

propaganda se caracteriza por sus intenciones creatoriales.]

DIÉGESIS, DIEGÉTICO: *Todo lo que pertenece, en la inteligibilidad, a la historia contada, al mundo supuesto o propuesto por la película. [Ej.: Dos escenas proyectadas consecutivamente pueden representar dos escenas separadas en la diégesis por un intervalo muy largo de tiempo; puede suceder que dos actores (un niño y un adulto) representen al mismo personaje diegético.]*

ECRÁNICO: *Lo que aparece positivamente en la pantalla. [Ej.: A pesar de la interpretación en profundidad, la imagen ecránica es plana]*

ESPECTATORIAL: *Lo que reside subjetivamente en el espíritu del espectador. El factor personal. [Ej.: Factores espectatoriales: edad, condición social, etc., del espectador.]*

FILMOFÁNICO: *Todo hecho inherente a la presentación de la película en proyección, ante los espectadores, en una sala. [Ej.: Los fenómenos sonoros son filmofánicos, pero no ecránicos.]*

FILMOGRÁFICO: *Lo que puede observarse directamente sobre la banda de celuloide. [Ej.: Siendo la velocidad normal de un proyector de veinticuatro cuadros por segundo, corresponden entonces a un segundo de duración filmofánica, veinticuatro imágenes filmográficas —y pueden, al mismo tiempo, representar varios años de duración diegética—.]*

PROFÍLMICO: *Concepto opuesto al de afílmico. Indica todo aquello que existe realmente en el mundo especialmente destinado a la utilización cinematográfica. [Ej.: Un estudio, un decorado, un actor.]*

“JUVENTUD, DIVINO TESORO”, de Ingmar Bergman

Hasta ante la idea de la propia muerte es posible asumir una actitud objetivante, dice Fatone en **Filosofía y Poesía**. “Pero hay una muerte que no puede no importarnos, o que nos importa de otra manera. Es la muerte de la persona a quien amamos”. Si se trata del “Tú, a quien amo, te morirás”, mi especulación es imposible. Y cuando debemos decir, “tú, a quien amaba, te me has muerto”, entonces el alma se abre en una paradoja insoluble.

Esa es la paradoja que afronta Marie, la protagonista de “Juventud

divino tesoro”. Cuando Heinrich ha muerto, y ella le pregunta a “tío David” qué sentido tiene la vida, él responde que no tiene absolutamente ninguno. Porque —esto también lo observa muy bien Fatone— la paradoja es la que brota de la incompatibilidad entre la muerte y el amor. Marie afronta la experiencia de la muerte, o sea la muerte del amor. La vida que llevará a partir de esa Experiencia de la Muerte, es una vida vacía de amor.

A través de Heinrich, Marie ha conocido una nueva dimensión de

la vida. De allí que la muerte de Heinrich aparezca a sus ojos como un absurdo inexplicable. En su amante se han sumado las dos experiencias inconciliables: el Amor y la Muerte. No ha tenido siquiera tiempo de pensar la plenitud, de abarcar su sentido, cuando ya todo sentido se anula con la desaparición del objeto amado. Lo que no tiene nunca explicación es la relación de unas vidas con otras: Heinrich entró en la vida de Marie y no fué más que un medio para que ella conociera la profundidad del amor y del dolor.

El film se estructura a través de un ritmo perfectamente definido, mediante dos tiempos que se ubican en las dos etapas de la vida de la protagonista: la etapa que se inicia con la muerte de Heinrich, corresponde a la actualidad; la de sus amores con él —que dura un verano— es evocada por medio de los recuerdos de Marie.

Cada una posee fuerza propia, una específica tensión ambiental, una particular atmósfera porque —y esto es lo más importante— cada una tiene para la vida de la protagonista un sentido distinto, porque una es la negación de la otra, en tanto la muerte es la negación del amor.

Lo que confiere a "Juventud, divino tesoro" su extraordinaria intensidad, es el **funcionalismo** de todos los elementos: fotografía, música, montaje, escenarios; funcionalismo cuya unidad es, sin duda, obra y virtud de Ingmar Bergman.

La polaridad que constituye la clave del juego dramático y significativo de "Juventud" divino tesoro" ha sido señalada, ante todo, por la imagen, de extraordinaria calidad. En ella descansa el primer aspecto del ritmo de que hablábamos. En todo momento, la densidad establece el ambiente con una

exactitud admirable. Las escenas que corresponden al verano y a la época del amor, son de una transparencia maravillosa. Los contrastes son leves, los grandes planos traducen la suavidad de los rostros arrebatados y limpios, y el agua es un valioso elemento en la composición y el juego tonal. La otra época abunda en grises y tonos ásperos y los contrastes se acentúan. El ambiente se vuelve sombrío y opresivo. (Recordamos la secuencia en el pasillo del hospital).

El estilo narrativo también acusa la diferencia. La época de la plenitud —que corresponde simbólicamente al verano— ha recibido un tratamiento lento, de grandes planos y secuencias intensas y prolongadas. La evocación adquiere así por momentos un sabor de irrealidad. Queda establecido claramente el contraste con las secuencias ubicadas en la época actual —que corresponde a un invierno— de rasgos más reales y dinámicos. (Las escenas iniciales en el teatro: por medio de movimientos de cámara cuidadosamente calculados y la ubicación exacta de personajes y elementos del decorado, se confiere a la acción una dinámica de extraordinaria fluidez, evitando los cortes).

Pero el ritmo y el contraste se funden en la unidad vital de la protagonista. Y son las extrañas simbiosis entre ambas experiencias, las presencias virtuales de una etapa en el transcurso de la otra, las que subrayan esta unidad y esbozan la forma definida y rotunda del film. Cuando la protagonista, después del ensayo en el teatro, llega a la isla y se dirige a la casa donde ha pasado con su amante las horas de la plenitud, se presiente en la sombra quietud de las arboledas la irrupción del pasado. Las imágenes traducen por momentos esquemas tonales y formales que nos

van introduciendo en la irrealidad del recuerdo inminente. En los últimos días del verano, poco antes de la muerte de Heinrich, es posible advertir el peso creciente de algo que se aproxima. Ya mucho antes, Heinrich ha dicho que no se siente tranquilo, que hay algo que lo estremece y extraña. La inquietud culmina en la secuencia nocturna alrededor de la casilla, que es de una intensidad y una perfección formal admirables. El grito de los pájaros nocturnos se funde aquí con la música en un juego sutil de trasposición.

Se me escapan muchas cosas. "Juventud, divino tesoro" está llena de sugerencias, y Bergman ha comprendido que el cine en cuanto lenguaje, encierra el secreto y el problema de lo simbólico.

Maj Britt Nilsson es sencillamente encantadora. Traduce, ella también, el contraste íntimo del amor y el dolor a través de una expresividad elástica y viva.

En fin, el diario de Heinrich es el elemento material que establece el vínculo entre las dos épocas de la vida de Marie y abre la posibilidad de una segunda plenitud. La escena en que "tío David" subraya la vaciedad de la vida representa sólo la mitad del sentido y corresponde a la experiencia de la muerte, la soledad y la simulación (que tan bien representan el bailarín con la máscara de Copelius y Marie con sus pesados afeites). La segunda mitad es experiencia de nueva esperanza y la negación de la primera: es, en definitiva, el triunfo de la experiencia de la plenitud sobre la experiencia de la muerte. No es necesario acudir a metafísicas de justificación o de consuelo para que se revele el sentido del mundo. La necesidad que toda experiencia del amor implica, basta y sobra.

(Lista ya para la imprenta esta nota, apareció el número 39 de **Gente de Cine**, en el cual figura una extensa crítica de "Juventud, divino tesoro". El lector de ambas notas ubicará en seguida varias coincidencias importantes. Me parece oportuna la perspectiva histórica que ofrece allí Eiburg, y la referencia al tiempo como elemento esencial de lo cinematográfico. No creo, sin embargo, que la reversión temporal sea la clave última que explique la resolución que ofrece "Juventud, divino tesoro" a sus problemas dramáticos.

Insisto en que el secreto del lenguaje filmico estriba en gran parte en la comprensión de lo simbólico (lo cual nada tiene que ver con el **simbolismo**) y que Bergman —como Fernández, como Clair, como De Sica, como Kurosawa, como Sjöberg con menos suerte —lo ha entendido así. Las interpolaciones temporales de "Juventud, divino tesoro" se valorizan dramáticamente en tanto apuntan a una significación y en ella se justifican.

Tampoco creo que el amor final de Marie hacia el periodista sea un amor vencido de antemano y vacío, como quiere Eiburg. Claro está que no es una reactualización de la plenitud primera: a la experiencia del amor se ha incorporado —irremediablemente— la de la muerte. Pero justo en esto estriba su nuevo sentido pleno: en la integración entre muerte y amor, en la aceptación de la paradoja de que hablábamos arriba, entera y redonda como ella es, sin intentar reducirla a lógica alguna.

De todos modos, tal vez la película encierre una ambigüedad y asimile ambas interpretaciones y a lo mejor alguna otra. Creo que toda obra auténticamente de arte posee varias ambigüedades (claves).

E. V. T.