

Le temps d'aimer, le temps de mourir

La función de la música en *Rendez-vous à Bray*, de André Delvaux

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

www.joseluisstellez.com

ISSN. 1137-4802. pp. 7-18

André Delvaux ha sido el más importante cineasta belga. Pianista acompañante en las sesiones de cine mudo en la Cinemateca Real, germanista, licenciado en derecho y profesor de literatura, rodó su primer film en 1953 (*Forgen*, un documental sobre las fraguas), que fue premiado en el Festival de Amberes. Autor de numerosos documentales realizados de un modo nada académico, su trabajo ficcional abarca siete largometrajes realizados entre 1965 y 1988, cinco de los cuales son adaptaciones muy libres sobre novelas preexistentes. Tres de ellas (en el caso de la cuarta, *L'oeuvre au noir*, sobre la obra homónima de Marguerite Yourcenar es, comparativamente, la más literal de todas) se caracterizan por el considerable crecimiento interno de su materia argumental y, como consecuencia de ello, por el grado de ambigüedad significativa que ese crecimiento provoca. En *De man die zijn haar kort liet knippen* (*L'homme au crâne rasé* en la versión francesa), el primero de tales largometrajes, el fascinante y caótico monólogo escrito por Johan Daisne se ha transformado en un poema estructural acerca del significado interior del delirio, mientras que en *Benvenuta* el poético texto de Suzanne Lilar (*La confession anonyme*), que describe el significado místico de la iniciación amorosa femenina, sin perder su sentido original (bien que revistiéndolo de una nueva iconografía narrativa), se ha transformado en el enfrentamiento entre una escritora y un cineasta que quiere adaptar su novela. En el primer caso, la metamorfosis se opera por una inquietante oscilación del punto de vista y en el segundo por la superposición y el desarrollo de dos historias ajenas al texto de partida. El

estilo cinematográfico de Delvaux ha sido reiteradamente calificado por la crítica francesa de *realismo mágico*, concepto que poco o nada aclara acerca de la complejidad de los mecanismos de sentido en su obra.

En el caso de *Le Roi Cophétua*, la novela corta de Julien Gracq incluida en *La presqu'île* (1970) que sustancia *Rendez-vous à Bray*, el film del que nos ocuparemos en el presente artículo, se ha optado por añadir una serie de *flashbacks* (en lo sucesivo, *FBs*) que elaboran la relación del protagonista con el amigo que le cita en la localidad nombrada en el título (Braye-la-fôret, una invención toponímica del escritor): el propio Delvaux ha hablado de ellos como de una serie de ramas que hubieran brotado de un árbol ya existente. El breve relato de Gracq es lineal y está escrito en primera persona, punto de vista que el film mantiene escrupulosamente: pero la voz del narrador ha desaparecido, de modo que las descripciones y reflexiones que constituyen la materia literaria esencial vienen substituidas por la opacidad propia de la imagen y de los sonidos y su complejo (y contradictorio) juego connotativo. El argumento es muy simple: en 1917, el narrador, crítico musical a quien una herida de guerra ha retirado del frente, recibe la invitación de su amigo Jacques Nueil, aristócrata *bonvivant* y compositor aficionado movilizadado en 1914, para pasar un fin de semana en *La Fougeraie*, su finca familiar en Bray. Allí le recibe una mujer joven cuidadosamente uniformada como doncella con quien apenas alcanza a cruzar algunas palabras y que le sirve una excelente cena en un comedor que se orna con la presencia de una pintura referida al personaje del título, el rey africano inmune al atractivo de las mujeres que un día encuentra a una mendiga, cayendo rendido ante ella al extremo de hacerla su reina (el cuadro en cuestión fue acabado por Edward Burne-Jones en 1884). Al concluir el festín, la mujer le insta a acompañarla: suben a su dormitorio y se entrega a él. A la mañana siguiente ella ha desaparecido y él regresa a la estación. Recuerda entonces que es la mañana del día de difuntos. Nueil no ha hecho acto de presencia.

La serie de secuencias retrospectivas añadidas al relato original no están ordenadas cronológicamente, sino que aparecen a través de relaciones con elementos que se presentan durante el transcurso del viaje a Bray y la espera en *La Fougeraie* (nombre que cabría traducir como *El Helechal*, la finca donde se desarrolla la base del relato): imágenes visuales, recuerdos ligados a imágenes fotográficas, a frases o a palabras, pero, sobre

todo, a la música (la referencia a Proust resulta obvia). El personaje a través de cuyo punto de vista se articula la narración (que en Gracq carece de nombre) es, en el film, un pianista luxemburgués llamado Julien Eschenbach (Mathieu Carrière)¹, que no está movilizado ya que su país se mantiene neutral y cuyo acento provoca desconfianza en otros habitantes del relato (como los niños que le indican la situación de La Fougeraie una vez llegado a Bray). Jacques Nueil, por su parte (a quien Julien ha sustituido como crítico mientras dure la guerra) adquiere realidad escénica en los correspondientes FBs encarnado por Roger van Hool, acompañados por otra pianista amiga de ambos llamada Odile (Bulle Ogier), figura inexistente en la novela. Por lo demás, y como ya se dijo, ninguna de las secuencias evocadas desde el presente aparece en el relato original. De este modo, la disposición narrativa del film se articula a través de una secuencia cronológica lineal que actúa como *refrain* (o *estribillo*) más o menos correspondiente al texto de Gracq, sobre la que se engarza una sucesión no cronológica de hasta diez FBs, generando una estructura similar a la de un rondó. *El pasado y el presente se mezclan de tal manera que la cronología, a fin de cuentas, no es en modo alguno esencial, ya que disponemos de múltiples piezas de un puzzle que podemos reconstruir en diferentes niveles*, ha escrito el propio Delvaux comentando la compleja estructura temporal del film.

¹ El nombre del personaje aún a dos referencias obvias y significativas: *Julien* como Julien Gracq, el autor de la novela (cuyo verdadero nombre era Louis Poirier) y *Eschenbach* como Wolfram von Eschenbach, el autor del poema *Parzival* a partir del cual Wagner escribió el libreto de su última ópera. Por otra parte, la primera novela de Gracq, *Au château d'Argol* (1938) contiene referencias evidentes al protagonista del poema de Eschenbach.

El contenido de los FBs es el siguiente:

- FB1: La excursión de los tres amigos hacia el Marne (parte 1, sólo un plano)
- FB2: Id. (parte 2)
- FB3: Id. (parte 3)
- FB4: Julien y Nueil pasean, conversando en una mezcla de francés y alemán
- FB5: El último encuentro entre Nueil movilizado y Julien en casa de la madre de aquél, recientemente fallecida.
- FB6: Julian acompaña un film de Fantômas en un cine. Discusión entre él y Nueil. Luego, los dos amigos en un café junto a Odile, que narra (equivocándose) el argumento de la película.
- FB7: El concierto y la cena en casa de los Hausmann.
- FB8: En casa de Mme. Nueil. Ensayo del Cuarteto. La movilización.
- FB9: La excursión al Marne (parte 4).
- FB10: Id.(parte 5)

Pero el orden cronológico real es, verosímilmente, otro:

FB4, FB1, FB2, FB3, FB9, FB10, FB6, FB7, FB8, FB5.

El elemento esencial que vertebra la poética del relato es la música, sustentada mayoritariamente en segmentos procedentes de algunas de las piezas de los opus 117, 118 y 119 de Brahms –su testamento pianístico– impregnando la integridad de la cinta de un aliento emotivo profundamente otoñal: de hecho, tanto el pregenérico, correspondiente a la recepción por parte de Julian del telegrama de Neueil invitándole a La Fougeraie, como los créditos iniciales del film se desarrollan sobre el *Intermezzo en Si menor Op.119 n°1*, que se escucha completo y que no regresará en el relato posterior.

Aparte de ellos, aparece como elemento diegético dentro del FB7 el final del grandioso *Preludio, Coral y Fuga*, de Cesar Franck y un breve fragmento de la *Romanza en Fa mayor Op.118 n°5*, que Julien interpreta en una cena con concierto privado en casa de los Hausmann, un matrimonio de la alta burguesía amigos de Neueil y, también como música diegética en el FB8, un fragmento de un *Cuarteto con piano* escrito por éste que se ensaya en los días inmediatamente anteriores a la movilización (y que, lógicamente, pertenece al numen de Frederick Devreese, el compositor que trabajó con Delvaux a lo largo de toda su filmografía). Toda la narración adquiere así una afectividad profundamente nostálgica, al referirse a un tiempo que se sabe que no habrá de volver y que se encuentra metafóricamente relacionado con el tiempo ficcional (los hechos se desarrollan el 28 y 29 de diciembre de 1917 y no en la fecha citada en la novela). Los fragmentos empleados se escuchan siempre completos: la mayor parte de las piezas originales tienen una estructura ternaria simple del tipo ABA', y el montaje está realizado con absoluto respeto hacia tales secciones, que se escuchan siempre íntegras (o al menos no se interrumpen hasta alcanzar una cadencia, o semicadencia), de modo que la *respiración narrativa*, por así decir, corresponde exactamente con la *respiración musical* de los fragmentos empleados.

Por lo demás, la precitada *Romanza en Fa mayor* regresará, ahora como música no diegética, en el curso del FB10 (el último de los cinco correspondientes a la excursión de los tres amigos, de los que se hablará más tarde), actuando en apariencia como una simple “música de situación”, por decirlo así: episodio en el que la pieza se escuchará completa. En

ambos casos, tal música aparece asociada a Odile, el personaje interpretado por Bulle Ogier (quien, por cierto, tiene un largo plano en el FB7 que atestigua el admirable talento cómico de la actriz). Sin embargo, y como antes, el juego temporal es más sutil, en la medida en que la secuencia correspondiente al concierto en casa de los Hausmann (FB7) es cronológicamente posterior, aunque ha sido evocada con anterioridad: la misma música ha establecido así una suerte de jerarquía entre esos episodios pasados, de modo que el presente de uno de ellos supone, de algún modo, su realización (diegetizada) en un futuro posterior, pero que hemos conocido con anterioridad en el presente del relato. Otro ejemplo inverso podemos encontrar en el episodio de la cena en La Fougeraie, donde el sonido del *Intermezzo en Mi bemol menor* Op.118 nº6 provoca en Julien la evocación (en el FB10) del episodio posterior a la cena durante la ya citada excursión al Marne: la música había empezado a sonar en el presente como música no diegética pero, cuando pasamos al referido FB, lo que se presencia es el hecho de que Julien, silbándola, la había evocado diegetizándola en el pasado, siquiera sea de manera alusiva.

Los fragmentos brahmsianos que aparecen en la banda sonora juegan así un trascendental papel narrativo y metafórico: tal es el caso del *Intermezzo en Si bemol menor* Op.117/2. Julien lo recuerda al principio del film hablando con el redactor jefe del periódico en donde ha sustituido a Nueil, en un primer plano de su rostro que por unos momentos inmoviliza el relato mientras el personaje recuerda la sección inicial de la pieza mirando hacia un fuera de campo indefinido. Es un instante enigmático, una especie de pausa que no se integra en la narración y que no revelará su sentido hasta mucho más tarde, cuando Julien ya se encuentre en La Fougeraie. Allí, se escuchará como música no diegética mientras el protagonista recorre la habitación y observa los objetos y las fotografías enmarcadas situados sobre cómodas y reposteros, fotografías de las cuales él mismo posee alguna copia que guarda en su humilde habitación parisina (como aquéllas en que él mismo aparece retratado junto a su amigo), mientras otras, como la de Mme. Nueil con un crespón negro, anuncia algo que no adquirirá sentido hasta más tarde. El mismo fragmento se escuchará también cuando Julien mira hacia el jardín desde la ventana de la misma sala. Pero, finalmente, la pieza se convertirá poco después en diegética cuando, ya en el FB5, el protagonista recuerde su última entrevista con Nueil, ya movilizado y en uniforme de aviación, mientras su

mano derecha aparece oculta en un guante negro. La herida es doble: la física de la extremidad, de la que nada se dice, y la correspondiente a la pérdida de la madre, de la que el propio Nueil hablará, tras solicitar a Julien que toque la sección central de esa misma pieza que, hasta entonces, se había mantenido en un registro no diegético: la realidad fílmica de la música se convierte ahora en el símbolo de un tiempo que se sabe definitivamente ido (pese a que Nueil afirme que cuando la guerra acabe todo regresará a su estado inicial). De este modo, la música se conecta con un tiempo pasado que se hará presente a través de su rememoración en un punto posterior del relato. El pasado dará sentido al futuro en el instante en que ese pasado se haga presente a través de recuerdo: la función de la música es configurar ese pasado como tiempo actual. No hace falta decirlo: es en esa misma secuencia donde Nueil pide a Julien que le sustituya como crítico, y sólo en ese instante posterior (que corresponde a una reminiscencia previa) se alcanza a comprender cuál era el recuerdo que había evocado la música en el enigmático plano de la secuencia inicial anteriormente descrito. No solamente la música convierte el pasado en presente, sino que dota de sentido a una reminiscencia aún inconcreta en la memoria del propio protagonista, cuyo punto de vista inicial no acaba de definirse retrospectivamente hasta mucho después: la sutileza con que la música actúa a lo largo del film es de una complejidad poética absolutamente fuera de lo común. Por otra parte, y en esa misma secuencia retrospectiva, Nueil afirmará que ya no puede recordar el rostro de su padre y que el de su madre tan sólo puede evocarlos en sus pesadillas. El episodio es trascendental para la economía significativa del relato.

Otro ejemplo aún más significativo lo proporciona el *Intermezzo en Do sostenido menor* Op.117 n.º3. La transición hacia el retorno de la sección inicial de la pieza aparece por primera vez acompañando el breve itinerario de Julian desde el periódico hasta su habitación parisina, concluyendo con su entrada en ella. Posteriormente, la sección inicial, que se anticipa parcialmente durante el viaje en tren, acompaña el comienzo de su camino hasta La Fougeraie: pero ahora no se escucha la versión original de la música, sino una transcripción para trío de cuerda. La tercera aparición corresponde al itinerario de vuelta de Julien a la casa tras haberse desplazado a la estación, ya en plena noche (nuevamente, en la transcripción para cuerda), para intentar una comunicación telefónica con Nueil que no podrá realizar. Y ya en el jardín, se escuchará, por cuarta y última vez, la

melodía del inicio de la pieza, pero ahora absolutamente deformada: el piano ejecuta fragmentariamente y de modo indeciso la línea superior envuelto por un acorde en armónicos de las cuerdas en *pianissimo*, lo que la dota de una carácter irreal. Es un instante de la mayor trascendencia, porque es ahí donde Julien, que observa a la mujer desde el jardín a través de una ventana, es descubierto a su vez por la mirada de ella: el personaje se retira hacia la sombra y cierra los ojos. Comprendemos entonces que acaba de alcanzar la conciencia de que la desea (en la novela, esa toma de conciencia es muy posterior). El *Intermezzo en Do sostenido menor* es el agente narrativo que traslada al protagonista en cuatro etapas sucesivas hacia su último y definitivo destino.

En la habitación de Julian, amén de las fotografías antedichas, habíamos podido ver otra de Odile y varias de René Navarre, el actor que interpretaba el personaje de Fantômas en las películas de Louis Feuillade. Es una referencia explícita que alcanzará su significado más tarde, cuando en el FB6 veamos a Julien acompañando al piano la proyección de *À l'ombre de la guillotine* (1913), el primero de los cinco films realizados por Feuillade a partir de las novelas de Alain y Souvestre, lo que indigna a Nuiel, que le acusa de malgastar su propia carrera profesional. Por otra parte, la elección de los segmentos musicales empleados en la referida escena es muy adecuada: se trata de dos episodios de la *Rapsodia en Mi bemol mayor* Op.119 n°4, el correspondientes a la tercera de las melodías presentes en la pieza y el dramático final en *Mi bemol menor* (ocurrencia insólita por parte de Brahms, por cierto: acabar en modo menor una obra iniciada en modo mayor, en contra de lo convencional), correspondiente al instante en que Fantômas hace volar la casa invadida por el comisario Juve y sus hombres.

Durante sus paseos por el salón en La Fougeraie mientras comienza su espera, Julian se acerca al piano, donde encuentra un autógrafo de Nueil: es un breve *Nocturno en Fa sostenido menor* que le está dedicado y que Julian comienza a descifrar a primera vista, pero que no puede concluir porque la partitura se interrumpe en el punto en que debería repetirse la sección inicial (en el FB5, Nueil le había dicho que estaba componiendo para él una pieza *à la manière de Brahms que vous aimez*). Es una música (lógicamente, compuesta por Devresse) dominada por la profunda melancolía propia de la tonalidad elegida, pero que no comienza en la

tónica sino en la dominante minorizada. La cuestión es que esa pieza, que ha aparecido como música diegética carente de final, regresará posteriormente, pero tan sólo como música de acompañamiento (es decir: no diegetizada) en dos escenas posteriores. La primera corresponde FB10 (que, descontando el brevísimo FB4, era cronológicamente el más antiguo y también el primero en integrarse en el relato): la ya citada excursión en automóvil que habían realizado los tres amigos, que continuaba el primero de los FBs presentes en el texto. Es una larga secuencia en la que se describe la cena en una pequeña fonda rural y que concluirá a orilla de río Marne, cuando los tres personajes se desnuden para cruzar el río a nado y alcanzar una pequeña barca situada en la orilla opuesta con el fin de ahorrar parte del camino de vuelta: y ahí, de modo sorprendente, regresa el Nocturno como música de acompañamiento (nocturno que, ficcionalmente, aún no había comenzado a componerse), pero ahora se escucha completo, alcanzando un final suspensivo en que la música se detiene en ese mismo Do sostenido en el que había comenzado, dejando un regusto leve y deliberadamente insatisfactorio: iniciado ya en la conclusión del FB10, el Nocturno concluye sin embargo en el presente, tras la succulenta cena ofrecida por la enigmática habitante de La Fougeraie (Anna Karina), cena que, no hace falta decirlo, repite justamente la que habíamos visto preparar al posadero durante el FB precedente. La música, argumentalmente no finalizada y narrativamente escrita con posterioridad, alcanza sin embargo un final irrealmente retrospectivo, pero lo hace en el presente de la narración, bien que en un registro no diegético: es sólo en el recuerdo donde la realidad articula la integridad de su sentido, y no en ese presente establecido como una espera inconcreta e indefinida. Mientas Julien toma café y coñac en el salón, se escucha una nueva versión del Nocturno directamente enlazada con la anterior, ahora para piano y cuerda. No es ya que la música haya atravesado todos los registros fílmicos, sino que finaliza y se transforma al hacerlo. La música efectúa así un itinerario complejo y complementario: nutrir la significación del pasado a partir del presente y regresar a ese presente como una ensoñación nueva y consoladora, un presente en el que esa música, paradójica y dolorosamente, ya sabemos con anterioridad que habrá de permanecer inacabada.

Pero la cuestión llegará aún más lejos: será entonces cuando la mujer entre en escena e inste a Julien a que la siga. Al subir la escalera tras ella,

ve sus pies descalzos, comprendiendo que está desnuda bajo la exquisita bata de terciopelo azul que la cubre. Ya en su habitación se sitúa ante él sin decir nada y Julien, tímida y delicadamente, tras acariciar su cabello, abre la bata y la deja caer, besándola después: y ahí regresa el nocturno en la versión pianística, volviendo a escucharse completo mientras ambos personajes hacen el amor. Resulta significativo que las dos piezas que gozan de mayor presencia en la banda sonora (el *Intermezzo en Do sostenido menor* y el *Nocturno en Fa sostenido menor*) sean las que aparecen con modificaciones sustanciales en su tímbrica y en su *organicum* y que, además se desarrollen en tonalidades conexas. Si aquélla aparecía relacionada con el itinerario del protagonista hacia su Deseo, el *Nocturno en Fa sostenido menor* estaba anunciando, desde un territorio irreal, la culminación y el sentido de la espera y del propio viaje, pero el hecho de que la pieza esté incompleta en la realidad del presente provoca una turbadora ambigüedad: ¿es real la escena de amor? ¿son reales los recuerdos evocados o son fruto de un delirio? ¿Cómo interpretar el hecho de que, en el camino hacia La Fougeraie y en los primeros minutos de la espera en la sala, suene por dos veces la campana de la iglesia para el servicio religioso vespertino y que esa campana, siempre en fuera de campo, esté afinada, precisamente, en Fa sostenido?

Pero el elemento central del film, musical y simbólicamente hablando, es la canción entonada por la niña que, solitaria, juega a la rayuela en el pequeño patio de edificio donde Julien tiene su vivienda. Letra y música se deben al propio Delvaux

*Six, cinq, quatre, trois, deux, un et une
Mon oiseau a perdu ses plumes
Plumes de bois et plumes de fer
Nous nous retrouverons en enfer
Plumes de fer et plumes de bois
Le paradis n'est pas pour toi²*

La niña canta la canción dos veces sucesivas: la segunda concluye con el verso:

Le paradis est pour le Roi³.

2 Seis, cinco, cuatro, tres, dos, uno y una/mi pájaro ha perdido sus plumas/plumas de madera y plumas de hierro/nos reencontraremos en el infierno/plumas de hierro y plumas de madera/el paraíso no es para ti.

3 El paraíso es para el rey.

La música, a su vez, es una derivación casi literal de los dos primeros compases del *Intermezzo en Do mayor* Op.119 n°3 (que no aparece en el film). A partir de la melodía de la canción, Devreese ha desarrollado una

suerte de animado *rag-time* que aparece en el FB2 durante el viaje de Julian en el tren camino de Bray y que corresponde a la presentación de los tres personajes principales, que han emprendido una excusión en el automóvil que conduce Nueil y cuyo final constituirá la última de las evocaciones de Julien en La Fougeraie de la que se ha hablado líneas más atrás. Esa misma danza (que Julien ha tocado en el piano de la casa al comienzo de su espera, tras recordar en el teclado la canción de la niña, como ya había hecho en su habitación tras escucharla) pondrá fin a la cinta cuando la oigamos nuevamente tras la recordación de la canción infantil (que ahora concluye con el verso postrero) y que, obviamente, Julien recuerda en ese instante. El personaje, que ha vuelto a la estación, no sube al tren de regreso a París: la conclusión del film muestra su zozobra dudando entre retornar a la Fougeraie o, tal vez, esperar otro tren posterior. La estación está llena de soldados: uno de ellos le ha dejado un periódico en el que puede leer que los aviadores franceses no han realizado ninguna incursión sobre el territorio alemán a causa del mal tiempo. La ausencia de Nueil ha sido, a todas luces, deliberada.

¿Cuál es el camino iniciático que ha recorrido el protagonista? La rayuela a la que nos hemos referido y en la que juega la niña mientras canta, es visible desde la habitación de Julien, de modo que cabe distinguir que en las casillas inicial y final están escritas las palabras TERRE y CIEL. La idea de un camino de iniciación, del que el personaje es por entero inconsciente, se sugiere así desde el instante previo al comienzo de ese viaje (Julien ha vuelto a su domicilio para llenar una pequeña valija con ropa antes de ir al tren), lo que se subraya por la modificación del último verso de la tonada: por otra parte, el texto de la pieza contiene alusiones directas a la aviación (*Mon oiseau a perdu ses plumes/plumes de bois et plumes de fer*), en la que Nueil milita, y a sus riesgos (*Nous nous retrouverons en enfer*). A su vez, en el final de la secuencia en que Julien acompaña la proyección cinematográfica, Nueil le ha acusado de puritano y de reprimido. Si en el último FB, Odile, a través de Nueil, se ha insinuado a Julien, insinuación que éste desdeña, en el concierto en casa de los Hausmann ha hecho lo propio con la esposa del anfitrión, que también se le ha ofrecido. Es más que probable que Julien sea virgen, y su *camino de perfección* no sea otra cosa sino su entrada en el mundo del amor físico, con el conocimiento que esto implica. Por lo demás, el personaje, que sabemos abstemio, bebe con gran satisfacción copas de dos vinos durante la cena:

blanco con la trucha y tinto con el asado, recreándose luego con el coñac durante el café, justamente antes de ser reclamado por la mujer para que la acompañe a su dormitorio.

¿Quién es *Ella*, quien es la mujer que ha posibilitado ese descubrimiento, actuando como iniciadora? ¿Una sirvienta, una meretriz o tal vez la sacerdotisa de un culto desconocido? En el referido FB5, correspondiente al último encuentro entre Julien y Nueil en casa de la madre de éste, hemos podido ver dos objetos que ahora se encuentran en el dormitorio de Ella: un grabado de los *Caprichos* goyescos titulado *La mala noche* y una pequeña escultura que representa una mano con los dedos índice y medio erguidos y los otros tres en posición cerrada. Se trata de la reproducción del gesto de Jesús bendiciendo la mesa en una Santa Cena pintada por Dieric Bouts, famoso artista holandés del S.XV, cuadro que protagoniza un mediometraje semidocumental realizado por el propio Delvaux en 1975. Esa misma escultura había aparecido ya con un importante papel protagónico de fuerte connotación sexual en *L'homme au crâne rasé*, el primero de sus largometrajes. Las sugerencias emotivas provocadas por estos objetos van de lo patético a lo sublime, de lo físico a lo espiritual, lo que, junto con la interrogación acerca de la realidad misma de la escena, permiten que la conclusión del film diluya su sentido en la ambigüedad más absoluta. En la novela de Gracq la idea del ritual predeterminado está nítidamente sugerida: *Il n'y eut pas de mot échangé: depuis que j'étais entré en La Fougeraie, elle m'imposait son rituel sans paroles: elle décidait, elle savait, et je la suivais [...] Je me sentais entrer dans un tableau, prisonnier de l'image où m'avait peut-être fixé ma place une exigence singulière*⁴. ¿Ha sido todo una estrategia de Nueil para llevar a Julien a un mundo de conocimiento, contando con la deliberada complicidad de Ella? Y esa mujer enigmática, que apenas pronuncia una palabra en todo el film ¿es una sirvienta verdadera, es la amante de Nueil o es una prostituta, como el grabado de Goya podría sugerir? La tonalidad de la canción infantil es Do mayor y la de la escena de amor, Fa sostenido, como se dijo: tonalidades a distancia de tritono, inarmónicamente inasumibles, lo que vuelve a plantear el problema de la realidad o irrealidad de la citada escena amorosa. ¿Estamos quizá ante una alegoría del Ángel de la Muerte, como ya sucediera con Moïra, el personaje encarnado por Adriana Bogdan en *Un soir un train*, el anterior largometraje de Delvaux? Lo fascinante de ese final doblemente abierto se cifra en

⁴ No habíamos cambiado una palabra. Después de haber llegado a La Fougeraie ella me había impuesto un ritual sin palabras: ella decidía, ella sabía y yo la seguía [...] Me sentía entrar en un cuadro, prisionero de la imagen donde una exigencia singular había, quizá, fijado mi propio puesto.

la propia ambigüedad de la música y, sobre todo, en la compleja y sutil interrelación que esa música establece entre los diversos planos argumentales, temporales y narrativos del texto. En ningún otro film habrá existido una unión mas honda y productiva entre significante cinematográfico y significante musical como el que se articula en esta cinta memorable, y desde luego, absolutamente recóndita en los tiempos actuales. Y es que, digámoslo ya, provocar el interés y la curiosidad del lector hacia la que quizá se la más refinada, exquisita y misteriosa película de la década de los setenta (y desde luego, una de las más originales y poéticas de toda la historia de la cinematografía) ha sido, en realidad, el único y hasta ahora inconfeso y deliberado propósito de las líneas precedentes.