticos alemanes (Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Achim von Arnim, Jean-Paul), autores en cuyas obras abundan los desdoblamientos, o a clásicos más o menos cercanos al género como Edgar Poe, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson, Sheridan Le Fanu, etc. Por un lado, el primero de esos tres niveles, como ha concluido Roberto Zemignan¹⁷⁴, es un nivel temático. En él, el doble aparece siempre unido a la muerte, algo que no resulta extraño ya que la tradición popular ha augurado una muerte prematura a aquel que ve a su doble, pensemos sino en relatos como *El hombre de arena* (Der sandmann, 1817) de Hoffmann, *William Wilson* (1839) de Poe o *El rincón de la felicidad* (The Jolly Corner, 1909) de Henry James; y en el cine, en películas como *El estudiante de Praga* (Der student von Prag, 1913 y 1926) en sus dos versiones dirigidas respectivamente por Stellan Rye y Henrik Galeen, *Homunculus* (1916) de Otto Rippert y *El gabinete del doctor Caligari* (Das kabinett des Dr. Caligari, 1919) de Robert Wiene, por citar tan solo algunos ejemplos cercanos a los orígenes del propio medio. En el caso de la obra de Delvaux y más particularmente de *Belle*, ésta es una identificación muy adecuada: el extranjero, desdoblamiento de John, el prometido y más tarde marido de Marie, es asesinado por Belle para poder huir junto a Mathieu. Él mismo es “*un signo perturbador que anuncia la propia muerte*”¹⁷⁵. Un segundo nivel tiene que ver con el carácter iniciático del relato, dado que son precisamente esos dobles los que desempeñan el rol de “iniciadores”: Belle y el extranjero (*Belle*), Jacques Neuil (*Cita en Bray*), Val y Hernhutter (*Una noche, un tren*), el doctor Mato (*El hombre del cráneo rasurado*); ellos son los instrumentos mediante los cuales los protagonistas pueden alcanzar un conocimiento superior, de su entorno y de sí mismos,

¹⁷³ Vax, Louis (1965), *Op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁷⁴ Zemignan, Roberto: “*André Delvaux: il cinema come specchio dell’immaginario*”, Tesis doctoral presentada en la Università degli studi di Venecia en 1984/85 (Capítulo III: “*Il doppio e la morte, il ruolo dello spettatore al cinema*”).

¹⁷⁵ Borgomano, Laure (1988), *Op. cit.*, p. 92.

necesario para acceder a la nueva vida. Y finalmente, el tercero de los niveles sería estructural: la figura del doble hace posible la proyección de ciertos aspectos de lo real en lo imaginario, es decir, sirve de base a la estructura binaria sobre la que se construye la película.

Unas correspondencias y desdoblamientos, proyectadas a partir de hechos de la vida exterior de Mathieu sobre su vida interior imaginaria, que permiten la aparición de ciertos aspectos de lo real en la esfera de sus sueños. Por lo tanto, estructuralmente “*todo el trabajo de Delvaux consiste en articular esas dos vidas alrededor de una estructura que se denomina estructura-espejo, gracias al juego de analogías y correspondencias reflejadas en distintos niveles*”¹⁷⁶. Se trata de crear un efecto de rima, de consonancia entre esos dos mundos, gracias a la repetición de elementos, que establece los nudos estructurales del relato. Un tipo de construcción análogo, como vimos en su momento, al utilizado por el realizador en *Una noche, un tren*.

Sin embargo en *Belle* encontramos una nueva búsqueda estructural. A diferencia de ésta, pero también de *Cita en Bray*, cuyos dos bloques pertenecían al pasado y el presente en vez de a la realidad y el sueño, en este caso esos bloques contrarios no aparecen nítidamente disociados y son tratados rigurosamente de la misma manera, sin hacer “*diferencias de estilo entre lo que parece sacado de la realidad cotidiana y lo que más bien parece sacado de la proyección de lo real.*”¹⁷⁷. Mientras que en *Una noche, un tren* la segunda parte onírica era estilísticamente más sombría y parecía muy influida por una atmósfera expresionista (un expresionismo ciertamente más cercano a los exteriores naturales de *Nosferatu*, por ejemplo, un film determinante en la formación cinematográfica de Delvaux, que a cualquier efecto estético caligarista), y que en *Cita en Bray* el espacio de la memoria también aparecía diferenciado, refiriéndonos exclusivamente al terreno de lo estilístico, gracias al uso de determinados colores y tonalidades asociadas al pasado, en *Belle* en cambio no existe ese contraste. Entre esos dos mundos

¹⁷⁶ Marty, Joseph: “*Le chant des rendez-vous imaginaires*” en *L’Avant-scène du cinéma* n° 226, abril 1979, pp. 5-6.

¹⁷⁷ Entrevista con A. D. en la *Revue belge du cinéma* n° 7/8, 1977.

opuestos y simétricos, “*el de la vida familiar, de la vida burguesa, del círculo literario de provincias del que el poeta, algo lunar, quiere inconscientemente huir; y el de la Fagne y su casita en ruinas en la que encuentra a la extranjera casi muda a la que llama Belle*”¹⁷⁸, no existe ninguna diferenciación estética: ambos se alternan y se retroalimentan sin aparecer separados de cara al espectador que los percibe como un continuo. “*Nada de difuminos –como escribe Marty–, de cortinillas, de fundidos, de raccords u orquestaciones musicales*”¹⁷⁹ en el paso de lo real a lo imaginario y viceversa.

En el mismo plano de la estética, algo que resulta bastante sugerente en la película –como ha señalado convenientemente Laure Borgomano¹⁸⁰– es la inversión de los códigos estéticos cinematográficos atribuidos a esos dos órdenes distintos. Los espacios de lo real y de lo imaginario han sido representados a lo largo de la Historia del Cine de una manera muy determinada y distintiva, utilizando procedimientos estéticos concretos (las imágenes difuminadas mediante el *flou* fotográfico, los juegos de luces y sombras en base a iluminaciones muy contrastadas, los encuadres ultra-dramatizados), heredados en su mayoría del arsenal fantástico expresionista¹⁸¹, para representar la intrusión del segundo de ellos en la vida ordinaria. Citemos convenientemente al respecto películas como *El fantasma va al Oeste* (The ghost goes west, 1935) de René Clair, *La nuit fantastique* (1942) de Marcel L’Herbier, u *Orfeo* (Orphée, 1950) de Jean Cocteau, ricas en sobreimpresiones y demás trucajes fotográficos. En cambio Delvaux, en su búsqueda del realismo mágico, no solo no utiliza dichos procedimientos, sino que además, en el caso particular de *Belle*, invierte los códigos estéticos generalmente asociados a cada uno de ellos. Así, filma Spa –el espacio de lo real– siempre de noche, iluminada tenuemente, destacando el aspecto decorativo y onírico de la pequeña ciudad que parece fosilizada en el tiempo (p. ej. la estación de tren en el sueño de Mathieu), y en cambio, en un sentido totalmente opuesto, rueda los exteriores naturales de las Fagnes –lo imaginario–, la naturaleza salvaje

¹⁷⁸ Davay, Paul: *Belle en Clés*, 1973; citado en Filmoteca Española (2001), *Op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁹ Marty, Joseph (1979), *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁰ Ver Borgomano, Laure y Nysenholc, Adolphe (1988), *Op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁸¹ Para una explicación más detallada del particular puede recurrirse a Eisner, Lotte H.: *La pantalla demoníaca* (Cátedra, Madrid, 1996) (Capítulos II, III, V, VI y VIII).

y yerma, con un tratamiento realista y preciso en el que no faltan detalles tan insignificantes como unas gotas de lluvia en las ramas de los árboles o el movimiento de la hierba agitada por la brisa. Una inversión que responde a la propia lógica de Mathieu Grégoire, que ve en su vida en las Fagnes junto a Belle una existencia mucho más real y tangible que la que lleva en la ciudad, ordinaria, predecible y desapasionada; al ser él mismo el narrador del relato, los ojos desde los cuales vemos todo lo que sucede, el punto de vista, nosotros, los espectadores, compartimos por fuerza esa misma visión.

Por último solo nos queda ya centrar nuestra atención sobre el itinerario iniciático representado en la película de Delvaux para completar su análisis. *Belle* comparte, en su estructura profunda, un carácter iniciático con el resto de las películas examinadas. Como hemos visto, todas ellas están construidas, casi sería mejor decir organizadas, respecto a unas etapas o fases muy determinadas y bien definidas. *“En todas las ceremonias de iniciación (...) podemos distinguir tres grandes secuencias, de distinta duración, siendo la más larga generalmente la segunda, lo que se explica gracias a su importancia respecto a la cohesión del ritual. En efecto, la primera fase es una preparación para la segunda, la muerte iniciática propiamente dicha. La tercera representa el nuevo nacimiento y tiene un desarrollo extremadamente distinto dependiendo de las culturas”*¹⁸². Sin duda no es necesario volver a definir cada una de estas tres fases, sino simplemente señalar su presencia dentro del relato. La preparación está representada, como a menudo, por una situación de crisis interior del personaje protagonista, Mathieu en este caso, que le aparta de su vida ordinaria. Gracias al suceso de un acontecimiento extraordinario en su vida, la aparición de Belle, Mathieu ve como poco a poco se va apartando de Jeanne, su mujer, de sus obligaciones laborales e incluso de su hogar en Spa. Perteneciendo este suceso a un orden estrictamente imaginario, es él quien ha creado mentalmente a la mujer, podemos tratar de rastrear cual puede ser el verdadero origen de ese alejamiento en su existencia real. Ya nos hemos referido con anterioridad a la existencia dentro de la narración de ciertos indicadores del deseo incestuoso que Mathieu siente por su hija Marie,

¹⁸² Vierne, Simone (1973), *Op. cit.*, p.13-48.

como también al hecho de que Belle parece estar proyectada a apartir de ciertos aspectos de aquella, de modo que su aparición bien podría estar provocada por el compromiso matrimonial de Marie y John y por el consiguiente sentimiento de perdida¹⁸³ por parte del padre. En cualquier caso, el hecho es que la aparición del personaje de Belle, y más tarde la pasión amorosa que se apodera del archivero, ese *amour fou*, como lo hemos definido, causan una ruptura profunda en Mathieu respecto a su vida ordinaria. Esta desligadura progresiva de sus ataduras comunes es la que permite su despertar, su nacimiento según los términos de Vierre, a una nueva vida asociada a su joven compañera, esa “*vida de sueño*”, apasionada y libre que se abre ante él. De nuevo el desplazamiento físico, entre Spa, la pequeña ciudad en la que reside, y la región de las Fagnes, poblada de bosques salvajes, donde habita Belle, representa simbólicamente la distancia existente entre esas dos vidas antagónicas sobre las que bascula el relato. Los viajes de Mathieu al volante de su Volvo son incesantes pero no son más que una metáfora de su continuo deambular entre lo real y lo imaginario. Finalmente, es interesante analizar el papel desempeñado por los “dobles” dentro de este esquema iniciático. En general, la desaparición de los dobles, los “iniciadores”, figuras estrechamente ligadas como hemos visto a la idea de la muerte, es la que permite el acceso del protagonista a la vida nueva. Sin embargo en este caso particular la situación es un poco distinta: el mismo Mathieu es quien los ha creado dentro de la ficción imaginaria que ha inventado. En ella, Belle y el extranjero juegan el mismo papel incómodo y excluyente que Marie y John, y, tal y como hemos visto, la muerte del extranjero se convierte en una necesidad absoluta pero al mismo tiempo también en la prueba de su existencia real. El hecho de que no haya desaparecido completamente (la visión de la palma de su mano en el pozo del Point Noir) es el único indicio al que Mathieu puede agarrarse para demostrar(se) que no todo fue un sueño: que Belle ha existido.

¹⁸³ Sentimiento al que, Borgomano, añade como corolario el hecho de que “*Mathieu se siente envejecer, inútil, en una pequeña ciudad de provincias de la que él se ha ido convirtiendo en la estrella intelectual un poco mamarracha*” (Borgomano, Laure (1988), *Op. cit.*, p. 82).



V.

Benvenuta (*Benvenuta*, 1983)

“Después de 1973, abandoné durante algún tiempo el realismo mágico”¹⁸⁴. Así de lacónico resumió Delvaux en cierta ocasión el período de su carrera comprendido entre esa fecha y el año 1983, durante el cual el autor belga se mantuvo alejado del estilo que le había distinguido dentro del panorama cinematográfico internacional. Una década que si bien no fue una de las más prolíficas dentro de su trayectoria profesional, solo realizó dos largos y un cortometraje, si que resultó en cambio artísticamente muy satisfactoria.

Mujer entre perro y lobo (*Een vrouw tussen hond en wolf*, 1979), presentada en la sección oficial del Festival de Cannes, es una crónica realista de un tema tabú en Bélgica, el colaboracionismo¹⁸⁵ durante la ocupación nazi. Escrita junto a Ivo Michiels, que “había conocido muy bien el colaboracionismo y la resistencia flamenca en Amberes”¹⁸⁶, la película narra el drama de Lieve, una mujer que oscila entre Adriaan, su marido, colaborador con los nazis, y François, su amante, miembro de la resistencia belga. *Mujer entre perro y lobo* no fue bien acogida ni por el público ni por una gran parte de la crítica, y tal y como señaló Juan Carlos Rentero al respecto, “Lo que más ha sorprendido –y, sin duda, ha desconcertado– a la mayoría de los críticos, ha sido que *Mujer entre perro y lobo* no se parece

¹⁸⁴ Delvaux, André (2003), *Op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁵ Un tema que, en Bélgica, inspiraría en los años posteriores un gran interés debido a la novela *Le chagrin des Belges* (1983) del escritor y cineasta Hugo Claus.

¹⁸⁶ Declaraciones de A. D. recogidas en Sojcher, Frédéric: *André Delvaux, le cinéma ou l'art des rencontres* (Seuil/Archimbaud, Paris, 2005) p. 56.

gran cosa a las anteriores películas de Delvaux”¹⁸⁷. Un juicio de valor que, como él mismo admite inmediatamente después en su estudio, resulta bastante dudoso. Aunque el cineasta era consciente, desde luego, de la necesidad de dar un giro a su obra (“*En ese momento se produjo una ruptura. La esperaba. Debía pasar a otra cosa*”¹⁸⁸), su idea de ésta como un bloque, como un conjunto surgido del sumatorio de cada uno de sus trabajos, no apoya la calificación de *Mujer entre perro y lobo* como de una cesura sino más bien como la de la elección de un itinerario distinto dentro de su continua búsqueda expresiva. “*La creación cinematográfica de André Delvaux –reflexiona Borgomano– se caracteriza tanto por su coherencia como por cierta diversidad. Sin embargo, efectivamente podríamos separar fácilmente dentro de su obra unas constantes estructurales y temáticas expresadas a través de formas distintas*”¹⁸⁹. Por un lado, en la película reencontramos –como en el ciclo del realismo mágico– un punto de vista único a nivel de enunciación, es decir, otro relato narrado en primera persona (la de Lieve); en cuanto a su construcción, siendo ésta una crónica realista, apoyada en sucesos históricos, su estructura, en vez de ser binaria, es lineal y sigue el orden cronológico de los acontecimientos que presenta; de modo que el único elemento realmente diferenciador de la película respecto a la obra anterior del cineasta es la elección de su tema, el colaboracionismo, de un evidente contenido ideológico-político, ausente en sus películas precedentes¹⁹⁰.

Sin duda alguna las dos películas de Delvaux que más se alejan del realismo mágico dentro de su filmografía son *Met Dieric Bouts* y *To Woody Allen from Europe with love*, conocidas generalmente como “filmes de investigación” (*films de recherche*), y lo hacen sobre todo desde su propia esencia genérica no de filmes de ficción sino de documentales. El mediodmetraje *Met Dieric Bouts* (1975) fue un encargo de la BRT, la televisión belga, y del Ministerio de Cultura

¹⁸⁷ Rentero, Juan Carlos: “*André Delvaux, una estética del misterio*” en *Dirigido por* n° 65, 1979, p. 34.

¹⁸⁸ Sojcher, Frédéric (2005), *Op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁹ Borgomano, Laure (1988), *Op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁰ El propio Delvaux, refiriéndose a su decisión de hacer un cine no anclado a la realidad cotidiana, era consciente de su desconexión respecto al cine politizado que se institucionalizó tras los sucesos de mayo de 1968: “*En plena época de la guerra del Vietnam, yo decidía hacer «cine de autor». Chris Marker, que me ayudó mucho, me dijo entonces: «Unos hacen cine imaginario y otros cine realista: el cine imaginario es imprescindible para poder vivir, porque nos abre a otras formas»*” (en Lara, Fernando (2003), *Op. cit.*, p. 78).

Flamenca para conmemorar el aniversario del quinto centenario de la muerte del pintor flamenco Dieric Bouts, que marcó el comienzo de una estrecha colaboración entre el director y el escritor y guionista Ivo Michiels. *Met Dieric Bouts*, una de las películas más personales de su autor y para muchos críticos su obra maestra, es sobre todo una reflexión sobre las condiciones del oficio del cine y un reconocimiento del cineasta como artista, construido a partir de una identificación con Bouts y con algunas de sus obras –que al igual que el mediodiámetro, que reproducía “vivientemente” su versión de “*La última cena*”, fueron encargos–, pero también “*una manera de reencontrar nuestras raíces flamencas a través de la pintura y de nuestras respectivas vivencias... Ivo Michiels, la muerte de su madre, yo, la muerte de mis abuelos y de mi padre, que fueron enterrados en Lovaina al igual que Bouts, sepultado en Lovaina pero a quien no se ha podido encontrar dado que no sabemos donde fue enterrado*”¹⁹¹.

Por su parte *To Woody Allen from Europe with love* (1981) es también un acercamiento documental a las condiciones de la creación cinematográfica, esta vez apoyado en la figura del director neoyorkino Woody Allen y en el rodaje de *Recuerdos* (*Stardust memories*, 1980). Sin embargo nada más lejos de resultar un reportaje o un *making off* al uso: Delvaux no se contenta con mostrarnos a Allen simplemente rodando su película sino que le vemos trabajar en otros diversos aspectos de la misma (planificando nuevas tomas y viendo el material rodado en la sala de montaje) e incluso le seguimos en su vida diaria (le observamos tocando el clarinete en su apartamento). Es bastante significativo el hecho de que Delvaux otorgue tanta importancia al trabajo del realizador norteamericano con el montaje: el cine, parece querer demostrarnos, es el producto de la ordenación, gracias a la edición, de un desorden original obtenido en el rodaje. Ese mismo principio es el que le asigna a él simbólicamente, al final de su película, el puesto de Allen, porque ¿cuál es el trabajo de Delvaux sino el de la puesta en orden, la búsqueda de otorgar un sentido a las imágenes filmadas, escapando de las trampas que nos presenta la realidad? Así pues, *To Woody Allen from Europe with love* no es tanto

¹⁹¹ Sojcher, Frédéric (2005), *Op. cit.*, p. 56.

una película sobre el cine como una reflexión sobre el acto de hacer cine, sobre sus condiciones, mecanismos y procesos.

De este mismo período (1973-1983) datan dos proyectos no realizados por el autor de *Una noche, un tren*. El primero de ellos se trata de un guión original, *Stille Nachtmuziek/ Les illusion d'Anvers* (1979-1983), del que existen dos tratamientos distintos, uno escrito por el realizador y otro posterior redactado en colaboración con Michiels. *Stille Nachtmuziek*¹⁹² narra la historia de una célebre organista flamenca, Sarah Van Dijk, que regresa a Amberes, su ciudad natal, para dar un concierto tras una larga estancia en Nueva York. Allí, por mediación de un joven periodista que prepara un artículo sobre su carrera, Sarah evoca distintos recuerdos de su infancia y su primer amor con su viejo profesor de órgano. Abandonado el proyecto sin motivo aparente –Delvaux había obtenido en 1981 una ayuda económica de la Comisión Flamenca del Cine para la escritura del guión–, es posible que, dadas las numerosas similitudes temáticas y argumentales entre ambas, similitudes que veremos detalladamente un poco más adelante, el argumento de *Stille Nachtmuziek* terminase por acabar refundido con el de *Benvenuta*, su siguiente película.

El otro proyecto del momento es la adaptación de la novela *La plaça del Diamant* de la escritora catalana Mercé Rodoreda, publicada originalmente en 1962. El crítico e historiador cinematográfico Esteve Rimbau ha documentado puntualmente como “los derechos [de la novela] volvieron a quedar en libertad a finales de 1978 pero, inmediatamente, surgió un nuevo e inesperado pretendiente. «A través de Benet Rossell, que estaba en París –recuerda [Francesc] Betriu–, me entero que André Delvaux quiere hacer *La plaça del Diamant* pero, al saber que había unos catalanes que llevaban años detrás del proyecto, dijo que lo dejaba. Entendió que, si no se había adaptado antes –desde su publicación en Gallimard–, era por problemas de censura y abandonó el proyecto, que le había llegado a través de Danièle Delorme»”¹⁹³. Delvaux había trabajado con Delorme cinco años antes en *Belle*, donde la actriz había interpretado el papel de Jeanne, la

¹⁹² Una vez más recomendamos al respecto de los proyectos no realizados por Delvaux el libro de Sojcher (2005), *Op. cit.*, pp. 199-203.

¹⁹³ Rimbau, Esteve: *Pepón Coromina, un productor con carisma* (Academia, Madrid, 1999), p. 115.

fiel esposa de Mathieu Grégoire (Jean-Luc Bideau). Convertida ahora en la presidenta de los productores franceses, además de presidenta también de la Comisión de Anticipos sobre la Taquilla, Delorme era la dueña de los derechos de la obra de Rodoreda y había pensado en el cineasta belga como el hombre indicado para dirigir su versión cinematográfica. Al no haber encontrado ningún otro testimonio de los motivos que pudieron llevar a Delvaux a echarse atrás a la hora de hacerse cargo de la película, hemos de dar por buenas las declaraciones de Betriu, que fue quien finalmente la dirigió en 1982.

En 1979 el cineasta había empezado a trabajar en *Benvenuta*, la adaptación de una novela, *La confession anonyme*, publicada por primera vez sin autoría en los años sesenta –de ahí su carácter anónimo–, y que por su contenido erótico había provocado mucho revuelo dentro de las letras belgas. Su autora, Suzanne Lilar¹⁹⁴, una antigua estudiante de filosofía y derecho (ella fue la primera mujer abogada de Gante, su ciudad natal), como Gracq, nos dejó una vívida crónica de su colaboración con el director titulada “*Faire un film avec Delvaux*”¹⁹⁵. En ella Lilar precisa los orígenes del proyecto: “*El 8 de noviembre del 79, Delvaux vino a verme. Un amigo que no podía desprenderse de la novela durante un período mayor, se la había prestado unas cuantas horas. Él la leyó esa misma noche. Rápidamente fue muy evidente que el cineasta estaba fascinado por el personaje de Benvenuta y que soñaba con hacer una película. Ese fue el principio de cuatro años de encuentros, de conversaciones, de proyectos desarrollados y a veces abandonados*”¹⁹⁶. Aunque la colaboración entre ambos fue siempre cordial, Delvaux tuvo claro desde un principio que el papel de la escritora sería exclusivamente el de una consejera respecto a la adaptación (“*Jamás me pidió que interviniera ni en el guión ni en los diálogos. Lo achaco a ese exclusivismo del creador que quiere ser el único responsable de su obra, solo él pone su mano sobre ella, le da forma, la moldea, la posee. Mi papel se limitaba a responder a*

¹⁹⁴ Suzanne Lilar (Gante, 1901-Bruselas, 1992), nacida Suzanne Verbist, es una de las figuras más reconocidas dentro de las letras flamencas del siglo XX en lengua francesa. Con una importante obra a sus espaldas, Lilar ha escrito ensayo, teatro, textos autobiográficos y novelas, entre su producción destacan el drama *Le burlador* (1946), ganador de diversos premios literarios, la novela *La confession anonyme* (1960) y los dos volúmenes de su autobiografía *Une enfance gantoise* (1976) y *À la recherche d'une enfance* (1979).

¹⁹⁵ Incluido en Nysenholc, Adolphe (Ed.) (1994), *Op. cit.*, pp. 249-254.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 249.

los interrogatorios a los que me sometía, auténticas sesiones de evocación en las que yo era la médium a través de la que recibíamos la voz de Benvenuta”¹⁹⁷). Como en los casos de las adaptaciones previas de Daisne y de Gracq, tras varios meses de trabajo, el realizador fue consciente de que sería necesario introducir numerosos cambios respecto a la novela: “*Cuando preparé Benvenuta, empecé por un guión muy lineal, cronológico. Benvenuta está basada en la novela de Suzanne Lilar La confession anonyme, en la que no hay más personajes que Benvenuta y Livio. Es una historia que, tal cual, ofrece dificultades porque está escrita bajo una forma repetitiva de los mismos momentos. Yo intenté escribir el guión con una sola historia. Había discutido largamente con la novelista, anciana entonces, no de mis problemas sino sobre el sentido del libro, de ese amor, de los aspectos filosóficos que planteaba. Se me ocurrió que se podía montar una historia doble en espejo y que esto sería, en realidad, dos veces la misma historia: la de una iniciación. Estaría, por una parte, la novelista, una mujer mayor que inicia a un hombre joven, sin que él lo sepa, en una gran forma de amor, y, por otra parte, Livio, que inicia a Benvenuta en algo que le sobrepasa. Benvenuta, de naturaleza más fuerte, va más lejos que Livio, quien desaparece. Yo sabía desde entonces como terminaría la película: los que han proporcionado la iniciación desaparecen, después de cumplir su función, del modo más dramático, por la muerte. Me parecía interesante hacerse encontrar al final, en un mismo lugar, a François, personaje “real” y a Benvenuta, personaje imaginario.*”¹⁹⁸. Veámoslo.

Jeanne, una escritora de Gante, una mujer mayor, es autora de una novela, *Benvenuta*, que un joven cineasta, François, quiere llevar a la pantalla. Los dos comienzan a verse regularmente para elaborar juntos el guión. En él, Benvenuta, una pianista ganteana, conoce a un magistrado napolitano, Livio, bastante más mayor que ella, del que se enamora apasionadamente. Pronto Livio le propone renunciar al amor físico y adentrarse en una nueva forma de mística amorosa, en gran parte debido a la distancia que les separa, basada en la correspondencia. Así Benvenuta es iniciada en esta vía mística de amor absoluto hasta que un día, por

¹⁹⁷ *Ibid.* pp-249-250.

¹⁹⁸ Declaraciones de A. D. realizadas en el Institut Française de Heidelberg con motivo de una retrospectiva de su obra en 1984, recogidas en Filmoteca española, *Op. cit.*, p. 9.

accidente, se entera de la muerte de su amado. Durante el proceso de elaboración del guión, Jeanne y François, irán poco a poco repitiendo el comportamiento de sus personajes, y Jeanne, como Livio, desaparece de pronto –ella muere en un accidente de circulación–, habiendo iniciado a François no solo en los misterios de la creación artística sino en el amor más profundo. El cineasta, solo, encuentra en la calle a Benvenuta, su personaje.

En efecto, el cambio más llamativo de *Benvenuta* respecto a la obra de Lilar consiste en el abandono de la trama única de estructura lineal –el amor apasionado entre Benvenuta y Livio–, cronológica, y en su reformulación mediante una estructura binaria. Utilizando su habitual construcción doble en forma de espejo, Delvaux inventa, como lo hizo también en los casos de *Una noche, un tren* y *Cita en Bray*, una segunda trama –la relación entre Jeanne, la novelista, y François, el cineasta– que funde con la primera. El resultado: un guión escindido en dos líneas argumentales distintas, inicialmente separadas entre lo real –la preparación de la película sobre la novela de Jeanne– y lo imaginario –Benvenuta y el propio contenido de esa obra–, pero que, a medida que ambas avanzan, se van uniendo e incluso confundiendo según alcanzamos el final de su recorrido. De un lado, las existencias reales de Jeanne y François en “Coupure à Gand”, trabajando juntos en la adaptación de una de las obras de ella al cine; del otro, surgida de la imaginación de Jeanne, el contenido propiamente dicho de esa obra, la relación entre Benvenuta, la pianista, y Livio, el magristado italiano, en Milán. La una (lo imaginario) encajada dentro de la otra (la realidad) pero proyectada en ella –reflejada como en un espejo– por efecto de una *mise en abyme*. El propio Delvaux ha señalado la importancia de esta conexión: “quería que las dos historias – *Benvenuta/Livio, Jeanne/François*– pudieran completarse, que una pudiera ser eventualmente la interpretación imaginaria de la otra, pero que pudiese funcionar también de manera autónoma. Las palmeras salvajes, de Faulkner, ofrece un ejemplo de este funcionamiento: dos partes, que aparentemente no tienen vínculo alguno, se alternan. Sólo al final de la lectura aparece la relación entre ambas narraciones”¹⁹⁹.

¹⁹⁹ *Ibid.*

A propósito de la nueva trama de Jeanne y François –que, leyendo la crónica de Lilar, se nos antoja en más de un punto afín a la relación establecida entre la escritora y Delvaux–, surge otro cambio que en apariencia puede parecer anecdótico pero que no deja de tener su importancia. Benvenuta, en la novela, es una joven pianista sueca, en cambio, en el filme de Delvaux, el mismo personaje es natural de Gante. Dos son los motivos principales que hacen reseñable esta transformación: por una parte, Delvaux, que proyecta sobre el personaje de Jeanne muchos aspectos de la personalidad de Lilar, utiliza uno de los tomos de las memorias de la escritora, *À la recherche d'une enfance gantoise*, para crear esa trama argumental suplementaria: todos los aspectos relativos a la infancia de Benvenuta, la relación con su padre, las primera comunión, etc; por la otra, este cambio responde a un propósito consciente del realizador por acercar sus películas a su país, enraizándolas profundamente en la cultura belga, en un proceso muy notable sobre todo a partir de *Belle*. Varios exegetas de la obra del cineasta (Adolphe Nysenholc, Luc Honorez, Jacques de Decker, Frédéric Sojcher) han estudiado detalladamente el carácter belga de la misma, de modo que nos detendremos brevemente en el particular. Los orígenes familiares de Delvaux, lo vimos en el capítulo dedicado a su biografía, son flamencos, si bien su educación fue realizada en francés. Licenciado en unos estudios de filología por la Universidad Libre de Bruselas, el futuro cineasta imparte clase de lengua y literatura neerlandesas en el ateneo Fernand Blum de Schaerbeek. De modo que, como vemos, él representa un buen ejemplo de interiorización de la pluralidad belga. Además, en lo que respecta a su faceta de realizador, adapta y/o trabaja principalmente con escritores belgas: flamencos (Johan Daisne, Ivo Michiels) y francófonos (Suzanne Lilar, Jacques Sojcher –de quien adapta su *Essai de ne pas être mort* en *Babel Opéra*–, Marguerite Yourcenar; o, colaborando como actores, André Blavier (*Belle*), Pierre Mertens –quien lanza el concepto de “belgitud” en un número de la revista *La Quinzaine littéraire*–, Françoise Lalande, Jef Geeraerts (*Babel Opéra*)) indistintamente. Pero no son estas sus únicas conexiones/influencias con/de la cultura de su país: sin ánimo exhaustivo podemos citar los nombres de algunas otras figuras literarias como Maurice

Maeterlinck, Premio Nobel, de quien Delvaux trató de llevar a la pantalla su *Pelléas et Mélisande* con música de Debussy, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach o Jean Ray, el creador de Harry Dickson; de místicos flamencos de la Edad Media como Hadewijck y Ruusbroeck, “el Admirable”, filosóficamente muy presentes sobre todo en *Benvenuta* y *Opus nigrum*; de pintores como Dieric Bouts, uno de los más enigmáticos maestros primitivos del Gótico internacional, pero también de Hyeronimus Bosch y Pieter Breughel (*Met Dieric Bouts* y *Babel Opèra*), de Vermeer (*Opus nigrum*), de Marc Eemans, el simbolista Fernand Khnopff o el expresionista James Ensor –la reproducción de una de sus obras aparece en *Benvenuta*–, sin olvidar a los surrealistas René Magritte (“*Magritte, sin duda, es una influencia (...) Magritte conjuga la representación académica confundiendo perfectamente lo real y lo fantástico*”²⁰⁰) y Paul Delvaux (en quien se inspira y a quien dedica el final de la secuencia onírica de *Belle*); de compositores como César Frank, cuya música aparece en *Cita en Bray*, Etienne Verschueren, responsable de la banda sonora de *Mujer entre perro y lobo*, o Frédéric Devreese... La lista podría ser interminable pero tomemos otro camino distinto: el geográfico. En lo relativo a la ambientación o al rodaje de sus películas, la filmografía de Delvaux se sirve de buena parte del territorio y recursos naturales de Bélgica: el río Escaut y varias de las poblaciones que lo circundan en *El hombre del cráneo rasurado*; Lovaina y sus tierras baldías en *Una noche, un tren*; Spa y los bosques de las Fagnes en *Belle*; Brabante, con sus campos y pequeñas aldeas, en *Met Dieric Bouts*; la ciudad de Amberes en *Mujer entre perro y lobo*; Gante y el canal de Coupure en *Benvenuta*; casi toda Bélgica (Bruselas, Malinas, Amberes, Lieja, etc), con sus respectivos acentos locales, en *Babel Opèra*; y por último el Mar del Norte y la Brujas del siglo XVI en *Opus nigrum*. En fin, tal y como ha expresado Adolphe Nysenholc, a la misma vez que su obra, la personalidad del cineasta “*se enraiza profundamente en la tradición cultural de su propio país*”²⁰¹.

Volviendo a las relaciones entre *Benvenuta* y la novela de Lilar que adapta, es necesario entrar en el contenido de ésta para poder apreciar algunos de los

²⁰⁰ *Ibid*, p. 1.

²⁰¹ Nysenholc, Adolphe: “*La belgitude d’André Delvaux*” en Nysenholc, Adolphe (1994), *Op. cit.*, pp. 31-37.

pequeños cambios introducidos por Delvaux. El tema central de *La confession anonyme* es el amor, nada más banal y común como argumento; sin embargo, bajo la cobertura de una simple historia de amor, la novela lleva asociada una serie de ideas más profundas y complejas entre las que destaca la concepción final de éste como medio de iniciación a la vida: “*El amor que ella [Lilar] describe no es nada inocente. Es un medio concreto de conocimiento que, en su consumación, concierne al mundo*”²⁰². Un conocimiento estrechamente ligado al sexo, concebido por la autora como medio y fin al mismo tiempo de esa iniciación. Para ella, el mismo amor está ya en la sexualidad y su imposibilidad surge precisamente de la firmeza de las barreras establecidas entre ambos. “*El comportamiento sexual de Benvenuta –escribe Roger Lallemand– aparece, más en el libro que en la película, como una provocación al espíritu de su tiempo. Benvenuta vive con deleite sus relaciones sexuales en las que, mediante un rito antiguo, se experimenta la dominación del hombre y la sumisión de la mujer. Ella se postra ante el amante. En la Villa de los Misterios, la profana es iniciada a la violencia del ritual*”²⁰³. Es interesante, por lo tanto, analizar cuales son los roles sexuales de los dos protagonistas. Livio, el magistrado napolitano, es un Don Juan clásico, un personaje al que Lilar ya se había acercado desde una óptica femenina en su obra *Le burlador*; y sin embargo Benvenuta, por su parte, no es una mujer sumisa. Ella misma elige su destino (“*Ese hombre, le quiero*”) y responde en todo momento a la concepción de la escritora de “*mujer extremadamente libre*”²⁰⁴. Por expresarlo nuevamente con Lallemand, “*vive con deleite sus relaciones sexuales*”, lo cual bien podría resultar “*una provocación al espíritu de su tiempo*”. Si bien es cierto que Benvenuta aparece en determinados pasajes de la película como un personaje dependiente de Livio –Lilar jamás ha compartido los idearios feministas contemporáneos–, esa dependencia es solo aparente: ella acepta la opción que le ofrece Livio de una forma totalmente consciente, jamás impuesta. Y si el uno, seductor aún viril pese a la edad, queda reducido al final a una simple voz a través de la línea telefónica antes de fallecer repentina y misteriosamente, la otra, tras la muerte de éste, despierta a una nueva existencia

²⁰² Lallemand, Roger: “*Benvenuta*” en Nysenholc, Adolphe (1994), *Op. cit.*, p. 222.

²⁰³ *Ibid.*, p. 223.

²⁰⁴ *Ibid.*

más plena tras haber vivido una aventura espiritual y amorosa única. Mientras que el iniciador desaparece una vez terminada su tarea, la iniciada sobrevive, expandida por su nuevo conocimiento.

Sin embargo, y por comparación, la película de Delvaux resulta mucho menos explícita en lo respectivo al sexo. “*Sería tan curioso como apasionante –y Benvenuta aporta datos extraordinariamente relevantes en este sentido– hacer un estudio en profundidad sobre el tratamiento que da Delvaux al tema del sexo. La forma en que trata de aunar sus pretensiones metafísicas y trascendentales con la clara obsesión sexual que recorre toda su obra, sólo parece encontrar salida en la represión, la sublimación y la muerte*”²⁰⁵. Es cierto, como señala el profesor Antonio Castro, que *Benvenuta* aborda el tema de una forma más directa que el resto de su filmografía, pero aún así es preciso ir por partes. En lo que respecta a la primera mitad de su observación, a lo largo del presente estudio hemos ido señalando la importancia temática del deseo sexual dentro de la obra de Delvaux: la imposibilidad de su satisfacción en *El hombre del cráneo rasurado*, el amor físico como forma de iniciación a una nueva vida en *Cita en Bray*, la sombra del incesto y la infidelidad en *Belle*. La mayoría de los protagonistas de estas películas afrontan su sexualidad de una forma anómala y traumática: reprimen sus instintos, subyugados por cierto temor (Julien Eschenbach), el fantasma de la impotencia (Govert Miereveld) o del incesto y el adulterio (Mathieu Grégoire), o los subliman, en el caso de *Benvenuta*, revistiéndolos de espiritualidad y misticismo. En este último caso, gran parte de esas “*pretensiones metafísicas y trascendentales*” provienen de Lilar, estudiosa de la mística flamenca en general y de la obra de Hadewych de Amberes –en la película podemos ver uno de sus libros en casa de Jeanne, la novelista– en particular. Como señaló el hispanista británico Gerald Brenan en su estudio sobre la vida y obra de San Juan de la Cruz, una de las metas de la poesía mística es “*la conclusión final de la obra del amor. «Para este fin de amor fuimos criados», dice [San Juan de la Cruz]. Amor es lo único que mueve al alma y sus facultades*”²⁰⁶. Una creencia absolutamente compartida por la autora de *La confession anonyme*, que trata de conciliar en su

²⁰⁵ Castro, Antonio: *André Delvaux* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2004), sin paginar.

²⁰⁶ Brenan, Gerald: *San Juan de la Cruz* (Ediciones Orbis, Barcelona, 1983), p. 161.

novela la sexualidad y el misterio sagrado: “*El amor físico y el amor divino nacen, según ella, de la misma fuente. En sus libros, encontramos una especie de sincretismo pagano donde la Iglesia aparece curiosamente entremezclada con Eros y la Madona de los misterios de la Villa de Pompeya*”²⁰⁷. Para Lilar, por lo tanto, el amor físico se convierte en un medio para alcanzar el fin místico (Livio: “*En el acto sexual, jamás busco otra cosa que el alma... Me pregunto si la religión le dará el mismo papel al amor*”). En *Benvenuta* en cambio, el cineasta, al ajustar la historia de la pianista y el magistrado dentro de un relato mayor, en una construcción orquestada que incluye a las dos parejas (Benvenuta/Livio y Jeanne/François) a las que suma a Inge, la compañera de piso y pareja musical de Benvenuta, recoge necesariamente una parte de esta “mística del amor”, como la ha denominado Jean-Noël Vuarnet²⁰⁸, del original. La idea de una iniciación espiritual a través del amor continúa estando presente en la película, la Villa de los Misterios sigue teniendo su importancia simbólica dentro de ese ceremonial amoroso, pero en general ese mensaje aparece un poco diluido por la aparición de una nueva iniciación tan importante como la primera: la iniciación artística de François, el cineasta, surgida de su relación con Jeanne, la autora de “*Benvenuta*”. Una relación que, a imagen y semejanza de la de Benvenuta y Livio, también acabará siendo un trágico amor platónico.

Mención aparte merece la identificación en la obra del autor de *Una noche, un tren* del deseo sexual y la muerte, otro tema al que nos hemos referido también con anterioridad, sobre todo en los casos de *El hombre del cráneo rasurado* y de *Belle*. Muy significativas son al respecto unas declaraciones del propio Delvaux en las que trata de explicar los motivos de dicha filiación: “*Tal vez porque Eros y Thanatos están muy ligados (...) el amor total, la belleza total, encuentra su realización total en la muerte, o sea, en la ausencia de la falsedad de la existencia aleatoria*”²⁰⁹. Una argumentación que no nos sorprende debido a la cercanía del director belga a los postulados filosóficos del neoplatonismo. Delvaux, en su

²⁰⁷ Lallemand, Roger: “*Benvenuta*” en Nysenholc, Adolphe (Ed.) (1994), *Op. cit.*, p. 224.

²⁰⁸ Vuarnet, Jean-Noël: “*La femme aux deux visages*” en Nysenholc, Adolphe (Ed.) (1994), *Op. cit.*, pp. 229-234

²⁰⁹ Vasconcelos, Antonio Pedro y Seixas Santos, Alberto: “*En la frontera de lo real y lo imaginario (una entrevista con André Delvaux)*” en *Nuestro Cine* nº 96, 1970, p. 53.

búsqueda del absoluto, de la perfección del Ideal, rechaza lo carnal como oposición natural de lo espiritual, una antagonía derivada apartir del dualismo platónico original entre las ideas y la materia. Ahí radica su deseo de liberación de la vida de sensaciones terrenales a través de una disciplina ascética que, eliminando la falsedad de las apariencias, nos permite acceder a esa Belleza total, Amor total, Virtud total... Desde este punto de vista, la muerte no es más que el fin de la materia y el comienzo de la vida espiritual..

Y ahora el desglose secuencial de la película previo a su análisis.

DESGLOSE TÉCNICO DE LAS SECUENCIAS²¹⁰

GENÉRICOS

Sobreimpresos sobre un fondo azul.

PRIMERA PARTE: Los encuentros

(SECUENCIAS 1-26)

Secs. 1-3: Gante. La mansión de Jeanne, la novelista. Primer encuentro entre ella y François, el cineasta.

Secs. 4 y 5: Gante. La casa de Benvenuta. Benvenuta e Inge ensayan al piano.

Secs. 6-11: Gante/ Milán. La habitación de Benvenuta/Consulado de Bélgica en Milán. Flashback del primer encuentro con Livio.

Sec. 12: Gante. El canal de Coupure.

Sec. 13: Gante. El salón de Jeanne. Jeanne y François.

Secs. 14 y 15: Milán. La estación y la calle. Livio va a buscar a Benvenuta a la estación de tren y la acompaña a su hotel.

Secs. 16-18: Milán. Hall y habitación del hotel. Benvenuta y Livio hacen el amor.

Sec. 19: Milán. Via Santo-Spirito. El exterior de la casa de Livio.

Secs. 20-21: Milán. La estación de tren. Livio acompaña a Benvenuta a la estación y la despide, regalándole su bufanda.

²¹⁰ A la hora de elaborar el presente desglose secuencial de *Benvenuta* hemos seguido el découpage técnico de la misma publicado en Nysenholc, Adolphe (Ed.) (1994), *Op. cit.*, pp. 339-347.

Secs. 22-24: Gante. Canal de Coupure/Habitación de Benvenuta. Benvenuta e Inge.

Secs. 25 y 26: Gante. Habitación de Benvenuta. Benvenuta, niña, con su padre.

SEGUNDA PARTE: Aparición de los ritos

(SECUENCIAS 27-43)

Sec. 27: Gante. Canal de Coupure. François se dirige a la mansión de Jeanne.

Sec. 28: Gante. Canal de Coupure. Benvenute lee una carta de Livio a Inge.

Secs. 29 y 30: Gante. La mansión de Jeanne. Jeanne y François meriendan juntos.

Secs. 31-33: Canal de Coupure/Via Santo-Spirito/ Canal de Coupure. Benvenuta lee una carta de Livio/ Livio (*en off*) recita la misma carta/Benvenuta termina de leerla.

Sec. 34: Gante. Diversas calles de la ciudad. Jeanne y François pasean por la calle mientras la escritora recuerda su infancia.

Sec. 35 y 36: Gante. La casa de Benvenuta. Benvenuta lee una carta de Livio/Lee una postal en la que el magistrado le habla de una promesa hecha a Dios de no volver a verla. Inge le dice que Livio la ha abandonado y Benvenuta la abofetea colérica.

Sec. 37: Gante. Canal de Coupure. François se acerca a la casa de Jeanne.

Secs. 38-40: Gante. Interior de un café. Aparición imaginaria del padre y de la madre de Benvenuta/ Primera Comunión de Benvenuta (Jeanne)/Regreso al café.

Secs. 41-43: Gante. La mansión de Jeanne. Jeanne y François. François se ausentará una semana, de viaje en Pompeya, y no podrá acudir la siguiente semana a su cita. Jeanne triste.

TERCERA PARTE: Las tentaciones de Benvenuta

(SECUENCIAS 44-58)

Sec. 44: Gante. La casa de Benvenuta. Benvenuta e Inge ensayan para un concierto en Madrid y Benvenuta decide hacer escala en Milán para telefonar a Livio .

Secs. 45-48: Milán. El aeropuerto/Habitación 110/Via Santo-Spirito/Habitación 110. Benvenuta telefona a Livio desde el aeropuerto/Benvenuta decide tomar un

avión posterior y se instala en el hotel/Visita el exterior de la casa de Livio/
Regresa a la habitación/ Livio no puede verla: uno de sus colegas ha sufrido un
atentado terrorista.

Secs. 49-52: Gante. La casa de Benvenuta. Benvenuta e Inge/La historia de Clélia
y de Fabrice.

Secs. 53-58: Milán. La estación de tren/La habitación 110/El salón de té/la calle/
El salón de té/ Calles. Benvenuta y Livio/ Problemas de comunicación/Benvenuta
sufre/ Escándalo en el salón de té/ Reconciliación.

CUARTA PARTE: La revelación/La transformación de los personajes

(SECUENCIAS 59-76)

Sec. 59: Gante. Salón de Jeanne. Noche. François enseña las diapositivas que a
traído de Nápoles y Pompeya/Villa de los Misterios como exteriores.

Sec. 60: Pompeya. Villa de los Misterios. Benvenuta y Livio visitan el
museo/Livio le enseña la Cámara de los Misterios y le explica el rito de iniciación
amorosa realizado allí en la antigüedad.

Sec. 61: Gante. Salón de Jeanne. François le pregunta a Jeanne si guarda las cartas
de Livio.

Sec. 62: Gante. Vista del Canal de Coupure. Benvenuta lee una carta sentada en
un banco.

Sec. 63: Jeanne le habla de las cartas y le recita algún fragmento (“*Pasado
Parma, amor mío...*”).

Secs. 64-69: Nápoles. Teatro San Carlo/La Iglesia/La bahía de Nápoles/El monte
sulfuroso/El restaurante en Posilipo/De vuelta a Nápoles en taxi. Livio y
Benvenuta se encuentran y visitan la Iglesia de Monte-Oliveto, el monte sulfuroso
y la bahía de Nápoles de noche. Cenar juntos en un restaurante, donde unos
músicos tocan “*Il Maestro e la Principiante*” y, por petición de él, cantan
“*Finestra che luciva*”, una canción sobre el final del amor. Benvenuta, llorando,
le pide que regresen a Nápoles. Viaje de vuelta en taxi.

Sec. 70: Gante. Salón de Jeanne. Noche. Jeanne habla de Benvenuta como si
fuese ella misma: “*Fue entonces cuando ella se separó de Inge...*”.

Sec. 71: Gante. La casa de Benvenuta. Inge ha solicitado un dossier sobre Livio para demostrarle sus infidelidades a Benvenuta. Ambas discuten, y Benvenuta le explica la verdadera naturaleza de la relación que los une. Ellas se separan.

Sec. 72: Gante. La nueva casa de Benvenuta/La casa en la que vive Jeanne. Benvenuta ensaya una pieza de Mozart y habla por teléfono con Livio, que ha dejado a su otra amante y quiere recuperarla.

Sec. 73: Gante. La mansión de Jeanne. Jeanne y François. Jeanne está celosa de los sentimientos de François por Benvenuta/Le enseña algunas páginas que conserva del diario de su relación con el magistrado.

Sec. 74: Gante. La nueva casa de Benvenuta. Benvenuta le envía por correo su diario a Livio.

Sec. 75: Gante. La mansión de Jeanne. Noche. Jeanne habla a François del verdadero sentido del/ de su amor (“*Poco importa si él era dulce o cruel...*”).

EPÍLOGO: El desenlace

(SECUENCIAS 76-83)

Sec. 76: Gante. La nueva casa de Benvenuta. Benvenuta ensayando.

Sec. 77: Gante. Exterior de la casa de Jeanne. François llama a la puerta y ante la falta de respuesta, interroga a una vecina, y más tarde se introduce en la casa a través del sótano.

Sec. 78: Gante. Interior de la casa de Jeanne. La casa está desierta. No hay rastro de Jeanne en su habitación. La vecina le informa de que le llaman al teléfono.

Sec. 79: Gante. La nueva casa de Benvenuta. Benvenuta al piano. El cartero le devuelve el paquete con el diario que le envió a Livio con la indicación: “Destinatario fallecido”.

Sec. 80: Gante. La casa de la vecina. La hija de Jeanne informa a François por teléfono que su madre ha sufrido un grave accidente de circulación y que se encuentra en la sala de operación. François decide esperar nuevas noticias en casa de Jeanne.

Sec. 81: Gante. La nueva casa de Benvenuta. Benvenuta, con el diario en las manos, deposita la postal de la Roca de Ametista dentro de un cajón junto a fotos

de su padre, la bufanda de Livio, sus cartas, etc. Escoge una carta y la lee (en off):
“*Siempre llevaré tu amor sobre mi como una corona...*”.

Sec. 82: Gante. La casa de Jeanne. François espera noticias impaciente. Suena el teléfono y se dirige a él lentamente. No le vemos descolgarlo.

Sec. 83: Gante. Canal de Coupure. Benvenuta aparece con el paquete de reliquias en sus brazos/François aparece en contraplano y, mirando en su dirección, pronuncia su nombre: “Benvenuta”/Benvenuta se aproxima a un jardinero quemando rastrojos y arroja su paquete, contemplándolo arder y después marchándose/Genérico final.

Benvenuta es la historia de una doble iniciación: por una parte, la de una joven pianista en una forma de amor absoluto y único, que la dejará marcada de por vida, y por la otra, la de un joven cineasta dentro de un modelo de creación artística muy determinado. Estos dos personajes, Benvenuta y François, se sirven de dos iniciadores, Livio y Jeanne, para despertar a una nueva vida amorosa, en el primer caso, y creativa, en el segundo. Benvenuta descubre el absoluto renunciando al amor terreno y a través de la mística “*para llegar a una soledad dominada, sublimación de la de Jeanne, liberada incluso de los recuerdos del pasado que no duda en quemar*”²¹¹. François alcanza su objetivo original, la redacción de un guión sobre la novela de Jeanne, a la misma vez que ha descubierto, a su lado, el hasta entonces desconocido proceso de la creación artística. Bajo esta luz la película de Delvaux es nuevamente un filme binario: estas dos iniciaciones, estas dos historias inicialmente separadas, se encajan a medida que avanza el relato la una dentro de la otra. La historia de Jeanne y François, gracias a su imaginación –¿solo a su imaginación? Pese a que Jeanne lo niegue (“*¡Benvenuta no soy yo!*”), ¿acaso no se hace bastante patente que Benvenuta y Jeanne fueron en algún momento la misma mujer?–, hace surgir la de Benvenuta y Livio. Nuevamente también el encuentro entre realidad e imaginación, que corren paralelas, netamente diferenciadas, al principio hasta que alcanzan una interacción gracias a la *mise en abyme*, a la proyección de un enunciado sobre el otro, y que coinciden definitivamente en la desaparición de los

²¹¹ Borgomano, Laure: “*La Mort en abyme*” en Nysenholc, Adolphe (Ed.) (1985), *Op. cit.*; recogido en Filmoteca española (2001), *Op. cit.*, p. 9.

dos iniciadores y en el encuentro de los dos iniciados. Ese efecto de proyección, que como decimos sirve de enlace de la pareja real-imaginario, consigue por ejemplo que la muerte de Jeanne esté inscrita en la de Livio y, por lo tanto, que no sea necesario mostrarla. La estructura de *Benvenuta*, al igual que la del resto de las películas analizadas, es absolutamente rigurosa: “*Para seguir la evolución de esta doble iniciación* –escribe Borgomano–, *se le dan al espectador cierto número de pistas*”²¹². Pistas en forma de analogías (la casa de Jeanne y la última de Benvenuta son la misma, los padres de ellas también coinciden) y de la repetición de ciertos signos (las diapositivas tomadas por François en Pompeya y la visita de Benvenuta y Livio a la Villa de los Misterios, de ciertos fragmentos de cartas y del diario de Benvenuta/Jeanne), así como de la aparición/reaparición de determinados objetos. Repetidamente nos hemos referido a lo largo del presente estudio a la importancia de la circulación de los objetos dentro del cine de Delvaux, y en este aspecto *Benvenuta* resulta ejemplar. Dichos objetos, rastros de la historia de Benvenuta, reaparecen mágicamente y de forma azarosa en la de Jeanne, conectando ambas: el medallón de amatista regalo de Livio, las fotos familiares de la infancia, las cartas y fragmentos del diario (de Benvenuta) no enviados y que Jeanne guarda, etc. En cierto modo su uso resulta un tanto ambiguo ya que el hecho de su presencia en poder de la novelista lo que parece reforzar es la teoría (expresada por François al comienzo del filme) de que Jeanne ha creado a Benvenuta a su imagen y semejanza, es decir, que ha reflejado sobre ella muchos elementos de su propia biografía personal. De ahí, por ejemplo, la coincidencia de ciertos aspectos de sus infancias o el hecho, inexplicable de cualquier otro modo, de la coincidencia paterna: en dos secuencias de la película, siendo Benvenuta niña y estando escribiendo una carta a Livio en un café, vemos a su padre, que coincide con el de Jeanne, tal y como éste ha sido descrito a lo largo del primer encuentro entre la novelista y François. En cualquier caso, dichas analogías, correspondencias, repeticiones y reapariciones de objetos, independientemente de su origen, tienen como función el vehicular la comunicación entre realidad e imaginación, entre una narración y la otra, contrapuntándolas entre sí. Dos ejemplos muy concretos pueden resultarnos muy

²¹² *Ibid.*

efectivos para apreciar este fenómeno en toda su complejidad. En el primero de ellos, a medida que Benvenuta va tomando consciencia de la distancia espiritual que la separa de Livio –en las secuencias de la discusión en el salón de té milanés; de la excursión al monte sulfuroso de Pozzole; de la cena en el restaurante en Nápoles, con la letra de la canción que cantan los músicos como subtexto–, gracias a analogías determinadas –especialmente al viaje de François a Pompeya (a la Villa de los Misterios) y también a Nápoles, destinos idénticos a los visitados por Benvenuta y Livio– Jeanne percibe claramente como, según su tarea iniciadora y el guión que preparan juntos van llegando a su fin, poco a poco también ella va perdiendo al cineasta. En el otro, la correspondencia es aún más sutil pero ciertamente reveladora: François descubre, al penetrar en la habitación de Jeanne, como la escritora ha construido en ella su santuario, utilizando el color escarlata de las paredes, el mismo que el de las de la habitación número 110 del hotel de Nápoles, donde Benvenuta y Livio tuvieron su primer encuentro sexual, y de los muros de la Villa de los Misterios, lugar central dentro de su iniciación espiritual-amorosa. Tras un último plano de dicha habitación, en contraplano, pasamos a la casa de Benvenuta (es decir, pasamos de lo real a lo imaginario) para conocer la muerte de Livio que nos anticipa a su vez la de la escritora (regreso a la realidad).

Benvenuta es una película construida a partir de múltiples enunciados. “*Salida de una novela de la que no se nos leerá una sola línea, la narración se nutre también de la experiencia vivida por Jeanne, aunque ella lo niegue. Se nutre también de la infancia de François, quien reivindica, en el acto de escribir, un remedio para las frustraciones de la realidad. Se nutre, en fin, de toda una literatura: Rilke, Kafka y de la mística flamenca mezcladas. Este último origen literario, por lo demás, es a menudo apuntado con ironía por el propio texto, y cada personaje toma a su compañero en flagrante delito de citas. Como tan justamente observa el asno de Max Jacob: «En esta Iglesia no hay salvación: estamos todos podridos de literatura»*”²¹³. Y no solo de literatura. Indudablemente siendo Benvenuta pianista, y como siempre dentro de la obra del cineasta belga, la música también

²¹³ *Ibid.*

juega un papel decisivo en la película. Dejando aparte las composiciones de W. A. Mozart, Robert Schumann, Johannes Brahms y Frédéric Devreese, dos canciones napolitanas, interpretadas por Armando Marra, concentran nuestra atención. Tanto *“Il Maestro e la principiante”* (“El maestro y la debutante”) como *“Fenestra che lucive”* (“Ventana que brillaba”), cuya letra es una variación del original elaborada por el propio Delvaux, resultan determinantes de cara a la narración, puesto que ellas son algunas de las *“pistas”* a las que se refiere Borgomano, que permiten a los espectadores anticipar el desarrollo dramático del film. Respecto a la primera, el texto es en sí muy claro: nos habla de los roles establecidos dentro de la pareja: “el maestro”, Livio, y “la debutante”, Benvenuta. En cambio la función de la segunda es más ambiciosa. Basándose en la célebre melodía tradicional napolitana *“Fenestra che lucive”*, en la que el amante asiste a los últimos momentos de la vida de su amada, Delvaux reelabora el texto que ahora reflexiona sobre el final del amor, y que Livio tararea durante la cena en el restaurante, sabedor del final próximo de la iniciación de Benvenuta:

*“Ventana, cuya luz se apagó...
Fuego de amor que ya no quema.”*



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

Algunos de los frecos eróticos de la Villa de los Misterios (Figs. 75-77) en Nápoles, lugar central en la iniciación de Benvenuta en el culto al “amor puro” de Livio.

Y si en ese momento ambos son conscientes de que su relación camina hacia su conclusión, los espectadores participan de ese anticipo argumental gracias a un recurso, el de la utilización de ciertos símbolos como claves de apoyo para el desciframiento/lectura del relato, al que ya nos hemos referido con anterioridad en numerosas ocasiones. Así, *Benvenuta* participa de esa “circulación de las artes” que Philippe Reynaert ha definido como “*un viaje iniciático hacia el realismo mágico en el que la música, la pintura, la literatura y el propio lenguaje cinematográfico representan cada una de las diversas etapas del trayecto*”²¹⁴.

²¹⁴ Reynaert, Philippe: comentario en el medimetraje documental “*Rendez-vous avec André Delvaux*” (2004), incluido como extra en la edición especial en DVD de *Cita en Bray* (ver la Bibliografía en su apartado de “Mediateca”).

Por todo esto es fácil considerar *Benvenuta* como la conclusión del ciclo de películas dedicadas por André Delvaux al realismo mágico. Por una parte, en ella reencontramos, sin duda a modo de resumen aunque también como sublimación, toda una serie de constantes temáticas (el deseo, la iniciación, la muerte), estructurales (la composición binaria que desdobra realidad e imaginación), narrativas (los encabalgamientos sonoros, el uso narrativo de la música, las correspondencias entre lo real y lo imaginario, la enunciación en primera persona, etc), filosóficas (el neoplatonismo y el misticismo), e incluso estéticas (esa búsqueda de una síntesis conciliadora de diversas influencias artísticas; de la literatura y la música a la pintura y el cine), omnipresentes en el grupo de films anteriormente analizados. Por la otra, también el contenido autobiográfico de la obra del realizador flamenco, que parece haber ido creciendo conforme ésta avanzaba, alcanza su máxima expresión en la relación entre François y Jeanne, detallado trasunto de la colaboración establecida entre el propio Delvaux y Suzanne Lilar, quien nos dejó –lo hemos visto– un vívido recuerdo escrito de la misma. Y sin embargo *Benvenuta* no solo supone un resumen. Dado el carácter cerrado, homogéneo y equilibrado de la obra de Delvaux, lejos de plantear una cesura, *Benvenuta*, en su maduración de un estilo, también sirve de punto de origen de una nueva etapa, de anticipo de lo que sería(n) la(s) siguiente(s) búsqueda(s) del cineasta: “*Así nació para mí un tema nuevo –el del itinerario iniciático–, liberado de las limitaciones del realismo mágico, y que iba a desarrollar como una ética con la que pudiera identificarme por completo. Y la película resultante, que en cierto modo constituye mi testamento cinematográfico, L’Oeuvre au noir (1988), debe a mis discusiones con Marguerite Yourcenar una madurez que no tuve en la época de El hombre del cráneo rasurado*”²¹⁵

²¹⁵ Delvaux, André (2003), *Op. cit.*, p. 89.

-SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE OTROS TEXTOS:

- A) El realismo mágico: una selección de textos.**
- B) El realismo mágico cinematográfico: una praxis.**
- C) Elementos pictóricos en la obra de André Delvaux.**

A) El realismo mágico literario: una selección de textos

Hemos elegido para abrir esta pequeña antología dos fragmentos de “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”, narración que sirve de título al primero de los dos libros que conforman *Ficciones* (1944), uno de los cuentos más populares y característicos del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), y el que mayor resonancia ha alcanzado fuera del área cultural de nuestra lengua de todos los suyos:

“Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además, yo sé de un hombre en Inglaterra –de un hombre modesto– que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe... Lo hice, porque yo sentía que el Jefe temía un poco a los de mi raza –a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Además, yo debía huir del capitán. Sus manos y su voz podían golpear en cualquier momento a mi puerta. Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí. La estación no distaba mucho de casa, pero juzgué preferible tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; El hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente. Recuerdo que le dije al cochero que se detuviera un poco antes de la entrada central. Bajé con lentitud voluntaria y casi penosa; iba a la aldea de Ashgrove, pero saqué un pasaje para una estación más lejana. El tren salía dentro de muy pocos minutos, a las ocho y cincuenta. Me apresuré; el próximo saldría a las nueve y media. No había casi nadie en el andén. Recorrí los coches: recuerdo unos labradores, una enlutada, un joven que leía con fervor los Anales de Tácito, un soldado herido y feliz. Los coches arrancaron al fin.”

“Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; así mismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba u se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país; no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. Llegué así, a un alto portón herrumbrado. Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón.”

Continuaremos con el colombiano Gabriel García Márquez (1927), seguramente el autor más representativo junto a Borges del *boom* literario hispanoamericano tan estrechamente unido al realismo mágico. Entre las múltiples sorpresas que encierra una obra tan fundamental dentro de la literatura del siglo XX como *Cien años de soledad*, “una de las más evidentes es el tratamiento de lo mágico y lo maravilloso”²¹⁶. Si bien ambos elementos aparecen como rasgos definitorios de la nueva novela latinoamericana, en el caso de García Márquez la atención hacia el mundo mágico y los sucesos extraordinarios es, si cabe, más explícita y, en su obra, adquiere nuevos significados: a través del uso de un lenguaje evocador y preciso, lo cotidiano y lo maravilloso conviven al convertirse esto último en algo verídico y poético. Veámos algún ejemplo:

²¹⁶ Marco, Joaquín: “Gabriel García Márquez y sus Cien años de soledad”, estudio introductorio a García Márquez: *Cien años de soledad* (Espasa Calpe, Madrid, 1982), p. 27.

“Un jueves, antes de que lo llamaran para ir al río, Aureliano le oyó decir: «He muerto de fiebre en los médanos de Singapur». Ese día se metió en el agua por un mal camino y no lo encontraron hasta la mañana siguiente, varios kilómetros más abajo, varado en un recodo luminoso y con un gallinazo solitario parado en el vientre. Contra las escandalizadas protestas de Úrsula, que lo lloró con más dolor que a su propio padre, José Arcadio Buendía se opuso a que lo enterraran. «Es inmortal –dijo– y él mismo reveló la fórmula de la resurrección». Revivió el olvidado atañor y puso a hervir un caldero de mercurio junto al cadáver que poco a poco se iba llenando de burbujas azules. Don Apolinar Moscote se atrevió a recordarle que un ahogado insepulto era un peligro para la salud pública. «Nada de eso, puesto que está vivo», fue la réplica de José Arcadio Buendía, que completó las setenta y dos horas de sahumeros mercuriales cuando ya el cadáver empezaba a reventarse en una floración lívida, cuyos silbidos tenues impregnaron la casa de un vapor pestilente. Sólo entonces permitió que lo enterraran, pero no de cualquier modo, sino con los honores reservados al más grande benefactor de Macondo (...) Lo sepultaron en una tumba erigida en el centro del terreno que destinaron para el cementerio, con una lápida donde quedó escrito lo único que se supo de él: MELQUÍADES.” [pp. 126-127]

(...)

“Sintió que no estaba solo en el cuarto. Contra la reverberación de la ventana, sentado con las manos en las rodillas, estaba Melquíades. No tenía más de cuarenta años. Llevaba el mismo chaleco anacrónico y el sombrero de alas de cuervo, y por sus sienas pálidas chorreaba la grasa del cabello derretida por el calor, como lo vieron Aureliano y José Arcadio cuando eran niños.” [p. 231]

El propio Julio Cortázar (1914-1984) declaró en una ocasión que el objetivo último de muchos de sus cuentos era “*acorrallar lo fantástico en lo real,*

realizarlo” y nadie duda de la adscripción de *Casa tomada*, *Axolotl* o *Las puertas del cielo*, por ejemplo, al realismo mágico. Nosotros hemos escogido un fragmento del relato “*Lejana. Diario de Alina Reyes*”.

“28 de enero

Pensé una cosa curiosa. Hace tres días que no me viene nada de la lejana. Tal vez ahora no le pegan, o pudo conseguir abrigo. Mandarle un telegrama, unas medias... Pensé una cosa curiosa. Llegaba a la terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas. Por el lado de Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizontes rígidos, hogazas humeantes y flecos de viento ensoberbeciendo las ventanas. Andar por la Sobrina con el paso de turista, el mapa en el bolsillo de mi sastrero azul (con ese frío y dejarme el abrigo en el Burglos), hasta una plaza contra el río, casi encima del río tronante de hielos rotos y barcazas y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno o algo peor.

Después de la plaza supuse que venía el puente. Lo pensé y no quise seguir. Era la tarde del concierto de Elsa Piaggio de Tarelli en el Odeón, me vestí sin ganas sospechando que después me esperaría el insomnio. Este pensar de noche, tan de noche... Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando, los recuerda en el momento: Sobrina Stana, sbunáia tjéno, Burglos. Pero no sé el nombre de la plaza, es un poco como si de veras hubiese llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza.

Ya voy, mamá. Llegaremos bien a tu Bach y a tu Brahms. Es un camino tan simple. Sin plaza, sin Burglos. Aquí nosotras, allá Elsa Piaggio. Qué triste haberme interrumpido, saber que estoy en una plaza (pero esto ya no es cierto, solamente lo pienso y eso es menos que nada). Y que al final de la plaza empieza el puente.

Noche

Empieza, sigue. Entre el final del concierto y el primer bis hallé su nombre y el camino. La plaza Vladas, el puente de los Mercados. Por la plaza Vladas seguí hasta el nacimiento del puente, un poco andando y queriendo a veces quedarme en casas o vitrinas, en chicos abrigadísimos y fuentes con altos héroes de emblanquecidas pelerinas, Tadeo Alanko y Vladislav Néroy, bebedores de tokay y cimbalistas. Yo veía saludar a Elsa Piaggio entre un Chopin y otro Chopin, pobrecita, y de mi platea se salía abiertamente a la plaza, con la entrada del puente entre vastísimas columnas. Pero esto yo lo pensaba, ojo, lo mismo que anagramar es la reina y... en vez de Alina Reyes, o imaginarme a mamá en casa de los Suárez y no a mi lado. Es bueno no caer en la sonsera: eso no es cosa mía, nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos –no lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan. Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber adónde va, para enterarme si Luis María me lleva a Budapest, si nos casamos y le pido que me lleve a Budapest. Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos, entre “¡Albéniz!” y “¡La polonesa!”, como si esto tuviera sentido entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la espalda, manos de toalla de esponja llevándome por la cintura hacia el medio del puente.”

Ya hemos hablado, al referirnos a las principales aportaciones teóricas al concepto de “realismo mágico”, del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980) y de su teoría de lo “real maravilloso”, presentada en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949). Aquí, en esta selección de textos, y a modo de ejemplo, seleccionamos, precisamente de ella, el siguiente pasaje:

“Una noche que Solimán y la piemontesa habían quedado solos en la cocina por lo tardío de la hora, el negro, muy ebrio, quiso aventurarse más allá de las estancias destinadas al servicio. Luego de seguir un largo corredor, desembocaron a un patio inmenso de mármoles azulados por la luna. Dos

columnatas superpuestas encuadraban ese patio, proyectando, a media pared, el perfil de los capiteles. Alzando y bajando el farol de andar por las calles, la piamontesa descubrió a Solimán el mundo de las estatuas que poblaba una de las galerías laterales. Todas eran mujeres desnudas, aunque casi siempre provistas de velos justamente llevados, por una brisa imaginaria, a donde los reclamara la decencia. Había muchos animales, además, puesto que algunas de esas señoras anidaban un cisne entre los brazos, se abrazaban al cuello de un toro, saltaban entre lebreles o huían de hombres bicornes, con las patas de chivo, que algún parentesco debían de tener con el diablo. Era todo un mundo blanco, frío, inmóvil, pero cuyas sombras se animaban y crecían, a la luz del farol, como si todas aquellas criaturas de ojos en sombras, que miraban sin mirar, giraran entorno a los visitantes de media noche. Con el don que tienen los borrachos de ver cosas terribles con el rabillo del ojo, Solimán creyó advertir que una de las estatuas había bajado un poco el brazo. Algo inquieto, arrastró a la piamontesa hacia una escalera que conducía a los altos. Ahora eran pinturas las que parecían salir de la pared y animarse. De pronto era un joven sonriente que alzaba una cortina; era un adolescente de pámpanos, que se lleva a los labios un caramillo silencioso, o sellaba la propia boca con el índice. Después de atravesar una galería adornada por espejos sobre cuyas lunas habían pintado flores al óleo, la camarera, haciendo un gesto pícaro, abrió una estrecha puerta de nogal, bajando el farol.

En el fondo de aquel pequeño gabinete había una sola estatua. La de una mujer totalmente desnuda, recostada en un lecho, que parecía ofrecer una manzana. Tratando de encontrarse en el desorden del vino, Solimán se acercó a la estatua con pasos inseguros. La sorpresa había asentado un poco su ebriedad. Él conocía aquel semblante; y también el cuerpo, el cuerpo todo, le recordaba algo. Palpó el mármol ansiosamente, con el olfato y el tacto metidos en la vista. Sopesó los senos. Paseó una de sus palmas, en redondo, sobre el vientre, deteniendo el meñique en la marca del ombligo. Acarició el suave hundimiento del espinazo, como para voltear la figura. Sus dedos buscaron la redondez de las caderas, la blancura de la corva, la tersura del

pecho. Aquel viaje de las manos le refrescó la memoria trayendo imágenes de muy lejos. Él había conocido en otros tiempos aquel contacto. Con el mismo movimiento circular había aliviado este tobillo, inmovilizado un día por el dolor de una torcedura. La materia era distinta, pero las formas eran las mismas. Recordaba, ahora, las noches de miedo, en la Isla de la Tortuga, cuando un general francés agonizaba detrás de una puerta cerrada. Recordaba a la que hacía rascarse la cabeza para dormirse. Y, de pronto, movido por una imperiosa rememoración física, Solimán empezó a hacer los gestos del masajista, siguiendo el camino de los músculos, el relieve de los tendones, frotando la espalda de adentro afuera, tentando los pectorales con el pulgar, percutiendo aquí y allá. Pero, súbitamente, la frialdad del mármol, subida a sus muñecas como tenazas de muerte, lo inmovilizó en un grito. El vino giró sobre sí mismo. Esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado de pálpito y de mirada, al que tal vez era tiempo todavía de hacer regresar a la vida. Con voz terrible, como si su pecho se desgarrara, el negro comenzó a dar llamadas, grandes llamadas, en la vastedad del Palacio Borghese. Y tan primitiva se hizo su estampa, tanto golpearon sus talones el piso, haciendo de la capilla de abajo cuerpo de tambor, que la piemontesa, horrorizada, huyó escaleras abajo, dejando a Solimán de cara a cara con la Venus de Canova.”

En cuanto a los mexicanos Juan Rulfo (1917-1986) y Carlos Fuentes (1928), del primero hemos recogido un par de extractos de su obra más celebrada *Pedro Páramo* (1955), un viaje iniciático de hondas resonancias míticas en el que lo real y lo fantástico aparecen inseparables, confundidos; mientras que en el caso de Fuentes nos hemos decantado por un fragmento de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), una novela construida sobre el desdoblamiento, en la que su agonizante protagonista, buceando en su existencia, a través muchas veces del uso del monólogo interior, comprenderá las causas su degeneración:

“El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al estertor.

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Digo para siempre.

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.”

“Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que iba hacía el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: “Todos escogen el mismo camino. Todos se van.”. Después se volvió al lugar dónde había dejado sus pensamientos.

“Susana –dijo. Luego cerró los ojos–. Yo te pedí que regresaras...

...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.”

Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra. Quiso levantar la otra mano y fue cayendo despacio, de lado, hasta quedar apoyada en el suelo como una muleta deteniendo su hombro deshuesado.

“Esta es mi muerte”, dijo.”

Toda la obra del italiano Dino Buzzati (1906-1972), por otro lado minuciosa y prolija en detalles y perfecta en cuanto a su estructuración y su tempo, tiende, como señalaba Borges en su prólogo a *El desierto de los tártaros* (1945), acaso la obra maestra de su autor, a lo fantástico. Una novela sobre “*la postergación indefinida, casi infinita*” del ataque a la Fortaleza en la que “*el desierto es real y es simbólico. Está vacío y el héroe espera muchedumbres*”.

“Casi dos años después, Giovanni Drogo dormía en su habitación de la Fortaleza. Habían pasado veintidós meses sin traer nada de nuevo y él se había quedado inmóvil, esperando, como si la vida debiera tener con él una especial indulgencia. Y, sin embargo, veintidós meses son largos y pueden suceder muchas cosas: hay tiempo para que se formen nuevas familias, nazcan niños y hasta empiecen a hablar, para que se alce una gran casa dónde antes solo había un prado, para que una hermosa mujer envejezca y ya nadie la desee, para que una enfermedad, incluso de las más largas se prepare (y mientras tanto el hombre sigue viviendo despreocupado), consuma lentamente el cuerpo, se retire en breves apariencias de curación, se reanude desde más hondo, sorbiendo las últimas esperanzas; queda aún tiempo para

que el muerto sea enterrado y olvidado, para que el hijo sea de nuevo capaz de reír y por la noche acompañe a las muchachas por las avenidas, inconsciente, a lo largo de las verjas del cementerio.

La existencia de Drogo estaba, en cambio, como detenida. La misma jornada, con idénticas cosas, se había repetido centenares de veces sin dar un solo paso adelante. El río del tiempo pasaba sobre la Fortaleza, agrietaba las murallas, arrastraba hacia abajo polvo y fragmentos de piedra, limaba los peldaños y las cadenas, pero sobre Drogo pasaba en vano; aún no había conseguido engancharlo en su huida.

También esa noche habría sido igual a todas las demás si Drogo no hubiera tenido un sueño. Había vuelto a ser niño y se encontraba de noche en el alféizar de una ventana.

Más allá de un profundo entrante de su casa veía la fachada de un palacio riquísimo iluminado por la luna. Y la atención de Drogo niño se veía atraída por entero hacía una alta y fina ventana, coronada por un baldaquín de mármol. La luna, entrando a través de los cristales, daba en una mesa donde había un tapete, un jarrón y algunas estatuillas de marfil. Y esos escasos objetos visibles hacían imaginar que en la oscuridad, detrás, se abría la intimidad de un vasto salón, primero de una interminable serie, llenos de cosas valiosas y todo el palacio dormía, con ese sueño absoluto y provocador que conocen las mansiones de la gente rica y feliz. “Qué alegría –pensó Drogo– poder vivir en esos salones, vagar durante horas descubriendo siempre nuevos tesoros.”

Entre la ventana a la que estaba asomado y el maravilloso palacio –un intervalo de una veintena de metros– habían empezado a flotar mientras tanto frágiles apariencias, parecidas quizá a hadas, que arrastraban en pos de sí jirones de gasa, relucientes a la luz de la luna.

En el sueño, la presencia de tales criaturas, nunca vistas en el mundo real, no asombraba a Giovanni. Ondeaban en el aire en lentos remolinos, rozando insistentemente la fina ventana.

(...)No pasaron muchos instantes antes de que una frágil figura -¡cuán pequeña en comparación de la monumental ventana! Apareciera detrás de los cristales y Drogo reconoció a Angustina, también niño.

Angustina, de una palidez impresionante, lleva un traje de terciopelo con cuello de encaje blanco y no parecía nada satisfecho con aquella silenciosa serenata.

Drogo pensó que su compañero, aunque sólo fuera por cortesía, lo invitaría a jugar juntos con los fantasmas. Pero no fue así. Angustina no pareció observar a su amigo y ni siquiera cuando Giovanni lo llamó: “¡Angustina!, ¡Angustina!”, volvió hacia él las miradas.

Con gesto cansado, su amigo abrió la ventana y se inclinó hacia el espíritu colgado del alféizar como si estuviera familiarizado con él y quisiera decirle una cosa. El espíritu hizo un ademán y, siguiendo la dirección de aquel gesto, Drogo volvió la vista hacia una gran plaza, absolutamente desierta, que se extendía ante las casas. Sobre esa plaza, a unos diez metros del suelo, avanzaba un pequeño cortejo de otros espíritus que arrastraban una silla de manos.”

Su compatriota Massimo Bontempelli (1878-1960), uno de los motores de la renovación *novecentista* de la década de los veinte, definió una y otra vez su arte como “realismo mágico”. “*Mis estatuas*”, que pertenece a la recopilación de relatos *La mujer de mis sueños* (1926), ilustra a la perfección su insistente búsqueda de lo fantástico e irreal en experiencias puramente cotidianas:

“De día, con luz natural, mis estatuas adoptan un aire recogido e hipócrita. Hasta parecen más pequeñas. Son más duras, más firmes. De noche su verdadera naturaleza se muestra sin tapujos. Creo que de día no ven nada. De noche si ven; pero tengo la impresión de que no reparan en mí, ni en las cosas que me rodean. Siempre ven más allá o más acá de mí; yo las miro y trato de que me miren. Ellas contemplan. Contemplan otras cosas, otras personas, otras vidas. Se puede conversar con un árbol, con una cascada, con un sillón; pero no podemos charlar con las estatuas. Por eso nos parecen inmóviles. Pero creo que de noche, cuando ven, también se mueven; solo que sus movimientos recorren las dimensiones que nos son desconocidas: por eso de noche todas las estatuas parecen perdidas.

Sin embargo –claro que siempre de noche– creo que puedo ejercer cierta influencia en su comportamiento, según la luz que les concedo.

Basta con que encienda las tres o cuatro lámparas eléctricas que tengo en varios sitios de la habitación, para que todo el espacio sea ocupado por la sombra de mis estatuas. La habitación se agranda, pero no es suficiente; se esfuerza por contenerlas, pero las sombras se siguen sintiendo incómodas. Trepan por las paredes, se pliegan y se extienden por el techo; se hinchan, se arquean; cada una desearía estar sola, se lanzan unas contra otras, las atraviesan, se entrelazan, se cortan, se roban mutuamente el camino y la libertad. Esa coexistencia de sombras gigantescas se condensa en una lucha sorda, y perfectamente quieta, como el abrazo de dos grandes luchadores que, en los momentos más dramáticos, acaba en inmovilidad.

Entonces en mi habitación sólo hay vida para esa enorme lucha desleal, que jamás tendrá un desenlace, y que invade todo el espacio; de manera que casi no queda sitio para mí y tengo que acomodarme aquí o allá en los exiguos intervalos que me dejan las sombras. Cuando por alguna razón tengo que pasar de uno a otro, por más que salte o me arrastre lo más rápido posible, siento su negro contacto, que si demorase un poco acabaría por succionarme;

aquello me deja en el cuerpo una sensación de terciopelo que me hace estremecer de pies a cabeza.

Entre tanto las estatuas, donde esas sombras hunden sus raíces, tratan de agrandarse para rivalizar con ellas: la negra masa del piano desaparece por completo detrás del caballo del condotiero del siglo XV, el rey Humberto I se yergue aún más rígido y su penacho golpea contra el techo, los brazos de Níobe parecen deseosos de extenderse hasta tocar la escopeta acechante del cazador de antílopes. Sólo mi colega egipcio ha mantenido sus proporciones, pero la frente se la vuelve más obtusa y obstinada. La capa de Apolo se ha transformado en un enorme murciélago blanco.

A esa hora las caras de todas las estatuas están radiantes y contemplan con placer, y con una suerte de pasmada satisfacción, la sorda lucha de las sombras. Han perdido por completo su aspecto hipócrita. Ahora la palabra de sus rostros se aclara, parecen personas que respiran después de un ataque de asfixia. Su blancura se tiñe de matices violetas, como si una sangre nocturna aflorase en sus cuerpos tan pronto como la luz del aire suplanta la de las lámparas.

Las sombras, tensas y enormes, parecen mortificadas por ese júbilo.

Una noche en que su sufrimiento me pareció más hondo que de costumbre, atravesé con cautela tres o cuatro de ellas y luego, de golpe, apagué las lámparas y abrí la ventana de par en par.”

Hubert Lampo (1920), especialmente célebre por sus novelas y narraciones mágicorrealistas –aunque abordase diversos géneros a lo largo de su carrera–, recibió el premio de literatura del Estado belga por su novela *El advenimiento de Joachim Stiller* (1961). En ella, lo real y lo mágico convergen en una historia de amor construida sobre el viejo tópico romántico según el cual la unión física y

espiritual de un hombre y una mujer restauran simbólicamente la armonía universal previa al pecado original.

En cambio, la obra del novelista e historiador del arte austriaco George Saiko (1892-1962), autor de un artículo teórico sobre el tema, “*Die wirklichkeit hat doppelten boden. Gedanken zum magischer realismus in der literatur*” (“La realidad tiene una base doble. Pensamientos sobre el realismo mágico en literatura”), publicado en la revista *Aktion* en su número de septiembre de 1952, plantea algunas hibridaciones con el surrealismo y las teorías freudianas. Sin embargo, y a pesar de ello, resulta interesante observar cómo sus dos novelas principales, *Sobre la balsa* (1948) y *El hombre de los juncos* (1955), reflejan algunas claras similitudes con la escuela mágicorrealista:

Finalmente, del escritor neerlandés Simon Vestdijk (1908-1971), poco conocido popularmente pese a haber sido candidato al Premio Nobel de Literatura en varias ocasiones, hemos entresacado un pasaje de su novela *Por siempre otoño* (1965), una de sus obras denominadas “holandesas” por la crítica y quizás las más significativas de su producción:

*“Me rindió el sueño, pero a la media hora me despertaba sollozando, abrumado de pesar, completamente extenuado. Mi reloj marcaba las tres y diez. Hacía las siete iría a reunirme con ella. Mi estómago dormía, como un viejo y fiel perro guardián, era en mi pecho donde andaba todo revuelto y mis temblores sacudían la cama. Quizá había tenido una pesadilla o un sueño “deshonesto”. Sentía miedo y me puse a investigar de qué sentía miedo, con el fin de poder medir mis fuerzas con el enemigo. No era difícil descubrirlo: solo podía haber un enemigo, aunque constara de legiones. No pasaría de hacernos difícil la vida, ya que la mayor parte de todas aquellas cabezas de que constaba el dragón se negarían a comportarse como enemigo declarado. Yo las conocería, pero combatir las no podría. ¡Qué ingenuidad la mía al suponer que yo podría “darle una lección” a la ciudad de W***! Sería luchar contra una selva submarina, que de una manera ondulante y melosa deja*

entrar al adversario, para, en el último momento, lanzar contra él, contra mi espalda, contra mis ijares una araña monstruosa. Yo no podría ir por las calles de la ciudad con los ojos relampagueantes, Trix cogida de mi brazo – vieux jeu–, o en perpetuo estado de embriaguez, como Cuperus. Yo había de estar dispuesto a que se me ignorara por completo, a que, a mis espaldas, hubiera intercambio de movimientos de cabeza, que en el momento más inesperado, por ejemplo, años más tarde, podrían muy bien convertirse en acto calumnioso, en una maniobra que me robara el pan, en una afrenta mortal, sin que el propio autor se diera cuenta de ello o creyera obrar de otro modo que no fuera el propio de un miembro irreprochable de la sociedad y actuara, sencillamente, a impulso de una excitación casual que nada tuviera que ver con el asunto y ni siquiera conmigo o con Trix personalmente. Las mujeres, sobre todo, poseían un sentido infalible para detectar la actividad de aquellos monstruos, a los que presentían en todo momento detrás de sí, como inocentes, aunque inquietas arañas y ratones, por los que también ellas sentían miedo. ¡De pronto el horror arrebatado, de pronto el deshonor puesto en evidencia! ¡Ah que alegría para el promotor de la campaña! Y luego ella la tomaría conmigo, y muy a justo título, ya que, ¿por qué no la había salvado yo a mis dieciocho años, en vez de hacerlo a mis veintidós? Y también yo me sentiría asediado por las cabezas de araña. Yo conocía a la gente, en lo tocante a aquel asunto era yo muy perspicaz, sentía a la gente, la llevaba en el pecho, mi estómago era una prolongación del suyo y, si en el suyo se derramaba la bilis, en el mío la bilis subía de nivel. Lo demoníaco de este sistema era que yo personalmente hallaba entre la gente, más aún si se trataba de pequeños grupos, una gran aceptación. A todo el mundo le parecía yo simpático, bien educado, servicial, buen mozo, ruboroso. Uno a uno me desarmarían una y otra vez, para luego, todos juntos, poder aplastarme mejor. No eran cabezas de araña, eran hormigas; Deja que corra una por tu mano –animalito de Dios–, pero guárdate muy bien de pasarte toda una noche sentado en un hormiguero. Así eran. Una sala entera de teatro contra un Cuperus, que andaba bramando, y hasta llegó a llorar, como un toro acorralado, y, aparte de un pueril decorador de interiores, nadie en

particular tenía nada contra él; Una banda de chiquillos contra una Trix que se defendía con uñas y dientes. Una banda de vocingleros arrapiezos “contra ese idiota de Nol” chiquitín que estaba en el balcón ¿Y era yo distinto? Siendo yo un muchacho ¿no había desarrollado mi pugnacidad a costa de otros más débiles? Pero nada de enemistades individuales, señores míos, eso nunca. Los buenos modales ante todo. Individualmente se acariciaban unos a otros, uno se quitaba los lentes de pinza de montura de oro a causa de la humedad de los ojos y el otro miraba los abiertos ojos azules rebosantes de confianza, encontraba amor y bondad en aquellos ojos más que repugnantes, y se iban juntos a beber una copa para conspirar contra este y aquel. En el mundo estudiantil, ¿había tenido yo acaso alguna vez enemigos personales?”

Así, a modo de resumen, señalar como, a lo largo de estos fragmentos seleccionados como ejemplos destacados de la corriente mágicorrealista en literatura, reencontramos una y otra vez elementos tan propios suyos como la precisión casi matemática en el enfoque, la objetividad plena de objetos y descripciones minuciosas, la frigidez o frialdad antiemocional en la narración, el lenguaje aparentemente sencillo y cotidiano totalmente desprovisto de adornos y la presentación de una realidad repleta de elementos improbables, inesperados y asombrosos, aunque totalmente reales en el mundo real; elementos a los que se refiere prolijamente Seymour Menton en su *Historia verdadera del realismo mágico*, y de los que hemos dado buena cuenta en nuestro capítulo dedicado a la conceptualización y evolución histórica del concepto. A éstos, hay que sumarles además las estructuras propias del trayecto iniciático, a menudo relacionado decisivamente con la muerte, los relatos en primera persona y los monólogos interiores y la interferencia constante del mundo de los sueños en la realidad diaria.

B) El realismo mágico cinematográfico: una praxis

Mediante este último estudio, “*El realismo mágico cinematográfico: una praxis*”, y ante la falta de un grupo estricto de realizadores mágicorealistas, e incluso de un unívoco estilo realista-mágico dentro de la Historia del Cine, nos gustaría proponer el análisis de un determinado grupo de películas que, a nuestro parecer, pueden contener diversas semejanzas, puntos de contacto, elementos y búsquedas comunes con aquellas de André Delvaux previamente estudiadas. El propio realizador belga era consciente de no estar solo al transitar por las diversas sendas en las que realidad y fantasía conviven de muy distintas formas: “*el «realismo mágico», como empezó a llamarse entonces, tenía grandes autores como Italo Calvino, García Márquez y otros escritores iberoamericanos y algunos alemanes. También entre los cineastas había quienes se acercaban a esa tendencia. Carlos Saura era uno de ellos, y probablemente, con Bernardo Bertolucci, el más cercano a lo que yo estaba intentando hacer*”²¹⁷. Dos han sido, pues, los criterios de selección que hemos utilizado para elegir los textos fílmicos de los que nos ocuparemos en las siguientes páginas: de un lado, un primer grupo incluye una serie de películas directamente adaptadas a partir de obras mágicorealistas, entre las que se incluyen versiones cinematográficas de narraciones de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Günter Grass o Gabriel García Márquez²¹⁸; y del otro, hemos optado por elaborar un conjunto de películas que sorprenden por su inusual búsqueda de elementos fantásticos u oníricos a través de puestas en escena eminentemente realistas, o que resultan excepcionales por pertenecer a directores de larga formación o tradición realista. Entre las primeras, nos referiremos a títulos como *Blow Up, el sueño de una noche de verano* (1966) de Michelangelo Antonioni, *La estrategia de la araña* (1969) de Bernardo Bertolucci, *El tambor de hojalata* (1979) de Volker Schlöndorff y *Crónica de una muerte anunciada* (1987) de Francesco Rosi; mientras que en el segundo grupo estudiaremos obras como *La hora del lobo* (1966) de Ingmar Bergman, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, *Ana y los lobos* (1973) de Carlos Saura, *Amarcord* (1974)

²¹⁷ Delvaux, André (2003), *Op. cit.*, p. 78.

²¹⁸ Y entre las que nos hubiera gustado haber podido incluir la versión cinematográfica del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo –*Pedro Páramo* (19) de –, de la que, desgraciadamente, no nos ha sido posible localizar copia alguna.

de Federico Fellini y *Providence* (1976) de Alain Resnais. A pesar de la arbitrariedad que pueda, falsamente, suponersele a la elección de este segundo grupo de películas²¹⁹, con él, o mejor dicho, gracias a él, trataremos de observar comparativamente la forma en la que algunos realizadores contemporáneos a Delvaux (entre ellos varios de sus directores más admirados) han solucionado o planteado determinadas soluciones a algunas búsquedas cinematográficas similares –temporales, estructurales, respecto a la interacción entre realidad e imaginación, a la enunciación, etc– a las del cineasta belga. Algo que, a la vez, nos puede servir además para testar algunas de las consideraciones teóricas que hemos expuesto sobre el realismo mágico cinematográfico.

—Adaptaciones cinematográficas de obras mágicorrealistas:

El primero de los ejemplos propuestos, *Blow Up, el sueño de una noche de verano* (1966), de Michelangelo Antonioni, es una libre adaptación cinematográfica de un relato del escritor argentino Julio Cortázar titulado *Las babas del diablo*, incluido en su colección *Las armas secretas* (1959). Tal y como ha señalado Seymour Chatman²²⁰, la historia de Cortázar es, en cambio, bastante distinta del argumento de la película. Ésta, nos relata un suceso en la vida de Roberto Michel, traductor chileno y fotógrafo aficionado afincado en París. Un domingo, mientras toma algunas fotografías de la ciudad, Michel retrata accidentalmente a una mujer coqueteando con un joven adolescente. La mujer, enfurecida, le reclama el negativo, momento que el chico aprovecha para huir despavoridamente (“creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera (...) perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana”²²¹). Algunos días más tarde, Michel revela las fotos y cuelga un aumento de la foto de la mujer y el joven en la pared de su estudio. En un principio, él se siente feliz de haber

²¹⁹ Un grupo de películas en el que también podríamos haber incluido sin duda otros títulos como *Jennie* (Portrait of Jennie, 1948) de William Dieterle, *Zazie en el metro* (*Zazie dans le metro*, 1960) de Louis Malle, *Picnic at Hanging Rock* (1975) de Peter Weir, *El desierto de los Tártaros* (Il deserto dei Tartari, 1976) de Valerio Zurlini, *El grito* (The shout, 1978) de Jerzy Skolimowski, *Les trois couronnes du matelot* (1983) y *La ville des pirates* (1985) de Raoul Ruiz, *Antonia*

²²⁰ Chatman, Seymour: *Antonioni or, the surface of the world* (University of California Press, Berkeley, 1985), p. 139.

²²¹ Cortázar, Julio: “*Las babas del diablo*” en *Obras completas vol. I* (Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2003), p. 303.

ayudado al chico a escapar, pero, a medida que la imagen en la foto comienza a cobrar vida propia, se da cuenta de que fuera de esa apariencia la realidad es bien distinta: la mujer seduce al joven solo para conducirlo a un encuentro homosexual con un hombre sentado en un coche próximo al lugar de los hechos. Finalmente, tras una nueva huida del muchacho, el hombre del coche avanza hacia Michel “*entre sorprendido y rabioso (...) queriendo clavarme en el aire*”²²². El fotógrafo, asustado, se refugia en el fondo de su estudio y no puede reprimir el llanto. Cuando segundos después vuelve a abrir los ojos, la escena ha dado paso a un cielo plagado de nubes, quien sabe si de lluvia.

Efectivamente, muy poco queda de la línea argumental del relato escrito en la trama de la película de Antonioni, quien señaló en diversas ocasiones como “*el único elemento que tomó realmente de la historia de Cortázar fue la idea de un crimen descubierto a través de un aumento fotográfico*”²²³. Una afirmación, sin embargo, inexacta, dado que algunos otros componentes del texto de Cortázar reaparecen en el film: la fotografía en cuestión también es tomada de forma ilícita y representa igualmente a una pareja ilegítima; la mujer, enfurecida, demanda del mismo modo la entrega de los negativos; el revelado de la foto demuestra, en ambos casos, una realidad aún peor de la que los protagonistas habían imaginado; y, por último, los dos protagonistas salen igualmente maltrechos de su aventura: mientras que en el relato Michel queda catatónico, Thomas desaparece al final de la película.

En todo caso, comparando ambas fuentes, no solo parece clara la existencia de importantes diferencias entre ellas a un nivel argumental, sino que de forma aún más trascendental, a un nivel temático, las discrepancias parecen también muy significativas. Mientras que el relato de Cortázar propone, como la gran mayoría de su obra, una narración instalada “*en mundos próximos y con seres semejantes al lector*”²²⁴ –sobre todo en lo que concierne a Roberto Michel, el protagonista del cuento–, que “*abunda así en el detalle de lo real fáctico, psicológico, objetual,*

²²² *Ibid.*, p. 308.

²²³ Chatman, Seymour (1985), *Op. cit.*, p. 139.

²²⁴ Yurkievich, Saúl: *Introducción general: Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras* en Cortázar, Julio (2003), *Op. cit.*, p. 18.

lingüístico para infundir un clima de confianza semántica basada en el comienzo en lo accesible y legible, en lo viable del mundo representado y el modo de representación”²²⁵, y que termina por aclimatar el elemento fantástico dentro de esa misma realidad; la película de Antonioni, en cambio, cuestiona precisamente esa “legibilidad” de la realidad tal y como se nos aparece a simple vista: “*siempre desconfío –escribe el director– de todo lo que veo, de aquello que me muestran las imágenes, porque imagino qué es lo que hay detrás de ellas. Y lo que hay detrás de una imagen es algo que no se puede conocer*”²²⁶, una realidad que “*se nos escapa, cambia constantemente; cuando creemos que nos acercamos a ella, la situación se transforma en otra cosa distinta... El fotógrafo de Blow Up, que no es un filósofo, quiere ver las cosas de más cerca, pero descubre que, al aumentarlas demasiado, el objeto se descompone y desaparece. De modo que hay un instante en el que la realidad parece acercársenos, pero justo después, inmediatamente, se desvanece*”²²⁷.

Es posible que esa desconfianza en la capacidad humana por conocer la realidad absoluta –denominémosla, si queremos, simplemente la Realidad–, que a priori podría tener alguna relación con las doctrinas platónica y neo-platónica tan cercanas, como hemos visto ya, al realismo mágico, en el caso de Antonioni no está relacionada con el supuesto básico mágicorrealista de la búsqueda de una relación más estrecha con lo espiritual en vez de con el mundo material, sino que, simplemente, se trata de la constatación de la variabilidad de lo que se encuentra a nuestro alrededor, mucho más cercana, por lo tanto, de un Heráclito que de Platón. Difícilmente podemos asociar tampoco *Blow Up* a la corriente que nos ocupa respecto a sus componentes o referentes estéticos –más bien la cultura *pop*, el “*swinging London*”, etc–, a sus elementos narrativos –que no coinciden con los que hemos destacado como más representativos dentro de la obra de Delvaux– o estructurales, por lo que nos parece del todo injustificado tratar de unir ésta, pese a su origen literario, a un conjunto de películas –las que nos van a servir para

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Antonioni, Michelangelo: fragmento de la introducción al tratamiento de guión no realizado *Tecnicamente dolce*, recogido por Chatman, Seymour (1985), *Op. cit.*, pp. 138/141.

²²⁷ *Ibid.*, p. 141.

contrastar nuestro acercamiento al realismo mágico cinematográfico– con las que parece compartir escasas características y/o búsquedas.

Por su parte, *La estrategia de la araña* (Strategia del ragno, 1969), el siguiente ejemplo planteado, es el cuarto largometraje del director italiano Bernardo Bertolucci. Heredero de la tradición neorrealista –fue asistente de Pier Paolo Pasolini en *Accatone* (1961)– e ideológica y políticamente comprometido –entró a formar parte del Partido Comunista Italiano a finales de la década de los años sesenta–, la obra de Bertolucci evoluciona con rapidez de unos comienzos estrictamente realistas (*La commare secca* (1962), *Prima della rivoluzione* (1964)), gracias a la influencia de las nuevas olas europeas y especialmente a la obra de Jean-Luc Godard, hacia películas más ambiciosas y abstractas (*Partner* (1968), *Novecento* (1976), etc). En *La estrategia de la araña*, el cineasta italiano aborda el realismo mágico de la mano de una narración de Jorge Luis Borges –“*El tema del traidor y el héroe*” incluida en su colección de relatos *Ficciones* (1944)–, que sirve de punto de partida al propio Bertolucci y a Marilù Parolini y Edoardo de Gregorio, sus colaboradores en el guión, para su película. Su argumento: la investigación sobre la misteriosa muerte de un patriota irlandés, héroe revolucionario, traicionado en extrañas circunstancias. Así, el narrador de la historia, Ryan, un pariente de la víctima, descubre poco a poco la verdad en el curso de su investigación: cómo el héroe fue en realidad traidor y cómo él mismo organizó su propia muerte, con la ayuda de sus camaradas, para mantener intacto el espíritu revolucionario del pueblo. En su perfección, la ficción creada a su alrededor es de tal magnitud que incluso Ryan no puede resistirse a pertenecer a ella, y, en vez de revelar públicamente su hallazgo, publica un libro dedicado a homenajear la figura del héroe.

Dejando de lado algunos pequeños detalles nuevos (la reubicación geográfica de la historia a una Italia más o menos contemporánea, la sustitución de la lucha revolucionaria irlandesa por la resistencia antifascista italiana, la aparición de algunos personajes inexistentes en la obra de Borges...), la película de Bertolucci sigue decididamente la línea argumental de la narración en la que se inspira, si

bien, dada la corta extensión del relato –seis páginas²²⁸–, ésta se ve enriquecida por un desarrollo del argumento que “no solo toma prestados y después cambia los sucesos de la ficción (“sucesos” es una palabra no mucho más precisa que “trama” a la hora de describir la obra de ficción de Borges, que trata tanto de la creación de dicha ficción como del fenómeno de la trama), sino que (...) además utiliza los conceptos sugeridos por la propia narración de Borges”²²⁹.

De forma resumida, pues una exposición más detallada podría alejarnos de la intención del presente anexo, dos de esos conceptos, fundamentalmente instalados en la obra del escritor argentino, son los de “ficción” y “realidad”, relacionados entre sí por la idea/criterio de verosimilitud. Siendo uno de sus temas principales el de la creación –de imposturas, mitos, cosmogonías, quimeras; siempre expresadas a través del lenguaje–, de resultados de ésta siempre surge un nuevo balance de equilibrio entre ambos: “sus ficciones tratan de la creación de mundos imaginarios que llegan a poseer una realidad propia gracias al lenguaje, que las articula, y que consigue que cualquier cosa creada sea “real” dentro del contexto y las convenciones de su propio medio de creación”²³⁰. Así, la idea de verosimilitud es en cierta manera la que marca en muchas ocasiones el grado de realidad alcanzada por la ficción. Su credibilidad depende de factores como su plausibilidad, la gran cantidad de detalles y datos reales –que duda cabe sobre la importancia que Borges atribuye al conocimiento y a la erudición dentro de la creación de ficciones– que parecen confirmar su legitimidad o su apariencia absolutamente lógica y consecuente.

Pues bien, en *La estrategia de la araña*, Bertolucci aprovecha esa dualidad borgiana entre realidad y ficción de una forma muy fructífera: utilizando una base que podríamos denominar neorrealista –la ambientación histórica concreta y real, el uso de personajes y situaciones auténticas (el proceso de curación de los embutidos, los habitantes del pueblo en el que está localizada la acción de la película), etc–, consigue dotar de una mayor apariencia de realidad a la ficción –el

²²⁸ Borges, Jorge Luis: “El tema del traidor y el héroe” en *Ficciones* (Alianza editorial/Emecé, Madrid, 1972), pp. 141-147

²²⁹ Kolker, Robert Phillip: *Bernardo Bertolucci* (Oxford University Press, Nueva York, 1985), p. 109.

²³⁰ *Ibid.*

asesinato de Athos Magnani Sr. y el mito creado a su alrededor—. Realidad y ficción conviven inseparables, indivisibles, alimentándose la una a la otra, y ahí es donde radica precisamente el carácter mágicorrealista de la película del autor de *El último tango en París*. Veamos un par de ejemplos concretos de ello:

El primero se trata de una secuencia, hacia el tercio final de la película, en la que Draifa, la amante “oficial” de Magnani, y el joven Athos, el hijo de aquel, caminan a través de unos árboles alejándose de la ciudad. Athos se pregunta a sí mismo si los antiguos camaradas de su padre –Gaibazzi, Costa y Rasori– no estarán tratando de jugarle una mala pasada. De repente la narración se corta y la voz de la mujer introduce un *flash-back* en el que la vemos acompañada de Athos Sr. en una habitación. Ambos discuten y Draifa le abofetea. Ella pasea por la habitación durante toda la secuencia, y su imagen aparece reflejada, en contraplano, en un espejo situado en el fondo de la estancia. Sin embargo, al realizar la cámara una panorámica de la misma no vemos ningún rastro de su presencia. A través de la ventana observamos a una madre corriendo a coger en brazos a su niño. Draifa llama a Athos en voz alta y la escena regresa al presente, al campo en el que se encuentran ella y Athos Jr. Ella finge un desmayo y la narración vuelve al pasado: Athos Sr. mirando por la misma ventana con el rugido de un león en la banda de sonido. Mediante un truco de montaje, vemos un primer plano de Athos Sr. seguido de un primer plano de un león, como si el uno y el otro se encontrasen frente a frente. Inmediatamente después observamos como varias figuras avanzan a través del corredor que se extiende más allá de la ventana, y comprendemos que el león se halla realmente fuera de la habitación, y que éstas tratan de apresarlo. La secuencia concluye con Draifa, de espaldas a Athos Sr., relatando el final de su historia directamente a la cámara como si la estuviese contando a nosotros, los espectadores, y no a Athos Jr., y dando paso nuevamente a ella tumbada en la hierba en el tiempo presente.

Como vemos, toda la secuencia participa de un carácter de irrealidad tal que solo la nueva aparición (y la explicación) de la historia del león más adelante nos garantiza su autenticidad. De otro modo, podríamos pensar en ella como en una

ficción más dentro de una historia llena de ficciones o como en un acontecimiento sucedido tan solo en la imaginación de la mujer. Su puesta en escena, con varios saltos espacio-temporales bruscos, muy barroca²³¹, refuerza esa sensación casi de ensoñación respecto a ella. Como señalamos al referirnos a los efectos de realidad compartidos tanto por el cine como por la pintura y la fotografía, aquí lo “fantástico” (una sensación nada más, una duda sobre qué es lo que sucedió en realidad²³²) surge como un efecto exacerbado de la más banal y cotidiana de las realidades, o sea, lo extraordinario como producto implícito de lo ordinario, consiguiendo un efecto típicamente mágicorrealista.



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81

La explicación de la historia del león (Figs. 78-81), en *La estrategia de la araña*, nos garantiza su autenticidad. De otro modo, podríamos caer en la trampa de pensar en ella como en una ficción

²³¹ Curiosamente, buena parte de esta secuencia aparece construida mediante un travelling circular muy similar al utilizado por Delvaux en la confesión entre Miereveld y Fran en la habitación del hotel de *El hombre del cráneo rasurado*. Ambas participan de una sensación idéntica de irrealidad, si bien en este caso lo relatado resulta ser estrictamente cierto frente a lo imaginario de la pretensión de asesinato del antiguo profesor.

²³² Como señala Kolker en su citado libro sobre el cineasta, la presencia del león bien podría tener también una función simbólica (Ver Kolker, Robert Phillip, *Op. cit.*, pp. 116-117).

más dentro de una historia llena de ficciones o como en un acontecimiento sucedido tan solo en la imaginación del personaje de Draifa.

Similar concepción y alcance posee la posterior secuencia en el teatro. Nuevamente, ésta sirve para revisar el pasado –lo que sucedió y cómo sucedió, más allá de toda ficción– y está construida, al igual que la otra, sobre una discontinuidad espacio-temporal que incluye no solo el pasado y el presente, sino insertos de la representación del *Rigoletto* de Verdi, clave en el atentado fallido contra *Il Duce* Mussolini, y algunos planos nocturnos de los alrededores del pueblo. Otra vez la sensación respecto a ella es de irrealidad, como si mediante su puesta en escena Bertolucci quisiera enseñarnos cuáles son los mecanismos de la ficción en torno a la muerte de Athos Magnani, revelarnos su “realidad” más allá de su carácter ficticio.



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85

Influencias pictóricas en *La estrategia de la araña*: las pinturas de Vittorio Ligabue (Figs. 82-85), representando animales domésticos y fieras, incluido el “gato emblemático” magicorrealista, que sirven de fondo a los títulos de crédito de la película.



Fig. 86

La obra pictórica de Giorgio de Chirico –*Enigma de un día* de 1943 (Fig. 86)– como referente estético directo en *La estrategia de la araña* de Bernardo Bertolucci: en la página posterior (Figs. 87-91) diversos fotogramas de la misma en los que vemos al protagonista, Athos Magnani Jr., deambular por las calles desiertas de Tara.



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91

Por último, las referencias pictóricas, como en la obra de Delvaux, abundan en la película de Bertolucci. Por un lado están las pinturas de Vittorio Ligabue, representando animales domésticos y fieras, que sirven de fondo a los títulos de crédito, pero, por otro, es fácil percibir una influencia directa de artistas como

Giorgio de Chirico –especialmente en varias secuencias en las que Athos Magnani Jr. es seguido por la cámara a través de las calles desiertas de Tara²³³; de hecho Sabbioneta, pequeña ciudad cercana a la Parma natal del cineasta– y René Magritte –que el propio Bertolucci ha confirmado en varias entrevistas²³⁴–. Del mismo modo que este último realizaba pinturas *sobre* la pintura y sobre los modos de representación visual, *La estrategia de la araña* es también, de alguna manera, una película que reflexiona sobre los mecanismos de la narración cinematográfica y sobre la construcción visual del cine.

El tercer ejemplo propuesto se trata de *El tambor de hojalata* (Die blechtrommel/Le tambour, 1979) de Volker Schlöndorff. La película es una adaptación de la novela homónima del escritor alemán Günter Grass, publicada por primera vez en 1959. Uno de los mayores exponentes del “grupo 47”²³⁵ –junto a Heinrich Böll, Martin Walser, Arno Schmidt, Günter Eich o Siegfried Lenz–, intento de renovación de la narrativa germana después de la guerra, la obra de Grass refleja una lúcida crítica frente a la sociedad alemana de posguerra y contra las actitudes pequeñoburguesas, ridiculizadas a través de una sátira en la que se entremezclan elementos fantásticos y realistas. En *El tambor de hojalata*²³⁶, la historia de Oskar Matzerath, un hombre encerrado en el cuerpo de un niño debido a su deseo de no crecer, el autor realiza, a través de los ojos de dicho personaje, un vasto fresco histórico que comprende desde la Alemania de entreguerras hasta más allá del fin de la II Guerra Mundial. Por motivos de extensión –la novela abarca más de setecientas páginas–, Schlöndorff y Jean-Claude Carrière y Franz Seitz, sus colaboradores en el guión, hubieron de limitar la acción de la película a la primera de las tres partes de la obra de Grass²³⁷, manteniendo intactas, sin embargo, algunas de las características más significativas de la novela: la

²³³ El propio nombre de la población, Tara, el mismo que el de la propiedad de Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó* (Gone with the wind, 1939) de Victor Fleming, nos remite a lo mítico, a lo mágico mitológico.

²³⁴ Ver, por ejemplo, al respecto Vogel, Amos: “Bernardo Bertolucci: an interview” en *Film Comment* vol. 7 n° 3, 1971, pp. 26-27.

²³⁵ Algunas de las obras principales y más representativas del grupo son *El tren llegó puntual* (1949) de Heinrich Böll, *Leviathan* (1949) de Arno Schmidt, *Había halcones en el aire* (1951) de Siegfried Lenz, *Un avión encima de la casa* (1955) y *Matrimonio en Philippsburg* (1957) de Martin Walser, y *El tambor de hojalata* (1959) y *El gato y el ratón* (1961) de Gunter Grass.

²³⁶ Grass, Günter: *El tambor de hojalata* (Bruguera/Alfaguara, Barcelona, 1979).

²³⁷ En la primavera de 1986 Schlöndorff planeó llevar a la pantalla “Oskar crece... *El tambor de hojalata 2ª parte*” –con la existencia de un borrador de guión de 117 páginas– sobre la última de las tres partes de la novela de Grass.

precisión en el detalle, su tono satírico, la mezcla entre la pincelada realista y una fantasía desbordante, etc. Como ha escrito John Sandford, a través de ella “*Grass nos presenta la Historia desde abajo, a partir del corazón de las cosas, como una experiencia vivida por la gente común más que por los historiadores*”²³⁸, dando “*un resultado caótico pero muy vívido, un caleidoscopio sensitivo de cómo fue la vida en la Alemania antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial: una Historia aún más real gracias a su deseo voluntario de eliminar las abstracciones, incluso en temas tan aparentemente esenciales como el «Nacional Socialismo», el «Antisemitismo» o el «Nacionalismo»*”²³⁹. Aunque, sin duda, el análisis de algunas secuencias concretas de la película nos permitirá ser mucho más precisos al respecto.

Refiriéndose a la novela de Grass, Patricia Merivale ha destacado el gusto del escritor alemán “*por lo enciclopédico*”²⁴⁰, así como “*el carácter abarcador y exacto de sus descripciones*”²⁴¹, algo que reencontramos constantemente en la película de Schlöndorff. Entre los muchos ejemplos posibles de este gusto por el detalle, de esta precisión en el enfoque, citemos una secuencia determinante en el desarrollo de la trama del film: la del “accidente” de Oskar. La víspera del tercer cumpleaños del niño, reunido un nutrido grupo de parientes y amigos para celebrarlo, Oskar demanda la atención del mundo adulto que echa en falta: su madre toca el piano y canta, sus abuelos beben ensimismados y los amigos de la familia charlan y rien despreocupadamente. Tras el rito anual de medirle, todos se preparan para jugar a las cartas, excluyéndole definitivamente de su actividad. Oskar busca primero el cobijo de las faldas de su abuela –como el abuelo, perseguido por las autoridades, en la primera secuencia del film–, que le rechaza, y luego debajo de la mesa, donde su madre y Jan Bronski, su amante, intercambian caricias fuera de las miradas de los otros. Oskar abandona la habitación con una firme resolución tomada: “*Aquel día medité sobre el mundo de los adultos y sobre mi propio futuro, y decidí poner punto final. Desde ahora no*

²³⁸ Sandford, John: *New german cinema* (Da Capo Press, Nueva York, 1980), p. 46.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Merivale, Patricia: “*Saleem fathered by Oskar: Midnight’s Children, Magic Realism, and The Tin Drum*” en Parkinson Zamora, Lois; Faris, Wendy B. (comps.): *Magical Realism. Theory, History, Community* (Duke University Press, Durnham, 1995), p. 337.

²⁴¹ *Ibid.*

crecería ni un dedo más. Sería para siempre un niño de tres años, un gnomo"; y con un plan para captar inmediatamente la atención de los mayores: decide "sufrir" un accidente provocado por él mismo, que servirá luego como excusa ante su falta de crecimiento. Pues bien, ese carácter descriptivo minucioso y exacto que caracteriza la obra de Grass según Merivale, reaparece, por ejemplo, muy cuidado, en la forma meticulosa en la que Oskar prepara su accidente, en la precisión con la que deja su tambor y sus baquetas a un lado para evitar que sufran ningún daño, en la manera en la que cuenta uno a uno los peldaños por los que tendrá que caer. Éste es un gusto que se encuentra una y otra vez a lo largo de todo un relato que abunda en la descripción del detalle: los juegos infantiles de Oskar y los demás niños; los hechos más banales de la vida cotidiana en Dantzig, ciudad en la que suceden tanto el libro como la película, como la compra de alimentos, el trabajo en la estafeta de correos, etc; la actuación de Bebra, la liliputiense, en el circo...

En lo que respecta a la curiosa mezcla entre realismo y fantasía, de la que emerge a menudo el tono satírico de la película, también son muchas las muestras sobre las que podríamos dirigir nuestra atención, desde la capacidad de Oskar a interrumpir su crecimiento a la fuerza de su agudo chillido –de la que es un buen ejemplo la secuencia en el campanario de la iglesia–. Sin embargo, hay una secuencia concreta que, para nosotros, refleja esa combinación de una forma inequívoca. Se trata de la secuencia del "Mitin del Prado de Mayo", una concentración de las autoridades locales nazis, deseosas de mostrar su capacidad de movilización social, así como la fuerte adhesión popular al movimiento. Este mitin, que comienza remitiéndonos –por su planificación (dominio del plano central estático en un ligero contra-picado) y por su estética (la tonalidad sepia cercana al cromatismo de las actualidades y noticiarios de la época)– a un verismo cercano a lo documental, es desbaratado por Oskar, quien, oculto debajo de las gradas con su tambor, termina por contagiar primero a los tamborileros de las Juventudes Hitlerianas y más tarde a la orquesta entera de unos ritmos nada militares: los asistentes acaban bailando al son de uno de los vales vieneses de Strauss, mientras las autoridades del partido desfilan heterodoxamente al ritmo de

la música. Así, de la suma de un acercamiento hiperrealista a un fenómeno más bien ominoso (el mitin en sí mismo) y un desvío “fantástico” de esa misma realidad, surge un tono satírico que sirve para reflejar el nazismo de una manera irónica, cercana a lo absurdo. Realidad e imaginación unidas, en esta ocasión, al servicio de la sátira. “*Cuando trabajábamos en el guión –recuerda el realizador al hilo de lo anterior–, Grass nos animó siempre a ir hacia lo irracional, así como a englobar lo irreal, porque él dice: «Lo irracional, lo irreal y lo imaginario forman parte del realismo mucho más que lo real en sentido común; un verdadero realismo debe tener igualmente esta dimensión». (...) La fuerza de su relato reside en el hecho de que combina esas dos áreas*”²⁴².

Esta secuencia del mitin, nos recuerda a una secuencia análoga en *Amarcord* (1974) de Federico Fellini, una película a la que nos referiremos extensamente más adelante en este mismo anexo, pero con la cual el propio Schlöndorff ha sido capaz de apreciar numerosos puntos de conexión: “[En *Amarcord*] el análisis que hace Fellini del fascismo afirma que es la eterna puerilidad del hombre italiano, y Günter Grass afirma que el nazismo es la infantilidad de la sociedad alemana, el infantilismo de toda una época. La relación va más lejos: los dos analizan el fascismo y el nazismo como el fenómeno mental de una sociedad en un momento determinado. Oskar Matzerath es la caricatura del pequeño burgués, hace todo lo que los mayores no hacen, y al mismo tiempo los imita en todos sus puntos de vista; es oportunista, insoportable, egoísta, rechaza la responsabilidad, protesta contra todo, grita como Hitler (caricaturiza los discursos de Hitler transformándolos en un solo grito estentóreo), golpea el tambor porque todos los partidos políticos de la época –tanto comunistas como nazis– tenían grandes tambores, todo el mundo tocaba el tambor”²⁴³.

Similitudes aparte, por último, nos gustaría destacar un rasgo marcadamente mágicorrealista de *El tambor de hojalata* tomado directamente del análisis

²⁴² Declaraciones de Volker Schlöndorff recogidas en V.V.A.A.: V. S., *una retrospectiva* (Goethe Institut, México D.F., 1997), p. 27.

²⁴³ *Ibid*, p. 25.

realizado por Seymour Menton²⁴⁴ respecto a las narraciones *Retrato de Jennie* (1940) de Robert Nathan y *Un árbol de noche y otros cuentos* (1949) de Truman Capote: la presencia de, utilizando su misma formulación, un “niño mágico” como figura central del relato. En ambos casos estudiados por Menton, los protagonistas de ambas narraciones resultan ser “una niña misteriosa y clarividente”²⁴⁵ en *Retrato de Jennie* y una “niña mágica” en el caso de “*Miriam*”, uno de los cuentos recogidos en el citado volumen de Capote. Apoyado en la existencia de otros casos similares llamativos –*El maestro arquitecto* (1892) de Henrik Ibsen, el cuento “*La lluvia*” (1935) del escritor venezolano Arturo Uslar Pietri, *Sobre los acantilados de mármol* (1939) de Ernst Jünger, etc–, el estudioso norteamericano ha concluido que es precisamente en la presencia de esos niños mágicos, “*protagonistas niños, precoces y llenos de confianza en sí mismos*”²⁴⁶, en dónde radica buena parte del carácter mágicorrealista de esas obras. Sin duda, en el caso de *El tambor de hojalata*, es en la presencia de Oskar, narrador del relato, en la oscilación en su punto de vista entre el mundo de la niñez y el de la edad adulta, que imita hasta el último detalle, la que provoca esa visión mágica de una realidad bien concreta (el período de entreguerras, la crisis económica, el auge del nazismo). De modo que legítimamente podemos referirnos a él, que ha dejado de crecer por voluntad propia y que posee la capacidad de romper los cristales con su potente grito, como a un “niño mágico”.

Finalmente, *Crónica de una muerte anunciada* (1987), de Francesco Rosi, adaptaba la novela homónima del escritor colombiano Gabriel García Márquez, máximo exponente del realismo mágico literario latinoamericano junto con Jorge Luis Borges y autor de *Cien años de soledad* (1967), extensa crónica familiar a medio camino entre lo histórico y la fantasía, sin duda el clásico narrativo por excelencia dentro del boom que sufrió la corriente artística que nos ocupa a partir de la década de los años sesenta. El propio realizador ha resumido los motivos que le hicieron elegir la novela de García Márquez para llevarla a la pantalla: “*Cada*

²⁴⁴ Ver Menton, Seymour (1998), *Op. cit.*, Cap. VI, pp. 137-160.

²⁴⁵ Menton, Seymour (1998), *Op. cit.*, p. 138.

²⁴⁶ Menton, Seymour (1998), *Op. cit.*, pp. 147-148.

director exprime, a través de años de trabajo, los temas que podemos encontrar a lo largo de toda su obra. En mi caso, la violencia como resultado de un cierto contexto cultural es el centro de un gran número de las películas que he realizado. Y ella se encontraba también en la novela de García Márquez [*Crónica de una muerte anunciada*]. Digamos que ésta me ha aportado un buen punto de partida para continuar una reflexión que siempre me ha interesado y que no solo concierne a la muerte, sino también al amor y la vida, sobre todo en la cultura del Sur (...) Creo que, en la época en la que nos encontramos, merece la pena hacer una película en contra de la violencia”²⁴⁷. Unos motivos –ideológicos, sociales– que no coinciden demasiado con el espíritu del realismo mágico, sin duda mucho más cercano a intenciones estéticas y filosóficas. Evidentemente, a la luz de su filmografía²⁴⁸, la obra de Francesco Rosi destaca como un ejemplo privilegiado de compromiso socio-político a través de un modelo de representación heredado de la tradición neorrealista italiana. A través de sus películas, el director de *Crónica de una muerte anunciada* ha dado testimonio de problemáticas tan concretas como el poder de la mafia, la especulación en el sector de la construcción, la corrupción política, el terrorismo de Estado o la violencia como producto de determinadas condiciones socio-políticas y económicas. Una concepción del cine decididamente muy alejada de aquello que hemos expuesto anteriormente como los presupuestos básicos del realismo mágico.

“Creo que si uno sabe mirar –reconocía en una entrevista García Márquez al crítico Raphael Sorin–, lo cotidiano puede ser de veras extraordinario. La realidad cotidiana es mágica pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le presta atención. Yo encuentro correlaciones increíbles en todas partes”²⁴⁹. En cambio, en manos de Rosi, *Crónica de una muerte anunciada* no es ya el fruto de esas “correlaciones increíbles”, sino más bien una exploración del origen de la violencia –que por otra parte es también el tema central de *La mala hora* (1963), una de las primeras narraciones de García Márquez, que reflexionaba sobre el

²⁴⁷ Declaraciones incluidas en Ciment, Michel: *Le dossier Rosi* (Ramsay, Paris, 1987), p. 268.

²⁴⁸ Que incluye, entre otras, películas como *Salvatore Giuliano* (1961), *Las manos sobre la ciudad* (*Le mani sulla città*, 1963), *El momento de la verdad* (*Il momento della verità*, 1964), *El caso Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972), *Lucky Luciano* (1973) o *Excelentes cadáveres* (*Cadaveri eccellenti*, 1975).

²⁴⁹ Sorin, Raphael: “Interview with García Márquez” en *Review 70* (Center for Interamerican Relations, Nueva York, 1971), pp. 174-177.

miedo colectivo como origen de dicho fenómeno—, en unos terminos mucho más cercanos al resto de su obra (dialéctica, didáctica, marxista) que al “realismo mágico” propio del autor de *Cien años de soledad*, siendo prácticamente imposible reencontrar en ella ninguno de los presupuestos estilísticos, narrativos, estructurales o estéticos a partir de los cuales hemos caracterizado a la producción mágicorrealista cinematográfica.

—Algunas propuestas cercanas al realismo mágico:

El primer rastro de la *La hora del lobo* (Vargtimmen, 1966) aparece a finales de 1962, justo cuando Ingmar Bergman acaba de terminar de rodar *Los comulgantes* (Nattvardsgästerna, 1962). Hagamos algo de historia. Bajo la forma de un diario de trabajo, titulado provisionalmente *Los antropófagos*²⁵⁰, el director sueco va anotando diversas reflexiones sobre una película sobre “*mis fantasmas, esos fantasmas amables, brutales, malos, alegres, tontos, tontísimos, buenos, apasionados, cálidos, fríos, bobos, inquietos*”²⁵¹, que atravesará progresivamente decisivos cambios genéricos, de la comedia al drama, y argumentales. Sin embargo, el proyecto cobrará vida definitivamente tras *Persona* (Persona, 1965), una película, según su realizador, con la que está muy emparentada: “*Con Persona abrí, con éxito, una brecha y ello me dio valor para seguir buscando por caminos desconocidos. Por diferentes razones se convirtió en un asunto más abierto (...)* La hora del lobo *es más vaga: una consciente desintegración formal y temática*”²⁵². *La hora del lobo* es un intento de cercar una problemática abstracta ya presente en algunas otras de sus películas —la de la vampirismo del arte; la explotación del artista por parte de los receptores de su obra; en fin, la de la propia creación artística y los fantasmas que provoca—, profundizando en ella a través de un discurso mucho más oscuro que de costumbre y que además se apoya en una

²⁵⁰ Parece haber sido bastante decisiva sobre el desarrollo del clima y la estética de la película la influencia de una ilustración del pintor y dibujante Axel Fridell —*La vieja tienda de antigüedades/La pequeña Dorrit*— que el propio Bergman describe como “*un grupo de antropófagos que quieren abalanzarse sobre una niña. Todos esperan que se apague la vela de la habitación en creciente penumbra (...)* En la oscuridad se vislumbran por todas partes figuras espantosas” (ver Bergman, Ingmar: *Imágenes* (Tusquets Editores, Barcelona, 1992), p. 29.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁵² *Ibid.*

serie de elementos –ciertos códigos del género fantástico, la necesidad de una estructura rigurosa que enlace pesadilla y realidad– nuevos para Bergman.

La hora del lobo es la historia de Johan Borg, un pintor célebre, de vacaciones junto a Alma, su esposa, en una isla costera. El artista comienza a sufrir unas terribles pesadillas que le acosan durante la noche, que giran en torno a un extraño grupo de demonios, y decide comenzar a dibujarlas en su cuaderno de bocetos. Pero, a medida que lo hace, cada vez le será más difícil separar los sueños de la realidad. Los fantasmas exteriores, los seres de sus pesadillas, y los interiores, aquellos propios de su espíritu atormentado, terminan confundándose a medida que él cae progresivamente en la neurosis.

La película, que mezcla en su relato los contenidos directos del diario íntimo de Johan Borg y la exposición por parte de Alma, su mujer, de algunos hechos de su vida en común, bascula entre la objetividad de la primera parte del film –la llegada a la isla, la instalación en la casa, Johan pintando a Alma– y un progresivo dominio de lo subjetivo –no podemos estar completamente seguros del nivel de realidad de los sucesos narrados en el diario del pintor–. A la misma vez que los demonios de sus sueños –el Barón von Merkens; Lindhorst, el archivero; Kreisler, el director de orquesta; Heerbrand, el alcalde; Veronica Vogler, su antigua amante; etc²⁵³– van apoderándose de Borg, las inflexiones fantásticas van adueñándose también de la película. Solo dos ejemplos de ello:

El primero es, seguramente, la secuencia más turbadora de toda la película. Johan Borg se halla pescando entre unas rocas cuando de repente se da cuenta de que no está solo, un niño vigila sus movimientos. Toda esta secuencia, como el anterior encuentro en la playa entre el pintor y su antigua amante, Veronica Vogler, está ligeramente sobreexpuesta, lo que la dota de un carácter onírico, irreal. El niño, sin mediar palabra con Borg, pasea por las rocas y se tumba al sol. Ambos cruzan sus miradas repetidas veces en completo silencio. Borg recoge su caña y sus

²⁵³ Bergman ha señalado como muchos de los nombres de esos personajes son una referencia directa a la obra del escritor romántico alemán E.T.A. Hoffmann, que parece haber sido una de las grandes fuentes de inspiración para *La hora del lobo* (ver Stig Björkman, Törsten Manns y Jonas Sima: *Conversaciones con Ingmar Bergman* (Editorial Anagrama, Barcelona, 1975), p. 214.)

aparejos y, sin motivo aparente²⁵⁴, agrade al niño, quien, después de morderle, resulta muerto en la disputa. Inmediatamente después el pintor se deshace del cuerpo arrojándolo al agua y dejándolo hundirse. Bergman ha calificado esta secuencia de “*motivo erótico*” y ha afirmado que la equivocación de ésta “*¡es simplemente que el pequeño demonio debió haber estado desnudo! Y llendo un poco más lejos: Johan también debió haber estado desnudo. (...) Si los dos actores hubiesen estado desnudos, la escena hubiera quedado brutalmente clara. Cuando el demonio se agarra a la espalda de Johan y trata de morderle, es aplastado con una fuerza orgásmica*”²⁵⁵. En efecto, el grueso de la crítica, con Robin Wood²⁵⁶ a la cabeza, ha analizado la secuencia desde un punto de vista psicoanalítico, concluyendo que ésta representa un intento de auto-represión de una tendencia homosexual latente por parte de Borg. Sin embargo, con Philip Mosley, nosotros la vemos más bien como un símbolo de “*la resistencia de sus neurosis a ser curadas*”²⁵⁷ y, por lo tanto, como un anticipo de la victoria final de sus fantasmas existenciales sobre Johan Borg.



Fig. 92



Fig. 93

²⁵⁴ Bergman escribe, describiendo las motivaciones de Borg: “*La cólera empezaba a dominarme. Cólera y un temor inexplicable (más o menos el que se siente en presencia de un perro sospechoso)*”; en Bergman, Ingmar: *Sonata de otoño. Un guión y cuatro historias* (Brugera, Barcelona, 1980), p. 135.

²⁵⁵ Bergman, Ingmar (1992), *Op. cit.*, pp. 34-35.

²⁵⁶ Ver Wood, Robin: *Ingmar Bergman* (Editorial Fundamentos, Madrid, 197), pp. 179-205.

²⁵⁷ Mosley, Philip: *Ingmar Bergman: the cinema as mistress* (Marion Boyars, Londres, 1981), p. 87.



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98

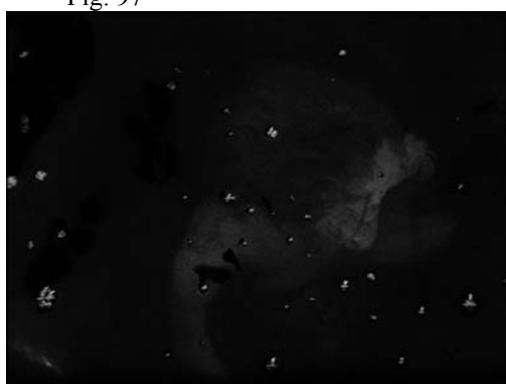


Fig. 99

La secuencia de la muerte del niño en *La hora del lobo* (Figs. 92-99) y sus interpretaciones psicoanalíticas: ¿la autorepresión de la tendencia homosexual de Johan Borg o la resistencia de sus neurosis a ser curadas?

El segundo ejemplo, a su vez, se trata de la secuencia en la que el pintor reencuentra a su antigua amante, Veronica Vogler, en el castillo von Merkens. Lindhorst maquilla y viste a Borg, a medio camino entre un payaso y una mujer, afeminando su figura. Los demonios han adquirido para entonces un control absoluto del pintor, separándole definitivamente de Alma. No solo hacen con él lo que desean, sino que abiertamente se burlan también de él. Al llegar a la habitación en la que se encuentra Verónica, Borg ve una sábana cubriendo

supuestamente un cadáver, que resulta no ser otro que el de la mujer. El artista descubre su cuerpo desnudo y lo acaricia lentamente. Ella despierta y ríe y empieza a besarle a mordiscos. “A los demonios –escribe Bergman– les encanta la escena. Se les vislumbra al fondo, están sentados o tumbados en montones, algunos han saltado a las ventanas y al techo”²⁵⁸. Entonces dice Borg: “Os doy las gracias, el espejo está roto, pero ¿qué reflejan los trozos?”. Es la victoria final de los fantasmas. La neurosis ha triunfado.



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105

²⁵⁸ Bergman, Ingmar (1992), *Op. cit.*, p. 41.



Fig. 106



Fig. 107

Johan Borg: “*Os doy las gracias, el espejo está roto, pero ¿qué reflejan los trozos?*”. Es la victoria final de los fantasmas: la neurosis ha triunfado (Figs. 100-107).

Gracias a esa tenue frontera entre realidad e imaginación, pertinentemente difuminada por Bergman, a ese carácter delicadamente fantástico y onírico que domina gran parte de la película, podríamos encuadrar *La hora del lobo* como un film cercano al espíritu del realismo mágico, o, al menos, defender la existencia de toda una serie de temas, elementos y búsquedas comunes entre la obra del cineasta sueco y la corriente artística que nos ocupa. Algo que también comparte nuestro siguiente ejemplo.

El espíritu de la colmena (1973), primer largometraje de Víctor Erice, licenciado por la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) en 1963 con la práctica *Los días perdidos* y uno de los críticos fundadores de la revista *Nuestro cine*, presenta también algunas características que pueden permitirnos emparentarlo con la corriente del realismo mágico y con determinados aspectos de la obra de André Delvaux. Tres son, principalmente, estos aspectos: su carácter de itinerario iniciático, ser el relato de una experiencia interior y, a nivel temático, la presencia casi constante de la muerte como motivo central de la película. Ahondemos un poco en cada uno de los tres.

Como escribía el filósofo y ensayista Fernando Savater en el prólogo del guión de la película, “¿quién es realmente ese monstruo anónimo, conocido tan sólo por el apellido de su creador? Isabel, la hermana mayor de la niña que protagoniza la película de Víctor Erice, revela la verdad a la pequeña Ana en la confidencial

quietud de su dormitorio: «El monstruo es un espíritu.» ¡una verdad tan sencilla, tan audazmente profunda, y quizá no hubiésemos llegado nunca a ella sin ayuda de Isabel! Efectivamente, el monstruo es, sin lugar a dudas, un espíritu. No le falta ninguno de los distintivos: soledad, desdicha, incomunicación, vocación imposible de ternura, ferocidad, fuerza irresistible en la fragilidad más precaria, abandono... Pero, sobre todo, es un espíritu porque compromete. Obliga a tomar partido, a elegir contra él o a su favor; no se le puede conocer impunemente. Así lo entiende Ana, que quiere ser inmediatamente iniciada en los misterios del espíritu; la admirable película de Erice será la crónica impecable de dicha iniciación”²⁵⁹. En efecto, la historia de Ana es la de una iniciación personal respecto al mito. Una iniciación con sus etapas nítidamente diferenciadas, del descubrimiento del monstruo/espíritu –el visionado de la película de James Whale *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, 1931), en el cine del pueblo, y el descubrimiento de la “existencia” de la criatura en la casa abandonada–, su corporización –la edificación de un cuerpo, disfraz del espíritu, en la escuela, durante la lección de anatomía–, la muerte iniciática –“el espíritu es la negación de la muerte; pero esta negación, para no caer en lo abstracto (es decir, en lo muerto), debe conservar en su propio ímpetu el acta de la necesidad de la muerte”²⁶⁰–, y, por supuesto, el nacimiento a una nueva vida, expresado mediante esa voz interior, esa llamada liberadora: “Soy Ana...”.

Sin perder de vista su carácter inicial de alegoría política –*El espíritu de la colmena* se anunció como la primera película en describir la tristeza y la frustración generadas por la victoria de Franco–, Erice se centra en su película en el significado que posee el monstruo para los niños de su generación –“quizá lo importante en toda experiencia mítica es el momento de la revelación del fantasma, de la iniciación”²⁶¹–, y nos expone los pasos que va dando Ana, la niña protagonista, que vive en un pequeño pueblo solitario de Castilla, hasta “crearse

²⁵⁹ Savater, Fernando: “Riesgos de la iniciación al espíritu” en Fernández Santos, Ángel; Erice, Víctor: *El espíritu de la colmena* (Elías Querejeta Ediciones, Madrid, 1976), p. 16.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁶¹ Declaraciones de Víctor Erice a Rubio, Miguel; Oliver, Jos; Matji, Manuel: “Entrevista con V. E.” incluida en Fernández Santos, Ángel; Erice, Víctor (1976), *Op. cit.*, p. 142.

el mito personal de un monstruo de Frankenstein real”²⁶². Todo el relato es por tanto una experiencia personal. Es una detallada descripción de un itinerario que va desde la dependencia absoluta (de sus padres, de su hermana Isabel, del mundo exterior que la rodea) hasta la asunción de una cierta aventura vital personal. Una aventura personal sobre todo en términos de conocimiento, es decir, un despertar a la nueva vida desde una posición de una cierta autonomía, garantizada a través de la experiencia/el conocimiento.

En cuanto a la presencia persistente de la muerte –como vimos una de las temáticas recurrentes en la obra de Delvaux– en la película de Erice, el propio director ha considerado su papel en la misma: *“Reflexionando ahora, pienso que efectivamente hay en ella muchos signos de muerte, de destrucción. Como una especie de relación constante entre la muerte y la vida; entre lo que aparentemente está muerto pero que entraña una posibilidad de vida, y lo que es vida paralizada y por tanto moribunda. Hay muchos ejemplos. Teresa quiere saber si la persona a quien escribe vive todavía. Cuando el apicultor cruza por delante del cine, la banda de sonora reproduce el momento en que el monstruo de Frankenstein cobra vida. El texto que Fernando redacta en la noche, hace referencia, a través de la vida de las abejas, al “reposo mismo de la muerte”. La inicial conversación entre las dos hermanas gira alrededor de la muerte, de verdad o de mentira, del monstruo y la niña que salen en la película que han visto. Isabel juega a hacerse la muerta... En fin, las referencias son casi constantes”*²⁶³. Algo que no nos resulta sorprendente dado que, tal y como ya hemos señalado en varias ocasiones a lo largo de la presente investigación, todo itinerario iniciático la incorpora como una de sus etapas más características –la *muerte simbólica* previa al nacimiento a la nueva vida–, asociando la película de Erice, por lo tanto, a un tipo de estructura muy determinada, compartida por la obra de Delvaux.

²⁶² Hopewell, John: *El cine español después de Franco* (Ediciones el Arquero, Madrid, 1989), p. 377.

²⁶³ Declaraciones de Víctor Erice a Rubio, Miguel; Oliver, Jos; Matji, Manuel (1976), *Op. cit.*, p. 149.



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111

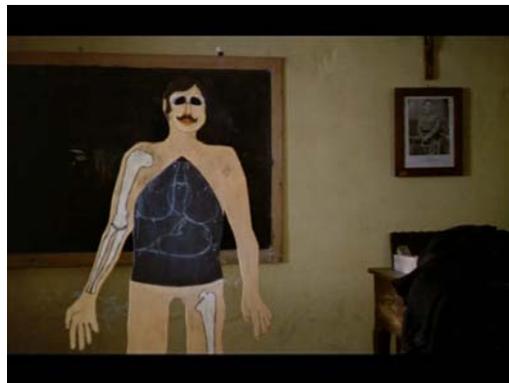


Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116

La historia de Ana (*El espíritu de la colmena*) como una iniciación personal respecto al mito, con sus etapas nítidamente diferenciadas: el descubrimiento del monstruo/espíritu –el visionado de la película de James Whale *El doctor Frankenstein* en el cine del pueblo (Figs. 108-110), y el descubrimiento de la “existencia” de la criatura en la casa abandonada (Fig. 113-114)–, su corporización –la edificación de un cuerpo, disfraz del espíritu, en la escuela, durante la lección de anatomía (Fig. 112)–, la muerte iniciática (Fig. 115), y, por supuesto, el nacimiento a una nueva vida, expresado mediante esa voz interior, esa llamada liberadora: “Soy Ana...” (Fig. 116).

Un tema este último, el de la muerte, también muy característico de las películas de Carlos Saura del período que abarca desde mediados de la década de los sesenta hasta la mitad del decenio siguiente, en este caso estrechamente unido al del deseo sexual. Una unión de dos temas seguramente vigorizada por la influencia directa que supuso en el realizador aragonés la obra de Luis Buñuel: “Entonces yo pensaba que se debía hacer un tipo de cine realista, en el sentido amplio del término, como modelo, pero no sabía cuál. En Montpellier conocí el cine de Buñuel, *Él* y *Subida al cielo...* Esa era una solución fantástica: por un lado, el entroncamiento con todo el proceso histórico, cultural, anterior; por otra parte, porque era un hombre que trabajaba sobre una realidad, y además una realidad española, y en tercer lugar y por encima de eso, que él tenía un mundo personal que expresar y un sentido crítico, si se quiere moral... de ver las cosas”²⁶⁴. Ya hemos visto, con Todorov, como el parentesco entre ambas temáticas es bastante habitual, y como si bien “su relación no es siempre la misma, puede decirse que está siempre presente”²⁶⁵. Así, desde el punto de la

²⁶⁴ Declaraciones de Carlos Saura recogidas en Brasó, Enrique: *Carlos Saura* (Taller de ediciones JB, Madrid, 1974), p. 40.

²⁶⁵ Todorov, Tzvetan (1971), *Op. cit.*, p. 109.

psicopatología sexual, encontramos en dicho grupo de películas claros ejemplos de represiones sexuales (*La caza* –1965–; *Stress es tres, tres* –1968–), fantasías (*Peppermint frappé* –1967–), inmadurez emocional (*La prima Angélica* –1973–), intercambio de roles (*La madriguera* –1969–; *Ana y los lobos* –1972–), complejos de Edipo (*La madriguera*), fetichismo (*Peppermint frappé*) y regresiones y transferencias a figuras paternas (*El jardín de las delicias* –1970–); siempre unidos a la idea de la muerte, bien sea estableciendo entre ambas temáticas una relación de identidad, bien sea mediante una relación de contigüidad. Una preocupación, la de Saura, por revelar los fantasmas que acosan a sus protagonistas, coincidente en todo punto con la de Delvaux. Para ello, ambos recurren a una idéntica solución, bien resumida por el cineasta español, que pasa por mostrar con total convicción “*lo más importante... lo que ese señor piensa, lo que imagina, los fantasmas que tiene en la cabeza*”²⁶⁶. En el caso de Saura, además, el propio Delvaux fue muy sensible a las simetrías entre las obras de ambos: “*En las películas de Saura entre los años sesenta y setenta aparece ese mundo [del realismo mágico], construido sobre la distancia entre generaciones: la distancia entre la imaginación de los niños y el universo de los adultos*”²⁶⁷. Una realidad, la de la distancia entre las generaciones, de la que también Delvaux se ocupó en películas como *El hombre del cráneo rasurado*, *Belle* o *Benvenuta*.

Pero no son éstas las únicas similitudes entre las obras de uno y otro, existen también algunos otros elementos y búsquedas comunes como son la interacción constante entre realidad e imaginación, que dificulta el establecimiento de una cronología exacta de los relatos, fragmentando decisivamente las historias y provocando la necesidad de una rigurosa estructuración de los mismos; la diferenciación entre las acciones interiores y exteriores de sus protagonistas, con el mundo de los deseos y los instintos como punto de encuentro entre ambas o la compleja indagación sobre el papel del tiempo dentro de la narración cinematográfica. En fin, un poco a modo de demostración de todo esto, proponemos el siguiente análisis del tercio final de *Ana y los lobos* (1973) como ejemplo.

²⁶⁶ Brasó, Enrique (1974), *Op. cit.*, p. 243.

²⁶⁷ Delvaux, André (2003), *Op. cit.*, p. 78.

Brevemente, antes de entrar directamente en materia, una sinopsis de la misma seguramente nos resultará de gran utilidad: Ana, una joven atractiva, llega a trabajar de institutriz a una casa habitada por una anciana viuda y sus tres hijos, muy distintos entre sí, Fernando, José y Juan, y poco a poco se terminará convirtiendo en el centro de las fantasías y represiones de esos tres hombres. Precisamente, si algo nos queda claro respecto a los tres personajes masculinos a lo largo de la película es la importancia que ha tenido la represión en el desarrollo de sus respectivas personalidades: Fernando, acostumbrado al dolor desde su más tierna infancia, desea convertirse en santo; José, vestido como una niña hasta una fecha tan tardía como su Primera Comunión, se ha convertido, en palabras de su madre, en un ser “autoritario, despótico e intransigente”, trastornado con la idea de orden ; y Juan, quien desde pequeño se habituó a acosar a sus primas como algo natural, resulta ser un obseso sexual peligroso. Cada uno, a su manera, ha sido modulado por sus sueños y deseos insatisfechos. El papel de Ana, la mujer, al introducirse en esa familia, un micro-cosmos que bien pudiera representar al conjunto de la sociedad, es, por lo tanto, el de desencadenante o revelador de esos deseos íntimos y secretos. La parte final de la película es muy clara al respecto. Tras la disputa abierta de los hermanos por la mujer –los tres pretenden estar locamente enamorados de ella–, vemos como Ana, que ha sido despedida de su empleo, abandona la casa después de recoger sus cosas. Ésta es una secuencia que, poseyendo un nivel absoluto de realidad, seguramente se trata del verdadero final de la película. Sin embargo, Saura y Azcona, su co-guionista, incluyen seguidamente –teniendo lo imaginario tanto peso en la película–, un final paralelo siguiendo la mentalidad de cada uno de los tres hombres de la casa: en él, Fernando, obsesionado por la religión, le corta el pelo a Ana en una suerte de castración simbólica que trata de acabar con la fuerte atracción sexual que siente por ella; Juan, haciendo uso de la fuerza, consigue finalmente poseerla sexualmente al violarla; y, por último, José, guardián del orden, que la ha hecho vestirse con sus uniformes, es decir, transformarse, tratando de saciar de ese modo sus deseos fetichistas, la asesina, disparándole una bala en la cabeza. Un final, éste, de tono marcadamente onírico e irreal, que parece poseer la única finalidad

de liberar a los tres hermanos de sus obsesiones y sus fantasmas, dando rienda suelta a sus instintos últimos: la castración, el sexo y la muerte.

Con *Providence* (Providence, 1976), el primer film anglófono de Alain Resnais, el realizador ha continuado algunas reflexiones de sus anteriores películas (*Hiroshima, mon amour* –1959–; *El año pasado en Marienbad* –1961–; *Muriel* –1963–; *La guerra ha terminado* –1966–; *Je t’aime, je t’aime* –1968–) sobre temas tales como el tiempo, la memoria y el imaginario. A través de esta historia que narra, en sus dos primeros “actos”²⁶⁸, el relato imaginario de un viejo escritor delirante y alcohólico, Clive Langham, para dar paso después, en el tercero, a la realidad de su existencia cotidiana, Resnais construye “una estructura binaria que se articula por oposición”²⁶⁹, que sirve para desdoblar realidad e imaginación la una sobre otra. Un tipo de estructura, binaria en forma de espejo, puesto que todos los personajes de la parte imaginaria encuentran su equivalente exacto en la parte real, que nos recuerda llamativamente a las estructuras utilizadas por Delvaux en películas como *Una noche, un tren*, *Belle* y *Benvenuta*. Con ellas comparte ese desdoblamiento o proyección de un orden sobre el otro del que radica esencialmente el carácter “fantástico” de las mismas y que provoca la existencia o el surgimiento de numerosas analogías, correspondencias y equivalencias entre los espacios de la realidad y de la imaginación, pero también, suscitada principalmente por la dificultad absoluta de diferenciar los acontecimientos surgidos dentro del terreno de lo real de aquellos estrictamente imaginarios, una descoyuntura temporal del relato, que se fragmenta en unas coordenadas muy diversas.

Recuperando la clasificación elaborada por Claude Ollier²⁷⁰, que ya utilizamos como herramienta de análisis de *Una noche, un tren*, podemos establecer, según sus diferentes niveles de realidad, tres tipos de secuencias distintas en la película. Cronológicamente, según el orden de acontecimientos del relato, éstas serían: a)

²⁶⁸ Término exacto utilizado por el propio Resnais según las declaraciones del actor Dirk Bogarde a Beylie, Claude en *Écran* 77 n° 56, marzo 1977.

²⁶⁹ Rimbaut, Étienne: *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais* (Editorial Lerna, Barcelona, 1988), p. 190.

²⁷⁰ Ver nota al pie número 108 de la presente investigación.

las *imágenes-deseo*: pertenecientes a un orden rigurosamente imaginario, es decir, una gran parte de esos dos primeros actos a los que hace alusión Resnais, que representan la trama ficticia elaborada por Clive Langham en torno a las figuras de su propio hijo, Claud, la esposa de éste, Sonia, Kevin Woodford y Helen Wiener, entre otros; b) las *imágenes-memoria*: vinculadas al tiempo pasado²⁷¹, representadas por los recuerdos del escritor respecto a los detenidos políticos en el estadio –como ha reconocido el escritor David Mercer, guionista de la película, estos eran el punto de origen de la misma–, y que también pertenecen a los dos primeros tercios del film; y finalmente c) las imágenes que representan la realidad (llamémoslas, si queremos, *imágenes-realidad*), toda la parte final de la película, más concretamente la comida campestre en Providence, en la que descubrimos cuál es la verdad detrás de la ficción nocturna imaginada por Langham: Claud y Kevin son, en realidad, hermanastros y Helen no es más que una proyección de Molly Langham, la esposa del escritor, ya fallecida.



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119



Fig. 120

²⁷¹ Quizás también podríamos incluir en esta categoría una secuencia en la que el escritor, esperando la llegada de sus hijos a la comida, revive mentalmente el suicidio de su mujer, Molly, en la bañera.



Fig. 121



Fig. 122



Fig. 123



Fig. 124



Fig. 125

En *Providence*, Alain Resnais narra, en sus dos primeros “actos”, el relato imaginario de un viejo escritor delirante y alcohólico (Figs. 117-125), Clive Langham, para dar paso después, en el tercero, a la realidad de su existencia familiar cotidiana (Figs. 126-129). El realizador francés construye así “una estructura binaria que se articula por oposición”, que sirve para desdoblarse realidad e imaginación la una sobre otra; un tipo de estructura, en forma de espejo, puesto que todos los personajes de la parte imaginaria encuentran su equivalente exacto en la parte real, que nos recuerda llamativamente a las estructuras utilizadas por Delvaux en películas como *Una noche, un tren*; *Belle* o *Benvenuta*.



Fig. 126



Fig. 127



Fig. 128



Fig. 129

Uno de los aspectos más sorprendentes de *Providence* es la absoluta libertad de lo imaginario a lo largo de la película. Como ha señalado Èsteve Rimbau, “*quizá como consecuencia de esa absoluta relatividad con la que se mueven los personajes, en el tiempo y en el espacio, durante la primera mitad del film, Providence goza de una inmerecida fama de complejidad en su estructura. Las declaraciones de Resnais al respecto simplifican sin embargo las consecuencias de ese equívoco. Por una parte, confesaría abiertamente que «no hay estructura lógica (...) no hay un desarrollo coherente de la intriga»; por otra, sus instrucciones a [Dirk] Bogarde respecto al sentido global del film disipan cualquier otra interpretación que no sea la oposición entre el mundo de la realidad y el del producto de la imaginación: «En el primer el segundo acto formas parte de la imaginación de tu padre y en el tercero se trata de la realidad»*”²⁷². Dos elementos éstos –la inexistencia de un desarrollo coherente de

²⁷² Rimbau, Èsteve (1988), *Op. cit.*, p. 190.

cierta parte de los relatos y la oposición entre “el mundo de la realidad y el del producto de la imaginación”–, absolutamente característicos del cine de Delvaux.



Fig. 130



Fig. 131



Fig. 132

Dos secuencias gemelas: las autopsias de *Providence* (Figs. 130-132) y de *El hombre del cráneo rasurado* (Figs. 133-134), construidas de distinta manera –de lo explícito de la primera al uso del fuera de campo en la segunda– por exigencias de la censura.



Fig. 133



Fig. 134

Por su parte, *Amarcord* (1974), el último de los ejemplos elegidos, es una evocación²⁷³ de la vida de una ciudad provinciana a orillas del Adriático, de sus gentes, y, sobre todo, de una época muy precisa de la reciente historia italiana –la Italia fascista de los años 30–, que bien podrían ser, en parte, los propios recuerdos del director, Federico Fellini, y de su colaborador en el guión, Tonino Guerra. Una película a medio camino entre la crónica de costumbres, la imaginación más desbordante y la sátira, cercana, como señalaba Volker Schlöndorff en las declaraciones anteriormente recogidas por nosotros, a la temática y las intenciones de *El tambor de hojalata*: mostrar el auge del fascismo/nazismo no ya a partir de la Historia, de forma abstracta, sino, en tanto que fenómeno social colectivo, desde la mentalidad de los propios sujetos sociales.

Además, *Amarcord* representa otro nuevo paso adelante en la evolución de la obra de su autor, neorrealista en sus comienzos –*Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953), *La strada* (1954), *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957)–, y poco a poco, a partir de *8 ½* (*Otto e mezzo*, 1963) y *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), introduciendo cada vez más determinados aspectos mágicos y fantásticos en su películas²⁷⁴ –*Satiricón* (*Fellini-Satyricon*, 1968), *Roma* (1972), *Casanova* (1976)–. Una evolución natural dado que, para Fellini, “*en un cierto sentido todo es realista. No veo una línea divisoria entre imaginación y realidad. Pienso que hay mucho de realidad en la imaginación. (...) El realismo no es ningún recinto ni un panorama de una sola superficie*”²⁷⁵. Esta interacción entre lo real y lo imaginario que tiene como resultado, entre otras cosas, un tenue desvanecimiento de la realidad, que aparece ligeramente desdibujada por esos toques “mágicos”, y un enturbamiento del contexto histórico de la época retratada en términos de precisión y exactitud. Sin pretender realizar un análisis detallado al respecto, pues es algo que no entra del todo en el objeto de este estudio, resulta

²⁷³ El propio título de la película, tomado del dialecto romañolo, y que podría ser traducido como “me acuerdo” (*a m'arcord*), nos da ya una pista de ese carácter memorativo y nostálgico del film.

²⁷⁴ “*La evolución de Fellini que, partiendo de I Vitelloni, de Il bidone, de La dolce vita, obras profundamente arraigadas en la realidad social italiana, llega actualmente a obras profundamente subjetivas como Otto e mezzo o Giulietta degli spiriti*”; en Goldmann, Annie: *Cine y sociedad moderna* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1972), p. 199.

²⁷⁵ Fellini, Federico: “*Miscelánea III: no veo una línea divisoria entre imaginación y realidad*” en *Fellini por Fellini* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1978), p. 174.

muy evidente que esa conjunción/interacción entre elementos reales e imaginarios provoca en algunas de las últimas películas del autor un extraño efecto de ambientación, pues a pesar de que la acción transcurra en un momento histórico preciso, da igual que éste sea la Roma imperial del siglo I –*Roma* o *Satiricón*– o los estados italianos del XVIII –*Casanova*–, determinados elementos anacrónicos –los planos de las máquinas trabajando en el metro romano en el primer ejemplo, ciertos aspectos del vestuario y de la escenografía en los dos otros– otorgan un tono fantástico a las mismas. Así, en el sentido expresado por Gérard Lenne²⁷⁶, recogido por nosotros en su momento, si bien cabría considerar éstas como filmes fantásticos, de todas formas no los encuadraríamos en el género del *cine fantástico*. Retomando brevemente *Amarcord*, es ese efecto de difumino entre realidad e imaginación al que nos referimos el que dota a la película de ese carácter mágicorealista que nos permite, de algún modo, entroncarla con la parte analizada de la obra de Delvaux.



Fig. 135



Fig. 136



Fig. 137

²⁷⁶ Ver la nota al pie número 47 de la presente investigación.



Fig. 138



Fig. 139



Fig. 140

“El Mitin del Prado de Mayo” y la parada fascista de los vanguardistas: dos recreaciones “mágicas” del pasado histórico a través del humor en *El tambor de hojalata* (Figs. 135-137) y *Amarcord* (Figs. 138-140) respectivamente.

C) Elementos pictóricos en la obra de André Delvaux:

Dos cuestiones son principalmente las que nos llevan a proponer este estudio comparativo entre cine y pintura. La primera de ellas, sin duda, no es otra que el propio origen del término “realismo mágico” dentro del campo de las artes plásticas. Un origen que, por sí solo, ya nos aconsejaría la pertinencia de realizar un análisis comparativo de la obra de André Delvaux respecto al canon estético e iconográfico presentado por el grupo de pintores conocidos dentro de la historiografía del arte como “*Nueva objetividad*” (Neue Sachlichkeit). La segunda de esas cuestiones es aún más directa si cabe: al referirnos a la filmografía del cineasta flamenco como punto de encuentro entre diversas artes (literatura, música, pintura), hemos prestado una especial atención a aquellas en detrimento de ésta, generalmente subordinada a la aparición de citas o referencias pictóricas concretas –“*El Rey Cophetua y la mendiga*” de Burne-Jones en *Cita en Bray* o el homenaje a Paul Delvaux en la secuencia onírica de *Belle*– dentro de su obra. Por ello, tratando de subsanar esta desigualdad, ocuparemos las siguientes páginas en dicho estudio comparativo. Un estudio que parte primero de una reflexión teórica sobre la relación entre ambos medios expresivos, para continuar más tarde con un rastreo de diversas fuentes pictóricas –“*Es normal que esté influido por los pintores que amo. Pero no he intentado recrear un universo pictórico preciso*”²⁷⁷– que alimentan la obra del realizador de *Una noche, un tren*.

El cine y la pintura:

Jacques Aumont, con su libro *El ojo interminable. Cine y pintura*, es seguramente quien ha realizado el estudio más completo y sistemático de “*la posible relación entre el cine y la pintura*”²⁷⁸. Según él, dejando de lado la transposición de modelos pictóricos al cine, si existe un lazo entre ambos, este ha de ser forzosamente histórico. La pintura, definida por su falta de dimensión temporal intrínseca (representa el tiempo pero no lo contiene), por su inmovilidad, no

²⁷⁷ A.D. en una entrevista publicada en la revista *Cinéma 79* nº 247-248, julio/agosto 1979.

²⁷⁸ Aumont, Jacques: *El ojo interminable.cine y pintura* (Paidós, Barcelona, 1997), p. 11.

concuera con el cinematógrafo ni con su movilidad y, por lo tanto, con su principio de secuencialidad. Mientras que la una se contenta con representar un espacio, el otro persigue “*fijar el tiempo con el espacio*”²⁷⁹. Pero no radica ahí su única diferencia. Aunque el cine, desde sus orígenes, ha perseguido algunos efectos de realidad idénticos a los de la pintura (y también de la fotografía) –la *minuciosidad*, la *calidad de la realidad*, la representación de lo *impalpable*, de lo *irrepresentable*, de lo *fugitivo*–, consiguiendo al fin fijar sin esfuerzo lo fugaz, lo efímero, varias otras consideraciones nos hacen tener que abandonar la posibilidad de una filiación unilineal pintura-foto-cine. En el cine, una mirada *prolongada*, es decir, una sucesión de imágenes, el tiempo aparece como una percepción. Una percepción en la que inciden, por ejemplo, el tamaño del plano, su duración, su composición, etc; lo que nos conduce a tres rasgos “*por los que, a pesar de todo, cine y pintura se «parecen» más claramente*”²⁸⁰: el marco, la escenicidad y el juego de los valores plásticos. El marco, aquello que hace “*que la imagen no sea ni infinita ni indefinida*”²⁸¹, es decir, lo que detiene la imagen, según Bazin –en su artículo “*Peinture et cinéma*”, incluido en su famoso libro *¿Qué es el cine?*– diferencia a ambos modos de representación: mientras que el marco filmico es, para él, “centífugo” (conduce a mirar lejos del centro de la imagen, más allá de los bordes del marco, reclamando indefectiblemente el fuera de campo, la ficcionalización de lo no visto), el marco pictórico resulta, inversamente, “centrípeto” (cierra el cuadro sobre su propia composición, obligando a la mirada del espectador a volver incesantemente al interior, a la propia pintura). De cualquier modo, en ambos casos el marco cumple las mismas funciones: rige la composición, permitiendo el enunciado de un discurso (*marco-límite*), transforma la percepción del contenido (*marco-objeto*) y actúa, a la vez, como límite y como ventana (*marco vs ocultador*). En cuanto a la representación, también aquí se diferencian el cine y la pintura: a través del relato (un serie de acontecimientos más su causalidad), un concepto imposible de asociar a lo pictórico, la imagen narrativa demanda un espacio en el que tenga lugar dicha representación. De este modo, podemos definir el cine tanto por la creación de ese

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 79.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 81.

espacio propio (similitud con la pintura) como por su escenificación (un concepto muy unido a la dramaturgia). De la conexión de esos dos elementos, de esa doble influencia pictórica y teatral, es de donde surge la noción de puesta en escena cinematográfica: “*el arte de situar, simultáneamente, una escena cinematográfica (constitución y enmarcado de un espacio) y unas figuras en esa escena*”²⁸². Por último, la pintura posee una serie de procedimientos expresivos (el color, los matices, los contrastes, etc) que pertenecen exclusivamente al campo de lo plástico. El cine, además de tratar de apoderarse de ellos, via su origen fotográfico, ha desarrollado dos valores estéticos que ha convertido en propios: la luz, cuya función más dramática que pictórica sirve para designar, se encarga de dotar de sentido; y el color, un elemento expresivo que no logra desligarse por completo de la pintura, de la que es su instrumento por excelencia.

Gracias a todo esto, y pese a las eventuales equivalencias implícitas existentes entre el cine y la pintura que acabamos de señalar, Aumont plantea cómo mientras que, en el plano de la representación plástica, el hecho de pretender ser pictórico parece siempre una reivindicación razonable y duradera, en el terreno del cine no deja de ser una paradoja. El cine y la pintura no representan el espacio, el tiempo o la ficción del mismo modo ni a través de los mismos procedimientos. No existe una traducción posible, pues, que haga de la cámara un equivalente al pincel, que convierta la película en un cuadro. Así, finalmente la relación entre cine y pintura, al no estar basada en una correspondencia o en una semejanza, se limita simplemente a un parentesco más o menos cercano.

Por su parte, Ortiz y Piqueras²⁸³, admitiendo la disparidad de estos dos tipos de representación visual a la que se refiere Aumont, en quien se basan decisivamente a la hora de exponer el marco teórico de su estudio, plantean cuatro vías directas de acceso de la pintura al cine: a) como referente iconográfico en el cine de ambientación histórica, b) apropiándose de determinadas posibilidades de la técnica cinematográfica para otorgar una nueva dimensión a la obra pictórica, c)

²⁸² Cita de Alain Bergala recogida por Aumont, Jacques (1997), *Ibid*, p. 124.

²⁸³ Ortiz, Aurea; Piqueras, María Jesús: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* (Paidós, Barcelona, 1996).

como base argumental de la película, y d) apareciendo físicamente en su encuadre. A la luz de esta clasificación, utilizada por nosotros como un marco útil para nuestros propósitos, trataremos seguidamente de considerar el papel de la pintura dentro de la obra de André Delvaux.

André Delvaux, la pintura en el cine:

Dentro de la obra cinematográfica de André Delvaux se articula una triple relación entre el cine y la pintura: de un lado, la simple cita directa: el homenaje o la referencia explícita de lo pictórico, algo a lo que ya nos hemos referido con anterioridad pero en lo que pretendemos ahondar un poco más; del otro, la referencia iconográfica contextual, un apoyo a la estética y al sentido del texto fílmico; y finalmente, y de una manera mucho más ambiciosa, el uso de la pintura como un elemento destacado dentro del discurso creativo del autor.

El ejemplo más representativo dentro de la primera de esas tres vías de acceso de la pintura a la obra del realizador belga –la referencia directa a motivos pictóricos– es, sin duda alguna, el homenaje que el cineasta rinde al pintor surrealista Paul Delvaux en *Belle*. En el propio análisis de la misma ya señalamos como la parte final de la secuencia del sueño de Mathieu Grégoire, y más concretamente los planos comprendidos entre el 173 y el 180 según el desglose secuencial de la película elaborado por Joseph Marty²⁸⁴, está profundamente inspirada en una serie de obras concretas del pintor nacido en Antheit. De un lado, en ella aparece un elemento muy grato al imaginario de ambos: los trenes. “*Resulta imposible* –escribe Gisèle Ollinger-Zinque, Conservadora del Museo de Arte Moderno de Bélgica– *evocar el universo de Delvaux sin hablar de las estaciones y los trenes, que lo habitan desde las primeras obras de 1920, Es éste un tema recurrente a lo largo de toda su obra. Están las primeras estaciones oscuras, que respiran aburrimiento, con el humo de las locomotoras a vapor; el tren que pasa a lo lejos, con las ventanas iluminadas, que se adentra veloz en el misterio de la noche. El último vagón suele ser el preferido, con sus luces de*

²⁸⁴ En *L'Avant-scène du cinéma* (1979), *Op. cit.*, pp. 7-39.

señalización que admira una niña perdida y solitaria en esa estación extraña salida de un sueño o un cuento infantil”²⁸⁵. Evidentemente, por los detalles indicados en la descripción, Ollinger-Zinque se refiere en concreto a la obra de Delvaux titulada *Soledad* (Solitude, 1955). En ella, asistimos a una escena nocturna en la que una joven, de espaldas a nosotros los espectadores, de la que nos resulta difícil precisar su edad –¿Por qué ha de ser una niña como determina la citada autora? Ni su aspecto ni su altura resultan concluyentes al respecto–, deambula sola por una estación desierta, iluminada por la luna llena. En la vía, una locomotora abandona la estación en ese preciso instante, dejando únicamente tras de sí un tenue rastro de humo. Pero no es solo esta obra la que ejerce una influencia directa en la secuencia a la que nos referimos, lo mismo podríamos señalar de otras pinturas de Delvaux como *La edad de hierro* (L’Age de fer, 1951) o *El vigilante II* (Le surveillant II, 1961). De hecho, en esta última aparece un detalle que reencontramos en la secuencia onírica de la película: en el cuadro, la figura femenina principal, una exuberante joven rubia que pasea por la solitaria estación, viste por toda ropa una túnica azul que deja al descubierto su busto desnudo; un atuendo sorprendentemente similar al usado por Marie, la hija de Mathieu, en la primera parte del sueño de éste –en su caso ella viste una bata azul desabrochada que también permite ver sus pechos desnudos–, y que da paso, en la estación de Spa, a una absoluta desnudez.

Dejando aparte los detalles, de una importancia más o menos relativa, lo innegable de la recurrencia del Delvaux cineasta respecto al Delvaux pintor resulta ser, independientemente de un deseo de homenajear a su compatriota, un intento de representar lo imaginario a partir de la propia realidad, haciéndolo de una forma análoga a la utilizada por éste último en sus obras. “[Paul] *Delvaux se sirve de la imagen para revelar el misterio, fuente de poesía y extrañamiento, porque aunque todos los elementos del cuadro sean realistas, la imagen en su totalidad no lo es. El mundo onírico y el mundo natural se funden el uno con el otro engendrando así lo extraordinario*”²⁸⁶. De esta misma manera, de la

²⁸⁵ V.V.A.A.: *Delvaux* (Fundación Juan March, Madrid, 1998) –catálogo dedicado a la exposición sobre el artista organizada en Madrid por la fundación–, pp. 18-19.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

superposición de lo onírico (el sueño de Mathieu, pero también todo lo relativo al personaje de Belle, por ejemplo) con lo natural (su vida cotidiana en Spa, su matrimonio, su trabajo de archivero, sus conferencias...) surge en *Belle* lo imaginario, lo extraordinario. En palabras de Aumont, “*los efectos de realidad son paradójicos y, en su vertiente –de su lado–, a los que se encuentra muy pronto es a los fantasmas: lo fantástico de Nosferatu (Nosferatu, eine symphonie des grauens, 1922) y de Vampyr (Vampyr, 1931), surgiendo como efecto exacerbado de la más banal y tranquila de las realidades. Lo extraordinario en lo ordinario*”²⁸⁷. Esa búsqueda de lo uno en lo otro es pues lo que finalmente acerca la obra de Delvaux (Paul) a la de Delvaux (André).

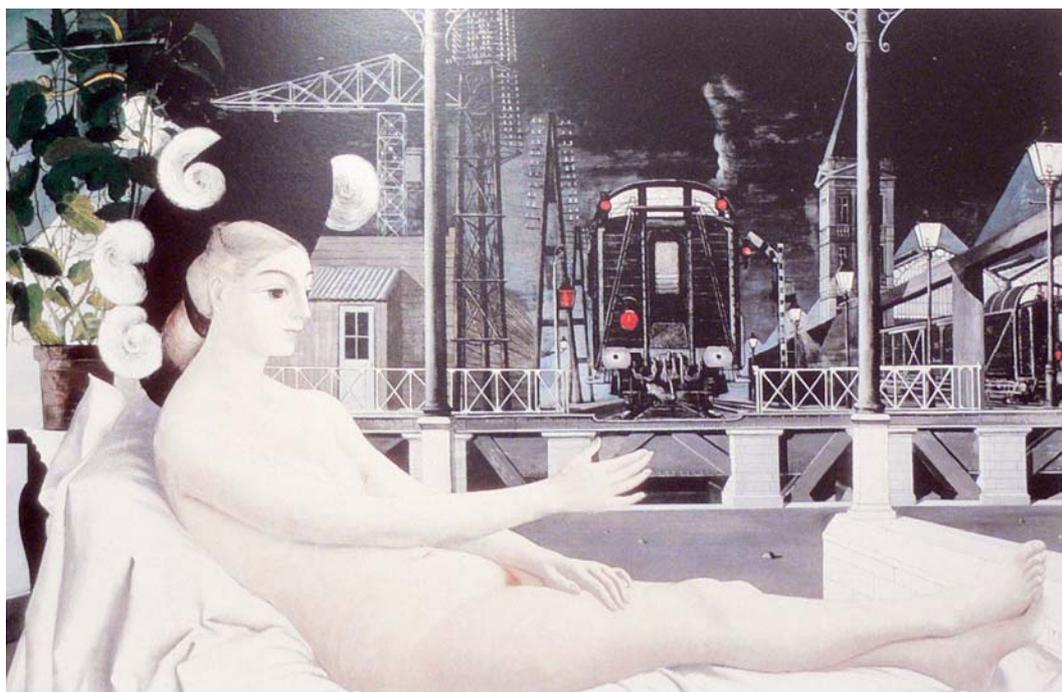


Fig. 141: Paul Delvaux, *La edad de hierro* (1951).

²⁸⁷ Aumont, Jacques (1997), *Op. cit.*, p. 23.



Fig. 142: Paul Delvaux, *Soledad* (1955).



Fig. 143



Fig. 144

“Homenaje que el cineasta flamenco rinde al pintor surrealista Paul Delvaux en Belle” (Figs. 143-144).



Fig. 145: Paul Delvaux, *El vigilante II* (1962).

Significativamente, y al respecto de esta influencia, el propio cineasta admitía abiertamente como su obra era *“muy sensible a la pintura de Paul Delvaux. Su mundo es intensamente poético y pienso que se transforma, si lo miramos con cuidado, en una especie de realismo mágico. Realismo porque efectivamente él tiene la minuciosidad de los antiguos maestros flamencos. Una minuciosidad total y rigurosa. La manera como él pinta, como diseña, los coches, las locomotoras,*

los carruajes, los tranvías, es minuciosa. Quiero decir que, después de la desaparición de los antiguos tranvías eléctricos belgas, se puede encontrar su descripción técnica, minuciosa y perfectamente exacta en la pintura de Delvaux. Y esto, creo yo, evidencia una gran modestia y una gran confianza, es decir, evidencia fe. Modestia porque el pintor cree que lo esencial es respetar la realidad que él ve; el pintor piensa que esa realidad le fue dada y que eso es un auténtico don. Y hay fe en esa modestia porque él cree que, a través del respeto hacia esas pequeñas cosas acumuladas, llegará a una gran cosa que se llama Poesía. Conversé varias veces con Delvaux y él habla siempre de su pintura de una manera muy simple. Dice que lo que le interesa es la densidad poética del mundo, y yo comprendo lo que eso significa referido a su pintura. Bajo un realismo minucioso, centrado sobre lo más pequeño, construye en el conjunto un mundo poético, esto es, un mundo completamente significativo y nada realista. Y ésa es, exactamente, la misma orientación que yo aplico al cine. Delvaux, de forma simple, manifiesta esta actitud en un arte cuya percepción es inmediata y que consiste en descubrir un lenguaje, la traducción a un espacio de las dos dimensiones. Y así conjuga en un mismo espacio objetos diferentes e incompatibles en el plano realista”²⁸⁸.

En un nivel distinto, la propia adscripción del mediodmetraje *Met Dieric Bouts* a ese vasto corpus de películas sobre la pintura, pues, si bien el cine no es pintura, “nunca se ha resitado a presentarla, a reproducirla y, evidentemente, a discurrir sobre ella”²⁸⁹, parece exigir, como en los casos de *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) y *Guernica* (1950) de Alain Resnais, *Il cantico delle creature* (1947), *Il paradiso terrestre* (1948) o *Piero della Francesca* (1950) de Luciano Emmer, o *El misterio Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1955) de H.G. Clouzot, por citar tan solo unos pocos ejemplos, la ilustración del conjunto con reproducciones filmadas de pinturas, en este caso de Bouts. Pero, en él, Delvaux realiza además otro tipo de acercamiento directo a su obra mucho más interesante: al poner en escena una de sus pinturas más famosas –*La Última Cena*, el panel central del *Retablo del*

²⁸⁸ Declaraciones de A.D. recogidas en Seixas Santos, Alberto; y Vasconcelos, Antonio Pedro: “*En la frontera de lo real y lo imaginario (una entrevista con A.D.)*” en *Nuestro Cine* nº 96, 1970, p. 51.

²⁸⁹ *Ibid*, p. 79.

Santo Sacramento (1464-1468), también conocido como *Altar del Sacramento*, la obra maestra de Bouts, comisionada por la Confraternidad del Santo Sacramento y situada en la Iglesia de San Pedro (Sint-Pieterskerk) en Lovaina–, formando con los actores un *tableau vivant* que busca la reproducción más exacta posible de dicha obra, el cineasta reflexiona sobre los problemas de la representación, de la puesta en imágenes: “No se trataba, pues, de hacer una película para homenajear a un pintor. Ivo Michiels [co-guionista] y yo nos dimos cuenta de que era posible, partiendo de Bouts, hacer una reflexión sobre las condiciones de nuestro propio oficio, y acerca de la forma en que nosotros concebimos ejercerlo. Y nos dimos cuenta de que Bouts se había planteado, de cierta forma, los mismos problemas que nosotros: cómo poner en escena determinado tipo de acontecimientos; los doce o catorce personajes de la Cena, por ejemplo, cómo situarlos en el espacio; cómo se debe manipular un espacio; cómo manipular los colores. Por otra parte, el encargo a Bouts de La Última Cena se había hecho mediante un contrato redactado en los mismos términos en los que actualmente la televisión redacta el encargo que hace, por ejemplo, a un cineasta, que sería yo, o a un guionista, que sería Michiels. El paralelismo en estas maneras de trabajar ha sido nuestro punto de partida. A partir de ahí hemos construido la película diciéndonos que no la íbamos a hacer sobre Dieric Bouts, sino que la íbamos a hacer con Dieric Bouts”²⁹⁰. Así, la reconstrucción adquiere un valor de modelo: toda escena corresponde a una mirada y necesita la elección previa de un punto de vista. Y si Bouts se incluye como personaje en su cuadro²⁹¹, Delvaux, realizador, y Michiels, guionista, aparecen retratados también en su película, algo que nos recuerda al “*Johannes van Eyck fuit hic*” que aparece como firma del cuadro *Jóvenes esposos* (también conocido como *El matrimonio Arnolfini*) de 1434 de Jan Van Eyck, que lo acredita no solo como testigo de esos esponsales que retrata sino, sobre todo, como autor de la obra.

²⁹⁰ Declaraciones de A.D. recogidas en Filmoteca Española (2001), *Op. cit.*, p. 6.

²⁹¹ La aparición de quince figuras en su *Última Cena*, en vez de las trece (Cristo y los doce apóstoles) habitualmente representadas, dió lugar a la aceptación común entre los historiadores del arte de que los personajes sobrantes respondían a un autorretrato del pintor y a un retrato de su hijo. Sin embargo, en los últimos años han surgido algunas voces discrepantes al respecto que defienden la teoría de que esos dos personajes representan, en cambio, a dos miembros destacados de la Confraternidad del Santo Sacramento, la compañía que encargó la realización de la obra a Bouts.

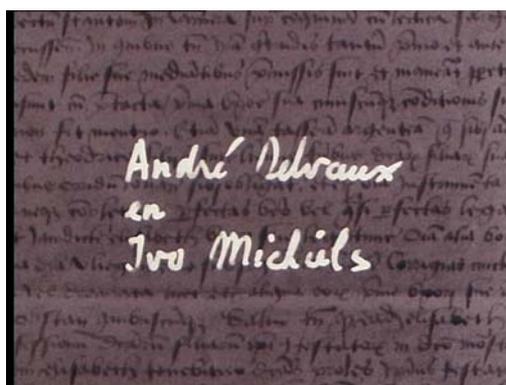
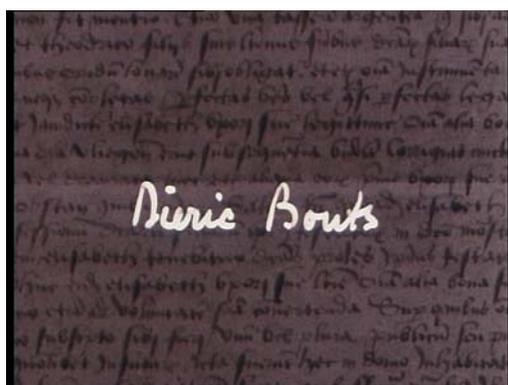


Fig. 146



Fig. 147

La puesta en imágenes: *La última cena*, obra del primitivo flamenco Dieric Bouts (Fig. 147), recreada por Delvaux como un *tableau vivant* en *Met Dieric Bouts* (Fig. 146).

Un tercer caso, que bascula entre este primer modelo de relaciones entre cine y pintura –la referencia directa de motivos pictóricos– y un segundo –la pintura como elemento iconográfico contextualizador–, lo representa la aparición del cuadro *El rey Cophetua y la mendiga* (King Cophetua and the beggar maid, 1886) del pintor prerrafaelita Edward Burne-Jones en *Cita en Bray*. Como ya hemos dado buena cuenta de su función en la película al analizarla, tan solo señalar una vez más, sintéticamente, como éste sirve, al igual que en la narración de Gracq, de alegoría del destino inmediato de su protagonista, Julien, y de su iniciación amorosa con Elle, la misteriosa sirvienta. El cuadro sirve de anticipo de la trama utilizando su discurso –la historia que representa, una antigua leyenda sajona rescatada por Shakespeare (“*Penas por amor perdido...*”; *Enrique IV*, Acto V, Escena III)– para crear una analogía con lo que está por suceder en La Fougeraie: el amor entre el Rey (Julien) y la sirvienta (Elle).



Fig. 148

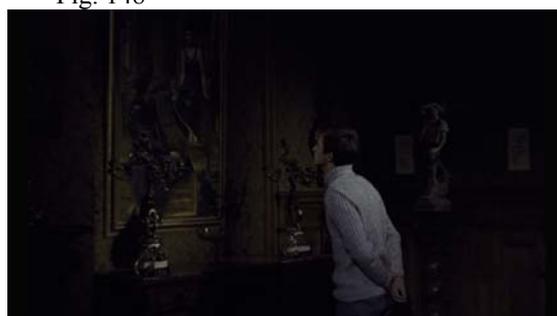
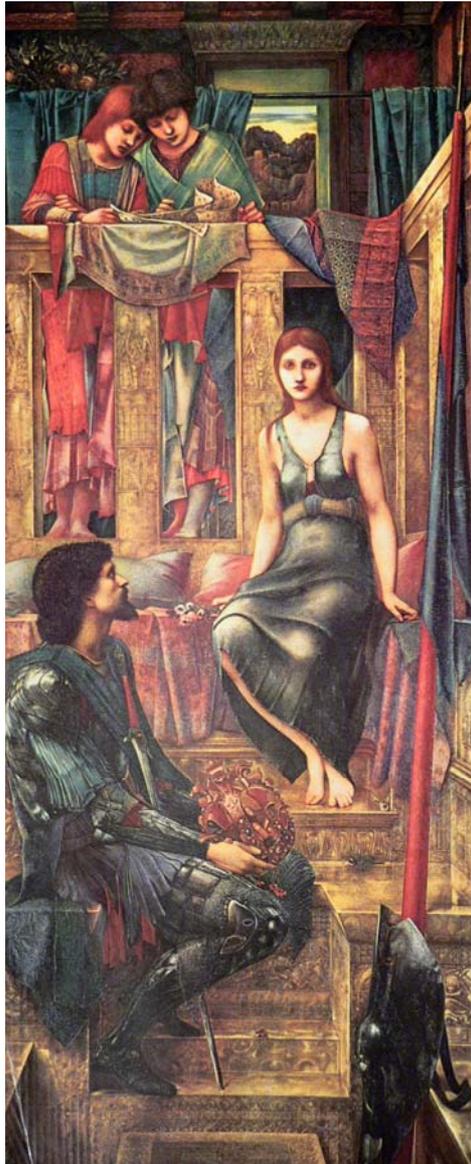


Fig. 149



Fig. 150



El Rey Cophetua y la mendiga (1886), de Sir Edward Burne-Jones, y su aparición simbólica en *Cita en Bray* (Figs. 148-150) como alegoría del destino de Julien y Elle.

Pero hay otras formas de buscar un apoyo iconográfico contextualizador. Valiéndonos del concepto de “*disguised symbolism*” (simbolismo encubierto) desarrollado por Panofsky²⁹², surgido para describir el carácter categóricamente simbólico de la pintura primitiva flamenca, podemos analizar la obra de Delvaux como una muestra más dentro de esa tradición tan propia de los Países Bajos. Buen ejemplo de ello es la doble aparición/representación de la figura de la

²⁹² Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting* (Harper & Row, Nueva York, 1953).

Muerte en *Una noche, un tren*. Estando estructurada la película en dos partes simétricas, reflejadas la una en la otra gracias a un complejo juego de correspondencias y analogías expresadas en diversos niveles, la representación de la muerte en la primera mitad del film como personaje de la obra de teatro en la que trabajan Ann y Mathias anticipa su aparición definitiva, bajo el aspecto físico de Moïra, al final del mismo. En el primer caso, la Muerte (Jan Pere), coprotagonista junto a Elckerlyck (Senne Rouffaer) de la representación teatral²⁹³, una variación de las “danzas de la muerte” medievales, parece estar muy influida en su caracterización por el personaje de Nosferatu/el conde Orlok de la película homónima de F.W. Murnau, un film decisivo –como hemos precisado ya en reiteradas ocasiones– en la formación cinematográfica del realizador belga. Deteniéndonos brevemente en *Nosferatu* (Nosferatu, eine symphonie des grauens, 1922), es bien conocida la importancia de Albin Grau²⁹⁴, escenógrafo, figurinista y co-productor de la misma, en lo que respecta a su aspecto estético²⁹⁵: de él provienen no solo la mayoría de las ideas decorativas y ornamentales de la película sino, incluso, muchas de las que se refieren al maquillaje y a la caracterización de los personajes. Para ello, Grau se había inspirado decisivamente, entre otras fuentes, en las ilustraciones del pintor y dibujante Hugo Steiner-Prag para la novela de Gustav Meyrink *El Golem*, incluidas en la edición publicada por Kurt Wolff Verlag de Leipzig en 1915. Pues bien, comparando dichos tres personajes, a saber: el golem, Nosferatu y la Muerte, según aparecen diseñados respectivamente por Steiner-Prag, Grau y Delvaux, resulta curioso observar una clara similitud física entre ellos que nos legitima a sostener la existencia de una influencia directa de orden plástico entre los mismos. En los tres casos, esa figura tenebrosa y maligna aparece caracterizada por una cabeza completamente afeitada, por una palidez extrema cuando no cadavérica y por unas vestiduras de tonos oscuros y corte ceñido.

²⁹³ La obra representada en la película se trata de *Elckerlyck*, un auto moralizador escrito cerca de 1500 y de origen probablemente neerlandés, cuya versión inglesa, titulada *Everyman*, fue representada en Londres por vez primera por el actor y director británico William Poel en 1901, y según la cual Hugo von Hoffmannstahl creó *Jedermann* (1920), llevada a los escenarios por la compañía de Max Reinhardt en la temporada 1927-28.

²⁹⁴ Ver al respecto Berriatúa, Luciano: *Los proverbios chinos de F.W. Murnau* –Volumen I: etapa alemana– (Filmoteca Española, Madrid, 1990), pp. 150-153.

²⁹⁵ Aunque no solo en lo relativo a éste: su contribución, no acreditada, parece haber sido también determinante respecto al argumento, estrictamente suyo, y al guión, firmado en solitario por Henrik Galeen pero en el que además de Grau también intervino el propio director.



Fig. 151



Fig. 152

La Muerte (Fig. 151), un personaje de la representación teatral de *Una noche, un tren*, parece estar muy influida en su caracterización por Nosferatu/el conde Orlok (Fig. 152) de la película homónima de F.W. Murnau, un film decisivo en la formación cinematográfica del realizador belga.

Evidentemente, ésta se trata de un tipo de afirmación que con dificultad puede superar la categoría de lo hipotético, y sin embargo que, a la misma vez, y a la luz de la iconografía, resulta no solo bastante plausible sino incluso probable.

En todo caso, este tipo de uso de la referencia plástica contextualizadora, lejos de la inmediatez del homenaje o de la cita, dota al referente de un carácter de *texto en sí mismo*, o lo que es igual, sirve para que éste aporte sentido, explique y de su auténtico valor al discurso cinematográfico en el que va incluido. Pensemos sino en el papel desempeñado por la Naturaleza dentro de la obra de Delvaux. Al igual que cierta tradición pictórica ha otorgado al paisaje un valor alegórico o simbólico, una tradición que proviene posiblemente de la pintura flamenca (Pieter Brueghel, Joachim Patinir, etc), pero que, como afirma Jacques Aumont, “*está lejos de haberse extinguido en 1800, como atestigua de modo esclarecedor el caso de [Caspar] Friedrich, cuyos paisajes son vehículo siempre de un significado de naturaleza espiritual más o menos articulado en el cuadro*”²⁹⁶, Delvaux hace uso del mismo en un sentido análogo. A pesar de que el paisajismo de principios de siglo XIX y después la fotografía, mucho más racionales y científicas, han roto con esa tradición anterior al tratar de representar la Naturaleza “tal-como-es”, el espiritualismo de Delvaux, su búsqueda del Ideal, le llevan en la misma dirección que los maestros primitivos. Su tentativa más clara en este sentido seguramente sea el paseo nocturno a través de las tierras baldías en *Una noche, un tren*, que extrañamente parece anticipar el deambular de los tres protagonistas a través de “la Zona” en *Stalker* (Stalker, 1979) de Andrei Tarkovski.

Lo mismo podríamos señalar respecto a *El hombre del cráneo rasurado*: “¿Cómo construir –se preguntaba el realizador– la horizontalidad y la verticalidad obsesionantes de los paisajes del Escout en las pantallas de formato 1:1.33, casi cuadradas, de entonces? Tenía ante mí un Colette Bitker²⁹⁷ de la primera época, con la carga simbólica que aportan tres personajes que desfilan con ramos blancos entre la verticalidad de los árboles atravesados por un muro horizontal, eco lejano de uno de los precursores de lo que hoy se denominan «pintores del alma»: Maurice Denis”²⁹⁸. Una descripción, la del cuadro, que coincide ostensiblemente con la entrada en el cementerio del grupo de asistentes a la

²⁹⁶ Aumont, Jacques (1997), *Op. cit.*, p. 34.

²⁹⁷ A. D. es autor de un texto sobre dicha pintora incluido en V.V.A.A.: *Colette Bitker* (Éditions Dereume, Bruselas, 1974), p. 139.

²⁹⁸ Delvaux, André (2003), *Op. cit.* p. 84.

autopsia a la que acuden Miereveld, el doctor Mato y su ayudante en la película anteriormente mencionada.



Fig. 156: *Desnudo*, obra de Colette Bitker, y su aparición en *Belle*.

Sin embargo, ya desde su primera obra, el cineasta, que siempre admitió la existencia de diversas influencias pictóricas conviviendo dentro de sus películas, asistió a la elaboración de un arsenal de supuestas interrelaciones entre las mismas y la pintura, formado por un nutrido grupo de referentes utilizados de forma sistemática por la crítica a la hora de analizarlas: René Magritte, Paul Delvaux, Giorgio de Chirico y el círculo de pintores metafísicos de Ferrara, los surrealistas, etc. Lejos de entrar a valorar la legitimidad de cada una de dichas elecciones, el empeño persistente de sus exegetas por vincular la obra de Delvaux con la pintura nos anima a rastrear un nuevo tipo de influencia pictórica, más profundo y menos explícito que los anteriores.

Este tercer tipo, al que denominaremos “nivel discursivo”, no resulta significativo, de manera inversa al homenaje y al intento contextualizador, respecto a elementos plásticos o estéticos concretos sino que tiene su zona de influencia en el discurso mismo que articula la obra, es decir, no nos habla tanto de lo que vemos como lo predetermina, ordena y organiza. En este punto necesariamente hemos de volver al origen del término “realismo mágico”, dado que la exposición del historiador

del arte Wieland Schmied sobre los principios en los que se apoya el grupo pictórico conocido como “*Nueva Objetividad*” (Christian Schad, Niklaus Stöcklin, Georg Schrimpf, Franz Radziwill) nos remite directamente a la obra del cineasta belga: ambos comparten su enfoque preciso, su gusto por las escenas de la vida cotidiana vistas como una puerta hacia lo insólito y lo fantástico, sus preocupaciones entorno a la perfección estructural de sus obras o la búsqueda de nuevas relaciones entre el espíritu y el mundo material. Así, la influencia de dicha corriente se revela mucho más profunda que cualquiera de los ejemplos que hemos aportado al respecto de las demás interconexiones de la obra de Delvaux con la pintura. De una manera en apariencia indirecta la pintura se convierte aquí decisivamente en uno de los puntos de origen de sus películas, articulando su propio discurso.

A la luz de esto, y centrándonos por ejemplo en su exploración de las relaciones entre lo real y lo fantástico, sí que nos resulta factible vincular ésta, sin caer en lo gratuito, con una búsqueda tradicionalmente unida a la pintura flamenca: “*Los pintores flamencos –en palabras del mismo Delvaux– han tenido, desde la Edad Media, la voluntad de pintar las cosas de la forma más realista con el fin de hacer surgir lo fantástico. No es el caso de citar a Bosch o Brueghel, pero incluso ahora esta oposición entre la belleza absoluta y la miseria absoluta ha sido ilustrada de una forma que no es del todo metafísica, muy material y estética por pintores como Magritte o Paul Delvaux*”²⁹⁹. De modo que nuevamente más que de una influencia puntual y concreta, más allá de determinados elementos propios de éste o áquel pintores rastreables en sus obras, debemos hablar al respecto, más ambiciosamente, de la existencia de una influencia de esa tradición pictórica tan propia de su país a un nivel discursivo, sobre todo en la medida en la que ésta sirve para aportar algunas de las cuestiones que resultan ser finalmente el origen del grupo de películas del cineasta que hemos catalogado como mágicorrealistas. Cuestiones centradas sobre todo en la representación de lo fantástico y lo imaginario a través de una puesta en escena aparentemente realista y de la elección de las estructuras adecuadas para conseguir la proyección de lo uno sobre

²⁹⁹ Declaraciones de A.D. recogidas en Aprà, A., Comolli, J-L., Narboni, J., *Op. cit.*, p. 251.

lo otro, del enfoque más adecuado para conseguirlo, etc. Ésta es verdaderamente la influencia pictórica más importante dentro de la obra de André Delvaux.

–Conclusiones:

“Creo que mis películas –afirmaba en una entrevista André Delvaux– constituyen una unidad indisociable porque todas han sido realizadas en el mismo sentido y con las mismas intenciones. Esto se corresponde con una manera de querer hacer las cosas o de decirlas a los demás; digamos que esto remite, no a una filosofía de vida –habría que ser mucho más conciente para pretenderlo– sino en todo caso a una moral de la existencia, a una manera de vivir con los demás. En consecuencia, creo que la mejor posición para juzgar una película es aproximándose a ella a través de la obra global de su autor”³⁰⁰.

Compartiendo esta misma creencia, y antes de recuperar las tres hipótesis que planteábamos al comienzo de la presente investigación, nos gustaría proponer un repaso, a modo de resumen, de algunos de los aspectos y elementos comunes más significativos que hemos observado gracias al análisis pormenorizado de la obra cinematográfica escogida de André Delvaux.

–Aspectos temáticos:

Ya hemos señalado ampliamente la interconexión entre los principales temas abordados por el realizador y las estructuras iniciáticas de sus relatos. También hemos pormenorizado las etapas de cada uno de dichos itinerarios de iniciación (la crisis preparatoria, la muerte simbólica y el nacimiento a la nueva vida) en cada uno de los textos fílmicos, así como señalado la importancia de otros motivos relacionados con ellos: el viaje físico como alegoría de ese cambio interior, la figura central del Iniciador, etc. En las cinco películas previamente analizadas Delvaux ha permanecido siempre fiel al tema del “*personaje que bascula entre fantasmas*”³⁰¹, y de la presencia de esos “fantasmas” es de donde surgen temas secundarios tan importantes como los de la búsqueda interior, el desubrimiento de un mundo nuevo, la muerte, el sueño, el deseo... Temas, todos

³⁰⁰ Declaraciones de A. D. en *Cinéma* nº 4, 1974 (Zúrich), recogidas en Filmoteca española: *Dossier André Delvaux* (Madrid, Filmoteca Española, 2001) p. 1.

³⁰¹ Davay, P. (1973): *Op. cit.*

ellos, que inciden en las relaciones entre el hombre y su espíritu: de la necesidad de redención de Govert Miereveld, a la introspección existencial de Mathias Vreeman, el despertar a la vida de Julien Eschenbach, la fuga onírica de la realidad ordinaria de Mathieu Grégoire, o la iniciación amorosa de Benvenuta y la artística de François. De modo que para Delvaux, haciendo buenas las palabras de Marcel Schneider, “*lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación*”³⁰².

–Aspectos narrativos y estructurales:

A lo largo de esta investigación hemos prestado especial atención a cinco aspectos narrativos y/o estructurales concretos: la narración en primera persona, la banda de sonido, la circulación de objetos, la estructura de los relatos y la adscripción de ésta a las etapas del itinerario iniciático.

–La narración en primera persona:

Como hemos visto, cada una de las cinco películas analizadas con anterioridad está narrada a través del propio punto de vista de su protagonista, que es quien nos relata la historia. Un paisaje, un suceso u otro personaje nos son presentados tal y como ellos mismos los perciben, pero no necesariamente tal y como éstos son en realidad. Pero el realizador no solo los ha utilizado como punto de vista, como sujetos enunciadore, sino también como sujetos visibles dentro de su propio campo de visión, es decir, como personajes. Gracias a su no exclusión dentro del campo de visión, la relación de Delvaux respecto a sus personajes protagonistas es del tipo Yo=Yo³⁰³, o lo que es lo mismo, una identidad completa entre él y el personaje visto y que ve, que supone que el cineasta-cámara no solo vea a dicho personaje en la escena sino también todo aquello que éste ve (“*al personaje y lo que el personaje ve*”³⁰⁴). El cineasta-cámara y el personaje se unen en un mismo punto de vista que asocia los relatos objetivo y subjetivo provocando un nuevo

³⁰² Schneider, Marcel: *La littérature fantastique en France* (Fayard, Paris, 1964), pp. 148-149.

³⁰³ Ver Deleuze, Gilles: *La imagen tiempo* (Paidós, Barcelona, 2000), p. 199.

³⁰⁴ *Ibid.*

nivel de realidad, una realidad mágica, en la que conviven objetos que existen necesariamente en la escena junto a sueños, proyecciones de ideas y sentimientos, deseos, recuerdos, etc.

–*La banda de sonido:*

La obra de Delvaux representa un ejemplo muy destacado de síntesis conciliadora entre la vista y el oído, la imagen y el sonido. De este modo, en su cine, los encuadres y los movimientos de la cámara, que responden siempre a necesidades precisas, comparten una importancia narrativa y estructural equitativa con “*los encabalgamientos de voces, de ruidos y de breves intervenciones musicales entre un plano y otro, o los silencios*”³⁰⁵. El cineasta belga, defensor de un cine total y uno de los pioneros en el uso del sonido directo, junto Frédéric Devreese, su compositor habitual y uno de sus colaboradores más cercanos, y a Antoine Bonfanti, ingeniero de sonido de la mayoría de sus films, han otorgado un papel fundamental a la banda de sonido (música + sonido) a la hora de crear ese efecto de extrañeza tan propio del realismo mágico, que no proviene tanto de la naturaleza de la misma, de su esencia, como de su integración perfecta dentro de la construcción global de cada una de las películas.

–*La circulación de los objetos:*

Al repasar la evolución histórica y conceptual del “realismo mágico” hemos visto como una de sus características principales, según la definición del término del historiador del arte Wieland Schmied, es la importancia otorgada a los objetos en detrimento de la figura humana. Una preponderancia dirigida a establecer “*una nueva relación con el mundo de las cosas*”. En el caso particular de la obra de Delvaux, la importancia de estos, tal y como hemos expuesto varias veces a lo largo del presente estudio, supera una función ornamental o estética para alcanzar primero un papel simbólico/referencial, que contextualiza y explica los relatos, y más tarde estructural, en la medida en que, generalmente, en la circulación de

³⁰⁵ Davay, Paul (1973): *Op. cit.*, p. 5.

dichos objetos –de la mano, el libro y la pistola de *El hombre del cráneo rasurado* a la capa que viste la Muerte en sus diversas apariencias en *Una noche, un tren*, o el cuadro de Burne-Jones en *Cita en Bray*, por citar tan solo unos pocos ejemplos–, en sus apariciones y reapariciones, es donde se sitúan algunos de los goznes estructurales de los mismos. Una función, la de la creación de una densa red de correspondencias y analogías que proyectan lo real en lo imaginario, un determinado bloque compositivo sobre otro, que si bien no posee la misma importancia en todas las películas analizadas, sí que resulta fácilmente rastreable en la parte escogida de la obra del cineasta belga.

–*La estructura de los relatos:*

Al hilo de esas correspondencias a las que nos referimos en el apartado anterior, que, dicho sea de paso, no solo están construidas a partir de objetos, sino también de repeticiones de diálogos, fragmentos musicales, sucesos o del desdoblamiento de determinados personajes, podemos hablar de la estructura prototípica del realismo mágico delvauxiano como una “*construcción en forma de espejo*” en la que la realidad se proyecta/se desdobra en lo imaginario y viceversa. Ambos espacios, como un espejo de dos caras, se retroalimentan el uno en el otro bien sea mediante un efecto de síntesis (*El hombre del cráneo rasurado*), de reflejo (*Una noche, un tren* y *Belle*) o de interacción (*Cita en Bray* y *Benvenuta*), gracias a procedimientos como la construcción en base a grandes bloques de secuencias contradictorias, la *mise en abyme* o formas musicales como la del rondó. El resultado: esa duda, esa incapacidad de separar lo real de lo imaginario, lo verdadero de lo ficticio, lo vivido de lo soñado, tan propia del realismo mágico.

–*El viaje iniciático:*

De la mano del estudio de Simone Vierende sobre los trayectos iniciáticos y sus modalidades, en su obra *Rite, roman, initiation*, hemos atendido especialmente si cabe la adecuación de los textos filmicos de Delvaux con las etapas propias del itinerario iniciático: *la crisis preparatoria, el viaje al más allá o la muerte*

iniciática, y el nuevo nacimiento. Contrastado ese ajuste, y dado que las películas analizadas proponen como hemos visto formas de iniciación muy diversas, podemos afirmar que, como conjunto, éstas presentan al menos claras analogías en su construcción narrativa y en las etapas de su trayecto, y persiguen, através de esa búsqueda (*quête*), el alcance de un conocimiento superior (que incondicionalmente empieza en uno mismo) que los lleve a establecer una nueva relación con el mundo que les rodea.

Provistos de esta breve síntesis como herramienta suficiente, es el momento de recuperar nuestras tres hipótesis iniciales:

1) Que los filmes que hemos escogido de André Delvaux comparten toda una serie de características con la corriente artística que ha dado en denominarse, sobre todo en literatura, realismo mágico, lo que permite establecer un vínculo entre las mismas y dicha corriente.

2) Que, a pesar de que muchas de esas características existen ya en las obras en las que se basan respectivamente las películas, que son ejemplos bien representativos de dicha corriente literaria, también existen algunas otras que caen exclusivamente dentro de los límites de la narrativa cinematográfica.

3) Que, bajo la luz de esta doble comparativa, cabe denominar con propiedad la obra de Delvaux como mágicorealista.

Gracias al mencionado análisis, y habiendo definido al principio de este estudio las principales características comunes de la corriente artística conocida como realismo mágico, podemos con rotundidad contestar afirmativamente a la **primera** de las tres hipótesis. Por su enfoque preciso; por sus temáticas tan próximas a la vida cotidiana, que no rechazan el contacto con “*lo desagradable*”³⁰⁶ —pensemos si no en la larguísima secuencia de la autopsia en *El hombre del cráneo rasurado*—; por su descubrimiento de los elementos fantásticos

³⁰⁶ Ver cit. 7 del presente texto. No en vano Gérard Lenne se ha referido al respecto de *El hombre del cráneo rasurado* a una “*atracción de lo macabro*” (ver Lenne: *Op. cit.*, p. 161).

insertos en la existencia diaria, de ese nivel “imaginario” –“*que es toda nuestra vida interior, mucho más que lo onírico*”³⁰⁷– de sus protagonistas; las obras de Delvaux entroncan de forma natural con dicha corriente estética. Además, también las estructuras narrativas utilizadas por el cineasta flamenco se corresponden con esa “*estructura exacta de unidad perfecta, que a menudo sugiere un espacio sin aire*” a la que se refiere Schmied al definir las principales características del movimiento. Por último, retomando el evidente platonismo que domina tanto las obras de Delvaux como la de muchos de los autores que adapta –con especial mención, como hemos visto, a las dos obras de Daisne y Lilar–, y al que nos hemos referido ya con anterioridad, parece claro que éste tiene como intención principal el establecimiento de una relación nueva de carácter espiritual con el mundo de las cosas, esa “*moral de la existencia*” a la que se refiere Delvaux en la cita que abre estas conclusiones, lo cual coincide también con otra de las intenciones básicas mágicorrealistas que es, ni más ni menos, la captación del mundo y de las cosas y los seres que lo pueblan en sus verdaderas esencias, y por tanto más allá de sus simples apariencias.

En cuanto a la **segunda** cuestión, relacionada con la correspondencia entre la obra cinematográfica de Delvaux y las fuentes literarias que la alimentan, hemos planteado comparativamente cuáles son los principales elementos estilísticos y narrativos de una y otras, sus estructuras, y mucho más sintéticamente incluso algunas de sus implicaciones filosóficas. En todo caso, pese a que unas y otras comparten indudablemente toda esa serie de rasgos, características e intenciones comunes a las que nos hemos referido en su momento, lo cierto es que además disfrutan de un carácter complementario que las hace mucho más ricas bajo la luz de su interacción. En este punto es absolutamente necesario recuperar la noción delvauxiana del “estilo total” al hablar de la adaptación literaria, o lo que es lo mismo, referirnos a su concepción de la adaptación no tan preocupada por la fidelidad respecto a acontecimientos argumentales o a estructuras narrativas determinadas (temas y estilo) sino más bien por el intento de traslación total de la obra adaptada (sus planteamientos y su sentido final). De este modo es como

³⁰⁷ Declaraciones de A. D. en la presentación de una retrospectiva de su obra en el Institut française de Heidelberg en 1984.

Delvaux “traduce” los textos en los que se basa: recodificándolos y aproximándolos a sus búsquedas estructurales, narrativas y estéticas particulares.

Finalmente, llegados a la **tercera** de las preguntas, sin duda la más importante de las tres, el análisis exhaustivo realizado a los cinco largometrajes seleccionados del realizador belga –cuyos principales puntos comunes hemos resumido anteriormente– nos permite haber corroborado también nuestra hipótesis de que la obra de Delvaux representa un ejemplo acabado y representativo de realismo mágico cinematográfico: mediante esos cinco elementos o procedimientos (el punto de vista único, las estructuras de secuencias contradictorias, la circulación de objetos, el uso de la banda de sonido y la estructura de viaje iniciático) en los que hemos apoyado constantemente nuestra investigación, hemos conseguido *cercar* el efecto mágicorrealista dentro del discurso cinematográfico, definido teóricamente con anterioridad, aportando además un pormenorizado catálogo de las herramientas temáticas, estructurales y narrativas principales (y recurrentes tal y como hemos podido apreciar) usadas por Delvaux para crear/expresar dicho efecto.

Londres-Madrid, octubre 2005-diciembre 2007

–Filmografía de André Delvaux³⁰⁸–

A) CORTOMETRAJES:

1956

FORGES.

Dirección y Guión: André Bettendorf, Jean Brismée y André Delvaux.

Duración: 20 mins.

Color.

Documental.

PREMIOS:

Primer Premio en la categoría de películas industriales de II Festival de Cine Belga de Amberes (1956).

1958

CINÉMA, BONJOUR!

Dirección y Guión: Jean Brismée y André Delvaux.

Duración: 15 mins.

B/N.

Documental.

1959

LE PLANÈTE FAUVE.

Dirección y Guión: Jean Brismée y André Delvaux.

Duración: 25 mins.

B/N.

Ficción.

1960

FELLINI. (TV)

³⁰⁸ Fichas elaboradas a partir del *Summary of Information on Film & Television* del British Film Institute (Londres).

Dirección: André Delvaux. **Guión:** Théodore Louis.

Duración: 4 episodios de 55 mins. (La juventud de Fellini y sus comienzos en el cine, sus primeras películas, sus películas junto a Giuletta Massina, y *La Dolce Vita* y el neorrealismo).

B/N.

YVES BOIT DU LAIT

Dirección general: André Delvaux.

Coordinación de la realización: Boris Lehman y Robert Lombaerts.

Duración: 30 mins.

Un film realizado por los estudiantes del Ateneo Fernand Blum.

B/N.

1962

JEAN ROUCH. (TV)

Dirección y Guión: Jean Brismée y André Delvaux.

Duración: 5 episodios de entre 55-65 mins. (La magia y el ritual, los rituales de muerte en *Maîtres fous*, a la búsqueda de Jean Rouch y *Chronique d'un été*)

B/N.

LE TEMPS DES ÉCOLIERS.

Dirección: André Delvaux .

Guión: Jacques Delcorde y André Delvaux.

Duración: 33 mins.

B/N.

Ficción.

1964

LE CINÉMA POLONAIS. (TV)

Dirección y Guión: André Delvaux.

Duración: 6 episodios de entre 40-45 mins. (Munk, Wajda, Kawalerowicz, la escuela de Lodz, la nueva generación de cineastas y la organización de la producción).

B/N.

PREMIOS:

Mención en el VII Festival de cine de Bergamo (1964).

Distinción y Prima a André Delvaux por la evocación de la figura de Andrzej Munk en el VI Festival de Cine Belga de Amberes. (1964).

1966

DERRIÈRE L'ÉCRAN. (TV)

Dirección y Guión: André Delvaux y François Beukelaers.

Duración: 6 episodios de entre 40 minutos sobre los distintos oficios del cine en el rodaje de *Las señoritas de Rochefort* (Les Demoiselles de Rochefort, 1963) de Jacques Demy.

Color.

1969

LES INTERPRÈTES/ TOLKEN/ DOLMETSHER/ INTERPRETI.

Dirección y Guión: André Delvaux.

Duración: 19 mins.

Color.

Documental.

1975

MET DIERIC BOUTS (Avec Dieric Bouts)

Dirección: André Delvaux. **Guión:** André Delvaux e Ivo Michiels.

Duración: 30 mins.

Color.

Documental.

PREMIOS:

Gran Premio de guión del II Festival de Film d'Art de Paris (1977).

Gran Premio del I Festival de Film d'Art de Thonon-les-Bains (1979).

Mención Especial en el II Festival de cine histórico y arqueológico de Bruselas (1980).

1986

LA FANFARE A CENT ANS.

Dirección: André Delvaux.

Duración: 11 mins.

Color.

Documental.

1989

1001 FILMS.

Dirección y Guión: André Delvaux.

Duración: 8 mins.

Color.

Documental.

B) LARGOMETRAJES:

1965

DER MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET KNIPPEN.

(El hombre del cráneo rasurado)

Equipo técnico: **Dirección:** André Delvaux. **Guión:** André Delvaux y Anna de Pagter, basado en la novela homónima de Johan Daisne. **Fotografía (B/N):** Ghislain Cloquet. **Música:** Frédéric Devreese. **Sonido:** Antoine Bonfanti. **Montaje:** Suzanne Baron. **Dirección artística y vestuario:** Jean-Claude Maes. **Asistentes dirección:** Frans Beukelaers y Pierre Grunsteins. **Dirección de producción:** Dense Debbaut-Delvaux. **Producción:** Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur (Ministerio de Cultura Belga) y Belgische Radio en Televisie (Instituto Belga de Radiotelevisión). **Duración:** 94 mins. (2.580 metros) **Bélgica.**

Reparto: Senne Rouffaer (*Govert Miereveld*), Beata Tyszkiewicz (*Fran Veenman*), Hector Camerlynck (*Profesor Mato*), Paul Jongers (*su ayudante*), François Bernard (*Juez Brantink*), Maurits Goosens (*el director del colegio*), Hilde Uitterlinden, Anne-Marie van Dijck, Hilda van Roose, François Beukelaers, Arlette Emméry, Luc Philips, Vik Moeremans.

PREMIOS:

Grand Prix Khalimer del Festival Jeune Cinéma de Hyères (mayo 1966).

Premio al Mejor Film del año del British Film Institute (1966).

Premio Especial del Jurado del Festival de Mannheim (1966).

Menciones especiales en los Festivales de Barcelona, Túnez y Amberes.

Selección Oficial del Festival de Festivales de Chicago (1966).

1968

UN SOIR, UN TRAIN.

(Una noche, un tren)

Equipo técnico: **Dirección:** André Delvaux. **Guión:** André Delvaux, basado en la novela corta de Johan Daisne, *Der trein der Traagheid*. **Fotografía (Eastmancolor):** Ghislain Cloquet. **Asistentes de cámara:** Emmanuel Machuel y Jean-Claude Neckelbrouck. **Música:** Frédéric Devreese. **Sonido:** Antoine Bonfanti. **Montaje:** Suzanne Baron. **Dirección artística:** Claude Pignot. **Vestuario:** Odette Le Barbenchon. **Script:** Colette Crochot. **Asistentes de dirección:** Claude Lebrun, Michel Romanoff y Antón Carette. **Director de producción:** Philippe Dussart. **Productor:** Mag Bodard. **Producción:** Twentieth-Century-Fox (Europa), Les Films du Siècle (Paris) y Parc Films. **Duración:** 90 mins. (2.464 metros) **Francia/Bélgica.**

Reparto: Yves Montand (*Mathias*), Anouk Aimée (*Anne*), Adriana Bogdan (*Moira*), Hector Camerlynck (*Prof. Hernhutter*), François Beukelaers (*Val*), Michael Gough (*Jeremiah*), Senne Rouffaer (*"Everyman"*), Jan Peré (*la Muerte*), Domien de Gruyter (*Werner*), Nicole Debonné (*la joven del tren*), Wilfried Coppins (*el niño del tren*), Greta van Langendonck (*la niña del tren*), Jacqueline Royaards (*la abuela*), Patrick Conrad (*el maître del hotel*), Denise Zimmerman (*la estudiante*), Frédéric Devreese (*el amigo*), Catherine Dejardin (*su hermana*), Albert Belge (*el colega*), Fardjad Azad (*el extranjero*).

PREMIOS:

Gran Premio del Público del Challenge International des Cinémas d'Art et d'Essai de Knokke-le-Zoute (1968).

Grand Prix otorgado por la S.A.B.A.M. belga a André Delvaux por sus dos primeros largometrajes (1969).

1971

RENDEZ-VOUS À BRAY.

(Cita En Bray)

Equipo técnico: **Dirección:** André Delvaux. **Guión:** André Delvaux, basado en la novela corta de Julien Gracq, *Le Roi Cophetua*. **Fotografía (Eastmancolor):** Ghislain Cloquet, asistido de Michel Baudour y Charlie Van Damme. **Música:** Frédéric Devreese. **Sonido:** André Hervée y Murice Gilbert. **Montaje:** Nicole Berckmans. **Dirección artística:** Claude Pignot y Albert Volper. **Vestuario:** Geneviève Tonnelier. **Script:** Colette Crochot. **Asistentes de dirección:** Charlotte Fraisse y Michel Rey. **Director de producción:** Pierre Gout. **Productores asociados:** Arthur Mahonet, Henri Weis, Paul Collet, Pierre Drouot y Alain Guillaume. **Productor delegado:** Mag Bodard. **Producción:** Studios Arthur Mathonet (Bruselas), Cine Vogt Films (Bruselas), Showking Films (Bruselas), Taurus Films (Munich) y Parc Films (Paris). **Duración:** 89 mins. (2.431 metros) **Francia/Bélgica.**

Reparto: Mathieu Carrière (*Julien Eschenbach*), Anna Karina ("*Ella*", *la sirvienta*), Bulle Ogier (*Odile*), Roger Van Hool (*Jacques Neuil*), Pierre Vernier (*Monsieur Haussmann*), Martine Sarcey (*Madame Haussmann*), Jean Bouise (*redactor jefe*), Bobby Lapointe (*dueño del albergue*), Luce Garcia-Ville (*madre de Jacques*), Nella Bielecki (*la joven del tren*), Pierre Lampe (*el soldado del tren*), Jean Aron (*el proyccionista*), Léonce Corne.

PREMIOS:

Prix Louis Delluc (1972) (Otorgado por primera vez a un cineasta no francés).

Grand Prix (Silver Hugo) del 8º Festival Internacional de Cine de Chicago (1972).

Silver Medal en el Festival Internacional de Cine de Nueva York (1972).

Premios al guión (André Delvaux), fotografía (Ghislain Cloquet) y dirección artística (Claude Pignot) en el 7º Cork International Film Festival (1972).

Prix Femina (Premios Academia del Cine belga) a la mejor actriz (Anna Karina) (1972).

1973

BELLE.

(Belle)

Equipo técnico: Dirección y Guión: André Delvaux. **Fotografía (Eastmancolor):** Ghislain Cloquet, asistido de Charlie Van Damme y Peter Anger. **Música:** Frédéric Devreese. **Sonido:** Antoine Bonfanti y Auguste Galli. **Montaje:** Emmanuelle Dupuis y Pierre Joassin. **Dirección artística:** Claude Pignot y Françoise Hardy. **Vestuario:** Anne Huybrechts. **Script:** Monique Rysselinck. **Asistentes de dirección:** Paul Arias, Patrick Hella y Christian Raynaud. **Directora de producción:** Jacqueline Louis. **Productor asociado:** Albina du Boisrouvray. **Productor delegado:** Jean-Claude Batz. **Producción:** La Nouvelle Imagerie (Bruselas) y Albina Productions (Paris) con la participación del Ministerio de Cultura Francófona belga. **Duración:** 86 mins. (2.411 metros) **Francia/Bélgica.**

Reparto: Jean-Luc Bideau (*Mathieu*), Danièle Delorme (*Jeanne*), Adriana Bogdan (*Belle*), Stéphan Excoffier (*Marie*), John Dobrynine (*John*), Valeriu Popesco (*el extranjero*), François Beukelaers (*el falso extranjero*), Roger Coggio (*Victor*), René Hainaux (*el sustituto*), Suzanne Gohy (*la madre*), Yvette Merlin (*la dependienta de Jolités de Spa*), Marc Audier (*el dueño del café*), André Blavier (*Vincent*) y Arlette Eméry (*la recitante*).

PREMIOS:

Sección oficial del Festival internacional de Cine de Cannes (1973).

Premio a la mejor dirección (André Delvaux) y a la mejor fotografía (Ghislain Cloquet) de la Asociación de Escritores Cinematográficos Españoles (1973).

1979

EEN VROUW TUSSEN HOND EN WOLF.

(Mujer entre perro y lobo)

Equipo técnico: **Dirección:** André Delvaux. **Guión:** Ivo Michiels y André Delvaux. **Fotografía (Eastmancolor):** Charlie Van Damme, asistido por Walter Vanden Ende y Pierre Denayer. **Música:** Étienne Verschueren. **Sonido:** Antoine Bonfanti y Henri Morelle. **Montaje:** Pierre Gillette, Sophie Baren y Rosanne Van Haesebrouck. **Dirección artística:** Claude Pignot, asistido por Françoise Hardy y Philippe Graff. **Vestuario:** Yan Tax y Mouchy Houblinne. **Script:** Susana Rossberg. **Asistentes de dirección:** Hans Kemna y Rufus J. Bohez. **Director de producción:** André Mennecier. **Productor ejecutivo:** Pierre Drouot. **Productores asociados:** Danièle Delorme e Yves Robert. **Productor ejecutivo:** Jean-Claude Batz. **Producción:** La Nouvelle Imagerie (Bruselas) y Les Filmes de la Guéville (Paris) y Gaumont International (Paris). **Duración:** 101 mins. (2.411 metros) **Bélgica/Francia.**

Reparto: Marie-Christine Barrault (*Lieve*), Rutger Hauer (*el marido*), Roger Van Hool (*el miembro de la resistencia*), Senne Rouffaer (*el sacerdote*), Bert André (*el carnicero*), Raf Reymen (*el tío Georges*), Hector Camerlynck (*el tío Odilon*), Mathieu Carrière (*el soldado venido de Alemania*), Yves Robert (*el obrero*), Tim Balder (*la tía Mélanie*), Jenny Tanghe (*la tía Anna*), Greta Van Langendonck (*Suzanne*), Janine Bischops (*la tía Leontine*), Johny Voners (*el tío Nand*), Marc Bober (*el cartero*), Ivonne Mertens (*una vecina*), Simon y Sam Pleysier (*Patrick-Georges*), Serge-Henri Valcke (*el joven de la moto*), Mieke Verheyden (*una vecina*), Karel Bingueroles (*un soldado*), Philippe Geluck (*el hombre arrestado*) y Patrick Conrad (*un policía de la Gestapo*).

PREMIOS:

Sección oficial del Festival internacional de Cine de Cannes (1979).

Premio André Cavens a la mejor película belga del año, otorgado por la Comisión de selección de la Unión de Críticos Cinematográficos Belgas.

Premio Femina (1979).

1981

TO WOODY ALLEN, FROM EUROPE WITH LOVE.

Equipo técnico: Dirección y Guión: André Delvaux. **Imágen:** Michel Baudour y Walter Vanden Ende. **Música original:** Egisto Macchi. **Música:** Chick Webb, Preservation may Jazz Band, Count Basie y Django Reinhardt. **Sonido:** Henri Morelle. **Montaje:** Jean Reznikow. **Directores de producción:** William Sarokin. **Productor asociado:** Joz Van Liempt. **Productores delegados:** Daniel Van Avermaet y Pierre Drouot. **Producción:** Ibis Films (Bruselas) y BRT (Televisión Flamenca) **Duración:** 90 mins. (2.734 metros) **Bélgica.**

Reparto: Woody Allen, André Delvaux, Marie-Christine Barrault, Jean Reznikow, Michael Peyser, Charles Joffe, Jack Rollins, Gordon Willis.

PREMIOS:

Gran Premio del XXI Festival dei popoli de Firenze (1981).

1983

BENVENUTA.

(Benvenuta)

Equipo técnico: **Dirección:** André Delvaux **Guión:** André Delvaux según la novela de Suzanne Lilar, *La confession anonyme*. **Fotografía:** Charlie Van Damme, asistido de Walter Vanden Ende y Giuseppe Tinelli. **Música original:** Frédéric Devreese. **Música:** W. A. Mozart, Robert Schumann y Johannes Brahms **Sonido:** Henri Morelle. **Montaje:** Albert Jurgenson. **Dirección artística:** Claude Pignot y Bruno Amalfitano. **Vestuario:** Rosine Delamare y Analiza Nasalli Roca. **Script:** Colette Crochot y Jacqueline Gamard. **Asistentes de dirección:** Marc Cardjin y Antonio Gabrielli. **Directores de producción:** Charlotte Fraise y Luciano Balducci. **Productor delegado:** Jean-Claude Batz. **Producción:** La Nouvelle Imagerie (Bruselas), UGC Image, Europe 1, FR3 (Paris) Y Opera Films (Roma) [y el apoyo del Ministerio de la Comunidad Francesa belga]. **Duración:** 106 mins. (2.874 metros) **Francia/Bélgica.**

Reparto: Fanny Ardant (*Benvenuta*), Vittorio Gassman (*Livio Carpi*), Françoise Fabian (*Jeanne, la novelista*), Mathieu Carrière (*François, el cineasta*), Claire Wauthion (*Inge, la amiga de Benvenuta*), Armando Marra (*el cantante*), Renato Scarpa (*el periodista*), Franco Trevisi (*el policía*), Philippe Geluck (*el padre de Benvenuta*), Anne Chapuis (*la madre de Benvenuta*), Franco Angrisano (*el guardián de la Villa de los Misterios*), Tamara Trifez (*una joven*), Béatrice Palme (*la cierva*), Franz Joubert (*el sacerdote y jardinero*), Franco Bruno (*El guía*), Bert André (*el joven del café*), Antoon Carette (*el cartero*), Jenny Tanghe (*la vecina*) y Muriel Bueninck (*Benvenuta de niña*).

PREMIOS:

Premio especial del jurado en el Festival de Cine de Montreal (1983).

Premio Vittorio De Sica del Festival de Cine de Sorrento (1983).

Sección oficial en el Festival de Festivales de Londres (1983).

Premio especial del jurado del Festival de Cine de Barcelona (1983).

Premio Femina de la Academia de Cine de Bélgica (1983).

Premio al mejor film del año de la Ciudad de Bruselas (1983).

Premio Efebo d'Oro a la mejor película adaptada de fuente literaria del Festival Internacional de Cine de Agrigento (1983).

1985

BABEL OPÉRA OU LA RÉPÉTITION DE DON JUAN.

Equipo técnico: **Dirección:** André Delvaux **Guión:** André Delvaux, Dense Debbaut-Delvaux y Jacques Sojcher sobre una libre adaptación de su libro *Essai de n'être pas mort*. **Fotografía:** Charlie Van Damme y Walter Vanden Ende, asistidos por Michel Baudour y Luc Drion. **Dirección musical:** Sylvain Cambreling sobre *Don Giovanni* de W. A. Mozart. **Puesta en escena de la ópera, decorados y vestuario:** Karl-Ernst Herrmann. **Sonido:** Henri Morelle. **Montaje:** Albert Jurgenson. **Script:** Sophie Fabbri. **Asistentes de dirección:** Susana Rossberg. **Directora de producción:** Jacqueline Louis. **Productor delegado:** Jean-Claude Batz. **Producción:** La Nouvelle Imagerie (Bruselas) y el apoyo de la Lotería Nacional Belga. **Duración:** 75 (95) mins. **Bélgica.**

Reparto: François Beukelaers (*François*), Stéphane Excoffier (*Stéphane*), Alexandra Vandernoot (*Sandra*), Ben Van Ostade (*Ben*), Jacques Sojcher (*el narrador*), José Van Dam (*Don Giovanni*), Pierre Than (*el comodoro*), Stuart Burrows (*Don Ottavio*), Ashlet Putman (*Doña Ana*), Christiane Eda-Pierre (*Doña Elvira*), Malcolm King (*Leporello*), y la figuración de Pierre Mertens, Françoise Lalande, Jef Geeraerts, Roland Monteyne y Octave Landuyt.

1988

L'OEUVRE AU NOIR.

(Opus nigrum)

Equipo técnico: **Dirección:** André Delvaux **Guión:** André Delvaux según la novela homónima de Marguerite Yourcenar. **Fotografía:** Charlie Van Damme, asistido de Walter Vanden Ende y Luc Drion. **Música original:** Frédéric Devreese. **Sonido:** Henri Morelle y Miguel Réjas. **Montaje:** Albert Jurgenson. **Dirección artística:** Claude Pignot y Françoise Hardy. **Vestuario:** Jacqueline Moreau. **Script:** Jacqueline Gamard. **Asistentes de dirección:** Susana Rossberg, Dominique Standaert y Jean Devos. **Directores de producción:** Jacqueline Louis. **Productores delegados:** Jean-Claude Batz y Philippe Dussart. **Producción:** Philippe Dussart, La Nouvelle Imagerie (Bruselas), La Sept, Films A2 (Paris), y con la participación de CNC (Paris) y los Ministerios de Comunidad Flamenca y Francófona de Bélgica. **Duración:** 108 mins. (2.876 metros) **Bélgica/Francia.**

Reparto: Gian Maria Volonte (*Zenon*), Sami Frey (*el prior*), Jacques Lippe (*Myers*), Anna Karina (*Catherine*), Johan Leysen (*Rombaut*), Pierre Dherte (*Cyprien*), Jean Bouise (*Campanus*), Philippe Léotard (*Henri-Maximilien*), Dora Van Der Groen (*Greete*), Marie-Christine Barrault (*Hilizonde*), Marie-France Pisier (*Martha*), Senne Rouffaer (*el procurador*), Mathieu Carrière (*Pierre de Haemere*), Geert Desmet (*Han*), Michel Poncelet (*Josse*), Jef Van Der Water (*joven monje*), Harry Cleven (*primer oficiante*), Roger Van Hool (*segundo oficiante*), Lucienne De Nutte (*la mujer quemada*), Jules-Henri Marchant (*), Christian Maillet (Philibert Ligre), Bernard Marbaix (teólogo 1), Alexandre Von Sivers (teólogo 2), Philippe Van Der Bergh (Florian), Christian Baggen (el criado), Alfredo Cañabate (el soldado español), Herbert Flack (tercer oficiante), Paule Herreman (la niñera), Gregory Kevers (Henri-Maximilien niño), David Larock Moerenhout (Zenon niño), Carlos Monees (el cochero), Pedro Romero (el oficial español), Isabelle Roelandt (Idelette), Pascale Salkin (Bénédicto), Nadine Uwampa (una mujer), Serge-Henri Valcke (capitán de la embarcación), Dré Vandaele (el notario), Linda Schagen Van Leeuwen (la prostituta), Guy Van Mallegem (el hermano Luc) y Guy Van Riet (el tabernero).*

Voz de Zenon: Pierre Vaneck

PREMIOS:

Selección oficial del Festival de Cannes (1988).

C) OTROS:

Films como coordinador

1956

Dirección: Duez, De Backer y Swalens.

Guión: los alumnos del Ateneo Frenand Blum de Schaerbeek.

Duración: 27 mins.

B/N

Ficción

1959

DEUX JOURS D'ÉTÉ/TWO SUMMER DAYS

Duración: 30 mins.

B/N

Ficción

Cortometraje realizado por los estudiantes del Ateneo Frenand Blum de Schaerbeek en colaboración con los del King's College de Londres.

Films como compositor

1958

ENFANTS D'AUJOURD'HUI, HOMMES DU DEMAIN

Dirección: Jean Brismée

Duración: 20 mins.

B/N

Documental

GÉNÉRATION ET VARIATION DE L'HYPERBOLE

Dirección: Jean Brismée

Duración: 9 mins.

Color

Documental

Films como actor

1964

MONSIEUR PLATEAU

Dirección: Jean Brismée

Duración: 22 mins.

Color

Documental

1991

SUR LA TERRE COMME AU CIEL

Dirección y guión: Marion Hänsel

Intérpretes: Carmen Maura, Jean-Pierre Cassel, Didier Besase, André Delvaux
(el sabio filósofo), etc.

Duración: 99 mins.

Color

Largometraje.

D) PROYECTOS NO REALIZADOS:

(1967) **Un grand amour**³⁰⁹.

(1970) **Karl et Anna.**

(1972) **Le collier de Sybilla**³¹⁰ –guión escrito en colaboración con Marcel Cröes–.

(1972) **Le miroir peruvien.**

(1976) **Pelléas et Melisande**³¹¹.

(1978) **La plaça del Diamant.**

(1979/1983) **Stille nachtmuziek/Les illusions d’Anvers**³¹² –guión escrito en colaboración con Ivo Michiels–.

(1985) **Les femmes du peintre**³¹³ –guión de Denise Debbaut (Delvaux) y Francis Huybrechts–.

(c. 1988) **Le roi des Aulnes.**

(1990) **Memoire du temps.**

(c. 1990) *Una película sin título basada en diversos textos del escritor italiano Antonio Tabucchi.*

(1992/1994) **La ronde/Reigen.**

³⁰⁹ Tratamiento de guión archivado en la Universidad Libre de Bruselas, documento 172PP/070.

³¹⁰ Publicado en forma de continuidad dialogada, ver la Bibliografía en su apartado “Guiones publicados y colecciones especiales”.

³¹¹ André Delvaux había puesto en escena la ópera de Maurice Maeterlinck y Claude Debussy en el Teatro Real de Monnaie en Bruselas en 1984, orquestada bajo la dirección de Sylvain Cambreling. Los documentos existentes sobre la posible adaptación al cine de la ópera están archivados en la ULB, documento 172PP/058.

³¹² Tratamiento de guión archivado en la ULB, documento 172PP/121.

³¹³ Documentos sobre el proyecto archivados en la ULB, documento 172PP/071.

-Bibliografía:

LIBROS:

- : André *Delvaux* (Catálogo), XXIII Muestra Cinematográfica del Atlántico, Cádiz, 1991.
- AGEL, Henri: *L'Espace cinématographique* (Éditions Universitaires, Paris, 1978).
- AGEL, Henri; MARTY, Joseph: *André Delvaux* (L'Age d'homme, Lausana, 1996).
- ALTMAN, Rick: *Film/genre* (British Film Institute, Londres, 1999) [*Los géneros cinematográficos* (Paidós, Barcelona, 2000)].
- ANDREW, Dudley: *Concepts in Film Theory* (Oxford Univ. Press, Nueva York, 1984).
- ANTONIONI, Michelangelo: *Para mí hacer una película es vivir* (Paidós, Barcelona, 2002).
- Atlas du cinéma française, L' (L'Age d'or): André Delvaux* (Éditions Atlas, Paris, 1996).
- AUMONT, Jacques: “*L'homme au crane rasé*” en JUNGBLUT, G.; LEBOUTTE, P.; PAÏNI, D.: *Une encyclopédie des cinemas de Belgique* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ Éditions Yellow Now, Paris, 1990).
- : *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture* (Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1989) [*El ojo interminable: cine y pintura* (Paidós, Barcelona, 1997)].
- ; MARIE, Michel: *L'analyse des films* (Éditions Nathan, París, 1988) [*Análisis del film* (Paidós, Barcelona, 1990)].
- AZOURY, Philippe; LALANNE, Jean-Marc: *Fantòmas, style moderne* (Centre Pompidou/Éditions Yellow Now, París, 2002).
- BARTHES, Roland: *L'aventure sémiologique* (Éditions du Seuil, París, 1985)[*La aventura semiológica* (Paidós, Barcelona, 1990)].
- : *S/Z* (Éditions du Seuil, París, 1970) [*S/Z* (Siglo XXI Ediciones, Buenos Aires, 1980)].

- BAZIN, André: *Qu'est-ce que le cinéma?* (Edición definitiva) (Cerf, Paris, 1975) [*¿Qué es el cine?* (Rialp, Madrid, 1990)].
- BÉGUIN, Albert: *Gérard de Nerval* (Jose Corti, Paris, 1970) [*Gérard de Nerval* (F.C.E., México, 1987)].
- BELLOUR, Raymond: *Cinéma et peinture. Approches* (Presses Universitaires de France, Paris, 1990).
- BERGMAN, Ingmar: *Höstsonaten* (ABPA Norstedet & Söners Forlag, Estocolmo, 1978) [*Sonata de otoño, La carcoma, Gritos y susurros, La hora del lobo y La pasión de Ana. Un guión y cuatro historias.* (Brugera, Barcelona, 1980)].
- : *Bilder* (ABPA Norstedet & Söners Forlag, Estocolmo, 1990) [*Imágenes* (Tusquets Editores, Barcelona, 1992)].
- BERRIATÚA, Luciano: *Los proverbios chinos de F.W. Murnau* (2 vols.) (Filmoteca Española, Madrid, 1990)
- BOISDEFRE, Pierre: *Dictionnaire de littérature contemporaine* (Éditions Universitaires, París, 1963).
- BONITZER, Pascal: *Décadrages. Cinéma et peinture* (Éditions de l'Étoile, Paris, 1985).
- BORAU, Jose Luis: *La pintura en el cine, el cine en la pintura* (Ocho y Medio, Madrid, 2003).
- BORDWELL, David: *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Harvard University Press, Cambridge, 1991) [*El significado del film: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (Paidós, Barcelona, 1995)].
- BORGES, Jorge Luis: *Ficciones* (Alianza editorial/Emecé, Madrid, 1972).
- BORGOMANO, Laure; NYSENHOLC, Adolphe: *André Delvaux, une oeuvre-un film: L'oeuvre au noir* (Mèridiens-Klincksieck, París, 1988).
- : “*Belle: genèse d'un scénario*” y “*Entretien avec André Delvaux*” en Nysenholc, A. (Ed.): *André Delvaux* (Revue de l'Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1994) pp. 217-232 y pp. 233-240.
- BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura* (Taller de ediciones JB, Madrid, 1974).

- BRENAN, Gerald: *Saint John of the Cross: His Life and Poetry* (Cambridge University Press, Cambridge, 1975) [*San Juan de la Cruz* (Orbis, Barcelona, 1983)].
- BRETON, André: *L'Amour fou* (NRF, Paris, 1938) [*El amor loco* (Alianza editorial, Madrid, 2005)].
- BRISMÉE, Jean: *Cent ans de cinéma de Belgique* (Éditions Mardaga, Lieja, 1995).
- BURCH, Noël: *Praxis du Cinéma* (Éditions Gallimard, París, 1969) [*Praxis del cine* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1970)].
- CALLOIS, Roger: *Au coeur du fantastique* (Gallimard, Paris, 1965).
- : *Images, images* (Jose Corti, Paris, 1966) [*Imágenes, imágenes* (Edhasa, barcelona, 1970)].
- CARPENTIER, Alejo: *El reino de este mundo* (Orbe, Santiago de Chile, 1972).
- : *Tientos y diferencias* (1964) y *Razón de ser* (1973) en *Obras Completas de Alejo Carpentier (Ensayos) Vol. XIII* (Siglo XXI, México, 1990).
- CASTEX, P-G: *Le conte fantastique en France* (Jose Corti, Paris, 1951).
- CASTRO, Antonio: *André Delvaux* (Catálogo) (Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2004).
- CHANADAY, Amaryll Beatrice: *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy* (Garland Publishing, Nueva York, 1985).
- CHATMAN, Seymour: *Antonioni or, the surface of the world* (University of California Press, Berkeley, 1985).
- CIMENT, Michel: *Le dossier Rosi* (Ramsey, Paris, 1987).
- CORTÁZAR, Julio: *Obras completas Vol 1. Cuentos* (Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2003).
- DAISNE, Johan: *De man die zijn haar kort liet knippen* (Manteau, Bruselas, 1947) [Traducción castellana: *Vértigo* (Editorial Miguel Aremany, Gerona, 1959)].
- : *De trein der traagheid* (Manteau, Bruselas, 1963) [Traducción francesa: *Un soir, un train* (Éditions complexe, Paris, 1973)].
- DAVAY, Paul: *Cinéma de Belgique, quarante années de cinéma* (Duculot, Bruselas, 1973) pp. 54-66.

- De BOCK, Paul Aloise: *Paul Delvaux* (Editorial desconocida, Hamburgo, 1965).
- De DECKER, Jacques: “*Johan Daisne et la transfiguration*”, postfacio a la edición francesa de *De trein der traagheid* (Éditions Complexe, Paris, 1973).
- DE LUCAS, Gonzalo: *La vida secreta de las sombras: imágenes del fantástico en el cine francés* (Paidós, Barcelona, 2001).
- DELEUZE, Gilles: *Cinéma 1: image-mouvement* (Éditions du Minuit, Paris, 1983) [*La imagen-movimiento* (Paidós, Barcelona, 2000)].
- : *Cinéma 2: image-temps* (Éditions du Minuit, Paris, 1984) [*La imagen-tiempo* (Paidós, Barcelona, 2001)].
- DELVAUX, André: “*El dominio del tiempo*” en Lara, Fernando (Ed.): *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)*(Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003) pp. 74-90.
- D’LUGO, Marvin: *The films of Carlos Saura: the practice of seeing* (Princeton University Press, Princeton, 1991).
- DOUCHET, Jean: *Alfred Hitchcock* (Cahiers du cinema, París, 1986).
- DUBOIS, Philippe; ARNOLDY, Edouard: *Ça tourne depuis cent ans: une histoire du cinema francophone de Belgique* (Bruselas, Communauté française de Belgique, 1995).
- DURUZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard: *André Breton, l’écriture surréaliste* (Librairie Larousse, Paris, 1974) [*André Breton, la escritura surrealista* (Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976)].
- EISNER, Lotte H.: *L’Ecran démoniaque —edición definitiva—* (La Terrain Vague, Paris, 1965) [*La pantalla demoníaca* (Cátedra, Madrid, 1996)].
- ELLERO, Roberto (Ed.): *André Delvaux* (Comune di Venezia, Venecia, 1981).
- FELLINI, Federico: *Fellini por Fellini* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1978).
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel; ERICE, Víctor: *El espíritu de la colmena* (Elías Querejeta Ediciones, Madrid, 1976).
- FILMOTECA ESPAÑOLA: *Dossier André Delvaux* (Madrid, Filmoteca Española, 2001).
- FLORES, Ángel: “*Magic realism in Spanish American fiction*”, *Hispania* XXXVIII, 2 (Mayo 1955), pp. 187-192 —una ponencia presentada oralmente en

- el Congreso de la *Modern Language Association* de Nueva York, 27-29 de diciembre de 1954–.
- FONT, Domènec: *Michelangelo Antonioni* (Cátedra, Madrid, 2003).
- FRANKLIN, James: *New German Cinema: from Oberhausen to Hamburg* (Twayne, Boston, 1984).
- GAUDREAU, André; JOST, François: *Le récit cinématographique* (Éditions Nathan, París, 1990) [*El relato cinematográfico* (Paidós, Barcelona, 1995)].
- GOLDMANN, Annie: *Cinéma et société moderne* (Éditions Anthropos, París, 1971) [*Cine y sociedad moderna* (Ediciones Fundamentos, Madrid, 1972)].
- GOODMAN, N.: *Languages of Art* (Hackett, Indianápolis, 1974) [*Los lenguajes del arte* (Seix-Barral, Barcelona, 1976)].
- GRACQ, Julien: *La Presqu'île* (incluye la novela corta *Le Roi Cophetua*) (Jose Corti, París, 1970).
- : *André Breton, quelques aspects de l'écrivain* (Jose Corti, París, 1948).
- : *Les eaux étroites* (Jose Corti, París, 1976) [*Las aguas estrechas* (Árdora Ediciones, Madrid, 2002)].
- : “*Une collaboration sans nouages*” en *En lisant en écrivant* (Jose Corti, París, 1981).
- GUBERN, Román: *Historia del cine* (Lumen, Barcelona, 1990).
- HADDAD, Hubert: *Julien Gracq, la forme d'une vie* (Le Castor Astral, París, 1986).
- HEATH, Stephen: *Questions of cinema* (Indiana University Press, Bloomington, 1981).
- HEILBRUN, Françoise Bondil; OOMS, Saskia Nathalie: *Maurice Denis: photography at the Musée d'Orsay* (Five Continents Editions, Roma, 2007).
- HIDALGO, Manuel: *Carlos Saura* (Ediciones JC, Madrid, 1981).
- HOPEWELL, John: *Out of the past* (B.F.I., Londres, 1986) [traducido, corregido y aumentado como *El cine español después de Franco 1973-1988* (Ediciones el Arquero, Madrid, 1989)].
- JAMESON, Richard T. (comp.): *They went thatway: redefining Film Genres* (Mercury House, San Francisco, 1994).
- JAMOT, Paul: *Maurice Denis* (Laboratoires Chantereau, París, sin fecha).

- JEANNE, René; FORD, Charles: *Histoire illustrée du cinema Vols. 1, 2 et 3* (Éditions Robert Laffont, Paris, 1967) [*Historia ilustrada del cine Vols. 1, 2 y 3* (Alianza Editorial, Madrid, 1974)].
- JOST, François: *L'oeil-caméra: entre film et roman* (Université de Lyon, Lyon, 1987) [*El ojo-cámara: entre film y novela* (Catálogos S.R.L., Buenos Aires, 2002)].
- KAMINSKY, Stuart M.: *American Film Genres: approaches to a Critical Theory of popular film* (Pflaum, Dayton, 1984).
- KOLKER, Robert Phillip: *Bernardo Bertolucci* (Oxford University Press, Nueva York, 1985).
- LACASSIN, Francis: *Louis Feuillade* (Seghers, Paris, 1964).
- LALLEMAND, Roger: “Benvenuta” en Nysenholc, Adolphe (Ed.): *André Delvaux* (Revue de l'Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1994) pp.221-228.
- LENNE: *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies* (Éditions du Cerf, Paris, 1970) [*El cine “fantástico” y sus mitologías* (Anagrama, barcelona, 1974)].
- LEUTRAT, Jean-Louis: *Julien Gracq par lui même* (Seghers, Paris, 1964/ reed. 2001).
- : *Vie des fantômes: le fantastique au cinéma* (Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1995) [*Vida de fantasmas: lo fantástico en el cine* (Ediciones de la mirada, Valencia, 1999)].
- : *Alain Resnais, liaisons secretes, accords vagabonds* (Cahiers du cinema, paris, 2006).
- LILAR, Suzanne: *La Confession anonyme* (Éditions Julliard, Paris, 1960).
- MALLE, Luigi: *Maestros flamencos* (Salvat, Pamplona, 1966).
- MATHIJS, Ernst (Ed.): *The cinema of the Low Countries* (Wallflower, Londres, 2004).
- MARTY, Joseph: “Le chant des rendez-vous imaginaires” en *L'Avant-Scène Cinéma n° 226*, abril 1979.
- MENTON, Seymour: *Historia verdadera del realismo mágico* (Fondo de cultura económica, México, 1998).

- MERIVALE, Patricia: “*Saleem fathered by Oskar: Midnight’s Children, Magic Realism, and The Tin Drum*” en PARKINSON ZAMORA, Lois; FARIS, Wendy B. (Comps.): *Magic Realism. Theory, History, Community* (Duke University Press, Durnham, 1995), pp. 329-345.
- MICHA, René: “«Benvenuta» d’*André Delvaux: une adaptation exemplaire de la «Confession anonyme» de Suzanne Lilar*” en Nysenholc, Adolphe (Ed.): *André Delvaux* (Revue de l’Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1994) pp. 215-219.
- MITRY, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 Vols.) (Éditions Universitaires, Paris, 1965) [*Estética y psicología del cine* (2 Vols.) (Siglo XXI, México, 1978)].
- MOSLEY, Philip: *Ingmar Bergman: the cinema as mistress* (Marion Boyars, Londres, 1981).
- : *Split screen: Belgian cinema and cultural identity* (State University of New York Press, Nueva York, 2001).
- : “*De man die zijn abr kort liet knippen/The man who had his hair cut short*” en Mathijs, Ernst (Ed.): *The cinema of the Low Countries* (Wallflower, Londres, 2004).
- MURAT, Michel: *Julien Gracq* (Pierre Belfond, Paris, 1991).
- : *Julien Gracq* (Catálogo) (Ministère des Affaires étrangères, Paris, 2000).
- NERVAL, Gérard de: *Ouvres* (Gallimard, Paris, 1974) (2 vols.) [*Silvia y Aurelia* (Apolo, Barcelona, 1941)].
- : *Las hijas del fuego* –Edición e Introducción a cargo de Fátima Gutiérrez– (Cátedra, Madrid, 1990).
- NYSENHOLC, Adolphe (Ed.): *Semaine du cinéma en Belgique* (catálogo) (Édtions de l’Univesité Libre de Bruxelles, Bruselas, 1984).
- : *André Delvaux ou les visages de l’imaginaire* (Édtions de l’Univesité Libre de Bruxelles, Bruselas, 1985).
- : *André Delvaux* (Revue de l’Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1994) [Nueva versión del anterior que compila nuevos textos y documentos sobre la obra del cineasta, a la vez que elimina algunos otros recogidos en el anterior].
- : *André Delvaux ou le realisme magique* (L’Age d’Homme, Paris, 2006).

- OMS, Marcel: *Carlos Saura* (Éditions Edilig, Paris, 1981).
- ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, María Jesús: *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual* (Paidós, Barcelona, 1997).
- PACQUET, André (Ed.): *Le cinema en Belgique* (Ed. desconocida, Québec, 1972).
- PANOFSKY, Erwin: *Early Netherlandish Painting* (Harper & Row, Nueva York, 1953).
- PAQUET, Marcel: *René Magritte 1898-1967: Through rendered visible* (Benedikt/Taschen Verlag, Berlin, 1996).
- PERATE, André: *Maurice Denis* (L'Art et les artistes, Paris, sin fecha).
- PÉREZ, Michel: *Le cinéma de Carné* (Éditions Ramsay, Paris, 1986).
- PERKINS, V. F.: *The language of film* [*El lenguaje del cine* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1971)].
- PIERRE, José: *A dictionary of surrealism* (Eyre Methuen Ltd., Londres, 1980).
- PLARD, Henri: “*Deux formes de réalisme magique: du Roi Cophetua à Rendez-vous à Bray*” en Nysenholc Adolphe (Ed.): *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire* (Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1985) pp. 199-210.
- RIAMBAU, Esteve: *Pepón Coromina, un productor con carisma* (Academia, Madrid, 1999).
- : *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais* (Editorial Lerna, Barcelona, 1988).
- RICHER, Jean: *Gérard de Nerval* (Seghers, Paris, 1963).
- ROBERTS-JONES, Philippe: *Du réalisme au surréalisme: la peinture en Belgique de Joseph Stevens a Paul Delvaux* (Art de temps, Bruselas, 1969).
- ROH, Franz: *Nach-expressionismus, magischer realismus, probleme der neusten europäischen malerei* (Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925) [*Post-expresionismo, realismo mágico, problemas de la pintura europea más reciente* (Revista de Occidente, Madrid, 1927)].
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire: *L'écran de la memoire: essais de lecture cinématographique* (Éditions du Seuil, París, 1970) [*Lecturas de cine* (Editorial Fundamentos, Madrid, 1971)].

- ROSSÉS, Montserrat: *Nuevo cine alemán* (Ediciones JC, Madrid, 1991).
- RUUSBROEC (RUSBROQUIO), Jan Van: *Obras* (Fundación Universitaria, Madrid, 1984).
- SADOUL, Georges: *French Film* (The Falcon Press, Londres, 1953).
- : *Histoire d'un art: le cinéma des origines a nos jours* (Flammarion, Paris, 1949) [*Historia del cine mundial desde sus orígenes hasta nuestros días* (Siglo XXI, México, 1972)].
- SANDFORD, John: *New German Cinema* (Da Capo Press, Nueva York, 1980).
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genre: formulas, filmmaking and the Studio System* (Random House, New York, 1981).
- SCHNEIDER, Marcel: *La littérature fantastique en France* (Fayard, Paris, 1964).
- SOBY, James Thrall: *René Magritte* (MOMA, Nueva York, 1965).
- SOJCHER, Frédéric: *La kermesse héroïque du cinéma belge* (3 tomos) (Éditions L'Harmattan, Paris, 1999).
- : *André Delvaux: le cinéma ou l'art des rencontres* (Seuil/Archimbaud, Paris, 2005).
- SPAAK, Claude: *Paul Delvaux/Monographies de L'Art belge* (Éditions Meddens, Bruselas, 1948).
- STEPHENSON, R.; DEBRIX, J. R.: *Film as art* (Penguin Books, Londres, 1965) [*El cine como arte* (Editorial Labor, Barcelona, 1973)].
- TASSONE, Aldo: *I films di Michelangelo Antonioni* (Gremese Editore, Roma, 2002) [*Los films de Michelangelo Antonioni, un poeta de la visión* (Fluir ediciones, Santiago de Compostela, 2005)].
- THOMAS, François: *L'Atelier d'Alain Resnais* (Flammarion, Paris, 1989).
- TINAZZI, Giorgio: "André Delvaux o della visione" en *La copia originale* (Marsilio Editori, Padua, 1983).
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique* (Seuil, Paris, 1970) [*Introducción a la literatura fantástica* (Ediciones Coyoacán, México D. F., 1994)].
- : *Éloge de l'individu* (Société nouvelle Adam Biro, Paris, 2001) [*Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento* (Círculo de Lectores, Madrid, 2006)].

- VAX, Louis: *L'Art et la littérature fantastiques* (P.U.F., Paris, 1960) [*El Arte y la Literatura fantásticas* (Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965)].
- VIERNE, Simone: "Le scénario initiatique et ses modalités, variants et invariants" en *Rite, roman, initiation* (Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973) pp. 13-48.
- V.V.A.A.: *Colette Bitker* (Galerie Racine, Bruselas, 1965).
- V.V.A.A.: *Paul Delvaux* (Éditions Musée d'Ixelles, Bruselas, 1969).
- V.V.A.A.: *Historia del Arte* (8 Vols.) (Salvat, Barcelona, 1972).
- V.V.A.A.: *Colette Bitker* (Éditions Dereume, Bruselas, 1974) [incluye un texto de A. D.].
- V.V.A.A.: *Alain Resnais* (Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1992).
- V.V.A.A.: *Volker Schlöndorff: una retrospectiva* (catálogo) (Goethe Institut, México D.F., 1997).
- V.V.A.A.: *Delvaux* (Fundación Juan March, Madrid, 1998).
- V.V.A.A.: *Belgian cinema/Le cinéma belge/De belgische film* (Cinemathèque Royal/Ludion/Flammarion, Bruselas, 1999).
- V.V.A.A.: *Carlos Saura Interviews* (University Press of Mississippi, 2003).
- WEISGERBER, Jean: *Formes et domaines du roman flamand* (Renaissance du Livre, Bruselas, 1963).
- (Ed.): *Le réalisme magique: roman, peinture et cinéma* (Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, Bruselas, 1987).
- WOOD, Robin: *Ingmar Bergman* (Studio Vista, Londres, 19) [*Ingmar Bergman* (Editorial Fundamentos, Madrid, 19)].
- WYDRA, Thilo: *Volker Schlöndorff y sus películas* (Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2002).

REVISTAS:

- AMIEL, Vincent: *Positif* n° 273, noviembre 1983 (crítica de *Benvenuta*).
- APRÀ, Adriano; COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean: "Entretien avec

- A. D." en *Cahiers du cinéma* n° 180, 1966 [Traducida al castellano en *Film Ideal* n°222-223, 1971].
- Art et Essai* n° 13, octubre 1966 (crítica de *El hombre del cráneo rasurado*).
- Art et Essai* n° 52, marzo 1969 (crítica de *Una noche, un tren*).
- Bianco e Nero* vol. 46 n° 1, enero/marzo 1985 (crítica de *Benvenuta*).
- BITTKER, Colette: "*Belle et André Delvaux*" en *Les Amis du Film* n° 281, octubre 1979.
- BORY, Jean-Louis: "*Rendez-vous dans le no man's land*" en *Le Nouvel Observateur*, 30 enero 1972.
- BRAUCOURT, Guy: "*Belle*" en *Ecran 73*, noviembre 1973.
- : "*Belle*" en *Les Nouvelles littéraires*, 17 septiembre 1973
- BRION, Marcel: "*Johan Daisne et L'Homme Au crane rasé*" en *Le Monde*, 7 agosto 1965.
- BUACHE, Freddy: "*L'Homme Au crane rasé*" en *La Tribune de Lausanne*, 11 diciembre 1966.
- : "*Un soir, un train*" en *La Tribune de Lausanne-Le Matin*, 27 octubre 1968.
- Cahiers du cinéma* n° 185, 1966 (cuestionario "*Film et roman*").
- Cahiers du Double* n° 3-4, otoño 1979 (diálogos de *Una noche, un tren*) [Traducción en *Film Ideal* n° 222-223, 1971].
- CASTRO, Antonio: "*André Delvaux, notas sobre su obra: Una noche, un tren*" en *Film Ideal* n° 222-223, 1971.
- CHIRAT, R.: *Jeune Cinéma* n° 16, junio/julio 1966 (crítica de *El hombre del cráneo rasurado*).
- CIMENT, Michel: "*Le monde du silence*" en *Positif* n° 82, marzo 1967.
- Cinema d'Oggi* vol. 18 n° 22, 19 diciembre 1984 (crítica de *Benvenuta*).
- Cinema Magazine* vol. 7 n° 72, octubre 1983 (crítica de *Benvenuta*).
- Cinématographe* n° 4, octubre 1973 (crítica de *Belle*).
- Cinématographe* n° 93, octubre 1983 (crítica de *Benvenuta*).
- City Limits* n° 145, 13 julio 1984 (reseña de *Benvenuta*).
- CORNAND, André: *Belle* en *Image et Son/La revue du cinéma* n° 278, noviembre 1973.
- De DECKER, Jacques: "*André Delvaux*" en *Degrés* n°4, octubre 1973.

De la COLINA, Julio: “*André Delvaux, un cineasta de Belgique, un grande de la direction de cine*” en *Excelsior*, 30 julio 1972.

DECONINCK, Jean-Marie: “*Le fantastique et le reel (entretien avec A. D.)* en *Positif n°100*, diciembre-enero 1968-1969.

DELVAUX, André: “*Ecriture, peinture, cinéma*” en *Positif n° 200-202*, diciembre-enero 1977/1978.

DENIS, Fernand; VERDUSSEN, Robert & MACLOUF, Malika: “*Le réalisme magique ou l'étrangeté du quotidien*” en *La libre Belgique*, 06/10/2002.

DÉRIEZ, M.: *Ciné-Revue vol. 63 n° 10*, 10 marzo 1983 (crítica de *Benvenuta*).

Écran n° 2, febrero 1972 (extensa entrevista con A. D. y crítica de *Cita en Bray*).

FIESCHI, Jean-André: “*La mort au travail*” (*Una noche, un tren*) en *La Quinzaine littéraire*, noviembre 1968.

Filmcritica n° 199, julio/agosto 1969 (crítica de *Una noche, un tren*).

Film en Televisie n° 316, septiembre 1983 (crítica de *Benvenuta*).

Film Français n° 1267, 22 Nov 1968 (crítica de *Una noche, un tren*).

Film Français n° 1377, 19 febrero 1971 (crítica de *Cita en Bray*).

Film Français n° 1420, 14 enero 1972 (*Cita en Bray*).

Film Français n° 1942, 8 abril 1983 (crítica de *Benvenuta*).

Film Français n° 1954, 19 agosto 1983 (*Benvenuta*).

Films and Filming n° 359, agosto 1984 (crítica de *Benvenuta*).

Films Illustrated vol. 5 n° 56, abril 1976 (crítica de *Cita en Bray*).

GÉVAUDAN, F.; GILI, J-A.: “*Delvaux entre un homme et une femme*” en *Cinéma 68 n° 122*, enero 1968 (entrevista con A. D.).

GÉVAUDAN, F.: *Cinéma 79 n° 247-248*, julio/agosto 1979 (entrevista con A. D.)

GOW, Gordon: *Films and Filming vol. 22 n° 8*, mayo 1976 (crítica de *Cita en Bray*).

GUIGNET, Jean-Claude: *Image et Son/La revue du cinéma n° 257*, febrero 1972 (crítica de *Cita en Bray*).

HELBÓ, André: “*Entrevista con A.D.: un cineasta frente a la semiología*” en *Contracampo n°4*, julio-agosto 1979.

- Image et Son/La revue du cinéma* n° 224, enero 1969 (crítica de *Una noche, un tren*).
- Image et Son/La revue du cinéma* n° 331, septiembre 1978 (*Belle*).
- Jeune Cinéma*.n°154, noviembre 1983 (crítica de *Benvenuta*).
- Kine Weekly* n° 3105, 15 abril 1967 (crítica de *El hombre del cráneo rasurado*).
- LEBOUC, G.: “*Un cérébral romantique : André Delvaux*” en *Ciné-Dossiers* n° 38, junio 1973.
- Literature Film Quarterly* vol. 20 n° 2, 1992 (Sobre la adaptación de “*Le Roi Cophetua*” por parte de A. D.)
- Listener* vol. 95 n° 2449, 18 marzo 1976 (reseña de *Cita en Bray*).
- LORENZ, Günter: “*Diálogo con Miguel Ángel Asturias*” en *Mundo Nuevo* n° 43, enero 1970.
- LLINÁS, Fernando; MARÍAS, Miguel: “*El hombre del cráneo rapado*” en *Cine Información* n° 25, febrero 1969.
- : “*Una noche, un tren*” en *Cine Información* n° 96, abril 1970.
- MARCORELLES, Louis: “*Une grande réalisation flamande*” en *Gazette de Lausanne*, junio 1966.
- MARINERO, Manolo: “*André Delvaux, notas sobre su obra: El hombre del cráneo rasurado*” en *Film Ideal* n° 222-223, 1971.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis –entrevistado por el periodista A. Moreno-Uribe–: “*Carpentier no creó el realismo mágico, sí la teoría de lo real maravilloso*” en *La Onda Digital* n° 281 (<http://www.uruguay2030.com/Laonda/201-300/281/A4.htm>).
- MARTIN, Marcel: “*Le flamand gris*” en *Cinéma 66* n° 111, diciembre 1966.
- M(ARTÍNEZ) TORRES, Augusto: “*Dos films de A.D.*” en *Nuestro cine* n°96, 1970.
- MICHA, René: “*Au sujet de l’adaptation*” en *Musée de cinéma*, 23 octubre 1972
- MILNE, Tom: *Sight and Sound* vol. 41 n° 2, primavera 1972 (crítica de *Cita en Bray*).
- Monthly Film Bulletin* vol. 34 n° 397, febrero 1967 (crítica de *El hombre del cráneo rasurado*).

Monthly Film Bulletin vol. 38 n° 455, diciembre 1971 (crítica de *Una noche, un tren*).

Monthly Film Bulletin vol. 51 n° 607, agosto 1984 (crítica de *Benvenuta*).

MORAVIA, Alberto: “*Tre fantasmi e un professore*” en *L’Espresso-Roma*, 18/05/1969.

NARBONI, Jean: “*Un soir... un train*” en *Cahiers du cinéma* n° 207, 1968.

NYSENHOLC, Adolphe: “*Dossier André Delvaux*” en *Revue de l’institut de sociologie* n° 3-4, 1985.

OLLIER, Claude: “*Ce soir à Marienbad*” en *La Nouvelle Revue Française*, octubre, 1961.

PASSEK, Jean-Loup: “*Quintette pour un passé*” en *Cinéma 72* n° 173, febrero 1972.

PHILIPPON, A.: “*Benvenuta*” en *Cahiers du Cinéma* n° 352, octubre 1983.

PILARD, P.: “*L’Homme au crane rasé*” en *Image et son/La revue de cinéma* n° 200, noviembre 1966.

Pour le Cinéma Belge n° 60 , mayo/junio 1983 (crítica de *Benvenuta*).

PREDAL, René: *Jeune Cinéma* n° 60, enero 1972 (extensa entrevista con A. D.).

—: “*Belle*” en *Jeune Cinéma* n° 72, julio-agosto 1973.

RENTERO, Juan Carlos: “*André Delvaux: una estética del misterio*” en *Dirigido por...* n° 65, 1979.

Revue belge du cinéma n° 7/8, 1977 (extensa entrevista con A.D.).

ROSENBAUM, Jonathan: *Monthly Film Bulletin* vol. 43 n° 507, abril 1976 (crítica de *Cita en Bray*).

ROUD, Richard: “*The man who had his hair cut short*” en *Sight and Sound* vol. 36 n° 2, primavera 1967.

SADOUL, Georges: “*L’homme au crane rasé*” en *Les lettres françaises*, 20-26 octubre 1966.

Segnocinema vol. 5 n° 19, septiembre 1985 (crítica de *Benvenuta*).

SEGUIN, Louis: “*À contre-courant (Un soir... un train)*” en *Positif* n°100-101, diciembre-enero 1968-1969.

Spectacle n° 2, diciembre 1967 (extensa entrevista con A. D.).

Technicien du Film n° 311, 15 febrero 1983 (*Benvenuta*).

Technique/ l'Exploitation Cinématographique n° 326, marzo 1971 (*Cita en Bray*).

Télérama n° 2385, 27 septiembre 1995 (reseña de *Una noche, un tren*).

Time Out n° 726, 19 julio 1984 (crítica de *Benvenuta*).

TRÉMOIS, C-M.: “*En avant-première*” (*Belle*) en *Télérama*, 17 enero 1973.

UNGARI, Enrico: (crítica de *Una noche, un tren*) en *Cinema e film* n° 9, verano 1969.

Unifrance Film - La Production Cinématographique Française n° 87, 1973 (reseña de *Cita en Bray*).

Variety (reseña de *El hombre del cráneo rasurado*), 28 septiembre 1966.

Variety (reseña de *Una noche, un tren*), 16 octubre 1968.

Variety (reseña de *Cita en Bray*), 14 julio 1971.

Variety n° 271, 30 mayo 1971 (reseña de *Belle*).

Variety n° 312, 7 septiembre 1983 (reseña de *Benvenuta*).

VASONCELOS, Antonio Pedro; SEIXAS SANTOS, Alberto: “*En la frontera de lo real y lo imaginario (una entrevista con A.D.)*” en *Nuestro cine* n°96, 1970.

VEYSSET, M-C.: *Jeune Cinéma* n° 36, febrero 1969 (crítica de *Una noche, un tren*).

VOGEL, Amos: “*Bernardo Bertolucci: an interview*” en *Film Comment* vol. 7 n° 3, 1971.

V.V.A.A.: “*L’Homme au crane rasé*” (varios artículos) en *Cahiers de la Cinémathèque* n°3, verano 1971.

WEYERGANS, François: “*Un cinéma national?*” (*El hombre del cráneo rasurado*) en *Revue Nouvelle*, 13 enero 1966.

YAKIR, D.: “*An interview with André Delvaux*” en *Sight and Sound*, primavera 1977.

OTRAS FUENTES:

TESIS Y TESINAS:

BORGOMANO, Laure: *L’imaginaire dans la oeuvre cinématographique d’André Delvaux* (Tesis doctoral) (Université de Grenoble III, Suiza, 1991).

MARTY, Joseph: *Belle ou le temps des rendez-vous imaginaires* —Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes— (Centre Universitaire de Perpignan, 1977).

MIRANDOLA, Agnese: *L'opera fílmica di André Delvaux: sonore e imagine* (Tesis doctoral) (Università di lingue moderne, Milán, 1989).

REYNAERT, Philippe: *De Gracq à Delvaux. D'un langage à l'autre* (Memoria de Licenciatura) (Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1977).

ZEMIGNAN, Robert: *Il cinema come specchio dell'immaginario* (Tesis doctoral) (Università degli studi di Venecia, Venecia, 1985).

GUIONES PUBLICADOS Y COLECCIONES ESPECIALES:

Avant-Scène Cinéma, L'; n° 67, febrero 1967 (sinopsis y découpage técnico de *El hombre del cráneo rasurado*) [Traducción en *Film Ideal* n° 222-223, 1971].

Avant-Scène du Cinéma, L'; n° 124, abril 1972 (continuidad de *Cita en Bray*).

Avant-Scène Cinéma, L'; n° 226, abril 1979 (sinopsis y découpage técnico de *Belle*).

DELVAUX, André: *Un grand amour* (1967) —Tratamiento de guión de 25 páginas consultable en el servicio de archivos de la Université Libre de Bruselas (archivo 172PP/070)—.

—; CROËS, Marcel: *Le collier de Sybilla* (1972) —Tratamiento de guión y continuidad dialogada— en *Les cahiers du scénario* n°2-3, 1987.

MULTIMEDIA:

L'Homme au crâne rasé (Cinémathèque royale de Belgique/ Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2002) —Edición en DVD a cargo de Eric Martens. Incluye el documental *De man die zijn abr kort liet knippen archiven* y los extras *Achter het scherm* y *L'auteur dans la cité* + libreto—.

Rendez-vous à Bray (Boomerang Pictures, 2004) —Edición en DVD (3 discos) a cargo de Isabelle Molhant. Incluye documentales, cortometrajes, extras + libreto (“*Genèse d'une oeuvre*”)—.

La leçon de cinéma de André Delvaux —DVD. Clase magistral impartida por el cineasta belga en el Festival Internacional de Cine de Cannes, 24/05/1995— (Inédito).

Summary of Information on Film & Television —Base de datos en CD-Rom que incluye fichas filmográficas y bibliográficas— (British Film Institute, Londres).

PÁGINAS WEB:

British Film Institute (página web oficial del B. F. I.): www.bfi.org.uk [incluye una completísima base de datos bibliográfica de los fondos del instituto]

Cinémathèque Royal Belgique/ Koninklijk Belgische Filmarchief (página web oficial): www.ledoux.be

Johan Daisne (página web oficial sobre el escritor): www.daisne.bewoner.antwerp.be [incluye aspectos biográficos, así como una bibliografía completa del autor y fragmentos de algunos de sus textos]

Julien Gracq (contenidos sobre el escritor y sus obras en la página web oficial de su editorial habitual: Éditions Jose Corti): www.jose-corti.fr/auteurs/français

Internet Movie Data Base (página web con una detallada base de datos bio y filmográfica): www.imdb.com

AGRADECIMIENTOS:

Deseo expresar mi gratitud por el apoyo recibido durante la preparación y la redacción de la presente investigación a las siguientes personas e instituciones sin cuyo respaldo me habría sido totalmente imposible avistar la tierra, prometida, me atrevería a decir, después de tan larga travesía: a André Delvaux, con quien coincidí fugazmente y sin previo aviso, por haber escrito y realizado películas que me deleitaron, fascinaron e instruyeron; a mis padres, Eduardo y Lucía; a Andrés, mi querido Póllux, por haber leído cuidadosa y pacientemente y corregido después las sucesivas versiones de este estudio y a Carola; a José Antonio Jiménez de las Heras, otro tutor en quien recavar una segunda opinión; a María, por darme una importante y continuada dosis de apoyo moral; a Eric Martens, de la *Cinemathèque Royal de la Belgique*, en quien encontré un desinteresado *Passe-partout* para el, de otro modo inaccesible, idioma flamenco; a Marcos Uzal, amigo y compañero de filias cinéfilas; Gonzalo; José Manuel Marchante, ese dragón que guarda los tesoros perdidos por toda filmoteca; y Joaquín, por hacerme accesibles algunos documentos, textos y copias de películas no demasiado accesibles de por sí; a Daniel López Leboeiro, su tesis y la mía son estrictamente contemporáneas; al *British Film Institute* (B.F.I.); a la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (U.C.M.); y a Filmoteca Española. Gracias a todos.

