

realidad; allí, en última instancia, esa realidad es porque la ilusión la sostiene. En tanto los mayores intentan mirar más allá de su circunstancia, los dos universos se vinculan; el milagro es el sueño del milagro.

Pero cuando los señores se ponen serios, cuando sienten cómo fastidian los chicos y empiezan a fruncir el ceño, el vínculo se desata y se desprenden los dos círculos; los mundos girarán ahora separados, extranjeros, herméticos, cada uno con sus propias leyes y con su peculiar realidad; el milagro se desprende de una ilusión que, abatida por el circunspecto cansancio, ya no puede levantarlo.

El milagro se erige entonces como cosa tangible y al radicarse plenamente en el mundo de la infancia, su realidad se legitima. El mundo de la infancia es mágico, por eso también el milagro es —existente y liberado— cuando desenvuelve su dinámica interna dentro de ese preciso territorio. En "Le Ballon Rouge", el extraordinario globo y su extraordinario, correspondido amor por el chico, son tan reales como las calles y las casas donde viven su mágica realidad. Y así, cuando comprendemos hasta qué punto el globo es un personaje más —irreemplazable y característico— nos damos cuenta por

qué asistimos a la secuencia de su muerte con ese patetismo y ese estupor que sólo la muerte individual y concreta es capaz de provocar.

La técnica de este cortometraje y la eficacia con que ha sido comprendido su espíritu, son perfectas. La unidad del film a base de imágenes que no necesitan de la palabra para expresar, parece conseguida con el propósito de mostrar todo lo que en el cine es legítimo hacer. Es notable como se llega a intuir una especie de equilibrio tempoespacial que va ritmando el desarrollo; uno siente la duración de cada secuencia como el tiempo justo exigido por la composición. A través de ese ritmo armonioso, el color —luminoso, infantil— acentúa la magia. Albert Lamorisse, que en "Crin blanca" demostró su dominio de los grandes planos plásticos y las suaves tonalidades grises, lo maneja aquí como sólo un maestro que no deja nada librado al azar, puede hacerlo.

Desgraciadamente, de los milagros es difícil hablar; hay que verlos para creer en ellos, y "Le Ballon Rouge" es un milagro; la ternura de un chico, veinticuatro mil globos de París y un realizador de verdadero talento, consiguieron una pequeña obra maestra.

E. M. S.

"UN VERANO CON MONICA", de Ingmar Bergman.

Entre este nuevo film de Bergman y "Juventud, divino tesoro", median tres años y dos películas: "Sant bandar inte har" (Esto no sucede aquí) y "Kvinors vantan" (Mujeres que esperan). Nada sabemos de ellas, exceptuada alguna vaga referencia en publicaciones especializadas. Sin embargo, como me parece muy estrecha la relación existente entre "Juventud, divino

tesoro" y este verano con Mónica, no evitaré relacionarlas a riesgo de que la exhibición de las dos películas que no conocemos pueda imponer ulteriores correcciones.

Al igual que Marie y Heinrich ("Juventud, divino tesoro"), Mónica y Harry están juntos durante un verano. Han abandonado sus casas. Su huida tiene los caracteres de un desafío explícito a los otros, a las

mezquindades del trabajo, de la familia: la miseria de lo cotidiano que ellos sienten como "la sociedad" que se les opondrá, que los aprisiona. Y huyen. Para Harry no hay siquiera demasiados motivos que justifiquen la decisión. Es más bien arrastrado por el temperamento sexual de Mónica, que a partir de ese momento desbordará vertiginoso y violento. El verano es la experiencia de ese amor instintivo, sensual, liberado.

El secreto significativo, dinámico y rítmico de "Juventud, divino tesoro" era la contraposición entre las dos experiencias de la protagonista, vivida una, evocada otra, que confluían en un tiempo dramático cuyo sentido era la integración consciente de ambas. La primera había sido, auténticamente, experiencia de plenitud —la relación amorosa entre los protagonistas— y antes que la muerte la dejara sorpresiva y definitivamente trunca, lo sombrío se había insinuado muy fugazmente, como el mundo de los adultos, de los otros, que rodeaba a los jóvenes y de algún modo los amenazaba. Ante la muerte, la rebeldía de Marie había sido una entrega cínica y desesperanzada.

El problema de Mónica es en cambio muy diferente. Su rebeldía ante la sociedad adopta las formas de una agresividad violenta, pero no es el resultado de ninguna experiencia vital que ella oponga a la sociedad, que ella quiera proteger de la intrusión de los otros; en el fondo, su instintivismo, que la lleva a incitar a Harry a la huida, es lo que ella debe a esa sociedad, es lo único que los otros le han permitido desarrollar. Por eso, es una rebeldía destinada al fracaso. Las sombras, que en "Juventud, divino tesoro" se insinuaban apenas rodeaban el amor de los protagonistas, aquí lo han invadido todo: el ve-

rano de Mónica es un verano totalmente distinto del de Marie. Este era un verano brillante, límpido, pleno, con una serenidad apenas turbada. De aquí la brutalidad del desenlace. El verano de Mónica y Harry, en cambio, es un verano exasperado. Ellos sienten cada vez con mayor certeza la impotencia de su rebelión: no pueden huir del "mundo" porque éste los ha contaminado desde la infancia, y aunque en el amor se busquen a sí mismos, no logran encontrarse. Su regreso es el de quienes han sido derrotados. La traición final de Mónica es la consecuencia inevitable.

Como en "Juventud, divino tesoro", el contenido significativo y la expresión formal son, aquí también, una firme totalidad que sólo mediante abstracción es posible disociar. El principio rítmico que preside la narración es, por supuesto, muy diferente. El núcleo central es la experiencia del verano, y hay dos tiempos que forman un preludio y un epílogo, no contrapuestos a aquél, sino íntimamente relacionados.

Las primeras escenas del film, señalan el ambiente general de la historia: las secuencias que muestran el puerto son de acento sombrío y ese acento no será abandonado. Las sombras que rodean a Mónica y Harry en la ciudad, no los dejarán después.

El verano se desenvuelve en un crescendo progresivo, que desarrolla el drama de los protagonistas. Apenas hay al principio, alguna escena de particular brillantez. Son momentos aislados. La inquietud domina siempre el cuadro. Genuino maestro de la escuela sueca, Bergman hace hablar a la naturaleza: ésta se transforma entonces en una dinámica expresiva, que refleja y acompaña rítmicamente los estados psicológicos de los personajes. El

viento —casi permanente a lo largo de todo el film; las olas estrellándose contra las rocas con rugidos amenazadores; las nubes oscuras que preludian los truenos; los reflejos móviles de los remansos; los gritos guturales de los pájaros, establecen desde el principio un penetrante desasosiego y describen después el drama. La tensión de las escenas de amor desemboca en la exasperación (cantos destemplados, gritos; la escena en que beben y cantan) y en la violencia (la aparición de Lelle que quiere incendiar la lancha, el robo del asado).

La fotografía (Gunnar Fisher), responde admirablemente a las necesidades expresivas, mediante un manejo consumado de la iluminación y la gradación de los matices. Lo mismo puede decirse del encuadre y la composición. En las escenas iniciales predomina una cierta minuciosidad descriptiva lograda mediante la ubicación y el desplazamiento precisos de la cámara y la colocación y el movimiento correlativo de los elementos del cuadro. Así consigue Bergman esa **elaborada naturalidad** que creo es uno de los rasgos determinantes de su talento (las escenas de la calle, cuando los vecinos se saludan, con el detalle del perro; los chicos que juegan; el interior de bar, especialmente la composición del grupo de los hombres que comenta el encuentro de los protagonistas). Después el encuadre se hace menos detallado y más intenso, al cobrar mayor sentido expresivo los escenarios naturales.

Los diferentes momentos dramáticos se acusan también en el aspecto físico de los rostros de los protagonistas. Harriet Andersson en especial, —Mónica— ofrece diferencias notables en distintos momentos del film. Se van acentuando los rasgos sensuales de su rostro,

que ofrece, en la secuencia del regreso, un aspecto casi desagradable.

En conjunto, la elaboración no es tan prolija como la de "Juventud, divino tesoro". La segunda mitad del film incluye algún convencionalismo. En fin, ciertas escenas hacen pensar que tal vez Bergman quiso tener la completa seguridad del éxito comercial de la película: hay efectismos que se parecen demasiado a la pornografía.

"Un verano con Mónica" es un film cruel, sin atenuantes. En el conjunto de la concepción de Bergman, sin embargo, no es una exposición gratuita que se complazca en la negatividad. Tampoco nos remite, sin embargo, a reflexiones sobre el cumplimiento de las leyes de la naturaleza; Bergman no busca el pseudo-naturalismo en el que se refugia Holmsen en "Las hijas del mercader de caballos", ni recurre al vago fatalismo religioso de Arne Mattsson ("Un solo verano es felicidad"). "Un verano con Mónica" es un planteo abierto, un interrogante, un solo aspecto de la visión humana que persigue en sus películas: lo sexual puede no ser una dimensión liberadora, sino un círculo desesperado. Hay algo en "Juventud, divino tesoro", que todavía no ha sido resuelto: Mónica es el círculo cerrado del instinto, pero Marie había vencido la desesperanza cínica ante la muerte. El fracaso de Marie y el de Mónica no pueden reducirse a un denominador común, y en la temática de Bergman no apuntan a lo mismo. **Nada indica que si Heinrich hubiera vivido, Marie hubiese sido otra Mónica.** La confrontación parece indicar lo contrario.

E. V. T.